

Demófilo

Revista de cultura tradicional, Tercera Época
Número 2, primer semestre 2003



Fundación Machado

NORMAS PARA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES A LA REVISTA "DEMÓFILO", TERCERA ÉPOCA

Los textos deberán ser originales, en papel A4, con márgenes de 2,5 cms. y letra Times New Roman, 12 cpi., a interlineado sencillo (1 espacio), en programa WORD o convertible. Deben incluir título, en mayúscula, párrafos con tabulación inicial a la izquierda y epígrafes independientes en minúscula y negrilla, sin numerar. Los subepígrafes eliminarán la negrilla. Los artículos no superarán las 15 páginas, e incluirán un resumen de unas 10 líneas, así como una breve presentación del autor de 4-5 líneas. Las reseñas y noticias ocuparán una página como máximo.

No se utilizarán mayúsculas en ningún caso, y las notas deben aparecer a pie de página. Las referencias bibliográficas, en texto o en notas, comenzarán por el apellido del autor, el año de la publicación (para varias obras de un mismo año y autor, se añadirán las letras "a", "b", "c", etc.) y, en caso de cita textual, en cursiva y entre comillas, se indicarán las páginas concretas en que aquélla aparece, entre paréntesis.

Los artículos serán evaluados por investigadores externos para delimitar su calidad, según las normas del *Peer Review*.

En la bibliografía o referencias finales, se utilizará la ordenación alfabética de autores, incluyendo apellido/s, nombre completo y, en el caso de coautorías, nombre y apellidos de los siguientes, en este orden. El título de los libros aparecerá en cursiva, y le seguirán la ciudad, la editorial y la fecha de publicación. Para artículos en revistas y capítulos de libros, se entrecomillará el título del texto, y se indicarán el editor, coordinador o director (ed./s., coord./s., dir./s.), el título de la obra, la ciudad, la editorial y la fecha de publicación, así como las páginas en que aparece el texto citado.

Los textos, informaciones y reseñas se recibirán a través de la dirección de correo electrónico fundmachado@retemail.es, o bien por correo ordinario a la Fundación Machado, C/ Jimios, 13, 41001 Sevilla, con referencia "Revista Demófilo", e incluirán una copia en papel, diskette o CD con el texto original, y las ilustraciones, dibujos —escaneados, si es posible— o material audiovisual que acompañe, en su caso.

40-1-2

99. 12.809

REVISTA
DEMÓFILO



Tercera Época
Número 2

FUNDACIÓN MACHADO

Primer Semestre, 2003

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".

Consejo Editor:

Manuel Abad Gómez

Manuel Cepero Molina (Vicepresidente de la Fundación Machado)

Alberto Fernández Bañuls

Pedro M. Piñero Ramírez

Juan M. Suarez Japón (Presidente de la Fundación Machado)

Antonio Zoido Naranjo

Directora:

Cristina Cruces Roldán



El presente número cuenta con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco, editor del C.D. que acompaña a la Revista

Correspondencia, suscripciones e intercambios:

Demófilo. Fundación Machado. Jimios, 13.

Teléf.: 954 22 87 98. Fax: 954 21 52 11.

www.fundacionmachado.com

e-mail: fundmachado@retemail.es

41001-SEVILLA

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

"Fundación Machado", "Demófilo" y anagrama registrados

© Fundación Machado

Diseño portada: M^ª Carmen Herrera

I.S.S.N: 1133-8032

Depósito Legal: SE-2.547/03

Producción editorial: Taller de Editores Andaluces, S.L.

Diseño y maquetación: Directa

Impresión: Tecnographic, S.L. Sevilla

SUMARIO

• Rescate: <i>Ensayo sobre la literatura de cordel</i> (Prólogo), de Julio Caro Baroja	5
• Mecanismos de cambio y niveles de representación identitaria en los tra- jes populares andaluces. Rosa M ^a Martínez García.	27
• Catalogación del patrimonio de Semana Santa. Antonio Zoido Naranjo	49
• Reflexiones acerca de la religiosidad popular en Extremadura. Ermi- tas de la Provincia de la Serena. José María Arcos Franco	57
• Debate: La literatura oral, ¿tiene futuro? Pedro M. Piñero (Universidad de Sevilla y Fundación Machado), José M. Pedrosa (Universidad de Alcalá de Henares), José Manuel Fraile (Investigador) y Enrique Baltanás (Uni- versidad de Sevilla y Fundación Machado). Coordina: Enrique Baltanás....	73
• Antología Viva: Flor Vieja de Coplas Nuevas. Presentación por Antonio Zoido.....	89
• Noticias. Manifiesto en defensa de la enseñanza musical. Presentación del libro <i>La cultura del aceite en Andalucía</i> . Jornadas en Grazalema. Presenta- ción de “La Leyenda”, de la Compañía Andaluza de Danza. Exposición de Santiago Martínez, antología en pequeño formato. Premios “Giraldillo” de la Bienal de Flamenco	111
• Recensiones	
• Ginés Serrán Pagán, <i>El toro de Grazalema. La fiesta de toros más anti- gua de España</i> . J.M. Suárez Japón.	121
• Cristina Cruces Roldán (dir.), <i>Historia del Flamenco Siglo XXI</i> . M. Cepero Molina.....	123
• Mariana Masera, ‘ <i>Que non dormiré sola, non</i> ’. <i>La voz femenina en la an- tigua lírica popular hispánica</i> . A.J. Pérez Castellano.	125
• Ion Talos, <i>Petit dictionnaire de mythologie populaire roumaine</i> . E. Baltanás.....	128
• Pedro M. Cátedra, <i>Invención, difusión y recepción de la literatura popu- lar impresa (siglo XVI)</i> . E. Baltanás	129
• Vida de la Fundación.	
• V Premios “Demófilo” de Arte Flamenco. M. Cepero Molina.	131
• Curso <i>El Flamenco en el cambio de siglo</i> . J.M. Suárez Japón	133
• Catálogo de obras ingresadas en la biblioteca de la Fundación Machado. An- tonio Antonio José Pérez Castellano	135
• Presentación del CD. Centro Andalúz de Flamenco. Album de imágenes. Ana M ^o Tenorio Notario	141
• Boletín de Suscripción	145

ANEJOS

- **Separata:** *Vestidos a la andaluza*. Rocío Plaza Orellana
- **Ilustración** de Luis Montoto de la colección de retratos de folkloristas de R. Álvarez Santaló.
- **Cd-rom:** *Album de imágenes del Centro Andaluz de Flamenco*. Centro Andaluz de Flamenco.

RESCATE

ENSAYO SOBRE LA LITERATURA DE CORDEL (Prólogo), de Julio Caro Baroja

El *Ensayo sobre la literatura de cordel*, de Julio Caro Baroja, no sólo es, sin duda, una obra importantísima de investigación para varios campos del saber sino también un gran ensayo sobre literatura castellana y un trabajo imprescindible para comprender muchas de las expresiones de la cultura tradicional andaluza.

La razón la daba el mismo autor, con su habitual mezcla de humildad y contundencia, en el prólogo: *la eliminación de los romances vulgares, "Blind Beggar Ballads", es algo que llevan a cabo "in límine" casi todos los historiadores de la Literatura al estudiar materia tan importante como el Romancero español, y de los otros géneros de la literatura de cordel ni siquiera hablan.*

No se refería únicamente a los siglos XVIII y XIX, también a los años en los que el libro aparecía, los sesenta del XX, pero sin pretenderlo Caro Baroja profetizaba: seguimos en el mismo punto y la prueba es que su *Ensayo* no ha pasado de la primera edición —la de *Revista de Occidente*— a pesar de que muchos investigadores hayan tenido que consultarla siguiendo los procedimientos más heterogéneos y heterodoxos.

El prólogo de esta obra es, en sí mismo, un *tesorillo* literario con alma propia y por eso la revista Demófilo ha considerado provechoso incorporarlo a los documentos que, en forma de separata o anexo, publica en cada número. Utilizamos la edición del año 1969, editada en *Revista de Occidente*, Madrid.

Valga como homenaje al maestro Don Julio y como avance de algo que quisiéramos ver cumplido: la reedición del *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Andalucía, al menos, se la debe.

Antonio Zoido

PRÓLOGO

- 1) Recuerdos antiguos.
- 2) La literatura de cordel, género despreciado.
- 3) Sobre el siglo XVIII y «lo popular».
- 4) Andalicismo-popularismo-españolismo.
- 5) Comparaciones.

1

Allá por los años de 1925, cuando de niño y en compañía de alguien me dirigía al centro de Madrid desde el barrio de Argüelles, calle de Mendizábal abajo, solía ver, pegado a un muro del antiguo Ministerio de Marina, que, con las caballerizas reales flanqueaban la Plaza de España, tan distinta a la de hoy, un tingladillo de madera, pintado de verde, con pequeños cristales cuadrados, dentro del cual se veía a un hombre entrado en años, de barba gris, tocado con una gorrilla de visera y mirada inexpressiva. El hombre no se movía y la mercancía que ofrecía en su tingladillo tampoco, al parecer. Se trataba de un vendedor de pliegos de cordel, que, si no recuerdo mal, vendía también betún, piedras de mechero, mechas, cordones para los zapatos y algunas cosas más de esta misma índole humilde y callejera. Durante tiempo vi también a través de uno de los cristales del tingladillo, como en escaparate, la historia del general Prim, junto a la de Oliveros de Castilla. ¿Habría personas del pueblo que en 1925 sintieran aún entusiasmo por el héroe de la guerra de África y de la revolución de 1868? Viejas tenían que ser: pero el caso es que allí estaba su tosco retrato, al lado de la más tosca imagen aún que representaba al héroe fingido: grabadas en madera las dos.

En otro ángulo de la Plaza, el de la calle de la Princesa, había también todavía una clásica posada de carros, como las de los pueblos y no lejos una casa torreada que mantenía aspecto igual al que tenía en el célebre plano de Madrid de Pedro de Texeira, de 1656. A la calle de mi infancia llegaban todavía las carretas de bueyes con cargamentos de olorosa jara y en la misma cantaban los ciegos: un mujer, todos los jueves, acompañándose con la guitarra y con mucho estilo. Todo esto me parece hoy una pura fantasía. Tan lejos está.

Pero, bien sea porque por temperamento, soy hombre de cuño antiguo o incluso arcaico, o porque desde el punto de vista estético, no he pasado de cierta época, el caso es que la voz ronca de la ciega aún encanta mis oídos y me produce impresión de misterio, mientras que músicas modernas y relatos complicados de los que hoy corren, cuarenta años

después, me dejan más frío que un témpano o me irritan, porque preciso es que diga que me irrita que en obras de ficción se vea la tesis social, política o religiosa de modo excesivo: que no dominen la creación pura, la imaginación, la fantasía, la capacidad de observación de hechos contados límpidamente, o con pasión elemental y sencilla. Pero vuelvo a mi asunto.

Creo que antes del ensanche de la calle de Bailén desapareció ya el hombre de la barba, al que mi tío Pío, de vez en cuando, compraba algunos de los pliegos. Después, siendo yo de edad de veinte años no cumplidos, hacia 1934, recuerdo que en varias librerías de viejo vi encuadrados dos o tres volúmenes de pliegos de estos, y no de los más modernos, sino impresiones de la primea mitad del siglo XIX. Y una buena tarde apareció en casa mi tío mismo, con dos paquetes de ellos, paquetes que había comprado a un librero de los muchos que él conocía y de los que hizo varias semblanzas.

Fueron a Vera los paquetes y con otros pliegos que ya había allí llevé a cabo un primer intento de clasificación, sin pretensiones de ahondar en el tema. Mi tío, sí, gustaba de repasar aquellos papeles humildes, a los que de vez en cuando, antes de la guerra todavía, añadió algo más: propaganda política popular, versos en vascuence, algunos cuplés... Después vino la guerra y pasó el tiempo de estas amenidades. Durmieron los paquetes en la biblioteca de Vera años, hasta que allá hacia 1947, mi tío me pidió los apuntes reunidos y los pliegos clasificados por mí, para escribir un artículo en el que revivió sus recuerdos acerca de «Carteles de feria y literatura de cordel»¹. Los recuerdos de mi tío se remontaban a fines del siglo XIX, a la época en la que, en la esquina de la calle de Capellanes, estaba la librería del tío Calendario, especialista en tal literatura, que le inspiró para trazar un personaje de «Las mascaradas sangrientas»².

Puede decirse que el artículo resume las búsquedas de mi tío en este ámbito de la literatura popular, también en la plástica, porque, como indica su título, primeramente trató en el de los carteles de feria, que le impresionaron mucho asimismo, desde que vio en Sigüenza uno terrible, treinta y tantos años antes, con el crimen de Don Benito representado³. La idea del cartel y la narración versificada de este tipo, le dio ocasión para escribir *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*⁴, aunque antes y en otras ocasiones aludió a este género de recitaciones ilustradas de las que luego habrá que hablar más. Mi tío, al que las teorías de los críticos e historiadores de la literatura solo interesaban muy superficialmente, se interesó más por los cultivadores y vendedores de la literatura de cordel, que por los géneros existentes dentro de ella. Era el hombre popular recitando solemnemente y su público de soldados, criadas de servir, cesantes, hampones y vagabundos lo que le producía mayor interés. También el fondo de los relatos mucho más que la forma. Porque yo no he conocido nadie más capaz de sentir las inquietudes de los humildes, considerados individualmente, que él. Ni tampoco nadie que en la vejez

tuviera más vivas sus impresiones de la niñez, de una niñez turbulenta, popularísima y metida en un siglo XIX oscuro y romántico en el sentido más amplio, menos literario, de la palabra. Otros autores de la época de mi tío utilizaron al ciego y al hombre del cartel. Entre ellos Valle Inclán en *Los cuernos de Don Friolera*, que se representó en casa de mi otro tío materno Ricardo Baroja, interviniendo Francisco Vighi, Fernando García Bilbao y Cipriano Rivas Cherif; esto por aquella misma época de mi infancia a que me referí al principio. La utilización de Valle Inclán es importante porque de la materia prima del romance de ciegos saca el esperpento. A Baroja son las personas dominadas por el género las que le atraen: a Valle Inclán es el género en sí, género que, como se verá, fue muy mal considerado por ingenios atildados y eruditos de generaciones anteriores y le atrae, precisamente, como enorme, grotesca y tremebunda caricatura literaria. Con un poco de sentido de la selección se pueden alcanzar notables efectos, estudiándola y aprovechándola; efectos verbales, claro es, y no destinados al público popular, sino al tipo de lectores que, ayer, hoy y mañana tuvo, tiene y tendrá Valle Inclán. Por su parte, don Miguel de Unamuno, en *Paz en la guerra*, es decir, una novela publicada en 1897, es testigo fidedigno de que los pliegos de cordel, vendidos por ciegos, llegaban en abundancia al Bilbao décimonónico. También de la impresión fuerte que su contenido hacía en el alma de un muchacho de la vieja villa. Unamuno es aquí menos sintético más enumerativo que los dos escritores más jóvenes que él. Su texto resulta ser una síntesis, escrita a vuelapluma, pero por hombre de gran memoria, de la temática de la literatura de cordel. Oigámosle: «Hacía una temporada que le había dado a Ignacio con ardor por comprar en la plaza del mercado al ciego que los vendía, aquellos pliegos de lectura, que sujetos con cañitas a unas cuerdas, se ofrecían al curioso; pliegos sueltos de cordel. Era la afición de moda entre los chicos, que los compraban y se los trocaban.

Aquellos pliegos encerraban la flor de la fantasía popular y de la historia; los había de historia sagrada, de cuentos orientales, de epopeyas medievales del ciclo carolingio, de libros de caballerías, de las más celebradas ficciones de la literatura europea, de la crema de la leyenda patria, de hazañas de bandidos, y de la guerra civil de los siete años. Eran el sedimento poético de los siglos, que después de haber nutrido los cantos y relatos que han consolado de la vida a tantas generaciones, rodando de boca en oído y de oído en boca, contados al amor de la lumbre, viven, por ministerio de los ciegos callejeros, en la fantasía, siempre verde, del pueblo»⁵. El muchacho, vizcaíno, no entendía bien, a veces, la prosa o el verso castellano del pliego de cordel. El verso se le hacía más cuesta arriba... pero además del texto existía el grabado que lo ilustraba: «Pocas de aquellas legendarias figuras se le pintaban con líneas fijas: a lo más la de Judit levantando por el cabello la cabeza de Holofernes; Sansón, atado a los pies de Dalila; Simbad en la cueva del gigante y Aladino explorando la caverna con su lámpara maravillosa; Carlo-Magno y sus doce

pares «acuchillando» turbantes, cotas y mallas de acero en el campo en que corría la sangre como cuando está lloviendo; el gigantazo Fierabrás de Alejandría, «que era una torre de huesos», y que a nadie tuvo miedo, inclinando su cabezota en la pila bautismal; Oliveros de Castilla vestido ya de negro, ya de blanco o rojo, con el brazo ensangrentado hasta el codo, y mirando desde la plaza del torneo a la hija del rey de Inglaterra; Artús de Algarbe peleando con el monstruo de brazos de lagarto, alas de murciélago y lengua de carbón; Pierres de Provenza huyendo con la hermosa Magalona a las grupas del caballo; Flores, el moro, llevando de la mano a la playa y mirando a Blanca Flor la cristiana, que mira el suelo; Genoveva de Brabante, semi-desnuda y acurrucada en la cueva con su hijito, junto a la cierva; el cadáver del Cid Ruy Díaz de Vivar el Castellano acuchillando al judío que osó tocarle la barba; José María deteniendo una diligencia en las fragosidades de Sierra Morena; las grullas llevando a Bertoldo por el aire; y sobre todo esto Cabrera, Cabrera a caballo, con su flotante capa blanca»⁶.

Este mundo rudo y tierno a la vez, de caballeros que lloran y matan, con corazones de cera para el amor y de hierro para la pelea, de princesas, gigantes, bandidos generosos, limosneros y veneradores de la Virgen, en que Sansón se codeaba con Simbad, este con el Cid, Roldán, José María y Cabrera, hombre conocido «de carne y hueso», hacía soñar al joven bilbaíno decimonónico, protagonista de la novela⁷. He aquí otro gran testimonio.

Pero voy adelante con mis propias experiencias. Entre 1949 y 1950, cuando mi vida ya se nutría también más de recuerdos que de otra cosa y después de haber hecho 16.000 kilómetros de viajes por Andalucía, me volvió a llamar la atención el contenido de la colección de pliegos de mi tío, al comprobar que algunos viejos de la campiña y de la serranía de Córdoba, y de otras partes de Andalucía, aún recordaban relaciones de vidas de bandidos, coplas y romances leídos en pliegos comprados u oídos en la juventud a los ciegos; aún quedaban, en fin, supervivientes de la España meridional, popular, de los siglos XVIII y XIX, que tanta fascinación ha ejercido sobre propios y extraños y que tan criticada ha sido también en ciertos medios.

No será yo quien defienda, por principio, a esta España, madre de otra más banal y vulgar, es decir, madre de la «España de pandereta»; pero no solo creo que Mérimé fue un gran escritor y que *Carmen* es una hermosa ópera, sino también que la España incluso populachera decimonónica tiene su nervio y que los viajeros románticos que fueron a Andalucía con la ilusión de encontrar color local y plebeyo, tenían razón al considerar que aquel color era algo importante y aun trascendente en la vida pública, pese a las soflamas de los moralistas y de los hombres serios «por profesión»; tan abundantes hoy y ayer, que ironizan sobre todo lo que no entienden o no les conviene entender, que es mucho y variado: hombres que quedan lejos, muy lejos de Baroja, de Unamuno, de Valle

Inclán. De lo mejor que he conocido. También lejos de mis experiencias, zozobras y preocupaciones de la niñez y de la adolescencia, de las edades fundamentales en la vida de cada cual.

2

Hace poco he leído en un libro inglés, escrito en el siglo XVIII, que Lord Shaftesbury sostuvo la tesis de que «that gravity is the very essence of imposture»⁸ y si esto era verdad a comienzos de aquella centuria creo que aún era más cierto en el siglo XIX y lo es en el que corre. Nuestra España popular, dieciochesca y decimonónica, ha sido criticada por «impostores graves» y con ellos, o por influencia de ellos, por algunos hombres de bien. Una especie de fariseísmo ha invadido progresivamente los dominios de la vida pública, sobre todo política; vemos, así, que se condena a los autores más famosos en nombre de causas y programas antagónicos. Los ejemplos más extraños se dan una y otra vez, levantándose también a veces, las excomuniones que cayeron sobre este o aquel autor, grave, solemnemente. Condena el hombre de derecha el Carnaval, como residuo del paganismo, como fea muestra de lo que es la sensualidad desenfrenada. Condena el hombre de izquierda la misma fiesta, como cosa atávica e indigna de una sociedad bien organizada. Hubo tiempos en que por razones similares, se condenó el teatro español, se condenaron los bailes y las corridas de toros. El ideólogo intransigente no quiere consentir que otros tengan gustos distintos a los suyos. La moral puritana, sea laica o sea fundada en creencias religiosas, viene a ser siempre la misma. Los rigoristas y los laxos existen con independencia del memorable pleito que se planteó en Europa a raíz de la aparición del jansenismo. Grave y solemnemente publican asimismo sus condenas los sacerdotes de la Estética, en nombre del «buen gusto», expresión que debía estremecerles, dado el carácter bajo, culinario, que tiene y que, sin embargo, no les ofende. Vivimos rodeados de pretensiones de santidad por todas partes. Presumimos, con frecuencia, de laicos y de libres y seguimos manejando los conceptos religiosos, aplicados a otras esferas. He aquí a los buenos, he aquí a los malos. He aquí el *Bien* frente al *Mal*. He aquí la desviación heterodoxa, la excomunión, la pureza, el sacrificio, los mártires y los verdugos. A medida que las sociedades se han hecho más laicas, todos los que eran atributos de lo *Santo* se han ido traspasando a lo *Político*. El liberalismo tuvo, así, un aspecto religioso, o de Religión: lo han tenido después el Socialismo, el Comunismo y otros credos políticos de los que más vale no acordarse ya para nada. Y, como siempre, las sociedades han vivido, en casos, víctimas de la supuesta santidad, del puritanismo, de la *gravedad* de ciertas autoridades: de la impostura farisaica denunciada por los Evangelios ni más ni menos, mucho antes de que el noble lord hiciera su frase incisiva. El de la «moralina» ha sido uno de los criterios más empleados por tirios y troyanos al juzgar obras, conductas

y personas. Ahí está el caso de un ingenio tan brillante y desenfadado en apariencia como don Leandro Fernández de Moratín, que echó por la borda todo el teatro español de los siglos XVI y XVII, no solo por razones estéticas, sino por motivos morales. La lectura de los *Orígenes del teatro español* y más aún del prólogo o discurso preliminar que puso a sus *Comedias*, nos hace ver que no quiso dejar títere con cabeza, como vulgarmente se dice. Y claro es que si Calderón o Lope le producían poca simpatía, menos se la habían de producir Zamora, Cañizares o Juan Salvo y Vela, aquel sastre autor de *El mágico de Salerno*, *Pedro Vayalarde*°. *El burlador de Sevilla* era, según Moratín, la obra «más a propósito para conmover y deleitar a la plebe ignorante y crédula»¹⁰. La pudibundez más exagerada y el rigorismo más absoluto son las bases sobre las que se funda su teatro y el motivo mayor de sus censuras; y así tratando de obras como las de don Ramón de la Cruz, que hoy parecen inocentísimas, reprocha a aquel simpático ingenio «que hizo aparecer como donaires y travesuras aquellas acciones que desaprueban el pudor y la virtud, y castigan con severidad las leyes»¹¹. ¿No habrá un poco de grave *impostura* en esta posición? El caso es que incluso al tratar de la supresión de los autos sacramentales por el «justísimo decreto» de Carlos III, el hombre frío y distante que era Moratín, alude a la «irreligiosa y sacrílega algazara» a que daban lugar¹². ¡Tanto le importaba la Religión!

No ha de chocar, así, que la «literatura de cordel», expresión perfecta del gusto popular, cayera bajo la condena de quienes, además de esgrimir razones morales contra ella, esgrimieron razones de tipo estético, para considerarla despreciable: razones de «mal gusto». Incluso quien más ha hecho por conservarla en la memoria pública no se apartó de esta línea censoria. Aludo a Durán¹³, el gran colector de romances (1793-1862). Severísimo fue don Agustín con los pobres autores de romances vulgares y con el público que gustaba de ellos. Creía, como tantas gentes de su época, y de hoy, en la degeneración de la vida española en los siglos XVII y XVIII, frente a las grandezas de fines del XV y comienzos del XVI: más concretamente, del tiempo de los Reyes Católicos. La pintura que hizo de las ideas y costumbres españolas, ya de la época de los Austrias posteriores a Carlos I, es terrible. No la he de transcribir aquí: pero sí he de copiar los párrafos que dedica a una parte esencial de la literatura de cordel, considerada como resultado final de aquellas ideas y costumbres: «Este cenagal de corrupción, de falsa ciencia y de fe extraviada, sirvió de materia a los romances que los ciegos empezaron a propagar desde mediados del siglo XVII, y que simpatizan tanto con el vulgo alucinado, que constituyen su catecismo, su encanto, sus delicias, y puede decirse que hasta su único modelo ideal y su verdadero retrato. Gratos le eran estos romances porque personificaban el denuedo en un contrabandista vencedor de un regimiento, y que se burlaba de las autoridades que persiguiendo el crimen lo hacían bajo las formas odiosas del despotismo: interesábanle aquellos cuadros lascivos, donde una dama resuelta dejaba la casa, y ultrajaba la autoridad paterna por seguir a un valentón rufián, a quien encubría en sus

robos y favorecía en sus asesinatos; batía las palmas de gozo cuando se le presentaba un enjambre de alguaciles huyendo de un desaforado malhechor con visos de valiente; se entusiasmaba en pro del ladrón que socorría a los pobres con el despojo de los ricos; placíale verle subir animoso al cadalso, donde después de confesado, echaba un sermón muy tierno a los espectadores, y moría, tan persuadido como ellos, de que iba sin tropezar a gozar de Dios, cual si fuera un santo; y en fin gustaba con desatino de hallar en estos romances un diluvio de milagros, de brujerías y de encantamientos, una gaceta de terremotos y tempestades, incendios, pestes y castigos extraordinarios de la Providencia contra personas y pueblos enteros, sobre todo si eran judíos, moros, herejes¹⁴. El siglo XVIII, con la dinastía francesa, es para el mismo don Agustín, la época más desdichada de nuestra historia. Hoy también siguen creyéndolo muchos letrados. Yo no. Y pienso:

¡Lo que pueden la Literatura y la Historia de alto coturno! ¡Lo que pueden, también, ciertas simplificaciones! Gran parte de lo que dice Durán es cierto: pero de un modo, con un significado distinto al que él le da. Al menos para algunos pocos de los que vivimos en 1968, aquí, en España. Porque lo que hace Durán es aplicar a la valoración de un género literario todo lo humilde que se quiera, una teoría histórica general, sin tener presentes —como otros tampoco las tuvieron— ciertos hechos internos, que, desde varios puntos de vista, son tan interesantes como dicha teoría y que dan profundidad a la vida, al ser de los españoles populares y no populares de hoy mismo.

3

Para la generalidad de las personas que saben algo de España, tanto como para la mayoría de los eruditos e historiadores, nuestra nación —en efecto— cuenta mucho a fines del siglo xv y comienzos del xvi, menos en la segunda mitad de este siglo, menos en el xvii, menos aún en el xviii y casi nada en el xix. Puede que esto sea verdad en una especie de panorama de Historia Universal, para uso de grandes sintetizadores políticos, de discípulos de Hegel u otros filósofos de esta clase, que ven el globo terráqueo casi «desde fuera». También para los nacionalistas a ultranza, que no piensan más que en «horas imperiales». Pero la realidad es que para la vida de un español cualquiera de hoy (y no hace falta que sea de los más humildes) cuentan más los hechos acaecidos en tiempos de Carlos III y doña Isabel II que los que ocurrieron en tiempo de doña Isabel la Católica y Carlos I, por muy grandes que éstos fueran. Nuestro siglo xviii es un siglo muy importante en el devenir español, sin necesidad de hacer comparaciones enojosas y si hemos dejado de vivir «ut prisca gens mortaliū», ha sido por lo que acaeció durante él y aún más en pleno siglo xix, según puso de manifiesto don Juan Valera¹⁵. No nos dejaremos llevar, pues, de idealismos más o menos políticos, profesionales y alambicados. Y, aparte

de esto, nuestros siglos XVIII y XIX son de una riqueza de contrastes, de una violencia de colores y de una excelencia estética en algunos aspectos de la vida popular, que nada dejan que desear, frente a épocas más alabadas, estudiadas y supuestamente conocidas, de acuerdo con el lugar común, pero de las que, a veces, no sabemos más que eso: lo que el lugar común da de sí.

Pero, por otra parte, ha de advertirse que a partir del XVIII se observa un fenómeno de considerable importancia, que da nuevo sentido a lo popular. El mismo don Juan Valera, en un ensayo de los más sutiles que escribió, se preguntaba por qué razón con el advenimiento de los Borbones, poco más o menos, se marca un *divorcio absoluto entre el pueblo como tal y las clases cultas, cultural y literariamente hablando*, divorcio que no había existido hasta entonces¹⁶, aunque pueden buscársele ya algunos débiles antecedentes en el reinado de Carlos II. Don Juan, como Durán, abomina del gusto popular de entonces. Oigámosle: «Pero la decadencia era ya tan honda, que los nuevos elementos que los innovadores traían, no lograron fundirse con el ser antiguo de nuestra civilización. El espíritu caballeresco, y las hazañas, valentías y amoríos de los héroes y de las damas de Calderón y de Lope, habían pasado avillanándose a dar la última muestra de sí en la ínfima plebe, donde don Ramón de la Cruz los descubre y los pinta; los cantos épicos-líricos del romancero, que habían celebrado las proezas de los Cides, Bernardos y Mudarras, no celebraban ya sino las insolencias y desafueros de los jaques, guapos y bandidos; y los discreteos, las metafísicas de amor, los altos o delicados conceptos de los galanes y de los poetas del Siglo de Oro, habían degenerado en retruécanos, equívocos y miserables juegos de palabras»¹⁷. Acaso lo que había ocurrido, más que un cambio de gusto puramente literario, era un cambio de la configuración de la sociedad española. Había aparecido más abundante una clase media, ya que no burguesía; la aristocracia se había achicado o «aburguesado», dándose aquella falta de héroes dirigentes, de que hablan algunos escritores del tiempo de Carlos II mismo, como factor fundamental para explicarse los continuos fracasos de los españoles en el concierto de las naciones europeas¹⁸. El pueblo seguía semejante al del pasado, sin embargo y así siguió hasta la guerra de la Independencia por lo menos, cuando actúa, precisamente y con brillo, el héroe popular. ¿Hay algún personaje más arcaizante, a este respecto, que un guerrillero, al estilo de Merino? (1769-1844). ¿Y hay algún ser más diferente a él que su contemporáneo el afrancesado ilustre y talentado don Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) para el que, como hemos visto, ya la literatura de los siglos XVI y XVII entera y el teatro sobre todo, estaban dominados por el mal gusto y las ideas estragadas de los libros de caballerías, que en su tiempo se seguían leyendo por el «pueblo»?¹⁹. La vida de Merino es una vida *a la antigua*²⁰. La de Moratín una vida *a la moderna*. Excesiva violencia de un lado, excesiva prudencia de otro. El cura de pueblo reaccionario no es más mogigato, ni mucho menos, que el ingenio madrileño reformista, del que acaso arranca esta

Prólogo

especie de posición crítica, que podría definirse como «puritanismo liberal» y que se funda tanto en razones de buen gusto como en razones de buena moral: una posición que, tiempo después, irrita sobremanera a los eruditos casticistas y patriotas a su modo, que acusaron a Moratín y a otros literatos de su época de afrancesados. Crimen, el más execrable que cabe imaginar, para alguna pobre gente.

Pero es evidente, que ya antes de él se había dado una especie de polarización social y literaria conforme a la cual, mientras los literatos, letrados y eruditos se hacen, de día en día, más «racionalistas», los elementos populares siguen intolerantes y aun exageran la credulidad y la beatería, hasta llegar a grados que molestan totalmente a los «cultos». La literatura dieciochesca, culta, es gélida y prosaica a la par, como batida en frío, voluntariamente limitada, a fuerza de preceptos retóricos y morales. La popular de que hemos de hablar bastante, incorrecta, emocional hasta llegar al delirio, dominada por pasiones hondas y a veces morbosas, lo más antiacadémica y lo más esperpéntica que puede pensarse: porque de ella sale el esperpento *al natural*.

Se reprocha al vulgo ignaro, a la plebe, a la multitud, que participa no sólo de ideas, sino también de gustos y sentimientos exagerados y pervertidos: pero estos gustos eran comunes y corrientes, propios de casi todos los españoles de cierto tipo y de ciertos ámbitos, durante el siglo XVII. Feijoo (1676-1764) es el que representa mejor el ataque a las ideas de este «vulgo» en tiempo de Felipe V. En época más moderna el padre Isla (1703-1781) y más adelante Jovellanos (1744-1811) es el enemigo más ilustre de los «prejuicios». Los teóricos de las Bellas Artes, los neoclásicos a ultranza, arremeten también desde su campo contra lo barroco, expresión evidente de un gusto popularísimo, que llega a los labriegos de toda España y a las comunidades, más o menos cristianizadas, de los indios y mestizos de América.

El problema «social» y «cultural» planteado, digámoslo empleando palabras que están hoy en todas las bocas (y que por eso pueden sonar a monserga), lo reflejan varios párrafos de Moratín mismo en los *Orígenes del teatro español*, en los que alude:

- 1.º A una *depravación* del gusto de la *multitud* (palabras textuales), por la lectura de los libros de caballerías²¹.
- 2.º Una *corrupción* del gusto del *pueblo*, provocada por los autores teatrales, siguiendo la tendencia fantástica.
- 3.º Una exaltación de la *equivoca devoción del vulgo*, por medio de autos y teatro religioso en general.
- 4.º Un sostenimiento en esfera más elevada de la poesía lírica «no sujeta a la censura de la *plebe*»²².

En tres párrafos seguidos usó don Leandro, despectivamente, de las palabras «multitud», «pueblo», «vulgo» y «plebe» como sinónimas, asociándolas a las de «depravación» y «corrupción».

Pero he aquí que en su misma época y aun bastante antes el «vulgo», el «pueblo» y aun la «plebe» de ciudad, comienzan a poseer un carácter que interesa a muchos y viene a resultar también que algunos de los gustos y aficiones «vulgares» y «populares», sino todos, cuentan con partidarios que provienen de otras esferas, incluso la aristocrática. Viene a darse, así, un juego de relaciones en el orden estético que hace que las clases sociales, tan fuertemente establecidas en el Antiguo Régimen, se solidaricen por abajo: por lo «popular» y aun por lo que está debajo casi de lo popular, es decir la gitanesca, la jacarandina y el hampa.

Si consideramos estos estratos: 1) aristocracia, 2) clase media, por no decir burguesía, 3) clase popular o «baja», como se le ha llamado, 4) castas y grupos especiales, podremos observar cuanto más posible es la atracción de los estratos 1 y 2 por los estratos 3 y 4 que lo contrario. El marquesito vestido de majo o la señorona vestida de manola, son dos lugares comunes del teatro, de la zarzuela, de la pintura. En nuestra época ha habido algunos matadores de toros que, con loable esfuerzo, han procurado adquirir cultura burguesa y aun superior a la común en la clase media española. Pero esto es cosa moderna y rara: más corriente ha sido que un aristócrata adope usos plebeyos y que se rodee de gitanos y gitanas, para solazarse, haciendo caso omiso a prédicas paternas.

Jovellanos mismo escribió una de sus sátiras más elocuentes, contra cierto tipo de señorito achulapado y populachero, aficionado a todo espectáculo popular que desde su tiempo y aun antes no ha dejado de existir²³. Y entonces el teatro y la poesía tuvieron expresiones populares y expresiones cultas, en pugna. Los toros se ajustaron a nuevos cánones. La lucha entre tradicionalistas y clasicistas o neoclásicos, afectó a ciertas formas populares de expresión, desdeñadas como tales y a las que se quiso aplicar la severidad de las leyes. Comprendemos hoy perfectamente que Jovellanos o Moratín sintieran gran disgusto al entrar en la «cazuela» de un teatro y al ver a la gente embobada ante los lances acrobáticos de una comedia de tramoyón o de magia y al oír a los ciegos cantar por la calle casos y cosas horribles: «Cuchilladas, devoción, resistencias a la justicia, celos, apartes, escondites, salir y entrar sin saber a qué, requiebros, locuras, chocarrerías, bravatas, naufragios, martirio, bautismo ridículo»²⁴.

Todos estos componentes señalaba Moratín en *Los mártires de Toledo y tejedor Palomeque* de don Eugenio Gerardo Lobo; los mismos de un romance de ciego, podemos añadir. Pero también podemos pensar o imaginar que no pocas personas sentirían disgusto y aburrimiento o tedio ante la plaga de odas, elegías, y versificaciones compuestas en frío, para concursos y certámenes, por la grey de empleaditos madrileños y de abates a sueldo, divididos en grupos y a cuenta del Neoclasicismo y del Despotismo ilustrado. ¡Cualquiera se entretiene hoy con los poemas que acompañaban a la distribución de premios de la Real Academia de San Fernando, por dar un ejemplo! ¿Qué hacer con los metros latinos de los padres jesuitas y otros educadores posteriores a la expulsión de aquéllos?

La savia de la vida española estaba en lo popular o en lo más antiguo.

Esto explica que, pese a Moratín y a todos los censores de la «corrupción», pese a prohibiciones y restricciones, entrado el siglo XIX aun fueran celebradísimas las obras de Belmonte Bermúdez, Cañizares y Zamora y que Fernando VII, acreditando su condición *vulgar* y *plebeya*, fuera a los coliseos de la Cruz o del Príncipe a entusiasmarse con las habilidades del *Mágico de Salerno*, como lo atestigua don Ramón de Mesonero Romanos²⁵, que, cual Hartzenbusch, cogió todavía en su mocedad viva y fresca la tradición teatral española.

Y he aquí que, años después, cuando los románticos llegan a España, en donde encuentran brío, personalidad, es en este pueblo, en este vulgo despreciado; no en la burguesía acompasada de las ciudades, ni en la aristocracia extranjerizada (más en los trajes y usos que en las ideas). El extranjero busca al pueblo y el pueblo busca al extranjero, mientras el intelectual español, el artista de la clase media, en vida, no produce mayor curiosidad al llegado del Norte, ávido siempre de color, de color, de color local.

El mismo don Juan Valera, al que le hemos oído emitir juicios tan adversos sobre el gusto popular, expresó ideas muy distintas a las transcritas, en su estudio sobre el Romanticismo y Espronceda, al hacer la apología del romance, que se conservaba vivo en su época: «el vulgo lo sigue cantando en las ciudades, y los rústicos en las aldeas y despoblados» y «lo que Iriarte decía irónicamente al oír cantar al ciego, *aún hay en España poesía*, yo lo hubiera dicho de buena fe, si hubiera vivido en su tiempo»²⁶. De todas maneras, Valera estaba siempre algo distante de todo, aunque como letrado fino, helenista, novelista, llegaba a conceder que «los contrabandistas son más *poéticos* y *novelescos* que los carabineros y que los vistas de Aduana; y el valiente bandido Roque Guinart, y el terrible capitán Rolando, más novelescos y poéticos que los cuadrilleros y alguaciles que nos pintan el *Gil Blas* y el *Quijote*»²⁷. Unir lo romanesco a lo moral y a lo correcto es empresa difícil. ¡Así se hicieron las novelas que se hicieron en el siglo XVIII! Por otro lado un culto demasiado vivo a las bellezas de la forma —como el que profesaba el mismo don Juan— no podía ser compatible con cierto gusto por la literatura de cordel. Tampoco por el folletín decimonónico, del que, en gran parte, sale la gran novela.

Tuvieron que venir los jóvenes de la generación de mi tío, llámesele del 98 o no, para sentir por lo popular sensaciones distintas, de cierta solidaridad o simpatía por lo menos. Los testimonios recogidos al comienzo de este libro lo atestiguan de modo suficiente. «Lo popular» no está adscrito solo a la propia región, en escritores que eran vascos, gallegos, levantinos, andaluces, etc. y que no arrancan del «costumbrismo», que tiene otros orígenes y que se da frondoso como género a lo largo del siglo XIX, aquí y allá. No es tampoco algo corrupto, envilecido. Podrá ser incorrecto de formas, o absurdo desde el punto de vista intelectual: pero desde luego es más interesante que toda la poesía de los clasicistas.

Por otro lado las ideas respecto a «realidad» y «moralidad» de Moratín, etc., resultaban estrechas desde su nacimiento y el costumbrismo del siglo XIX tenía algo de ñoño o de demasiado festivo que no casaba con las tragedias reales que se podían observar en el país. No era ni una España de pandereta, ni una España sensata, burguesa o aburguesada la que podía interesar a los jóvenes de fines del siglo XIX, sino una España trágica, o tragicómica y más que España en sí aquel «sentido trágico de la vida» del que ya hablaba el relojero alemán de las *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*²⁸ antes, mucho antes, de que una frase semejante se convirtiera en título famosísimo. De todas suertes la eliminación de los romances vulgares, «Blind Beggar Ballads», es algo que llevan a cabo «in limine» casi todos los historiadores de la Literatura al estudiar materia tan importante como el *Romancero español* y de los otros géneros de cordel ni siquiera hablan²⁹.

4

Pero hay otro hecho, que conviene hacer resaltar y que se da a fines de siglo y hoy que es el de que el «popularismo» se traduce, con mucha frecuencia, de modo exclusivo, en «andalucismo» y aun «gitanismo». Lo castellano, viejo o nuevo, queda desplazado para muchos por lo específicamente andaluz, por el prestigio y seducción que ejercen las costumbres populares de Andalucía, desde el XVIII. No hablemos ahora de lo hermético que es lo vasco para el que no es vasco, ni de lo limitado de lo catalán, gallego, asturiano, etc. Hablemos de la *absorción andaluza*, de esta absorción que los escritores del «98» rechazaron, ya que no fueron partidarios del andalucismo que imperaba en plazas de toros, cafetines, etc., reaccionando contra la fiesta de toros, el cante y el baile, aunque, por otro lado, les gustara Andalucía. Cosa muy limitada y pobre creía Baroja que era la vida flamenca de una ciudad como Cádiz³⁰ y más sórdido aún le parecía el flamenquismo cuartelero de una ciudad del Norte, como Pamplona³¹. De los toros dijo pestes³² y puede considerarse el más radical en esta postura, «anti-flamenca», no «anti-andaluza». Pero claro es que no resulta hoy, ni tampoco fue en su época, postura común³³. Y así un andalucismo, más o menos vago, difuso y agitanado, confundido a veces con un españolismo también «sui generis», hace que en nuestros días el literato más *popular* de España en el mundo, sea Federico García Lorca. ¿De qué secretos resortes parte este prestigio? Difícil es precisar, más difícil aún explicarlo. Pero en las páginas que siguen acaso encontrará el lector agudo algunos elementos, algunos datos, para montar su teoría propia sobre el particular³⁴. Yo no los doy más que a título de ensayo, como un fragmento de meditaciones folklóricas sobre gentes y tierras de este país, sobre todo del Sur de él, en el que estoy arraigado, aunque con raíz menos potente que la que me liga al Norte.

Hay —en primer lugar— un hecho observado por algunos autores,

que acaso no lo describieran con toda exactitud, respecto a lo más *típicamente español de las costumbres andaluzas* comparadas con las de otras partes de España, aun en pleno siglo XIX, que puede ponerse en conexión con lo que se ha dicho antes sobre su popularidad y prestigio. Don Antonio Cánovas, al tratar de la literatura costumbrista, en que descolló su tío, don Serafín Estébanez Calderón, dedicó al asunto unas líneas que bien vale la pena de recordar. Decía, pues, así:

«Por causas no bien explicadas todavía, ello es que conservan más vivo nuestras provincias de Andalucía que las demás, todo lo genuinamente nacional o castizo.» Incluso el idioma, mal pronunciado, está más entero en cuanto a giros, frases y voces. ¿Será ello porque el castellano, conquistador, estimulaba a la imitación, para marcar una personalidad relevante, a exagerar el castellanismo de quienes no lo eran de origen? Pero no hay duda: «Allí en Andalucía es donde han encontrado su teatro postrero, antes de desaparecer, como desaparecerán, sin duda, y no muy tarde, por virtud de la fuerza niveladora de la civilización, los amores por las rejas, las serenatas, los palos o cintarazos entre galanes, por todos cuatro costados cristianos viejos, y castellanos, de las comedias de Lope o Calderón. Allí andan todavía, en su bien conocida estampa, como si no hubiesen pasado días por ellos, Rinconete y Cortadillo, lo propio que Guzmán de Alfarache y los valentones y las mozas de las jácaras o bailes de Quevedo; todos con sus defectillos a la verdad; pero capaz el menor de los tales de hacer información de limpieza, diferenciando su sangre no solo de la judía, sino de la mora, que según Estébanez y nuestros antepasados, era de calidad algo mejor. Hasta los manolos y majas de don Ramón de la Cruz, tiempo ha enterrados en esta corte, subsisten y sin grandes desperfectos en Sevilla o Málaga, que fue sin duda donde los halló y trató íntimamente *El Solitario*»³⁵. Es decir, que la vigencia de ciertos usos y costumbres fue más larga en Andalucía que en Castilla. Algo de verdad hay en esto. Pero también es necesario advertir que Cervantes, Quevedo y otros ingenios menores, cuando describieron ciertas costumbres y ciertos personajes, pensaban ya y sobre todo, en Andalucía, en Sevilla, capital popular de España durante mucho tiempo y que España era un país conocido por muchos a través de Cervantes: del *Quijote*, que tiene La Mancha como escenario y que revela siempre la mayor vinculación vital de su autor con la mitad meridional de España que con la mitad septentrional, aunque fuera descendiente de gallegos. Nada se diga de las *Novelas ejemplares*. Lo *español* es, pues, para muchos, lo español meridional: ahora y antes de ahora. Mucho antes también de la época del «Solitario» y de su sobrino.

Y la convicción de que Andalucía tenía una superioridad literaria muy sensible, sobre el resto de España, lo manifestó también otro andaluz, don Juan Valera, en su estudio acerca del mismo Estébanez Calderón, en el que considera a la «gente menuda y plebeya» de ayer, como creadora, y originadora por excelencia de la que podríamos llamar hoy «materia prima» poética. No solo surgen entre ella —dice— los poetas y cantao-

res, sino también bailarines, bailarinas, toreros o matadores, pícaros y otros personajes propios para excitar la imaginación³⁶.

No bastará, pues, con que aceptemos el carácter «sedimentario» que dio Unamuno en el texto transcrito arriba, a la literatura de cordel; no nos limitemos tampoco a dar a lo popular unos rasgos simples, desde el punto de vista sociológico y etnográfico; ni podremos considerar a la «tradición oral» como transmisora principal de romances, etc.; ni aceptaremos, sin más, el principio de que, en boca del pueblo, la obra de Arte se simplifica y se mejora casi siempre, como se sostiene que ocurre con algunos romances estudiados por filólogos de máxima autoridad³⁷; ni consideraremos el género literario, o los temas literarios o «topoi» desde el punto de vista puramente técnico que siguió Curtius en una obra famosa³⁸, combatida también, técnicamente, por Dámaso Alonso³⁹, con muy buenos argumentos, que, a su vez, nos enfrentan con el problema de los «topoi» sociales, no solo literarios. El humanista ha de tener más flexibilidad que el teorizante científico y más manga ancha que el hombre de fe.

Inútil será aclarar, después de dicho todo esto, que la literatura de cordel apenas si me interesa como literatura. Inútil será decir también que tampoco me he sumergido en el laberinto bibliográfico que constituyen los miles de pliegos recogidos por la diligencia de coleccionistas y bibliófilos. Se anuncian para un futuro próximo las publicaciones de tesis enormes sobre estos pliegos de que voy a hablar ahora modestamente; fijándome, sobre todo, en los que han sido objeto de mayor cantidad de reimpresiones, en aquellos que han tenido público hasta nuestros días.

Y así he estimado cosa importante, primordial, ilustrar el trabajo con algunas consideraciones de tipo sociológico e histórico, respecto a los autores de los romances y relatos, los temas y el público, eludiendo, en cambio, el estudio de rarezas bibliográficas y curiosidades por el estilo. Convendrá, sin embargo, que indique que mis primeras fuentes de información son las que siguen:

- A) La colección formada por Pío Baroja, que conservo en su casa «Itzea», de Vera de Bidasoa.
- B) Manuel Alvar me ha hecho conocer dos volúmenes con una «Colección de romances», que se halla en la biblioteca de Málaga y que he tenido en cuenta, gracias a la amabilidad de don Francisco Bejarano. Llevan los números 480 y siguiente. Tienen encuadernación de fines del XVIII y al final del número 480, se lee: «Fui de Dⁿ Gerónimo Fuenmayor y La Fuente y ahora de su sobrino Dⁿ Estanislao Lossa Lossa Fuenmayer vivo Calle de Cervantes n.º 4 Sevilla.» En otra plana el mismo escribió: «Sevilla 28 de Diciembre de 1873.» Hace 431 folios.
- C) En la Biblioteca Nacional de Madrid hay un fondo abundante de pliegos de cordel. Lo he utilizado muy poco. Tampoco los repertorios bibliográficos, como el de Gallardo, muy copioso en referencias.

Casi todos los fondos examinados por mí provienen de Castilla, con Madrid como centro, o de Andalucía. Pero esto no quiere decir que no haya otros focos de producción o reproducción, de los que conviene decir ahora algo.

«Romanços de cego» y, en general, literatura de «canya i cordill» existen abundantes en Cataluña y Valencia. Puede decirse que en Valencia, capital, donde las artes gráficas florecieron tan pronto, se dieron los ejemplos más ilustrativos de ella: historias, sucesos más o menos verdaderos, narraciones fabulosas en castellano o en valenciano, salieron de prensas conocidas y estudiadas por los bibliógrafos de aquella ciudad. Don Rafael Gayano y Lluch⁴⁰ ha exhumado un texto de Luis Vives en que se alude a un joven destartelado que «vendía en los tres cantones o esquinas estampas de papel y cuartillas, cantando canciones nuevas en los corrillos»⁴¹. Claro es que esto parece ocurrir en Flandes. Pero podría aplicarse a la ciudad nativa del humanista, donde los ciegos solían vender sus romances, etc. junto a las puertas principales del recinto urbano, pero, sobre todo, en el mercado y en la plaza de La Seo. A comienzos del siglo se concentraban en los solares de San Francisco⁴². Valencia para el estudio de la literatura de cordel en español o castellano es importante: también lo es Barcelona, pese a que mucho de lo que salió de sus prensas está en catalán.

Entre los editores y libreros de Barcelona destacó como cultivador de los géneros, que nos van a ocupar don Ignacio Estivill, agremiado por los años de 1780, discípulo en su oficio de un don Carlos Sopera, que tenía abierto su establecimiento en la calle de la Llibreteria, donde había otros muchos: casi todos viejos. Estivill fue cónsul del oficio en 1799⁴³. A comienzos del XIX Ignacio Estivill y Cabot, hijo del fundador de la librería establecida en la calle de la Boria, tenía además imprenta para sus producciones y según el erudito a quien tomo estas notas, mi querido amigo y maestro don Agustín Durán y Sanpere, «estas quedaban casi reducidas a pliegos de romances que los ciegos encargaban para llevarlos a través de ferias y mercados, y a aleluyas infantiles para las cuales se aprovechaban grabados antiguos o se hacían nuevos»⁴⁴. El fondo de aleluyas era considerable⁴⁵. Pero no menos abundante era la colección de pliegos de romances y coplas, que fue aumentando de 1820 en adelante, en que unos «Trobos discretos y divertidos para cantar con la guitarra» llevan el número 3 de una serie, hasta que en 1852 la imprenta pasa al nieto, el cual cambió un tanto el espíritu de las publicaciones, cultivando más los crímenes de actualidad que otra cosa. Los pliegos antiguos, en castellano, debían ser objeto de un comercio exterior, porque en Cataluña abundaba también la «Literatura graciencia de canya i cordill», objeto de una monografía de Joan Amades⁴⁶, en lengua vernácula.

Ahora, mi mente, une a la tarea que aquí queda reflejada las figuras de

Durán y Sanpere, vivo y activo en su vejez, y la de Amades, muerto ya hace años. Estos dos amigos catalanes, cada cual en su estilo (más erudito uno, más hombre del pueblo el otro) son para mí el ejemplo que en otras partes no encontramos, de investigadores de un mundo oscuro, popular, entrañable, urbano en gran parte, del que aún, en conjunto, tomando los pueblos del Mediterráneo como un bloque, sabemos poco: o por lo menos, no hemos establecido las conexiones necesarias entre lo que ya sabemos. Y al decir esto no me refiero tanto a estudios sistemáticos, comparativos sobre temas, como a otros, más bien sociológicos. Por ejemplo, los críticos, filólogos y folkloristas italianos se han ocupado de modo insistente en definir y limitar los dominios de la literatura popular de su país. Hay libros enteros, como el de Riccardo Dusi⁴⁷, dedicados, casi por entero a esta empresa; y en él puede hallarse copia de pareceres y opiniones de personalidades de primera fila: D'Ancona, Comparetti, Croce, Rajna, etc. No he de seguir a estos autores en sus pareceres: ni creo que ahora viene al caso, pues de lo que aquí se trata es de estudiar algo menos rígido que los límites o fronteras de una disciplina y también menos sistemático que la catalogación pura de unos temas.

Sería también posible el elaborar un índice de temas del romancero vulgar, al estilo de los que se han hecho con otros textos más o menos folklóricos, incluso con la «novella» en prosa italiana⁴⁸. Pero creo que este índice no se ajustaría a la temática estrictamente tradicional de cuentos y novelas, o que, por lo menos, desde un punto de vista estadístico, daría figuras distintas. Y claro es que la tarea puede ser útil... pero después de haber llevado adelante otras, más sintéticas, que nos coloquen ante un panorama general. Italia y España, el ámbito del idioma español, el del francés, italiano, portugués y catalán ofrecen vastas perspectivas para comparaciones temáticas. Pero acaso no sea tan interesante la catalogación de temas y motivos, como el estudio de los medios en que tales temas y motivos se desarrollan y el de las variaciones que presentan en el tiempo y en el espacio. Incluso en lo que es gráfico la variación o variante resulta sustancial. Porque hay países, como Cataluña y Valencia, en que los elementos gráficos de la literatura popular alcanzan mucha más perfección que en otros. Y tierras lejanas en las que, no sin cierta sorpresa, hallamos lo que encontramos en la nuestra, con variaciones sensibles, pero ajustado a un mismo o unos mismos patrones generales.

Así resulta, por ejemplo, que el romance de cordel y los grabados populares correspondientes, se dan en el Brasil, en dos estados del Nordeste: Pernambuco y Ceará y sobre todo en las ciudades de Recife (del primer estado) y Juazeiro (del segundo). Corre el género por otros estados). Llegó, así, hasta algo del ciclo de Roldán. Pero aparecen temas particulares, de tipo maravilloso: y, en fin, historias de «cangaceiros», es decir bandidos, juzgados como hombres generosos, en bastantes ocasiones: Camilo Castelo Branco, novelista con un enorme instinto popular, da incluso materia a un pliego en que se adopta *Amor de perdição*. Por último, nos son conocidos los nombres de algunos poetas de cordel entre

los cuales fueron célebres João Martins de Athayde, de Recife y José Bernardo da Silva, de Juazeiro⁴⁹.

Esto hallamos en el Brasil lejano en leguas. Pero he aquí que en otras partes más cercanas en distancia y que se nos han alejado por diversas circunstancias históricas, hallamos similitudes, conexiones parecidas. Un español, historiador de los siglos xv, xvi, xvii y xviii, debe tener los ojos muy atentos a lo que entonces ocurría en Italia. Un folklorista tanto como un historiador. Toda la banda sur de la península central del Mediterráneo ofrece similitudes extraordinarias con la banda sur de la península ibérica, similitudes que hay que hacer extensivas a Sicilia. El hecho, reconocido, no ha sido analizado de modo suficiente. Valdría la pena de comparar nuestra poesía de cordel, con la siciliana, estudiada hace ya mucho por S. Salomone-Marino; pero ya no he podido hacerlo aún⁵⁰. Como tampoco he profundizado en el estudio de los pliegos de Nápoles y otras grandes ciudades del sur de Italia, aunque en algún lado de este libro recojo unas cuantas ideas sobre su índole y acerca de la influencia que han ejercido sobre el pueblo.

La comparación con la literatura francesa «du colportage» es más fácil de hacer, aunque creo que puestos a analizar lo más entrañable y profundo, sea menos provechosa. Por lo que yo veo en líneas generales, hay en ella menos cantidad de «pathos», más margen para editar librillos técnicos o seudotécnicos, o relatos más compuestos. El genio que, tradicionalmente, se asigna al francés y su literatura parece que actúa también sobre lo popular... aunque Francia haya sido la tierra del «roman-feuilleton» por excelencia, contra el que de modo periódico se levantaron los escritores amantes del idioma, los estilistas...

Así escribía André Gide, de viejo, que le resultaban insoportables tres géneros literarios: uno, al que llamó «Garibaldi», y otros dos que eran «le genre Mousquetaire», et le genre «Caramba!»⁵¹. Esto quiere decir que nunca hubiera sido un buen lector de folletines, de libros de caballerías o de pliegos de cordel. Ni se imagina uno a otros literatos franceses anteriores, tan preocupados por la forma como él, en trance de leer cosas de estas que apetecen ánimos juveniles o más apasionados. Sin embargo, aquí, en España, tenemos a Juan de Valdés, hombre pulcrísimo en su idioma, el cual confesaba que gastó los diez años mejores de su vida leyendo libros de caballerías, y dándonos con este motivo los títulos de algunos que han sido leídos hasta hoy (cosa que no ocurre con obras alabadas por él mismo⁵². Y acaso habrá que reconocer, al fin, que el escritor que en la juventud no haya gustado de estos géneros abominados por Gide, no ha tenido una juventud fuerte y sana desde el punto de vista literario.

NOTAS AL PRÓLOGO

¹ «Revista de información médico-terapéutica», año XXII, núms. 21-22 (1947), pp. 1.024-1.033, con ilustraciones de Esplandiu: una de un hombre con cartel: otra de un ciego.

² Baroja, *op. cit.*, pp. 1.027-1.028. Está en el capítulo IV de la novela. *Obras completas de Pío Baroja*, IV (Madrid, 1948), pp. 491-494.

³ Baroja, *op. cit.*, pp. 1.024-1.027.

⁴ Fechado en «Itzea» en junio de 1927 y publicado en Madrid, 1928.

⁵ Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, 2.^a ed. (Madrid. Renacimiento), p. 29.

⁶ Unamuno, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁷ Unamuno, *op. cit.*, p. 31. Doña Pilar Gallano de Soroa me indica que en su niñez, poco antes de la guerra de 1936, había en Bilbao ciegas que cantaban los crímenes del día y que vendían pliegos con coplas y cuplés.

⁸ «Letters from Edinburgh; Written in the Years 1774 and 1775: containing some observations on the diversions, customs, manners, and laws, of the Scotch Nation...» (Londres, 1776), p. 66.

⁹ *Obras de D. Nicolás y D. Leandro F. de Moratín*, B.A.E., II, pp. 307-325.

¹⁰ Moratín, *op. cit.*, *loc. cit.*, p. 307.

¹¹ Moratín, *op. cit.*, *loc. cit.*, p. 317.

¹² Moratín, *op. cit.*, *loc. cit.*, p. 316.

¹³ Constantemente haré referencia a los dos volúmenes del *Romancero general o colecciones de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (sic), que constituyen los tomos X y XVI de la «Biblioteca de autores españoles» (B.A.E., ya citada así) de Rivadeneira.

¹⁴ Durán, I, pp. XXXI-XXXII del prólogo.

¹⁵ *De la perversión moral de la España de nuestros días* en «Disertaciones y juicios literarios», II (Sevilla, 1882), pp. 15-20, especialmente.

¹⁶ Juan Valera, *De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente* en «Crítica literaria (1864-1871)», tomo XXIII de «Obras completas» (Madrid, 1909), pp. 239-258.

¹⁷ Juan Valera, *De lo castizo*, p. 248.

¹⁸ Juan Alfonso de Lancina, *Historia de las revoluciones* (sic) *del Senado de Messina* (Madrid, 1692), p. 497.

¹⁹ Véase un párrafo de los «Orígenes del teatro español», *Obras de D. Nicolás y D. Leandro F. de Moratín*, B.A.E., II, pp. 159-160.

²⁰ Preferible es leer, por primera providencia, un biografía antigua, como la contenida en la *Galería militar contemporánea*, I (Madrid, 1846), pp. 139-256.

²¹ *Obras de D. Nicolás y D. Leandro F. de Moratín*, B.A.E., II, p. 159.

²² Moratín, *op. cit.*, *loc. cit.*, p. 160.

²³ *Obras*, I, en B.A.E., XLVI, pp. 34, a-36, a. («A Arnesto»):

¿Ves, Arnesto, aquel majo en siete varas
De pardomonte envuelto, con patillas
De tres pulgadas, afeado el rostro,
Magro, pálido y sucio...?

Notas al prólogo

35

- ²⁴ Discurso preliminar a las comedias de Moratín, *Obras*, B.A.E., II, p. 311.
- ²⁵ *Memorias de un setentón por El curioso parlante*, I (Madrid, 1926), p. 187 («Madrid y los madrileños» 1815-1816).
- ²⁶ *Del Romanticismo en España, y de Espronceda* en «Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días», I (Madrid. Sevilla, 1884), p. 164.
- ²⁷ Juan Valera, *De la naturaleza y carácter de la novela* en «Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días», I (Madrid. Sevilla, 1884), página 296.
- ²⁸ Madrid 1901, p. 282 (capítulo XX).
- ²⁹ La expresión inglesa está tomada de *A History of Spanish Literature* de Ernest Mérimée, traducción de S. Griswold Morley (Nueva York, 1930), p. 174. Compárese con el texto francés del mismo Mérimée, *Précis d'histoire de la Littérature Espagnole* (París, 1908), p. 167. Jaime Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la Literatura Española* (Madrid, 1916), pp. 97-108, ni siquiera los menciona.
- ³⁰ *Las inquietudes de Shanti Andía* (Madrid, 1911), pp. 113-114 (capítulo IV, del libro II).
- ³¹ Véase el textos de las *Memorias II. Familia, infancia y juventud* (Madrid, 1944), pp. 161-162.
- ³² Una historia trágica de toros escribió, a pesar de esto: *El capitán Mala Sombra*, en «Los contrastes de la vida», 3.ª ed. (Madrid, 1934), pp. 7-69 (fecha en 1917).
- ³³ Frente al desdén por el flamenquismo puede observarse el entusiasmo por Córdoba y la curiosidad por los bandoleros, héroes de cordel. En *Las horas solitarias* (Madrid, 1918), pp. 55-56 habla de su segunda estancia en la ciudad y sus conversaciones con un señor apellidado Cabrera, que hablaba de los bandidos con entusiasmo, mientras que dejaba muy mal parada en sus historias a la Guardia civil.
- ³⁴ Sobre todo en el capítulo VIII.
- ³⁵ A. Cánovas del Castillo, *El Solitario y su tiempo. Biografía de D. Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras*, I (Madrid, 1883), pp. 148-150.
- ³⁶ *Las escenas andaluzas del Solitario* en «Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días», I (Madrid, Sevilla, 1884), pp. 257-276.
- ³⁷ Recuérdese la teoría acerca del origen de los romances, su simplificación y abreviación.
- ³⁸ «European Literature and the Latin Middle Ages. Translated from the german by Willard R. Trask» (*Bollingen Series*, XXXVI).
- ³⁹ «Tradition or Polygenesis?», «The pressidential address, 1960», *M. H. R. A. Annual Bulletin of the Modern Humanities Research Association*, núm. 32 (noviembre, 1960), pp. 17-34.
- ⁴⁰ *Aucología valenciana*, pp. 43 y 72 (nota 73).
- ⁴¹ En el diálogo *Los charlatanes*. Traducción de Coret y Peris (Madrid, 1936), página 187.
- ⁴² Rafael Gayano, *Aucología valenciana...*, p. 72.
- ⁴³ A. Durán y Sanpere, *Editores y libreros de Barcelona, Estivill, Piferrer, Brusi, Bastinos* (Barcelona, 1952), pp. 11-13.
- ⁴⁴ Durán y Sanpere, *op. cit.*, p. 21.
- ⁴⁵ Durán y Sanpere, *op. cit.*, p. 22.
- ⁴⁶ *Barcelona, 1937*, publicada por el Club Excursionista de Gracia.
- ⁴⁷ Riccardo Dusi, *La letteratura popolare in Italia* (Padua, 1937).
- ⁴⁸ D. P. Rotunda, *Motif-Index of the italian novella in prose* (Bloomington, Indiana, 1942). En términos más generales es clásica la obra de Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-literature*, 6 vols. (Bloomington, Indiana, 1932-1936).

⁴⁹ Ángel Crespo, *Grabados populares del Nordeste del Brasil* (Madrid, 1963), páginas XIV-XVII.

⁵⁰ De este autor habrá que leer *Storie popolari in poesia siciliana riprodotte sulle stampe de secoli XVI, XVII, XVIII*, extracto del *Propugnaculo VIII*; *Storie popolari in poesia siciliana messe a stampa del sec. XV ai di nostri, indicati e descritte* (Palermo, 1896), citados por Dusi, *La letteratura popolare in Italia*, p. 21 (nota 2).

⁵¹ André Gide, *Journal, 1942-1949* (París, 1950), p. 135, a 13 de marzo de 1943.

⁵² «Entre los que an escrito cosas de sus cabezas comunmente se tiene por mejor estilo el del que scrivió los quatro libros de *Amadís de Gaula*, y pienso tienen razón, bien que en muchas partes va demasiadamente afetado y en otras muy descuidado, unas vezes alça el estilo al cielo y otras lo abaxa al suelo, pero al fin assi a los quatro libros de *Amadís*, como a los de *Palmerín* y *Primaleon* que por cierto respeto an ganado crédito conmigo, terné y juzgaré siempre por mejores que essotro *Esplandian*, *Florisandro*, *Lisuarte*, *Cavallero de la Cruz*, y que a los otros no menos mentirosos que estos: *Guarino mezquino*, *la linda Melosina*, *Reinaldo de Montalván* con *la Trapisonda*, y *Oliveros* que es intitulado de *Castilla*, los quales, demas de ser mentirosissimos, son tan mal compuestos, assi por dezir las mentiras muy desvergonçadas, como por tener el estilo desbaratado, que no ay buen estómago que los pueda leer.» Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. J. Moreno Villa (Madrid, 1919), pp. 241-242. Y, sin embargo, el mismo confiesa que diez años, los mejores de su vida, pasados en palacios y cortes, los empleó en leer estas mentiras (*op. cit.*, p. 243).

MECANISMOS DE CAMBIO Y NIVELES DE REPRESENTACIÓN IDENTITARIA EN LOS TRAJES POPULARES ANDALUCES*

Rosa María Martínez Moreno

1. MANIPULACIÓN Y TRADICIÓN DE LA INDUMENTARIA POPULAR EN ANDALUCÍA

Cuando leemos o escuchamos hablar de la indumentaria popular andaluza, y siempre que se trate de no especialistas —folcloristas o antropólogos—, lo más habitual es que nos encontremos con la inevitable referencia a la imagen tópica andaluza presentada cara al exterior a través del traje *de Gitana* o *de Flamenca*: da la impresión de que el resto de los trajes que conforman la rica indumentaria tradicional en Andalucía hubieran quedado relegados u olvidados ante el fenómeno social de extraordinaria difusión de este atuendo en la práctica totalidad de las provincias andaluzas, que otorga un carácter de representatividad identitaria excepcional a la indumentaria flamenca con respecto a otras indumentarias populares en contextos locales, pero sobre todo en el contexto regional y nacional. Ello provoca un cierto malestar interno, entre otras cosas porque, hasta hace muy poco tiempo, ha sido un atuendo festivo que sólo se utilizaba de forma masiva en algunas zonas de las cuencas alta y baja del Guadalquivir, preferentemente Sevilla, Córdoba, Huelva y parte de la provincia de Cádiz. A pesar de que su uso se haya hecho extensivo a las restantes provincias andaluzas, son también muchos los andaluces que no se sien-

* Este trabajo se inscribe en el grupo de investigación «Patrimonio Etnológico, Recursos Socioeconómicos y Simbolismo», Plan Andaluz de Investigación. Junta de Andalucía (SEJ-829), subvencionado por los proyectos de investigación: “El estudio del Patrimonio Cultural como factor de desarrollo: Una propuesta de actuación”. D.G.E.S. Ministerio de Educación y Cultura (P.B. 97-0708) y “El Patrimonio como recurso en la era de la globalización. Nuevas perspectivas para su gestión”. I+D (BSO2001-2394). 2001-2003. Ministerio de Ciencias y Tecnología.

ten representados por este traje, más teniendo en cuenta la riqueza vestimentaria de nuestra región.

Ante esta controvertida cuestión hemos de recordar, en primer lugar, que los referentes identitarios adquieren su carácter simbólico a través de diferentes coyunturas temporales —sociales, políticas y económicas—, que activan o frenan esta atribución de identidad, como precisaremos a continuación. En segundo lugar, cuando se habla de representación identitaria de los trajes folclóricos, hay que tener en cuenta que ésta se da a diferentes niveles de representatividad: no es lo mismo identidad local que comarcal o regional, ambas repletas de contenidos étnicos, por la misma razón que el concepto de *Traje Nacional* es un concepto vacío: los trajes populares, como las danzas o los usos gastronómicos, *vienen y son* de algún sitio, no son ideas sino realidades objetivables, mientras que *la nación* es una entidad abstracta y homogeneizadora en su misma concepción. Por último, afirmamos que, si bien es innegable la vigencia y actualidad del hecho, resulta igualmente cierto que los demás trajes tradicionales presentes en la geografía andaluza han experimentado idéntico empuje y revitalización sobre todo a partir del advenimiento de la democracia en España a partir de los últimos años de la década de los setenta. En ambos casos, el relanzamiento y recuperación de las variadísimas indumentarias populares andaluzas se debe a idénticos motivos que guardan una estrecha relación con las circunstancias sociopolíticas y económicas que han afectado a nuestro país en las últimas décadas y a su repercusión en la Comunidad Autónoma Andaluza.

A partir de la nueva configuración del Estado Español como Estado de las Autonomías, las recientes comunidades autónomas, sin excepción, se lanzaron a un trabajo de recuperación de sus señas de identidad, más arduo en los casos en que la identidad cultural había sido ocultada, ninguneada o mixtificada, que fué el caso de la región andaluza, tal y como había venido ocurriendo casi desde el principio de la Dictadura franquista, debido al afán del Régimen de fijar unas pautas de falsa homogeneidad cultural cara al incipiente turismo exterior.

Los años anteriores a la Guerra civil y la larga postguerra que le siguió constituyeron un marco poco propicio para la conservación de las tradiciones autóctonas, no sólo en Andalucía sino también en el resto del país. Los pueblos andaluces, aislados y empobrecidos en su inmensa mayoría, perdieron muchas de sus fiestas conmemorativas y por tanto, de sus indumentarias tradicionales.

A la primera etapa de recreación artificial de la cultura tradicional en España, que podemos concretar entre los años cuarenta y cincuenta del s. XX, se debe la institucionalización del folclore nacional a través de la creación de los Coros y Danzas regionales, y la invención de fechas conmemorativas de “la unidad de la Patria española” como el Día de la Raza o de la Hispanidad —12 de Octubre—, en el que

tenían lugar unos macrocertámenes folclóricos de larga duración que eran retransmitidos a través de la incipiente Televisión y otros medios de comunicación a todos los puntos de la geografía española.

La institución de los Coros y Danzas realizó una labor selectiva en la recuperación de trajes y danzas populares que, en muchos casos, se habían perdido dadas las circunstancias económicas poco halagueñas en las que se veían sumidas las comunidades rurales: estamos hablando de tiempos de emigración en el doble sentido del término: tanto las masas jornaleras como las élites intelectuales se vieron forzados a salir del país, unos debido a la pura necesidad económica y otros a la represión impuesta desde el régimen a todo lo que significara libre expresión. En el contexto regionalista, la libre expresión significaba, cuanto menos, la reivindicación de particularidades culturales que eran vistas por la ideología dominante como una amenaza a la pretendida unificación de las dos Españas —en realidad se trataba del sileciamiento forzoso de una de ellas— impuesta por el régimen dictatorial de los vencedores.

Así pues, la aportación de datos que sustentaran la recuperación de las tradiciones populares, entre ellas la indumentaria, quedó en manos de los eruditos locales, quienes, con mayor o menor fortuna, hicieron lo que pudieron por rescatar la memoria perdida. En esta época se produjo la primera manipulación importante de la tradición que afecta a las indumentarias populares andaluzas. Algunos trajes se recuperaron, otros se inhibieron por su pretendida ausencia de originalidad y otros, decididamente, se crearon: es el caso de la indumentaria femenina de Verdiales, que no existía como tal antes de la época franquista: los testimonios gráficos recogidos con anterioridad a la creación de los Coros y Danzas nos muestran un atuendo femenino del tipo serrano, utilizado en general en toda la zona de los Montes y la Axarquía malagueña, compuesto por refajo bordado, pañuelo o mantoncillo bordado y mandil de color, que fue sustituido por una especie de atuendo aflamencado uniforme y *ruralizado*, conformado por falda de percal de rayas o estampada rematada con un volante, blusa blanca, mantoncillo y delantal negro, o bien un vestido enterizo de parecidas características. Por el contrario, otras indumentarias tradicionales, como las Cobijadas de Vejer y Tarifa, prohibidas por la República en 1936 —aunque un año después el párroco de Vejer solicitara la revocación de la orden que le fue también denegada— iniciaron en los años cuarenta una precaria recuperación.

En los años anteriores a la implantación de la democracia y concretamente en la etapa que se ha dado en llamar “el desarrollismo de los años sesenta”, este proceso se vió fuertemente incentivado, por la necesidad que tuvo el gobierno del general Franco de mostrar una imagen atrayente y no agresiva del país que se perfilaba como un potencial turístico de primer orden. Es en este contexto cuando la representación nacional se apropia de una imagen icónica de *lo español-andaluz* ya asen-

tada desde los primeros costumbristas españoles de finales del s. XVIII, percibida como un todo —en el que se incluye el trasfondo gitano— por los viajeros románticos del XIX y difundida al exterior a través de sus relatos de viajes. Esta imagen, desprovista de toda la carga de individualidad, rebeldía y desgarro que poseía para los románticos, fué objeto de la más mediocre y vulgar mixtificación que haya sufrido la cultura andaluza hasta nuestros tiempos, en la que el flamenco se convirtió en el *very well fandango*, el folclore local desapareció a la vista del público foráneo y, ya fuera en Benidorm, Sitges o Marbella, los españoles se mostraban en la imagen oficial como unos tipos juerguistas, ataviados ellos con ridículos sombreros de ala ancha de cartón, ellas con tiasas batas de cola de tergal y flores de plástico en el pelo, que no tenían por misión otra que divertir con sus *boutades* a los visitantes extranjeros. La España *de charanga y pandereta* que tanto afligía a D. Antonio Machado se mostraba ataviada con galas flamencas para los turistas, mientras en el interior se reprimía cualquier manifestación contestataria hacia los valores hegemónicos, y no olvidemos que el flamenco, tan directamente emparentado con la indumentaria a la que da el nombre, entraña en sí una gran carga de contestación social. Así pues, el traje tradicional más representativo de Andalucía fue utilizado y empobrecido en aras de una supuesta modernidad negadora de las diferencias culturales de las regiones españolas entre sí y de la pluralidad cultural en el seno de las mismas. Este falso estereotipo que acompaña a la indumentaria flamenca es el que, todavía hoy, persigue al folclore andaluz, y esperemos que los trabajos de investigación que, tanto en el campo de la vestimenta tradicional como en otros muchos aspectos del Patrimonio Etnológico, se están realizando en la actualidad, contribuyan a erradicarlo de una vez por todas.

En este período, en el que se llegaron a organizar partidos de fútbol entre *Folclóricas* y *Ye-Yés*, léase representantes de la copla flamenquizante y modernas imitadoras nacionales de los Beatles, la decadencia de las manifestaciones culturales autóctonas se consolidó, afectando incluso a los elencos de los grupos folclóricos provenientes de los antiguos Coros y Danzas, que vieron considerablemente mermado el número de sus componentes y conocieron un período de carestía de subvenciones y disminución del número de certámenes oficiales, teniendo que sobrevivir a merced de su propio voluntarismo de aficionados. Gracias al esfuerzo desinteresado que realizaron muchas de estas personas, recopilando por su cuenta bailes y canciones, comprando de su propio bolsillo piezas indumentarias antiguas que de otro modo hubieran desaparecido, hoy podemos saber de las formas, materiales y técnicas de su confección, así como de las costumbres de uso ya perdidas.

No obstante, este panorama desolador en el país a mediados de los setenta, constituyó el germen de una reacción por parte de las nuevas élites culturales, que algo más tarde tendrían una intervención política destacada en la configuración del Estado de las Autonomías. Rechazando de plano esta imagen distorsionada de la realidad

y coincidiendo, por una parte, con la academización de la Antropología en Andalucía y por otra, con la necesidad de autoafirmación identitaria por parte de los andaluces, que veían negada por el gobierno de la transición la posibilidad de acceder al Estatuto de Autonomía por la vía rápida, se activó un nuevo interés por las producciones culturales autóctonas en peligro de desaparecer, iniciándose un proceso de recuperación de la memoria histórica, cuyos resultados se evidenciaron tras la aprobación del Estatuto de Autonomía en el referéndum de Febrero del 80. Las fiestas populares comenzaron a verse como expresión de la cultura popular de la comunidad social en su conjunto, coincidiendo con lo que algunos historiadores y antropólogos han llamado *el segundo resurgir de la conciencia andaluza* (Moreno, 1971, 1993).

A partir de 1979 en que las primeras elecciones municipales libres habían dado el poder en Andalucía a los partidos democráticos, las nuevas administraciones regionales y locales propiciaron este movimiento de recuperación de las singularidades étnicas, al igual que en el resto del estado. Una de las consecuencias más inmediatas fue la democratización de las fiestas y el consiguiente aumento de la participación popular en las mismas. A nivel interno, los andaluces recuperaron asimismo el orgullo de pertenecer a una de las regiones de mayor pluralidad de contenidos culturales dentro de la nación. Se subrayó *el hecho diferencial de la cultura nacional* de los andaluces, vascos, catalanes, etc., potenciándose aquellos aspectos que contienen indudables elementos identitarios (Aguilar, 2002) como las manifestaciones artísticas patrimoniales, las técnicas artesanales, los usos de los medios de producción (gastronomía: dieta mediterránea), industrias autóctonas relacionadas con la agricultura (el aceite, el vino), los cantos y bailes tradicionales e incluso la calidad de vida (influencia del clima, respuesta al medio). En resumen, se inició la recuperación del Patrimonio Etnológico unida a la recuperación y rehabilitación del Patrimonio Histórico (monumentos, declaración de ciudades y zonas de ciudades como patrimonio de la Humanidad, etc.); es en este contexto revitalizador en el que debemos encuadrar la actividad de recuperación de la autenticidad de las indumentarias tradicionales locales, que en principio contó con el inconveniente de la pérdida material de los trajes y la escasez de documentación fidedignas, unido al deterioro e incluso pérdida de la memoria histórica, ya que además de las circunstancias expuestas, hay que contar con la desaparición física de los ancianos, únicos testigos en muchos casos de los usos vestimentarios anteriores a la Guerra civil española.

Esta etapa, que podemos considerar como parte del proceso de recuperación de la memoria histórica, auspiciada por las distintas administraciones regionales y nacionales del estado en lo que fue un movimiento de reconstrucción de las singularidades étnicas de las distintas culturas existentes en España, se considera cerrada en la actualidad, siendo seguida en la década de 1990 por un proceso que tiende a subrayar otras identidades menores, como la comarcal, la provincial y la local. Tal y como indica E. Aguilar (2002) en un reciente artículo sobre la globalización de las

artesanías, en el cual están basadas estas apreciaciones, ambas direcciones de actuación pertenecen a contextos diferentes y persiguen objetivos también distintos: mientras que las primeras actuaciones obedecen a intereses políticos y culturales dentro de la lógica del propio Estado, las segundas se encuadran prioritariamente en un ámbito económico supranacional, integrándose en las directrices marcadas por la Comunidad Europea sobre una nueva concepción del desarrollo interno o *endógeno*, basado en la capacidad intrínseca de los territorios para revitalizar una serie de recursos anteriormente infrautilizados, tanto naturales como culturales, en vistas a su utilización como potencial fuente de recuperación económica, tanto en contextos rurales como urbanos.

En el momento presente y en lo que afecta al mundo rural, los intereses políticos europeos auspician y favorecen económicamente, a través de los Fondos Estructurales, una serie de acciones encaminadas a la dotación de nuevos usos —cinégeticos, turismo ecológico, especialización agrícola, recuperación de artesanías, etc— a espacios rurales anteriormente infrautilizados, lo que ha dado lugar a la aparición de organismos de desarrollo como los Centros de Desarrollo Local que canalizan estas acciones. El Patrimonio Cultural comienza a concebirse, pues, como motor de reactivación del desarrollo económico, “...y no como un lujo del que se puede prescindir. La dimensión cultural ha de estar presente en los programas de desarrollo, ya que de lo contrario, estos serían incompletos” (*Guía del Desarrollo Rural*, 1996: 3)¹. Las acciones encaminadas a recuperar, potenciar y difundir la cultura local entran de lleno en esta nueva concepción que adquiere el Patrimonio Cultural cara a la política Comunitaria europea.

Evidentemente, esta nueva mentalidad sobre los usos del Patrimonio Cultural afecta de manera determinante a las indumentarias tradicionales, siempre estrechamente relacionadas con los momentos más lúdicos de los ciclos festivos andaluces, debiendo referirnos en este caso no ya al concepto englobador de región andaluza o Comunidad Autónoma, sino a contextos específicos —locales y comarcales— y a sus particularidades culturales.

Las fiestas locales y sus ritos aparecen hoy en día como un valor añadido dentro de las rutas propuestas al turismo interno y externo de Andalucía, constituyendo una parte no despreciable de la oferta turística, junto a la gastronomía, el medio ambiente y las artesanías locales, aspectos que, si bien han formado parte de la misma con anterioridad, eran considerados como secundarios respecto a la propuesta cultural basada en la riqueza del Patrimonio Histórico. Los trajes populares, elementos indispensables en las diversas manifestaciones de identidad local, comarcal y regio-

¹ En E. Aguilar, op. cit. 2002: 4.

nal, que realzan y dan color a las fiestas, que significan el grado de integración de sus portadores respecto a la comunidad de pertenencia y marcan los momentos decisivos de cambio en la comunidad, vuelven a despertar el interés y la atención administrativa, y, aunque en estado casi embrionario respecto a otros aspectos del desarrollo endógeno, a ser objeto de actuaciones de recuperación y estudio.

2. IDENTIDAD Y REPRESENTACIÓN EN LAS INDUMENTARIAS TRADICIONALES: EL CASO DEL TRAJE DE FLAMENCA

Tras estas consideraciones y la exposición forzosamente somera e incompleta del azaroso recorrido que las circunstancias pasadas y presentes han impreso en los usos de los muy variados y abundantes trajes populares andaluces, podemos retomar la cuestión con la que abríamos el presente texto, en la que nos referíamos al nivel de representatividad de la indumentaria flamenca respecto a la comunidad territorial andaluza.

En este sentido, debemos plantearnos que cuando se habla de objetos representativos de identidad —y la indumentaria tradicional es algo más que una acumulación de objetos— hay que tener en cuenta que los procesos que convierten estos objetos en signos identitarios, proveyéndolos de valor simbólico, interactúan a tres niveles:

El primero es el de la *representación local*. Se trata de una expresión identitaria que podemos considerar sin discusión dentro del nivel simbólico más cercano y asequible a los miembros que forman parte de la comunidad, a la que pertenece y en la cual se utiliza, una indumentaria determinada. Todos los componentes de la misma comparten una serie de saberes o datos sobre los contextos de uso y no uso, su significado cuando lo tiene —como es el caso de las indumentarias de danzantes que comentaremos más adelante— así como las técnicas productivas —artesañías o industrias autóctonas o de otras localidades—, y las modalidades adquisitivas —encargo personalizado, compra, herencia— de la misma. A este nivel, la manipulación de la tradición, por burda, encubridora o negadora que haya podido ser, tiene siempre un tope, que es la memoria histórica de la comunidad.

Ciertamente, podemos encontrarnos en la actualidad con la utilización de un atuendo popular ya asentado, recreado a partir de determinadas configuraciones culturales recuperadas recientemente y que pueden relacionarse —a veces forzando la tradición— con las antiguas costumbres de uso de una comunidad local. Y aunque la gente no sepa muy bien cuándo comenzó a usarse o cuando se creó, o cuando se recuperó, también encontraremos, sin lugar a dudas, una conciencia clara de la mayor o menor implicación simbólica que esa indumentaria posee para los ha-

bitantes de la localidad, y de su pertenencia anterior o reciente inserción en la Tradición local. El nivel de representatividad étnica expresada a través de los trajes populares suele ser perfectamente valorado por los mismos actores sociales, sobre todo en los contextos locales y, por extensión, comarcales. Así lo muestra uno de los muchos testimonios recogidos durante nuestro trabajo de campo; refiriéndose al fenómeno de difusión experimentado por la indumentaria flamenca en provincias más ajenas al área de influencia vestimentaria de este atuendo, una mujer de Granada realiza el siguiente comentario:

“... es que aquí en Granada no se vestían más que las niñas chicas, y también algunas mayores, pero eso era más en las Cruces de Mayo. Bueno, pues a partir del 85 con el tema de la Hermandad del Rocío y la feria que se hizo imitando a Sevilla, se vestían hasta los pájaros. Bueno, en el noventa... más rocieros que nadie. Caseteros, rocieros... si hasta yo me vestí hace siete años”.

En el contexto local y desde luego, en el hecho vestimentario, los actores sociales distinguen perfectamente lo que es una indumentaria autóctona y lo que es fruto de la aculturación, no produciéndose mayor conflicto, puesto que el uso de la indumentaria popular autóctona suele prevalecer en los ritos conmemorativos originales de la localidad, mientras que el atuendo flamenco se utiliza en aquellas fiestas que son fruto de un préstamo cultural, como la reciente creación de muchas ferias al estilo sevillano, o en las de carácter extensivo como la Romería del Rocío en Huelva, en las que, si bien se participa a través de las Hermandades locales, la identidad local y comarcal se diluyen en otra de carácter más amplio y asimismo compartida.

Independientemente del éxito y el fracaso de las políticas culturales, de la imposición de las modas culturales, de la recreación de la Tradición no siempre afortunada y de la reutilización del Patrimonio Etnológico como potencial recurso económico, fenómeno al que asistimos en la actualidad y del que se esperan beneficios apreciables, lo que nunca podremos soslayar es el hecho, y pido perdón por acudir a un concepto desgraciadamente desprestigiado, de que la vieja sabiduría popular —o, en términos más recientes, el sentido común²— reconoce sin grandes problemas lo que es suyo y lo que le viene de fuera, lo que se ha construido socialmente desde el *Nosotros* compartido y lo que se ha adquirido en el contacto con los otros, porque la identidad no se inventa ni se destruye, a no ser por actuaciones genocidas, sino que se construye dinámicamente, aunque puede permanecer oculta y emerger en aquellas circunstancias en que la comunidad lo necesita, activando sus propios mecanismos de reproducción dentro de los más variados sistemas políticos, económicos e ideológicos.

² Para profundizar en el concepto, véase Bourdieu, *El sentido práctico*: 1991.

El carácter de representación identitaria de los *trajes tradicionales* o *populares*, aunque el concepto de *traje tradicional* pueda ser discutible, debe ser contemplado en este primer nivel de proximidad étnica que abarca las particularidades culturales de la localidad y la comarca, en el que el proceso de dotación de valor simbólico a determinados objetos producidos por una comunidad determinada, convirtiéndolos en signos de identidad, es llevado a cabo en el seno de la misma comunidad.

Un segundo nivel del proceso de conversión de las indumentarias tradicionales en símbolos de representación identitaria es el de *representación cultural* dirigida, en el cual, referentes identitarios propios de determinadas comunidades pasan a ser utilizados como representación cultural del conjunto de la nación, desposeyéndolos de su carácter particular, en una reificación de la cultura *popular* que se presenta como conjunto homogéneo, respondiendo a las estrategias de reproducción del poder propias del Estado que defienden los intereses de la nación política. El concepto de *cultura popular* es esgrimido utilizando toda su arbitraria atribución de inocencia y autenticidad y desprovisto asimismo de sus connotaciones violentas y conflictivas. Se trata del tipo de fenómeno de manipulación desde instancias externas, descrito anteriormente, que se produjo durante el régimen franquista, en aras de su propia legitimación ideológica. En este nivel, no ya supralocal ni regional, sino de *nacionalismo estatal*, la indumentaria flamenca, mixtificada, jugó el papel de símbolo iconográfico por excelencia de la nación española. Este proceso, en palabras de M. De Certeau, “*refleja bien la mirada del Otro sobre una sociedad que se construye sobre el silencio y la exclusión del Otro*”. (De Certeau, 1993:63)

Ya hemos indicado que Andalucía no fue la única comunidad que sufrió el menosprecio y la tergiversación de sus referentes identitarios. Otras identidades, como la extremeña o la gallega, fueron simplemente negadas, y otras decididamente reprimidas. Indudablemente, el uso de las indumentarias populares en todo el país sufrió un proceso de estereotipación parecido: exceptuando aquellos trajes fuertemente arraigados en los usos y costumbres locales, como los *Charros* de Salamanca, los del Andévalo onubense, los de las *falleras* valencianas, los mallorquines y tantos otros cuya conformación definitiva data de hace al menos dos siglos, el resto de indumentarias populares se vió afectado por ese afán uniformizador que encarnaba el espíritu de la Falange Española, uno de cuyos órganos era la institución de los Coros y Danzas nacionales. Pero, debido a la fuerte inserción del tópico andaluz en el imaginario sobre España conformado desde el extranjero, fué esta la indumentaria elegida sobre otras, como representación iconográfica del patrimonio genérico cultural español, en una nueva versión del tema “Andalucía, esencia de España” (Moreno, 1993: 33).

Aún podemos hablar de un tercer nivel en el proceso —siempre referido en el presente texto a la indumentaria—, de atribución de representatividad identitaria a

un traje popular autóctono, en este caso el traje flamenco. Se trata de la representación de la *nación cultural*, esto es, “*de un pueblo con una identidad cultural diferenciada, o sea, con una etnicidad objetiva, asentado en un territorio definido como propio*” (Moreno, 1993: 145). Podemos considerar como punto culminante de este proceso la realización de la EXPO 92 en Sevilla, momento en que de nuevo, y en este caso auspiciada tanto por el gobierno estatal como por el autonómico, Andalucía vuelve a ser utilizada como imagen de *lo español*, y las manifestaciones más populares de la cultura andaluza —Ferias, Romerías, Semana Santa— se convierten en objeto prestigiado de interés general, tanto para los extranjeros como para los españoles de otras regiones. Los años inmediatamente anteriores y posteriores a este evento son los que conocen el fenómeno de mayor difusión de la indumentaria flamenca, extensivo a toda Andalucía, que debemos relacionar, por una parte, con el hecho físico de la ubicación de la Exposición Universal en la ciudad de Sevilla, de la cual constituye el atuendo local festivo, y por otra, con el hecho simbólico del sentimiento étnico compartido que experimentó el conjunto de la población andaluza al poder mostrar y expresar la riqueza de sus manifestaciones culturales —sin obviar todas las críticas que despertó la coincidencia con la celebración del Quinto Centenario del *Descubrimiento de América* y las que sigue despertando la capitalidad de Sevilla— y sobre todo, la dimensión estética del sentir popular andaluz, que a estas alturas no se nos ocurre cuestionar.

La extensión del uso de la indumentaria flamenca a muchos de los contextos lúdicos en los que no se usaba con anterioridad hay que situarla pues, en un momento en que un elemento catalizador, como fué el mencionado acontecimiento, activó la puesta en marcha de una serie de medios instrumentales al servicio de unos fines expresivos. No podemos olvidar que la cultura, entendida desde la definición fundamental de Tylor en 1871 como “un todo complejo” es asimismo un complejo impreciso, incluyendo todo lo que es conducta aprendida del grupo, desde las técnicas corporales a los órdenes simbólicos. Este carácter holístico aparece recurrentemente en todo proceso de recuperación porque, en palabras de J. Clifford, “*hay tiempos en que necesitamos hablar holísticamente de la cultura (X) o (Z)*³, *en la confianza de que estamos designando algo real y diferencialmente coherente. Está cada vez más claro, sin embargo, que la actividad concreta de representar una cultura, una subcultura o cualquier dominio coherente de la actividad colectiva siempre es estratégica y selectiva*” (Clifford, 1995: 273-4)

En cualquier proceso de unificación de la cultura cara al exterior se produce una selección automática de aquellos aspectos que se desean resaltar y un manteni-

³ En el original: *japonesa, o trobriandesa, o marroquí...* suprimidas por la autora en evitación de la posible distorsión de la idea.

miento en la sombra, cuando no una abierta negación, de aquellos otros que no favorecen la imagen pretendida. En este sentido podemos hablar de una tercera manipulación de la imagen popular andaluza a nivel nacional, pero no podemos hablar de imposición forzosa, porque no es lo mismo la imposición desde fuera hacia dentro, desde arriba hacia abajo, que la permeabilidad cultural, que es un fenómeno horizontal y compartido: la primera tiene que ver con el ejercicio despótico del poder, la segunda puede asimismo servir a intereses políticos, pero no tiene por qué ser en deterioro o menoscabo de la propia comunidad. Nuestra propuesta es que, desechando consideraciones mezquinas, consideremos la bella indumentaria flamenca como una aportación, no ya local ni nacional, sino del acervo cultural compartido por todos los andaluces, al imaginario nacional.

Esperemos que, de una vez por todas, quede aclarado el asunto de la representatividad del atuendo flamenco con respecto al conjunto de la Comunidad Autónoma Andaluza: las coyunturas mencionadas, favorables unas, desgraciadas otras, le han conferido esa dinámica excepcional y le han dado ese papel protagonista, como se lo han dado al arte flamenco. No debemos entenderlo, o no al menos los andaluces, como un fenómeno de prepotencia sobre otras manifestaciones de la cultura popular andaluza. Por suerte, son muchas las facetas de la misma que están siendo revalorizadas y potenciadas dentro de las nuevas directrices administrativas. La indumentaria tradicional es una de ellas. Acompañando y vistiendo a la música y a la fiesta, a esa forma particular de celebrar la religión que es denominador común del pueblo andaluz, los numerosos trajes populares existentes son el testimonio vivo de la actualidad de nuestra rica tradición cultural que tiene su base en el interés y el sentimiento lúdico de aquellos que la viven, que la interpretan y la disfrutan construyendo en el presente la realidad cultural andaluza.

3. TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LOS TRAJES POPULARES ANDALUCES

Desde estas consideraciones, nuestra visión de la indumentaria popular andaluza no puede por menos que ser amplia y dinámica, tal y como lo es la misma tradición: en la actualidad, los trajes que se conservan y los que se han recuperado comparten un mismo estatus con otros que han sido reinventados a lo largo de los avatares descritos, y también hemos de decir que en algunos casos hubo iniciativas felices en este sentido. Y ello porque han llegado a ocupar o suplir con éxito el lugar de los anteriores, asentándose y adquiriendo esa referencia identitaria que antes ocupaban otros. La tradición no es estática y la cultura se construye constantemente. Por esta razón investigamos, tanto sobre aquellos que consideramos suficientemente asentados, como sobre otros afortunadamente recobrados, reseñando en lo posible cuantas noticias tenemos sobre su origen y antigüedad. Hay que decir además que, en el

terreno vestimentario, la investigación antropológica está todavía en pañales y queda mucho por hacer no sólo en Andalucía, sino en el resto de España. Los criterios de estudio y clasificación de los trajes tradicionales o populares, basados en el concepto de folclore más conservador, que opone lo popular-tradicional a lo culto, hoy en día resultan, cuanto menos, discutibles en razón de todo lo expuesto. En primer lugar, se trata de un criterio de valor, y por tanto, subjetivo.

La cuestión es cómo se decide que un traje determinado pertenece a la categoría *Tradicional*: ¿en razón del tiempo de permanencia se uso en la localidad, es decir, *de su antigüedad*? ¿qué ocurre entonces con aquellos trajes cuyo uso se perdió por completo y cuya recuperación obedece a un interés reciente de recreación, como por ejemplo, las *Tapadas* de Vejer o los *Majos* de Málaga; Erróneamente, se mide por este parámetro la genuinidad de una manifestación cultural. Pero el folclore no nace tradicional, sino que se hace tradicional. Por ello son tan abundantes los ejemplos ridículos de dotar a determinadas manifestaciones de un origen ancestral: griegos, romanos, tartésicos... todo ello parte de la idea de *la existencia de una cultura tradicional como realidad ontológica plenamente diferenciada del "mundo culto", su forzosa antigüedad y su pertenencia al ámbito rural* (Martí, 1996: 49).

El segundo criterio discutible es clasificar las indumentarias en razón de su *origen popular* y no aristocrático, categorías asociadas erróneamente a *lo rural* o *campesino* y a *lo urbano*. Esta relación está teñida de evolucionismo y acude a los románticos, considerando que *lo popular* es un estadio más primitivo de la cultura, por tanto, más genuino y auténtico. Sin embargo, en el proceso de creación y asentamiento de cualquier fenómeno cultural de signo popular difícilmente encontramos esa sencillez que por regla general caracteriza la forma de sus producciones. ¿Qué decir entonces del *traje de Flamenca* o el *Campero* andaluz, cuyo uso se potenció precisamente por la actitud de las élites al adoptarlo como atuendo festivo en determinadas celebraciones, o de los trajes de *Galanas*, *Gabachos* o *Jamugueras* del Andévalo onubense, dotados con piezas que delatan su origen aristocrático, como las ricas mantillas de encaje o incluso los sombreros de copa con los que las *Mayordomas* cubren su cabeza?. Se identifica erróneamente lo popular con aquello que proviene de las clases sociales menos privilegiadas o con las sociedades rurales, en contraposición a la producción cultural de las clases privilegiadas, que sería lo "culto". Pero cuando hablamos de cultura de un pueblo nos estamos refiriendo a la *etnocultura*, que engloba a todos los miembros de una sociedad determinada, sea cual fuere su clase social. En el sentido etnocultural son tan "pueblo" unos como otros.

El último criterio que avala esta dicotomía reductora es el de *la autenticidad*. El *tradicionalismo*, o la presentación consciente e intencionada de contenidos culturales pertenecientes al pasado con la finalidad expresa de conservarlos y recuperarlos, se alía con la idea de *etnicidad*, que aplicada a la indumentaria, significa la ads-

cripción de un atuendo a las costumbres, rituales y danzas que los acompañan, a un territorio determinado⁴. Pero, por otra parte, sabemos que, no sólo los trajes tradicionales —aunque éstos en menor medida—, sino todos los sistemas vestimentarios, evolucionan continuamente debido a los préstamos culturales que constituyen una constante en el hecho social, y por tanto dinámico, de la vestimenta. La forma que adoptan estos préstamos culturales está directamente relacionada con circunstancias que muchas veces no tienen nada que ver con los contenidos simbólicos o la memoria colectiva de una comunidad. Es el caso de que en un radio asequible a una localidad determinada se dé la existencia coyuntural o fija, de un artesano de especial creatividad o habilidad técnica en la realización, por ejemplo, de encajes, o de una industria de fabricación artesanal de un determinado material, como puedan ser las mantas alpujarreñas. Más tarde o más temprano, la indumentaria local se habrá visto contaminada de adquisiciones que habrán transformado los materiales primitivos del antiguo atuendo, enriqueciéndolo, transformándolo o simplificándolo. Sería absurdo preguntarnos cuál de los dos trajes es más *auténtico* o más *étnico*, si el anterior o el resultado de esta evolución.

Estas reflexiones no son nuevas. Ya en 1933, Ortega y Gasset⁵ arremete contra esta concepción de la indumentaria popular: “*Conviene defenderse de la ilusión óptica que suele producir todo lo popular, en virtud de lo cual nos parece antiquísimo, vetusto y espontáneo. En realidad, los trajes populares no son más ni menos modas que los usados por las aristocracias. La única diferencia consiste en que el tiempo de variación, de modificación, es mucho más lento en el pueblo. Esta lentitud hace que se olvide el origen de la vestimenta y parezca nacida espontáneamente, por una profunda y latente inspiración étnica. De aquí el culto romántico al casticismo de los trajes pueblerinos*”. Tras explicar el Motín de Esquilache, en el que el pueblo español defendió como símbolo de identidad castiza lo que en realidad era una indumentaria traída por los tercios de Flandes, añade: “*Este dato nos invita a reformar nuestra manera de deleitarnos con el traje popular. Su gracia no está en su efectiva antigüedad, sino precisamente en la portentosa ilusión de vetustez, más aún, de sin edad, que el pueblo da a cuanto adopta, aunque sea de ayer*”.

⁴ Como hemos visto (Moreno, 1993, op.cit.), *etnicidad* no alude a una reivindicación nacionalista, sino a la conciencia de formar parte de una etnia determinada. Esta idea base es lo que permite su instrumentalización con fines políticos. Este componente ideológico tiene que ver no sólo con la causa —amor a lo propio—, sino con los fines y efectos: transmitir y potenciar este amor en el seno de una sociedad. La identificación consciente de un producto folklórico en un ámbito geográfico determinado provoca su fijación en unas coordenadas espaciales características: así, lo flamenco se verá siempre como andaluz, o las sardanas como catalán (Martí, 1996, op.cit.).

⁵ Ortega y Gasset, texto de 1933 inserto en Ortiz de Echague, 1957: 6-9.

Así pues, en una visión amplia del folclore popular, no debemos entender la relación Modernidad-Tradición como una dicotomía que opone dos realidades perfectamente delimitadas: lo antiguo, popular y étnico a lo moderno, culto y artificial. Vemos que las fronteras entre todas estas categorías es ilusoria y confusa, y que ambos conceptos, Modernidad y Tradición, se encuentran en una relación de complementariedad y no de oposición. Si admitimos la dicotomía, debemos entenderla no como un enfrentamiento entre dos ámbitos contrapuestos, sino como los extremos de un continuum dentro del mismo constructo cultural. Por otra parte ¿cómo considerar que la Tradición se opone a la Modernidad cuando estamos inmersos en una política de reconversión de recursos culturales tradicionales —fiestas, ritos, artesanías, gastronomía, paisaje— en modernos recursos de desarrollo endógeno, tradúzcase en potenciales beneficios económicos en el ámbito local y comarcal?

Las últimas reflexiones sobre la indumentaria popular andaluza nos indican que siempre nos vamos a encontrar con una tradición vestimentaria relativamente reciente, en la que no abundan los elementos formales de épocas anteriores al siglo XVII, si exceptuamos algunos trajes en los cuales pueden rastrearse influencias moriscas, como los zaragüelles y calzas de Adra (Almería) y sus alrededores, similares a los usados en las provincias levantinas, las Cobijadas de la misma localidad y las de Vejer y Tarifa en Cádiz, y en la región alpujarreña de Granada.

El traje popular andaluz del siglo XVIII, del que tenemos múltiples referencias, es el de los *Majos* y *Majas*, que a partir de la primera mitad del XIX, época en que se realiza la división de los antiguos reinos de España en provincias, va a ir configurando los atuendos locales según se desarrollan diferentes tendencias conformando varias áreas de influencia vestimentaria:

a) Una línea eminentemente urbana, que partiendo de Madrid a Sevilla continúa por el arco exterior en las ciudades de Cádiz, Málaga y Granada, a la que pertenecen los trajes de majos que se llegaron a perder a finales del XIX, recientemente recuperados.

b) Una línea flamenca, vertebrada por el Valle del Guadalquivir, dentro de la cual estarían, por una parte, los trajes aflamencados de la Campiña de Córdoba, los trajes flamencos de Sevilla y su provincia y los de la desembocadura del Guadalquivir hasta la de los ríos Tinto y Odiel en Huelva, y hasta las estribaciones de la Serranía de Ronda en Cádiz. Todos estos trajes aparecen en su uso relacionados con cantes y bailes aflamencados, producto de la simbiosis musical entre los aires populares y gitanos que se produjo durante la segunda mitad del XIX.

c) Una línea principalmente serrana y campesina que en el antiguo reino de Granada comprenderá trajes de estructura similar a los usados por los campesinos de la región central castellana, aunque complementados con elementos autóctonos como las mantas o los refajos de tejidos alpujarreños y el adorno floral en los tocados de las mujeres. La división del reino de Granada en las actuales provincias de Granada, Málaga y Almería tuvo lugar en 1833 al abolirse la antigua organización de España en Reinos. A partir de entonces se acentúan las diferencias indumentarias entre las tres provincias dando lugar a la configuración de trajes locales, muchos de los cuales conservan las anteriores influencias mientras que otros evolucionan hasta perderse en la modernidad.

Dentro de esta evolución, Luis de Hoyos (1930) distingue, en el atavío de los hombres, la zona litoral y baja del marsellés y la alta o serrana de la chaqueta, coincidiendo en las mujeres con la cabeza descubierta y los adornos florales de las tierras cálidas costeras, y el uso de la mantilla de paño negra o roja en las tierras altas y frías. La configuración de los trajes serranos y campesinos de las provincias de Jaén y Córdoba obedecería a parecidas pautas.

Un caso aparte, aún sujeto a las tendencias vestimentarias impuestas por la colonización castellana, es el de la comarca del Andévalo en Huelva, en la que encontramos atuendos muy bellos que han incorporado influencias procedentes de la invasión francesa, como en el caso de los trajes de *Gabacha* de Puebla de Guzmán, que junto a los trajes de *Jamugueras* del Cerro y el de *Jueves de Comadre* de Alosno constituye el trío de joyas de la indumentaria tradicional femenina de esta zona.

No obstante, en una descripción detallada de la riqueza indumentaria de Andalucía, las provincias deben tratarse separadamente aunque indicando las similitudes estructurales de los trajes o bien las similitudes funcionales. Como ejemplo de las primeras estarían los atuendos serranos que conservando sus variaciones locales comparten una estructura formal parecida en varias provincias, y como ejemplos de las segundas estarían los trajes de danzantes masculinos tan diferentes formalmente de unas provincias a otras pero de contenido y origen tan similar.

Sería imposible en un texto como el presente reseñar la enorme variedad que la indumentaria popular ha llegado a adquirir en Andalucía⁶. Añadiremos que un tra-

⁶ Para mayor información remitimos al reciente trabajo de la autora (R. Martínez: e.p.) de próxima publicación.

bajo completo sobre la misma está aún por realizar, y que confiamos en que el fenómeno de efervescencia y transformación que afecta a todo lo relacionado de la cultura autóctona permita y potencie un conocimiento más avanzado de sus expresiones genuínas entre las cuales ocupan un lugar preferente los trajes, que visten con sus mejores galas el carácter estético, lúdico y fuertemente emotivo que adquieren las fiestas en esta comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Criado, E.: "Reforzando la Tradición: la nueva dinámica de las industrias artesanas en el contexto de la globalización" en Seminario *Nuevas y viejas Tradiciones en ámbitos urbanos*. C.S.I.C. Madrid. (e.p.)

Bourdieu, P.: *El sentido práctico* (Tít. or.: *Le Sens Commun*) Versión castellana de Alvaro Pazos, revisada por Marie-Jose Devillard. Taurus Humanidades. Ciencias Sociales 335. Madrid. 1991.

Clifford, J.: *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva postmoderna*. Gedisa. Barcelona. 1995.

De Certeau, M.: *La culture au pluriel*. Ed. Du Seuil, Paris. 1993.

Hoyos, L. de: *El método etnográfico en el estudio de la indumentaria regional de España*. Asociación española para el Progreso de las Ciencias. Congreso de Barcelona. Tomo III. Huelves y Cía. Madrid, 1930.

Martí, J.: *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Ronsel, S.L. Barcelona, 1996.

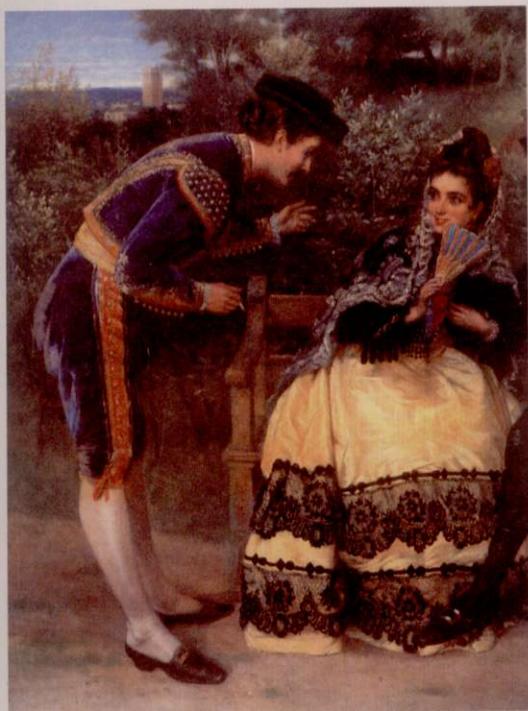
Martínez Moreno, R.M.: "El traje tradicional en Andalucía". *Proyecto Andalucía*. Serie de Antropología, tomo VIII. Publicaciones Comunitarias, S.L. Ed. Hércules. Sevilla. e.p.

Moreno Navarro, I.: "La Antropología en Andalucía. Desarrollo histórico y estado actual de las investigaciones". *Ethnica. Revista de Antropología*, 1, pp. 109-144. 1971.

Moreno Navarro, I.: *Andalucía, Identidad y Cultura*. Ágora. Málaga 1993.

Ortiz Echagüe, J.: *España, tipos y trajes*. Ed. el autor. Madrid. (1ª Ed: 1935) 1957.

Palencia, Isabel de: *El traje regional en España: su importancia como expresión primitiva de los ideales estéticos del país*. Voluntad. Madrid, 1926.



Galanteo. W. Oliver, 1873. La imagen de los majos andaluces aparece en la visión romántica fuertemente estilizada y estereotipada, constituyendo la base de la línea de desarrollo urbano del traje andaluz.



Canastillera y esquilador. Colección de grabados de Santigosa. A, Chamán, 1ª mitad del XIX. Los trajes de majos incorporarán en su versión aflamencada elementos presentes en el atavío de los gitanos del sur, dando lugar a la posterior indumentaria flamenca.



Atuendo Serrano de la Comarca de los Vélez (Almería)

Trajes de danzantes de las Danzas de locos en Fuente Palmera (Córdoba)





Traje de *Jamugueras* del Cerro del Andévalo (Huelva)



Tapada de Vejer de la Frontera (Cádiz)



Moderno traje femenino de Verdiales (Málaga)

Traje de la costa malagueña





Trajes de Gabacha de Puebla de Guzmán y de Jueves de Comadre en Alosno. Comarca del Andévalo (Huelva)

CATALOGACIÓN DEL PATRIMONIO DE SEMANA SANTA

Antonio Zoido

La expresión sevillana de la conmemoración de la Semana Santa es el producto de una rara conjunción histórica continuada —de ella he tratado en mi libro *Ni Oriente ni Occidente*— que, desde finales del siglo XVI, primero, ayudó a que se distinguiera de la estrictamente litúrgica cristiana, después, de otras de su entorno hasta terminar alzándola en esplendor estético sobre todas las demás y sobre las otras fiestas de la ciudad y acabar siendo un fenómeno único e irrepetible, la fiesta anual por excelencia.

Si el barroco significó la plasmación de un estilo en las imágenes de los patronos de las corporaciones y el *Siglo de las Luces* contribuyó a la singular configuración de estas mismas, el período comprendido entre la Restauración, a finales del XIX, y la Exposición Iberoamericana de 1929 sirvió para terminar con la alternancia de los períodos de normalidad con los de decadencia por los que la Semana Santa caminaba desde un siglo antes y para que las hermandades se reorganizaran y se dotaran de un gran patrimonio en enseres para sus patronos y para la estación procesional.

Aunque en los elementos artísticos y artesanales de las hermandades de Sevilla existan restos bajomedievales, renacentistas, barrocos o neoclásicos, prueba evidente de que la ciudad y su fiesta marcharon acompasadamente en cada época, sobre todo, —salvando la excepcionalidad de piezas como el paso del Gran Poder, de Antonio Gijón— emergen los que provienen de ese período en el que una combinación de historicismo y modernismo —similar a la de Barcelona, por ejemplo— no sólo cristalizó en el mundo de las cofradías sino también en la arquitectura, la pintura, la música, la azulejería, el forjado de hierro, la ebanistería y demás artes decorativas de Sevilla y su zona geográfica de influencia.

La originalidad del modernismo estriba en que fue un estilo que no se paró en las grandes producciones. Gaudí hacía catedrales y sillas, igual que Adler o Sullivan

en la *Escuela de Chicago* u Otto Wagner y Loos en Viena. El modernismo invadió las artes decorativas, ya tocadas por el historicismo, y convirtió en objeto artístico cosas tan banales como maceteros, atriles, mostradores, etc.

Ese estilo también inundó determinadas ciudades españolas y, en Sevilla, esa síntesis entre el enclave urbano, sus habitantes y sus días señalados, pudo darse gracias a la confluencia en un clima de personalidades irrepetibles —de ideas y estratos sociales muy distintos— en la inspiración artística, el mecenazgo y la utilización e interpretación de lo creado. Habría que recordar, entre otros, a Juan Manuel Rodríguez Ojeda, Ignacio Sánchez Mejías, Rafael Porlán, los Font, el protestante Francisco Palomares, el canónigo Muñoz y Pabón, el maestro López Farfán, los Gonzalo Bilbao, Bartolozzi, los capataces *Tarila* y *el Fatigas*, Cayetano González, Chaves Nogales, Juan Belmonte, *Joselito el Gallo*, Juan Miguel Sánchez, el corneta Rafael, el general Sánchez Mira, el maestro Tejera, el *Niño Gloria*, Bacarissas, Aníbal González, Santiago Martínez, Fernando Villalón, Hohenleiter...

A pesar de que, todavía hoy, muchos de los elementos y enclaves de aquellos años estén sin clasificar, sin calificar, sin ser puestos en valor en su justa medida, entre todos hicieron aquella ciudad que se forjó una imagen nítida y distinta y aquella esplendorosa Semana Santa que llega hasta nosotros, calificada de *barroca* por gentes que nunca han llegado más allá del primer manual de instrucciones para el estudio de la Historia del Arte.

Las producciones artesanas suntuarias y las familias que las realizaban habían logrado subsistir viniendo desde épocas doradas. Por las noticias del Abad Sánchez Gordillo y también porque hemos podido contemplar piezas de los siglos XVI y XVII en exposiciones recientes, sabemos que en esa época muchas de las imágenes patronales fueron ya vestidas y adornadas con suntuosidad. En siglos posteriores esas prendas continuaron exhibiéndose hasta que, a finales del XIX, las hermandades, adscritas a grupos de presión, bandos caciquiles o familias burguesas de reciente asentamiento en Andalucía, aumentaron la riqueza de sus enseres y pasos.

Con la llegada del siglo XX y de nuevos proyectos para Sevilla, en el terreno que ahora nos ocupa nacieron nuevos diseños de talla, bordado, orfebrería, vestuario... aparecieron los carteles coloreados, composiciones musicales procesionales nuevas...e, incluso, la recreación de varias cofradías en su conjunto. Una gran parte de las piezas de artesanías suntuarias se concibieron en estrecha relación con los estilos arquitectónicos y plásticos en candelero entonces y son muchos los elementos de pasos e insignias emparentados con el neogótico y el orientalismo pero también con el *jungestil* de Wagner o Josef Marie Olbrich, el *art-decò* de Victor Horta y Violet le Duc, o los diseños *liberty* de Louis Comnfort Tiffani. Tradición y cambio no parecían entonces ser conceptos contradictorios sino complementarios.

En un sentido estricto nunca se podrá calificar estas obras como trabajos artesanales aunque quizás tampoco respondan exactamente a las condiciones de las obras artísticas cumbres, lo que los italianos llaman *capolavori*. Son productos de talleres de técnicos y profesionales que, a la vez, llevan el sello de *obra única* y responden a los estilos artísticamente imperantes en la época.

Son productos singulares porque, en los años de su creación, junto a la noción de patrimonio material también se abría camino en aquel mundo algo que hoy vuelve a tomar cada vez mayor consistencia en el nuestro: la opinión de que también existía un patrimonio no tangible, inmaterial, a preservar. Esa noción de patrimonio intangible está en la obra pictórica de Julio Romero de Torres o en la poética de Fernando Villalón, Juan Ramón Jiménez, Rafel Laffónt, Federico García Lorca, Joaquín Romero Murube, en la musical de Manuel de Falla o Turina, en la imaginación de los creadores de los cortejos de la Macarena, Montesión o La Mor-taja, los pasos del Calvario o de la Virgen de la Palma y en la técnica de los capataces que crean con las cuadrillas de costaleros y en íntima conexión con las músicas o los silencios, un género con características de ballet. La relación entre patrimonio tangible, entre las obras de arte creadas, y su influencia callejera en los sentimientos de intelectuales produjo nuevas obras de arte y esa noción de que existía un *alma* a conservar.

Eso es lo que sucedió, por ejemplo, con Federico García Lorca y a Manuel de Falla en la Semana Santa sevillana de 1921. Falla escucha los *pitos* de la Cofradía del Silencio y se inspira para crear una *suite*. Federico se siente invadido por la nostalgia estética cuando, en medio de un rato intrascendente en la tarde de un jueves santo madrileño y a 550 kilómetros de Sevilla, escribe:

... ahora mismo en Sevilla
 Visten a la Macarena.
 Pepín, mi corazón tiene
 Alamares de luna y de pena...

Pero antes había compuesto su *Poema de la Saeta* y, en él, unas estrofas dedicadas al paso de la *Soledad* de San Lorenzo que, a su vez, había sido ideado por el pintor y cartelista Santiago Martínez. La influencia mutua es, pues, irrefutable.

Creo que podríamos decir sin temor a equivocarnos que todos los sevillanos están de acuerdo teóricamente en que tanto la ciudad histórica como su semana grande debieran ser un espacio y un tiempo a patrimonializar, a preservar de contaminaciones *globalizantes* o de su conversión en *quiste folclórico*, en la escena que se presenta de repente a un público pasivo y se desvanece tras su final preestablecido. Más de una fiesta, europea, asiática o africana, pregonada con honores de gran aconteci-

miento y antiquísima tradición en guías turísticas, nos decepciona al constatar que todo se resume en propaganda de *la chispa de la vida* para una ceremonia con la misma frescura y espontaneidad que la de un doctorado *honoris causa*. Algo muy distinto a lo que aquí sucede

Pero aun no acaba de abrirse camino la idea del valor de ese acervo tangible y la necesidad de su protección; todo él sigue sin incorporarse expresamente al patrimonio común de Andalucía, o, lo que es lo mismo, sigue sin contribuir de manera formal al conocimiento del pasado común y a su valoración.

Conocimiento y valoración generales no sólo son necesarias por el imperativo de la preservación del pasado en cualquier sociedad moderna; se vuelven tareas inexcusables cuando se quiere caminar hacia el futuro, porque cuando algo anterior no es valorado socialmente en su justa medida no puede servir de punto de referencia para establecer una relación justa con lo que se produce después. En cada época, hubo en el aire preguntas provocadas por la contradicción entre la hondura que resplandecía en lo atemporal —sagrado o laico— y los elementos externos de los que la idea se revestía; pero en nuestros días esas preguntas, posiblemente, sean más complejas que nunca.

Nuestra Semana que, durante siglos, vivió las mismas penurias que la sociedad a la que pertenecía, hoy —aparentemente— no las tiene; pero —al contrario— si antes pudo convivir con una cotidianeidad que era amable y tranquila, ahora se encuentra amenazada, exterior e interiormente, por otra que es airada, conculsa y consumista.

La no diferenciación entre el esplendor depurado y el desarrollismo o el consumismo caóticos puede producir, se perciba o no, una crisis en la que puede peligrar tanto la perpetuación de la fiesta y de sus elementos como su justa adecuación al medio. A los cuadros o a las esculturas los amenazan los incendios o el vandalismo y necesitan espacios, luz y temperatura adecuados; la mesurada grandiosidad de los eventos, en cambio, puede peligrar por la mediocridad.

Y la mediocridad reina cuando intereses consumistas se imponen a los estéticos y a los éticos. Quien recarga sin ton ni son o hace ostentación innecesaria para obtener el provecho del clientelismo —político, cultural o religioso— o medrar, quien rompe la ligazón entre la ciudad y su alma para comerciar, puede pensar estar acumulando riqueza o adquiriendo fama pero está destruyendo. Realmente está impidiendo la posibilidad de la herencia común, o sea, destruye lo único que hay que preservar, lo único de lo que todos podríamos estar seguros de legar a nuestros descendientes.

El consumismo, la mediocridad y la ausencia de reglas anulan, entre otras cosas, la memoria de las cosas, tienen capacidad para despojar por tanto a la ciudad de sus mitos, de sus señas de identidad, de su capacidad para crear ética y estéticamente a sus ciudadanos que es uno de los mayores poderes que ejercen las ciudades que lo son de verdad. Cuando existen crisis en expresiones que consagran el territorio en el que se expresan y a sus gentes, quizás habría que preguntarse si para preguntas éticas las respuestas no podrían ser estéticas o si, ante preguntas estéticas no conviene buscar respuestas de orden ético.

Por eso son las instituciones privadas, como la Fundación Machado, y públicas, como el Ayuntamiento de la ciudad o la Consejería de Cultura, las que deben poner manos a la obra de preservar la memoria y los productos de calidad que la mantienen.

Creo que por la administración competente debería abordarse sin demora la toma de medidas que ayuden a la fijación y permanencia de todo ese acervo artístico que crearon los estilos historicista y modernista en la Semana Santa. La Consejería de Cultura está ejecutando ya una labor parecida con muchos elementos culturales de Andalucía, por ejemplo, está catalogando edificios de la misma época de los enseres que hemos nombrado. Por mandato de la Unión Europea están pasando a ser protegidos los bloques de los Diez Mandamientos, la Estación de Autobuses del Prado, el Mercado de la Puerta de la Carne...

Las piezas a las que nos hemos referido tienen también las mismas características e idéntico valor de *piezas únicas*. Se trataría de objetos, por poner algunos ejemplos, como las vestimentas de los personajes del paso *del duelo* de la cofradía del Santo Entierro, manto y palio de la Virgen de la Palma, Macarena, Gracia y Esperanza, los Ángeles, paso del Cristo del calvario, de la Quinta Angustia, insignias de la Hiniesta, Santa Cruz, Quinta Angustia, Buen Fin...

Estoy convencido de que, operando con las debidas justificaciones, la administración competente tomaría las medidas de protección adecuadas si desde las instancias oportunas y por los procedimientos pertinentes se pidiera comenzar un proceso, primero de inventario de todas las piezas de la época existentes y, después, de catalogación y protección de aquellas que se considerara oportuno.

En mi opinión el inicio de este proceso habría que llevarlo a cabo sin demora, precisamente porque es real la crisis entre ese esplendor producido por la fiesta y su consumo fagocitador.

La existencia de un compromiso ético entre una ciudad y sus habitantes es lo único que puede asegurar la continuidad y el florecimiento estético, humanista, de

sus calles, de sus casas, de sus parques, de sus conmemoraciones, de sus monumentos, de sus fiestas, de formas religiosas y civiles curtidas por igual en el batán de la historia, de sus mitos.

La imposibilidad humana de razonar lo trascendente y una estética capaz de provocar expresiones éticas es lo que hace surgir el mito —el de los Reyes Magos, el de la Cruz de Mayo, el que coloca la Asunción de la Virgen en el mismo momento en que la constelación de Virgo y la estrella Espiga están en el zenit del cielo. El mito estará anclado siempre en la religión o en la historia colectiva pero las desbordará cíclicamente para inundar el sentimiento general—de los creyentes o no creyentes, de los autóctonos y de los foráneos— y cubrir por entero los territorios en los que se expresa. Por eso hay mitos con los que vivimos, que legamos a nuestros hijos pero que, a la vez, dependen de todos nosotros; mitos que, por su grandiosidad, podemos convertir en imperecederos o destruir.

Del mito vivo emanan los mismos flujos que de una obra de arte, se constituye en sí mismo como el más atractivo cartel, como la más poderosa atracción, como la musa más inspiradora de conductas buenas y hermosas. Y, cuando el mito es verdadero mito su atracción o su capacidad inspiradora no es algo subjetivo: es general y capaz de traspasar el tiempo y el espacio.

Hoy, por ejemplo, la mediocridad se ha asentado en los carteles con los que cada año se anuncian estas fiestas; a la hora de encargarlos o premiarlos no han predominado los criterios artísticos sino los políticos o “canónicamente” correctos. Y no nos podemos quejar de que se haya producido eso cuando las magníficas obras de Jiménez Aranda, de García Ramos, de Juan Miguel, de Balseras, de Bacarissas, de Hohenleiter... siguen sin valorar y se mezclan indiscriminadamente con otras de escásimo valor.

Lo mismo sucede con muchos de los nuevos pasos, insignias, mantos, marchas procesionales y otros elementos de las cofradías que deberían seguir los cánones artísticos depurados por el tiempo y la mirada crítica de la entera ciudadanía y, sin embargo, en muchas ocasiones están siendo producidos con gusto pésimo.

La imagen de Sevilla, como la de cualquier ciudad con patrimonio vivo no puede ser pregonada, exhibida, conservada de cualquier forma, la de su Semana Santa, en este caso, tampoco; ni a la una ni a la otra se las puede tocar, modificar o perpetuar sin las herramientas de la sabiduría, sin el consejo de la memoria, sin el valor de lo artístico, sin la audacia del sentimiento profundo de lo trascendente.

Pero esas herramientas deben usarse.

REFLEXIONES ACERCA DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN EXTREMADURA: ERMITAS DE LA PROVINCIA DE LA SERENA

José María Arcos Franco
(Departamento de Historia del Arte
de la Universidad de Extremadura)

El objeto de este artículo pretende ser una breve síntesis que intenta reflejar los modos del comportamiento de la religiosidad popular extremeña a lo largo de la Edad Moderna, concretamente revelada en aquellas manifestaciones de la edificación que tradicionalmente, y desde un punto de vista artístico, se han venido considerado por la historiografía como «arquitectura menor» o arquitectura popular religiosa, englobando como tal manifestaciones a los santuarios, ermitas camperas y ermitas o capillas dentro de los propios cascos de población.

Sin embargo, antes de comenzar cualquier observación al respecto, será necesario precisar el ámbito geográfico concreto en el que hemos centrado nuestro estudio. La comarca de la Serena abarca una extensión de terreno apenas conocida y cuyos límites actuales son difíciles de establecer. Históricamente el antiguo Partido Judicial o provincia de la Serena conformaba desde la Edad Media un vasto territorio que prácticamente, pese a la discrepancia de criterios, coincidía con lo que actualmente se corresponde con la comarca que recibe el mismo nombre, situada en la zona nordeste de la provincia de Badajoz, al margen izquierdo del río Guadiana. Bajo su jurisdicción se hallaban 19 municipios pertenecientes a la orden militar de Alcántara: *Benquerencia de la Serena, Cabeza del Buey, Campanario, Castuera, La Coronada, Esparragosa de Lares, Esparragosa de la Serena, La Guarda, La Haba, Higuera de la Serena, Magacela, Malpartida de la Serena, Monterrubio de la Serena, Peraleda del Zaucejo, Quintana de la Serena, Santi Spiritus, Valle de la Serena,*

Villanueva de la Serena y Zalamea de la Serena. A fines del siglo XVIII se toman en el *Interrogatorio de la Real Audiencia de Cáceres* como pueblos del Partido el total de las 19 localidades expuestas, lo mismo que en el itinerario de Tomás López (1991: 470ss) y en el informe proporcionado por Madoz (1850: art. «Serena») en la centuria siguiente. El contexto viene determinado por un espacio evidentemente rural, con una sociedad agraria relativamente cerrada y estable bajo unos modos de vida manifestados con toda su espontaneidad y dentro de un sentimiento claro de comunidad que prima en todos los aspectos, entre ellos el religioso.

La orden de Alcántara se extendió en Extremadura tras la reconquista, y como recompensa real a sus servicios, a lo largo de dos zonas diferenciadas y distantes geográficamente: el Partido de Alcántara, situado en la zona occidental de la provincia de Cáceres y algo de la de Badajoz, con sede en el convento de San Benito, y el Partido de la Serena, como hemos dicho, en el nordeste de la provincia pacense, cuyo centro de acción se situó en un principio en Magacela y posteriormente en Villanueva, hasta la desaparición de las órdenes militares en el siglo XIX.

1. RELIGIOSIDAD Y ARQUITECTURA POPULAR

El primer problema al que debemos hacer frente es de índole conceptual, en cuanto a la dificultad de intentar definir lo que es un santuario o una ermita rural, aparentemente de fácil tipificación, aunque teóricamente complicado de concretar. En líneas generales, según la bibliografía tradicional, las ermitas se han venido considerando como pequeños edificios de carácter religioso, pequeños espacios de devoción dotados de su propio altar, aunque a diferencia de las iglesias y conventos, su culto se especializa en la devoción religiosa exclusiva a Cristo, Virgen o Santo. Bajo esta definición se puede hablar del mundo de las ermitas como un campo común abierto y confuso donde se agrupan cierto tipo de capillas, oratorios, ermitas y santuarios¹, toda una variedad que responde a la diversidad funcional que tuvieron. Aunque dentro del mismo conjunto, los santuarios y ermitas van a mostrar ciertas diferencias que será necesario evaluar.

Desde un punto de vista jurídico, se pueden definir los santuarios como lugares sagrados públicos, ubicados en zonas estratégicas de los núcleos urbanos, en mesetas rurales, en medio de bosques o en la soledad de montes y colinas que se encuentran normalmente bajo la jurisdicción de la parroquia del lugar en que están ubica-

¹ Cuando se habla de ciertas capillas, se hace referencia a casos, por ejemplo, independientes de otras iglesias, y en cuanto al tema de oratorios, se incluyen los de carácter privado sujetos a alguna familia o persona particular, según consideraciones de Zalama Rodríguez (1987: 50)

dos. El carácter mismo de su fundación obedece claramente a las tradicionales exigencias devocionales que la propia cultura popular se ha impuesto a lo largo de siglos, consagrando estos edificios a imágenes concretas muy próximas al pueblo. El Código de Derecho Canónico (Can.: 1.230) define santuario como una iglesia, u otro lugar sagrado, al que por motivo peculiar de piedad, acuden en peregrinación numerosos fieles, con aprobación del Ordinario del lugar. En su mayor parte bajo advocaciones marianas, el rasgo definidor por excelencia será por tanto la consideración de lugar de peregrinación.

En contra del resto de ermitas dedicadas a santos, el origen de su fundación se rodea de leyenda, y en torno a su historia es donde mejor se aprecia lo sobrenatural y la intervención de la divinidad. Allí es donde con más fuerza arraigan los ritos y mitos, las complicadas formas de piedad, las romerías y fiestas; allí es donde se forma un ámbito natural y humano, un microcosmos constituido por el hombre que pone su centro simbólico en el lugar sagrado.

También es rasgo peculiar de los santuarios su situación, generalmente en lugares alejados de los núcleos poblacionales y dotados de cierto halo de distinción sacra. Diferencias directamente perceptibles son las dimensiones, presentando un mayor tamaño que las ermitas rurales, incluso configurando grandes complejos, combinación de diversas dependencias. A finales del siglo XVII el prior fray D. Becerra Valcarce (1684: 25), enumerando los santuarios más importantes en la comarca de La Serena, insiste en que éstos se encuentran bajo la advocación de la Reina de los Cielos, «...y sus Templos son grandes, y tienen todas casa muy capaz».

Tras la dominación musulmana, durante la repoblación de los territorios recién conquistados, muchas zonas exhibían restos de primitivas culturas, muchos de ellos antiguos *castra* o *villae* romanas, o templos visigodos dedicados a María o algún santo. El culto a la Virgen y a los Santos ya parece desarrollarse en estos momentos, aunque podemos considerar que el verdadero auge de los mismos no se produciría hasta avanzada la Edad Media, sobre todo como manifestación de una religiosidad desarrollada y dominante (Llamas Martínez 1997: 17). La Edad Media supuso la culminación de un sentimiento religioso que se venía gestando desde la época romana, y será el momento en el que surjan nuevas necesidades espirituales y devocionales; es la época de las importantes peregrinaciones a centros internacionales como Tierra Santa, Roma, Tours, Santiago de Compostela o la propia Mérida, y en relación con ello surgen numerosas ermitas en lugares estratégicos de las rutas de peregrinación o cerca de los grandes monasterios en respuesta a la demanda de los fieles. Esta nueva religiosidad se evidencia por ejemplo en la importancia que adopta el género de vida ascético, tomando gran auge el eremitismo y cenobitismo español. Extremadura también se impregnará de este espíritu, y así surgen corrientes eremíticas como la jerónima, franciscana, agustiniana y dominicana².

A lo largo de los siglos XII y XIII la región se reincorpora definitivamente a los reinos cristianos bajo el reinado de Fernando III el Santo, momento en el que comienza un periodo de reconstrucciones de antiguos templos cristianos o edificación de obras de nueva planta, antecedentes muchos de ellos de las ermitas que se pueden estudiar hoy en día. Los propios acontecimientos bélicos y la repoblación de las nuevas zonas conquistadas van a conducir a una reorganización de la vida eclesial manifestada a través del gran fervor patriótico que se respiraba con relación al culto a muchas de las imágenes. La reconquista estuvo impregnada de evidente signo mariano en toda España, surgiendo en unos lugares y otros advocaciones toponímicas de la Virgen, por lo que se levantaron un gran número de ermitas, muchas vinculadas a castillos, desempeñando funciones de capillas, o bien erigidas como primeras parroquias para núcleos de repobladores (Prat i Carós 1985: 220) En esta zona sería la orden de Alcántara la que llevaría a cabo la consolidación definitiva del territorio, y con ella se impuso un gran fervor a la Virgen y santos, germen de muchos de los templos dedicados a estas advocaciones. Este desarrollo es englobable sin embargo dentro de un contexto más amplio que se remonta al siglo XII especialmente, cuando el culto a las imágenes, primordialmente a María, permiten la creación de nuevos edificios litúrgicos (Christian 1991: 36).

A medida que la reconquista avanzaba hacia el sur de la Península Ibérica se iría produciendo un fortalecimiento de esa religiosidad, considerando que la nueva situación de libertad respondía a los designios divinos de la victoria de la fe cristiana sobre la *horda islámica*. Con todo este bagaje se hizo imprescindible la construcción de un gran número de edificios que respondiesen a las nuevas necesidades religiosas, y entre ellos un incontable número de ermitas por toda la cristiandad.

2. LEYENDAS Y MITOS FUNDACIONALES

El mayor porcentaje de los casos estudiados en el Partido de la Serena, sean santuarios o ermitas camperas especialmente, nos ofrecen un origen parco o nulo en noticias, en la mayoría de casos perdido en la lejanía de los tiempos, por lo que es imposible precisar la fecha de su edificación y las causas que la motivaron. Sin embargo esta falta documental nos ha dejado un rico elenco de leyendas y mitos de gran riqueza dentro del patrimonio etnográfico de esta región, muestras de la imaginación de sus pobladores ante la necesidad de buscar una respuesta a aquello que les era inin-

² Los jerónimos en Guadalupe y Yuste; los franciscanos en multitud de conventos a lo largo y ancho de toda la geografía extremeña; la agustiniana, de fundación tardía, en los centros de Jarandilla, Santa Cruz de la Sierra, Valdefuentes y La Viciosa; la dominicana con sus casas en Plasencia, Trujillo y Aldeanueva de la Vera.

teligible. La casuística, como hemos podido comprobar, es diversa, obedeciendo a motivos diferentes, entre los más extendidos los orígenes justificados en el hallazgo de imágenes o apariciones milagrosas, apoyadas documentalmente en hechos históricos relevantes. La totalidad de los santuarios marianos estudiados suponen una combinación de este recurso y el anterior.

Por otra parte, otro de los motivos comunes de fundación será la búsqueda de favores especiales de la divinidad, en especial ante brotes epidémicos y malas cosechas. En este apartado debemos catalogar la mayoría de las ermitas bajo la advocación de santos milagreros como San Sebastián, San Fabián, San Cristóbal, San Roque y San Clemente, especiales abogados contra la peste y la rabia. Generalmente se construyen en lugares próximos al núcleo rural, como baluartes defensivos ante los ataques de estas amenazas. Acerca de la creencia de la existencia de mártires en el solar de fundación, nuevamente encontramos la leyenda aderezada con porciones de historia. Así lo comprobamos en la ermita de los Mártires San Aquila y Santa Priscila de Magacela, donde el prior Becerra Valcarce (*op. cit.*: 25) quiso ver la cuna de su martirio, amparándose en hechos sobrenaturales mezclados con falsos cronicones en un afán de buscar santos protectores locales para la villa y toda la zona del Partido de la Serena. Este ejemplo además es ilustrativo en cuanto a la adopción de una determinada devoción y la creación de su posterior ermita.

En cualquier caso el germen de las devociones a las imágenes tiene como problemática el contenido legendario y sobrenatural que, aceptado por la comunidad en el seno de su religiosidad, va a dificultar la tarea de buscar los inicios de su culto. Como señala el profesor Velasco Maillo (1989: 400-401), «*la leyenda narra un acontecimiento de origen y glosa una presencia (...) son expresión del interés social por reconocer el hecho como un acontecimiento excepcional y son incondicionalmente asumidas*».

El nacimiento de la leyenda no es otro que una situación de impotencia por parte del ser humano en un marco propicio para tales circunstancias. En respuesta a la propia debilidad del hombre, la leyenda y el mito siempre han jugado un papel esencial dentro de las sociedades para dar respuesta a cuestiones que sobrepasan la lógica. Esto es comprensible desde el momento en que nos acercamos a la verdadera esencia del hecho. En su seno se halla la intención de provocar una reacción emocional, y su eficacia no se encuentra en su falsedad o veracidad, sino en el cumplimiento de esta acción. A veces se funde con el acontecimiento histórico, que con el paso del tiempo se ha ido revistiendo de lo legendario, conservándose en la mente del pueblo.

Queda claramente constatado como a raíz de las invasiones y persecuciones musulmanas, cargadas de connotaciones religiosas, se obligó a los pueblos peninsulares a huir de unas zonas a otras. En estos trayectos siempre iban acompañados de sus

imágenes sagradas y sus reliquias, aunque en situaciones de presión se vieron forzados a guardarlas en lugares recónditos o bien proceder a su enterramiento con el propósito de evitar su hallazgo y profanación, presumiendo su posterior recuperación. No obstante, la duración de la Reconquista en zonas como Extremadura ocasionó el olvido de informaciones pasadas sobre los tesoros escondidos, y fuera la casualidad la que diese a la luz estas primitivas efigies. Tal es la razón por la que muchas aparecían en lugares bastante distantes de su origen, en zonas sin indicios de la existencia anterior de población cristiana. En situaciones de tranquilidad y consolidación definitiva de los reinos cristianos, muchas comenzaron a ser descubiertas y el hallazgo considerado como designio divino, dando pie al desarrollo de leyendas y milagros en torno a ellas.

El modelo progresa por diferentes zonas y surgen varios grupos que mantienen el mismo esquema en su esencia, acicalado con las particularidades históricas y tradicionales propias de cada territorio. La manifestación de la divinidad se acomoda pues a una serie de estereotipos comunes repetidos en ermitas y santuarios de toda la Península.

Los descubrimientos de imágenes sagradas se producen normalmente en circunstancias definidas por un ambiente de catástrofes, como pueden ser epidemias o guerras, o bien de exaltación religiosa. El denominado «Ciclo de apariciones a pastores», dentro del cual se engloban la mayor parte de las leyendas referentes al culto mariano, aparece en el siglo XI, llega a su apogeo en el XIII y se cierra en el siglo XV. Dentro de estas explicaciones se encuadra el origen tradicional de todos los santuarios importantes del territorio de La Serena, entre ellos el de Piedra Escrita (Campanario), Nuestra Señora de la Antigua (La Haba), Nuestra Señora de Belén (Cabeza del Buey), Nuestra Señora de la Piedad o del Zújar (La Coronada) o Nuestra Señora de la Cueva (Esparragosa de Lares), en los que se repite el esquema de la aparición o hallazgo de la imagen, su misteriosa desaparición al llevarla al pueblo, descubrimiento posterior en el lugar de origen, y finalmente, el acuerdo de edificar allí en su honor un santuario. Como considera Prat i Caros (*op. cit.*: 243), en la leyenda se encuentra implícito todo un proceso de humanización y antropomorfismo a cargo de las imágenes, lo que propiciaba un contacto más directo con el fiel. Así se las atribuían sentimientos tan humanos como tristeza, alegría u otros deseos como la predilección de un lugar sobre el resto.

3. EL CULTO POPULAR: MARÍA, LOS SANTOS Y CRISTO

La piedad en estos ámbitos de marcado carácter rural, a lo largo de la historia, se aparta en cierto sentido de la práctica oficial y se acerca a un tipo de religiosidad de acentuado talante festivo, extraordinario e irracional, basada en actitudes y com-

portamientos que responden a devociones internas a veces rechazadas por la Iglesia. Junto al pensamiento y a la praxis oficial se advierte una religiosidad de niveles y grados diversos, sin ninguna relación con las clases sociales que se han adherido a ellas, con contenidos más libres y espontáneos, y objetos de culto y formas litúrgicas autónomas y casi personales (Oronzo 1983: 12). Así se comprobaba en culturas clásicas como la romana, en la que junto a los cultos reconocidos por la autoridad y al lado de las divinidades oficiales, se desarrolló en todos los niveles sociales una piedad apegada a los Dioses domésticos tutelares, a los que se sentía más íntima y más interesadamente cercanos, mientras la nueva religión, el nuevo culto, aparecía alejado en todos los sentidos.

Al mismo tiempo se constata que la piedad popular se ha venido registrando con un marcado carácter pagano que pierde su antigua significación para tomar otro muy distinto. Dentro de la dimensión oficial y jerárquica de la religión, la masa de las multitudes aparece ausente, lejana, y sólo se entrevé como destinataria pasiva de la pastoral eclesiástica y de la legislación estatal. El paganismo de estas masas pronto será considerado como desviación de la piedad oficial, combatida y castigada con todas las sanciones espirituales y materiales.

De ese modo el único medio de atraer a fieles es teniendo en cuenta las formas tradicionales en que se manifiesta el sentimiento religioso.

Como causa y consecuencia de lo anterior tenemos que reseñar la vinculación de la religiosidad popular con la veneración a la Naturaleza. El apego a ella conlleva una clara tendencia a dirigir la religiosidad hacia lo que la vida natural le señala y conduce, en boca de Caro Baroja (1978: 331), a un *paganismo funcional* que se manifiesta por medio de una mayor resistencia al culto oficial. La práctica religiosa de los sacramentos era ejercida con ciertas reservas por la gente más humilde, que tenía sus propios medios de aproximarse a sus exclusivos santos locales, protectores de la comunidad, tanto desde una óptica general como los especializados en resolver problemas específicos. De echo, explica Hadot, no se puede hablar de un fin del paganismo, sino de la fusión entre éste y el cristianismo.

Esto es lo que podemos considerar religiosidad popular, que se proyectaría fundamentalmente desde la época medieval a lo largo de todo el Antiguo Régimen y se desarrollaría como manifestación comunitaria mostrada con sus propios elementos materiales.

Al final de la Edad Media la piedad adoptará formas numerosas y variadas, como no se había vivido antes. Francis Rapp (1973) nos habla de tres grandes componentes en la emoción religiosa occidental: la compasión por el Varón de

Dolores, el abandono confiado a la Virgen y Santos, y el temor del más allá. El *Diccionario Geográfico, Estadístico e Histórico de España*, publicado bajo la dirección de Pascual Madoz (1845-1850), reseña en sus 16 volúmenes 12.300 ermitas y santuarios españoles que, clasificados por advocaciones, dan esta proporción: 1.200 dedicados al Señor; 4.300 a la Virgen, y 6.800 a los santos. No obstante, monografías recientes y trabajos de conjunto por regiones realizados sobre el tema, desde la España visigoda hasta hoy, permiten elevar considerablemente la cifra reseñada por este autor, la cual, por contrapartida, parece debe ser rebajada en discreta medida, pues no hay duda de que después de 1864 se han ido produciendo una serie de fenómenos, entre cuyas consecuencias está la pérdida y desaparición de muchos de esos edificios religiosos que llamamos ermitas o santuarios.

Los cristianos hallaban las seguridades más sólidas contra el mal y el infierno en el triunfo de Jesús, continuamente recordado por el crucifijo. Aún así, este misterio no calmaba todas sus angustias e, intimidados quizá por su terrible grandeza, buscaron otros socorros, otras protecciones más próximas, la de los santos, a quienes creían más dispuestos a aceptar sus súplicas, puesto que en la tierra habían conocido las miserias de la condición humana. El culto a las imágenes está cargado de motivos mágico-religiosos, dirigiéndose a ellas en respuesta a diferentes causas, tales como petición de gracias, rogativas, o el favor en momentos desfavorables como pueden ser pestes y epidemias, plagas que atacan las cosechas, etc.

Dichas advocaciones no eran invariables, y una parte de las ermitas fundadas en honor a una imagen, con el paso del tiempo, aparecen bajo otra distinta. Las causas de estas alteraciones se deben a la esencia misma del culto que se vive en ellas, creadas muchas en respuesta a un condicionamiento concreto. Cuando ya no es necesaria la intervención de determinado protector, estos edificios se van abandonando o cambian de advocación. Nos daremos cuenta como muchas de las ermitas de La Serena se han conservado bajo advocaciones distintas a las que en épocas precedentes detentaron.

Como se ha considerado en páginas anteriores, el germen de gran parte de los diferentes cultos desarrollados se remonta a los momentos de la Reconquista, pese a tener orígenes bastante anteriores. El culto a la Virgen se inició en el siglo V a partir del Concilio de Éfeso del año 431, dando paso a la fundación de templos en su honor. Al sobrevenir la invasión árabe en los comienzos del siglo VIII estaba muy arraigado en España, aunque su momento de expansión se produce en los siglos XI y XII, sobre todo con la importancia que para el Cister suponía.

A lo largo de los siglos la concepción de María fue distinta, aunque la emoción hacia ella fue aumentando, sobre todo a partir del siglo XV, cuando se contempla

un impulso sin precedentes de la piedad mariana y como se demuestra del propio hecho de la erección del gran número de santuarios dedicados a Ella. Tras el ocaso de la primacía del culto a las reliquias, comienza a expandirse una pasión especial por la Asunción de la Virgen en todos los ámbitos, mostrándose como heredera de las tradicionales diosas-madres vinculadas al mundo rural. En el caso de Extremadura, cuenta con gran tradición, especialmente en el caso de Mérida, que ya en época visigoda, como se ha comentado, puede considerarse como centro de irradiación³. Bajo advocaciones marianas encontramos los santuarios más importantes de la comarca, coexistiendo más de un ejemplo en algunos pueblos.

María, como hemos comprobado, no tenía un campo concreto de intervención, sino que actuaba como una especie de comodín aplicable ante cualquier problema, otra de las causas de su arraigo dentro de la religiosidad popular. Su culto estaba en estrecha vinculación con la fertilidad, particularmente desde el instante en que los campos comenzaron a poblarse de ermitas y santuarios dedicados a su imagen. Las advocaciones van a ser múltiples, indicando la importancia del culto a la Madre de Dios: junto con las más generales, dedicadas a la Inmaculada Concepción, Nuestra Señora del Rosario, los Remedios o el Carmen, otras se sujetan a aspectos distintos, como la toponimia o lugar de aparición, la historia, acontecimientos sobrenaturales, nombres propios, etc., confiriendo sentido particular y local a su culto.

Junto a la Madre de Jesús, aparecían los santos, en los que del mismo modo el pueblo buscaba apoyo. Su vida y obra han sido motivo de interés desde tiempos remotos, desde la época de las grandes persecuciones de la Edad Media, cuando se fueron formando colecciones de vidas piadosas con el propósito de fortalecer el fervor de los fieles. Cada zona demandaba, desvinculada de la jerarquía eclesiástica, sus propios santos como algo particular para valerse de su eficaz intercesión frente a las adversidades. Se consideraba que el hecho de tener un propio santo natural conllevaba que la protección se extendería a esa zona de manera privilegiada «...para que no execute golpe de el castigo en aquellas tierras donde fueron naturales sus Santos» (Becerra *op. cit.*: 12).

En comparación con el culto mariano, los impulsos que originaron la creación de ermitas bajo estas advocaciones suelen responder a motivos más superficiales, mientras que a la Virgen o Cristo conciernen emociones más íntimas y personales. La proximidad de los santos al pueblo que los impone se refleja por ejemplo en el propio hecho de la denominación de abogado o abogada a sus intercesores, lo que implica una estrecha relación entre lo humano y lo divino en

³ A lo largo de los siglos VI-VII existían en esta ciudad tres centros dedicados a esta advocación.

una sociedad donde el tribunal secular tenía gran importancia. Así se crea metafóricamente un juicio donde el juez será Dios y los santos serán los abogados que intercederán por el pueblo a cambio de un tributo manifestado a través de los votos a los que se comprometían⁴.

Las principales advocaciones en este sentido bajo las que se registran las ermitas de la zona apenas difieren del resto de la región extremeña, siendo las constatadas los Mártires, (San Fabián y San Sebastián o los Cuarenta Mártires)⁵, San Blas, San Antón, Santa Ana, etc. El culto a los santos relacionados con la ganadería, como es lógico, tuvo un importante arraigo en Extremadura (Domínguez Moreno 1992: 3 ss): San Gregorio será el patrón de los ganaderos y abogado defensor contra epidemias, particularmente contra la plaga de langosta. En España muchas ermitas bajo esta advocación se levantaron en el último tercio del siglo XVI. El culto a San Antón arraigó fundamentalmente durante el Barroco, especialmente con ayuda de las teresianas; San Roque (De la Vorágine II: 954 ss)⁶ y San Blas, del mismo modo, se encontraban en estrecha relación con el mundo agrícola (González Rodríguez 1993: 194).

Dentro de una misma línea aparecen los ya citados santos Mártires San Fabián y San Sebastián⁷. Su culto, de acreditación internacional, tuvo gran desarrollo en el mundo rural, sobre todo durante el reinado de los Reyes Católicos. Las epidemias de peste de comienzos del siglo XVI, en especial la de 1507, dieron origen a la fundación de ermitas bajo su advocación. La ermita de los Mártires de Higuera de la Serena surgió a raíz de la fundación de una cofradía en 1507 en respuesta a los desastres de la peste⁸.

⁴ Los votos suponían una especie de contrato en el cual el fiel que lo realizaba se obligaba a no trabajar en el día del santo, ir en procesión a la ermita ciertos días, visitar la imagen en la iglesia parroquial, encargar una imagen del santo, construir una ermita, celebrar alguna fiesta en su honor, etc.

⁵ Tras la epidemia del año 1348, que asolaría a toda Europa, por disposición real se mandó su culto en todos los pueblos de España.

⁶ El culto al aragonés San Roque se desarrolló especialmente a partir de finales del siglo XV, coincidiendo con el robo de sus reliquias de Montpellier y su traslado a Italia. Tomó gran popularidad a lo largo del siglo XVII.

⁷ El centurión Sebastián comparte su carácter militar con el de defensor de las pestes. Nativo de Italia, en España se le ha estimado natural de Itálica, y por lo tanto mártir andaluz.

⁸ No sólo la peste, sino otras enfermedades, como el tabardillo, tifus, catarros, etc., debieron ser comunes amenazas a lo largo de la época moderna y motivo de práctica de votos colectivos a diversos santos.

A la vendimia se ha vinculado al arcángel Miguel, y a otros se les ha relacionado con diversos fines, entre ellos San Bartolomé, Santiago, Santa Ana⁹, San Juan, San Cristóbal, San Antonio de Padua, San José¹⁰, etc.

En los siglos XIX y XX languidecen bastante las ermitas dedicadas a santos, y la devoción se encauza más bien hacia María y Cristo.

También la figura del Señor va a tener sus representaciones dentro del catálogo de esta arquitectura popular religiosa, al que se imploraba ante cualquier adversidad. El culto a la Pasión de Cristo se extenderá a partir del siglo XV, acentuado más tarde por la Contrarreforma en España, manifestado en la devoción a crucifijos milagrosos, culto a María en sus advocaciones dolorosas, nacimiento de hermandades de la Vera Cruz, ejercicios del Vía Crucis (siglos XVI-XVII fundamentalmente), etc. Especial auge adoptará su devoción en toda Europa a partir de los años finales del siglo XVI. Bajo su advocación se hallaban las llamadas Escuelas de Cristo, con desarrollo especial a lo largo del siglo XVIII, de las que hemos encontrado dos casos en la comarca, en Villanueva y Cabeza del Buey¹¹. Del mismo modo citaremos los humilladeros, identificados como espacios sagrados señalados por la erección de una cruz de piedra. En nuestro ámbito, pese a la abundancia de cruceros, apenas se han registrado templetos-humilladeros, tan sólo los casos dedicados a la Santa Cruz de Esparragosa de Lares y Cabeza del Buey.

Analizando el muestrario de advocaciones presentes en las ermitas, capillas y santuarios del territorio serenense, a primera vista se aprecian varios datos significativos. Como ocurre en el resto de la Baja Extremadura, existe un predominio absoluto del patronazgo de los Santos Mártires (21,5 %) y la Virgen (16,25 %); siguen con un 6,3 % las diferentes advocaciones con las que se venera la figura de Cristo y, finalmente, el elenco de santos, cuyo número se hace homogéneo rondando entre 1-3 advocaciones en todo el territorio.

⁹ Considerada como abogada, no sólo de los asuntos terrenos, sino como intermediaria con su hija, su popularidad viene a raíz de la absorción casi total que del culto a las mujeres se efectuó en torno al polisémico símbolo de la Virgen María.

¹⁰ Carente de especialidad concreta, los votos en su honor respondieron a causas diversas, bien sea como protección de plagas y desastres, bien por propia devoción.

¹¹ Ejemplos de vida interior, en torno a ellas se difunde cierto sentimiento de pureza terrenal, viviendo la pobreza, evitando gastos innecesarios y sin hacer reparto alguno entre los hermanos en lo que se refiere a dinero.

4. FIESTAS: LA ERMITA Y EL PUEBLO

La religión católica se caracteriza o define por su culto externo, y es por ello la tremenda importancia que adoptan aspectos como las procesiones, veneración a los santos, imágenes y reliquias, o las peregrinaciones dentro de la cultura popular. Desde los orígenes de las primeras comunidades, el cristianismo fue creando poco a poco sus propios ritos y fiestas, muchos de ellos de nueva concepción, surgidos de las fuentes mismas de la evangelización o de las influencias exteriores y posterior cristianización.

Procesiones y romerías deben estimarse como elementos canalizadores de la fiesta religiosa, con una tremenda carga didáctica y propagandística¹². El pueblo va a recibir todo el acontecimiento inculcado por la autoridad de la iglesia y lo encauzará al culto a las imágenes de sus ermitas, proyectando su fiesta con los mismos detalles y cuidado¹³. Con ocasión de aflicciones públicas el pueblo ponía su fe y esperanza en la imagen. Normalmente era traída en procesión desde el santuario hasta la iglesia parroquial, celebrándose novenarios de misas sufragados en la mayoría de ocasiones por los propios vecinos agrupados por barrios o calles. La costumbre de las procesiones con el propósito de rogar favores a los santos está bastante arraigada dentro de la historia, remontándose al siglo XII y consolidándose hasta nuestros días. Generalizada era la tradición de las plegarias y rogativas por la lluvia, plagas que amenazaban los campos, tormentas, pestes, etc. El P. San José (Manzano Garfías 1995: 65-66), con ocasión de la grave sequía ocurrida en Campanario hacia 1750, nos describe como se iba en procesión al santuario a demandar a la Virgen de Piedra-Escrita:

«Fue grande la falta de agua... trajeron la santa imagen, en procesión a la iglesia, y comenzando el novenario de Misas y sermones se mostró con sus devotos tan magnífica como piadosa (...) duró la función de iglesia veintinueve días, interesándose por barrios gustosísimos en la costa, y apenas hubo día alguno que no lloviese...».

¹² En 1536 el Cardenal Tavera establece: «Las procesiones fueron ordenadas para provocar a los cristianos la devoción, y porque nuestro Señor mejor oyere las oraciones y plegarias del pueblo que en ellas se ajunta...».

¹³ Esto es especialmente significativo en las fiestas celebradas por las cofradías de las ermitas, rigiéndose por instituciones que mantenían.

¹⁴ Fue en el siglo XII cuando se instauraron las primeras procesiones y peregrinaciones a ciertos santuarios para pedir la lluvia necesaria para el crecimiento y germinación de los sembrados.

El mismo autor explica como los domingos se oficiaba misa en el santuario de la misma advocación, acudiendo allí pastores y ganaderos, y como anualmente se celebraba el llamado Novenario de Buenos Temporales¹⁴, abarcando todo el mes de marzo, para cuyo efecto se traía la imagen a la parroquia con asistencia oficial del Concejo, gran sufragador de estos eventos. El 19 de abril de 1760, cuando se visita el santuario de Nuestra Señora de la Antigua de la villa de La Haba por parte de maestros encargados de realizar su descripción e informe, la imagen de la Virgen no se hallaba en la ermita, puesto que había sido llevada a la iglesia parroquial con el fin de la organización de un novenario de buenos temporales en rogativa de lluvias¹⁵.

De gran interés era la celebración de romerías a estos centros, eventos festivos en los que las autoridades cuidaban celosamente la figura del peregrino, por el que se mostraba gran preocupación en pos de su seguridad y albergue. En todo, la colaboración del pueblo será fundamental, canalizada a través de intervenciones de cofradías y hermandades, aunque en numerosas ocasiones tales conmemoraciones suponían un importante gasto para las arcas de las ermitas, como se recoge en los libros de cuentas de la mayoría de ellas. Iban por lo normal ligadas a fiestas, con frecuencia motivo de repulsa por parte de las autoridades eclesiásticas, criticando aspectos como los bailes, el comensalismo, los juegos, autos y comedias, etc., considerados origen de desórdenes y ofensas inadecuadas para la verdadera esencia religiosa del acontecimiento.

Las normativas acerca de las procesiones y fiestas insisten en su correcto desenvolvimiento, sin incurrir en posibles liviandades. Las medidas, por ejemplo, contra los juegos que se celebraban en aquellos días en los portales de las ermitas fueron frecuentes. En 1619, por auto del Consejo Real de 20 de Noviembre, se prohibía sacar procesiones sin licencia previa del monarca, y en el siglo XVIII, según Real Cédula de 20 de febrero de 1777, Carlos III prohíbe las procesiones nocturnas, tan solo las que fuesen tradicionales, y siempre que terminasen antes de la puesta del sol. En relación con los bailes se intentaban corregir ciertas conductas lascivas, y no se tolerarían en las iglesias, atrios de las mismas, ni delante de las imágenes de santos, sobre lo cual se había impuesto bastante celo y fuertes retribuciones penales.

En estrecha vinculación con la fiesta religiosa se extendía una importante actividad económica y comercial, centros de reunión de comerciantes que estimaban una ocasión favorable para la venta de sus productos. Recordemos al respecto el interés demostrado por las autoridades de la villa de Zalamea de la Serena en crear hacia

¹⁵ Tales datos han sido extraídos de A.H.N. (OO.MM., Consejo de Alcántara), leg. 5.250, «Descripción de las rentas de la dignidad Prioral de Magazela, estado de la casa, palacio, iglesia y hermitas anexas a ella. Año de 1760», fol. 42.

1659 una plazuela en el lado septentrional de la Capilla Real del Santo Cristo de la Quinta Angustia, dotada de unos portales y estancias destinadas al alquiler para comerciantes, lo que reportaría beneficios anuales importantes. Esta actividad lucrativa también sería motivo de sanción.

Recurriendo al estudio de una zona concreta de Extremadura, se comprueba como entre los medios de expresión de la religiosidad popular se encuentra la arquitectura que el pueblo crea para su manifestación, aspecto importante y al mismo tiempo poco conocido por la historiografía regional. Partiendo de un análisis del estado de la cuestión desde la bibliografía, tanto general como regional, se ha pretendido esbozar en estas páginas la vinculación del pueblo con sus ermitas y santuarios, sus posibles orígenes y las devociones más frecuentes que justifican su creación.

Como claros exponentes de la religiosidad popular, aquellas construcciones encuadradas en la arquitectura religiosa vernácula, han ejercido un papel relevante en el devenir social de los pueblos, especialmente perceptible en el ámbito rural. Apuntar algunos resultados acerca del papel de estas instituciones a lo largo de la época moderna en el marco de los territorios de una de las órdenes militares con posesiones en Extremadura, la de Alcántara, circunstancia que sin embargo no llegó a condicionar la identificación de características propias reservadas a este ámbito. Definido por un contexto evidentemente agrario, las formas de religiosidad en el antiguo Partido de la Serena se expresan por unos componentes concretos aplicables al resto de la geografía rural peninsular.

Entre los medios de exteriorización de esa religiosidad se encuentran las ermitas, capillas y santuarios, diversas soluciones encuadradas bajo el concepto de arquitectura eremítica, elevadas y ensalzadas por el pueblo en agradecimiento a sus protectores divinos, exponentes en los que el grupo de fieles exteriorizaba su fervor y al mismo tiempo les protegía ante sus temores. En relación a sus advocaciones (santos, Virgen o Cristo) giraba todo el sentido de sus vidas, por lo que fueron eslabón fundamental en el devenir cotidiano de los pueblos. De ahí el papel social que radicaba en estos lugares de culto, centros de reunión y fiestas que otorgaban sentido al transcurrir de una sociedad fuertemente anclada en la tradición y deseosa de mantenerla.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

A.H.N. (OO.MM., Consejo de Alcántara), leg. 5.250, «*Descripción de las rentas de la dignidad Prioral de Magazela, estado de la casa, palacio, yglesia y hermitas anexas a ella. Año de 1760*».

Ariño Villarroya, A.: «Las relaciones entre las asociaciones festeras y las instituciones eclesiásticas». En *La Religiosidad Popular. Hermandades, romerías y san-*

tuarios (Álvarez, Buxó y Rodríguez, Coords.) Tomo III. Anthropos y Fundación Machado. Barcelona, 1985, págs. 471-484.

Barrientos Alfageme G. (Ed.): *Extremadura. Por Tomás López, año de 1798*. Asamblea de Extremadura. Mérida, 1991.

Becerra Valcarce, D.: *Santos de la villa de Magacela. Vida y patrocinio de los ilustres mártires de Jesucristo nuestro Señor San Aquila y Santa Priscila su esposa. Patronos, y naturales de el Priorato de Magacela de la orden de Alcántara, partido de la Serena, desde el año 1684*. Sevilla, 1684.

Caro Baroja, J. *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Sarpe. Madrid, 1978.

Código del Derecho Canónico, can. 1.230.

Christian, W. A.: «De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días». En *Temas de Antropología Española*. Ed. de Lisón Tolosana. Tecnos. Madrid, 1976. Págs. 49-105.

Christian, W. A.: *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Nerea Madrid, 1991.

Díez y Taboada, J. M.: «La significación de los santuarios». En *La Religiosidad Popular. Hermandades, romerías y santuarios* (Álvarez, Buxó y Rodríguez, Coords.). Tomo III. Anthropos y Fundación Machado. Barcelona, 1985. Págs. 268-281.

Domínguez Moreno, J. M.: «Santos ganaderos en Extremadura», *Folklore*. 1992. Nº 133, págs. 3-11.

Fernández Corrales, J. M.: *El asentamiento romano en Extremadura y su análisis espacial*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura. Cáceres, 1988.

Fernández Sánchez, T.: *Guía para los Santuarios Marianos de Extremadura. María en los pueblos de España*. Tomo 5. Encuentro. Madrid, 1994.

González Rodríguez, A.: *Las poblaciones de la Baja Extremadura. Configuración y morfología*. Caja de Ahorros de Badajoz. Salamanca, 1993.

Lázaro Damas, M. S.: «Ermitas y santuarios de la ciudad de Jaén en el siglo XVI». En *La Religiosidad Popular. Hermandades, romerías y santuarios* (Álvarez, Buxó y Rodríguez, Coords.). Tomo III. Anthropos y Fundación Machado. Barcelona, 1985, págs. 282-301.

Llamas Martínez, E.: *Las ermitas de Salamanca: Historia, Arte y Religiosidad Popular (1128-1861)*. Universidad Pontificia. Salamanca, 1997.

Madoz, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, XVI. Est. Tipográfico Literario Universal. Madrid, 1850.

Manzano Garías, A.: *Nuestra Señora de Piedra Escrita. Reina de Campanario-Patrona de la Serena*. Badajoz, 1955.

Martínez-Burgos García, P.: «Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI». En *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Historia del Arte. 1989. vol. II, págs. 81-92.

Novissima Recopilacion de las Leyes de España. Lib. I, Tit. I, Ley, XI.

Oronzo Giordano: *Religiosidad Popular en la Alta Edad Media*. Gredos. Madrid, 1993

Prat I Caros, J.: «Los santuarios marianos en Cataluña: una aproximación desde la etnografía». En *La Religiosidad Popular. Hermandades, romerías y santuarios* (Álvarez, Buxó y Rodríguez, Coords.). Tomo III. Anthropos y Fundación Machado. Barcelona, 1985, págs. 211-252.

Rapp, F.: *La Iglesia y la vida religiosa en Occidente a fines de la Edad Media*. Labor. Barcelona, 1973.

Torres y Tapia, A.: *Crónica de la Orden de Alcántara*. Imprenta de Don Gabriel Ramírez. Madrid, 1763.

Valdés, A. de.: *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, (Ed. de R. Navarro Durán). Cátedra. Madrid, 1992.

Velasco Maíllo, H.: «Las leyendas de hallazgos y de apariciones de imágenes». En *La Religiosidad Popular* (Álvarez, Buxó y Rodríguez, Coords.). Tomo II. Anthropos y Fundación Machado. Barcelona, 1989, págs. 401-410.

Vorágine, S. de la.: *La leyenda dorada*, Alianza Forma. Madrid, 1995.

Zalama Rodríguez, M. A.: *Ermitas y santuarios de la provincia de Valladolid*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1987.

DEBATE

LA LITERATURA ORAL, ¿TIENE FUTURO?

*Pedro M. Piñero (Universidad de Sevilla y Fundación Machado),
José M. Pedrosa (Universidad de Alcalá de Henares),
José Manuel Fraile (Investigador) y
Enrique Baltanás (Universidad de Sevilla y Fundación Machado).
Coordina: Enrique Baltanás.*

En esta ocasión, la sección “Debate” de la revista se dedica a la literatura oral. Es un tema al que la Fundación Machado —llenando un vacío que ninguna otra institución cubre por ahora en nuestra Comunidad Autónoma— viene consagrando esfuerzos continuados desde hace años, tanto en la línea de la recopilación y edición de textos como en el aspecto de análisis y estudio. Se trata de hacer aquí una encuesta de urgencia, en la que hemos recabado la opinión de especialistas que no sólo por sus estudios, sino especialmente por sus trabajos de campo, conocen la literatura oral tal y como vive hoy. Pedro M Piñero, catedrático de Literatura de la Hispalense y ex presidente de la Fundación Machado, cuenta con una larga trayectoria en la investigación del Romancero, y conoce bien los pueblos andaluces por sus trabajos de campo; dirige el proyecto “Romancero general de Andalucía” y es uno de los pocos profesores de nuestra Universidad que dedica atención académica al campo de las literaturas tradicionales. José M. Pedrosa, a pesar de su juventud, es ya un reconocido especialista, con multitud de publicaciones en revistas internacionales, donde combina su rara erudición con un prolongado y extenso trabajo de encuesta por la geografía española e hispanoamericana. José Manuel Fraile, autor, entre otras cosas, de los CD’s del *Archivo sonoro del romancero español*, es también un buceador en la tradición, un encuestador infatigable. Yo mismo me he puesto en el compromiso de responder a estas preguntas.

Un debate es un *brains torming*, una tormenta de ideas, y no hay que buscar respuestas o soluciones definitivas. Pero sí sugerencias y atisbos de cuáles puedan ser los caminos y posibilidades futuras de la literatura oral, que desde luego, consideramos un patrimonio cultural de incalculable valor, tanto en su vertiente estética como en sus aspectos formativos o cognoscitivos. Por mi parte, sólo me queda agradecer a los invitados su generosa e inestimable participación, así como a la directora de la revista, Cristina Cruces, su iniciativa de que este tema fuese abordado en uno de los primeros “Debates” de esta nueva época de la revista.

1.- ¿CÓMO DEFINIRÍA VD. LA LITERATURA ORAL? ¿QUÉ PAPEL CREE QUE HA TENIDO EN LA SOCIEDAD A LO LARGO DE UNA TRADICIÓN QUE SE CUENTA POR SIGLOS?

José Manuel Pedrosa: La literatura oral es el corpus de literatura que se transmite esencialmente por vía oral, aunque puede tener también algún tipo de transmisión escrita subsidiaria. La literatura oral se contrapone, básicamente, a la que se transmite por la vía de la escritura, aunque puede darse el caso de que una misma obra literaria pueda transmitirse por las dos vías, cuando una obra literaria que se cuenta o que se canta de viva voz en el seno de una comunidad es transcrita. También puede suceder al revés, que una obra ideada para la escritura pueda oralizarse e incluso tradicionalizarse. Se conocen poemas de Garcilaso, Calderón o Bécquer que fueron en algún momento memorizados por sus lectores o por los oyentes de sus lecturas públicas, y transmitidas desde entonces de forma oral entre muchas personas.

El término de “literatura oral” es relativamente ambiguo. Puede abarcar todas las obras literarias que, en algún momento, se hayan transmitido de forma oral: desde un cuento folclórico hasta una canción de los *Rolling Stones*. Sus fronteras pueden confundirse a veces con las de la “literatura popular”, que engloba el conjunto de las obras literarias producidas, transmitidas o destinadas a consumo por el pueblo, ya sean orales (una canción folclórica) o escritas (un pliego deiego, un folletín por entregas o una fotonovela). Además, la “literatura oral” suele englobar a la “literatura tradicional”, que incluye el conjunto de obras literarias cuya transmisión, por lo general oral, es aceptada de tal forma por una comunidad que, al ser memorizada y transmitida de boca en boca entre sus gentes, comienza a adquirir variantes distintivas en cada ejecución y a atomizarse en “versiones” siempre diferentes de su “prototipo”.

El desarrollo de la escritura en las sociedades letradas no ha llegado a eliminar jamás la tradición literaria oral, aunque sí ha entrado en directa competencia y a veces hasta en competencia con ella. Puede decirse, en efecto, que, a medida en que se desarrolla la tradición literaria escrita, va disminuyendo y empobreciéndose

la tradición literaria oral. La escritura ofrece nuevas posibilidades de desarrollo de la expresión, de ampliación de su extensión, y de ensayo de voces y recursos variados que no serían posibles en una obra literaria oral. Pero, al mismo tiempo, la escritura parece haber llevado a la pérdida de la dimensión colectiva y de la estricta depuración que generaciones de transmisores habían imprimido en la mejor literatura oral. Por eso numerosos especialistas defienden que obras de tradición oral colectiva como *La Ilíada* o el *Mahabbarata* son insuperables desde el punto de vista de la tensión y de la monumentalidad literaria; o que simples, breves y emotivas cancioncillas de amor anónimas alcanzan un grado de emotividad y de belleza poética desconocidos en el campo de la literatura escrita. Ha sido común, además, que algunos de los más grandes y conocidos escritores del mundo hayan reconocido su admiración y su deuda hacia la literatura oral, y que algunos hayan visto en ella los mejores modelos y monumentos de la literatura de cualquier signo (palabras tomadas de José Manuel Pedrosa, "Literatura oral", *Enciclopedia Universal Multimedia*, Madrid, Micronet, diversas ediciones en CD-Rom).

Pedro M. Piñero: No es nada fácil definir qué es la *literatura oral*. Todos los que nos dedicamos al estudio de la oralidad, al menos en alguna de sus parcelas y manifestaciones, somos conscientes de la complejidad del término *oralidad*. Aunque desde los estudios de los especialistas de las últimas décadas las cosas se están aclarando, sobre todo con las aportaciones impagables de Paul Zumthor, que nos ha facilitado con sus obras un auténtico manual de mareantes o libro de bitácora para navegar por el proceloso mar de esta gran literatura tan escurridiza para el estudio. En sentido estricto, un poema, o si se quiere un texto —obsérvese la contradicción de los términos—, es oral cuando, como dejó bien claro este profesor canadiense, en su existencia se dan las cinco fases propias de la oralidad: la *producción* (el texto se crea oralmente), su *transmisión* y *recepción* se deben a la voz del transmisor y el receptor lo capta auditivamente; su *conservación*, que se hace a través de la memoria de las generaciones, y su *repetición*, que es oral. Estamos entonces ante una muestra perfecta de literatura oral. Claro es que esto, hoy por hoy, no es nada fácil que se dé de manera tan pura. Las series combinatorias posibles son múltiples: literatura de producción oral transmitida por la escritura (o también por la escritura) y conservada en las bibliotecas, pero repetida oralmente, etc.

Ni que decir tiene que la literatura oral une sus orígenes con los del hombre, desde el mismo momento en que éste empezó a cantar y contar historias, acontecimientos o ficciones. Luego, muy luego, apareció la escritura y con ella la literatura escrita, como hermana menor de la literatura oral, pero, poco a poco, por su enorme prestigio fue arrumbando a la oral, que ha ido perdiendo vigencia entre los hombres (me refiero sobre todo a los occidentales), y prestigio entre los estudiosos. Pero no podemos olvidar que la presencia de la literatura oral en tiempos pasados fue poderosísima, como todavía lo es en algunos pueblos más alejados de nuestro

entorno cultural, en el que ha triunfado la escritura. Voz y escritura han convivido, vienen conviviendo, a lo largo de muchos siglos, en una relación que ha afectado a ambas.

En esta interrelación, con frecuencia, ha salido perdiendo —por decirlo de alguna manera— la literatura oral porque numerosas obras orales antiguas se nos han conservado, justamente, por la escritura. Han cedido a la escritura. Cuando un texto de producción oral se perpetúa por medio del escrito lo que ha ocurrido es que, en determinado momento de su transmisión, se ha destacado una versión concreta, una de sus múltiples actualizaciones, que alguien ha fijado para la posteridad a través de la escritura. Es lo que ocurrió —por poner un ejemplo— con la versión única que se nos ha conservado en manuscrito del *Cantar de mio Cid*: fue un poema de origen oral, que se difundía por medio de la canción de los juglares, en múltiples y diferentes versiones (tantas como actuaciones hubo), y en un momento de su devenir un transmisor letrado lo escribió (escribió una versión determinada, la que conocía y hoy conocemos) y así se nos ha conservado.

Para precisar algo más sobre el concepto de literatura oral, habría que añadir otros rasgos y características que conforman el texto oral: son textos de estructura abierta, esto es, que el transmisor y usuario no los sienten ni consideran acabados, cerrados, sino abiertos pues tienen la posibilidad de modificarlos, alargarlos, fragmentarlos, etc., en una palabra, recrearlos como algo propio. Cosa que no podría hacer con un soneto de Quevedo, pongamos por caso. Por ello, son textos anónimos, porque se transmiten en continua recreación y se ha perdido el recuerdo de su autor primero. Como cada actualización es personal y diferente, es un texto (cada versión) único e irrepetible. El texto oral vive en la intertextualidad, alimentándose y transformándose de otros textos que le facilita la tradición: “la canción oral vive —en palabras de Antonio Sánchez Romeralo—, al mismo tiempo, una existencia extra-personal, *como potencialidad*, preexistiendo y sobreviviendo al acto vocal del recitante o cantor que los realiza”.

José Manuel Fraile: Creo que la literatura oral es un amplísimo corpus que durante siglos ha vivido renovándose, no en la memoria del *pueblo*, sino en la de unos cuantos portadores y recreadores de esa tradición quienes a su vez pasaron el testigo de la transmisión a otros sujetos semejantes, anillándose así una cadena que desde mi punto de vista hoy se ha roto. La idea que tuvieron los primeros recolectores y *folcloristas* a mediados del Siglo XIX estaba enraizada aún en el ideario romántico, de ahí que todos hablaran del *pueblo* como un ente abstracto y creador; hoy sabemos que el pueblo no creó, sino que recreó con genialidad y donaire inigualables la obra de tal o cual autor quien, pasando así al anonimato, llegó a ser verdaderamente inmortal.

Ni que decir tiene que ese tipo de literatura tuvo, y para algunos aún tiene, un puñado de valores intrínsecos indiscutibles, por eso vivió y se mantuvo en el candelero de la mayoría un siglo tras otro. No olvidemos que esa enorme mayoría no podía acceder a la letra impresa, y calmaba su hambre de contar y cantar con ese género literario que archivaban en los estantes de su memoria un puñado de *maestros-transmisores*. Muchas veces me pregunto si el cambio que originó el paso del Paleolítico a la Edad de los Metales fue tan tremendo como el que en cincuenta años hemos vivido nosotros; seguramente aquél fue mayor pero se produjo de forma espaciada y sus protagonistas no debieron ser conscientes, tan conscientes como hoy somos nosotros, del cambio espectacular y traumático que el Siglo XX empezó a brindarnos. Siete de siglos de vida latente no han podido afrontar el cambio que en unos pocos decenios ha despoblado las aldeas, ha igualado los modos de vida y ha reducido el lenguaje de la palabra a un simple código de interconexión.

Enrique Baltanás: La expresión “literatura oral” me parece insatisfactoria e incompleta, aunque yo mismo la utilice a falta de otra mejor. Es evidente que existe una transmisión oral, de boca en boca, de determinados textos. También hay una creación oral: el poeta compone en su mente, y sólo cuando la obra está acabada, la lleva al papel, a veces sirviéndose de otra persona (es el caso del Borges ciego, y también de algunos poetas semianalfabetos que yo he conocido). Pero, en conjunto, oralidad y escritura se complementan, no se excluyen. La lectura en alta voz, por ejemplo (pagar a una “lectora” en las fábricas de tabacos de Sevilla y Cuba era práctica habitual), ¿sería transmisión oral o escrita? El lector lee de un libro, pero los oídos escuchan, y probablemente no saben leer, la escritura les está vedada. Por eso yo, más que de literatura oral, hablaría de “literatura memorizada”, la que las gentes consideran que deben guardar en su memoria como tesoro precioso y como patrimonio personal. Esta literatura memorizada, y ahí radica su importancia, se consideraba el equipaje fundamental para la vida: no era una literatura gratuita, meramente placentera, sino necesaria para saber vivir.

2.- LOS EXTRAORDINARIOS Y RADICALES CAMBIOS EN LOS MODOS DE VIDA QUE HAN TENIDO LUGAR A LO LARGO DEL SIGLO XX, ¿CÓMO CREE QUE HAN AFECTADO A LA LITERATURA TRADICIONAL? ¿ES PROBABLE QUE ESTA LITERATURA DE TRASMISIÓN ORAL DESAPAREZCA EN MUY CORTO PLAZO?

José Manuel Pedrosa: La literatura tradicional ha experimentado cambios radicales en las sociedades tecnologizadas modernas, al ritmo del resto de los cambios demográficos, culturales, sociales, económicos, etc. que se han producido. Su papel endoculturador y transmisor de técnicas y de saberes ha cedido mucho te-

rreno frente a los medios de formación y de cultura escritos, audiovisuales, informáticos, etc. Además, ha recibido el embate de los medios de comunicación y de “cultura” de masas y, sobre todo, de los productos estandarizados de la pseudo-tradición *folk*, que pretende erigirse en heredera de la tradición folclórica patrimonial, y que en realidad compite con ella —con ayuda de poderosos medios de difusión comerciales—, la suplanta y contribuye al aplastamiento de su diversidad, a la imposición de uniformes versiones *vulgatas* y a la extinción de las *variantes* que autoridades como Menéndez Pidal habían definido como las claves de la auténtica literatura tradicional.

Pese a todo, la literatura oral y tradicional sigue viva, y seguirá viva, como cauce y estrategia de saberes alternativos. Si bien es cierto que la épica se extinguió —en España y en Occidente— durante la Edad Media, y que el romancero puede considerarse abocado ya a una desaparición inminente, géneros como el de las leyendas urbanas o contemporáneas están cobrando cada vez mayor vigor y difusión, precisamente entre los jóvenes, que son la garantía de supervivencia de cualquier tradición. En mi libro *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid. Teoría, método, textos* (Madrid: Comunidad de Madrid, 2002), coeditado con Sebastián Moratalla, se han publicado muchos centenares de leyendas contemporáneas, y también de canciones y de juegos urbanos, que reflejan la vitalidad y las posibilidades de pervivencia de al menos este tipo de tradición oral.

Pedro M. Piñero: Ocurrió con la invención de la escritura, se acentuó con la imprenta. La literatura oral fue perdiendo lugar en la cultura de los hombres. Y naturalmente, los cambios de los modos de vida que se han dado en el siglo XX y continúan dándose en estos años afectarán, han afectado, a su desarrollo y vigencia en la cultura occidental. La radio —de modo especial el transistor—, la televisión, y otros medios de difusión de masa han afectado a esta clase de literatura: se ha uniformado la información, vivimos una cultura adocenada, gregaria y repetitiva. Efectos negativos —a mi entender— de la globalización, que no todo lo que ofrece es positivo: las singularidades que conformaban el patrimonio cultural de los pueblos están muy mermadas, y es claro que la literatura oral está siendo afectada en la misma medida. Además, han ido desapareciendo —y esto en sí es muy positivo en general para la vida diaria— los trabajos y reuniones que favorecían la vigencia de la literatura oral: no se hace ya vida en los cortijos, la mecanización del trabajo agrícola ha eliminado a las cuadrillas de braceros, los electrodomésticos han aligerado las faenas domésticas, al tiempo que han acabado con las reuniones de mujeres para lavar, planchar, bordar, coser, etc., etc.

Yo no creo que esta literatura desaparezca en un plazo muy breve de tiempo, pero sí pienso que —en nuestro mundo occidental— está seriamente tocada. Me

parece que hemos entrado, que estamos entrando, en otra época de la historia de la civilización occidental (y la globalización hará esto extensivo al mundo entero), de la que todavía no estamos viendo nada más que la punta del iceberg que es este cambio tan sustancial. Y esto afectará a la literatura de tradición y transmisión oral.

José Manuel Fraile: Para mi resulta evidente, y esto lo subrayo por mi condición de ciego, que estamos inmersos en la sociedad de la imagen. El tiempo que antaño se llenaba abriendo el tunel de la imaginación viene hoy dado por un auténtico aluvión de imágenes excitantes, de películas alucinantes y, lo que es más, con ínfimos microespacios que en dos o tres minutos condensan y exhiben algo que carece de argumento. ¿Qué espacio tendría hoy un ciego intentando congregarse a su auditorio entre la barahunda de coches y el ruido ensordecedor de la calle? La lírica del canto, con que antaño se distraían los laboreos o se armaba el baile, se ha visto hoy sustituida por los aparatos eléctricos o de baterías que proporcionan un conjunto de sonidos —ajenos e imposibles de reproducir por el común de los mortales— que de alguna manera sacian la necesidad que todos, y especialmente los jóvenes, tenemos y tendrán siempre de *divertirse*.

De estas últimas reflexiones podría inferirse que miro hacia atrás sin ira y que cualquier tiempo pasado fue mejor. No es eso ni mucho menos, es que las nuevas generaciones no han tenido tiempo para elegir siquiera; son hijas de su tiempo y como todos lo estamos viven inmersas en la economía de mercado que nos invita a renovar constantemente el sistema Beta de vídeo, por el VHS, luego por el DVD y mañana no sabemos por qué; pero de esa forma vamos prendiéndonos en un consumismo desenfrenado que necesita del dinero para acceder a una hipotética felicidad. Habría que ser un titán para, tras de un análisis casi imposible, reaccionar y volver en solitario a ciertos usos de antaño.

Enrique Baltanás: El cambio fundamental no creo que sea la televisión u otros medios, ni siquiera los cambios en las formas de vida, sino la creciente transferencia de memoria personal a memoria virtual: gracias a la creciente facilidad técnica para guardar lo recordable en soportes físicos (papel, cintas de audio o vídeo, computadoras...), nuestra memoria se va transformando de algo donde guardar a algo donde se guarda: el índice de dónde está cada cosa. El hecho cierto es que cada vez la gente memoriza menos cosas. Incluso los propios poetas ya no “declaman” o “recitan”, sino que “leen” sus propios versos. Pero esto no quiere decir que necesariamente la oralidad, ni la memoria, desaparezcan: sería tanto como afirmar la desaparición del género humano.

3.- LA LITERATURA ORAL, ¿TIENE FUTURO? EN CUALQUIER CASO, ¿CREE QUE ESTE TIPO DE LITERATURA RECIBE ATENCIÓN SUFICIENTE EN LA UNIVERSIDAD Y EN EL SISTEMA DE ENSEÑANZA?

José Manuel Pedrosa: La literatura oral tiene futuro. Las dos amenazas más serias a las que se enfrenta —los avances tecnológicos y los medios de comunicación de masas, por un lado, y las falsificaciones estandarizadas de la cultura *folk*, por el otro— no han podido acabar con ella ni siquiera después de décadas de poderosísima presión. La vitalidad de algunos de sus géneros —la leyenda contemporánea, el chiste, el juego y la canción— entre los jóvenes es grande. Numerosos Institutos y Centros de Apoyo al Profesorado —y también organismos como la Fundación Germán Sánchez Rupérez— ofrecen cursos, estrategias, métodos y hasta publicaciones para orientar a los profesores y alumnos en el trabajo de recolección, análisis y estudio en las aulas de su propia literatura oral. Yo mismo imparto regularmente este tipo de cursos, cuyos resultados están siendo muy alentadores, y llegan a veces incluso a publicarse.

Las Facultades de Filología siguen, por desgracia, sin prestar a la literatura de tradición oral toda la atención que debieran. Aunque algunos géneros —la épica, el cancionero, el romancero y el cuento de la Edad Media y del Siglo de Oro— han pasado a formar parte integral e incluso importante de los currícula y de los manuales universitarios, la tradición oral moderna sigue muy ausente de la mayoría de los programas de formación universitaria. Géneros esenciales como la leyenda, la paremia, la adivinanza, la plegaria, el chiste, el juego, y por supuesto los géneros “urbanos” contemporáneos, nunca llegan a ser conocidos ni analizados en las aulas. Los prejuicios contra su cercanía, su cotidianidad, contra el hecho de que nunca hayan formado parte del “canon” literario, impiden que los alumnos —y también los profesores, incluso los que conocen y defienden los géneros más prestigiosos de la literatura oral— conozcan parcelas muy relevantes, vivas y operativas de nuestro patrimonio literario tradicional.

Pedro M. Piñero: La literatura oral, ¿tiene futuro? Ha perdido vigencia, sin duda alguna. Mi experiencia de investigador y estudioso es muy corta y reducida al ámbito español, en especial el andaluz, y en lo que puedo hablar con cierto conocimiento, diré que esta literatura, aquí al menos, está en las últimas, agoniza a ojos vista. Los transmisores son, en su inmensa mayoría, viejos. Y casi siempre hay que “forzarlos” para que recuerden estas manifestaciones varias de la literatura oral. No hay fiestas, ni momentos de la vida, ni celebraciones en que se oiga de modo espontáneo una canción tradicional (de origen y transmisión oral) lírica o narrativa; ni lugar ni tiempo para los cuentos y narraciones legendarias que animaban las tertulias y reuniones hace unas décadas. Aquí, en Andalucía, está desapareciendo sin remedio.

El reconocimiento del estado de las autonomías lanzó a los gobiernos y las instituciones autonómicas a la búsqueda de las singularidades culturales que diferenciaran a unos de otros. Está bien. La enseñanza en los niveles de primaria y secundaria se ha esforzado en dar a conocer a los chicos diversas manifestaciones de la literatura oral que, al considerarlas (muchas veces erróneamente) como algo exclusivo del lugar, como algo patrimonial, las han tomado con gusto e incluso cierto cariño. Desde luego, esta clase de enseñanza ha venido a dignificar la cultura popular —en gran medida de tradición oral— y a valorar lo que los mayores han guardado de ella. Y los chicos saben ahora que muchos de estas manifestaciones literarias de sus mayores son valiosas y representan un tesoro cultural que hay que mimar, que salvar.

Pero la Universidad es otra cosa: la sabia institución no atiende a gaitas populares. El mundo universitario —me refiero sobre todo a los profesores— culto y letrado ha vuelto la espalda, en gran medida, a la oralidad, y sólo interesa tangencialmente cuando se trata de explicar el proceso de transmisión de un poema tan venerable como el *Cantar de mio Cid*, o de relacionar las jarchas con las cancioncillas populares del medievo. Hasta ahí se llega en los programas de Literatura. Y mire usted que hay una larga lista de nombres de prestigio en la bibliografía de la materia: desde Milá y Fontanals a Manuel Alvar, pasando por Don Ramón Menéndez Pidal. Una nómina interminable de especialistas que han dedicado su vida y larga obra al estudio de la literatura oral. Aun así, esta literatura se mira con cierto desprecio, y si mis colegas no me lo tienen muy a mal, yo diría que todo ello es por simple y puro desconocimiento. De cualquier forma, lo cierto es que los programas de Literatura no atienden nada bien (o simplemente nada) a la oralidad. Aviso para quienes quieran explicar en sus clases esta literatura: deben hacerlo con la misma dignidad y preparación con que se explica Garcilaso o Pérez Galdós, y si no, que no lo hagan.

En descargo de esta larga nómina de profesores hay que decir que esta marginación se debe, en no poca medida, a que una inmensa tropa de aficionados ha metido mano, sin el más mínimo rigor y preparación filológicos, a estos géneros de la oralidad. Otros, mejor preparados y de los que habría que esperar un trato más serio, se han dedicado a las claras a la comercialización del género, adulterando lo que haga falta para presentarlo amañado para un beneficioso consumo popular. Han maltratado —¡y de qué modo!— esta literatura. Y lo malo es que cualquiera se cree con derecho y saber para recoger, modificar, publicar y decir cuatro vulgaridades sobre esta gran literatura de siempre. Y los Ayuntamientos, incluso algunas Diputaciones, con tal de tener “un romancero” o una “colección de cuentos” de su pueblo (lo que en gran medida es absolutamente falso) han subvencionado ediciones impresentables desde todo punto de vista, hechas por aficionados poco reparados.

José Manuel Fraile: En un sistema competitivo tan sumamente desigual ¿qué papel puede hacer la literatura tradicional o el apoyo musical sobre el que se ha transmitido? Cuando se ojea los anaqueles en las tiendas de discos descubrimos siempre un apartado que bajo el epígrafe de *Folklore* alberga una variopinta producción que va desde los grupos que, generación tras generación, van mansando los cuatro lugares comunes de la música *regional*, hasta los trabajos de *re-elaboradores* que sustituyen la pandereta por el bendir árabe o el rabel por el contrabajo, aunque con la guitarra siempre de fondo; quedan luego, como fuera de lugar, dos o tres discos *de viejos* que suelen cantar con estilo y técnica propios. Pues bien, aquel rincón es el menos frecuentado por la juventud, el que se identifica con lo *demodé* o lo que es peor con lo *casposo* y desde luego bien poco tiene que hacer frente a las grandes superficies repletas de música en inglés en las que, como es lógico, navegan los adolescentes como yo puedo hacerlo por la librería de mi casa.

Pero este no es sino un gajo de la naranja abierta y esparcida en que se ha convertido la tradición. Las formas de construcción autóctona, cargadas con el saber depurado de los siglos, que fue seleccionando los materiales más idóneos según climatologías etcétera, etcétera..., han sucumbido hoy frente al empuje del *bungalow* de ladrillo, de la uralita y del hormigón. Proliferan las casas rurales o los restaurantes de comida casera pero quienes los frecuentan son una inmesa minoría, no lo olvidemos.

Respecto a la atención que los programas universitarios brindan a la literatura tradicional, me parece a todas luces que es insuficiente. Salvo escasísimas excepciones, los estudiantes de Literatura pueden terminar su carrera sin saber muy bien qué distingue a un romance tradicional de otro escrito por un autor del XVII. Son hijos o nietos de hipotéticos portadores y sabedores de una tradición que ellos ni siquiera sospechan en sus mayores. Cuántas veces alguno de mis compañeros o yo mismo hemos sorprendido a nuestras amistades levantando el barniz que cubría la memoria de sus padres y sacando a la luz un repertorio que sus hijos no hubieran imaginado; y a ese desconocimiento me refería cuando dije más arriba que la cadena que se anillaba ha quedado rota.

Entender las formas de vida que rigieron en este país hasta mediar el Siglo XX es algo tan necesario que me parece urgente; ya hemos tenido que sufrir otras pérdidas de memoria tan semejantes y dolorosas, de modo que ya hay al menos dos generaciones que desconocen en absoluto qué sucedió en España desde 1936, cómo preparaban los pobres el jabón para estar limpios y aseados cuando no existían perfumerías para humildes ni grandes superficies comerciales, cómo la gente era capaz de memorizar historias para entretener los ocios, cómo cualquier madre sabía entonar con firmeza el arrullo de una nana y etcétera, etcétera, etcétera.

Sé muy bien que los maestros andan hoy sobrecargados enseñando a los niños ecología, derechos humanos, tecnología... Pero, creo que el problema viene de casa. Igual que los niños deberían ir a la escuela con ciertos deberes aprendidos (la educación y los buenos modales se aprenden en casa), falta el tiempo de convivencia necesario para recibir el tesoro de la tradición familiar; bien está que los maestros conozcan un corpus tradicional para enseñar y comentar con los niños, pero ¿cuál de todos?, ¿el suyo propio si es que han tenido la suerte de recogerlo?, ¿el de tal o cual librito, que suele ser como es lógico el de un área muy concreta?... Y aquí viene el quid de la cuestión. No soy optimista porque lo que intentamos es enseñar o reimplantar formas de tradición oral que ya no van a ser recreadas. Todos los niños de una clase, todos los alumnos de una facultad, pueden aprender una retahíla o un romance y lo repetirán tal cual, si es que les gusta, hasta el día de su muerte. Si con un poco de suerte le consideran digno de ser transmitido a su hijo, el niño repetirá el mismo texto sin variante alguna. Acaso llenará los lapsus de su memoria cambiando rosa por cosa o ratón por cajón, pero no habrá una reestructuración de la fábula como acaeció durante siglos. Me guste o no me guste, esa es la realidad a la que me enfrento día tras día; las personas que entrevisto grabadora en mano son cada vez más ancianas y los niños se limitan a repetir ciertas fórmulas cuyo sentido no se me alcanza y que desde luego nada tienen que ver con lo que yo he admirado, disfrutado y estudiado; quizá sean muestras de otro género futuro que yo desconozco.

Enrique Baltanás: Creo en el futuro de la literatura, independientemente del adjetivo (oral, tradicional, popular, culta, etc.) que le coloquemos. En cualquier caso, los textos estarán siempre ahí, los romances, los cuentos, las canciones, etc. han quedado preservados por la escritura. Y no es descartable que un nuevo interés, a través de nuevas formas y medios, los reavive y los, si se puede decir así, los repopularice. En este sentido, me parece que las enseñanzas regladas no dedican ni suficiente ni apropiada atención a este tipo de literatura. En lo que atañe a la Universidad, aún se sigue considerando esta literatura casi exclusivamente como dentro de la literatura medieval, y no existe por desgracia, ninguna cátedra de literatura popular en la Universidad española, que la considere en su auténtica diacronía. Me consta, sin embargo, que existe un alto grado de interés en el profesorado de todos los niveles, pero más como iniciativa individual que como integración en los currícula.

4.- EN SU OPINIÓN, LA LITERATURA ORAL EN ANDALUCÍA PRESENTA ALGUNA CARACTERÍSTICA O NOTA DIFERENCIAL QUE LE PERMITA UN MAYOR ARRAIGO SOCIAL O LE ASEGURA UNA SUPERVIVENCIA CON RESPECTO A OTRAS REGIONES ESPAÑOLAS O EUROPEAS?

José Manuel Pedrosa: La literatura oral andaluza no tiene, en mi opinión, ninguna característica diferencial con respecto a otras tradiciones. Me reafirmo en las palabras con que concluí mi artículo “El cancionero tradicional andaluz: historia, poética y dimensión panhispánica”, *Romances y canciones en la tradición andaluza*, eds. P. M. Piñero, E. Baltanás y A. J. Pérez Castellano (Sevilla: Fundación Machado, 1998) pp. 97-117: “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—. 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”.

Pedro M. Piñero: La cuestión planteada no es nada trivial. En esto hay que ser muy objetivos y dejar a un lado sentimentalismos falsamente andalucistas y científicos. Desde el punto de vista de los temas, en todos los géneros de la literatura oral, la andaluza no es nada excepcional: los temas que tiene pertenecen al fondo común temático peninsular o hispánico. En todo caso, y en algunos géneros, aquí no se encuentran todos los del repertorio hispánico. Por ejemplo, en el romancero, campo en el que me muevo con más soltura, no hallamos el *corpus* completo peninsular, pues algunos temas del romancero antiguo que perviven en otras zonas peninsulares no se cantan por estas tierras. Pero también es cierto que la cosecha de algunos temas —como los religiosos e infantiles— es más rica, más que en otras partes. Lo mismo ocurre en los cuentos y en las canciones líricas.

Se puede hablar, sí, de rasgos característicos o diferenciadores, que se dan en la configuración de las versiones romancísticas que se oyen por Andalucía —por seguir ejemplificando con el mismo género baladístico—, tales como la reducción de las historias, la tendencia a presentarlas despojadas de localismos y referencias temporales para mostrar una fábula de valor atemporal y resaltar lo arquetípico con una mayor eficacia de sus mensajes. La reducción de su intriga conduce a una mayor uni-

formidad de estas versiones andaluzas simplificadas. También puede hablarse de una mayor modernización de las intrigas en su actualización meridional.

En cuanto a la canción lírica popular de tradición oral, Andalucía no presenta novedades reseñables en su repertorio que la singularicen del resto del gran repertorio peninsular. Sólo en la lírica flamenca se debe señalar que hay un registro lingüístico andaluz, que si no se respeta se impide el correcto desarrollo versal del texto y se dificulta la melodía.

Así, pues, la literatura oral andaluza forma parte del gran repertorio hispánico, y sería poco científico empeñarse en singularizarla, más allá de unos rasgos de estilo y configurativos que ya han destacado los entendidos.

José Manuel Fraile: Mi escaso conocimiento de la tradición andaluza no me permite sino responder a esta pregunta pensando en voz alta y esbozando unas conclusiones que tienen mucho de subjetivo. En primer lugar creo que bajo una espesísima capa de barnices y repintados fluye aún por Andalucía toda una magistral corriente de tradición muy distante de *lo folkórico*, con características propias y a la que desde luego debe considerarse como una rama frondosa y perteneciente al tronco Panhispánico. Incluso en la más pura tradición flamenca se dejan ver, entre flecos y lunares, destellos de la misma gema que fue la tradición común al romancero y al cancionero de las lenguas hispanas.

Ciñéndonos al campo del Romancero, en el que acaso me muevo con mayor desahogo, es evidente que el canto colectivo de los romances en *zambombas*, reuniones y trabajos comunales posibilitó, y aún hace posible, el conocimiento de un amplio repertorio por parte de mucha más gente. Bien, es cierto, pero también lo es que muchas de estas manifestaciones se han ritualizado de tal modo que son hoy un cuadro plástico de escenario frente a lo que fueron antaño y que —y volvemos al quid de la cuestión que abordábamos más arriba— nadie recrea ya nada, pues incluso las nuevas canciones, de corte andaluz o cercano a lo tradicional están de moda dos o tres meses, pasan fugaces y caen el oído absoluto.

Enrique Baltanás: No veo ninguna característica especial que distinga Andalucía, en este aspecto de difusión o arraigo, de cualquier otra región europea. Si acaso, ésta sería negativa: no existe en nuestra región ningún centro especializado fomentado por la Administración. Lo hay, sí, para el flamenco (Centro Andaluz de Flamenco, Jerez), pero no para el Folk-Lore o la literatura popular de Andalucía. Y quizás debería existir. Lo que sí creo es que la literatura popular presenta en Andalucía ciertos rasgos propios, tanto en el aspecto puramente literario como, y quizás sobre todo, en el musical.

FE DE ERRATAS

En el contenido del Debate del número 1 de la Revista Demófilo, se ha advertido un trasvase de información que altera las opiniones de los autores y debe ser corregido. Parte de la respuesta de Pedro Peña a la pregunta EL FLAMENCO, HOY: ¿CRISIS, CONTINUIDAD, O RELANZAMIENTO? queda atribuida a Ricardo Pachón e incluida en la página 155 como contestación a la pregunta EL PAPEL DE LA ADMINISTRACION Y LAS POLITICAS SOBRE EL FLAMENCO. En aras de subsanar el error, detallamos los contenidos completos de las respuestas intercambiadas.

1.- EL FLAMENCO, HOY: ¿CRISIS, CONTINUIDAD, O RELANZAMIENTO?

Pedro Peña: *“Desde una consideración global, y a juzgar por sus indicadores externos, no puede decirse que el flamenco esté, actualmente, sumido en una crisis. Ha crecido considerablemente el número de personas interesadas o curiosas que concita en su entorno; ha aumentado la demanda desde el extranjero; se celebran eventos específicos ya famosos y consolidados, en numerosas ciudades de toda la geografía nacional; dispone de una Feria temática internacional; se cuenta con una extensa bibliografía sobre el mismo; se ha realizado, con nueva tecnología, la reedición de discos antiguos, lo que permite ponerlo a disposición de los posibles estudiosos, sean, o no, profesionales; es objeto de mayor atención por parte de los medios de comunicación, etc... En fin, yo diría que, incluso, está de moda.*

En verdad, la sensación de crisis es algo consustancial al devenir del propio flamenco; ha existido, con mayor o menor razón, en casi todas las épocas:

Recordemos que Demófilo, ya en 1881, nos advertía sobre la nocividad de cafes-cantantes, augurándonos que acabarían por completo con los cantes gitanos porque se andaluzarían, haciéndose gachonales. También, curiosamente, en lo concerniente al baile, denunciaba cómo, en algunos de ellos, llegaba a bailarse hasta el can-can. No olvidemos los motivos que impulsaron la celebración del Concurso de Granada en 1922. Y, por más cercana, esta misma preocupación se hizo patente, durante la década de los años 60, cuando una pléyade de intelectuales, junto a con Antonio Mairena, y con la ayuda de muchos Ayuntamientos y Peñas Flamencas locales, lideraron una especie de resurgimiento “purificador” que se concretó en la proliferación de Festivales Flamencos, celebrados en multitud de localidades de nuestra geografía andaluza. Junto a la incentivación por su conocimiento, se procuraba el objetivo de rescatar y dar a conocer el flamenco verdaderamente tradicional. Se pretendía potenciarlo, de tal modo, que fuese quedando aislado de una se-

rie de músicas y de canciones advenedizas que el público había llegado a confundir y a denominar como flamenco. Por este motivo, en todos estos festivales, el cante tenía un trato programado y un lugar de privilegio. Lástima que su número haya decrecido tantísimo, y que aquella efervescente voluntad popular se haya sesgado y disipado en tan gran medida.

Actualmente, yo creo que la sensación de crisis, está vinculada a un grupo de aficionados muy concreto y a los que, desde mi punto de vista, les honra esta inquietud por la preservación y la difusión del auténtico flamenco. Les preocupa que, paralelamente, a esa mayor cuantía de interesados que se evidencia actualmente, exista esa especie de nebulosa, propiciada por quienes, impunemente, suelen etiquetar, como flamenco a determinadas músicas y estéticas novedosas que en realidad o no lo son, o tienen con él poco parentesco. Entre otros, las discográficas, algunos medios de comunicación y la propia SGAE, están contribuyendo a este clima de confusión.

Naturalmente, el flamenco, no escapa a la ley de la oferta y la demanda. Y si al gran público sigue gustando y consumiendo el producto que se le ofrece, aunque éste sea seudo, adyacente o descafeinado, ¿qué podemos hacer? Porque para los que lo manufacturan es una tentación a la que es muy difícil resistirse; normal y muy humano. Tal vez si el público, como decimos y deseamos, tuviese un conocimiento más profundo y explícito de este legado cultural —que, además de pertenecerle, constituye una de sus señas de identidad más significativas— sería entonces más exigente y las cosas cambiarían mucho. Pero esta intensa y amplia labor de docencia, tan necesaria, es un debate aletargado por quiénes, como, por ejemplo, las instituciones gubernamentales, tienen mucha responsabilidad en ella.

En fin, no parece, si no que, el verdadero flamenco, a pesar de que en estas últimas décadas, haya tenido grandes y significativos intérpretes, en sus tres dimensiones: cante, baile y guitarra, parece continuar destinado a seguir siendo de minorías. Y es que, todavía, como en aquellos años 60, habremos de seguir lamentándonos que todo un aluvión de canciones advenedizas o “aflamencadas”, sigan enturbiando al público un más claro conocimiento del mismo. Y ya se sabe que sin el conocimiento previo de una cosa, ni es posible amarla, ni se tiene auténtica libertad para discernir, consecuentemente, sobre ella”.

6.- EL PAPEL DE LA ADMINISTRACION Y LAS POLITICAS SOBRE EL FLAMENCO

Ricardo Pachón: “Podemos afirmar que nunca ha existido una actuación política o administrativa encaminada a encauzar el flamenco, como signo de iden-

tividad de Andalucía. Los partidos se han limitado a imponer a sus “expertos” en la materia, e incluso alguno de ellos ni siquiera tiene “expertos” en un tema tan marginal y propio de gitanos.

Sinceramente creo que las personas situadas al frente de las instituciones de flamenco no son especialistas en la materia. Un ejemplo: en las bases para el concurso de cante de la Bienal de Sevilla se exige a los concursantes la interpretación de tres estilos ¡al menos uno a compás! ¿Conocen ustedes algún cante flamenco que no tenga compás?

Anécdotas aparte creo que la labor de la administración, en materia flamenca, debe centrarse en la educación. Creación de escuelas o centros donde los pocos maestros que quedan de cante, guitarra o baile puedan suplir la falta de transmisión oral en el seno de las comunidades históricas del flamenco”.

ANTOLOGÍA VIVA

FLOR VIEJA DE COPLAS NUEVAS

Antonio Zoido Naranjo
A Manolo Soler, *in memoriam*

Aunque la fuente poética del flamenco no se secara nunca, si es cierto que durante décadas su caudal fue escaso. Sólo Moreno Galván, Antonio Murciano y pocos más mantuvieron abierto un venero que, en la mayoría de los días, se conformaba con recoger agua ya vertida.

Sin embargo en los últimos años el cambio de "formato" de los espectáculos ha traído también un cambio en las coplas. Ahora mismo éstas pertenecen a obras concretas, definidas de cabo a rabo, pero su evolución es una incógnita. De seguir el proceso que ha presidido el flamenco a lo largo de más de dos siglos (y no hay nada que niegue ese camino) seguramente se dispersarán y mezclarán dependiendo de autores, intérpretes, circunstancias...

Nuestro propósito es dejar constancia aquí de su nacimiento y sus primeros pasos.

DIME

José Luis Ortiz Nuevo ha jugado con la obra de Federico García Lorca y ha convertido en bulerías incluso conferencias de éste. El espectáculo se estrenó el 9 de septiembre de 2002 en el Teatro Central de Sevilla.

Ficha artística. - Baile y Coreografía: Javier Barón. Cante - Diego Carrasco, Juan José Amador. Guitarra. - Diego Carrasco, Javier Patino, Percusión.- Manuel Soler. Recitador.- José L. Ortiz Nuevo. Música.- Javier Patino, Juan José Amador. Selección de Textos.- José L. Ortiz Nuevo. Adaptación textos cantados.- Juan José Amador.

Ficha técnica.- Vestuario.- Rico Sardelli. *Zapatería.-* Gallardo. *Maquinaria y regiduría.-* Valentín Martínez. *Sonido.-* Germán Rodríguez. *Iluminación.-* Juan L. Domínguez. *Dirección musical.-* Faustino Núñez. *Escena.-* Pepa Gamboa, Belén Candil. *Producción.-* Munster Taurín.

GALVÁNICAS

Ensayo sobre la esencia y la estructura de diversos bailes ejecutados sobre músicas de muy diversas procedencias y características. La obra se estrenó el día 27 de septiembre de 2002 en el Teatro Central de Sevilla.

Ficha artística.- Baile.- Israel Galván, Carmen Cortés, Pastora Galván, Manuel Soler, Marcados el Alemán, Marco Vargas, Fanny Fúster, Christian el Argentino, Marina la Valiente, Carmen Álvarez, Mirian la Canadiense, Antonio Molina *Choro*, Juan Amaya *el Pelón* y Amador Rojas. *Música.-* Gerardo Núñez, The Dors, Arcángel y Luigi Nono. *Letras.-* José L. Ortiz Nuevo y Federico García Lorca. *Cante.-* Arcángel y Segundo Falcón. *Toque.-* Gerardo Núñez y trío. *Letras.-* José Luis Ortiz Nuevo.

CONTRABANDISTAS

Desde la ópera al humilde pliego de cordel, la imagen del contrabandista sureño ha estado presente en 200 años de canto y cante. Este espectáculo es, por ahora, su último retrato.

Estreno.- 22 de septiembre de 2002 en el teatro Lope de Vega de Sevilla.

Ficha artística.- Cuerpo de baile.- David Morales, María José León, Raquel de Luna, Rosa M^a Rodríguez, Eva Bazán, Rocío Silva. *Cante.-* El Ecijano, Juan Delgado, Rocío Bazán y Ana M^a Vargas. *Guitarra.-* Paco Javier Jimeno. *Violonchelo.-* Antonio M. Molina. *Flauta.-* Nicolás Malaspina. *Clarinete bajo.-* Manuel Medina. *Percusión.-* Tete Peña y Guillermo Ruiz. *Colaboración especial.-* Javier Rubial.

Ficha técnica.- Dirección y coreografía.- David Morales. *Música.-* José M^a Bandera, Paco Javier Jimeno y Antonio M. Molina junto a una canción de Javier Rubial. *Arreglos musicales.-* Antonio M. Molina. *Idea original y Letras.-* Juan José Téllez. *Dirección de escena.-* Pedro Gálvez. *Coreografía invitada.-* Eva la Yerbabuena. *Diseño de luces e iluminación.-* Gloria Montesinos. *Diseño audiovisuales.-* Manuel Zielinsky. *Sonido.-* Javier Ruiz. *Regidor.-* Antonio Denis. *Ayudante*

técnico.- Javier Baglietto. Atrezzo.- Óscar Morales. Diseño y confección de vestuario.- Castaño Claver. Fotografías.- Sonja Van Driel. Zapatos.- Gallardo. Ayudante de producción.- Sofía Rivera. Producción.- Devito S.L.

UN CIELO DE VERANO (Textos)

De Federico García Lorca y algo más

Hecho por José Luis Ortiz Nuevo para Javier Barón.

Introducción precisa

Por mor de Federico García Lorca los bailes las músicas el eco de las voces entre el son del ritmo y el compás de las chicharras que no cesan como la fiesta a pesar del llanto luce en los cielos limpios del verano cálido el sudor la sombra amable de los árboles el agua que corre en las acequias clara como la luna cuando ríe blanca en la noche y se aguarda el alba otra vez y siempre Federico que baila y canta y toca la guitarra y el cajón y las palmas y recita en la Huerta de San Vicente suya merodeando territorios de júbilo de modo que todos somos el poeta en la casa y por las horas de su patio a la vera de un árbol recordando versos vivas palabras números y señas que van de la melancolía a la gracia incluso en la contemplación de la muerte y las calaveras ¡oh, las calaveras! ¡por alegrías!

Prólogo de la representación de la muerte y la necesidad de la alegría.

No, no puedo estar con los zapatos puestos, en la cama, como suelen hacer algunos cuando se echan a descansar. En cuanto me miro los pies me ahoga la sensación de la muerte. Los pies, así, apoyados sobre los talones, con las plantillas hacia el frente, me hacen recordar los pies de los muertos que vi cuando niño. Todos estaban en esta posición. Con los pies quietos, juntos, con zapatos sin estrenar... Y eso es la muerte.

En el mil quinientos ochenta y siete o tal vez en el mil quinientos noventa y seis, por aquellos años, un cura jesuita llamado Pedro de León, el padre Pedro de León, natural de Jerez y confesor de reos condenados a la pena de muerte, vio en la cárcel real de Sevilla, como estos hombres se divertían, como se entretenían, presos en la casa de las rejas:

“En las galeras cuando están encerrados y en los aposentos, adonde hay muchos, suelen hacer unos juegos muy pesados... y son tan pesados en sus juegos, que

aun algunas veces los mismos que los juegan se han visto en muy grande aprieto, como fue uno que se quiso hacer ahorcado, como ellos suelen, como ensayándose para cuando fuera de verdad.

Y hácenlo de esta manera: echan un lazo corredizo al cuello y asen la soga de una viga, y pónense de pie en un banquillo, y déjense descolgar las rodillas, y cuando les lastima vuélvense a poner de pie en el banquillo.

Y este, dio tan recio el enviñ con las rodillas, que no pudo cuando quiso volverse a mejorar sobre los pies, y echaba ya una lengua de un palmo y los otros se estaban finando de risa y diciendo: ¡Qué bien lo hace!”

Federico, en su juventud, por mor de la muerte, solía organizar parecidas representaciones para sus amigos.

Él era el único fingidor. Era el intérprete. Tendido sobre su cama, describía cómo era su ataúd, como colocaban en él a su cadáver, y toda la completa ceremonia de cerrarlo; lo contaba todo. Después venía el entierro con el coche fúnebre sorteando baches por las calles de Granada... y también se atrevía a parodiar las etapas de su descomposición, que en el juego suyo duraba cinco días, ¡cinco días pudiéndose!...

Y en el momento de la máxima angustia, se levantaba de un salto... y estallaba en una risa salvaje.

Y así terminaba la representación.

“Y algunas veces juegan a la justicia y hacen un ajusticiado con su verdugo, escribano y alguacil, y también fingen uno que sea yo, tomando una capa negra y metiéndose la camisa y llevando al que van a ajusticiar entre dos, como si fueran en el jumento, y lo pasan por los corredores altos y bajos, y gritan ¡Esta es la justicia que hay que hacer! ¡Muerte! ¡Que le den la muerte!... y luego las risadas y alegrías como si no hubieran de venir en semejantes veras y no juegos”.

ESTOY OTRA VEZ EN LA HUERTA DE SAN VICENTE EN “PLENA BUCÓLICA” TODO EL DÍA COMIENDO EXQUISITA FRUTA Y CANTANDO EN EL COLUMPIO CON MIS HERMANOS

Y HAGO TANTÍSIMA TONTERÍA QUE A VECES ME AVERGÜENZO DE LA EDAD QUE TENGO...

1.-Pregón de la CANCIÓN ORIENTAL
por la *embajá* de Archidona.

La granada es como un seno
Viejo y apergaminado
Cuyo pezón se hizo estrella
Para iluminar el campo.

La manzana es lo carnal,
Fruta esfinge del pecado,
Gota de siglos que guarda
De Satanás el contacto.

Las vides son la lujuria
Que se cuaja en el verano,
De las que la iglesia saca
Con bendición, licor santo.

2.- Seguiriya de la Botija sonando sola.

3.- Recitado de CANTO PRIMAVERAL
y Canto lejano DE OTRO MODO
en aires de trilla.

I

Salen los niños alegres
De la escuela,
Poniendo en el aire tibio
Del Abril, canciones tiernas.
¡Que alegría tiene el hondo
Silencio de la calleja!
Un silencio hecho pedazos
Por risas de plata nueva.

El aire cristaliza bajo el humo,
—Ojo de gato, triste y amarillo—
Yo en mis ojos, paseo por las ramas.
Las ramas se pasean por el río.

II

Voy camino de la tarde
Entre flores de la huerta
Dejando sobre el camino
El agua de mi tristeza.
En el monte solitario
Un cementerio de aldea
Parece un campo sembrado
Con granos de calaveras.
Y han florecido cipreses
Como gigantes cabezas
Que con órbitas vacías
Y verdosas cabelleras
Pensativos y dolientes
El horizonte contemplan.

Llegan mis cosas esenciales.
Son estribillos de estribillos.
Entre los juncos y la baja tarde
¡Qué raro que me llame Federico!

¡Abril divino, que vienes
Cargado de sol y esencias
Llena con nidos de oro
Las floridas calaveras!

4.- Soleá de Guitarra y Baile.

5.-Retahíla natural de números lorquianos.

A las cinco en punto de la tarde a las nueve y a las doce de la noche a las dos o las tres de la madrugada cien luceros verdes trescientas rosas morenas quinientos se-
rafinos mil panderos de cristal tres mil hombres armados de lucientes cuchillos cua-
tro millones de patos cinco millones de cerdos cincuenta pares de bueyes cuarenta
guardias civiles el veinticinco de junio con veinte soles arriba dieciséis años trece
barcos diez muchachos nueve cantos distintos ocho naturalezas muertas siete gritos
siete adormideras dobles seis ruiseñores seis gitanas seis doncellas la quinta luna cin-
co palomas heladas y cinco cartagineses cuatro romanos cuatro columnas de cieno y
las cuatro orejitas eran cuatro ángeles en la choza de la nieve tres espinas de bronce
dos hilillos de sangre una puerta un manantial una estrella un niño una mano un

mar una muchacha desnuda un muerto una esencia divina un sueño una luz maravillosa que viene del monte un delirio de nardo ceniciento una vara de mimbre un cielo de verano una bandada de pájaros cautivos un pleno de chicharras tiene el campo como un incensario lleno de deseos...

la hierba celeste y sola de la que huye con miedo el rocío y las blancas entradas de mármol que conducen al aire duro mostraban su silencio roto por las huellas dormidas de los zapatos.

6.-Bulerías de los números lorquianos.

I

A las cinco de la tarde
Con veinte soles arriba
Tres espinicas de bronce.

A las nueve de la noche
Una muchacha desnuda
Siete adormideras dobles.

Cuarenta guardias civiles
Mil panderos de cristal
Y quinientos serafines.

Trescientas rosas morenas
Cinco palomas heladas
Una mano y una estrella.

En la choza de la nieve
Con dos hilillos de sangre
Y cien lucerillos verdes.

7.-Recitado de Y DESPUÉS
para luego de la Bulería.

Los laberintos
Que crea el tiempo,
Se desvanecen.

(Sólo queda
El desierto)

El corazón,
Puente del deseo,
Se desvanece.

(Sólo queda
El desierto)

La ilusión de la aurora
Y los besos,
Se desvanecen.

Sólo queda el desierto,
Un ondulado
Desierto.

8.-Taranto de la luz de
LA CANCIÓN DEL COLEGIAL.

El canto quiere ser luz.
En lo oscuro el canto tiene,
Hilos de fósforo y luna.
La luz no sabe que quiere.
En sus límites de ópalo
Se encuentra ella misma
Y vuelve.

9.-Tango de la sombra de DEBUSSY.

Mi sombra va silenciosa
Por el agua de la acequia.

Por mi sombra están las ranas
Privadas de las estrellas.

La sombra manda a mi cuerpo
Reflejos de cosas quietas.

Mi sombra va como inmenso
Cínife color violeta.

Cien grillos quieren dorar
La luz de la cañavera.

Una luz nace en mi pecho,
Reflejado, de la acequia.

10.- Alegrías de GRANADA Y 1850
y de MURIÓ AL AMANECER
y recitado de la muerte de
TEORÍA Y JUEGO DEL DUENDE.

Desde mi cuarto
Oigo el surtidor.

Un dedo de la parra
Y un rayo de sol,
Señalan hacia el sitio
De mi corazón.

En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol. Un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo: hiere su perfil como el filo de una navaja barbera. El chiste sobre la muerte y su contemplación silenciosa son familiares a los españoles.

Desde *El Sueño de las Calaveras*, de Quevedo, hasta el *Obispo podrido* de Valdés Leal, y desde la *Marbella* del siglo XVII, muerta de parto en mitad del camino, que dice:

La sangre de mis entrañas
Cubriendo el caballo está.
Las patas de tu caballo
Echan fuego de alquitrán...

Al reciente mozo de Salamanca muerto por el toro, que clama:

Amigos, que yo me muero;
Amigos, yo estoy muy malo.
Tres pañuelos tengo dentro
Y este que meto son cuatro...

Hay una barandilla de flores de salitre, donde se asoma un pueblo de contempladores de la muerte con versículos de Jeremías por el lado más áspero, o con ciprés fragante por el lado más lírico; pero un país donde lo más importante de todo tiene un último sabor metálico de muerte.

Noche de cuatro lunas
Y un solo árbol,
Con una sola sombra
Y un solo pájaro.

Noche de cuatro lunas
Y un solo árbol.
En la punta de una aguja,
Está mi amor ¡girando!

...Y HAGO TANTÍSIMA TONTERÍA QUE A VECES ME
AVERGÜENZO DE LA EDAD QUE TENGO.

COPLAS PARA UN "ÁNGELUS" BAILABLE

De José Luis Ortiz Nuevo para Israel Galván
por encargo de Pedro G. Romero.

I

Vaya cuadro de tristeza
Silencio verde de hiel
Y oculta bajo la tierra
Una criatura que fue.

Un lejano campanario
Y la soledad asfixiante
De un lamento funerario
Cuando principia la tarde.

Son dos estatuas de carne
Y una carretilla viva
Que quiere echarse a correr
Por los campos de la vida.

II

El delirio a la ballena
Le está metiendo su lanza
Con habilidá y destreza:
Por la boca se la alarga.
Las nubes miran que miran
La lanza lanza que lanza:
Como penetra y avanza,
Como se temple y domina
Cuando conquista la sima;
Lanza larga dura y fina.

III

Máquinas metales y ruídos
Retortijones del cuerpo
Esos grandes alaríos
En las bóvedas del templo.

IV

Corre carretilla, vuela,
Que no pare tu carrera,
Rueda que te rueda, rueda,
Lo más corriendo que puedas.

V

Verde Mantis triunfadora
Del amor y de la muerte
Por su instinto ella devora
Al macho que trae la suerte
A fecundar su corona.

VI

Molinos aires y vientos
Y errantes nubes del cielo
Por las barandas del tiempo.

VII

Muerte silencio sentencia
Ojos palabras temblores
Por la luz de la conciencia
Por su voz y sus colores.

VIII

Después de gozar te como
Tú me preñas, yo te mato
Y eso es lo que dispongo.

IX

La rueda gira que gira
La sangre sube que sube
Y el ardor que se respira
Es el imperio y la nube.

X

Colgaíto está en la paré
Ese cuadro de tristeza
Y todos lo quieren ver.

XI

El delirio de la muerte
Es sumergirse en la nada,
En el vientre de la madre
Que da la vida y la mata.

XII

Y el crepúsculo que viene
Com´ una ola lejana
Que de pronto se hace nieve
De la noche a la mañana.

XIII

Cada uno en una esquina
Lejos y cerca los dos
Miran que miran y miran
A su triste corazón.

XIV

Viene l'aurora y s'apaga
Viene l'ocaso y s'enciende
Viene la vida y s'acaba
En las puertas de la muerte.

XV

Lo mires donde lo mires
Siempre ves la carretilla
Y un falo enorme, tridente
Altivo como una espiga.

XVI

Tres sensaciones de alivio
Tres suspiros y una queja
Tres besos y tres martirios.

CONTRABANDISTAS

OBERTURA (Letra y música de Javier Ruibal)
ELEGIA (A. Molina)
TANGOS DE LA PERSECUCION (J.M.Bandera/J.J.Téllez)
TANGUILLO DEL CONTRABANDISTA (J.M.Bandera/J.J.Téllez)
BAILE DE LA SEDUCCION (J.M.Bandera)
BULERÍAS DEL ESPEJO (J.M.Bandera/J.J.Téllez)
ALEGRIAS DE LAS MATUTERAS (J.M.Bandera/J.J.Téllez)
SOLEÁ DEL AMOR Y LA MUERTE (F.J.Gimeno/J.J.Téllez)
RONDEÑA DEL BANDOLERO (F.J.Gimeno/J.J.Téllez)
TANGOS DEL DESENLACE (J.M.Bandera/J.J.Téllez)
EL HIJO DEL PODER (A.Molina)

Ficha técnica.

Un espectáculo de David Morales.

Música: José María Bandera, Antonio Manuel Molina y Francisco Javier Jimeno, junto a una canción de Javier Ruibal.

Arreglos: Antonio M. Molina

Sobre una idea original y letras de Juan José Téllez.

Dirección de escena: Pedro Gálvez

SINOPSIS

Este espectáculo supone un paseo por la geografía del sur, de la mano de uno de sus símbolos, desconocido a veces y despreciado casi siempre. Las tradiciones flamencas de Cádiz sirven como homenaje a la figura del contrabandista romántico que, lejos de la historia oficial, supuso una forma de supervivencia tradicional en la frontera del Estrecho, donde se vivía al salto y en donde, hasta fechas bien recientes, el Estado sólo se dejaba ver a través de sus instrumentos represivos. Durante el siglo XIX, el contrabando se asoció con el bandolerismo que llevaba hasta Ronda, pero también con los estallidos contra el absolutismo como el que sojuzgaron las tropas del duque de Angulema y que dieron al traste con el trienio liberal. Pero algo similar ocurría en otras zonas del país: a mediados de esa centuria, se calcula que entre 80

y 100.000 hombres se incorporan a la aventura del contrabando, para burlar a un sistema corrupto, donde no había ciudadanos sino subditos y no existían formas de protección social. Hasta el último tercio del siglo XX, Gibraltar siguió siendo un enorme botín fuera de la ley del fisco, donde los mulos, los perros y las personas transportaban productos tan diversos como telas, quincallas o tabaco. Y la ruta de los contrabandistas, desde los Pirineos al Peñón, llegó a ser utilizada por el servicio secreto británico para evacuar fugitivos aliados de las garras de los nazis. Lo que luego vino, dejó de ser leyenda para convertirse en suceso. Los narcotraficantes ya no buscaron saciar el hambre sino el apetito de riqueza. Aunque la muerte, ahora y antes, termine siendo la protagonista final de cualquier historia.

Juan José Téllez

CONTRABANDISTAS

OBERTURA

El escenario se ilumina, sólo se ve un cenicero con un cigarrillo encendido. Una mano surge de las sombras y el foco ilumina plenamente al cantante que relata la historia del contrabandista, a la manera de los cantautores o de los romances de ciego.

ELEGIA

A los lados del escenario, grandes diapositivas con antiguas escenas de contrabando. Un panel divide el mundo de las sombras del mundo de la luz. Baile de la mujer, sobre música de chelo. Es una mujer hermosa pero representa a la muerte y su símbolo son los espejos, que constituirán un argumento recurrente, tanto en las letras como en su personificación escénica.

TANGOS DE LA PERSECUCION

Entre sombras chinescas, transcurre una persecución, de la que emergerá a la luz la figura del contrabandista, mientras se escuchan los tangos, que evolucionan hacia rumba rápida:

Señorito, ¿qué hora tienes?
Tu tiempo se está acabando
y un nuevo día ya viene.

Coro: Poderoso caballero,
Pídele al sol que se pare
A cambio de tu dinero.

Por más fortuna que tú
guardes en la casa oscura,
yo tengo toda la luz.

Ni se compra ni se vende
el alijo de un te quiero.

TANGUILLO DEL CONTRABANDISTA

El contrabandista emerge hacia la luz, mientras las sombras desaparecen y van
emergiendo muchachas con candiles, mientras las luces imitan las del amanecer.
Suenan los tanguillos:

Las luces de bajamar,
Los países de la bruma,
Las velas del viento van
Por los sueños de la luna.

El color del viento sur,
La ternura del poniente,
El levante a contraluz
Es lo que la mar presiente.

Coro: Caminito de Estepona,
Costeando sin candiles,
Tú te haces muy persona,
Huyendo de los civiles.

Aurora de los puñales,
Madrugadas de porfía,
Por el corazón gritaba
La sangre de la agonía.

Hijo de la frontera,
Sin leyes ni policía,
Por las playas de la suerte,
La muerte me perseguía.

BAILE DE LA SEDUCCION

Mientras suena un tema lento, la mujer-muerte, representada por los espejos, aparece en escena y seduce al contrabandista, hasta que terminan el baile y ella se marcha, dejándole uno de sus espejos como si fuera un zapato de cenicienta.

BULERÍAS DEL ESPEJO

El contrabandista sale a buscarla, empuñando el espejo, mientras se oye un canto por bulerías:

Siete años de mala suerte
cuando un espejo se rompe:
mucho peor es la muerte.

ALEGRÍAS DE LAS MATUTERAS

Aparecen varias mujeres con taburetes de madera, una guitarra y cestos con trajes de gitanas. Fuman, beben, cosen, hablan entre ellas.

—¿Y quién es esa a la que persigue David?
—Yo no la he visto nunca.
—Mejor no volvamos a verla, hasta que llegue nuestra hora.

Entran el guitarrista y el cantautor, con cartuchos de contrabando y una bolsa con mantones, que ellas empiezan a probarse mientras se ponen las batas, haciendo referencia a que habrá feria pronto. Uno de los contrabandistas coge la guitarra y el otro se sienta y se pone a cantar por alegrías, mientras ellas empiezan a bailar.

Vecinos de La Atunara,
Poned sillas en la puerta
Y charlad de madrugada,
Que la noche está despierta.

Corazones fugitivos,
Amores de contrabando,
Yo no quiero que me entiendan
Los labios que estoy besando.

Era tarde y no venías,
El mundo se va a acabar,
Cuando yo diga te quiero,
Y tú me digas ni hablar.

SOLEÁ DEL AMOR Y LA MUERTE

Terminan de bailar y le ven venir como alunado. Ellas se van, pero el cantador y el guitarrista se quedan. El se pone a bailar por soleá, mientras se escucha este cante:

Tiene forma de mujer.
El amor juega a la muerte
pero más mata el poder.

Con su jarrillo de lata,
cruza la calle un ditero,
con agujas níquelás
y un ramito de romero.

De La Línea a Gibraltar,
yo vendo mis privaciones
y compro mi libertad.

Yo quisiera ser marqués,
pero no tengo palacio,
nadie me trata de usted,
los sueños llegan despacio.

La barca de la utopía
se rompió contra el olvido
del alma de Andalucía.

Contrabandista, ¿de qué?,
Otros venden a su gente,
ponen precio a las ideas
y les llaman presidentes.

Bocana de la Bahía,
balleneros, arrastreros,
el resguardo me seguía.

Tabaco, sedas de gales,
algodón, qué maravilla,
con lo que saque al vender,
pagaré a la Brigadilla.

RONDEÑA DEL BANDOLERO

El cantaor y el guitarrista siguen en escena, mientras las diapositivas van vi-
rando y presentan escenas de mar abierto. Suena una rondeña:

La muerte con sus espejos
refleja su maldición:
la belleza es un reflejo
que no refleja el amor.

Más allá del más allá,
perseguida por los guardias,
la muerte vive en la mar,
su contrabando es mi alma
que no la sabe olvidar.

Contrabandista nací,
por los caminos de Ronda,
bandolero también fui.
se ponga como se ponga,
dile al Rey que soy feliz.

En un catorce de abril,
se marchó la monarquía,
siguió la Guardia Civil
y el hambre que yo sentía.

TANGOS DEL DESENLACE

Una nueva persecución, ya a la vista, reproduce la letra del principio, mien-
tras los tangos van evolucionando a rumba rápida. Aparecen los guardias y el con-
trabandista termina muerto sobre las tablas.

EL HIJO DEL PODER

Bajo el compás de este himno, la muerte ata al contrabandista y tira de él como si fuera un copo, hacia el reino de las sombras donde habita. El escenario se queda oscuro.

NOTICIAS

MANIFIESTO EN DEFENSA DE LA ENSEÑANZA MUSICAL

Damos entrada en esta sección a un Manifiesto, elaborado por Antonio y David Hurtado Torres, en defensa de la enseñanza musical, en el que se solicita la inclusión del flamenco en los estudios reglados de nuestra tierra. El interés de la propuesta nos parece suficiente como para darla a conocer a todos los andaluces.

“Impelidos —después de observar y meditar durante largo tiempo— por el hecho de que una gran parte de la sociedad, sobre todo sus estratos más jóvenes, esté olvidando a marchas forzadas su propio acervo cultural, sustituyéndolo por un conjunto de iconos superficiales, inconsistentes y sin ningún valor más allá de lo comercial, nos decidimos a redactar el manifiesto que a continuación se muestra.

En él, y por la parte que nos toca —la música— propugnamos la inclusión en los conservatorios andaluces de la enseñanza científica del flamenco en todos sus posibles aspectos; asimismo, postulamos que esta materia —en este caso junto con otras manifestaciones culturales andaluzas y, evidentemente a un nivel más elemental y general— sea erigida en disciplina transversal en las enseñanzas medias de nuestra comunidad.

Quizás de este modo, posibilitando los medios para que la sociedad se conciencie masivamente de la enorme importancia de su cultura musical, se conseguirá a medio plazo que nuestra voz se oiga más y mejor —como sucede con otros estilos musicales, hoy mayoritarios— en todos los ámbitos de la sociedad actual”.

Antonio Hurtado Torres

Manifiesto En Pro De La Enseñanza, Rigurosa Y Científica, Del Flamenco En Los Conservatorios De Música, Articulada Como Un Objetivo Prioritario Encaminado A Conservar, Revitalizar Y Tomar Orgullosa Consciencia De Uno De Los Elementos Más Importantes Del Patrimonio Musical Y Poético De Andalucía.

Por Antonio y David Hurtado Torres, Profesores Superiores de Composición y Armonía por el Conservatorio Superior de Sevilla.

Los turdetanos y, ante todo, los habitantes junto al Betis han sido completamente romanizados, de manera que ya no se acuerdan de su idioma. En su mayor parte han sido transformados en latinos y han recibido colonos romanos, de manera que poco falta que todos sean romanos.

(ESTRABÓN, Geografía III,2,15)

Quizás el llamado proceso de globalización no sea más que la enésima y más reciente manifestación de un mecanismo omnipresente en todos los órdenes del universo, en virtud del cual, los elementos pequeños, que han dejado de ser hegemónicos (o que, tal vez, nunca lo han sido), son absorbidos y neutralizados por el polo que en ese momento se muestra predominante, pasando a ser los primeros una pieza integrada en el gran sistema de engranajes del segundo.

¿Cuántos acentos, cuántas voces, cuántas expresiones singulares de la vida y el arte se habrán extinguido (y se extinguirán) irremediamente, para siempre, doblegados y sepultados sus ecos por el peso de otros nuevos y momentáneamente pujantes acentos, voces y expresiones, cuyas huellas, a su vez, serán borradas —ad infinitum— por el ímpetu efímero de nuevos acentos, voces y expresiones?

No obstante, si bien es verdad que este principio universal que describimos es de naturaleza ineluctable, no es menos cierto que —como afirmara Spinoza— la esencia de todas las cosas está en el deseo de permanecer en su ser, y por lo tanto, estamos, como individuos pertenecientes a una comunidad cultural particular, en derecho —y más aún, en obligación— de vindicar y potenciar todos aquellos elementos que constituyen nuestros rasgos definitorios, nuestras señas de identidad; aquello que nos define de forma particular; aquello que hace que seamos una cosa, y no la otra.

Así pues, la Virtud, una vez más, estaría en el término medio: en conseguir —utilizando términos muy empleados en estos días— un modelo de globalización sostenible, que haga compatibles nuestra cultura propia, nuestras tradiciones y nuestros modos peculiares de ser y sentir, con el inevitable proceso globalizador, evitando sus efectos uniformantes.

* * *

Quizás no fuese, ciertamente, un fatuo ejercicio de vanidad, sino de ajustada memoria histórica, recordar que mientras Occidente se agitaba, confuso, envuelto en la oscuridad que supuso, en muchos aspectos, la Edad Media, Andalucía (permítasenos llamarla ya así, puesto que, por aquella época, ya se encontraban presentes buena parte de los elementos más importantes que conformarían definitivamente, siglos más tarde, su idiosincrasia definitiva) se erigió en el centro del mundo civilizado.

Centrándonos en el aspecto musical, que es el que, en definitiva, nos ocupa, mencionaremos brevemente, algunos de sus hitos, como la Escuela Sevillana, en los siglos VI y VII, que convirtió a Hispalis en gran metrópoli de la cultura visigoda de la mano de sus dos obispos y santos Leandro e Isidoro, y fue la principal impulsora del canto visigótico en Hispania; allí culminaron su formación San Ildefonso de Toledo y San Braulio de Zaragoza, creadores, posteriormente de sendas escuelas litúrgicas. Recordaremos, el libro III de las Etimologías de San Isidoro, y la Philosophia, atribuida a cierto Virgilius Cordubensis, supuestamente del siglo XI o del XII, obras ambas que dan pie a diversos autores para afirmar que, por una parte —en relación con la primera de las obras citadas— en una época tan remota como el siglo VI (cinco siglos antes de lo que la historia oficial de la música —también aquejada de cierto complejo globalizador, en este casor paneuropeísta— admite) ya se realizaban en Andalucía ciertas prácticas polifónicas a dos voces, similar al discantus; por otro lado —según lo que se desprende de la segunda obra mencionada— parece ser que Córdoba sería la primera ciudad europea en la que se enseñaba, de forma sistematizada, la práctica del organum, o canto polifónico, a varias voces, lo cual no resultaría demasiado extraño si tenemos en cuenta que ya en el siglo IX, esta misma ciudad andaluza vió nacer el primer conservatorio de Europa y el mundo islámico, fundado por Ziriab.

Sería inútilmente prolijo seguir enumerando, en el breve espacio de este manifiesto, el cómputo desmesurado de nombres, fechas y fazañas que se han sucedido, desde aquel Hercules Gaditanus, que puso en la ciudad constitucional la primera piedra de la Civilización de Occidente, hasta el día de hoy, y que, sobradamente, se erigen en razón irrefutable para inscribir con letras de oro a la cultura andaluza en el libro de la fama.

* * *

Uno de los frutos más preclaros que la labor de esos siglos fraguaron, es sin duda alguna el arte flamenco.

Extraña y singular manifestación artística, que se expresa en tres ámbitos distintos y complementarios—cante, toque y baile— no tiene parangón posible en

Occidente, y ha deslumbrado a lo largo del tiempo a eminentes personalidades musicales, como Glinka, Bizet, Korsakov, Debussy, Ravel, Albéniz, Falla, Turina, Rodrigo, Stravinsky, Stokowsky... influenciándolos de una u otra manera, y aportando a algunos de ellos, una materia prima absolutamente nueva y original, con la que construyeron memorables monumentos musicales, de enorme trascendencia en la historia de la música.

El Flamenco, muy lejos de languidecer y ser olvidado por el desgaste del paso del tiempo, ha experimentado en los últimos años un enorme fenómeno de expansión fuera de sus fronteras originales, despertando vivamente el interés de músicos contemporáneos de muy diversas procedencias y escuelas, convirtiéndose en algunos países en un fenómeno social.

No obstante lo anterior, el Flamenco aún no ha ingresado en los conservatorio (aunque otras músicas, como el Jazz sí lo ha hecho ya) para ser estudiado como un estilo musical más, en todas sus vertientes —musical (melódica, armónica, rítmica), poética, histórica— siendo, a nuestro juicio, una necesidad cultural de primer orden que en Andalucía, cuna primordial de esta manifestación artística, no solamente se estudie el Flamenco en el ámbito del conservatorio, sino que debería ser articulado como asignatura transversal en las enseñanzas primaria y secundaria, de modo que los puntos oportunos de materias tales como la historia, la música, la lengua etc, confluyan de alguna manera, en este corpus artístico autóctono.

Si el Flamenco se estudia y analiza en el conservatorio de forma científica y sistemática, se posibilitará que muchos músicos, no sólo andaluces, opten por emplear en sus respectivas obras formas compositivas basadas en sus estructuras musicales, lo cual derivará en una mayor presencia internacional de esta música andaluza en múltiples ámbitos, como el cine, la música instrumental pura, la danza, e incluso en otros estilos más populares, como son las llamadas músicas de consumo, cuya gran influencia social conviene no olvidar.

En la actualidad, a poco que nos fijemos, podemos observar en casi todas las expresiones musicales de consumo contemporáneas—música de cine, anuncios de televisión, repertorios de cantantes de casi todas las nacionalidades, sintonías de radio... —cómo imperan, de forma casi omnipresente, estilos folklóricos norteamericanizantes. En efecto, la casi totalidad de músicas populares contemporáneas están compuestas a la manera de estilos folklóricos típicos de Norteamérica —véanse country, jazz, blues etcétera— ¿Y por qué?

¿Qué excelencias musicales muestran esos estilos musicales —recordemos que también folklóricos— que los hacen superiores, en difusión y predilección por parte del público, en relación con la música andaluza? Ciertamente —ni de le-

jos—ninguna superioridad musical. Posiblemente se deba al olvido y falta de concienciación de las capas más jóvenes de la sociedad hacia nuestra herencia cultural, a la que identifica como algo hortera, para —sin embargo— deslumbrarse e identificarse, paradójicamente, con otro folklore musical, sobre el cual proyecta todas sus ideas de modernidad.

Según este orden de cosas, pensamos que si el alumnado andaluz de las enseñanzas primaria y secundaria, estudiase el Flamenco como asignatura propiamente dicha y como materia transversal, se conseguiría en breves años varias cosas, muy beneficiosas para Andalucía, como serían: un conocimiento y valoración generalizados de las propias señas culturales de identidad, así como el surgimiento de un sentimiento de afinidad y orgullo hacia esas señas por parte de los estratos más jóvenes de la sociedad.

De este modo, nos parece que se formaría, en gran medida, el substrato social idóneo para que el proceso de globalización en que nos hallamos inmersos, y al que aludíamos al principio de este manifiesto, no supusiese para Andalucía ningún peligro de despersonalización cultural ni de uniformidad: muy al contrario, dicho proceso podría —una vez asentada y fortalecida, previamente, nuestra herencia cultural en forma masiva y generalizada— enriquecer aún más nuestro patrimonio con nuevas aportaciones de otras culturas (llovería sobre mojado).

Y, andando el tiempo, ¿quién sabe si alguna vez —como ya sucedió otras veces— se desarrollará en el futuro un movimiento globalizador (quizás se esté dando ya el principio de su comienzo) de signo andaluz-hispánico, que irradiane aquella luz civilizadora y de reconciliación que una vez irradió Al-Andalus al resto del orbe?

Que así sea.

Hispani, ante diem septimum Kalendas Februarias, A.D. MMIII

Antonio y David Hurtado Torres.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO LA CULTURA DEL ACEITE EN ANDALUCÍA

El jueves, día 16 de enero, en el Palacio de la Diputación Provincial de Jaén fue presentado el texto “La Cultura del aceite en Andalucía”. Participaron en el mismo, junto al titular de aquel gobierno provincial, Felipe López, el presidente de la Fundación, Juan Manuel Suárez Japón y el Vicepresidente, Manuel Cepero Molina.

El libro recoge diversas aproximaciones al complejo mundo del olivar y del aceite, esencialmente en el ámbito geográfico jiennense y ha sido coordinado por los profesores José Luis Antas y José Palacios. Desde las miradas más cercanas a lo cultural o etnográfico hasta otras de carácter biológico o ecológico, se unen en esta interesante obra, editada justamente en un momento en que el mundo del olivar se debate entre la continuación y el cambio de sus estructuras básicas entre la pervivencia y la diversificación. La obra ha sido posible merced al acuerdo de patrocinio suscrito en su día entre la Fundación Machado y la Diputación Provincial jiennense. En sus respectivas intervenciones, los presidentes López y Suárez Japón manifestaron su deseo de que la cooperación entre ambas instituciones que se inicia con la edición de esta obra pueda muy pronto plasmarse en otras iniciativas de interés mutuo.

Juan Manuel Suárez Japón.

JORNADAS EN GRAZALEMA

Bajo el impulso del Comité Andaluz de Reservas de la Biosfera (Programa MaB-Unesco) los pasados días 13 y 14 de febrero se han desarrollado en Grazalema (Cádiz) unas jornadas en conmemoración de los veinticinco años de la declaración como Reserva de dicho espacio natural gaditano. Dada la creciente importancia que las formas de vida tradicionales adquieren en los modelos de desarrollos sostenibles que la figura de Reserva de la Biosfera persigue, la Fundación Machado ha sido invitada a participar en la misma. Así mismo, han colaborado en el desarrollo de las sesiones la Diputación Provincial de Cádiz y el Ayuntamiento de Grazalema. En el curso de la misma disertaron el profesor Ojeda Rivera, de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, sobre "El paisaje de la montaña como recurso", y el antropólogo Ginés Serrán Pagán, quien se extendió sobre el "Papel ecológico, económico y cultural de las ovejas en la montaña gaditana". El profesor Joan Rita, de la Universidad de Palma de Mallorca y Conservador de la Reserva de la Biosfera de Menorca, presentó un avance de los trabajos que desarrolla el Observatorio Ambiental Menorquín (OBSAM), en torno a la fijación de mecanismos de evaluación en la conservación de los espacios naturales. Se completaron las jornadas con la realización de una detenida visita guiada al Parque Natural y Reserva de la Biosfera de Grazalema.

A la reunión fueron invitados y estuvieron presentes miembros de Comité Nacional de MaB España y del Comité Internacional UNESCO Paris y los miembros de la Fundación Machado mantuvieron diversos contactos que pudieran propiciar líneas futuras de colaboración con el Comité Andaluz.

Juan Manuel Suárez Japón.

PRESENTACIÓN DE “LA LEYENDA”, DE LA COMPAÑÍA ANDALUZA DE DANZA

Los aficionados al flamenco pudimos disfrutar los pasados 11 y 12 de Febrero de la presentación en Sevilla del último montaje de la Compañía Andaluza de Danza (CAD), estrenada algunos meses antes en Málaga, y de la que también se expuso un extracto en la Bienal de Flamenco de 2002. Una obra más en una larga y fructífera trayectoria, en la que destacan desde “El Perro Andaluz” a “Bodas de Sangre”. La remembranza de Carmen Amaya y el homenaje a “La Capitana”, bailaora de fuerza y grandeza, del detalle y a la vez el exceso siempre contenido, se realiza a través de dos bailaoras principales —la mujer carnal y la artista inmortal— encarnadas por Elena Algado y Rosa Belmonte. Como en otros montajes de la CAD, pudimos disfrutar de piezas inspiradas en la tradición flamenca —las extraordinarias alegrías, el recuerdo bolero del fandango o algunos detalles de los tangos— como de nuevas formas de expresión, dentro del concepto coreográfico del “baile de compañía” dirigido y creado por José Antonio con la adjuntía de Ana María Bueno, tales que “Ensueño” o la introducción de toda la compañía, siempre disciplinada y correcta, con muy buenas figuras (especialmente los encuentros entre las dos cármenes), figuras y evolución y ocupación de las tablas. Tal vez este sea el comentario fundamental que afecta a los caminos por los que discurre el baile de conjunto: su concepto se concibe de forma magistral por el coreógrafo (los cierres de los números son auténticos “posados”), pero en la interpretación se pierde algo de la chispa que algunos quieren encontrar, a toda costa, en el flamenco, en especial por la insistencia en los bailes compulsivos, sin hilazón y con excesos de movimientos diferentes casi por cada tiempo del compás.

La música de estudio, concebida por José Antonio Rodríguez con su calidad y gusto habituales, fue en ocasiones algo resbaladiza respecto a la plástica a través de la cual se expresaba (como en el caso de la rumba, donde pesó un cierto distanciamiento estilístico), o al espíritu de la homenajeada, pero estuvo bien expuesta, muy especialmente en el recorrido de Rafael de Utrera por soleá.

La presencia del vestuario de mujer de Salao fue espeluznante, rompedora, auténtica “abeja madre” esa extraordinaria y desmedida bata de cola blanca iluminada (no como en la negrura dolorosa a la vista de los tangos) cuyas eventuales dificultades de evolución en el escenario eran inadvertidas frente a la majestuosidad y perfección de su factura. Inolvidable: premio al detalle, por la indumentaria y por la bailaora, absolutamente dentro del papel.

Cristina Cruces Roldán

SANTIAGO MARTÍNEZ. ANTOLOGÍA EN PEQUEÑO FORMATO. EXPOSICIÓN. Sala de Exposiciones de la Fundación Aparejadores. Del 9 de enero al 1 de febrero de 2003.

Santiago Martínez, discípulo de Sorolla, pertenece a esa “generación perdida” en la depresión económica de 1929 y la Guerra Civil de la que sólo llega al ciudadano medio la imagen del grupo poético del 27 y la de los carteles que en esa década —la de la Exposición Iberoamericana— intentaban atraer visitantes a Sevilla.

Polifacético como otros muchos de su entorno, lo mismo se adentró en campos pictóricos, que colaboró en la revista *Bética* o diseñó el paso de la Soledad que inspiraría a Federico G. Lorca parte de su poema *Saeta*.

Antonio Zoido

PREMIOS “GIRALDILLO” DE LA BIENAL DE FLAMENCO

Terminada la Bienal, se concedieron los siguientes premios a los espectáculos allí presentados:

Giraldillo al mejor guión original:

Dime

Giraldillo a la mejor música:

Sur

Giraldillo a la mejor coreografía:

Rinconete y Cortadillo

Giraldillo a la mejor dirección artística:

Dime

Giraldillo al mejor intérprete protagonista de cante:

Arcángel

Giraldillo al mejor intérprete protagonista de guitarra:

Gerardo Núñez

Giraldillo al mejor intérprete protagonista de baile:

Eva Yerbabuena

Giraldillo al mejor intérprete protagonista otros instrumentos:

David Peña “Dorantes”

Giraldillo al mejor intérprete de acompañamiento de cante:

Chocolate

Giraldillo al mejor intérprete de acompañamiento de toque:

Manolo Franco

Giraldillo al mejor intérprete de acompañamiento otros instrumentos:

Manolo Soler

Giraldillo al mejor cuerpo de baile:

Tierra Adentro

Giraldillo al mejor grupo de acompañamiento:

Dime

Giraldillo al mejor vestuario:

Rinconete y Cortadillo

Giraldillo al artista revelación:

Tomás de Perrate

Giraldillo especial de la crítica “Miguel Acal”:

Juan Peña “El Lebrijano”, por unanimidad.

Giraldillo extraordinario de la Bienal de Flamenco a:

Antonio Gades, creador de *Bodas de Sangre*, por su trayectoria artística y su aportación al mundo flamenco.

Giraldillo del público al mejor espectáculo:

Sur, de Dorantes.

Antonio Zoido

RECENSIONES

GINÉS SERRÁN PAGÁN, *EL TORO DE GRAZALEMA. LA FIESTA DE TOROS MÁS ANTIGUA DE ESPAÑA*. ED. PUEBLOS BLANCOS. MADRID, 2002. 242 pp.

En 1954 vio la luz “The People of the Sierra”, de Julián Pitt Rivers. Unos años antes este viajero inglés, alto, rubio, atractivo y curioso había arribado a Grazalema despertando la lógica sorpresa entre los habitantes de un pueblo que por entonces se hallaba en el fondo de su propio aislamiento y al final de una larga regresión económica y demográfica que le había transformado de raíz y relegado a una lejana memoria histórica la época aquella en que desde sus activos telares se dispersaban las mantas por gran parte de España y de Iberoamérica. El escritor inglés resumió las experiencias de aquella estancia en su conocido libro (edición en castellano de Grijalbo, 1971) que fue por muchos años una visión pionera de ciertas formas de entender la antropología cultural, a mitad de camino entre ésta disciplina y la literatura viajera, de tan larga tradición en Andalucía. La obra de Pitt Rivers, que recurría a la ingenua artimaña de cambiar los nombres de los lugares recogidos en su estudio, fue también durante mucho tiempo una de las escasas fuentes bibliográficas a las que recurrir para adentrarse en el conocimiento de estas recónditas poblaciones de la serranía gaditana, —herencias paisajísticas y culturales de la Andalucía fronteriza bajomedieval—, además de las precisas monografías que realizaron los escritores arcenses Jesús y José de las Cuevas y de los datos ofrecidos por algunos añejos diccionarios o enciclopedias. Esta situación cambiaría sustancialmente a comienzos de la década de los ochenta, con las publicaciones casi coetáneas de mi “El hábitat rural de la Sierra de Cádiz” (1982) y muy especialmente por las diversas e interesantes aportaciones del profesor Ginés Serrán Pagán: “El ritual del toro en España” (REIS.1977), “Educación y Antropología Social en Grazalema” (Arbor.1978), “El lobo y las ovejas en Grazalema: industrialización en la España del norte y decadencia económica en la Andalucía rural” (Revista de Antropología. Barcelona.1980) y especialmente, “El toro de la Virgen y la industria textil en Grazalema: transformación económica y cambios en el mundo simbólico de un pueblo andaluz” y “La Fábula de Alcalá y la realidad histórica de Grazalema: replanteamientos del primer

estudio de Antropología Social en España”; publicados ambos en la Revista Española de Investigaciones Sociológicas, en 1979 y 1980, respectivamente.

Estas obras de Serrán Pagán no sólo vinieron a diseñar un nuevo marco de conocimientos sobre la realidad social, cultural y antropológico de Grazalema meramente cuantitativo, es decir, cubriendo los amplios vacíos de saber existentes y añadiendo cosas nuevas a las que ya se sabían, sino que aportaron también unas lecturas propias sobre los hechos culturales del núcleo gaditano que trascendieron claramente los aportes del precursor viajero inglés. Una gran parte de estos estudios del profesor Serrán Pagán se centraron en la celebración en Grazalema de la fiesta del toro ensogado, comúnmente aceptada como pervivencia de muy antiguos rituales festivos y de presentidas filiaciones mediterráneas. El estudio de esta fiesta, presente en diversas poblaciones del Cádiz interior, lo ubicaba Serrán Pagán en el marco más amplio del significado ritual, cultural o metafórico de las fiestas del toro en España, superando así cualquier tentación localista, que es, —como es sabido—, el primer enemigo de los estudios locales. Fruto de esas preocupaciones fue su “Pamplona y Grazalema. De la Plaza Pública a la Plaza de Toros”, publicado en Nueva York, 1980 (edición española. Barcelona, 1981). No dejará de resultar llamativo, a este respecto y en relación con este ámbito temático, que Julián Pitt Rivers, que dedicó los últimos años de su vida a investigar, de un modo apasionado y casi obsesivo, los rituales festivos del toro (“Le sacrifice du toureau”, Gallimard.Paris,1983, y “El toro nupcial”, Mérida,1989) solo señalara la fiesta del toro de la Virgen de Grazalema como una más de las curiosidades que conformaban la vida en aquella lejana villa serrana a la que arribó en los duros años de la postguerra española. Por el contrario, Ginés Serrán Pagán ha ahondado en la fiesta y en su significado, en sus conexiones con las estructuras económicas y sociales del pueblo, acomodadas a una clara dualidad de barrios, advocaciones y hasta de denominaciones (“jopines frente a jopiches”, los de arriba frente a los de abajo), que en la actualidad ya solo se sostienen en el recuerdo. Y más aún, el estudioso ha trascendido desde ahí hasta elaborar ciertas tesis acerca de las conexiones entre estas viejas formas festivas populares y la génesis de las actuales corridas de toro.

Ahora, en este “El toro de Grazalema...” Serrán Pagán nos ha sintetizado todas esas ideas, resumiendo en un sólo texto gran parte de sus previas investigaciones. De suerte que bajo ese título que parece remitirnos a un estudio local, en realidad se ofrece una teoría sobre la fiesta de los toros, pasando, —de un modo que se nos antoja en exceso superficial y liviano— por analizar algunas de las muchas interpretaciones que acerca de la misma se han esbozado por sociólogos, antropólogos y otros estudiosos y humanistas. Así pues, más que ante una aportación ex novo, estamos ante la reedición de una parte de sus textos, no obstante lo cual, el libro nos traslada una notabilísima aportación gráfica, una colección fotográfica inédita, de gran interés que, por sí sola, habría justificado el esfuerzo de esta iniciativa edi-

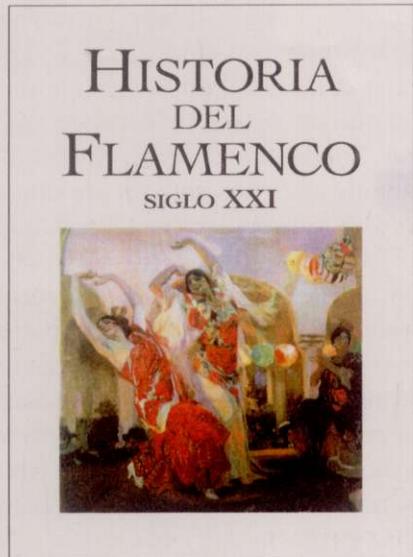
torial. En todo caso, la Grazalema que retrataban las breves páginas de Pitt Rivers y las muchas de Ginés Serrán Pagán distan ya mucho de ofrecernos una imagen fiel de la Grazalema actual, un núcleo que se está reencontrando con el dinamismo económico merced a las crecientes demandas del turismo de naturaleza, potenciado por su condición de Parque Natural y su declaración de Reserva de la Biosfera de la UNESCO, de lo que en estos días se han cumplido veinticinco años. Esta nueva realidad, obviamente, no sólo no repele a estudios y aproximaciones desde estas claves antropológicas, sino que, justamente a causa de la intensidad de los cambios que en la misma se esbozan, estos estudios serían ahora tan necesarios y oportunos como lo han sido antes.

Juan Manuel Suárez Japón

CRISTINA CRUCES ROLDÁN (DIR.), HISTORIA DEL FLAMENCO SIGLO XXI, EDITORIAL TARTESSOS, SEVILLA, 2002

En palabras de su directora, el sexto pero independiente volumen de *Historia del Flamenco* significa un acercamiento a la rutilante estela de lo jondo, de la mano del rigor científico. Estudiosos e investigadores clásicos y otros más jóvenes presentan un variado panorama del flamenco en el siglo XXI poniendo al día algunas de las temáticas tratadas en los volúmenes anteriores e introduciendo otras que no se incorporaron entonces.

El texto parte de una presentación del flamenco en clave territorial, a modo de introducción generalista, donde el catedrático de Geografía Juan Manuel Suárez Japón dirige una nueva mirada al concepto espacial de “lo flamenco”, que trasciende las clásicas atribuciones geográficas a favor de una metodología más integral: Geografía del flamenco. Flamenco y Geografía. Tras este inicio, el amplio Capítulo II —El género flamenco— propone una incursión en tres subpartados de la dimensión musical y plástica del flamenco. En la primera (*Las técnicas y el aprendizaje*) se presentan las técnicas fundamentales de canto, toque y baile, añadiendo el amplio mundo de las percusiones como un ámbito de derecho propio en la factura musical del flamenco. El cantaor Calixto Sánchez, la crítica de danza Rosalía Gómez y los investigadores Eusebio Rioja y Manuel Naranjo son los encargados de desarrollar el apartado. Se hacía indispensable, asimismo, poner al día cuál es el panorama del flamenco como género comercial, en las diversas facetas don-



de tienen cabida *las tendencias y los artistas*. El joven crítico Alberto García Reyes y el conocido crítico y escritor Ángel Álvarez Caballero acometen la tarea para el canto y el baile, y el investigador e intérprete Norberto Torres hace lo propio para el toque. Pero, en tanto el flamenco contemporáneo se nutre de disciplinas y mecanismos característicos de otras músicas, del mundo de las grabaciones y los estudios, de la reflexión musical de los intérpretes convertidos en creadores, hemos querido también incorporar un capítulo destinado a la composición y los arreglos, de la mano del músico —y mucho más— Jesús Bola. En ese mismo intento de actualización, Juan José Téllez nos acerca a todo aquello que tiene que ver con las *fusiones* con otras músicas: lo que unos prefieren llamar “*nuevo flamenco*” y otros no se atreven a ponerle nombre.

En un tercer capítulo, el interés se centra en los Eventos e Instituciones que articulan el mundo flamenco hoy. Se incluyen aquí tres artículos. El primero, redactado por el escritor y ensayista Antonio Zoido, trata de la industria del flamenco y los magnos acontecimientos que tienen lugar en número creciente y de cada vez mayor nivel. El referente singularísimo del peñismo flamenco sirve a la colaboración al alimón de dos peñistas de ley: Manolo Herrera y José Antonio Fernández Cabrero. Finalmente, aquellas instituciones públicas y privadas que tienen el flamenco como motivo son tratadas por el técnico cultural Francisco Benavent.

El Capítulo IV se orienta hacia los terrenos de la Comunicación y Discografía en el flamenco, contextualizando el papel del arte flamenco en los medios de comunicación, de la mano del periodista y fotógrafo Carlos Arbelos, y haciendo la singularidad que conduce la discografía moderna entre los tiempos de la pizarra y el CD, con un artículo del productor discográfico José Manuel Gamboa. Como complemento a estos ámbitos de más amplia repercusión, el Capítulo V aborda una temática más restringida: La Investigación sobre Flamenco. La profesora de Antropología Social Cristina Cruces se encarga del recorrido por las metodologías y enfoques que la han conformado, y el escritor e investigador Luis Soler nos acerca a la historia de los Congresos de Flamenco.

Los Capítulos VI y VII contienen algunas de las temáticas menos tratadas en las referencias bibliográficas sobre flamenco al uso, pues refieren a las relaciones que éste comparte con otros ámbitos de la cultura y la sociedad: las conexiones que el flamenco mantiene con otras artes, y el papel que juega la fiesta en su definición. En cuanto a lo primero, los investigadores Rosa Martínez y José Blas Vega acometen, respectivamente, un innovador análisis de la representación indumentaria en el flamenco y de la profunda ligazón entre los universos taurino y flamenco. Por su parte, el siempre riguroso Romualdo Molina introduce un inédito apartado relativo a la presencia del flamenco en el cine desde sus comienzos, y el pintor Juan Valdés incorpora un ensayo histórico e interpretativo en torno al flamenco y las artes plásticas.

En lo referente a la fiesta, dos nuevos nombres en el campo de la investigación tienen su sitio en este volumen: el antropólogo Fernando González-Caballos nos lleva al flamenco de fiesta, abarcando las diferentes formas de ritualización que el flamenco manifiesta como marco para la sociabilidad, y el periodista Javier Osuna se centra en un tema novedoso que, a buen seguro, concitará el interés de los lectores: el flamenco en el carnaval. El Profesor de Lingüística Miguel Roper, y los ya citados Cristina Cruces, Rosalía Gómez, Eusebio Rioja y Norberto Torres ponen punto y final al volumen con un glosario general y tres específicos donde el lector encontrará la definición más exacta de los términos y conceptos contenidos en este y los anteriores volúmenes de *Historia del Flamenco*. Las últimas páginas del libro se dedican a otro instrumento de ayuda a la lectura: la bibliografía final y de referencia.

Como en todas las obras colectivas, hay desigualdades en los enfoques y resultados de los autores, pero, en conjunto, nos parece una obra de referencia obligada, a la que acompaña un repertorio fotográfico de gran calidad y una esmerada presentación en formato enciclopédico que contribuyen al atractivo de su consulta.

Manuel Cepero Molina

MARIANA MASERA, “QUE NON DORMIRÉ SOLA, NON”. LA VOZ FEMENINA EN LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA, BARCELONA, AZUL, 2001, 134 pp.

No es posible conocer con certeza los orígenes de esta primigenia poesía, la antigua lírica que por tradición oral ha ido perviviendo, en medio de dificultades, de una generación a otra en el ámbito panhispánico de la poesía. Esta lírica sobre la que profundiza la profesora Masera comienza a documentarse hacia mediados del siglo XV castellano en el que, bajo la moda popularizante de los músicos cortesanos, estos inician la transcripción de las canciones que llegaban a sus oídos desde los labios de las gentes del pueblo que seguro las entonarían en sus fiestas y regocijos, en medio de sus trabajos e incluso para conjurar sus momentos de tristeza (ritos funerarios, etc.) Prolongándose esta moda músico-literaria hasta el siglo XVII.



Baile y canto han vivido desde siempre hasta nuestros días entrelazados a la expresión popular de los sentimientos:

Ya está puesta en el baile
la que no quiere
que le digan la reina
de las mujeres.

Entona la voz popular anónima. Una voz colectiva que termina imponiendo sus rasgos estilísticos y genéricos a todo poeta que aspire a confundirse en el universo de la anonimia.

La idealización del mundo rústico que trajo el humanismo renacentista elevó por añadidura el prestigio de la voz poética de este mundo rural (canciones, refranes, cuentos, romances). Por ello, toda lectura crítica de los textos poéticos de nuestro Siglo de Oro que no ahonde en sus fuentes folclóricas —hispanicas o universales— terminará siendo un análisis incompleto, tal es la importancia de estas fuentes “tradicionales”, dado que la gran mayoría de los poetas del Renacimiento y del Barroco españoles, como se sabe, tras tomar una cancioncilla que circulaba entre las gentes, como núcleo inicial, desplegaban toda una glosa culta de remembranzas popularizantes luciendo a la vez todo su bagaje —antítesis, paralelismos, metáforas, juegos conceptuales: Agudeza e ingenio— de autor culto para lograr una nueva creación.

Toda la poesía femenina de corte popular, ha seguido desde los primeros tiempos estas líneas compositivas funcionando como gérmenes poéticos que el autor culto encontraba en la tradición de su colectividad, y buscaba la recreación estilística y melódica desde la propia autoría.

El carácter popular o popularizante de la canción de mujer es heredero de ciertos prejuicios románticos y hoy en día es más correcto encuadrar a la canción de mujer en un terreno fronterizo entre la lírica culta y la lírica popular. La canción de mujer recorrió sendas muy semejantes en casi todas las literaturas europeas. Entre los siglos VI y IX son numerosas las actas conciliares y sinodales que reprueban con acritud los cantos de mujeres por su carácter pagano, erótico y escatológico.

Los poemas agrupados bajo el epígrafe de canción de mujer se nos aparecen como un conjunto heterogéneo de formas y elementos, pero unidos a modelos narrativos y conceptuales que permiten identificarlos como tales, con escaso margen de duda

Como apuntaba Pilar Lorenzo (*La canción de mujer en la lírica medieval*, 1990): “la canción de mujer es una alternativa estilística, en la que se introducen unos temas y motivos particulares siempre desde una focalización narrativa femenina.”

Los poemas de mujer están presentes en la literatura occidental —en una zona geográfica que surge desde Oriente Medio— desde épocas ancestrales.

Marina Masera indaga en este ensayo la respuesta a la incógnita de cuáles son los poemas propios de la voz femenina, profundizando en el análisis de la voz de mujer en las canciones de amor de la antigua poesía. Canciones de amor muy distintas a las de la lírica culta, pues la poesía del pueblo recrea un amor audaz, pleno de erotismo y lúdico donde tiene la mujer un lugar para expresar con su propia voz los sentimientos más hondos:

¡Si viniese ahora,
ahora que estoy sola! [583A]

Una poesía emotiva, sencilla, de metros irregulares y rimas asonantadas, con la abundancia de coplas con un refrán incorporado o con un estribillo de base, enmarcadas en un escenario natural que no se limita a ser frío descarado como en la lírica cortesana, sino elemento constitutivo de la canción íntimamente asociado a la energía amorosa.

“La voz femenina en las canciones amorosas no es un rasgo exclusivo de la lírica hispánica; sino que aparece como una característica común a diversas tradiciones poéticas”.

Busca la autora las marcas objetivas que permiten encuadrar a un texto lírico como propio de la lírica de las mujeres, tras el estudio teórico de los conceptos de voz y de *marcas* (explícitas e implícitas) —los tópicos propios de la voz femenina— y aquellos tópicos simbólicos asociados a la mujer.

Dentro de las marcas textuales de la voz femenina se sitúan las que indican al *locutor* (quien habla), las que señalan al *alocutorio*, y las que nos conducen al *delocutor* —sobre quien se habla—:

Mariquita me llaman
los arrieros;
Mariquita me llaman,
voyme con ellos [176].

Dentro de las marcas contextuales, sitúa Masera a los tópicos unidos en esta tradición poética a la visión femenina. El movimiento, desde la pasiva espera del retorno del amado hasta la mujer que toma la iniciativa para ir a buscar a su enamorado. El alba, la soledad, la guarda, el casamiento, el beso o el autoelogio.

Los símbolos, o marcas contextuales, configuran el mundo de las canciones amorosas que recordaban y entonaban las mujeres aldeanas, transfigurándose en símbolos del amor, desde el paisaje que aísla y protege a los enamorados hasta los lugares íntimos del hogar de la mujer: La cinta, los cabellos, 'coger flores', la *fonte frida*, la puerta, la morena.

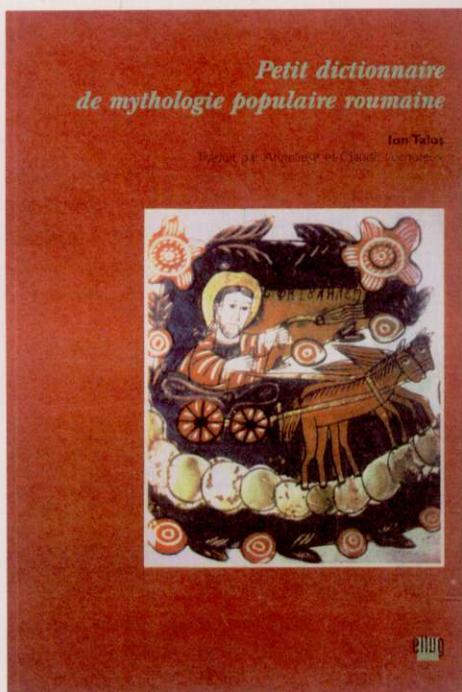
Completa este interesante acercamiento a la lírica popular de voz femenina una extensa bibliografía sobre el tema tratado en el estudio junto a los imprescindibles índices de los temas propios de esta primitiva lírica (madre, amigo, caballero, lamento, queja), y de primeros versos.

El estudio de Mariana Masera nos permite, en fin, acercarnos a las características identitarias de esta parte de la lírica tradicional desde la objetividad filológica, superando otros acercamientos emocionales, pretendidamente poéticos, y muchas veces enormemente subjetivos.

Antonio José Pérez Castellano

ION TALOS: *PETIT DICTIONNAIRE DE MYTHOLOGIE POPULAIRE ROUMAINE*. TRAD. DE ANNELIESE ET CLAUDE LECOUTEUX, GRENOBLE, ELLUG, 2002. (PEDIDOS A: UNIVERSITÉ STENDHAL, B. P. 25, 38040 GRENOBLE CEDEX 9, FRANCIA)

Si reseñamos, y recomendamos, este libro es porque creemos que la cultura popular, contra lo que creen algunos espíritus de campanario, es un conjunto fuertemente entrelazado, una unidad real por encima o por debajo de su aparente diversidad. Por esta razón, en estas disciplinas, mucho más que en cualesquieras otras, el comparatismo es una necesidad metodológica y no un simple añadido prescindible. Mucho más cuando se trata de la Rumania, del mundo romanizado primero y luego cristianizado. Rumanía, en el extremo oriental de la Rumania, es, pues, un campo de interés extraordinario que los investigadores españoles y andaluces, en el extremo occidental, no pueden permitirse el lujo de ignorar.



Citemos, por ejemplo, el artículo “Pascua Florida” (*Pâques fleuries, Floriile*): “El último domingo antes de Pascua evoca el pueblo que saludaba a Jesús con ramos en flor, en el momento de su entrada en el templo de Jerusalén por última vez. Los árboles y las plantas florecen entonces. En las iglesias se reparten ramas de sauce en recuerdo de la ayuda que este árbol proporcionó a María cuando quiso atravesar el río. Sus ramas tienen un poder mágico: ayudan a los niños a crecer, permiten a las abejas, al cáñamo y a las legumbres prosperar, rechazan las fuerzas malignas y las enfermedades, protegen del fuego y del granizo, etc. Por esta razón, se les conserva todo el año encima de las puertas o detrás de las imágenes...” Sustituyamos el sauce por el olivo, y veremos cuánta semejanza guarda el folklore rumano con el nuestro y cuánto interés puede tener su comparación.

El libro que reseñamos consta de una breve pero sintética y jugosa introducción y de unas quinientas entradas, que aprovechan las investigaciones sobre cultura popular rumana desde el siglo XIX hasta las más recientes.

El autor de este breve y sintético diccionario, el profesor de la Universidad de Colonia Ion Talos, es no sólo un magnífico conocedor de la cultura popular rumana, sino de la cultura popular europea en general, lo que le permite hacer referencias continuas a otras tradiciones antiguas y modernas, románicas o eslavas.

Enrique Baltanás

PEDRO M. CÁTEDRA: INVENCION, DIFUSION Y RECEPCION DE LA LITERATURA POPULAR IMPRESA (SIGLO XVI), MÉRIDA, EDITORA REGIONAL DE EXTREMADURA, 2002. III PREMIO DE INVESTIGACION BIBLIOGRÁFICA “BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO”

El descubrimiento de una importantísima y desconocida documentación, en el Archivo General de Simancas, sobre el proceso seguido contra el coplero Mateo de Brizuela, a causa de su relación de un “caso admirable y espantoso” sucedido en Segovia a finales del siglo XVI, permite a Pedro M. Cátedra, en esta monografía que ha merecido el III Premio de Investigación Bibliográfica “Bartolomé José Gallardo” (2000), estu-



diar a nueva luz, y sobre todo, más de cerca, la importantísima subcultura de los ciegos cantores y de los pliegos de cordel. Cátedra estudia los pormenores del proceso en sí, con las deposiciones de los testigos y los datos que ofrecen, para estudiar, a partir de ahí, la relación entre oralidad y escritura, la difusión y recepción del pliego suelto, los aspectos tipográficos y retóricos y, en general, la relación entre cultura popular y literatura de cordel. Tanto la aportación de nuevos datos a raíz del citado proceso, como la abundante y actualizada bibliografía, hacen de este libro una aportación novedosa y sólida, imprescindible a partir de ahora para el estudio de una literatura, la de cordel, que está indudablemente en los orígenes del periodismo.

Enrique Baltanás

VIDA DE LA FUNDACIÓN

V PREMIOS “DEMÓFILO” DE ARTE FLAMENCO

El pasado día veinte 20 de febrero de 2003, y al igual que en las cuatro ediciones anteriores, en el restaurante de El Corte Inglés de la Plaza del Duque de Sevilla, la Fundación Machado ha procedido a entregar los V Premios Demófilo de Arte Flamenco, concedidos en esta ocasión a los artistas Chano Lobato y Eva la Yerbabuena y al Centro Andaluz de Flamenco. El acto, que estuvo presidido por el Alcalde de Sevilla, Alfredo Sánchez Monteseirín; el Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía, D. Enrique Moratalla Molina; el Presidente de la Fundación Machado, Juan Manuel Suárez Japón, el Director de El Corte Inglés, D. Antonio Villamor Sogo y el Director del Área de Flamenco de la Fundación Machado, Manuel Cepero Molina, contó con la asistencia de numerosas personalidades del mundo empresarial, artístico y de la crítica flamenca.

Abrió la sesión el Alcalde de Sevilla, que cedió la palabra al Director de El Corte Inglés, quién dio la bienvenida una vez más a los asistentes al acto y mostró su disposición para seguir colaborando con las siguientes ediciones de estos premios.

El siguiente interviniente fue el Presidente de la Fundación Machado, Juan Manuel Suárez Japón, quien agradeció la acogida por parte de El Corte Inglés así como la asistencia a las autoridades presentes. Seguidamente dio la enhorabuena a los galardonados e indicó que aunque en las tres ediciones anteriores los premios se concedían a una sola persona o entidad, a partir de este año, y según acuerdo de la Comisión Ejecutiva de la Fundación, serán tres las categorías que se premiarán con el fin de unificar criterios con los Premios Demófilo de Semana Santa que anualmente concede la Fundación.

Acto seguido hizo uso de la palabra el Secretario de la Fundación Machado y del jurado de los Premios, Manuel Abad Gómez, que procedió a la lectura del Acta en los siguientes términos:

“En la ciudad de Sevilla, a diecinueve de febrero de dos mil tres, reunido el jurado nombrado al efecto por la Fundación Machado, en la sede de la misma, para otorgar los V Premios Demófilo de Arte Flamenco, presidido por D. Juan Manuel Suárez Japón y compuesto por los Sres. D. Ángel Aguado Aparicio, D. Manuel Cepero Molina, Dña. Matilde Corrales González, Dña. Cristina Cruces Roldán, D. Julio Cuesta Domínguez, Dña. Rosalía Gómez, D. Mario Maya, D. Enrique Moratalla Molina, D. Antonio Zoido Naranjo y D. Manuel Abad Gómez, que actuó como Secretario, tras las correspondientes deliberaciones y votaciones, acuerdan conceder los siguientes galardones:

Premio a una larga trayectoria: Chano Lobato.

Premio al acontecimiento más destacado de año 2002: Eva la Yerbabuena, por su espectáculo “La voz del silencio”.

Premio a una institución o persona que se hayan destacado en relación con el patrimonio flamenco: Centro Andaluz de Flamenco, por la labor de conservación del patrimonio material, la importancia de sus fondos documentales y la accesibilidad a los mismos”.

Acto seguido se procedió a la entrega de las estatuillas que tradicionalmente representan estos galardones. El premio a una larga trayectoria, entregado por el Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía D. Enrique Moratalla fue recogido por Dña. Matilde Coral, en nombre del galardonado Chano Lobato, que justificó su ausencia comunicando que tenía comprometida una actuación en Zaragoza. Los premios correspondientes a Eva la Yerbabuena y al Centro Andaluz de Flamenco fueron entregados por el Alcalde de Sevilla y el Presidente de la Fundación Machado respectivamente.

En este punto tomó la palabra Eva la Yerbabuena, quien, en nombre de los premiados, agradeció al jurado y a la Fundación Machado la concesión de los premios destacando la importancia que los mismos tienen para el flamenco.

A continuación intervino Alberto García Reyes, crítico de flamenco del diario ABC y de Sevilla TV y mantenedor de los premios, quien glosó las figuras de los tres premiados con un texto cargado de ficción. No en vano, el periodista se presentó como Juanelo de Jerez, aquel viejo cantaor consultado por Demófilo para su obra “Colección de cantes flamencos”. De esta manera, el citado personaje de Juanelo pidió excusas por haber afirmado a finales del siglo XIX que el flamenco se iba a acabar y se remitió a los artistas galardonados para justificar su error. Pero después de este acto de honestidad, aún hubo más espacio para la ficción. El supuesto cantaor afirmó que Demófilo tenía gripe y que por eso había bajado él hasta la tierra para dar

la charla, pero que traía una carta escrita por Machado y Álvarez para ser leída a los mortales. En dicha misiva, el folclorista también pidió perdón por su antigua visión apocalíptica y contó que había estado muy pendiente de la decisión del jurado, pues le preocupaba el destino de los premios después de que los últimos en recibirlos fueran Matilde Coral y Rafael el Negro, dos figuras difícilmente superables. Sin embargo, al saber que los condecorados eran Chano Lobato por su gran trayectoria, Eva la Yerbabuena por su trabajo en 2002 y el Centro Andaluz de Flamenco por sus aportaciones al estudio del flamenco, Demófilo sonrió. Explicó porqué admiraba a cada cual y, finalmente, les mostró su orgullo por haber impreso su nombre junto al de ellos, justo momentos antes de que García Reyes terminara la lectura de la epístola al llegar a la firma: “Desde el cielo de Sevilla, uno que siempre soñó con ser don Antonio Machado y Álvarez, Demófilo”.

Cerró el acto el Alcalde de Sevilla resaltando la importante y meritoria labor de la Fundación Machado, a pesar de los pocos medios con los que cuenta, en la vida cultural de la ciudad, La Fundación agradece poder contar con empresas como El Corte Inglés, para dar brillo y realce a los actos que organiza.

Finalizó el acto con una cena servida por El Corte Inglés.

Manuel Cepero Molina
Director del Área de Flamenco de la Fundación Machado

CURSO: “EL FLAMENCO EN EL CAMBIO DE SIGLO”. UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA. BAEZA. JAÉN

En el marco de la programación de los cursos de verano de la Universidad Internacional de Andalucía (U.I.A.), en su sede de Baeza (Jaén), entre los días 26 a 30 de agosto, se desarrolló el Curso “El Flamenco en el cambio de siglo”, bajo la dirección del profesor Juan Manuel Suárez Japón, Presidente de la Fundación Machado. Los objetivos del curso, claramente explicitados en el propio título, eran provocar un amplio y libre debate acerca de la peculiar situación con la que el Flamenco aborda este hito cronológico singular del cambio de centuria, en la que, -como en la anterior, entre los siglos XIX y XX, como nos recordaba Demófilo- este arte se debate entre lo nuevo y lo viejo, entre los arcanos del inmovilismo y las tentativas innovadoras, entre la tradición y la creación. Para propiciar el debate fue preciso ofrecer datos, de lo que se encargaron diversas conferencias de carácter más informativo, seleccionando temas capaces de propiciar la diversidad de unas opiniones que se sustentaran en el conocimiento. El curso postulaba también la idea de que el Flamenco, como otras formas de manifestación artística, debe ser analizado como tal, con los esquemas y los métodos de las demás disciplinas humanísticas y sociales y a ello se orientaron también los contenidos seleccionados en el curso.

En el desarrollo de los contenidos participaron diversos miembros del Area de Flamenco de la Fundación Machado. Además del director del mismo, participaron el coordinador del Area de Flamenco de la Fundación, Manuel Cepero Molina y los profesores Cristina Cruces, Alberto Fernández Bañuls y Antonio Zoido Naranjo. Así mismo, fueron invitados a intervenir los periodistas Manuel Curao, de la RTVA, y Romualdo Molina, el profesor de la universidad de Jaén José Luis Buendía, el presidente de la Federación de peñas flamencas de Jaén, Francisco Viedma y el gerente y la documentalista del Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía Francisco Benavent y Ana Tenorio. A lo largo de las distintas sesiones se mostraron diversas producciones audiovisuales, que permitieron dar a conocer a figuras del flamenco de todos los tiempos, reflejándose a partir de ellas la diversidad de sensibilidades y de concepciones expresivas que han alimentado históricamente a este arte. Como complemento de todo ello el martes, 26, se ofreció, tanto a los alumnos del curso como a la ciudadanía de Baeza, un interesante recital del cantaor Joselete de Linares.

Juan Manuel Suárez Japón

CATÁLOGO DE OBRAS INGRESADAS EN LA BIBLIOTECA DE LA FUNDACIÓN MACHADO

- Acosta Naranjo, Rufino, *Los entramados de la diversidad. Antropología Social de la Dehesa*, 2002, 642 págs.
- Alonso Gallo, Laura P. Y M^a del Mar Gallego Durán, *Myth and ritual in African American and Native American Literatures*, Huelva, Universidad de Huelva, 2001, 266 págs.
- Alonso Hernández, José Luis y Javier Huerta Calvo, *Historia de mil y un Juanes*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- Alsina, Jean y Vincent Ozanam, coord., *Los trigos ya van en flores. Studia in honorem Michelle Débax*, Toulouse, CNRS-Université Toulouse-Le Mirail, 2000, 447 págs.
- Alvar, Carlos, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa, *Lyra Mínima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Madrid, Universidad de Alcalá, 2001, 556 págs.
- Álvarez, Manuel, Manuel Ariza y Josefa Mendoza, *Un padrón de Sevilla del siglo XIV. Estudio filológico y edición*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2001.
- Álvarez Gastón, Rosendo, *Sevillanas rocieras o el alegre espíritu del Rocío*, Huelva, Ayuntamiento de Almonte, 1996, 106 págs., 200
- Ariño Villarroya, Antonio y Vicente I. Salavert Fabiani, *Calendario de fiestas de primavera de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Fundación Bancaja, 1999, 349 págs.
- Benítez, Juan, *Cancionero y Romancero Popular*, Málaga, Ediciones Aljaima, 2000, 298 págs.

- Bernal Rodríguez, Manuel, coord., *Cultura Popular y Medios de Comunicación*, Sevilla, Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones, 2002, 170 págs.
- Boira i Maiques, Josep Vicent, ed., *La València Marítima I: La pesca del bou, tempests i naufragis*, Valencia, Diputació de Valencia, 2000, 188 págs.
- Botta, Patricia, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, *Canzonieri iberici*, A Coruña, Editorial Toxosoutos, Università di Padova-Universidade da Coruña, 2001, 2 vols., 358 y 398 págs.
- Cano García, Gabriel, dir., *Gran Enciclopedia Andaluza del siglo XXI. Conocer Andalucía*, Sevilla Editorial Tartessos, 2001, 10 vols.
- Cantero, Pedro A., *Tras El Rocío. Aproximaciones antropológicas sobre el culto festivo (con un estudio bibliográfico sobre El Rocío de Michael Dean Murphy y Juan Carlos González Faraco)*, Huelva, Ayuntamiento de Almonte, 2002, 141 págs.
- Cátedra, Pedro m., *Invenición, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida (Badajoz), Consejería de Cultura-Junta de Extremadura, 2002, 535 págs.
- Clément, Vincent, *De la marche frontière au pays desbois. Forêts, sociétés paysannes et territoires en Vieille Castille (XI-XX siècle)*, Madrid, Casa de Velásquez, 2002, 374 págs.
- Collantes de Terán, Francisco, *Crónicas de la Feria (1847-1956)*, Sevilla, Ediciones Libanó-ABC, 2001, 250 págs.
- Correal, Francisco, *Al fondo hay sitio (Diez historias y media de la Expo)*, Sevilla, RD Editores, 2002, 97 págs.
- Crivillé i Bargalló, Joseph ed. *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1999, 684 págs.
- Cruces Roldán, Cristina, *El flamenco como patrimonio. Anotaciones a la Declaración de los registros sonoros de la Niña de los Peines como bien de interés cultural*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2001, 111 págs.
- Checa, Francisco, Juan Carlos Checa y Ángeles Arjona, *Convivencia entre culturas. El fenómeno migratorio en España*, Sevilla, Signatura, 2000, 315 págs.

- Delgado, Javier, *Jardín cerrado. Flora escondida en la Colegiata de Santa María de Borja*, Zaragoza, Centro de Estudios Borjanos-Institución "Fernando el Católico". 2001, 250 págs.
- Díaz Domínguez, Rubén, *Detalles arquitectónicos de la Villa de Almonte*, Huelva, Ayuntamiento de Almonte, 2001, 75 págs.
- Estepa Jiménez, Jesús, Consuelo Domínguez Domínguez y José M^a Cuenca López, eds., *Museo y Patrimonio en la Didáctica de las Ciencias Sociales*, Huelva, Universidad de Huelva, 2001, 175 págs.
- *Estudios de etnología en Castilla y León (1992-1999)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, 622 págs.
- Etxebarria, Toribio, *Flexiones verbales y léxico del euskera dialectal de Eibar*, Bilbao, Eibarko Udala-Euskara Batzordea, 1982, 783 págs.
- Ferro Ríos, Inmaculada, *Órganos en la provincia de Almería. Inventario y catálogo*, Granada, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 2002, 99 págs.
- Fraile Gil, José Manuel, *Conjuros y plegarias de tradición oral*, Madrid, Compañía Literaria, 2001, 379 págs.
- García-Baquero, Antonio, Pedro Romero de Solís e Ignacio Vázquez Parladé, *Sevilla y la Fiesta de los Toros*, Sevilla, Ediciones Libanó-ABC, 2001, 124 págs.
- García-Novo, Francisco y Claudia Zavaleta de Sautu, *Paisaje y urbanismo de la Expo 92*, Sevilla, rd editores, 2002, 111 págs.
- García del Hoyo, Juan José, Félix García Ordaz, Ana González Galán y David Castilla Espino, *Cooperación transfronteriza España-Portugal (Interreg II). Participación de la Junta de Andalucía en el tramo regional Andalucía-Algarve*, Huelva, Universidad de Huelva, 2001, 175 págs.
- García Perriáñez, Antonia, *Rafael Torres Endrina, biografía de un periodista (1897-1946)*, Huelva, Ayuntamiento de Almonte, 2002, 103 págs.
- Gil Muñoz, Carlos, *Cancionero popular de quintos y soldados de Bonifacio Gil*, Madrid, Ministerio de Defensa, 2002, 431 págs.
- Gómez Piñol, Emilio, *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*, Sevilla, Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000, 557 págs.

- González Alcantud, José Antonio, ed. *Divertimentos de invierno en la colección y obra de Julio Alvar*, Granada, Diputación de Granada, 2001.
- González Cruz, David, ed., *Ritos y ceremonias en el mundo hispano durante la Edad Moderna*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002, 441 págs.
- González Reboredo, Xosé Manuel y otros, *Galicia e a sega en Castela ó longo dos tempos*, A Coruña, Cosello da Cultura Galega, 2002, 175 págs.
- Hurtado Sánchez, José y Esther Fernández de Paz, *La cultura andaluza en el umbral del siglo XXI*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2001, 169 págs.
- Ignacio Correa, Ramón, *La sociedad mesmerizada. Medios, nuevas tecnológicas y conciencia crítica en educación*, Huelva, Universidad de Huelva., 2001, 197 págs.
- Jiménez Pelayo, Jesús y Jesús Monteagudo López-Menchero, eds., *La documentación cartográfica. Tratamiento, gestión y uso*, Huelva, Universidad de Huelva, 2001, 596 págs.
- Lacerda, Manuel, coord., *Sitios Islámicos del Sur Peninsular*, Mérida (Badajoz), Junta de Extremadura, 2001, 400 págs.
- Langa Nuño, Concha, *Educación y propaganda en la Sevilla de la guerra civil. Una aproximación a través de la prensa*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2001, 231 págs.
- López Castro, Armando, *De las Jarchas a Gil Vicente*, León, Universidad de León, 2001, 203 págs.
- López Martínez, Nicolás, *Monasterios primitivos en la Castilla Vieja (s. VI-XII)*, Burgos, Institución Fernán González, 2001, 155 págs.
- Lorenzo Pinar, Francisco Javier y Luis Vasallo Toranzo, *Diario de Antonio Moreno de la Torre (1673-1679)*, Zamora, Diputación de Zamora, 2001, 341 págs.
- Márquez, Miguel A., Antonio Ramírez Verger y Pablo Zambrano, eds., *El Retrato literario: Tempestades y naufragios, escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva., 2000, 675 págs.

- Mira, Joan F., *La cara de los otros. La imagen de los pueblos "exóticos" en la Europa de los siglos XVIII y XIX*, Valencia, Diputació de Valencia, 2002, 111 págs.
- Morales Padrón, Francisco, *Los Repatriados Sevillanos del 98*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2001, 139 págs.
- Morán, Alfredo, rec., *Joaquín Turina corresponsal en París... y otros artículos de prensa. Escritos de un músico*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2002, 276 págs.
- Morand, Paul, *El flagelante de Sevilla*, Sevilla, RD editores, 2002, 364 págs.
- Moreno Valero, Manuel, *La vida tradicional de Los Pedroches*, Córdoba, Tipografía Católica, 2001, 510 págs.
- Muñoz Bort, Domingo y Julio Flores Cala, *Hermanos mayores de Almonte*, Huelva, Ayuntamiento de Almonte, 2001, 280 págs.
- Navarro García, José Luis, *Semilla de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Sevilla, Portada Editorial, 1998, 248 págs.
- Navarro Tejero, Antonia, *Matrimonio y Patriarcado en autores de la diáspora hindú*, Huelva, Universidad de Huelva., 2001, 155 págs.
- Piñero Ramírez, Pedro M., *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado, 2001, 286 págs.
- Radomski, James, *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, Madrid, Ediciones ICCMU, 2002, 361 págs.
- Ramiro de la Mata, Javier, *Origen y dinámica del colonialismo español de Marruecos*, Ceuta, Ciudad Autónoma de Ceuta-Archivo Central, 2001, 450 págs.
- Reyes Cano, Rogelio, *De Blanco White a la Generación del 27*. Estudios de Literatura Española Contemporánea, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, 277 págs.
- _____, *Sevilla en la Generación del 27*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2002, 278 págs.
- Rincón García, Wilfredo, *Ponciano Ponzano (1813-1877)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2002, 229 págs.

- Ríos, Cano, Miguel de los, *Cancionero de los Pueblos de Málaga*, Diputación de Málaga, 199, 222 págs.
- Rodríguez Becerra, Salvador, coord., *Proyecto Andalucía. Antropología*, Sevilla, Publicaciones Comunitarias-Grupo Hércules, 2001.
- Ropero-Regidor, Diego, *El escudo heráldico de la Villa de Almonte*, Huelva, Ayuntamiento de Almonte, 2001, 112 págs.
- Ruhstaller, Stefan y Josefina Prado Aragonés, eds., *Tendencias en la investigación lexicográfica del español. El diccionario como objeto de estudio lingüístico y didáctico*, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, 571 págs.
- Ruiz Sánchez, José Leonardo, *Beato Marcelo Spínola y Maestre, cardenal arzobispo de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2002, 218 págs.
- Sancho Bas, José Carlos, *Mallén: Patrimonio artístico religioso*, Zaragoza, Centro de Estudios Borjanos-Institución "Fernando el Católico", 2002, 296 págs.
- Santana Pérez, Germán y Juan Manuel, *La puerta afortunada. Canarias en las relaciones hispano-africanas de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Cabildos de Gran Canaria y Lanzarote, 2002, 208 págs.
- Soddu, Pietro, *Inmigración extra-comunitaria en Europa. El caso de Ceuta y Melilla*, Ceuta, Ciudad Autónoma de Ceuta-Archivo Central, 2002, 188 págs.
- Sousa Martín Arturo y Pablo García Murillo, *Los Topónimos como indicadores de los cambios territoriales y la percepción del paisaje: el caso del Abalorio (Parque Natural de Doñana, Huelva)*, Huelva, Ayuntamiento de Almonte, 2000, 80 págs.
- Steingress, Gerhard, ed., *Song of the Minotaur. Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A comparative analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English urban folk*, Münster, Lit Verlag, 2002, 325 págs.
- Teba, Juan, *Los padres de la Expo*, Sevilla, rd editores, 2002, 116 págs.
- Vallecillo López, José, *Los años sevillanos de Manuel Halcón*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2001, 214 págs.
- Vargas Llovera, M^a Dolores, *Los testigos de Jehová y otras Confesiones en Alicante. Una etnografía del pluralismo religioso*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1999, 573 págs.

- Weich-Shahak, Susana, *Repertorio tradicional infantil sefardí. Retahílas, juegos, canciones y romances de tradición oral (estudio crítico de Ana Pelegrín)*, Madrid, Compañía Literaria, 2001, 244 págs.

Antonio José Pérez Castellano

PRESENTACIÓN DEL CD
CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO.
ALBUM DE IMAGENES

ANA M^a TENORIO NOTARIO
Centro Andaluz de Flamenco

Entre los objetivos fijados por el Decreto de creación del Centro Andaluz de Flamenco, aparece como uno de los fundamentales, el de reunir y conservar cuantos documentos, objetos y elementos estén relacionados con este arte y, en general, libros y documentos históricos, reproducciones sonoras, fílmicas y literarias que sirvan para perpetuar la historia del flamenco como exponente del sentir y del saber del pueblo andaluz.

Atendiendo a este objetivo, el Centro Andaluz de Flamenco ha ido adquiriendo a lo largo de sus diez años de existencia como servicio público de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía una serie de fondos documentales que lo convierten actualmente en el mayor Centro de Documentación especializado en flamenco.

A la hora de planificar las adquisiciones que constituyeran el Centro Andaluz de Flamenco, las primeras y mayores inversiones se hicieron en la compra de documentación sonora, como no podía ser de otra manera. Se ha creado un fondo sonoro que abarca desde los primitivos cilindros de cera a las últimas novedades en compact disc, pasando por discos de pizarra y vinilo. Igualmente el Centro se ha hecho con una importantísima colección audiovisual, que en la actualidad llega a los mil documentos, entre los que se incluyen programas de televisión, largometrajes, documentales, etc.

Una vez constituido un importante fondo sonoro y audiovisual, y aunque sin abandonar esta vertiente, el Centro pone el acento en su política de adquisiciones hacia la creación de su archivo gráfico. Bajo este nombre se aglutinan carteles, folletos, fotografías, tarjetas postales, grabados, litografías e ilustraciones varias.

Algunas de las adquisiciones más importantes las constituyen las colecciones de fotografías de Miguel Ángel González, Paco Sánchez, Jorge Arroyo y Juan Salido. También son fundamentales las incorporaciones de la colección de Litografías y Grabados de Mario Bois, efectuada en el año 2000, y los fondos del bailarín Antonio Ruiz, adquiridos por la Consejería de Cultura en subasta pública el año 2001. Sumando a estas colecciones otros fondos comprados a particulares y anticuarios, se ha creado una colección gráfica, que si bien dista todavía bastante del objetivo final que se plantea el Centro, puede representar ya un corpus muy interesante para investigadores y estudiosos del flamenco.

LOS ARCHIVOS GRÁFICOS COMO FUENTE DE DOCUMENTACIÓN

Existe entre los investigadores de casi todas las disciplinas una evidente inclinación hacia las fuentes escritas sobre las demás. En el caso de los estudios musicales, la predilección se extiende también hacia los documentos sonoros y audiovisuales. En cambio, la documentación gráfica está en cierta manera infravalorada como fuente de información para investigaciones, cuando la realidad es que puede aportar un caudal importante de datos en aspectos que no encuentran en la documentación escrita su mejor forma de mostrarse.

El material gráfico, sean fotografías, pinturas, grabados, etc. tiene evidentemente una vertiente artística; es la versión personal del artista sobre algo, como lo ve y como lo plasma el pintor o el fotógrafo. Es el arte por el arte. Y así, entendidas como obras de arte, el Centro Andaluz de Flamenco tiene organizadas varias exposiciones con sus fondos gráficos, que pueden ser apreciadas en su dimensión artística y estética.

Pero los archivos de imágenes tienen, por otra parte, una importante función informativa y documental por cuanto transmiten datos concretos sobre hechos, momentos, paisajes, arquitectura, costumbres, etc.

En el caso de Andalucía, durante siglos ha sido objeto de inspiración para artistas de todos los géneros. Pinturas de tipos y paisajes andaluces cuelgan en los museos de todo el mundo. A través de la técnica del grabado estas obras de arte se difunden masivamente. Pero es especialmente en el siglo XIX con la invención de la litografía, cuando las ilustraciones empiezan a poblar las revistas. En la moda de la revistas ilustradas, la imagen gráfica de Andalucía se reproduce una y otra vez. A esta corriente debemos, por ejemplo, la existencia de uno de los libros de viajes más famoso e importante de los miles que se escribieron sobre España: El Viaje por España de Charles Davillier ilustrado magníficamente por Gustavo Doré, tiene su origen precisamente en las entregas que la editorial francesa Hachette fue publicando

en su revista *Le tour du monde*. Revistas españolas y extranjeras acogen en sus páginas cientos de representaciones del paisaje y las gentes de Andalucía.

La fotografía, más tarde, viene a ocupar también un puesto importante en el patrimonio artístico de las comunidades. En el campo del flamenco, desde la antología de Fernando el de Triana en su *Arte y artistas flamencos*, hasta las instantáneas de los fotógrafos de prensa de hoy, la fotografía nos muestra tanto la evolución del flamenco en sus tipos, sus puestas en escena, sus vestuarios, etc., como en los gustos generales del público a través del tiempo.

La tarjeta postal, por su parte, abunda también en motivos andaluces, flamencos y gitanos. Reuniones festivas, bailes, romerías, eventos sociales, cuevas gitanas, el más puro tipismo andaluz aparece una y otra vez en las colecciones de tarjetas, muy de moda a principios del siglo XX. La inclusión de artistas flamencos en las colecciones de tarjetas postales nos da una visión de conjunto de la popularidad de la que pudieron a llegar a gozar estos artistas.

Aspectos como las vestimentas, los adornos, el mobiliario, la arquitectura popular, pueden encontrar en las antiguas fotografías, los grabados o las postales un reflejo fiel. A través de estas ilustraciones, por ejemplo, se puede seguir el rastro de la evolución de la vestimenta flamenca y de los diferentes accesorios que la complementan, tanto en su aspecto de indumentaria popular como en su visión de vestuario de los profesionales del escenario.

En el Cd-Rom que acompaña a esta revista, el Centro Andaluz de Flamenco ha querido ofrecer una pequeña pincelada de su fondo de postales, litografías e ilustraciones varias, sin otro fin que el de invitar a los investigadores y estudiosos a que consulten nuestros fondos y los utilicen como complemento necesario en sus investigaciones.

SUMARIO

EDITORIAL

RESCATE: *Ensayo sobre la literatura de cordel*, de Julio Caro Baroja. Introducción de C.Cruces

ARTÍCULOS

Mecanismos de cambio y niveles de representación

identitaria en los trajes populares andaluces. Rosa M^a Martínez García

Catalogación del patrimonio de Semana Santa. Antonio Zoido Naranjo

Reflexiones acerca de la religiosidad popular en Extremadura. Ermitas de la Provincia de la Serena. José María Arcos Franco

DEBATE: *La literatura oral, ¿tiene futuro?* Pedro M. Piñero, José M. Pedrosa, José Manuel Fraile y Enrique Baltanás. Coordina: Enrique Baltanás.

ANTOLOGÍA VIVA. *Flor Vieja de Coplas Nuevas: Dime, Galvánicas, Contrabandistas*
Presentación por Antonio Zoido.

NOTICIAS

RECENSIONES

VIDA DE LA FUNDACIÓN

CATÁLOGO DE OBRAS INGRESADAS. A.J. Pérez Castellano

Separata *Vestidos a la andaluza*. Rocío Plaza Orellana

C.D. ROM Centro Andaluz de Flamenco. Album de Imágenes.

Lámina de Luis Montoto de la colección de retratos de folkloristas de R.Álvarez Santaló.



Fundación Machado



JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura



Precio de Venta: 6 €