

Demófilo

Revista de cultura tradicional, Tercera Época
Número 3, primer semestre 2004

Especial
Provincia
de Córdoba

Baroja en Córdoba

DEBATE

Fiestas populares
y medios de
comunicación

El flamenco
en Córdoba

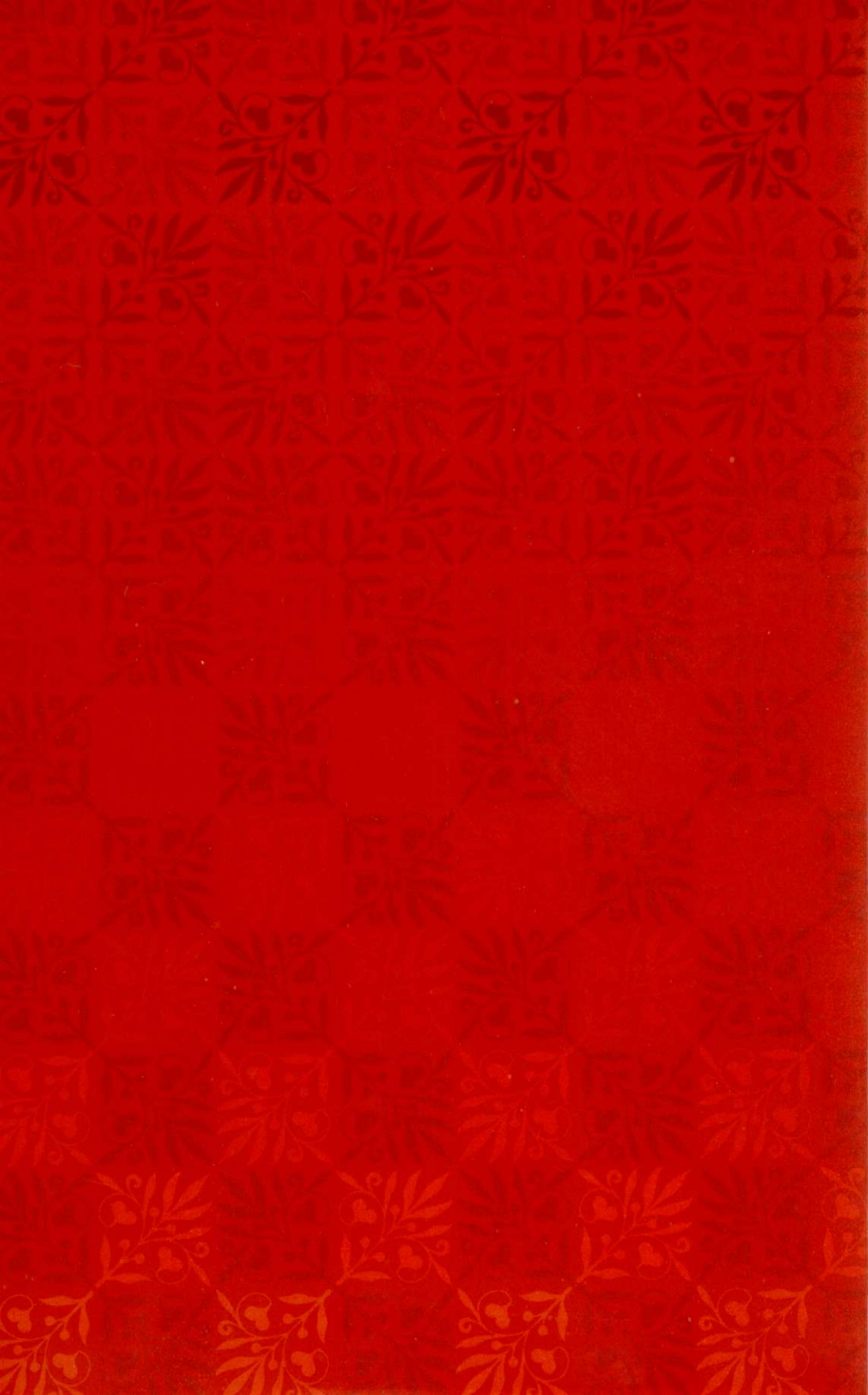
ANTOLOGÍA VIVA

La colección Loty

CD Fandangos de Lucena



Fundación Machado



40-1-2

39, 12 809



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, disquete o CD con el texto original, y las ilustraciones, dibujos —escaneados, si es posible— o material audiovisual que acompañe, en su caso.

REVISTA
DEMÓFILO

Tercera Época
Número 3
Especial Provincia de Córdoba

FUNDACIÓN MACHADO

Primer Semestre, 2004

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".

Directora:

Cristina Cruces Roldán

Consejo Editor:

Manuel Abad Gómez

Manuel Cepero Molina (Presidente de la Fundación Machado)

Alberto Fernández Bañuls

Pedro M. Piñero Ramírez

Juan M. Suarez Japón

Antonio Zoido Naranjo



JUNTA DE ANDALUCIA

Consejería de Cultura

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

Foto de portada: Traje "Suspiros", Colección Vitorio & Lucchino.

Agradecemos a la casa Vitorio & Lucchino el permiso para su reproducción y la amabilidad dispensada en todo momento a la Revista Demófilo.

I.S.S.N: 1133-8032

I.S.B.N: 84-95724-38-3

Depósito Legal: SE-2.547/03

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

Diseño y maquetación: Directa

Impresión: Fotocromía

SUMARIO

• Rescate: <i>Prácticas de derecho y de economía popular observadas en la villa de Añora</i> , de Antonio Porras Márquez. <i>Introducción</i> de Antonio Merino Madrid	5
• Apuntes sociológicos de Baroja sobre Córdoba. Juan Pérez Cubillo.....	47
• El flamenco en Córdoba. Agustín Gómez	61
• Pervivencia de canciones y romances como manifestaciones literarias. El entorno cordobés. Manuel Gahete Jurado	91
• Los muñidores de la comarca de Los Pedroches. Luis Félix Lepe Crespo	
• La lengua que hablamos. Salvador López Quero	101
• Debate: El tratamiento de las fiestas populares en los medios de comunicación. Eva Díaz Pérez (Periódico El Mundo), Marta Carrasco (ABC de Sevilla), Fernando Iwasaki (escritor y columnista de opinión), Víctor García-Rayó (periodista y crítico taurino) y Juan Gómez Gómez (lector). Coordina: Alberto García Reyes	123
• Antología Viva: <i>La colección Loty en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla</i> Rocío Ortiz Moyano (Asesora Técnica de Conservación del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla).	131
• Noticias. Exposición de Santiago Martínez, antología en pequeño formato <i>Flamenco Viene del Sur – Flamenco en el Lope de Vega</i>	146
• Recensiones	
• William Jacob, <i>Viajes por el Sur. Cartas Escritas entre 1809-1810</i> , Antonio Zoido.	151
• Joaquín Álvarez Barrientos, <i>La Tradición como Heterodoxia. Las Palabras del Músico (Conversaciones con Joaquín Díaz)</i> , Antonio Zoido. ..	151
• Tomás López López, <i>Cancionero y Tradiciones de Encinasola (Puntos de Encuentro con Barranco)</i> , Juan Vergillos.	153
• Pedro A. Cantero, <i>Tras El Rocío. Aproximaciones Antropológicas sobre el Culto Festivo. Con un Estudio Bibliográfico sobre El Rocío</i> , Antonio José Pérez Castellano	158
• Alberto Ramos Santana, <i>El Carnaval Secuestrado o Historia del Carnaval</i> , Alberto González Troyano.....	161
• Javier Osuna García, <i>Cádiz Cuna de Dos Cantes</i> , Antonio Zoido.....	164
• Vida de la Fundación.	
• Fallo de la convocatoria de Becas de Investigación.	167
• Reunión del Patronato de la Fundación Machado	167

• Premios Demófilo a las Artesanías y Labores Tradicionales de la Semana Santa.....	168
• Tertulias de Flamenco y Semana Santa en la Fundación.....	169
• Presentación del Número 2 (III etapa) de "Demófilo", Revista de Cultura Tradicional	170
• Catálogo de obras ingresadas en la biblioteca de la Fundación Machado. Antonio José Pérez Castellano	171
• Presentación del CD. <i>Fandangos de Lucena</i> . Segundo Falcón Sánchez, Centro Andaluz de Flamenco.	175
• Boletín de Suscripción	181

ANEJOS

- **Separata:** *Repertorio Bibliográfico sobre Cultura Tradicional en la Provincia de Córdoba*. Francisco Luque-Romero Albornoz y José Cobos Ruiz de Adana.
- **Lámina.** Cecilia Böhl de Faber, *Fernán Caballero*. Colección de retratos de folkloristas de R. Álvarez Santaló.
- **Cd:** *Fandangos de Lucena*. Centro Andaluz de Flamenco.

RESCATE

PRÁCTICAS DE DERECHO Y DE ECONOMÍA POPULAR OBSERVADAS EN LA VILLA DE AÑORA

En 1916, la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas publicaba en Madrid un resumen de la tesis doctoral del diplomático y escritor pozoalbense Antonio Porras Márquez¹ con el título de *Prácticas de derecho y de economía popular observadas en la villa de Añora*, con el que en 1914 había obtenido un *accesit* en el concurso sobre Derecho Consuetudinario y Economía popular convocado por la Academia. Esta obra fue la primera incursión del autor en el campo del ensayo, pues hasta entonces sólo había publicado dos libros de poemas. Después publicaría varias novelas, entre ellas *El centro de las almas* (1924), que obtuvo el Premio Fastenrath correspondiente al quinquenio 1922-1927.

El cuerpo fundamental de *Prácticas de derecho y de economía popular observadas en la villa de Añora*, que a continuación se reproduce, está dedicado al estudio pormenorizado de las bodas y su ritual en la Añora de la época, intentando dar fundamentación jurídica y legislativa a los usos tradicionales. El libro contiene, además, otros dos breves capítulos sobre rituales de ánimas y seguros agrícolas, precedidos todos por una introducción histórico-geográfica al uso de la época.

El libro se inserta dentro de una corriente de pensamiento regeneracionista promovida por Joaquín Costa, quien desde 1880 influyó decisivamente en los tra-

¹ Una exhaustiva y completa investigación sobre la vida y obra de Antonio Porras Márquez, llevada a cabo por Blas Sánchez Dueñas, aparece como introducción (págs. 17-215) a la reedición de la novela *El centro de las almas*, publicada en 1999 por el Ayuntamiento de Pozoblanco como primer volumen de las obras completas del autor. Allí puede leerse un comentario general sobre la obra *Prácticas de derecho y de economía popular observadas en la villa de Añora* y un análisis del contexto en que fue escrita (págs. 62-69).

bajos de la Institución Libre de Enseñanza y del Ateneo de Madrid, del que formaba parte la Academia de Ciencias Morales y Políticas. Defendía Costa que el espíritu popular se manifiesta en las convenciones y normas político-jurídicas locales, por lo que hay necesidad de recoger *in situ* estas regulaciones². “*Nunca ha sido tan necesario como en nuestro siglo el conocimiento del derecho popular*”, afirma Costa³, dentro de la línea de defensa y revalorización del derecho consuetudinario por parte de los autores regeneracionistas, al que, según Sánchez Dueñas, consideraban un “*pilar básico sobre el que modernizar las arcaicas estructuras tradicionales de la ‘España sin pulso’ que denunciaba Francisco Silvela, fomentar una cultura y construir cauces seguros desde los que estimular el progreso de una nación abúlica*”⁴. En este contexto, y desde 1897, la Academia de Ciencias Morales y Políticas creó el Concurso sobre Derecho Consuetudinario y Economía Popular en el que tomó parte Porras Márquez, y que contó con participaciones procedentes de varias regiones españolas.

El estudio sobre las bodas en Añora presenta dos partes bien diferenciadas. En la primera se hace un relato “*llano y sin comentario de la costumbre tal como se practica*”. Con una prosa costumbrista llena de encanto y sabor tradicional, por sus páginas van desfilando de forma amena los usos y costumbres relacionados con el noviazgo, el petitorio, el casamiento, los “daos”, etc., con multitud de detalles y minuciosas descripciones de atuendos, ajuares, lugares y situaciones. En la segunda parte, el autor ofrece una investigación de antecedentes y analogías sobre el tema, comparando la práctica local con la de otros lugares y discerniendo en el rito nupcial, considerado como una práctica de derecho consuetudinario, la reglamentación jurídica de la que deriva la tradición. La intención es indagar una explicación racional para unos complejos hábitos matrimoniales que la tradición ha mantenido inmutables en su rigor a través de los tiempos, gozando todavía entonces de un respeto y cumplimiento indiscutibles.

El conjunto constituye una inestimable aportación al conocimiento de la etnología local y, aún más, al análisis de la personalidad humana de toda la comarca de Los Pedroches. El ritual matrimonial así expuesto por Porras Márquez se revela como un ejemplo más demostrativo del carácter social y socializador de muchas de las fiestas de la comarca que, al requerir para su realización la concurrencia solidaria y el apoyo material de numerosas personas, convierte en comunitarias celebraciones en principio meramente privadas o familiares.

² Carmelo Lisón Tolosana, *Antropología Social de España*, Siglo XXI, Madrid, 1971, pág. 150.

³ Joaquín Costa, *Oligarquía y caciquismo, Colectivismo agrario y otros escritos*, Alianza editorial, Madrid, 1973, pág. 183.

⁴ B. Sánchez Dueñas, *Ob. Cit.*, pág. 197, nota 61.

Añora es una población de unos 1.600 habitantes situada en plena comarca cordobesa de Los Pedroches, con la que comparte una serie de características culturales y etnológicas de gran interés. El carácter conservador de los habitantes de este pueblo ha conseguido que perduren todavía vivas costumbres y tradiciones ya hace tiempo desaparecidas en otros lugares. Fiestas como la Cruz de Mayo, declarada de Interés Turístico Nacional de Andalucía, su gastronomía, la pervivencia de la tradición oral o la arquitectura vernácula son aspectos que hacen de Añora un lugar privilegiado para el estudio de los usos y costumbres tradicionales. Aun así, resultará obvio aclarar que, por desgracia, apenas se conservan ya rastros del complejo ritual de bodas que Porras Márquez nos describe en las páginas siguientes, lo que constituye un ejemplo más de la necesidad que hay de registrar por escrito, aunque sea de manera meramente descriptiva, las formas de vida tradicionales que todavía hoy perviven, pues, en otro caso, cuando desaparezcan ahogadas por la generalización de usos y costumbres, y eso está al llegar, no quedará para el futuro ninguna memoria de los modos de vivir, de pensar y de sentir de nuestros antepasados.



Boda realizada en Añora en 1901 entre Andrés Montero Peralbo y Luisa Escribano Tirado.



Jóvenes noruegos con traje de gala (hacia 1915).



Jóvenes noruegas con trajes de fiesta (hacia 1915).

BODAS EN LA AÑORA

Nota preliminar

Con objeto de que la exposición resulte clara y ordenada y de que la investigación de antecedentes y analogías no desfigure lo más mínimo á la costumbre en cuestión, hemos dividido ésta de las bodas en dos partes: 1.^a Dividida en *párrafos* numerados con arreglo á los períodos que presenta, y en los cuales aparece el relato llano y sin comentario de la costumbre tal como se practica. 2.^a Investigación de antecedentes y analogías que aparecen bajo el título de *Complementos* á cada uno de los *párrafos*.

Muchas particularidades, dignas de ser tomadas en cuenta, ofrece la villa de la Añora en lo que á las bodas, en general, atañe; particularidades que anotamos y llevamos á este punto, por creerlas interesantísimas en lo que á la historia y modalidades del Derecho patrio puede referirse.

No todo ha de ser andar en busca de la selva virgen é inexplorada, aparte de que ya quedan pocas selvas por descubrir, pues su misma grandeza fué el acicate y el reclamo que se encargó de llamar la atención del estudioso. Las grandes vidas y los grandes hechos, las grandes bosquedas y los grandes desiertos, las ingentes montañas y las más hondas simas, conocidas nos son; que á esas grandezas se encaminaron los primeros pasos de los investigadores. Pero en la más grande vida, en el hecho más grande, en la más poblada selva, quedó un rinconcito por descubrir: unos pasos que aquel grande señor daba, entrada la noche, y cuando apenas le veían, un leve acontecimiento, en relación á la grandeza del hecho, dos piedrecitas colocadas bajo un copudo árbol, donde solían pasar un rato dos viejos que charlaban de cosas triviales... pequeñas cosas, si queréis así llamarlas, que ó escaparon, ó se diluyeron, sin ser notadas, en la grandeza del conjunto. Y hoy es el día en que estamos convencidos de la importancia de las *pequeñas causas*. ¡Oh, las cosas pequeñas! ¡Cuántas veces ellas decidieron el rumbo de una vida! Item que lo pequeño es lo más humano, lo menos artificial, lo más íntimo, aquello que, hecho como para nosotros, para que nadie lo anote, nos puede dar á conocer verdaderamente y sin engañosos espejismos la vida de los hombres y los pueblos y la exacta explicación de muchos sucesos.

Ved, pues, la idea de la esencia y objeto de estas *monografías descriptivas de Derecho consuetudinario y Economía popular*. Creemos que en ellas no se han de dar cosas que produzcan inmediatamente una revolución en el Derecho patrio, entre otras causas, porque ello es ya imposible: todo lo que pudiera producir ese rápido y revolucionario afecto está ya hecho; sino esas cosas al parecer menudas y que hasta el día escaparon á la investigación, no llegando, claro está, por afán de cosas pequeñas, á lo frívolo y vacío, cosas que, aisladamente, quizá no produzcan efecto alguno; pero que aumentando, amontonándose año tras año con paciencia y escrupulosidad benedictinas, puedan decir

un día la verdad de la psicología jurídica española al genio que ha de venir, ya que la pirámide de granitos y esfuerzos individuales esté hecha, á formar y revisionar, quizá en absoluto, la grande historia del Derecho español.

Para que la materia objeto de nuestro estudio resulte ordenada, sin desvirtuarse por seguir un plan determinado, la dividiremos en su exposición en párrafos que empezarán con un epígrafe de cada uno de los períodos que en esta villa tiene desde que se inicia el noviazgo hasta que el nuevo hogar queda constituido.

1.º

Del noviazgo y sus preliminares.

Ya que el mozo se ha fijado en la moza, después de *ojiarla*, esto es, andar escogiendo, andar buscando, mirando, *ojeando*, comienza á rondarle la calle, siempre que su estancia en el pueblo y sus ocupaciones campesinas lo permiten. La moza se deja ver dentro de casa (La construcción de las casas es un cañón de tres bóvedas, que forman lo que se dice los *tres cuerpos* de la casa. Á los lados de este cañón central y recto van otros dos paralelos, que son los destinados para habitaciones, cada una de las cuales tiene su puerta al cuerpo de la casa. En el *cuerpo* de enmedio, una de esas habitaciones está abierta al cuerpo de casa en toda su longitud, en toda la anchura de la bóveda, y ésta es la cocina, que por allí se dice, cocina con chimenea de colgante propia para grandes hogueras. Frente á la puerta de la calle, exactamente enfrente, está la puerta del *corral*, puerta que da á un patio curioseado y arregladito, con alguna parra ú olivo ó higuera, y que se llama *corral*, distinguiéndole de otro segundo patio á que llaman *huerto*, que es el que destinan para tener la leña, amontonar y guardar las basuras y estiércoles. La puerta de la calle generalmente está abierta, á no ser en los primeros días de algún luto. La del corral sólo se cierra en los días malos de invierno, cosa que tiene explicación, pues las faenas de la casa reclaman el constante ir y venir á los patios. Hay casas que sólo tienen dos bóvedas ó *cuerpos* y hasta uno solo; pero esto dura lo que se tarda en ahorrar para *meterle otro cuerpecito*); la moza se deja ver dentro de casa, decíamos, ya en el ir y venir de las faenas domésticas, ya sentada cosiendo al sol, en la salida de la puerta del corral y de cara á la calle, ya en el testero de la cocina que da frente á la calle, si el mal día reunió á la gente en torno de la lumbre. La moza buscará pretextos para ir á las casas vecinas por algo que en su casa necesitan de momento; para salir á *echar la cinta* (recortar de color rojo ú obscuro, sobre el suelo, el enjalbegado de la fachada) ó ir por un cántaro de agua con las mozas de la vecindad. El mozo se acercará, más pronto ó más tarde, según su timidez, y comprará *una perra de avellanas para darle algo con que dir entrando en materia*.

A veces, bien porque el mozo sea algo despreocupado ó porque tenga grande amistad con la familia de la moza, comienza á hacerla el amor entrando en casa de ella en lugar de andar rondándole la calle.

Ya que la moza aceptó las relaciones, hablan en la puerta de casa de ella, en casa de alguna vecina, que protege el noviazgo, ó donde pueden y *siempre que se tercia*, excepto en la ventana, lo que no deja de ser algo raro trantándose de un pueblo de Andalucía, que

está mal visto y se murmura de ello y á la novia no consentirían los suyos estos coloquios en los ventanales; y es más extraño y digno de notarse esto, porque tachando de inmoral y atrevido el hablar por la ventana, veis á los novios que, en casa de la vecina y cuidados por ésta (la que cuida es una persona de cierta edad que se coloca frente, sola y no lejos de los novios; ahora, que esta cuidadora ó cuidandera, como se aburre, se duerme con frecuencia), ó en casa de la novia, vigilados por la madre de ella, hablan sentados muy juntitos, y con frecuencia, con mucha frecuencia, el brazo del novio sobre el cuello de la novia *pa que oiga mejor*, y también con frecuencia, la cuidadora se levanta y deja solos á los mozos *pa que se tomen querer* (!). No tiene, pues, explicación el no consentir que hablen por la reja, pero es una costumbre arraigadísima en todo el Valle de Los Pedroches, tanto, que hay novios, pocos, que hablan por la ventana, pero en hora y momento en que ella puede levantarse y acudir aprovechando el sueño de los de su casa.

El novio no pide en la Añora permiso á nadie para hablar á la novia, ni lo pide para hablar con ella en su casa; el día que le parece entra y se sienta al lado de la moza, y *cuando no le espachan será que todos están conformes*. ¿Para qué, pues, pedir permiso?.

Los novios regalan á las novias algunas cositas en el transcurso del noviazgo, siempre con motivo de fiesta y solemnidades, como el día de Nuestra Señora de la Peña, de la cual es muy devoto el pueblo y cuya fiesta se celebra con gran entusiasmo; la feria de Pozoblanco, á la cual concurren mozos y mozas en pandillas, donde, por la época de su celebración (24 de Septiembre), los dineros frescos de la siega hacen subir los regalos, aunque por lo general lo que hacen es jugar en las rifas, de las que son muy aficionados, especialmente en las rifas de loza y cristalería, y, claro está, cuanto toca es para la novia. Otro motivo de regalo á la novia es el viaje que el mozo da á Córdoba por asuntos de quintas. Los regalos suelen consistir en bagatelas aprovechables, como algún pañuelo para la cabeza, etc... Una navaja pequeña es esencial, y no hay novio que deje de regalarla á su novia.

Los regalos suben de valor á medida que el noviazgo se hace más antiguo, y es de notar que la novia no hace regalos al novio. Sólo cuando el noviazgo lleva años, y está muy formalizado, regalará la novia una bagatela, verbigracia, un pañuelo, al que ella misma puso la letra inicial del nombre de su novio, y esto en contados noviazgos.

Caso de muerte de uno de los novios, no se hace manifestación de duelo ni de luto por parte del novio superviviente ni por su familia, limitándose todo á las cortesías que las familias se debieran por su amistad y relaciones sociales. Es más; si es el novio quien muere, no estaría bien visto que la novia le guardara un luto; parecería eso algo impudoroso, demostrar demasiada afición por un hombre, siquiera fuera él tanto como aquel á quien quería, y hasta parece notarse cierta crítica en que la moza se recluya demasiado á raíz de la muerte de su novio.

2.º

Petitorio.

Transcurrido algún tiempo de relaciones extraoficiales, que pudiéramos decir, y que

son las que discurren en el comprendido en el párrafo anterior, cuya duración es muy varia, ya que depende de temperamentos y circunstancias miles, se comienza á pensar en formalizar las relaciones, en dar en ellas intervención á las familias de los novios, en ir preparando, en fin, el casamiento, uno de cuyos preliminares, el primero, es este que encabeza el párrafo: el petitorio, el *pedío*, como se dice en la Añora.

El petitorio ó *pedío* consiste en darse por enterada la familia del novio de las relaciones que éste mantiene, pidiendo á la novia para él, trance en el cual la familia de la novia se entera oficialmente del noviazgo; pues si bien con anterioridad á este paso todos sabían los amores de los novios, y hasta se hacían las pláticas de los enamorados en casa de la novia y *cuidados* por la madre de ésta, ello no era sino cosa puramente accidental, sin que las familias diéranse por aludidas ni remotamente; más bien al contrario, pues se lleva ese aparente desconocimiento de los nuevos amores á tal punto, que, á veces, familias amigas entibian su trato y dejan de visitarse, ó al menos no lo hacen con la frecuencia antes acostumbrada, desde el momento en que los mozos comienzan las relaciones, pues la gente podría decir, á la vista del asiduo trato de las familias, que aquel noviazgo era componenda, y si el homenaje era sólo de parte de una familia para la otra, supondríase en aquélla inmoderado afán de atrapar al novio ó novia.

Cuando ya el mozo ha pensado en casarse, y de ello fué hablando poco á poco con los suyos, dícelo al fin, claramente y sin rebozo, á sus padres ó encargados, y determinan cuándo ha de irse á *pedir la novia*.

El novio dice á su novia cuándo se ha de dar *el paso éste*; pero tal manera de anunciarlo carece de valor, y la familia del novio envía, generalmente con un día de antelación, para que el coquetismo femenino tenga lugar de satisfacerse poniendo la casa limpia y enjalbegada, recado á la familia de la novia avisándole cuándo han de ir á pedirla. El recado lo lleva, por lo común, una mujer de cierta edad, que para esto suele ponerse mantilla y vestido negro.

El petitorio se verifica de noche, pero siempre antes del toque de Ánimas (las Ánimas se tocan en la parroquia del lugar á las ocho, ocho y media ó nueve, según la época del año). Van los padres del novio, y de ser huérfano, algún tío ó tía carnales, siendo recibidos por los padres de la novia ó tíos carnales de ella en caso de falta de los padres.

La novia está presente al petitorio; no así el novio, que *irá á hablar* con su novia inmediatamente de terminado el acto.

Generalmente el acto del petitorio se verifica en la cocina, que tendrá el pavimento muy limpio y aljofifado, las paredes muy blanqueadas, pulcramente recortada la cinta, y brillantes los peroles y chocolateras, y algún cazo de cobre, que cuelgan de la espetera que corre á lo largo de un testero y á la que llaman escarpia. Un candil pende del llar; quizá un velón sobre la mesa que hay en toda cocina; una mesa de pino bajita con grande cajón donde se tiene el pan ("Este muchacho no deja de ir y venir al cajón; así está él", se dice mucho), mesa que se recubre con una tela de percal encarnado con estampados blancos que simulan hojas ó flores, á cuya tela llaman *carpeta*. Quizá luzca un quinqué sobre un pequeño estante. Una lámpara eléctrica puede verse de dos años á esta parte, la que estará provista de largo cordón para llevarla de un lado á otro.

Á la hora convenida esperan en la cocina dicha, la novia y su familia. No se hacen

aguardar los que vienen por parte del novio, que entran una vez pedida licencia. Medio se saludan, medio no se saludan; la escena es un tanto embarazosa: alguna rascadura en la cabeza con la mano que sostiene el sombrero á la nuca; ahuparse los calzones... Los que están invitan á sentarse á los que llegan. Los hombres se ofrecen la petaca para desembarazar un tanto la situación, y á seguida, la madre del novio, ó quien haga sus veces, dirá un poco atragantada y compungida:

- *Ya sabrán ostés á lo que venimos.*

- *Sí, ya nos lo figuramos* -contestan los de parte de la novia.

Rara vez esta contestación se sustituye por un "*si ella es gustosa*", y entonces la novia, toda roja, entrecortada y con el pañuelo de cabeza inclinado á la cara, contestará sin mirar al interlocutor (no mira nadie á nadie en este momento; todos contemplan el vacío) y queriendo sonreír, mientras retuerce el pañuelo de nariz, el *moquero*, entre sus manos:

- *¡Á ver!*

Y terminó el susto... Porque es de advertir que este momento es considerado como difícil trance.

Ya los hombres empiezan á charlar del tiempo bueno ó malo para sus quehaceres, de las sementeras, de los ganados, entrando poco á poco las hembras en la conversación... Parece que todos pasaron ya ¡gracias á Dios! un fuerte nudo que les estorbara en la garganta. Mas la visita es corta; se despiden. Los novios son novios oficiales. Las familias entran en relación para la boda.

Al terminar el acto se dan, por la familia del novio, á la novia cinco duros, una gran rosca de fideos ó una torta de bizcochos y un canastillo de frutas del tiempo. Esto se da *por la palabra de la novia*, y parece esencial que la cantidad en metálico no rebase la cifra de los cinco duros antedichos, pues se comenta en cierta manera, grandemente, por todos, que el metálico exceda de los cinco duros antes nombrados, corriendo á seguida de casa en casa que á la *fulana* ó á la *mengana* dieran seis ú ocho duros, verbigracia, *por la palabra*.

3.ª

"Ir á cá el Cura" (*Esponsales*)

Al día siguiente de celebrado el petitorio ó *pedío*, como en la Añora se dice, celébranse los esponsales, acto al que se llama *ir á cá el Cura*, porque siempre fué costumbre el celebrarlos en casa del Sr. Cura párroco, lo que tiene su explicación, dada la escasa hacienda de la generalidad de los habitantes de este pueblo, y, como es sabido, los derechos que el Cura percibe son menores cuando no sale de su casa. Modernamente se va introduciendo la costumbre de celebrar los esponsales en casa de la novia, haciendo ir á ella al Sr. Cura; pero aún son pocos los que se permiten este lujo.

Concurren al acto de celebración de esponsales, á más de los novios, los padres de éstos ó sus representantes, dos testigos y algunos invitados. Estos últimos no son muchos, entre otras razones, porque tratándose de un pueblo de gentes que se ocupan en las faenas del campo, y celebrándose los esponsales en día de trabajo (el Sábado, generalmente, y

ya aprovechan la proclama del inmediato Domingo y transcurre menos tiempo de los esponsales á la boda), no son nunca muchos los que pueden concurrir. En el tiempo que media desde el toque del *Angelus* al de Ánimas, han de celebrarse los esponsales (de celebrarse sonadas que sean las campanas de Ánimas, los derechos del Cura son dobles), y los mozos que se encuentran en el lugar, cuando la tarde va cayendo, comienzan á congregarse, provistos de latas, cencerros, capanillas ó almoreces, en los alrededores á casa de la novia. Á poco, se va iniciando el sonar y rastrear, por las piedras de la calle, de los diversos objetos que los mozos llevan, y el ruido crece; fórmase estruendosa baraúnda entre las voces de los mozos, que gritan: "*¡Que se la llevan!, ¡que se la llevan!*" Cuando el *acompañamiento*, la comitiva, sale en dirección á casa del Cura, arrecia el estruendo y el gritar de los mozos apostados á la puerta, y los gritos y el sonar de latas y cencerros va tras la comitiva. Siguen en su manifestación situados frente á casa del Cura y retornan en la misma actitud tras los desposados. Cuando entraron en casa de la novia y pasó un rato, vanse poco á poco los ruidosos manifestantes.

Esta especie de cencerrada va perdiéndose, aunque no del todo, merced á la intervención de las autoridades locales, y ya los que se van á desposar cuidan mucho de burlas á los mozos para ahorrarse la cencerrada: verbigracia, saliendo los que han de concurrir al acto disimuladamente y reuniéndose en casa del Cura, ó mejor, haciéndole ir á casa de la novia; pero como en este caso la cencerrada no había de ser menos formidable, y sólo se diferenciaría de la otra en que no habría recorrido por las calles, para mejor despistar, saca al Cura de su casa algún pariente ó el que ha de ser testigo en el desposorio, y lo lleva como si fuera á dar un paseo ó á un asunto completamente extraño al desposorio.

Verificado el acto del desposorio, obséquiese á los concurrentes, en casa de la novia, con un pequeño convite: una copa de vino, un bizcocho y, de esencia, garbanzos tostados, que se reparten en canastillos donde la gente mete el puño, y es de ver quién lleva más de un solo avance.

Las tías carnales de la novia dan á ésta catorce reales cada una *para la almohada*.

Y ya desde este momento en adelante, hasta la celebración de la boda, la novia queda recluída en su casa, no haciendo más salidas que las necesarias para ir á misa de madrugada. (En los pueblos labradores, en especial, dícese una misa, la que llaman misa primera ó de madrugada, muy temprano, al objeto de que las gentes que tienen que irse al campo á sus labores, puedan oír misa sin perder en sus faenas, estando en sus quehaceres al despuntar el día.)

4.º

Acabar el casamiento.- Reconocimiento.

Hoy es día muy grato. Es la víspera del domingo en que ha de leerse la segunda proclama ó amonestación, y en este Sábado, los novios han de hacer un pequeño viaje. Á veces lo alegre del viaje se turbará un punto por el mareo de que la novia véase acometida, pues no es el carro de labor el vehículo más apropiado para llevar entre sus rudos tumbos

al delicado ensueño de una novia. Pero estas mujeres son fuertes y habituadas á tráfigo duro y violento, y la buena esperanza del estar de ella no ha de sufrir el menor quebranto: un vahido; todo lo más, que véase precisada á asomar la cabeza, cara al suelo, por cima de las esteras que bordean el carro, en una escena ó acto ó función ruidosa que describirá Sancho, ó quizá Don Francisco de Quevedo, si estaba en cuerda de burlar, y eso fué todo. Después las risas, las chanzas, que *ello es cosa natural* y vista: ¿el vahido de una novia y, quizá, su gesto un tanto compungido por temores?... ¡Miren qué cosa de más novedad!.

El novio se habrá levantado muy de madrugada en este día y habrá comenzado á preparar el carro, su carro, el de su padre, ó quizá el de algún pariente ó amigo, si él se encontraba tan horro de bienes que no lo pudo haber. El carro es uno de los que se invierten en las faenas de labor: una escalera de algo más de un metro próximamente de ancha por unos dos metros de larga; por el centro y á lo largo de la escalera corre el pértigo, que es una gruesa viga que sobresale de la longitud de la escalera, por uno de los extremos, el largo de una bestia. La escalera es formada en los costados por los limones, que son vigas de la longitud de la escalera y el grueso del pértigo; la escalera se cierra, en las paralelas que forman los limones, con los puentes, que son palos del grueso del brazo de un hombre, y ajustan y clavan en los limones, pasando sobre el pértigo, con una escopladura que se clava ó atornilla; las ruedas, de metro y medio próximamente de diámetro, con radios y pinas á las que algunos dicen camones, confundiéndolas con el antiguo calce que era de madera y que hoy es siempre, por Añora y todo el Valle, de hierro: una llanta gruesa y de una pieza; al extremo del pértigo va el uvio.

En la cara superior de los limones hay unas escopladuras ó barrenos donde se ajustan las estacas, y en éstas se clava la estera, que para el viaje que nos ocupa ha de ser nueva, ha de estrenarse en este día precisamente, y que cierra el contorno del carro.

El suelo del carro, la escalera, se recubre también con estera nueva de esparto, bajo la que se ponen unas tablas, á fin de que la estera no se hunda al sentarse en ella los ocupantes.

La tracción es siempre hecha por una yunta de mulas ó mulos. En la Añora se ven algunos carros más ligeros, que son arrastrados por burros; pero éstos no se emplean jamás en el menester de que tratamos.

Preparado el carro, y algo de vitualla para entretener el rato, en la que se puede comprender una bota del dorado mosto, lo ocupan la novia y sus parientas más cercanas. El novio, que estrena en este día y en este viaje blusa y zahones, es el que conduce, el que guía, ya montado sobre el uvio, entre la cabeza de las bestias en algún paso difícil, ó desde dentro del carro, pasando los cabestros por cima de la estera.

El viaje es de la Añora á Pozoblanco, á donde va la novia á comprar *los pañuelos*, unos pañuelos de seda de dos pesetas cada uno, los cuales sirven para *acabar el casamiento*, y que es de esencia comprar en Pozoblanco, aunque los haya iguales en la Añora.

El rato del viaje, una hora próximamente, discurre entre risas y holgorio, siendo frecuente el vocerío que parte del carro de la novia hacia los caminantes encontrados. El vocerío puede arreciar al paso de la *guijuela*, fuente y lavadero sito á la entrada de Pozoblanco.

La novia y sus acompañantes visitan en pandilla los comercios de Pozoblanco, y tras de mil vueltas y tanteos adquieren los pañuelos y tórnanse á la Añora al caer de la tarde.

El Domingo en que se lee la segunda proclama, ó sea á otro día de efectuado el viaje á Pozoblanco, el padrino de boda (que lo es un hermano casado del novio, si lo tiene, ó el marido de una hermana, ó á falta de éstos ó sin falta de éstos, por conveniencia, el padre del novio, ó el pariente más cercano del novio á falta de los antes nombrados), lleva á la novia en una caballería, todo lo lujosamente aparejada que sea posible, un costal nuevo con fanega y media de trigo, un jamón añejo, un queso, un vellón de lana, que ha de ser grande, enorme si es posible, un *agnusdei*, al que dicen *anucel*, un canastillo con garbanzos duros, una vara de Holanda y una pieza de tira bordada para la camisa, un anillo y una *manila*, que ellas dicen, ó el dinero con que ha de comprarse, manila que más bien que mantón de tal es un mantón de los llamados de espumilla, ahora que ha de ser largo, de tal modo, que, puesto el pico á la espalda, que es como lo llevan, el fleco llegue al borde del vestido.

La novia, tras recibir los anteriores dones de manos del padrino, entrega á éste como regalo un pañuelo de nariz, que ha de ser de color y estar bordado, y otro para el novio, blanco y bordado, pañuelo que el novio ha de llevar el día de la boda.

RECONOCIMIENTO.- En la noche de este Domingo que nos ocupaba en las líneas anteriores, van á reconocer á la novia todos los tíos y tías carnales del novio y sus hermanas casadas, llevando á la novia los tíos y tías veinticuatro reales y ocho las hermanas.

De aquellos pañuelos de seda, de precio de dos pesetas cada uno, que fueron comprados en Pozoblanco, la novia da uno á cada tío del novio, y media libra de chocolate, un *bollo*, como por allí se dice, á cada una de las tías.

Como ya sabe cada uno de los tíos carnales del novio, que ha de recibir en don el pañuelo de seda de dos pesetas, si se ve necesitado de una prenda cualquiera, una faja, por ejemplo, lo avisa á la novia para que en vez de pañuelo le compre y le dé la faja, entregando en metálico el tío á la novia la diferencia que va de las dos pesetas que vale el pañuelo, á lo que costare el objeto que los sustituyó.

Y á este acto en que la novia entrega los pañuelos referidos, tras recibir el don de los tíos del novio, se le llama *acabar el casamiento*.

En este Domingo la madre del novio y una nuera suya, si la tiene, empiezan las visitas de convite para la boda.

5.º

Y nos encontramos en la semana anterior de la boda, semana de trajinar constante, de un faenar sin descanso, para las familias de los novios.

Las casas de los padres de los novios han de lucir y mostrarse limpias y aliñadas, pregonando lo hacendosas que son las mujeres que están á su cuidado. Y á modo de inciso, valga decir que la gente de la Añora es extremadamente limpia; se paga mucho de curiosa. Creemos recordar el siguiente suceso.

Era un mozo de la Añora que enamoróse y entabló relaciones con una forastera, y como la novia no fuera del gusto de la madre del mozo, por creer ella que la tal mocita

no era todo lo hacendosa y limpia que pudiera desearse, convenció á su hijo de que ella tenía un mal y que para su remedio había recomendado una sabia curandera de las cercanías, baños de agua en la que hubiérase hervido esa *molsilla* que sale al barrer debajo de las camas. Para unos cuantos baños se precisaba gran cantidad de la *molsilla* referida, y el hijo había de pedir á su novia le guardara la que extrajera en su casa en aquella semana para acorrer al mal que su madre se dolía. En efecto. Al finar la semana, el hijo traía á su madre un costal lleno de la *molsa* en cuestión. Y como esta *molsilla* sólo es formada por el polvo y la porquería que se va acumulando en copos muy sutiles, por este ardid hizo la madre comprender á su hijo que no le convenía aquella mujer que sólo se cuidaba de asear lo que estaba muy á la vista, no haciéndolo así con aquello otro oculto á los ojos del que pasa, como ocurre con el suelo que cae bajo la cama.

Y aparte lo anterior, que contribuye á dibujar el carácter de los habitantes de la Añora (la costumbre ha de procurar exponerse viva y no disecada), tornamos á la idea que interrumpimos.

Las casas de los novios han de tener las paredes cuidadosamente blanqueadas, el suelo aljofifado, á punto de brillar en el empedrado del centro (lista que corre el largo de la casa, desde la puerta de la calle á la del patio, que se llama vereda, y que tiene su explicación práctica para el paso de las bestias de labor) y en el enlosado granítico de la cocina. Las baldosas rojas que puede haber en la casa á los lados de la vereda, estarán pintadas recientemente, y si es casa más modesta, en lugar de baldosas habrá una capa de greda, *barro fuerte*, bien asentado y limpio. La *cinta* que recorta el muro sobre el pavimento ha de aparecer recta y cuidada, retiradas las sillas que corren al largo del cuerpo de la casa, para que las patas de esos muebles no estropeen el fino recorte. Éste ha de hacerse unas cuantas veces, entre el regaño de las mujeres al marido ó al hermano que ha llegado del campo y dejó caer con violencia un costal sobre una silla cuyas patas fueron á morder la recortada cinta. Fulgen los cacharros colgados de la espetera. El llar luce su negro abrillantado con aceite. Albean las camas tras las portadas de las habitaciones horras de maderamen, portadas en las que pende una cortina de percal orlada de una puntilla blanca ó de una modesta cenefita de madroños. El *corral*, el patio primero, ha de estar, asimismo, limpio y cuidado, pues hemos de ver como es necesario en el día de la boda, pulcramente barrido, pulcramente enjalbegado... La mujeres oxearán, á menudo, las gallinas que se vienen del huerto y pueden ensuciar el patio y casa... Como este aliño de la casa ha de hacerse al par que se ultiman los otros preparativos de la boda, y si en este día ha de estar todo en su punto, se comprende que no puedan levantar mano de ello, máxime siendo cosas que no pueden hacerse con grande anticipación, por todo lo cual decimos que ésta es semana de trajinar constante.

Vamos á otras de las cosas que en esta semana han de hacerse.

El Lunes, á otro día del Domingo en que se verificó lo de *acabar el casamiento*, se reunen en casa del novio las primas hermanas de éste y sus amigas íntimas para amasar el pan de la boda. La madre del novio, ayudada por sus hijas, si las tiene, habrá ido, poco á poco y con tiempo, cerniendo la harina necesaria á fin de que el amasado pueda efectuarse en un día solo, pues de juntarse con el cernido de toda la harina sería punto menos que imposible.

Hemos dicho que se reúnen para esta faena las primas hermanas del novio y sus amigas íntimas, lo cual, tratándose de un pequeño lugar como la Añora, hace suponer que la concurrencia para este menester será muy numerosa, pues en los pequeños lugares son estrechos y abundantes los lazos de amistad, pero ello es de gran ventaja, ya que hemos de ver, cuando se hable de la comida de la boda, cómo es necesaria una grandísima cantidad de pan, máxime tratándose de la gente que ha de asistir al festejo, gente de campo, gente trabajadora, que por razón de economía tiene hábito de comer mucho pan. En estas gentes es corriente el dicho de *engañar* un trozo de queso ó un torrezno, y dicen así, porque el torrezno ó el queso, etc., es, como cosa más cara, de unas dimensiones microscópicas en relación al pan que con él engullen.

Se reúnen en este Lunes, de que ahora tratamos, con objeto de amasar el pan, á fin de que, al llegar la boda, para la que faltan ocho días, esté bien *sentado*, esto es, nada tierno y esponjoso, pues se tiene sabido que de pan tierno y recién hecho come cada uno, al menos, doble cantidad.

Á las reunidas para el amasado las veremos ir y venir de la cocina á la bodega. Estarán en enaguas, una enagua clara á media pantorrilla, y con blusas ligeras y limpias, que se remangan, dejando al descubierto el brazo; todas llevan un pañuelo, que se han liado en forma de gorro, á la cabeza. En la cocina arde una hoguera que calienta el agua, y ésta borbotea en un caldero amplio y redondo, y negro por fuera, que cuelga del llar, ó en una caldera panzuda puesta sobre recias trébedes. La bodega es, quizá, el más anchuroso departamento de la casa. Es una estancia fresca, con el suelo terrizo; mas barrido y fregado pulcramente. Habrá algunos anaqueles trabados á dos postes paralelos. Alguna tinaja embutida en el suelo. Alguna orza, con tapa de pizarra y un cucharón de madera sobre ella. Ollas pringosas de chacina. Y en el rincón más propicio, sobre dos poyos, la artesa, amplia, capaz para el faenar de tres mujeres. Este rincón de la artesa estará siempre enjalbegado, las vigas de la techumbre recubiertas con una lona blanca que se clavó á los maderos; en la pared, pendientes de clavos, cedazos y cernederas; un cuchillo, para hacer los canteros, y una raedera, sobre el ancho de los extremos de la artesa. En una rinconera que, por estar hecha con una baldosa despicada y redondeada en uno de sus ángulos, se llama la *baldosa*, el puchero de la levadura. Y en el poste más cercano, dos candiles, cuyos cuerpos dan sobre una tira de hojalata para que no manchen la pared.

Suena el acompasado *sas clachs* de la masa que traga el agua al impulso de los puños de las hembras; éstas charlan y ríen; páranse, de vez en cuando, en un descanso de fuerte resuello; tornan á la faena, que acompasan con el musculoso y alterno alzar de las caderas, y ya, hechos los panes (de dos libras, próximamente, cada uno), se ponen éstos en los tableros y se recubren con blancos lienzos y los paños, mandiles ó *tendidos*, como allí se dice, de lana á viras de colores, azules y rojos y amarillos. La tableros, con los panes, se colocarán en sitio abrigado de aires, en la cocina, al calor de la hoguera, y vigilarán, atentamente, las mujeres la *venida* de los panes para llevarlos en este punto al horno.

En esta faena de amasar el pan que ha de consumirse en la boda, lo primero que se amasa con sumo tiento, esmeradamente y con gran fe, es la *rosca*, rosca que luego se da á la novia, quien la guarda cuidadosamente en el fondo del arca, pues la felicidad del matrimonio ha de durar tanto como esa rosca ó *pan de la boda*, que también se dice.

El Viernes de esta misma semana se reúnen en casa del novio las mozas y casadas de la familia para hacer las hojuelas, operación á la que también se precisa gran concurrencia, pues en general son miles, muchos miles de hojuelas las que se hacen. Esta operación la dirige la que ha de actuar de cocinera en la boda, que es una mujer algo entendida en menesteres culinarios y que se lleva á sueldo (cinco ó seis reales diarios). De estas que seguiremos llamando cocineras hay tres en la Añora.

El Sábado dedícase la familia al sacrificio de reses lanares y aves de corral, siendo casi fantástico el número de las que se sacrifican, especialmente de las últimas. Como esta operación ha de efectuarse con gran detenimiento, para ir dejando los cuartos ya hechos en sendas cazuelas, se continúa al día siguiente, el Domingo, día en que se hace el *relleno*, que es cosa sin la que ninguno osará casarse en la Añora. El *relleno* lo hacen con huevos cocidos y picados, pan rallado, perejil y jamón picado; este revoltillo lo embudan en tripas de vaca y luego lo echan al cocido, sirviéndose con la carne de éste, que forma plato distinto de los garbanzos, que se sirven solos ó con patatas ó alguna verdura (esta forma de servir el cocido es general en todo el Valle de Los Pedroches; en Galicia se hace lo mismo con el pote). Como se ve, los huevos juegan un importante papel en la confección del *relleno*; y sirva esto para adelantar una idea respecto al esplendor y rumbo con que las bodas se celebran en la Añora: en la confección del *relleno* para la boda de Pablo Madrid se gastaron seiscientas docenas de huevos, y tenemos entendido que el *Heraldo de Madrid* publicó la noticia realmente asombrado.

En este día la madre del novio y una de sus nueras, si las hay, van convidando para la boda, ó mejor, siguen convidando, pues ya el Domingo anterior se comenzó, y todo convidado está obligado á mandar á la boda una gallina y una docena de huevos si va á concurrir, y si no va á concurrir, una docena de huevos solamente. Como vemos por esto, ya va teniendo explicación la manera de reunir la enorme cantidad de huevos y gallinas que se consumen en una boda, y es de notar que jamás se da el caso de que un invitado deje de enviar lo que más arriba mencionamos, pues si tal hiciera, ya tiene sabido cómo ha de correr por el pueblo su descrédito.

Los invitados á la boda comen este día en casa del novio, el cual irá llamándolos á todos, uno por uno, de casa en casa. Y no terminan con lo enumerado, los quehaceres de esta semana que nos ocupa: en ella han de plancharse los ajuares de los novios, han de solearse las ropas exteriores, ha de quedar todo á punto de lucir.

En esto de los ajuares conviene hacer notar que no existe en la Añora la costumbre de visitarlos: sólo las amigas íntimas de la novia verán el suyo, y sólo las íntimas de la madre del novio verán el de éste: las que lo ven son, muy generalmente, mozas que piensan en casar á fecha no lejana y madres que se ven en trance de prepararlo para los hijos.

El ajuar es, por lo común, pobre y escaso, lo necesario, muy poco, poquísimos más de lo preciso. La novia llevará tres ó cuatro camisas de lienzo, si en casa se pudo ahorrar para *echarlo*, esto es, para hilarlo y mandarlo tejer; si no, las camisas serán de una tela cualquiera, no muy cara; pero siempre serán largas, hasta llegar á los pies, cerradas al arranque del cuello: que dirfase impudor hacérselas más cortas y descotadas; y previenen á la necesidad de amamantar los hijos que puedan haber, con una abertura que corre al centro del pecho.

Llevará además, la novia, un par de justillos de tela fuerte, con exiguo descote, abrochados delante y que se ponen sobre la camisa para ajustar el busto y disimular lo abombado del pecho. Llevará también tres ó cuatro blusillas, *chambras*, como allí dicen, de una tela barata, de color, y que se ponen habitualmente sobre el justillo, usándola además para dormir. Quizá lleve una enagua blanca; y luego, el traje exterior, que se compone de un cuerpo obscuro al que dicen *jugón* (de jubón) ó *saco*, y una falda amplísima, con multitud de apretados pliegues de cadera á cadera para recoger el vuelo enorme. (Para dar idea de estas faldas, basta decir que gastan en una, doce ó quince varas). Habrá también en el ajuar, uno ó dos mandiles de estameña, á viras de colores, si pudieron ahorrar por *echarlos* (llaman *echar* á costear el mandil ó la manta, ó lo que sea, reunir la primera materia, hilarla, hacer las faenas precisas hasta darla á tejer, si no hay en casa quien lo haga), y dos ó tres refajos, también de estameña, pesados, gruesos y que son tan amplios como las faldas antes mencionadas y todo lo largos que permite la falda, para que no asome bajo ella cuando se la pone, sucediendo esto en las grandes solemnidades, pues lo general es ir en refajo. Es de notar que la mujer de la Añora tiene una gran predilección por los refajos y tendrá cuantos pueda, pues cuando ella se atavía y alifia, pone extremo cuidado en aparecer ancha de caderas abajo, para lo cual se pone todos los refajos que tiene, y si no tiene bastantes, los pide prestados á alguna amiga que no los necesite en ese día. (Hay mujer que se pone cinco y seis ó más refajos.) Algunas medias, encarnadas, azules, blancas en lo antiguo, que se fué haciendo en las trasnochadas invernizas. Unos zapatos negros de cuero gordo y, si puede disponer de algún dinero, unas botas elásticos, *botinas*, que ellas dicen, completan el ajuar en este punto.

La novia lleva las ropas de cama: un par de sábanas, una colcha de percal estampado, dos almohadas á viras rojas y blancas, de las cuales sólo una, la superior, tendrá funda de la tela de la sábana. En lo antiguo, las gentes de posición llevaban una colcha de Pedroche, de las que hemos hablado en otro lugar.

Las mozas, de los ahorros que sus padres les dejan cuando ellas vienen de la aceituna, ó si pueden sisar prudentemente algunas perras de lo que ganaron, cómpranse pañuelos y algunas otras cosillas, previniéndose para el día en que llegue á casarse.

La moza lleva en su ajuar una mantilla negra, de merino, las lujosas, de pañetes inferiores es lo común llevarlas, mantillas que tienen un largo de metro y medio, por medio ó algo más de anchura, y que la ponen dejada caer en la cabeza por su mitad y trabándola ajustada, enmarcando el rostro, bajo la barbilla; por detrás cuelga hasta media espalda, y bajo su borde asoma el mantoncillo de picos; al filo que da al rostro pónenle un encajillo estrecho.

El ajuar del novio se compone, por lo general, de cuatro ó seis camisas, algunos calcetines (antes siempre eran calcetas), hechos por las mujeres de su casa; un traje de paño negro, una capa luenga, de cuello alto, de paño pardo y pesado y que siempre usaron en bodas y entierros, aunque fuera en días de gran calor (esta costumbre va cayendo en desuso); algunas botas de becerro blanco; las negras, que pondrá el día de la boda; una faja, unos zahones de becerro si hay para ellos, siendo, si no, de estameña, y una *anguarina* con que se preserva de la lluvia y del frío en sus faenas del campo. Estas anguarinas son hoy en forma de capote, de gabán, y en lo antiguo en forma de dalmática, parecida al

capusay vasco, pero sin capucha.

La cama suelen constituirla dos banquillos de madera sueltos, sobre los cuales se ponen unas tablas, encima los colchones y la ropa ya dicha (se llaman camas de banquillos á las tablas y los bancos); la cama, en fin, es de cuenta del novio.

El lecho es excesivamente alto, sirviéndose á menudo para escalarlo de un asiento de enea bajito, sin costillas ni brazos, y al que dicen por allí *mona*. Completan el aderezo del cuarto de los novios, un acerico para alfileres, en el que no se traba un alfiler y que guarda la novia así que terminan las visitas, pues es prenda que ella hizo de un pedazo de raso y bordó con esmero, y un espejo de escaso precio colgado junto al acerico. Raras serán las casas en que el arca esté en la misma habitación, pues lo general es que éstas sean pequeñas; por eso el arca se ve en el cuerpo de casa y con un *tendido* (dijimos lo que esto era cuando hablamos del amasado del pan de la boda) cubriendo la tapa.

6.º

Los "daos"

En este Domingo de que hemos hablado en el párrafo anterior, ó día festivo en que se lee la tercera proclama, en cuyo caso las faenas ó quehaceres de que hicimos mérito en el mismo párrafo, se adelantan, se celebran los *daos*, que no son sino una donación, una manera de constituir un pequeño caudal para los nuevos esposos y á cuya formación contribuyen gentes muy diversas.

Media hora antes de ponerse el sol, la casa en orden, todo limpio y aseado, la novia ataviada, aunque no con el traje de boda, toma asiento en el promedio de un banco de madera, con respaldo, que ha de estar colocado, precisamente, en la cocina, al lado del hogar que da frente á la puerta de la casa. Á la derecha de la novia se sienta su madrina de bautismo y á la izquierda una parienta cercana. Antes del toque del *Ángelus* comienza el acto, al que concurren todos los invitados á la boda, y todos los que, sin estarlo, deben cortesía, *tienen que cumplir*, como allí dicen gráfica y precisamente, con la familia de la novia. Todas las mujeres que asisten van tocadas de mantilla. Quítanse los hombres el sombrero al llegar á la entrada de la cocina, y hombres y mujeres adelantan serios hacia la novia, quien se pone de pie para recibir el don; extiende la mano derecha, y en ella van depositando los hombres una peseta en plata y las mujeres dos reales también en plata (sólo por no encontrarlos, después de muy buscados, serán en calderilla). Cuando la mano de la novia se ha llenado, deja las monedas en un canastillo que tiene prevenido para este menester, y torna el desfile y el caer de las monedas. Lo general es que se pase y se haga en silencio la donación; pero si alguno dice algo, y sucede á veces, ha de decir precisamente: *yo quisiera que fuese la jesa é la Vera* (la dehesa del pueblo que hasta hace poco fué de propios).

Aquellos cuyos vínculos de amistad, *con quien tienen que cumplir*, corren por la familia del novio, van á casa de éste, estando reunidos allí antes del toque del *Ángelus*, pues al sonar el toque de *oraciones* y después de rezar tres Avemarías, saldrán todos juntos, con padres del novio á la cabeza, en dirección á casa de la novia á *llevar el dao*.

Al llegar la familia del novio á casa de la novia, levántase la madrina de pila, que dijimos ocupaba la derecha de aquélla, y cede el puesto á la madre del novio. La gente recién llegada hace su *dao* como ya hemos dicho.

Los tíos carnales de los novios dan un duro; pero las tías carnales casadas, como ya su marido dió el duro consabido, sólo dan una peseta. Al *dao* concurren casados, solteros y hasta niños.

La madre de la novia, mientras dura el *dao*, estará metida en una habitación, pero desde la que vea á todo el que entra y concurre, teniendo buena cuenta de ello.

El luto de cualquiera, no es inconveniente para concurrir al *dao*.

Los padres del novio son los primeros que entran en el acto del *dao*, y dan: un duro el padre, dos pesetas la madre, y un duro y una peseta, respectivamente, los hermanos del novio casados y solteros. Lo mismo la familia de la novia.

Verificado el acto, las mujeres se sientan en la casa y los hombres sálense al patio, al corral, pues en la casa no caben todos, donde toman un pequeño convite. Lo van ofreciendo á cada persona los primos hermanos de la novia, y consiste en garbanzos tostados y vino; aquéllos se reparten en grandes cestas, de donde toma cada uno los puñados que quiere, y el vino se da en *temblaeras* (tembladeras de plata), que con un par de ellas es bastante para todo el pueblo, ya que es cosa que presta muy gustoso su dueño.

En tanto se da el convite, la madrina de boda y la futura suegra de la novia se ocupan en contar el dinero reunido en el *dao*, siendo de notar que hay quien reúne quinientas pesetas, lo que supone una concurrencia de seiscientas personas.

Terminado el convite vanse todos, menos la novia y sus padres, á casa del novio, donde se ofrece otro convite igual, y terminado que es, el novio, que ha estado encerrado en una habitación de su casa todo el tiempo que este convite dura, sale y ocupa la puerta de la calle, teniendo en las manos un vaso y una botella con vino para *echar un trago* á los hombres cuando van saliendo: -"¿Hay mucho ánimo?", dicen al tomar el vaso de manos del novio, el que contesta:

- "No falta". Apuran el vaso, dicen: -"¡Salud!", mientras chascan la lengua, y vanse hacia sus casas.

Esta noche cenan con la novia sus amigas casadas, y la comida se envía de casa del novio. El padre de la novia cena con la familia del novio.

Después se celebra el baile de los *daos* en casa de la novia ó de cualquiera amiga suya, en el que se baila jota y fandango. El baile dura casi lo que aguantan los cuerpos de los bailarines.

Como los *daos* se celebran precisamente el día antes de la boda, y en pueblo que vive de las faenas del campo lo natural es que la gente esté en él sólo los días festivos, al objeto de que el *dao* sea numeroso, celébrase la boda siempre en Lunes ó en un día siguiente á otro festivo.

Los novios y los padrinos que van á serlo de boda, confiesen en este día.

En la noche del día de los *daos*, enseñan la cama á las amigas, y á todo el que quiere, las primas de la novia.

7.º

La boda. Su celebración.

La boda se celebra siempre en Lunes ó á otro día de uno festivo, por la razón apuntada al final del párrafo anterior.

En el día que la boda se celebra, levántase la novia muy de mañana, pues bien temprano han de acudir las mozas de su calle, encargadas de vestirla y acicalarla, empleando en ello un buen rato: que interesa á todas el buen aliño y compostura de la novia.

Estas solteras que viven en la calle de la novia y que concurren para vestirla, almorzarán con ella el tradicional é insustituible plato nominado *caldo de hígado*, lo que no es otra cosa que unas sopas de pan esponjadas en caldo de hígado de cerdo y tajaditas del mismo hígado salpicadas por cima.

Los hombres que han de ir á la boda y las mujeres casadas de la familia de los novios, se preparan y van muy temprano unos y otros á la casa del novio ó novia, según con el que tengan que cumplir, á quien tengan que acompañar. Los que de ello gustan almuerzan en la boda, aunque el almuerzo no es de esencia sino para las mozas que visten á la novia, y este almuerzo consiste invariablemente: un pisto, que es un revuelto de tomates, pimientos y cebolla, picados y fritos con aceite á la sartén; *caldo de hígado*, dicho más arriba, y aceitunas aliñadas ó melón.

Al sonar en la iglesia del pueblo el segundo toque ó repique de la misa mayor (dan siempre tres toques ó repiques con intervalo de unos minutos, y la hora de la citada misa es en verano las ocho, en otoño y primavera las ocho y media y en invierno las nueve de la mañana, dando el primer toque un cuarto de hora antes). Al sonar el segundo toque, decimos, salen el novio, su familia y los que asisten á la boda, que se reunieron en casa de éste, por correr de este lado su obligación, dirigiéndose á casa de la novia. Llegados á ella, donde ya están todos, la familia y los invitados que asisten por su parte, quédanse á la puerta, en la calle, dejando adelantar sola á la madrina de boda, que entra en la casa, y dirigiéndose á la novia, que estará sentada en el mismo sitio que dijimos en los *daos*, y entre una hermana ó cuñada á la izquierda y su madrina de pila á la derecha, le dice:

- "Si quieres ser mi ahijada, vente conmigo."

La gente escucha y sonríe, y comentará luego, camino de la iglesia, el atragantamiento mayor ó menor sufrido por la madrina al pronunciar esas palabras. Todos se levantan: la comitiva se forma hacia la iglesia.

Salen y forman grupo todos los hombres, el novio inclusive, y detrás de este grupo forma y camina el de las mujeres, á cuya cabeza va la novia, colocada entre la madrina de boda y otra parienta cercana del novio. La novia lleva en la mano un rosario, un abanico y un pañuelo muy dobladito. La madre de la novia no va á la boda y queda en casa. Las solteras tampoco van á la ceremonia.

Terminada la ceremonia del casamiento, se dice á seguida la misa de bendición ó velación, si es época de ello.

Al salir de la iglesia, la comitiva forma en orden inverso, esto es, que las mujeres van delante y los hombres todos, incluso el novio, detrás. Lo mismo á la entrada que á la salida



Joven vestida de novia según la costumbre de la época (hacia 1930).



Boda celebrada en Añora hacia 1930, fecha aproximada en que las novias comienzan a usar el velo blanco.

del templo, los hombres forman en dos líneas sobre la puerta y descúbrense respetuosos cuando la novia pasa.

Diríjese la comitiva en el orden antedicho á casa del novio, esto es, de sus padres. Los hombres quédanse en la calle, formando dos filas. Las mujeres entran en la casa sin detenerse, teniendo la novia sumo cuidado de entrar con el pie derecho, y ya la madrina se lo advertiría por el camino, no fuese que con el natural azoramiento del trance echáralo en descuido. Las dos filas que hemos dicho quedaban formando los hombres en la calle, tienen por cabezas al padrino de boda y al Cura que ha casado á los nuevos cónyuges, los cuales señores ocuparán las dos jambas de la puerta. Entradas que son las mujeres, el Sr. Cura reza un responso por los difuntos de la familia de los novios, y terminado éste, el padrino dice en alta voz:

- "Señores, gracias por lo favores recibidos. Pasen *ostés* adelante."

Los que van en la comitiva, y más aún la multitud de curiosos, mujeres y chiquillos en su mayor parte, que se agrupaban á la puerta por ver cómo *rompla* el padrino, arman tremenda algazara y chillería al concluir aquél su final invitación, entre los comentarios de si lo dijo bien ó mal, si se le trabó ó no la lengua.

La mujeres toman asiento en la casa y los hombres se distribuyen como pueden, saliendo al patio en su mayoría. Se da un convite, lo mismo que el ya descrito en los *daos*, más una hojuela de flor y otra corriente á cada persona.

Terminado el convite, el novio, con los mozos que están de boda y una gran orquesta de guitarras y bandurrias, todas las que pudo allegar de unas y otras, sale á recoger las mozas, recorriendo el pueblo para llegar por todas las invitadas, quienes ya esperan muy arregladitas y compuestas. Terminada la recogida de las mozas, y llegados que son á la casa del novio, comienza el baile, que no termina hasta la hora de comer, de merendar, como allí dicen, á las tres de la tarde próximamente.

Esto de las comidas en las bodas de la Añora es cosa realmente notable, pues reina el criterio de que la boda se hace una vez en la vida, y no hay novio que perdone á sus padres el que en ese día no echen la casa por la ventana, como suele decirse; y no es óbice para que la boda se celebre con todo esplendor, el que haya algún luto en cualquiera de las familias de los novios, por reciente que sea. Ya pueden morir todos los de casa del novio ó de la novia, ó de los dos, que en no muriéndose los novios, boda habrá con todo el esplendor y toda la grandeza que sea posible. Y aquel dato, que apuntamos en otro lugar, de seiscientas docenas de huevos gastadas en el *relleno* para una boda, la de Pablo Madrid, da idea de lo que vamos diciendo y del enorme número de convidados que asiten. En ella se puso una mesa que tenía próximamente unos sesenta metros de larga, y todavía estaba prieta la gente, que se sentaba, como es costumbre en todas partes, á los dos lados. Lo general es que entre la casa y el patio no haya fondo bastante para instalar una mesa como la antes referida, y por esto en muchas bodas se come por tandas, las que llegan algunas veces á tres, resultando que al levantarse de comer la tercera tanda, casi, ó sin casi, es hora de cenar para la primera.

En general comen desaforadamente, y á esto responde el amasar el pan con tiempo, con el fin de que estuviera *sentado*. Respecto á este punto, D. Andrés Montero, cuya amabilidad me ha facilitado muchos datos para este trabajo, y á quien citamos en otro

lugar, nos decía en una de sus cartas algo muy expresivo y digno, por consiguiente, de transcribirse: "Esto de la comida es cosa que necesita verse, porque si no, no se puede creer la mitad de lo que hacen algunos. Heliogábalo era un infeliz... Conozco individuo que después de hartarse de los platos reglamentarios, que ahora se dirán, para *rebañar* la miel que quedaba en el plato de las hojuelas, consumió una rosca de dos libras, entera y verdadera... y se quedó como si no hubiera probado bocado." Esto no será lo corriente, podemos afirmar que no es raro del todo; pero aún en ese caso, ¿no es de ponerse á pensar en la regla que tiene semejante excepción?

Los platos que se sirven en la comida son: en primer término, una sopa de pan, dorada, con huevos por cima y que hacen caldo del cocido; en segundo lugar, los garbanzos del cocido, con patatas ó quizá alguna verdura, siendo raro esto último; carne, jamón, *relleno*, esto del cocido, del que puede ser también la gallina que figura en este plato; otro con una gallina entera; y como postre, arroz con leche, al que espolvorean mucha canela molida, y hojuelas. Los platos se ponen distribuídos en la mesa y cada uno coge lo que quiere y las veces que le place, y si no alcanza ó le gusta más un muslo que una pechuga, verbigracia, que es lo que tiene más cerca, pide á cualquiera *que se alargue*, y punto concluído.

Es tradicional que la sopa ha de servirse en soperas de cobre, y como no hay posibilidad de que nadie tenga las treinta ó cuarenta soperas que son precisas, se acorre á buscarlas prestadas en los días anteriores á la boda, menester al que se destinan unas cuantas muchachas que van con grandes espuelas recorriendo las calles del pueblo y preguntando á voces á la puerta de las casas: "¿Hay soperas?" Todo el que las tiene las deposita en la espuerta de muy buen grado y sin más investigación.

Cuando termina la comida, las mozas se van á sus casas respectivas á cambiar de traje y ponerse otro con que ir al paseo de la boda. Es al mediar la tarde cuando las mozas vuelven, y todos, incluso los novios, van de paseo á la ermita de la Virgen de la Peña, situada en las afueras del pueblo. Todas las mujeres van con la cabeza descubierta, llevando el pañuelo de cabeza echado sobre el cuello, menos la madrina de boda y la novia que van de mantilla. Cuando llegan á la ermita entran y rezan una Salve, después salen á la glorieta ó explanada, y allí forman un baile que dura hasta el anochecer.

En este punto vuélvense todos á la boda, á casa del novio, pasando antes por casa de la novia para que ésta se despidiera de su madre (abrazos, besos, lágrimas); porque es de advertir que la madre de la novia no va á la boda, queda en su casa, donde ha estado sola todo el día y entregada á sus faenas habituales, "como si se casara el perro de San Roque", dice gráficamente mi amable comunicante D. Andrés Montero.

Como todos llegan á la boda, fórmase otro baile que dura hasta la hora de la cena, que es de nueve á diez.

En la cena se sirve: en primer término, ensalada: lechuga, ó escarola picada muy menuda en una gran cantidad de agua salada y acidulada con vinagre; en segundo término, guisado de gallina; en tercero, *gazpachuelo*, que no es sino gazpacho, al que ponen huevos y pechugas de gallina; aceitunas, melón ó alguna otra fruta, si la hay.

Terminada la cena y llegada la hora, si los nuevos cónyuges han de dormir en casa de la novia, son á ella acompañados por sus padres (menos la madre de la novia, que ya hemos

dicho no aparece por nada ni para nada en la boda, estando todo el día en su casa y dedicada á sus faenas habituales) y todos los concurrentes, despidiéndose estos últimos á la puerta y entrando sólo los novios, sus padres y sus padrinos de boda. Si han de quedar los recién casados en casa del novio, los invitados se despiden y quedan los últimamente nombrados más arriba.

Los novios y sus padres rezarán el Rosario, y después la novia abraza á sus padres y hermanos y se retira para acostarse, efectuando esto antes que el novio, el cual entrará en la habitación ya que la novia esté acostada y tapadita.

En tanto que los novios rezan el Rosario, se organiza en la calle, por los mozos, lo que dicen la *música*, en la cual se lanzan coplas alusivas á los recién casados, en medio de un formidable rasguear de guitarras. Los mozos de la *música* se sitúan frente á casa de los novios, y el padrino de la boda sale de vez en cuando, para obsequiar con copas de aguardiente á los cantores y sus acompañantes.

Hay coplas de diversa índole. Copiamos alguna conservándole su ortografía original. Esta es de las que puede clasificarse en el género de buenos consejos:

No por que te haigas casao
y porque tengas mujer,
los padres que ten han críao
los vayas aborrecer.

Generalmente las coplas, que siempre se cantan á tono de fandango, comienzan con la relación exacta del acto del matrimonio y velación:

Cuando entrastis por la puerta
de aquella iglesia divina,
tomastis agua bendita,
os incastis de rodillas;
os incastis de rodillas
con muchísima alegría,
esperando al sacerdote
venir de la sacristía.

Cuando el anillo le distes,
al ponérselo en el dedo,
tú le dijistes: "esposa",
los corazones se unieron
pa toda una vida hermosa.

Luego vienen otras, referentes á los padres de los novios, al respeto que éstos deben seguirles guardando, etc.:

En un cuarto mu pequeño
fué tu padre y te llamó,
tú le besastes la mano,
él te dió su bendición.

Si algún día tú tuvieras

un pedaciyo de pan,
y á tu padre le faltase,
le darías la mitad.

Compañero, nunca olvides
á la que el pecho te dió,
la que enjugó tus pañales,
la que el sustento te dió.
Esa es tu querida madre.

Otras aconsejan guardar la devoción que el pueblo tiene á la Virgen de la Peña:

A la Virgen de la Peña
tenla siempre muy presente,
pa que sea vuestra abogada
y os depare güena suerte.

Cantan las gracias de la novia y felicitan al novio por la elección de compañera:

Compañero, has de mirarte
en ese espejo de perlas,
que te la dieron sus padres
pa toda una vida eterna.

Se ve en la anterior copla, que el poeta era lleno de sentimiento, pues cree en la eternidad del momento amoroso y en el modo de eternizar la vida por el amor.

Otra á la novia:

El título de doncella
esta noche lo has perdido,
y mañana te dirán...
esposa de tu marido.

Y, finalmente, una copla por cada uno de los Sacramentos de la Iglesia.
Anotemos alguna:

El tercero es penitencia;
de penitencia tenís
os amís el uno al otro
como lo manda la ley.

El quinto es extremaunción;
en extremo la has querido,
ya la tienes á tu lado
con tos tus gustos cumplidos.

Y la música dura largo tiempo, acabando al llegar el cansancio á músicos y cantores.
Á otro día y á punta de alba, el padrino irá á ver *cómo han pasado la noche los novios*.
Después los parientes acompañan á misa á los recién casados y comen con ellos este día

de tornaboda, haciendo de saludo la misma pregunta del padrino: *si pasaron bien la noche*. Por la tarde se va de paseo (la familia nada más) á una finca del novio, si la tiene, ó si no, de sus padres, ó á la de algún otro individuo de la familia, y así termina lo concerniente á las bodas.

Antiguamente, en este día de tornaboda, se celebraba fiesta y comían con los novios los invitados á la boda, en lugar de hacerlo sólo los parientes como hemos visto; pero á raíz de la supresión de la tornaboda, aparece la costumbre de *comer en la boda* al día antes de su celebración, como vimos en el lugar correspondiente.

El primer año de casados, si los padres del novio tienen haber suficiente, éste quedará con ellos, trabajando en las labores del campo en que su padre se emplea, y comerá y vivirá en la casa paterna. En este caso, la recién casada quedará, asimismo, en casa de los suyos, de tal modo, que los nuevos cónyuges sólo se unen para el descanso de la noche.

Con este sistema el matrimonio hace economías, que, unidas á lo que reunieron en los *daos*, suelen emplear en la compra de una mula cerril que se cría en casa del padre del contrayente, y que, *si Dios la libra del mal*, vale luego el doble de su precio de compra, forman un pequeño caudal con el que empieza á vivir la nueva familia.

NOTA.- En la calle donde se celebra la boda, los vecinos convidan á cenar en sus casas á todos los parientes y amigos, cosa á la que llaman *estar la calle de boda*, resultando por este procedimiento, que la calle toda es un hervidero de alegrías.

OTRA.- Lo que cada uno de los cónyuges aporta al matrimonio procedente de casa de sus padres, como el ajuar, se anota, previa tasación que hace una mujer de las que hay dos ó tres en la Añora, en un papel simple al que se dice *carta*, habiendo cartas de éstas que no llevan ni fechas, ni firmas, ni signo alguno de autenticidad; pero jamás se dió caso en que se le negara valor, siendo tan firmes como cualquier documento público.

En la carta del novio, salvo muy raras excepciones, no se anotan los gastos de boda. Lo que sí se consignan casi siempre, son los gastos de dispensa, si ésta fué menester para el casamiento.

COMPLEMENTO AL PARRAFO 1.º

Poco habrá que decir con referencia al párrafo 1.º, ya que él concierne á los preliminares del noviazgo y entrada en el mismo, cosa en todo momento dependiente de la naturaleza y psicología humana, y nunca, ó casi nunca, de la naturaleza jurídica de las instituciones.

Haríamos notar cómo los bailes populares que se celebran frecuentemente en la Añora, en calles y plazas con motivo de festividades y en casa de particular con motivo de regocijos de familia, son grande fuente y origen de noviazgos, pues el baile fué desde los tiempos más remotos y en todos los países, una manera de selección, según Ellis ha detallado en sus estudios de *Psicología sexual*.

El regalo de una navaja que el novio hace á su novia y que dijimos es esencial y no habría novio que dejase de hacerlo, necesita alguna advertencia, pues estamos en un pueblo de Andalucía y pudiera pensarse en la falsa tradición de matonismo que por el mundo corre, tratándose del pueblo andaluz, esa leyenda de llevar navajas en las ligas; no es por esto, ni esa la causa de semejante regalo, lo que ocurre es que la navaja es necesaria á la mujer de la Añora: En primer término, se trata de un pueblo de gente pobre donde los cuchillos de mesa son artículos de puro lujo, valiéndose de la navaja para los menesteres del yantar; y en segundo término, y ésta es en nuestro concepto la razón del mencionado regalo, las salidas al campo de la mujer de la Añora. La mujer soltera de la Añora va como aceitunera á los olivares de la sierra; unas van con sus padres y hermanos; otras agregadas, para los efectos del hato, á una familia amiga; otras solas, y aquí, más en este último caso, le es indispensable la navaja para sus comidas en el *tajo* (lugar del trabajo) y aún para las que hacen en el cortijo y preparación de las mismas, pues no es cosa de andar continuamente pidiendo la navaja prestada á otros que, por añadidura, la necesitan como ella.

También indicamos que en este período no existen regalos, ó son rarísimos, de la novia al novio, y esto tiene su fundamento en la naturaleza, en las costumbres sociales de todas las épocas y en nuestro Derecho:

Por naturaleza, se ve en el reino animal que la hembra acusa pasividad en el período de relaciones amorosas: es el macho el obligado á cortejar, á mostrar arrogancias con que merecer á la hembra; y en lo social, en las costumbres de todas las épocas, se observa, respecto de la mujer, la misma actitud pasiva, siendo el hombre el que de continuo dará muestras y ejecutará actos que le traigan el amor de la mujer, y si ésta, bien mirado, deja esa actitud pasiva en algunos trances, es siempre de tal forma, que su dejación no conste en el convencionalismo social verbigracia, el baile.

En estas materias de amor, son méritos propios y codiciables los de la mujer, y el hombre tiene que conquistarlos y reconocerlos, y no viceversa. Son por esto los regalos del novio á la novia, no haciéndose de contrario.

Ello tiene su antecedente en nuestras leyes de Partida, aunque no se fundan en la razón por nosotros aducida, sino en un concepto quizá menguado de la mujer, lo que después de todo se aviene, en cierta manera, con el romanismo que influenció las citadas leyes.

Dice la ley 3.ª, tít. XI, Part. 4.ª: "E si acaesciese que la esposa ficiesse don a su esposo,

que es cosa que pocas vegadas aviene, porque son las mujeres naturalmente cobdiciosas..."

En la Añora acabaremos diciendo que no existe la costumbre de regalos hechos por la novia, y los que ella recibe del novio no los devolverá á éste en caso de ruptura, como ya dijimos, aseverando esto aquella idea que más arriba expusimos, pues esos regalos son como premio al goce que el novio recibe de tener por suyas las cualidades de la novia."

COMPLEMENTO AL PARRAFO 2.^a

En esta parte habremos de limitarnos á señalar algo referente á la significación jurídica de esos cinco duros que se dan *por la palabra* de la novia. Esos cinco duros ¿son una simple donación sin carácter especial, ó, por el contrario, pueden señalarse como reminiscencia, supervivencia, de leyes ó costumbre de otras épocas? Este es el punto que nos proponemos dilucidar.

Nótese que la entrega de los cinco duros y los pequeños regalos que se dan con ellos, no tienen en la Añora nombre especial, ni de nuestras investigaciones resultó que lo tuvieran nunca, ó al menos no se guarda memoria de ello por las gentes de hoy; se dice sencillamente que esos cinco duros se dan *por la palabra*, esto es, por el *sí* de la novia, y se dan á ella y para ella, en presencia de sus padres, por los padres del novio en representación de éste, que ya dijimos como el novio no concurre al acto. Se dan al formalizar el compromiso de casamiento, cuando la novia da el *sí*, *su palabra*, su conformidad, siendo de notar, asimismo, que esta conformidad, ya lo hemos dicho en el lugar oportuno, rara vez es prestada por la novia, á quien pocas veces se pregunta, sino por sus padres.

Anotemos, antes de continuar, otro importante antecedente:

En la Añora se hacen á cada uno de los novios unos documentos á los que se llama *Cartas*. Son éstas, como ya hemos dicho, documentos simples, algunos de ellos hasta carecen de firmas y fechas, pero siempre son tan válidos y eficaces como si estuvieran otorgados ante Notario. En estas cartas se anotan los enseres, ropas, etc., el ajuar, en fin, que á cada uno dan sus padres, especificando prenda por prenda y objeto por objeto cada uno con su tasación correspondiente. (Esta tasación la efectúa una mujer perita, de las que hay una ó dos en la Añora, y que suele ganar cinco reales por *ir a apreciar*.) En la carta del novio se consignan los gastos de dispensa, si la necesitó por tener parentesco con la novia, y muy rara vez, rarísima, los gastos de la boda. Estas cosas, anotadas en la carta, ó mejor, sus tasaciones ó precios, es lo que el novio y la novia *han sacado* de casa, del capital de sus padres, y que han de colacionar más tarde al concurrir á las herencias respectivas.

Pero no terminan aquí las cartas, sino que los regalos que se hacen á cada uno de los novios por separado, se anotan *al revés de la carta*, esto es, en la segunda llana de la hoja ó en la cuarta del pliego, si pliego fué necesario. Entre otras cosas que anotan *al revés* de la carta -que diremos cuáles son cuando el estudio lo exija, si el caso es preciso- y que, en general, podemos calificar aquí de bienes propios de aquel á quien la carta pertenece;

entre éstos, decimos, se anotan los cinco duros *de la palabra*, yendo en caso de muerte sin sucesión las cosas éstas, á la familia de la mujer, si ésta no dispuso de ello por testamento.

Estos cinco duros *de la palabra* no se devuelven á la familia del novio en ningún caso; aunque la novia muera ó se rompan las relaciones, sea de quien sea la culpa, en este último caso.

En la Añora no se da al formalizar el compromiso nada más que los dichos cinco duros, que siempre ó generalmente son cinco, comentándose mal por la gente del pueblo que pase de esa cantidad, y la rosca de fideos, la torta de bizcochos y el canastillo con frutas. Y luego que son celebrados los esponsales, el Domingo en que se publica la segunda amonestación ó proclama, el padrino de boda lleva á la novia, en una caballería lujosamente aparejada, un costal con fanega y media de trigo, un jamón, un queso, un gran vellón de lana, un *anucel* (*agnusdei*), un canastillo con garbanzos duros, una vara de tela blanca, que siempre es holandá, y una pieza de tira bordada para la camisa, un mantón de Manila, ó mejor dicho de los llamados de espumilla, y un anillo.

Veamos ahora lo que dice nuestro antiguo Derecho sobre dote y arras, si hemos de llegar claramente á la conclusión de lo que sean y representan esos cinco duros *de la palabra*:

En los pueblos de la antigüedad, sabemos que era frecuente el rapto y ésta la manera de contraer las uniones, testificándolo así Horacio:

"Nam fuit ante Helenam cummus te terrima
Causa belli; sed ignotis perierunt mortibus illi,
Quos venerem incertam rapientes, more ferarum,
Viribus editior caedebat, ut in grege taurus."
(Satyr. I, 1.3.º, v. 107.)

Más adelante, con el progreso de las costumbres, el rapto se modifica y sustituye por la compra de la mujer hecha por el marido, siendo este precio dado la dote primitiva usada en España, según Estrabón dice hablando de los Cántabros, entre los cuales el marido es quien dota á la mujer, pudiendo, además, los hijos ser instituidos herederos: "Alia sunt minus fortassis civilia nom tamen beluina, ut quod apud cantabros vir mulieri dotem affer, quod filie haeredes instituntur, et abis fratres in matrimonium elocuatut". (Estrabón, lib. 3.º, pág. 114).

"Entre los Germanos -dice D. Francisco de Cárdenas en sus *Estudios jurídicos*, tomo II- había el mismo uso que entre los Cántabros"; respecto á la dote, apoyándose en Tácito: "Dotem non uxor marito, sed uxori maritus offert" (Tacitus: *De mor. Germ.*, núm 18). Y esta costumbre es importada por los godos cuando vinieron á España, considerando la dote como precio de compra, como el precio de la doncella: "Si pater de filiae nuptiis definierit et de pretio dotis convenerit" (*For. judicum*, ley 3.ª, títu. I, lib. 3.º). "Dato pretio, et sicut consuetudo est ante testes" (*Idem*, ley 2.ª, tít. IV, lib. 3.ª), por no citar más, y siendo de advertir que esta dote era entre los Godos circunstancia indispensable para la celebración del matrimonio: "Si ne dote conjugium fiat" (*For. judicum*, ley 1.ª, títu. I, lib. 3.º).

Pero esta dote de que nos vamos ocupando no entra en poder de la mujer sino al fallecimiento de sus padres. En el Derecho gótico y más tarde ya dentro del período del

Derecho foral, se conjetura, lógicamente, que la hija la recibía al cumplir los veinte años, según se lee en el Fuero Real, ley 3.^a, título II, lib. 3.^o, pues como el citado cuerpo "se formó" -dice Cárdenas- (ob. cit., pág. 22), "en gran parte de las disposiciones de los Fueros municipales, y como esa ley es probabilísimo proceda de éstos, es fácil conjeturar que fuera general costumbre la de que los padres de ella recibieran y estipularan la dote", aun en el comienzo de la invasión sarracena. Y con esto vemos la modificación sufrida por el concepto de precio que de la dote se tenía.

Volvemos al período gótico y observamos que á medida que avanza á su final el concepto primitivo de la dote va cambiando: el precio se eleva por interés de ostentación en los varones y por rendir pleitesía y honores á la esposa. En el reinado de Recesvinto se explica la modificación del concepto, dándolo como premio de la virginidad en lugar de precio, y añadiendo que ese premio es un medio de proporcionar á las casadas subsistencia para después de la muerte del marido, acentuándose la finalidad social de la dote.

Que en este punto se llegó al abuso respecto á la cuantía, lo demuestra el que la ley se encarga de regularla: "Onde Nos establescemos por esta ley, que qual que quiere de los principes de nuestra corte o de los maiores de la gente goda que demande la fiia de otro por mugier para su fiio, aunque ella oviessse estado mugier dotro, si quier sea virgea, si quier viuda, non le puede dar mas por arras de la decima parte de todas sus cosas. E si por ventura el padre quisiere dar arras por su fiio a su nuera, otrosi puedel dar la decima parte daquello que eredare el fiio despues de la muerte de su padre, e aquella decima deve aver la esposa, e demas X mancebos, e diez mancebas, e XX cavallos, y en donas tanto quanto deva seer asmado, que vala mil sueldos, assi que de todas estas cosas la mugier puede fazer lo que quisiere si fiios non oviere. Mas si la mugier murier sin fabla, esto deve tornar al marido, o a los parientes mas propinquos del marido." (Fuero Juzgo, ley 6.^a, título I, lib. 3.^a)

Siguen regulando la cuantía de las dotes y arras la ley 1.^a, título I, lib. 5.^o del Fuero Viejo de Castilla: "Que todo fijodalgo pueda dar a sua muger en arras el tercio del eredamiento que a". El Fuero Real, ley 1.^a, tít. II, lib. 3.^o, que establece el diezmo. La Novísima Recopilación, leyes 6.^a y 7.^a del tít. III, lib. 19. Pero con las leyes de Partida es sabido se introduce en España la dote romana, que no desarraiga ni ahoga la genuina dote española por varias razones: Primera: Porque el Derecho civil que está profundamente identificado por las costumbres, que ha vivido largo tiempo, es quizá lo último que un pueblo deja perder. Segunda: Porque Alfonso el Sabio, conocedor de la verdad que entraña lo dicho en la primera razón, no se propuso extinguir el genuino Derecho español, sino completarlo, mejorarlo. Tercera: Porque la dote romana no era incompatible con la dote española, y así vemos que ésta subsiste como garantía dada por el esposo á la esposa de cumplir la palabra matrimonial ("peño", que se dice en la Partida 4.^a, tít. XI, ley 1.^a, fijándose en el aspecto contractual de las estipulaciones matrimoniales), como garantía de que no le faltarán en lo sucesivo medios con que atender á las cargas del matrimonio. Así subsiste -repetimos- la dote española llamada ya arras. (Todos sabemos cómo se pierde en la Península el nombre de dote y se dice arras á todo lo que se da á la mujer por razón del matrimonio. Los Fueros municipales, excepción del de Cuenca, no dicen nunca dote. La traducción que del Código visigodo se hace en tiempo de San Fernando, llama

arras á lo que en el original latino se decía dote. Y el Fuero Real, que se forma en gran parte de las disposiciones contenidas en los Fueros municipales, no dice nunca dote, sino arras. Cárdenas se expresa: "En las ciudades y villas regidas por Fueros especiales no había más que arras", comprendiéndose en esto todo lo que el marido podía dar á la mujer (ob. cit., pág. 40, tomo II). "... El Código gótico y el Fuero Viejo establecen una tasa para la dote y otra para las donaciones". Los Fueros municipales, ó no ponen tasa "ó establecen una sola, dentro de la cual habían de contenerse la dote y las arras..." "Así -añade- es como vinieron á confundirse estas dos especies de donaciones, aunque tenían orígenes distintos y eran de naturaleza diferente. La dote tenía un fin eminentemente social, pues se dirigía á asegurar las subsistencias de la familia. Las arras eran, por una parte, la señal ó prenda de la dote y el contrato matrimonial, y por otra, un testimonio de gratitud que ofrecía el esposo á la esposa, por haber ésta consentido en el enlace. Más los fueros acabaron con esta diferencia, la cual no se restableció sino con la publicación y observancia de las Partidas".) "Desde entonces, pues, se fijaron las diferencias que hoy conocemos entre las arras y la dote. Las partidas establecieron terminantemente los derechos respectivos del marido y la mujer sobre las arras. Conservando á esta denominación su primitivo carácter, ordenaron que la perdiera el marido en beneficio de la mujer, si por culpa del primero dejaba de verificarse el matrimonio (ley 1.ª, título XI, Part. 4.ª). Confirmaron la antigua disposición foral que concedía el mismo derecho á la mujer, cuando sin culpa del marido dejaba de realizarse el casamiento y había mediado beso. Y no fijaron tasa alguna para ellas" (ley 3.ª, tít. XI, Partida 4.ª).

"Posteriormente se ampliaron y modificaron en parte estas disposiciones. Las leyes de Toro restablecieron la antigua prohibición de dar en arras más de la décima parte de los bienes del marido consignada en el Código visigodo y en el Fuero Real, declarando además nula la renuncia que se hiciera de esta ley." (Ley 50 de Toro.)

"Al mismo tiempo se introdujo otra gran novedad sobre esta materia, que fué privar al marido del derecho que le concedían los fueros para heredar las arras cuando la mujer murió sin hijos, ni haber dispuesto de ellas, declarando que en este caso pasaran á los herederos de la mujer. Últimamente, para establecer un principio que sirviera de norte en la resolución de las cuestiones que ocurrieran acerca de arras, se declaró que la propiedad de ellas, aun durante la vida del marido, correspondía exclusivamente á la mujer." (Ley 51 de Toro.- Cárdenas, ob. cit., tomo II, páginas 59 y siguientes.)

Ahora podemos ya afirmar que los cinco duros que en la Añora se dan por la palabra no son otra cosa que una supervivencia de la primitiva y genuina dote española.

Esos cinco duros no son más que "el precio de la doncella" de los primeros tiempos, que ha sufrido las transformaciones consiguientes al progreso de las costumbres, cosa que podemos ver en la sucinta relación que á este objeto acabamos de anotar.

Los repetidos cinco duros se dan cuando entre los padres de los novios se concierta el enlace, cuando los padres de la novia dan su conformidad, corroborando la idea de que eso no es más que la dote primitiva, esa dote que trae su origen de la compra en los primeros tiempos, el hecho de que rara, rarísima vez, los padres de la novia dicen el "si ella es gustosa", prueba de que lo acostumbrado, lo que se practicó, fué el que respondieran siempre los padres de ella. Y no es argumento contra esto último decir: responden y hablan

los padres por no herir el pudor de la novia, que padece y se resiste á dar ese *sí* formulista. No; en dar esa contestación no hay motivo ni nada que pueda resentir ni lastimar el pudor más exaltado y delicado; buena prueba de ello es que en otras partes las novias lo dan, y en el mismo Valle de Los Pedroches se hace, conservándose esa modalidad en la Añora porque al aislamiento, expresado en el preámbulo, en que vivió hasta no remota fecha todo el Valle, hay que añadir que el pueblo objeto de esta investigación es uno de los que quedaron más á la zaga, más apegados á las tradiciones de antaño, más cerrados á las modificaciones corrientes de fuera, siendo éste el motivo de que en él se conserven costumbres desaparecidas en absoluto en otros pueblos del Valle y que están dotados de más espíritu de modernización.

Hay más: dijimos que lo primitivo fué el rapto en los enlaces matrimoniales, y vimos cómo de esta idea se pasa á la de compra de la mujer, y cómo este precio que se da por la doncella va modificando poco á poco su significado hasta constituir la dote española. Pues bien, ya veremos en su lugar oportuno cómo en la Añora se conserva en el día una costumbre que es supervivencia clara y precisa del rapto originario. Arrancando, pues, del rapto, cuya supervivencia tocamos, llegaremos sin trabajo, siguiendo la evolución de esa idea con arreglo á la síntesis histórico-jurídica que antes expusimos, á afirmar cómo *esos cinco duros de la palabra* no son ni pueden significar otra cosa que la genuina dote española, como antes hemos dicho.

En un principio, la dote goda era constituída por el dinero que daba el novio, más la alhajas, vestidos, etc., y el anillo nupcial, que "Era prenda (Cárdenas, ob. cit., tomo II, pág. 17) no solamente de promesa matrimonial, sino también de la dote que se prometía". Viene la legislación foral, á que sirve de fundamento el Derecho goda, y trae la novedad de dividir "en dos donaciones distintas la dote de los godos". "Recuérdese -dice Cárdenas (ob. cit., pág. 35, tomo II) -que según la ley gótica, podía el marido dar á su mujer el diezmo de su haber y además veinte mancebos, veinte caballos y mil sueldos en vestidos, y que todo esto junto constituía la dote. Hemos dicho que en prenda de la palabra de casamiento y de la promesa dotal, entregaba el esposo á la esposa un anillo llamado arra. Con el tiempo, fuera para eludir en cierto modo la tasa de la dote, fuera para dar una garantía más y una solemnidad nueva á los esponsales, se introdujo la costumbre de entregar con el anillo nupcial las alhajas, vestidos y mancebos de que habla la ley gótica. Esta especie de donación tomó su nombre del anillo que le acompañaba, y se llamó arras también. He aquí el origen de las arras propiamente dichas."

Hemos transcrito lo anterior para ahorrarnos un largo comentario al hacer notar que en la Añora se palpa actualmente la apuntada distinción, pues ya dijimos más arriba, cómo el padrino de boda (que lo es siempre por parte del novio) lleve á la novia, el día de la segunda proclama, los regalos y cosas apuntadas, más el anillo.

Todos estos rasgos, no ya parecidos ó análogos á los encontrados en nuestro Derecho histórico, sino iguales, como acabamos de ver, nos inducen á la afirmación de que los cinco duros *que se dan por la palabra* no tienen otro significado que el por nosotros dicho anteriormente. También hemos indicado que los cinco duros de la palabra no se devuelven al novio ó su familia en ningún caso de ruptura de las relaciones, ni por ninguna causa, quedando siempre para la novia ó su familia en caso de que ella muera antes de casar. Con

los regalos del primer período del noviazgo, dijimos á su tiempo que se sigue el mismo criterio de no devolverlos nunca, porque dice: *lo dao por lo enamorao*.

¿Es esto de no devolver los cinco duros una supervivencia de la famosa *Ley del ósculo* que figura en nuestra legislación (Fuero Juzgo, ley 5.ª, tít. I, lib. 3.ª; Fuero Real, ley 5.ª, tít. II, libro 3.º; ley 3.ª, tít. XI, Part. 4.º; ley 52 de Toro; Novísima Recopilación, ley 3.ª, tít. III, lib. 10)?

Esto es cosa difícil de afirmar por la falta de antecedentes, y en todo caso las gentes de la Añora, convencidas de que la nombrada ley pecó de mezquina al dar la mitad, lejos de promover contiendas como la habida entre "un cavallero y Doña Elvira", la sobrina del Arcediano Don Matheo de Burgos, e hija de Ferran Rodrigues de Villarmentero" (Fuero Viejo, ley 4.ª, título I, lib. 5.º), y haciendo honor á los besos de sus novias, la costumbre dejó entero para ellas todo lo que se dió, suponiendo que no sólo fué besada sino rebesada, cosa que también tiene por aquí visos de *consuetudo*. En último término, más razones militan en pro que en contra de la supervivencia posible de la citada ley.

El que sean cinco duros lo dado por la palabra y que en rarísimos casos exceda esta cantidad, siendo hasta mal visto que alguno diera más en este trance, no tiene otro origen que la tasa legal de la que hicimos mérito anteriormente, pues en realidad y con arreglo á las antes citadas leyes, no sería más lo que pudiera ofrecer por dote un novio de la Añora, al menos en los pasados tiempos, robusteciendo esta opinión la ya dicha práctica de dividir la dote tal y como la vimos dividir en nuestro Derecho histórico, apareciendo por un lado la dote, los cinco duros, y por otro las arras, aquellas cosas que el padrino lleva á la novia, con el anillo, el día en que se publica la segunda proclama.

También puede objetarse en este punto, que en la Añora había, y en efecto hay, quien pueda ofrecer mayor cantidad aun ciñéndose á los preceptos legales; pero téngase en cuenta que un pueblo formado por gentes iletradas, en aquella época de formación de esta costumbre, hace tabla rasa y habitúase á una norma que después de todo había de ser lo que legalmente pudiera practicar la inmensa mayoría.

Con arreglo también á nuestro Derecho histórico -ya lo transcribimos con anterioridad (ley 51 de Toro)-, esos cinco duros van á los herederos de la mujer cuando ésta muere sin hijos y sin disponer de ellos por testamento. Por esto se apuntan al *revés* de la carta.

Meditando, pues, serenamente sobre cuanto llevamos dicho, y poniendo en relación las circunstancias que rodean la entrega de esos cinco duros con las disposiciones de nuestro Derecho que hemos apuntado, no cabe sino afirmar cómo esos cinco duros de la *palabra* no representan otra cosa que la genuina dote española.

Dos palabras para terminar lo referente al párrafo 2.º, en las que diremos algo sobre los regalos que acompañan la entrega de los cinco duros, y que ya manifestamos eran una rosca de fideos, una torta de bizcochos y una canastilla de frutas.

Estas cosas, por lo menos alguna de ellas, son completamente simbólicas, conviniendo advertir que este pueblo es gran cultivador de símbolos y aun de supersticiones, siendo buena prueba de éstas, el que se da importancia al encuentro, en día de bodas, con jorobados y cojos, siendo estos últimos de mal agüero, no así los tuertos, cosa rara, de los que generalmente no se hace caso. Una de las supersticiones en que más se cree en todo el Valle, es en la de averiguar el oficio que ha de tener el futuro marido, para cuya

averiguación derriten las mozas una pequeña cantidad de plomo, en el día de San Juan, á punto de las doce, echan el plomo licuado en agua recién sacada del pozo; el plomo se solidifica tomando formas que ellas interpretan por instrumentos diversos, deduciendo de ellos el oficio del marido en ciérne... Algunas veces el plomo adopta formas de animales de mal agüero: lechuzas, verbigracia, á las que dicen por aquí pájaros de la muerte.

También en este día de San Juan se lavan las mozas, bien temprano, con agua que dejaron al raso la noche de antes y en la que pusieron cuantas flores y plantas olorosas pudieron haber.

Y vamos á lo que nos propusimos: la rosca de fideos. Se llaman así unas roscas elaboradas con fideos gruesos, cortos y macizos, que se entretejen unos con otros formando el círculo. Son de flor de harina y huevo y muy riciadas de miel por cima.

No hace falta escribir mucho ni ir muy lejos para ver el símbolo. La rosca, el círculo, que no empieza ni acaba en punto determinado, fué constantemente símbolo de lo infinito, y aquí, símbolo del infinito amor de los novios, símbolo de lo infinito de sus vidas que por el amor eternizan; vidas que, aun en el finito del mundo, traspasan los linderos de la muerte y siguen viviendo después de ella, en los hijos nacidos de ese amor. La rosca se hace de harina de pan, que es la aspiración constante del humano, lo que se pide cotidianamente no falte, y se la rocía con miel dorada y dulce, que ya es símbolo, por lo menos desde el *Cantar de los Cantares*.

El canastillo con frutas del tiempo es un símbolo preciso, de orígenes perfectamente conocidos. No es más que la ofrenda que simboliza, por un lado, los sanos frutos del matrimonio. Vertumo, deidad campestre que presidía la madurez de los frutos, se prendó de la esquiva Pomona, ninfa de su comarca y entendida en el cultivo de los huertos y vergeles. Cierta día Vertumo, disfrazado de anciana, entró en el huerto de Pomona, y "sentado en un otero (relata Gebhardt en *Los Dioses de Grecia y Roma*, tomo I, pág. 350), consideró las ramas que se doblaban al peso de los tesoros del otoño; y al ver que un olmo ostentaba á lo lejos las suyas cargadas de maduros racimos, celebró su unión con la vid, diciendo (á Pomona): Si ese árbol, privado de compañera, hubiese vivido separado de la cepa, nadie lo admiraría sino por su follaje; si la vid que abraza el olmo no tuviese su amparo, se arrastraría por el suelo." Por otro lado, la Añora es un pueblo esencialmente de labradores, y las mujeres intervienen en las faenas del campo: Pomona es la diosa que preside los campos, y en las manos lleva una podadera ó un canasto con frutas.

El canastillo que en la Añora se da es, por tanto, símbolo perfecto del matrimonio, según aquella oración de Vertumo, y símbolo, por medio de Pomona, de que la mujer interviene en la faenas campestres y de que su bondad, acarreado la dicha en el hogar, hace prosperar los frutos.

COMPLEMENTO AL PARRAFO 3.^o

Vimos, al hacer el relato de los hechos en el párrafo 3.^o, cómo se congregan á la puerta de la casa de la novia los mozos del lugar y cómo gritan al salir los novios para la casa del Cura: "¡Que se la llevan! ¡que se la llevan!", acompañando los gritos de formidable

estrépito que producen con cencerros y latas que golpean.

¿Y se necesita, una vez relatado lo anterior, insistir para demostrar que eso es una supervivencia clarísima del rapto? Creemos que no, y en cuanto á las citas que á ello pudieran convenir, nos remitimos á lo dicho en el complemento en el párrafo 2.º que va antes de éste.

La donación de los catorce reales que *para la almohada* dan á la novia sus tías carnales, no tiene más objeto ni explicación que acorrer á la falta de dineros y proporcionar con esta donación un medio de que la novia complete su ajuar, al mismo tiempo que es una demostración de cariño.

Estos catorce reales de cada tía se apuntan, como todos los regalos ó donas que se hacen á cada novio por separado, *al revés* de la carta de la novia, como propios que son de ella, yendo, caso de muerte de ella sin sucesión ni testamento, á sus padres ó herederos.

El porqué son catorce reales y no más ni menos, pudiera tener su explicación remota en las tasas establecidas por las leyes suntuarias, de las que haremos mención cuando concretamente el estudio lo exija, y no ahora, en caso de dudosa probabilidad. Mas nos inclinamos á dar razón del porqué de esos catorce reales, la moneda, ó sea el querer darlos en plata, que siempre está mejor visto, y no quererse extender hasta los diez y seis ó veinte reales. Después de todo, esto es cuestión importante para anotar sus prácticas; pero no la tiene la averiguación de ese porqué, averiguación que en último término no había de pasar de conjetura.

COMPLEMENTO AL PÁRRAFO 4.º

En el párrafo que ahora nos ocupa, y al comienzo de su relación, hablamos de un viaje que los novios hacen juntos á Pozoblanco, costumbre que no deja de causar extrañeza en algunos pueblos de la comarca por carecer de antecedentes en ellos.

Nos encontramos luego con el padrino de boda lleva á la novia, el Domingo de la segunda proclama, y en una caballería aparejada todo lo más lujosa que sea posible, un costal nuevo con fanega y media de trigo, un jamón añejo, un queso, un gran vellón de lana, un *agnus dei*, que allí dicen por corrupción *anucel*, un canastillo con garbanzos duros, una vara de holanda y una pieza de tira bordada para la camisa, un mantón de espumilla y un anillo.

De esto ya dijimos algo en el complemento al párrafo 2.º, y á ello nos remitimos para no incurrir en repeticiones.

Esto que lleva el padrino no son sino las arras (el anillo, llamado arra, acompaña siempre á esta donación) en aquel concepto en que las vimos nacer en el citado complemento al párrafo 2.º, cuando, por eludir en cierto modo la tasa legal, se separan de la dote: "Recuérdese que según la ley gótica" (Fuero Juzgo, ley 6.ª, tít. I, lib. 3.º) "podía el marido dar á su mujer el diezmo de su haber y además veinte mancebos, veinte caballos y mil sueldos en vestidos, y que todo esto junto constituía la dote. Hemos dicho que en prenda de la palabra de casamiento y de la promesa dotal entregaba el esposo á la esposa un anillo llamado arra. Con el tiempo, fuera para eludir en cierto modo la tasa de la dote,

fuera para dar una garantía más y una solemnidad nueva á los esponsales, se introdujo la costumbre de entregar con el anillo nupcial las alhajas, vestidos y mancebos de que habla la ley gótica. Esta especie de donación tomó su nombre del anillo que la acompañaba, y se llamó arras también. Así es que, según las antiguas costumbres de Castilla, el marido podía dar á la mujer, además de los quinientos sueldos ó el tercio del heredamiento en dote, una donación en ropas, alhajas y criados. He aquí el origen de las arras propiamente dichas." (Cárdenas, *Estudios jurídicos*, página 35, tomo II.)

Así, pues, como en el complemento al párrafo 2.^o anotamos la clara supervivencia de la dote española, aquí hemos de anotar la no menos precisa de las arras en aquella forma genuina con que se ven nacer en nuestro Derecho, llegando á nuestros días, una y otras, en aquella forma pura y originaria.

Aún pudiéramos anotar algunas semejanzas entre las arras, tal y como se dan en la Añora, y las arras según la cita legal más antigua que de ellas tenemos. En el Fuero Viejo de Castilla, libro 5.^o, título I, ley 2.^a, se lee: "Esto es fuero de Castiella antiguamente: Que todo fijodalgo pueda dar a sua muger donadio a la ora del casamiento ante que sean jurados auiendo fijos de otra muger e non los auiendo; e el donadio que puede dar es este: una piel de abortones que sea muy grande, e muy larga e deve auer en ella tres senefas de oro, e quando fuer fecha, deve ser tan larga, que pueda un cauallero armado entrar por la una manga, e salir por la otra; e una mula ensillada e enfrenada e un vaso de plata e una mora, y a esta piel dicen abes: e esto solian usar antiguamente, e despues de esto usaron en Castiella de poner una cuantia de ese donadio, e pusieronle en quantia de mil maravedis."

Verdad es que el Fuero Viejo se da para los fijodalgos, y nunca fué la Añora pueblo de tales, sino de pobres labradores; pero también es verdad que el espíritu de imitación influye en las costumbres, y estas gentes habían de imitar en lo posible, en lo que las leyes consintieran, ó quizás rebasándolas á veces, á los nobles é hijosdalgos de que traían causa, claro que acomodándose á las circunstancias de influjo indiscutible.

Respecto á la cuantía, el valor de estos dones, el pueblo mismo la establece, afeando en grado sumo á quien la rebasa, unas veces de acuerdo con el Derecho histórico, otras en desacuerdo con él. (En las Cortes de Alcalá de Henares de 1348, en el Ordenamiento hecho "para en Tolledo", se dice: "101. Primeramente a los despossorios quando algunos se despossaren, que non den pannos ni joyas a la esposa", ordenamiento que bajo el número 102 se lee es general para todo el Reino. Antes, en las Cortes de Jerez del 1268, se regulaban los "pannos" en una cuantía de 200 maravedís. Y en las Cortes de Alcalá de Henares de 1348 se dice en el Ordenamiento de Sevilla: "126. Otrosy que los labradores a las sus bodas que non den pannos de mayores cuantias que panno tinto o blao, ni los vistan nin los aforren en çendales nin pennas blancas, salvo en la delantera del manto de la muger, que pueda poner çendal que sea en ancho de un palmo." (*Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla*, obra de la Academia de la Historia, páginas 623 y siguientes, tomo I, cuaderno original en el archivo secreto del Ayuntamiento de Toledo, caj. VIII, leg. 1, núm. 5.^o)

Dijimos de apuntar algunas analogías y nos entretuvimos en la anterior disquisición para hacer notar todos los puntos que con nuestro estudio tengan relación, y ahora, volviendo á la interrumpida idea, transcribiremos unas letras de Cárdenas, en las que

considera como señal de hidalguía el regalo de la enorme piel de abortones que menciona el Fuero Viejo. Dice el aludido jurisconsulto en su obra repetidamente citada, "que consistiendo en aquel tiempo la principal riqueza de España en ganados, y no siendo entonces ricos más que los nobles y los hijosdalgo, el tener una inmensa piel de abortones indicaba la posesión de grandes rebaños, esto es, el ser rico, y por consiguiente caballero".

Algo parecido pudiéramos decir nosotros del vellón de lana, que ha de ser grande, enorme, si es posible, lo cual si ya en la Añora no es signo de ser caballero, sí lo es del relativo bienestar de que goza este pueblo, y además signo de que su principal riqueza es la ganadería. El regalo del vellón de lana tiene además otro significado, y es que su donación simboliza el trabajo de la mujer de la casa, que ella ha de hilar, que ella sacará de allí ropa con que vestirse, etc.

El queso que también figura en estas donaciones, es asimismo símbolo de la ganadería, pues ésta y la labranza de las tierras vense significadas en casi todo lo que se lleva á la novia en estas donas, quedando fuera de este concepto el mantón, la vara de Holanda, que va destinada á pañal del posible infante, y que pudiera traer causa del simbólico paño ensangrentado que las tradiciones refieren y que aún practican los gitanos andaluces, y el *agnus dei* que se colgará al recién nacido, llegado el caso, para preservarle del mal de ojo, y que es símbolo de la Eucaristía, recuerdo del sacramento matrimonial, y la pieza de tira bordada con que la novia adornará la camisa que ha de ponerse el día de la boda.

La novia da al padrino dos pañuelos bordados, uno para él y otro para el novio, en prueba de reconocimiento por los dones recibidos.

Estas donas ó arras no se devuelven por la novia en ningún caso, aunque se rompan las relaciones, cualquiera que sea la causa y el causante, y como propias de ellas se le apuntan, al revés de su carta, yendo, en caso de fallecimiento sin sucesión ni testamento en que de ellas se disponga, á sus herederos, no habiéndose observado nunca, por tanto, aquellas disposiciones de nuestro Derecho que se refieren á la devolución de lo donado bajo el supuesto de futuro matrimonio, como son: en el Fuero Juzgo: la ley 5.^a, tít. I, lib. 3.^o; Fuero Real: lib. 3.^o, tít. II, ley 5.^a; Part. IV, tít. XI, ley 3.^a; Novísima Recopilación: libro 10, tít. III, ley 3.^a, que es la ley 54 de Toro. Teniendo observancia las disposiciones contenidas en la ley 51 de Toro el ser esas cosas donadas de la pertenencia exclusiva de la mujer durante la vida del marido, y el ir á los herederos de ella en caso de muerte sin testamento en que las dé destino, ó sin sucesión.

También es digno de anotarse esto que tomamos del *Derecho consuetudinario* de Costa, tomo I, pág. 174: "en Aragón se conocen los regalos ó donaciones esponsalicias: si el esposo da joyas á la mujer, las lucra ésta en su totalidad, si él ó ella muere antes de la consumación del matrimonio (Obs. 46, *De jur. dot.*), en lo cual se diferencia del Derecho castellano".

Concluiremos, pues, afirmando que estas cosas llevadas por el padrino á la novia, no son otra cosa que arras, por varias razones:

1.^a Porque en el complemento al párrafo 2.^o (al cual nos remitimos en lo que concierne á este punto), vimos nacer las arras separándose de la dote en forma idéntica á como en la Añora se practica.

2.^a Porque las cosas dadas tienen analogía, siempre teniendo en cuenta las épocas

distintas, pareciendo en éstas sólo objetos y nunca dinero, ya que el dinero se daba en dote y las ropas y objetos en arras para eludir la tasa de aquélla. ("Consiste, por lo regular, en joyas y vestidos preciosos ú otras cosas semejantes; llamábase entre los romanos *sponsalitia largitas*, y entre nosotros, donación esponsalicia, donadío, dádivas de esposos y vulgarmente, vistas." -Escriche, *Diccionario*, página 701, *Arras*.)

3.ª Porque hasta el nombre tiene analogía diciéndose en la Añora donas á la donación que nos ocupa, cosa que también sucedía en nuestro Derecho histórico, como fundadamente afirma, aunque no fuera preciso autoridad tanta para afirmar esto, bastando sólo recurrir al general saber, el eminente Cárdenas en su citada obra, página 39 del tomo II. La consecuencia, viene á decir, del estudio de las leyes y documentos de la época (refiérese á la confusión de nombre ó la unificación de las arras y la dote bajo el nombre de arras, que se observa en los fueros), es: "Donde estuvo en observancia el Fuero Juzgo se acostumbraba á dar dote y arras, pues aquel Código señalaba ambas cosas con el nombre de arras, como la distinción existía real y verdaderamente, no puede menos de manifestarse también en el lenguaje foral. Llamóse, pues, á la dote diezmo, para significar que no podía exceder de la décima parte del caudal del marido, y de las demás donaciones de esclavos, alhajas y vestidos, que se hacían generalmente al tiempo de entregar el anillo nupcial, arras y donas."

4.ª Porque en conformidad con las arras de nuestro Derecho histórico, estas cosas que lleva el padrino son dadas siempre con el anillo ó arra.

También hemos de hablar alguna cosa respecto al *reconocimiento*, que ya dijimos es el acto en que la novia es presentada oficialmente á la familia del novio, y en el cual los tíos y tías carnales del novio dan á la novia veinticuatro reales cada uno y ocho reales los hermanos casados del novio, recibiendo de la novia un pañuelo de dos pesetas, de los comprados en Pozoblanco, cada uno de los tíos, y las tías media libra de chocolate cada una.

Esto que dan á la novia las citadas personas, no es sino una prueba del agrado con que ven la entrada de la novia en su familia, y comienzan por auxiliarla en los gastos extraordinarios que para el casamiento hace en ajuar, siquiera sea tan modesto como el que llevan estas gentes. Y obsérvese que con unos y otros motivos la familia del novio contribuye á los gastos que la novia tenga que hacer, pudiendo asegurarse que el ajuar casero es sufragado enteramente por la familia del novio.

Hemos dicho que en este acto también la novia regala á los obsequiosos tíos del novio con el referido pañuelo de ocho reales, que puede ser sustituido por otra prenda en la forma que dijimos en el párrafo correspondiente, y al ver estos regalos por parte de la novia á los parientes del novio, apuntamos: Cortes de Jerez, 1268: "40. Ninguno non de ni tomar ningunas donas en ruego de casamiento por su parienta, nin el novio non de ninguna cosa a ninguno si non las arras o las donas que olviere a dar a su mujer; e qualquier que lo diere o lo tomare peche lo doblado con 100 mars. de pena, e la meytad sea para el acusador, la otra meytad para la labor de las minas, e los cient mar. para mi" (*Cortes de Castilla León*, tomo I, pág. 79. Códice en fo. de la Bibl. Nac., D. 81, rotulado *Privilegios*

Ordenanzas de Sevilla, fol, CXVIII). En la Añora nunca hay regalos de los parientes ni á los parientes de la novia, cosa que sí sucede, aunque en moderna forma, en casi todos los demás pueblos de la comarca. En las Cortes de Valladolid, 1258: "44. Manda el Rey en razón de las bodas que ninguno non sea osado de dar ni tomar calças por casamiento de su parienta", con penas á los contraventores. (Ob. cit., tomo I, pág. 55. Del pergamino original del Archivo de Ledesma.)

Estos dineros que recibe la novia se apuntarán al *revés* de su carta, si los aportara al matrimonio.

Y á la entrega de los citados regalos se llaman *acabar el casamiento*, esto es, que se acuerda definitivamente la celebración del matrimonio.

COMPLEMENTO AL PARRAFO 5.º

En este complemento sólo haremos unas observaciones: 1.ª Respecto á la costumbre de enviar una gallina y una docena de huevos cada convidado que piense concurrir á la boda, y la docena de huevos solamente el que no haya de asistir. 2.ª Sobre esa otra, de que los invitados á la boda comen el día anterior en casa del novio.

Antes de comenzar, advertiremos que cuanto se diga en este complemento ha de relacionarse y hallar su completo desarrollo en el que ponemos al párrafo 7.º, no adelantándolo aquí completamente por exigirlo así la idea de plan. Los complementos al párrafo 5.º y al 7.º, pues, están en íntima relación.

Desde luego que al invitarse en la Añora para las bodas un número crecidísimo de personas, esa donación del invitado sale al encuentro del inconveniente con que se chocaría para encontrar la inmensidad de vituallas necesarias; pero esto es sólo á primera vista y como solución de ese inconveniente con que pudiera tropezarse á primera hora que diríamos, pues luego, en el día de la boda, al invitado que no asistió, habiendo mandado la gallina y la docena de huevos, se le enviará, de la boda, una gallina rellena y un buen plato de hojuelas. Por esto podemos afirmar que el citado regalo de los huevos y la gallina obedece también, y quizás principalmente, á otra razón:

Entre las que en general se dicen leyes suntuarias, encontramos un Ordenamiento dado para Sevilla en la Corte de Alcalá de Henares de 1348, en que se dice: "127. Otro-sy que en las aldeas, que los labradores a las sus bodas que non coman mas de tantas personas - dice el número de éstas- et estos que desta guisa comieren que paguen su escote, e de otra guisa que non coman y". (Obra de la Academia, ya citada, pág. 623 y siguientes del tomo I.)

Respecto á la comida del día anterior á la boda: por tradición se dice en Añora que antes, en tiempos remotos, la boda duraba varios días, y ahora sólo dura dos ó uno si queremos, pues el día siguiente ó de tornaboda, el festejo y comida es sólo para la familia cercana de los novios.

Tenemos, pues, que la boda sólo dura un día, pero también observamos que hay una comida para todos los invitados el día de antes, y es lógico pensar que esta comida del día anterior apareciera á raíz de la supresión, en el pueblo, de las bodas de varios días.

(Lo que acabamos de decir en los dos párrafos que van antes de este paréntesis, nos hace sospechar sobre la certeza de la fecha que Casas-Deza da á la fundación de la Añora, fecha apuntada en el Prefacio, pues según ella, la Añora no existía cuando las disposiciones de nuestro Derecho suprimen las bodas de varios días. Y conviene advertir que en la Añora la supresión de días no obedece á motivos de ahorro, ya que vemos el criterio que reina en materia de bodas, y que la supresión de la tornaboda no es más que un medio de burlar la ley, el *se obedece, pero no se cumple*, pues sí ésta suprime la comida en la boda después del día de ésta, ello se obedece..., pero organizan comidas el día antes. Luego pudo ocurrir que la Añora se fundara antes de lo que afirma Casas-Deza (nosotros, aunque hemos buscado, no pudimos encontrar más rastros sobre la fundación de este pueblo), pero no tanto que alcanzara la fecha de 1258 (Cortes de Valladolid); ó también, que las gentes de este pueblo, en la primera época, hicieran caso omiso de la regulación, cosa frecuente, hasta que alguno, por motivos difíciles de averiguar, pero apoyándose en la regulación legal, introdujo la costumbre en la forma en que hoy se practica.)

Nuestro Derecho histórico nos dice en este punto, Cortes de Valladolid de 1258, hablando de los que han de concurrir á las bodas, etc.: "... 45. ... Et que non duren las bodas mas de dos dias". (Ob. cit. de la Academia, pág. 55, tomo I.) Y en las Cortes de Jerez de 1268 se hace la misma prohibición. (La obra antedicha, tomo I, pág. 69)

Posteriormente, en el 1348, en Cortes de Alcalá de Henares, se lee el Ordenamiento dado para Toledo: "103. Otrosy a -las bodas que non pueda ninguno conbidar para que coma y si- non el dia de la boda, et dese dia fasta vn mes nin ocho dias ante, que non pueda ninguno conbidar a ningun vezino de Tolledo". (Ob. cit., pág. 622, tomo I.) Y en el Ordenamiento para Sevilla de las mismas Cortes, se repite bajo el núm. 115 la misma prohibición. (Ob. cit., pág. 623 y siguientes, tomo I.)

Para terminar este complemento, anotaremos una costumbre bien española que tiene observancia en el pueblo objeto de nuestra investigación.

Hemos dicho hablando del lecho nupcial, cómo es notablemente, exageradamente alto, y que muchas veces hay en el ajuar un asiento ó taburete de enea, al que llaman *mona*, que utilizan para subir á la cama. Y dice D. Gabriel Maura, en su obra *Rincones de la Historia*: "Las camas españolas eran grandes, cubiertas por dosel ó paramento, provistas de muelles colchones y blandas almohadas de pluma ó de flojel, que es el tamo que se saca del paño, sábanas de lino, ricas alfajaras ó colchas y alifafes ó edredones de pieles, y tan altas, que, según documentos anteriores y posteriores al siglo XII, la escalerilla para subir á la cama, á veces de plata, figura entre los objetos del ajuar del dormitorio."

COMPLEMENTO AL PARRAFO 6.^º

La dote es la más primitiva y común forma de aportación matrimonial, y siendo ellas tan escasas en la Añora, bien por costumbre, ó mejor la escasez de la hacienda de sus habitantes, el pueblo, con instinto de previsión, solidaridad y mutuo auxilio, digno de todo encomio, crea la costumbre de lo que dicen *daos*, subviniendo á la necesidad de formar

un caudal á los nuevos esposos, creando las bases de desenvolvimiento de la familia que se constituye. Esto y no otra cosa significa esa donación que relatamos en el párrafo correspondiente, siendo de notarse que se consideraría falta de honor y perdería la estimación pública, quien dejara de contribuir con aquello que la costumbre tiene establecido.

Tal arraigo tiene esta costumbre en la Añora, que se dieron casos de novia forastera que fué al citado pueblo exclusivamente á recibir los *daos* en el día anterior á la boda, como ha sucedido este mismo año con una moza de Pozoblanco que casó con uno de Añora. Y otras veces que no se hizo esto, recogieron los *daos* después de casados.

Hemos dicho que los *daos* se hacen el Domingo ó día festivo anterior á la boda, mediando, pues, un cortísimo espacio de tiempo (las horas de la noche, poco más) desde que ellos se efectúan hasta que el matrimonio se celebra. Es por esto que no se tenga memoria de rompimiento de las relaciones después de efectuada esa donación. Sin embargo, una vez que estuvo á punto de ocurrir este caso, nadie habló siquiera de la devolución de lo donado, prevaleciendo el criterio de la no devolución aunque el matrimonio no se efectúe. Lo que sí es lógico suceda es, que aquellos que hicieron donación no vuelvan á efectuarla si contrae después matrimonio uno de estos novios.

Lo reunido en los *daos* es general que el matrimonio lo emplee en la compra de una mula nueva que ellos recrían, teniendo la cantidad reunida en esta donación la consideración legal de gananciales.

No deja de causar extrañeza esta comida que la novia tiene con sus amigas casadas, á la cual no encontramos otra explicación que un pretexto de aleccionamiento de la doncella, dado el difícilísimo camino que va á emprender, y esto lo apuntamos como deducción sacada de la conversación que durante el yantar se sostiene entre bromas y veras.

COMPLEMENTO AL PÁRRAFO 7.^o

Lo primero que haremos notar en este complemento al párrafo 7.^o, es que los novios, ni cuando van á la iglesia para la celebración del matrimonio ni cuando vuelven, van juntos, formando la pareja acostumbrada. En la Añora se observa escrupulosamente una absoluta separación de sexos en lo que se refiere á la formación de la comitiva de bodas, siendo de advertir que las solteras no van á la ceremonia y es el novio quien después irá casa por casa para traerlas al festejo. El grupo de mujeres, con la novia á la cabeza, va detrás del formado por el novio y los hombres, cuando se dirigen á la iglesia, formando á la vuelta en orden inverso, costumbre á la que no encontramos otra explicación ni origen que el significar el sometimiento de la mujer á la potestad del marido, llevándola ante su vista y dirección cuando ya el matrimonio se efectuó, yendo antes detrás, como indicando que van espontáneamente, que sigue á aquel hombre porque tal es su voluntad.

El Cura que casa á los nuevos cónyuges viene con ellos desde la iglesia para tomar el convite y rezar antes, como ya se dijo; enviando además al citado Cura algún plato de hojuelas ó alguna cosa de la boda. El Cura, antes de marcharse, felicitará á los recién

casados, y, en nombre de Dios, les dará un buen consejo deseándoles toda suerte de prosperidades.

En Castilla, era antigua usanza que fuese el clérigo á casa de los novios, antes ó después de la ceremonia, á bendecirlos y bendecir el tálamo y las arras, aludiéndose á esto en el Concilio de Coyanza: "Presbyteri ad nuptias causa edendi non cant, nisi ad benedictionem." Y en el Fuero de Salamanca se dice: "Clérigos razonados que trogieren bendiciones a los legos, reciban de los novios 13 dineros e meaya, de prata la meaya, e lieven con los novios una espalda de bon carnero, e un bon pan con vino; e el sagristan coma del pan cocho media racion". (Martínez Marina, *Ensayo histórico-crítico sobre la antigua legislación*, pág. 211.)

Por lo dicho en el párrafo correspondiente, veremos que lo referente á las comidas é invitados en las bodas de la Añora es cosa que no acabaríamos de contar, hallando antecedente el estruendo y esplendidez que aquí se usa en las famosas bodas de Doña Llambla que nos refiere la Crónica general, siendo de advertir que el alarde de fiesta y divertimento con motivos de boda debió llegar en España á lo inimaginable, según se infiere del siguiente texto de la ley Fuero de Plasencia: "Otorgamos que ningun home non peche omecillo nin calomnia, que en bofordo de conceyo o en trebejo de bodas por empujamiento de caballo, o con lanza o con fierro o con otra cosa firiere o matare fuera del castillo de la Cibdat."

Corroboramos asimismo la idea que sostenemos referente á la esplendidez de las bodas españolas, la prohibición y regulación que se lee en los capítulos de Cortes. En las de Alcalá de Henares de 1348, en el Ordenamiento para Toledo, se dice: "101. ...Nin coman y (viene hablando de los desposorios y donaciones por este motivo) parientes nin otros ningunos, salvo los que suelen y comer cada día." "103. Otrosy a las bodas que non pueda ninguno combidar para que coma y sinon el día de la boda, et dese día ffasta un mes nin ocho días ante, que non pueda ninguna combidar a ningun vezino de Tolledo. Et para este comer que non puedan combidar mas de 10 parientes e 10 parientas quales mas quisiere el novio, de los mas ançianos. Et el que non oviere tantos parientes e parientas, que pueda combidar de los que el mas quisiere ffasta cumplimiento de los dichos 10 parientes e parientas." "104. E a estos que les den tres manjares de sendas carnes, e el un manjar que sea de aves e los otros dos que sean de otras carnes, et que les puedan dar de la fruta; et si ffuer día de pescado, que ssean tres manjares."

En el Ordenamiento para Sevilla: 112: Prohibiendo que en la boda del "rrico omme" coman extraños á la casa. 115: Fijando en quince varones y quince hembras, sin contar los novios, los que pueden comer en la boda. 127: "Otrosy que en las aldeas, que los labradores a las sus bodas que non coman mas de cuarenta personas, veynte de parte del novio y veynte de parte de la novia". (Ob. cit., pág. 622 y siguientes, tomo I.)

Antes, en cortes de Valladolid, 1258, se registran análogas disposiciones. 45: "... Et otrosy manda el Rey que non coman a las bodas mas de çinco varones e çinco mugieres de parte del novio e otros tantos de parte de la novia sin companna de su casa. Et estos sin el padrino e sin la madrina e el padre e la madre de los novios..., e si el padre o la madre de los novios, el novio o la novia o el fazedor de la boda mas combidare de quanto manda este coto el Rey, que peche por cada omme diez mr., etc..." (Ob. cit., pág. 55, tomo I.)

La costumbre de que la madre de la novia no intervenga en ninguno de los festejos y regocijos de este día y que siga en su casa ocupada en sus faenas habituales, parece traer causa del antiguo rapto, del que ya notamos supervivencia.

Nota del Editor: Agradecemos a los herederos de D. Antonio Porras Márquez la autorización concedida para la publicación de este libro.

APUNTES SOCIOLÓGICOS DE BAROJA SOBRE CÓRDOBA

Juan Pérez Cubillo

Es relativamente frecuente una mirada de autocomplacencia sobre nuestras gestas pasadas, lo cual acaba convirtiéndose en una rémora para el progreso. Por ello los regeneracionistas Mallada, Ganivet y Costa entre otros, decidieron poner el dedo en la llaga que luego tuvo una entrega de testigo en los componentes de la generación del 98 -con aquello de la intrahistoria- precedida por la frase lapidaria de Costa "*hay que echarle doble llave al sepulcro del Cid*". Fue claramente insuficiente, pues aún proliferan los que ven contubernios sin tasa en frases que trascienden lo anecdótico para remontarse hacia objetivos de más altas miras, entre los que cabe situar a Baroja.

Baroja tuvo una doble vía para el conocimiento de Andalucía, ya que su padre estuvo destinado en la cuenca de Río Tinto algún tiempo, donde nació su hermano Ricardo. El conocimiento concreto de Córdoba se produjo a partir de la relación del novelista con el pintor Julio Romero de Torres, con el cual compartió cenáculos en el Madrid, del que formó parte el genial Valle - Inclán; mas por razones obvias, a poco que se lean las obras de este novelista tan particular, se podrá comprender el porqué de tan tupido velo. Se puede así rastrear un conocimiento de este espacio -dado en llamar Andalucía en general, y de Córdoba en particular- a través de sus páginas. Tal vez una clave interpretativa de sus apuntes sobre los modelos de sociedad que propugnaban los personajes de la novela haya que buscarla en sus propias confesiones: Baroja se aburría soberanamente desde su más tierna infancia; ello pudo dar lugar a profundas contradicciones, por ese pesimismo hijo de una realidad social poco edificante en la que el personal de arriba jugaba bastante a la ceremonia de la confusión, inicio mismo de la novela titulada "Los visionarios"¹, que forma parte

¹ Novela acabada en Iztea, agosto de 1932, editorial Caro Raggio, Madrid, 1974. Consta de siete Libros.

de la trilogía “La selva oscura”², si se tiene en cuenta que hay un supuesto origen milagrero³ en el bosque de Ezkioga, con la aparición de la Virgen “*espada en mano ... desde mediados de 1931 a 1933, asegurándoles a los hombres y mujeres que la contemplaban que si España seguía “descristianizada” vendría “un ángel exterminador, un Caudillo abrasador que acabaría con la República”*”. Este suceso conmovió a las autoridades republicanas para luego ser sepultado por el franquismo. Y es que pocos recuerdan este caso, el cual estuvo a punto de convertir a Euskadi en otro Londres o Fátima más ...”.

Andalucía es el escenario de gran parte de la novela⁴, con múltiples referencias que podrían conformar una teoría sobre ésta, al modo que lo hizo Ortega y Gasset en su momento. Las fuentes de información fueron reseñadas con anterioridad, por lo que desde aquí se propone un acercamiento gradual a Córdoba desde la referencia inicial a la región en su conjunto; pero si hubiera de darse una nota definitoria sobre los personajes que pueblan esta referencia sería la profunda contradicción existente en los mismos entre las teorías que sustentan y la acción que los define. Una palabra barojiana define este comportamiento, andaluzadas, que bien podría ser tenida como término despectivo si no son consideradas otras referencias y los diversos testimonios existentes que apuntan hacia una dirección diametralmente opuesta; aunque nadie niega que tuviese fuentes privilegiadas para referirse a fenómenos algo alejados en el tiempo, como el bandolerismo, su permanente rebeldía y cierta acritud de carácter le da un punto de pasión poco conveniente para las diversas opiniones. Es su profundo escepticismo en política lo que le conduce a considerar visionarios a seres utópicos; no obstante, el autor busca a estos personajes a propósito para su teoría y los convierte en una especie de cliché ejemplificador que, aunque se acerque a las opiniones vertidas por Blanco White respecto a la Andalucía de los viajeros franceses e ingleses, sigue aquejado de ese mismo determinismo clasificatorio al que no fueron ajenos los mencionados escritores. Son excepciones el barón Charles de Davillier y su inseparable Gustavo Doré, con algunos otros nombres.

La osadía de Baroja no conoce límites al emitir opiniones muy dogmáticas que serán reflejadas más adelante en lo tocante al comportamiento lingüístico de los andaluces. El bandolerismo ocupa un lugar importante, cuando se hace eco de cierto prestigio de los bandoleros entre las capas sociales desfavorecidas, y pone en boca de un personaje anónimo alguna de las coplas que circulan⁵:

² Las otras dos novelas componentes de la trilogía son “La familia de Errotacho” y “El cabo de las tormentas”.

³ Incluido en Más detalles sobre “Visionarios”, 2 de septiembre de 2000, a propósito de la película de Gutiérrez Aragón ([www. Eduardonoriega.com/noticias](http://www.Eduardonoriega.com/noticias)).

⁴ Libros 2, 3, 4, 6, 7.

⁵ Libro Segundo, capítulo VIII.

Soy un mosito tan crúo
y de tanta calíá
que donde pongo lo cliso
no lo pone otro chavá,
y si me tercio la nube
o me echo el estache atrá,
arrimo ma navajaso
o diño ma bofetá
que estreyas hay en er sielo
o areniya tiene er mar.

Es Michel, personaje guía de la novela junto con Fermín y Ana, quien dice a propósito del bandolerismo lo que parece una reivindicación del punto de vista de los viajeros franceses, con una comprensión del fenómeno que dista bastante de las apreciaciones de los escritores del siglo XIX:

“Eso del bandolerismo lo daba en Andalucía la tierra despoblada, la falta de comunicaciones, el poder pasar de una región a otra y refugiarse en la sierra, mal conocida y sin caminos. También influyó la guerra de la Independencia y la guerra civil. Muchos caballistas que comenzaron de guerrilleros acabaron en bandidos.”

Las preocupaciones de Baroja alcanzan también a esa capacidad de inventiva y a esa supuesta aceleración en el decir que parece atribuirse generalmente a los andaluces. Hay aciertos parciales en las referencias a la forma de hablar y adopta la duda al final como resultado de su razonamiento; con estas opiniones aporta la duda razonable desde la posición del no entendido que tiene un fondo de certeza. Fermín es quien interviene:

“... la pronunciación es distinta y hablan con mucha rapidez. El andaluz es un verdadero dialecto del castellano. Una usted a la pronunciación distinta y a la rapidez, el que esta gente tiene cierta imaginación verbal, una gran facundia para inventar palabras, y se comprende que un extranjero, por bien que sepa el castellano, no los entienda de pronto. En estos días que estamos en Andalucía yo he oído una serie de palabras que evidentemente no son castellanas, pero que no estoy acostumbrado a oírlas: el pago, la haza, la besana, el pegujal, pegujalero, el manijero, el cojumbral, el albero, el cachucho, la senara ... Añada usted a estas palabras otras que aquí cambian de género: el cuerno, que dicen la cuerna; la oveja, el ovejo; el risco, la risca ... y ya basta para la confusión.

Toda esta riqueza de léxico podrá servir para los escritores. ¿Para qué? ¿Para escribir en un lenguaje que no lo entienda nadie? No vale la pena ¿Usted cree que hay lectores que cuando encuentran una palabra que no comprenden van a ver el significado en el diccionario? Quizá los haya. Yo no he conocido a ninguno.”

Los movimientos sociales del campo andaluz de la España finisecular del siglo XIX que crean organizaciones secretas y protagonizan agitaciones para reclamar condiciones de vida dignas a los terratenientes son objeto de atención en Baroja. La más famosa de ellas, La Mano Negra, como se sabe, dio lugar a capítulos sangrientos; a ella, así como a la FAI, se refiere Baroja, que titula uno de los capítulos “Un superviviente de la Mano Negra”⁶.

El personaje que aparece como perteneciente a La Mano Negra, llamado Jeromo, presenta un testimonio de interés para conocer lo que era esta organización que reclutó a jornaleros del campo gaditano esencialmente. Las afirmaciones que hace Jeromo sobre un maestro sin título, Juan Ruiz, y la forma de pago de los afiliados, el escaso conocimiento recíproco que había, la Revista Social y el proceso que se siguió contra los pertenecientes a esta organización convierten al texto en muy interesante. Se percibe que Baroja ha buscado en las fuentes y que, como en otras ocasiones, lo narrado pertenece a la experiencia directa del escritor, que no sigue los cauces habituales en el enmascaramiento de las situaciones. Se reproduce un largo pasaje en el que Jeromo se sincera con los viajeros:

“- ¿Aquella sociedad era una sociedad secreta? Yo no lo sé. Nosotros la llamábamos Federación del Valle. Dicen que había un comité de acción, que se llamaba Tribunal Popular hasta que vino el proceso y me llevaron a la cárcel. El caso fue que empezaron las traiciones a la sociedad. Algunas malas personas iban a la policía para cobrar unas pesetas a denunciarle a éste y al otro y a contar mentiras. Por entonces mataron a un cantinero cerca del Puerto de Santa María, en el ventorrillo del empalme, en la carretera de Sanlúcar, y poco después murió un vecino de Arcos de la Frontera de un golpe. Se quisieron achacar las muertes a nuestra asociación, pero no se demostró nada. En esto se habla en Jerez de la desaparición del Blanco de Benaocaz el día de San Andrés.

- No sé cuándo es ese santo –dijo Fermín.

- En noviembre –contestó el médico-. Lo dice el refrán: “Dichoso mes, que empieza en Todos los Santos y acaba por San Andrés”.

- El Blanco de Benaocaz era un matón, un mal ángel –siguió diciendo el tío Jeromo-. Había atropellado a una chiquilla de trece o catorce años de una manera bestia, y amenazaba a los de nuestra asociación con denunciarlos. Entonces los nuestros, los dos hermanos Corbacho y un tal Vázquez, se reúnen en el Alcornocalejo, en la choza Maestro de Escuela. Ruiz era secretario del grupo de acción. Hablan allí, y deciden matar al Blanco de Benaocaz. Yo nunca he creído que eso estuviera bien hecho. Del Alcornocalejo van al molino de la parrilla, se juntan con otros asociados, y preparan la muerte. Uno busca al Blanco en la taberna del Pollo, y, con engaños, le lleva por el arroyo de la Plantera, donde estaban emboscados varios con

⁶ Libro Tercero, capítulo IV.

escopetas. Matan al Blanco, llevan el cadáver al campo del Algarrobilllo, propiedad del Contrabandista, donde habían hecho una fosa de más de una vara de honda, le entierran y siembran cebada encima. La policía supo pronto que había desaparecido el Blanco el día de San Andrés, y, por confidencias, se enteró de que la muerte se había hecho en el cortijo de los Corbachos. Inmediatamente el juez mete en la cárcel a los Corbachos, a Vázquez, a Ruiz, a todos los del comité de acción, y luego nos prenden lo menos a trescientos. Dijeron que encontraron claves y listas, y se empezó a hablar de la Mano Negra; yo hasta entonces no había oído hablar de ella. Se lo juro a ustedes. Nos llevaron a declarar.

- Tú qué sabes de La Mano Negra?

- Yo no sé nada.

Y nos hartaban de palos

- Ponga usted lo que quiera -decía uno, ya trastornado y perdido.

“Al final de marzo nos trasladaron a Jerez, y en junio comenzó el proceso. El fiscal pedía quince penas de muerte ...”

El texto continúa con la narración de los hechos por parte de Jeromo, que llega a utilizar una frase lapidaria referida a los terratenientes, de los que Baroja había hecho un apunte anteriormente con don García de la finca del Carrascal. Así dice el personaje de La Mano Negra:

“Esta burguesía andaluza es infame. Yo la odio con todas las fuerzas de mi alma.”

Baroja, a manera de colofón del pasaje, expresa su criterio:

“Era el viejo esclavo de la gleba que se rebelaba contra el despotismo ancestral ...”

Córdoba es objeto de atención en los Libros sexto y séptimo de “Los Visionarios” y tiene su antecedente en una novela anterior referida a la etapa de “La Gloriosa”⁷, la cual tiene como protagonista a un cordobés que regresa tras su formación inglesa. Resulta interesante rastrear la tipología humana de la ciudad y sus comportamientos en dos momentos históricos determinados, si se tiene en cuenta el esencial verismo de un escritor que es “traicionado” en la ficción por esa formación científica que lo convierte en minucioso con todos los detalles, como si de un experimento de laboratorio se tratara. Sólo hay algún descuido en la toponimia, probablemente realizado a propósito, pues el resto de los datos que aparecen en ella cuentan con

⁷ “La feria de los discretos”.

el inestimable testimonio de uno de los personajes, don Pedro de Vegas⁸, llamado del mismo modo en la novela, y las revelaciones a su hijo Pedro, que nos fueron facilitadas y son básicas para estas reflexiones. Parece, pues, conveniente, que hagamos un excursu sobre la fuerte personalidad de un hombre que ejerció una influencia benefactora en una ciudad conocida por la frase proverbial acerca de sus muchas tabernas y una librería tan sólo.

Pedro de Vegas ejerció su magisterio de una forma altruista sobre las capas populares de la ciudad, lo cual no era bien visto por los sectores más conservadores de la misma. Su acción no se limitó a enseñar a leer, sino que inculcó a sus discípulos la pasión por la lectura⁹; además, ideó un sistema que permitía el fácil acceso a los libros con el llamado Catálogo de la llamada **Biblioteca circulante**, un cuaderno de ocho a doce páginas en que figuraban los títulos de los libros destinados al alquiler para su lectura y el sistema de conservación de los mismos¹⁰. Fue fusilado el mismo año en que fue ejecutado el poeta Alvarino.

Hay una gran indolencia que ha impedido por mucho tiempo que esta novela fuese conocida, tal vez porque la ciudad no es el escenario único y debido a que los hechos están más cerca en el recuerdo.

La vieja idea del provincianismo que se respiraba en la capital es lo primero que llama la atención de la visita de los personajes, cuando uno de ellos -Michel- celebra la belleza de la ciudad. Es el origen de una polémica que ha llevado a considerar a Baroja, por parte de cierto cordobesismo militante, como un detractor; tal vez porque hay frases probablemente mal interpretadas para referirse a Córdoba¹¹:

“Sí. Se dice que Isabel la Católica preguntó a uno de sus políticos qué le parecía Córdoba, y éste contestó: “Son varias aldeas reunidas a un ayuntamiento”

Hay, no obstante, unos versos puestos por Baroja en boca de un personaje que aparece como interlocutor de los visitantes, los cuales podrían hacer pensar algo distinto¹²:

⁸ Maestro procedente de Villaescusa (Zamora) y pastor religioso. Instaló una librería de amplio espectro (desde “Das Kapital” al Kempis).

⁹ Un discípulo aventajado fue José María Alvarino, autor de un poemario titulado “Canciones morenas”, cuya edición moderna fue encomendada al autor de este trabajo en 1987. Era, sin duda, el mejor amigo de Federico García Lorca en Córdoba y fue fusilado en 1936 por las tropas insurrectas; figura por este libro en el diccionario de J. M. Bonet Correa “Las vanguardias literarias en España”.

¹⁰ Cabe recordar la figura del inglés Ricart de Bury, que editó unas reglas sobre préstamos y conservación de libros en una Universidad inglesa.

¹¹ Capítulo II del Libro Sexto.

¹² Libro Tercero, capítulo II.

*Al andaluz
hazle la cruz.
Si es sevillano,
con la una y la otra mano.
Si es cordobés,
con las manos y con los pies.*

El crecimiento de aluvión tan característico, que lleva aparejado un despoblamiento de la provincia y la consiguiente ruralización de la capital en cuanto al prisma de visión de las cosas, fue visto por Baroja de una manera perspicaz. Baroja se refiere al provincianismo como actitud ante el mundo, pero de una manera interesada ha sido considerado como algo insultante para la globalidad de sus moradores. Una especie de eruditos locales pontifica a veces a partir de las fuentes “de oídas”, como la única vía de transmisión, lo cual no deja de ser un dislate; máxime, si se tiene en cuenta que la obra objeto de comentario -“Los Visionarios”- no es conocida por la mayor parte de la población.

Tras manifestarse sobre la escasez de mujeres en la calle, que chocaba con la frase tópica de que en Andalucía se podían ver mujeres de una gran belleza por las calles, se pronuncia acerca de los que son reputados como los mayores exponentes de un pueblo, en cuanto a la notoriedad:

“-¿Quién es ese Guerrita?” –pregunta un personaje inglés con el que se tropiezan. Y replica Fermín -la voz de Baroja-

-Es un torero. Es el tope en el plano inclinado de un pueblo:

de Séneca a Averroes, de Averroes a Góngora, de Góngora al duque de Rivas y del Duque de Rivas a Guerrita.”

Parece desprenderse, pues, que es un pueblo en declive en cuanto a figuras del mundo del intelecto o de las artes. Tiene su correlato en política, en lo que parece una idea permanente de Baroja: los políticos se someten a una especie de ceremonia de la confusión; don Rafael Benomar es un personaje más de los tipos variados que traza Baroja a lo largo de sus novelas con la nota común de la falta de coherencia. Sucede en “*El árbol de la ciencia*”¹³, donde sitúa al personaje central, Andrés Hurtado, que observa comportamientos confusos entre los políticos locales de Alcolea del Campo. Ni liberales ni conservadores parecen comportarse como tales. Es don Rafael Benomar la expresión posterior de lo que en su momento fueron los políticos

¹³ “El árbol de la ciencia”, Alianza Editorial, Madrid, 1967. La novela fue acabada en 1911.

masones que aparecen en la novela "La feria de los discretos" cuando llega la algarada callejera que culminará en La Gloriosa.

El perfil de la figura responde a una especie de erudito a la violeta que tiene pretensiones en el mundo de la política con claras pretensiones de notoriedad, de ahí que intente ser amable con todo forastero al cual interpreta como persona de calidad. Tiene un correlato en don Gil de Sabardía¹⁴. Benomar es descrito de forma inequívoca:

"Estaba muy metido en los asuntos de la política republicana, de esa política española del momento, en la cual todos los grupos tienen cambiadas las etiquetas, pues los radicales no eran radicales, sino conservadores, los progresistas no son progresistas; los socialistas no son socialistas, y los agrarios no son agrarios ... era de los radicales no radicales, que luchaban contra los socialistas no socialistas."

Los personajes son guiados por don Rafael Benomar y se dirigen a la sierra. Allí se encuentran con diversos representantes de la burguesía acomodada; se trata de un militar, dos propietarios y un profesor de Instituto, con la nota en común de gran conservadurismo ya presente en la conversación con Iturrioz, tío de Andrés Hurtado en "El árbol de la ciencia". El modelo en este caso es distinto, pues se trata de tipos anacrónicos y descreídos que explican sin ningún interés y con una erudición huera; los profesores, para Baroja no pueden poner en solfa el sistema, pues resulta contradictorio con su quehacer diario, en el que se le pide –y lo hace gran parte– la integración en el sistema social. El profesor de Instituto manifiesta su gran temor por lo que no es sino un intento tímido momentáneamente:

"El profesor se lamentaba de la estridencia de la revolución."

- Yo no encuentro esta revolución nada estridente, sino todo lo contrario -dijo Fermín-; me parece una cosa comedida, modestita y un poco mediocre."

"La plaza de Córdoba"-así llamado el capítulo IV del Libro sexto- es una amalgama de opiniones sobre tipos humanos de distintos oficios y sobre el tipo de establecimientos. Caracteriza a los personajes como muy dados a la conversación sin tasa y con pautas que recuerdan "El examen de ingenios para las ciencias"¹⁵ Es el caso de la referencia a "Ese hombre gordo y pacífico" al que alude en el capítulo. Hay una referencia al robo que se produjo realmente por esas fechas en un banco de la zo-

¹⁴ Personaje de "La feria de los discretos" al cual menciona de dos modos distintos en la novela.

¹⁵ Fue publicado por Juan Huarte de San Juan en la Imprenta de Baeza, 1575. Influye decisivamente en la caracterización de tipos humanos; de hecho, Cervantes se apoya en las teorías de Huarte para caracterizar a los personajes de "El Quijote".

na por el sistema del butrón, con lo que aparece, una vez más, la aspiración a la narración veraz de Pío Baroja. Los casos de brujas y duendes ocupan un capítulo completo, que se desarrolla básicamente por los llamados barrios del casco antiguo, donde relata apariciones milagreras y deja constancia de lo alargado del brazo de la Inquisición, así como de lo que para el autor es una española, que no es sino la impresión causada en Fermín por el que llama Cristo de los Dolores (se refiere al Cristo de los Faroles) y una saeta que está siendo cantada en ese preciso momento, pues la acción está localizada en la noche del Jueves Santo. Da paso a una alusión a la política de entonces, a través de los chicos en esta ocasión, que establecen una jerarquización entre sus padres como si de empleos militares se tratara; sencillamente para ellos ser socialista era menos que comunista, y un tercero replica: “*Mi padre es más: es anarquista.*”

El conocimiento que Baroja tiene de la expresión cantaora proviene de su compañero de tertulia madrileña, Julio Romero de Torres¹⁶, caso común al de Valle – Inclán. Salpica Baroja las páginas de la novela con expresiones como “*cante flamenco*”, “*cantaor*” y otras, que muestran un conocimiento que dista mucho de ser superficial. La escena se produce en una taberna cercana, donde la tabernera invita a un hombre a incorporarse a la tertulia improvisada, y se autodefine como comunista libertario. Veamos:

“El señor Paco, apodado el Manitas, cantó en voz baja un fandanguillo muy sentimental: un recitado en el que, a fuerza de quejidos y jipíos, no se notaba la música.

- Yo no entiendo bien esto -dijo Michel.

- Yo tampoco -añadió- Fermín-. Esto es muy complicado. A ver, cante usted una malagueña o una petenera de las antiguas.

El señor Paco el Manitas comenzó el punteado de una petenera clásica, y luego la cantó a media voz.

- Esto ya está bien.

Fermín y Michael salieron de la taberna.”

Esta pasaje nos lleva a una reflexión que enlaza con lo que podría llamarse “*Teoría de Andalucía*”, compuesta por distintas observaciones que pueden rastrearse desde las novelas barojianas. Las alusiones de Baroja y de Valle-Inclán no son sólo anécdotas que pueblan sus obras, sino que conforman un pensamiento más profundo que se ha ido sedimentando en conversaciones y por experiencias directas de visitas a

¹⁶ El libro de Ricardo Baroja “*Gente del 98*” recoge la cosmovisión del grupo de intelectuales que tiene como denominación genérica Generación del 98. Son escritores, artistas –se incluye en la relación el mencionado pintor cordobés y el por entonces joven Picasso– y músicos. Se reúnen normalmente en cafés como el Madrid o el Café Levante.

Córdoba. Baroja relaciona en sus escritos el exterior de las casas con las coplas flamencas; a su juicio, el exterior es blanco y luminoso, pero ¡cuánta pena y drama habita en su interior!

“La tertulia en la librería” ocupa el capítulo VII, y es donde Baroja entabla una relación amistosa con el librero don Pedro de Vegas. Los distintos documentos que nos fueron facilitados por sus dos hijos son de un valor importante, ya que en ellos hay constancia de esta relación y de su lectura se desprende la esencial veracidad de lo narrado por Pío Baroja en este libro. Don Pedro de Vegas es una lumina-ria en la ciudad por sus muchos conocimientos de diversas materias y el dominio de distintas lenguas; mas es de tal interés el capítulo que resulta necesario su conocimiento íntegro, pues de la confrontación de estas opiniones pueden extraerse conclusiones muy clarificadoras.

“Al día siguiente Fermín anduvo a la busca de una librería de lance, y encontró una en la plaza del Salvador.

El librero¹⁷, hombre de mediana estatura, calvo con anteojos, vestido con un guardapolvos gris, parecía hombre culto. Le preguntó Fermín si no quedaban libros antiguos en la ciudad. Al parecer, no quedaba ninguno, al menos en el comercio. Quizá había bibliotecas particulares importantes, aunque lo dudaba.

En la conversación, el librero citó algunos libros en latín.

- ¡Cómo! ¿Sabe usted latín? –le preguntó Acha.

- Sí, un poco.

- ¿Es que ha estudiado usted para cura?

- Sí; yo he sido pastor protestante.

- Hombre, ¿qué me dice usted? ¿Y es usted de aquí?

- No, yo soy de Zamora. Mi padre, en la revolución de septiembre, se convirtió al protestantismo, y a mí me hizo pastor, y he estado de pastor y de maestro en Cádiz y luego en Córdoba.

¹⁷ Tenía una de las escasas colecciones completas del Espasa, según revelaciones de su hijo Pedro, hoy desaparecido.

La semejanza de carrera con él le produjo a Fermín gran estimación por el librero¹⁸. Hablaron largamente. Mientras estaba en la puerta de la tienda, varios chicos, con la cara pintada de negro, arrastraban por la calle latas y esteras, haciendo mucho ruido y mucho polvo. Al mismo tiempo sonaban alborotadamente las campanas de las iglesias.

- ¿Qué demonio hacen estos chicos? - preguntó Fermín.

- Es una costumbre del pueblo en el Sábado de Gloria.

Por la tarde, Fermín y Michel volvieron a la librería, en donde una tertulia de amigos discutía cuestiones del momento. Había la gran preocupación de la lucha de los socialistas contra sindicalistas.

Entre los contertulios se distinguía un corredor de libros de una ciudad próxima importante. El corredor de libros había tenido una pequeña librería y puesto de periódicos en aquella ciudad.

- Allí no lee nadie - dijo con sorna-, ni nadie está enterado de nada. A mí me han pedido los clientes la Historia de Genoveva la del bramante; La mujer adulturada, de Pérez Escrich; Los hijos del Gran Capitán, de Julio Verne, y la Guía de pescadores, del padre fray Luis de Granada. Una señora maestra, que se las echaba de culta, comenzaba así a recitar las Coplas de Jorge Manrique:

*Recuerde el alma dormida,
avive el sexo y despierte...*

- A eso Freud le encontraría una explicación erótica - dijo Fermín.

Pronto se tocó el punto de la política y se enzarzaron a discutir con pasión. Se fue reuniendo gente, que oía con ansiedad.

La mayoría de los tertulianos de la librería eran socialistas, y tenían un criterio moderado. Se veía en ellos el ingenio natural del andaluz obrando sobre lugares comunes, querían por intuición averiguar cosas ya conocidas y sabidas.

Algunos afiliados a la Casa del Pueblo no iban a ella, porque les parecía que el partido tomaba una actitud demasiado discreta y disciplinada.

¹⁸ La familia conserva dos ejemplares dedicados de "Zalacaín el aventurero" y de "Los visionarios".

-¿Es que en los demás países que están más civilizados que el nuestro hay ese sindicalismo o comunismo libertario? -preguntó un viejo socialista a Fermín.

-No; el sindicalismo y el comunismo libertario son, por ahora, la fórmula revolucionaria española. El anarquismo en España es la mística de la revolución. En su aspecto crítico tiene, indudablemente, valor; ahora, en su aspecto constructivo, es, a mi parecer, una utopía más.

El viejo se calló.

Al salir a la calle, Fermín pensaba: “Se ve que todo el problema intelectual de los andaluces está en que quieren saber sin leer. Eso es lo que les pasa un poco a todos los españoles, pero a éstos mucho más. Aquí se ve que la gente quisiera saber qué es el mundo y el socialismo, y qué se piensa en Francia, en Inglaterra y en Alemania; pero lo quisieran saber por una conversación, no por una lectura”.

Hay tras la muerte de don Pedro de Vegas una larga historia que los hijos hubieron de clarificar, pues las muertes injustas dejan tras sí en ocasiones estelas de duda. Tras distintos escauceos quiso la fortuna que la figura de don Pedro de Vegas como prohombre fuese colocada en el lugar que le correspondía, por todos los méritos que atesoró en su afán por que la sociedad cordobesa pudiese tener un mejor acceso a la lectura.

Los amigos acuden a la casa de los Sindicatos, donde asisten a una Junta, en la que se producen situaciones ambivalentes. La conclusión es que no tienen aspecto de trabajadores del campo ni mucha consistencia ideológica por lo cambiante de las actitudes que adoptan en esta reunión de la CNT, donde los personajes bien podrían ser contertulios en un café sobre temas taurinos o algo parecido. Se reafirma Baroja en que se produce una relación entre mística y revolucionaria en la España del momento y que los andaluces no instruidos que quieren estar informados son simpáticos, pues creen de veras en la posibilidad de un cambio que no produzca víctimas. La conversación con un militante de la FAI revela la posición del iluminado que ve cerca la posibilidad del triunfo del comunismo libertario que ponga fin a lo que él interpreta como una república burguesa tan negativa como la monarquía precedente.

El anarquista cordobés se muestra fogoso en la conversación con Fermín y sus amigos, en tanto que el personaje-guía barojiano muestra un profundo escepticismo cuando habla su interlocutor del concepto de libertad y le recuerda el mucho camino recorrido sin que se produzca un verdadero cambio, con nombres tan emblemáticos en la historia no muy lejana. Es el caso de Riego, Torrijos y otros, según Fermín, que contemplarían decepcionados cómo aún se producen deportaciones y se siguen

cerrando periódicos. Le replica Gasparón que la intención es ir ganando el terreno poco a poco en los pequeños municipios, con expropiaciones a los propietarios sin ninguna cantidad que compense su pérdida y a continuación lo intentarían con los grandes municipios. No goza Rusia de simpatía con su comunismo de Estado, porque según ellos adolece de los mismos defectos del estado burgués, en que no se goza de auténtica libertad, y Fermín les hace ver que otras naciones como Francia e Inglaterra se opondrían a esa implantación. Mas Gasparón sigue en sus trece¹⁹.

La incursión de los personajes por el barrio emblemático de toreros y piconeros, Santa Marina, los conduce a la casa de un anarquista ciego que pone mucha pasión a sus palabras. Es la pasión característica de la mística revolucionaria tras la que se puede encontrar un fuerte componente de egolatría, deseos de notoriedad y de venganza que le da consistencia al título mismo de la novela. Estas son las palabras del personaje:

*“... la revolución y nada más que la revolución. Hay que exterminar a los políticos y a los burgueses, que quieren que seamos esclavos suyos. No podemos aceptar soluciones medias. La propiedad privada tiene que desaparecer. Todo para todos, y al que intente reservarse la más pequeña parte de la propiedad común, eliminarlo.”*²⁰

Son muy interesantes las ideas que expresa Baroja cuando opone la vida a la literatura, en lo que la vida tiene de maldad. Hay un fondo de pesimismo y desconfianza en la especie humana que convierten al escritor en un solitario empedernido que no encuentra motivos para la confianza en la especie humana, al menos de una forma definitiva. Las palabras que expresa a través de Fermín así nos lo indican.

“... Yo creo que en el fondo de toda venganza individual o social -dijo Fermín pensativo-, lo mismo en el atentado que en la sentencia del juez, palpita un rescoldo de maldad. Eso que los políticos llaman reivindicaciones no son más que formas adornadas del instinto envidioso perpetuo. El artículo o el discurso del descontento es una manifestación de maldad; el discurso del fiscal contra el bandido lo es también; los estudios de los criminalistas están inspirados en el mismo sentimiento malévolos.”

-Hay que pensar entonces que la maldad es la raíz de la vida -dijo Michel.

¹⁹ Capítulos VIII y IX de I Libro VI.

²⁰ Recuerdan las palabras del anarquista ciego las de un personaje atormentado que se siente injustamente tratado por la vida —es jorobado— e intenta invitar a la subversión del orden establecido. El personaje en cuestión aprovecha la oportunidad que le da el posible impacto de Halley, que como sabemos se acerca al Sol cíclicamente cada setenta y cinco años. El personaje aparece como un visionario en la novela del alemán Hans Nitack Stähn titulada “El juicio final”, que apareció publicada en Buenos Aires a principios del siglo pasado.

-Yo así lo creo, ciertamente –contestó Fermín²¹.

Culmina el Libro Sexto con la aparición de un soldado lunático, enajenado mental, que se había escapado del cuartel. Su personalidad no es particularmente relevante; sí lo es, en cambio lo narrado en el Libro Séptimo, donde aparece la llamada “familia de los Baena”, uno de esos casos tan frecuentes en los pequeños pueblos de Andalucía en los que algunos iluminados quieren aplicar lo leído, inmersos en una mística revolucionaria sin sentido que a nada conduce; aquí Baroja aplica la técnica de la intrahistoria. Es como si el corpus teórico que sustentan todos los personajes que defienden el comunismo libertario adquiriese de pronto corporeidad y se aplicara a un pueblo grande en que se daban las condiciones: familia venida a menos, gente dispuesta a escalar a costa de lo que sea y la presencia de gentes que ven en la situación una oportunidad por esa venganza permanentemente aplazada.

Los Baena tienen todas las características al uso para convertirse en el objetivo: es una familia de linaje que mira por encima del hombro y hay entre sus integrantes -en este caso, padre e hijo que actúan como los típicos “señoritos calaveras”-. Su linaje se convierte, tal vez sin pretenderlo, en una especie de cliché ejemplificador válido para todas las latitudes, al menos en lo referido a Andalucía; no obstante, se puede intuir que toda la algarada callejera y los discursos inflamados van a concluir en una especie de fuegos de artificio, y así sucede. El movimiento revolucionario en ciernes queda sofocado sin gran dificultad por la máquina del Estado y se vuelve a la rabia contenida, a lo que Valle – Inclán pone en la boca de ese ciego trágico que es Max Estrella²², que llega a exclamar en un momento igualmente trágico: “*Estoy mascando ortigas.*”

Córdoba se convierte por extensión en un amplio mirador desde el que Baroja otea la realidad andaluza a partir de esta novela. No le gusta lo que ve, y no por prejuicios o malentendidos, sino porque es Andalucía en la antesala de la contienda civil lo que Castilla para los escritores del 98, que la utilizan como un paradigma. Baroja se remonta a consideraciones que trascienden, desde ese inicial mezclarse con las gentes para indagar en sus comportamientos; utiliza dos versos del *Doctrinal de privados* del Marqués de Antillana a modo de conclusión de lo narrado:

*“Mundo malo, mundo falso,
non es quien contigo pueda.”*

Después sólo la música grabada en una pianola de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven.

²¹ Último párrafo del capítulo X del Sexto Libro.

²² Personaje de *Luces de Bohemia*.

EL FLAMENCO EN CÓRDOBA

Agustín Gómez
Universidad de Córdoba

Justificación

La genuina expresión musical andaluza y su correspondencia plástica aparecen en todos los momentos de esplendor histórico. A la variedad geográfica de Andalucía corresponden diferentes idiosincrasias, sensibilidades y expresiones de sus hombres manifestadas en el *corpus* flamenco. Éste es manifestación de vida andaluza y sus valores en bolsa se corresponden con ella. En consecuencia, punteamos aquí los testimonios culturales que pueden entenderse como antecedentes históricos del actual flamenco en Córdoba capital —otro estudio aparte merecen los pueblos de Córdoba—, ofrecemos sus anotaciones historiográficas del siglo XIX para explicarnos la floración de un flamenco cordobés mirado siempre con reticencia por la flamencología actual.

Córdoba, centro geográfico de Andalucía y paso obligado desde la Meseta, centro distribuidor de las corrientes dominadoras y colonizadoras que de ellas nos llegan, vieja luminaria de una cultura perdedora en el enfrentamiento de norte y sur, quedó reducida progresivamente y a través de siglos a su condición agrícola. Esa característica campesina está en su expresión y entendimiento de la musicalidad: voces anchas, sobrias; arcos melodiales abiertos, sentido relajado de la medida del tiempo... que, en la dinámica de nuestra época, pierde valor. Pero si la historia nos enseña que los pueblos son como barcos que esperan carga o descarga, lo que importa es la calidad y capacidad de sus bodegas, su experiencia en la navegación.

Aparte de sus etapas de esplendor en la Historia, Córdoba supo escuchar el canto y la guitarra en el siglo XIX con una consecuencia lógica en su propio flamenco, como en la nómina de sus flamencos, que si no brilla como en otros lares de la misma Andalucía, es porque su idiosincrasia campesina rehuye la profesionalidad. No

obstante, puede asombrar al lector esta abundancia que aquí se relaciona; si bien, a la baja en la valoración circunstancial de la bolsa flamenca, a título de flamencología, cuajada de prejuicios y muy sesgada en su objetividad.

Introducción

En toda manifestación de vida andaluza, cualquiera que haya sido su esfera y calidad, ha estado presente la música que le corresponde, tan variada en temática de fondo y forma como única en expresión y técnica. A cada época hegemónica andaluza corresponde la cita musical de extraordinaria relevancia. Lo lamentable es que, teniendo en común una característica tan definida como es lo sureño y mediterráneo occidental, entendemos la montaña y el valle, la vega y los arenales, la ciudad y el campo, el Mediterráneo y el Atlántico, el regadío y el secano..., no como elementos enriquecedores de un conjunto, sino aislados, competidores y orgullosamente diferenciados entre sí, ¡y así va la flamencología!

Las épocas cantaoras se suceden y diferencian por la hegemonía, no ya de unos cantes sobre otros, sino de una manera de cantar sobre otra. El cante es el mayor receptáculo de la vida andaluza. No se enorgullezca demasiado el cantaor en candelero, que tiempos le vendrán de vacas flacas en la bolsa de los valores estéticos. ¿Quién iba a decir al Niño de Marchena allá por los años treinta o cuarenta que sería sustituido, no en el corazón de la plebe que es siempre tornadizo y caprichoso como la veleta, sino en el de los llamados “cabales”, que estos mismos le negarían como Judas a Cristo? ¿Quién iba a decir a Chacón que sería poco más o menos que el *gay trinar* para el mairenismo?

Nuestro *chauvinismo* andaluz tiene su paradigma en la jerezanada insigne: “Nuestro cante, (extiéndase a vino, caballo, toro...) no es mejor ni peor que los de otros sitios; es diferente”. De escalofrío es el grito: “¡España-Jerez!” Así somos de excluyentes en nuestra parcelación geográfica e histórica. En los siglos XVIII y XIX se fragua el eje económico Sevilla-Cádiz por la alternancia portuaria concretada en el Camino Real que las une. A tal hegemonía le corresponde un florecimiento musical, como ocurre siempre en Andalucía, que cobra el nombre de flamenco. Enseguida se teoriza sobre el flamenco como fenómeno único en el lugar y en el tiempo de tal hegemonía y se desprecian los demás lugares y épocas como creadores, gestores o cultivadores del fenómeno concreto.

Pueden expresarse muchas opiniones más o menos controvertidas, más o menos variadas y contrarias, pero ganará siempre la teoría hegemónica por una abrumadora mayoría; es inútil tratar de convencer a nadie, el tópico ya está asentado: el flamenco empezó hace dos siglos y en una zona muy delimitada. Sí, hubo minas y mineros, hubo jaberas y jabegotes, moriscos y verdialeros; hubo evangelización ba-

roca, bandoleros y contrabandistas; hubo..., bueno, la tira: “*Pero, vamos, el flamenco, flamenco, tiene dos siglos y nació de Sevilla a Cádiz*”. “*En el barrio de Santiago*”, dirán en Jerez, aunque callan que proceden del cortijo, como los de los Puertos, donde aprendieron romances o relaciones. “*Más concretamente -dirán en Lebrija-, en la tierra del ajo*”, y ¡así vamos de regüeldos! Puestos ya, la broma irónica de Pericón: “*A Cádiz llegó un barco con unas partituras. Nos quedamos con las mejores y el resto se las llevaron a Sevilla...*”

Cuando hablamos de flamenco, hablamos de lo que tenemos hoy, pero nunca podremos marcar una diferencia con lo que teníamos ayer. La hegemonía del eje Sevilla-Cádiz tiene unas características y a ellas corresponde su florecimiento musical; pero, ¿en qué medida son tan diferenciadas que se hagan excluyentes y más o menos únicas dentro de la característica andaluza de otras épocas y circunstancias hegemónicas? ¿En qué medida es diferente a todo lo anterior andaluz? Ya quedó dicho que en marcar las diferencias está nuestro acento, las diferencias entre nosotros mismos y en nuestro arte mismo; pero de “*¡España, Jerez!*”, nada de nada, porque el grito se quedará solo en su radicalización del localismo, que no andalucismo. ¿O no lo dejan bien claro las elecciones políticas como las diferentes acogidas populares al fenómeno flamenco?

Lo flamenco es una expresión y una técnica de unos hombres adaptados a un medio geográfico, donde viven, conviven y se funden blancos y negros; judíos, cristianos y musulmanes; gitanos y andaluces viejos; castellano-andaluces, europeo-andaluces, etc. No es cierto que el gitano haya tenido una *etapa hermética*, puesto que desde el siglo XVI se registran *bailes de gitanos* en nuestros archivos parroquiales referidos a las fiestas del *Corpus*. En la nómina de cantaores, por señalar la faceta flamenca que exige más dotes naturales, habrá predominio de unos sobre otros por su mayor o menor dedicación al género de manera profesional, cualquiera que sea la manera de entender la profesión, pero los hay de todas las castas y en cualquiera de ellas se encuentra calidad y, si se quiere, calidades diferentes.

La principal característica diferenciadora del flamenco con respecto a otro género musical o plástico fungibles no es una partitura o una forma melódica captada por el oído y retenida en la memoria para ser reproducida por una voz obediente, no es una coreografía o dibujo en el aire del movimiento corporal para ser repetido por un cuerpo disciplinado; ni siquiera, con ser importante, una aportación personal. Es, ante todo, un aparato fisiológico, una mecánica física de ejecución capaz de resolver en síntesis una experiencia de vivencias o de culturas de sangre y, sobre todo, una expresión sentimental en la que influye tanto un sedimento cultural como una amalgama climática a la que el hombre se adapta en un largo proceso de reproducción y transmisión hereditaria.

Si en Cádiz encontramos la técnica más depurada y urbana del flamenco actual -el flamenco madrileño es otro fenómeno por explicar en otro momento- no es por el eje económico de los dos últimos siglos, sino porque es la ciudad más antigua, con más experiencia de ciudad, en la que posiblemente se cantó primero buscando la situación límite en espacio reducido y escuchándose y corrigiéndose a sí misma; ciudad que no conoce el campo de puro mar rodeada, si no se asoma a *Puerta Tierra*, claro. Pero acaso antes fuera la vieja legendaria Tharsis que dio expresión lírica a sus leyes. La Bética dio a Roma muchas celebridades del pensamiento, la poesía, la política y la religión, pero no fue a la zaga su aportación musical y plástica corporal genuina: la cántica gaditana. Si Séneca, Lucano, Trajano, Osio... hicieron Historia, no es menos cierto que Telethusa hizo intrahistoria, en la que se encuentran los flamencos. Los mismos que llamaron en Córdoba *flamen*, sin apelativos, el sacerdote por antonomasia, al que cuida de la llama que más los calienta: los festejos populares.

Al-Andalus

De al-Andalus nos dice Ricardo Molina: *“En aquellas remotas centurias (siglo IX al XIII) Córdoba fue capital del cante mozárabe y árabe. Y el autóctono, las jarchyas, desbordando su ámbito familiar, conquistó el borde islámico del Mediterráneo, porque en las jarchyas ardía la misma gracia, el mismo fuego, la misma endiablada magia que triunfó en Roma imperial como la cántica gaditana y que hoy triunfa en Londres, París, Nueva York, con el ballet de Antonio y las soleares de Caracol”*. En 1960, antes de la Alianza Mairena-Molina, el poeta escribía en el Diario Córdoba: *“Sabemos por numerosos documentos que en Córdoba se cantaba y bailaba en el siglo X por dos estilos fundamentales y antitéticos al principio: uno, viejo modo bético cuya expresión fue la zamra o zambra; otro el modo culto del Oriente o estilo bagdadí”*.

Si alguien pregunta por esos documentos a Molina, nosotros contestaremos que, si no son suficientes los referidos a Julián Ribera, Emilio García Gómez, Stern, Menéndez Pidal, Dámaso Alonso... siempre serán más ponderables que los aportados de memorias transmitidas de memoria por su aliado Mairena; que si aquéllos son generales, éstos son particulares. Y que si ambos necesitan de mayores rigores académicos para concluir tamañas aseveraciones, ¿por qué fueron aceptados, sobre todo los segundos, sin pestañear, si no por predisposición? La falta de rigor es sustituida siempre por la simpatía y el simplismo. ¡Cuánto simplismo se nos ha metido de matute en la flamencología!

“El cante preferido para las fiestas —continuaba Ricardo— era el del pueblo. Califas, príncipes reales, nobles, ministros, jefes militares, complacíanse en las coplas populares. Conocemos algunas de ellas. Su disposición estrófica, su ritmo y su rima hacen pensar en la soleá, el macho, la seguriya gitana, la sevillana o la se-

rrana (...) La emoción embargaba al auditorio dominado por aquel tarab o frenesí que don Emilio García Gómez analizó magistralmente en un sabroso artículo de su Silla del Moro. El desgarrante entusiasmo que entre nosotros produce todavía el flamenco está en estrecha relación con el tarab. No sólo García Gómez en el mencionado artículo, sino A. González Climent en su magistral Flamencología subrayan dicho parentesco”.

Ya el primer Omeya, Abderrahmán I, quiso tener en su palacio de Córdoba, para recreo personal y adorno de su corte, a la esclava cantora de Oriente Achfa, la cual ejecutaba de modo admirable, pulsando las cuerdas de su laúd. Alháquem I tuvo a dos célebres cantores orientales, Alón y Zarcóm, a quienes pagaba con esplendidez, porque sabían cantar con mucho arte. Abderrahmán II tenía en su palacio departamentos especiales dedicados a las cantoras. De ellas sobresalieron las Medinenses: Fádal, Adam y Cálam. También brilló en la corte cordobesa el joven y elegante Abulgualid el Alejandrino, de quien se dijo que se había dedicado al canto, pero a quien Isa ben Xáhid, canciller de Abderrahmán II, aconsejó que dejara ese oficio, para que no fuera obstáculo que le impidiese ascender en su carrera política. (Extractado del libro de Julián Ribera *La música árabe y su influencia en la española*. Colección Hispania. Madrid, 1927).

El mismo Ribera, en otro libro, *La música de las Cantigas* (1922), y *La música andaluza medieval en las canciones de troveros, trovadores y minnesinger*, cita un texto de Almacari que extractamos: “Abderrahmán III y Alháquem II debieron conservar las austeras costumbres de su antecesor Abdala. El segundo no tenía la menor inclinación a la bebida ni a la música. Un hermano suyo, llamado Abulasbag Abdelaziz, que era aficionado al vino y al canto, abandonó, tal vez por escrúpulos, la bebida. Al enterarse de esto Alháquem II dio gracias a Dios por ello y añadió: “Si dejara también el canto, acabaría por ser un hombre honorable y cabal”. Pero ese hermano, al saber lo que había dicho Alháquem, replicó: “No, yo no dejaré el canto mientras (la providencia permita que) los pájaros gorjeen.”

Añade Ribera que en tiempos de Almanzor vuelve la moda en Córdoba por las esclavas cantoras: “Los historiadores recuerdan algunas escenas de los palacios del válido, en que éste y sus comensales, altos dignatarios del Imperio, se divertían emborrachándose, gritando y bailando; varias veces Almanzor, que era de carácter soberbio y violento, hizo matar a algunas cantoras que se atrevieron a deslizarse en sus cantares alusiones que le mortificaban; en una ocasión un comensal invitó a la cantora de Almanzor a que repitiera una canción que podía herir la susceptibilidad de éste, y en un momento después le era presentada a aquél, en un plato, la cabeza de la cantora.”

En esta última obra citada, Ribera ofrece otros nombres de cantores famosos en tiempos de Abderrahmán II: Tarab, muchacha cantora; Bazea, apodada "La Imam"; Almotárrit, hijo del emir Mohámed...

La escuela de canto de Ziriab

Julián Ribera tiene como el más grande historiador de la España musulmana a Abenhayán. Siguiendo la ortografía de Ribera y en su obra citada, encontramos este texto de Abenhayán:

"Aún es práctica constante en España que todo aquel que empieza a aprender el canto comience por el anexir (la recitación), como primer ejercicio, acompañándose de cualquier instrumento de percusión; inmediatamente después, el canto simple o llano, para seguir luego su instrucción y llegar al fin a géneros movidos, hasta los hezeches, según los métodos de enseñanza que introdujo Ziriab."

"Cuando este maestro se prestaba a enseñar el canto, mandaba al discípulo que se sentase en una almohada de cuero y que forzara la voz. Si el discípulo poseía voz potente, comenzaba su enseñanza sin necesidad de otra preparación; pero si era de voz escasa, ordenábale que se atara el vientre con un turbante, para fortalecerla por ese medio, no dejando a la voz ancho espacio en la parte central del cuerpo, al salir por la boca. Si el discípulo cerraba ésta al cantar o no separaba las mandíbulas, le mandaba que se metiese en la boca un trozo de madera de tres dedos de ancho, y que pasara de este modo algunas noches, hasta conseguir que se separasen las mandíbulas."

"Con el fin de observar las condiciones naturales de la voz del que deseaba ser su discípulo, le hacía gritar con toda la fuerza que pudiese la frase ya hacham o simplemente un ah, y que mantuviese el grito un buen rato. Si notaba que la voz era clara, pura, fuerte, intensa, perfecta, es decir, sin mezcla de sonidos nasales, ni embarazos de lengua, ni dificultades de respiración, y estimaba que el aspirante poseía condiciones para aprender, indicábale que podía enseñarle; pero si percibía faltas naturales que imposibilitaran el éxito, le hacía desistir de aprender y no le enseñaba."

Según Abenjaldún (siglo XIV), Ziriab dejó en herencia a España sus conocimientos, que se transmitieron de generación en generación, hasta llegar a la época de taifas: *"Estuvo muy difundida esta afición en Sevilla, y, cuando esta ciudad decayó, pasó la música a Africa y Almagreb, donde se notan aún algunas huellas en la actualidad (siglo XIV), a pesar de la decadencia de los imperios africanos."*

Dice Ribera que Ziriab tuvo diez hijos, ocho varones y dos hembras, y todos ellos ejercieron el arte del canto. El mejor fue Obaidala; le seguía Abderrahmán; Cá-

sím fue buen artista y excelente persona; Mohámed, un afeminado. Las dos hijas fueron muy apreciadas: Hamduna, la más hábil, logró casarse con el canciller del Imperio, Háxim ben Abdelaziz, pero murió pronto y ésto hizo que su hermana Alía fuese muy solicitada para enseñar canto sin competencia.

Ziriab enseñó a su esclava Metaa, de quien se enamoró Abderrahmán II y Ziriab se apresuró a regalársela. Otra discípula del *Pájaro Negro* fue Masábih, esclava muy celebrada por su voz del secretario de Abuhaf Omar ben Calil. Los cantos de Ziriab, cuidadosamente conservados, fueron recogidos y coleccionados por Aslam ben Abdelazir, pariente de Hamduna, la hija del insigne artista.

Siglos XVI - XVII

Juan Aranda Doncel anota entre las *Danzas de las Fiestas del Corpus en Córdoba durante los siglos XVI y XVII: Danza de Gitanos*. Sin duda la danza de más éxito, como manifiesta su presencia casi continua en la festividad y la reconocida aptitud de los gitanos para el baile. El ejemplo hace más al folklore, pero sirve para abundar en el carácter reverencial y sagrado de estas manifestaciones artístico-populares. En tales *Fiestas del Corpus* -fiestas de primavera al fin y al cabo- *Danza de Indios, Danza de Chichimecos y Guacamayos...* (Para que se nos diga que “es novedad del siglo XX la presencia en el flamenco de los cantes hispanoamericanos”). Otras: *Danza de Negros, Danza de Serranas, Danza de Portugueses, Danza de Turcos*, y así, *de Sibilas, de Judiada, de Villanos, de Locos*, (¿tendrá algo que ver con la danza de los locos de Fuente Palmera colonizada en el siglo XVIII por Carlos III?), *de los Monos...*

“*Los tablados que se montan —nos dice el estudioso— son cuatro distribuidos por las calles que recorre la procesión. En 1604 se instalan, uno en la plazuela de la Carnicería de los Abades, dos en la calle de la Feria y el cuarto en la Plaza de San Salvador*”. ¿No puede estar todo esto en el magma folklórico del flamenco? El esquema no puede ser más parecido al de las *Cruces de mayo* y actual *Festival de los Patios Cordobeses*, donde vemos innumerables cuadros y academias de baile, ahora sí, llamados flamencos. Aquellas actitudes y aptitudes para la fiesta no podían ser muy diferentes a las de hoy.

Siglo XIX

Insistiendo en la solemnidad con la que en Córdoba se ha recibido y ofrecido siempre el flamenco, hay por ahí una crónica de Francisco María Tubino que cuenta cómo el 15 de septiembre de 1862 varios diputados provinciales organizan un espectáculo flamenco para recibir a la reina de España Isabel II, que recorre toda Andalucía acompañada de los Infantes y numeroso séquito. Tubino afirma que en todas

las provincias andaluzas se organizan festejos, concursos, lecturas literarias, corridas de toros, etc., pero sólo Córdoba recibe y festeja a la soberana con un espectáculo flamenco. Sólo Córdoba entiende que un género tildado de flamenco —en ese tiempo el término es despectivo— es dignísimo para agasajar con toda solemne oficialidad a la reina, junto a los discursos de protocolo. Las actitudes se transmiten en herencia, porque habría de ser el Ayuntamiento de Córdoba la primera institución estatal que organizara, en 1956, un *Concurso de Cante Jondo*; la primera que concediera un rango de cultura oficializada al flamenco. Obsérvese que este Concurso de Córdoba tiene un antecedente histórico en Granada, en 1922, organizado por una élite cultural y artística; pero en ningún modo por una institución política, que por cierto (su Ayuntamiento) fue bastante tacaña y reticente con el evento.

Cafés cantantes

Córdoba, como todas las ciudades nobles de España, tuvo sus cafés cantantes. Silverio Franconetti hizo en esta ciudad su presentación el 1 de mayo de 1871 en el *Café del Recreo* (calle María Cristina), donde actuó por espacio de 12 días, junto a José Lorente, Antonio el Pintor y el guitarrista Maestro Pérez, entre otros artistas. Finalizado su contrato, arrendó el *Teatro Moratín* (calle Jesús y María), ofreciendo recitales durante un mes. El entusiasmo con el que Córdoba acogió a Silverio y su Compañía se demuestra con el hecho de que el célebre cantaor y empresario volvió todos los años hasta su muerte en 1989. Los locales que acogieron a Silverio fueron, además de los ya citados, *Café-Teatro Iberia*, *Café Popular* (calle García Lovera), de donde pasó el 5 de junio de 1886 al nuevo local que arrendó el cantaor en el derribado convento de la Concepción, en la calle del mismo nombre próximo a San Nicolás de la Villa. En este último local Silverio contrataría, durante los tres últimos años de su vida, a las mayores figuras flamencas de su tiempo.

José Cruz Gutiérrez ha encontrado en la hemeroteca del Diario *Córdoba* la información de las estadías largas de Silverio Franconetti por estos lares, y así sabemos también que en el mismo *Café del Recreo*, por la Feria de Mayo —la que ofreciera al *Pastor Poeta* motivos para el preciosismo marchenista— de 1884, figuraba a la cabeza de un espectáculo que se anunciaba así: “*Gran concierto de canto y baile andaluz para hoy, dirigido por don Silverio Franconetti. Entrada general dos reales, sin consumo, a las nueve horas*”. Observamos cómo Silverio evitaba en la denominación de su espectáculo la tilde de *flamenco* endilgada por la burguesía andaluza y por la que ya era conocido el género.

En el mismo *Café del Recreo*, en el año 1878, se nos presenta el célebre Paco el de Lucena formando elenco de la *Compañía de Cantes y Bailes Andaluces* que dirigía el cantaor de flamenco Rafael Clemente y complementado con las cantaoras Encarnación Navarro y Paca Lara, la bailaora Carmen Cortés y otro guitarrista,

Manuel González. En el programa figuraban los estilos de soleares, polos, cañas, seguidillas, etc. La reseña periodística dice que fue un gran éxito del Niño de Lucena, a quien le pidió el público que tocara solo. El mismo Paco el de Lucena aparece en Córdoba, ya como guitarrista solista, el 16 de marzo de 1879 en el *Café del Gran Capitán*, figurando en su programa: tangos, guajiras, seguidillas, malagueñas, la rosa, etc. Vuelve a Córdoba en 1885, al *Teatro Circo del Gran Capitán* como empresario de un espectáculo en el que figuran entre otros Juan Breva y Pablo de Jerez.

Paco el de Lucena debió ser muy querido y popular en Córdoba ya que el periódico local se ocupaba de dar la noticia de su debut en París; así como, de nuevo empresario del *Centro del Recreo* (anterior café cantante), presenta en 1891 a los mejores artistas del momento, entre ellos a don Antonio Chacón.

También el famoso Paco el Barbero se anuncia de esta guisa: “*Dos conciertos por D. Francisco Sánchez (guitarrista) en el Centro Filarmónico de Córdoba los días 5 y 12 (sábados) del mes de diciembre de 1885*”. En sus programas se encuentran piezas de J. Arcas, E. Lucena, Almagro, Verdi y, sobre todo, del mismo F. Sánchez. De éste, guajiras, peteneras, malagueñas, tangos y soleares; así como de los anteriormente citados, “Mazurca sobre motivos de la ópera *Lucrecia Borgia*”, “Bolero de la zarzuela *Los diamantes de la Corona*”, “Romanza para tenor”, “Polaca a la Brocé y Jota aragonesa”, “Romanza para bajo de la ópera *Hernani*”, “Danza burlona”, “Canto de Amor” “Polaca Fantasía” y “Soledad de J. Arcas”. Observamos que en Córdoba, como en Madrid, Barcelona o Sevilla, nuestro género convivió con todo lo que había que convivir en cada época y a todo sobrevivió, porque acaso sea lo más enraizado en la cultura andaluza y, por ende, española.

Otros locales en donde se cultivó e hizo público el flamenco fueron *Nuevo Circo* de Santa Clara, en la calle José Rey; los cafés *Cervantes*; *Cervecería Española*, (calle Almonas); *La Caleta*, lugar de verano por La Fuensanta, y hasta en el *Gran Teatro*, más apropiado para el género lírico. (Hay que dejar anotado para los anales del *Gran Teatro* que su reapertura, después de su remodelación, fue inaugurado con el acto Final del XI Concurso Nacional de Arte Flamenco, habiendo acogido su escenario las “finales” de todas las ediciones posteriores. Otros escenarios de estos concursos orgullo de Córdoba fueron. el Círculo de la Amistad, la Plaza de la Corredera, los Jardines del Alcázar de los Reyes Cristianos, el Teatro *Duque de Rivas*, el *Salón de los Mosaicos*, el Conservatorio Superior de Música, el Teatro-Cine Góngora y el Palacio de Congresos).

Otros cantaores famosos que pasaron por la Córdoba del XIX fueron: Carito (Manuel Caro Cuéllar era su nombre y apellidos de Jerez de la Frontera), el de la voz de dulce del siglo XIX, según Fernando el de Triana. Cantó en 1821 en el *Café del Recreo*. También en el *Recreo* cantó El Lebrijano (nombre artístico de Diego Fernández Flores), a quien Federico García Lorca le supone creador de la debbla. Ha-

biendo estado en la guerra de Cuba, a su regreso, fue uno de los primeros intérpretes de la guajira. Paco el Sevillano (nombre artístico de Francisco Hidalgo), también conocido por Paco Botas y Paco El Gandul, por ser este último el nombre de la finca de campo, de Cantillana (Sevilla), donde nació. Cantó en el Café del Recreo en 1871, junto a Silverio, José Lorente, los bailaores Antonio Andrade y Antonio Páez -conocido por Antonio El Pintor-, de quien Fernando el de Triana dijo: "*Arrogante bailaor de la escuela del gran maestro conocido por El Raspao*", y el guitarrista Antonio Pérez.

Paco el de Montilla es ya famoso por ser el primero que grabó la serrana en una pensión de Córdoba. Otros bailaores por esa época fueron: Antonio Andrade, Juan Patrón, Francisco Rojas, de la compañía de Silverio. Quede dicho lo anterior como argumento irrefutable que demuestra el "arte de saber escuchar" de los cordobeses.

Las soleares de Córdoba

Muy celebrado en los cafés cantantes de Córdoba fue también Ramón el Ollero o el de Triana. Sus soleares, aquellas por las que se peleaban a navajazos dos gitanos sobre quien era el que las cantaba mejor -reseñados en *El Liberal* del 9 de agosto de 1923-, se debieron cantar tan hermosamente en Córdoba que no se oye decir hoy otra cosa que "las soleares de Córdoba son las de Ramón el Ollero"; junto al cual no se olvidan tampoco de incluir a sus discípulas La Cuende y la Gómez, igualmente trianeras, en competencia por la misma escuela tal y como reza la copla: "Ni La Cuende ni su hermana / ganan a cantar a la Gómez / la soleá de Triana". ¿Desde cuándo era de Triana la soleá de Ramón el Ollero? Desde Silverio.

El cante flamenco es de los artistas. El pueblo los motiva y alimenta. Éste hace suyo un determinado cante cuando se identifica con él y lo repite hasta amoldar a sus calidades expresivas. La diversidad del suelo andaluz se manifiesta en la manera de hablar del hombre que vive en él. Cada grupo humano aporta al cante, como a la expresión hablada, su propia dicción y acento, su "musiquilla"; obra sobre el cante como matiza, afila y da fluidez al idioma castellano; por lo que tan válido es hablar de las "soleares de Córdoba" como "de Triana", si ambas parten del mismo Silverio.

Córdoba canta soleares como cantaron los Onofre (Ricardo y José), Antonio Márquez *Navajitas*, Rafael Guzmán, Manuel Sánchez Arredondo *Posturas*, El Pisto, Pepe Lora, Pepe Valera, Rafael García Velasco, El Niño de la Magdalena..., curiosamente, salvo el último, ninguno de ellos profesional, y cantan Antonio Ranchal, José Castellano *El Séneca*, Rafael Mesa *El Guerra*... Es un cante de tabernáculo, tan difícil de describir como fácil de reconocer cuando se le presta oído.

Pero puestos ya a marcar influencias, no seríamos justos en omitir el nombre de la Serneta como antecedente claro e inmediato de la otra modalidad cantada en Córdoba, a manera de soleariya, y que se identifica con estas letras: “Siendo que soy tuya, / ¿qué caenita me has echao / que me tienes tan segura?”, atribuída a la Serneta, y “Cuesta del Bailío, / rezando por tu querer / de roíllas la he subío”, tan típicamente cordobesa

Dicho esto, ¿cómo definiríamos la peculiar manera de cantar de Córdoba? La característica cordobesa es tan indefinible como la trianera, la jerezana o la gaditana. Nadie ha definido el cante de Jerez, Alcalá o Triana; simplemente ha hecho asociaciones a los cantaores con los que estas localidades se identifican: Alcalá canta como Joaquín el de la Paula, Juan Talega...; Jerez, como Terremoto, El Borrico, El Sordera... Triana, como Oliver, Rosalía... Pues bien, Córdoba, como Onofre, Navajitas, El Niño de la Magdalena, Pepe Lora, Ranchal... En unos y otros, las características expresivas locales están clarísimas. Nadie confundirá a un jerezano con un cordobés o trianero. Aunque nos basemos en el mismo código castellano, haremos cada uno nuestra propia desfiguración fonética. Así es nuestro cante.

¿Cuántas veces éstas y otras muchas hemos escuchado a los cantaores anotados? Una buena serie de cinco coplas, tal y como las ordena Rafael Mesa *El Guerra*, por ejemplo, empieza con la primera de manera llana, notas de tonos medios, acentuando las cadencias de la manera que se indica en negrillas. Al tercero se descende en bajonazo para recuperarse en el cuarto: “*En la madrugada del Puente / a ver si se atreve el viento (tris) / apagarle las velillas / que a San Rafael le enciendo*”.

La segunda admite ligazones, bajonazos profundos y volutas melódicas. Es de transición: “*Ven a mi patio, morena (bis) / que mi patio está alfombrao / toíto de yerbagüena*”.

La tercera es la que se atribuye al Ollero en origen, porque empieza como “Los cuatro puntalitos / que sostienen a Triana...”, pero a partir del tercer verso —tercio, del argot flamenco—, en Córdoba se hace un bajonazo profundo muy expresivo, llegando a la estocada con el cuarto. Se trata de una síntesis perfecta de dos estilos en uno que no son ni Ollero ni Serneta: “*Moriscos y Piedra Escrita / y hasta la calle Montero (bis) / viniste detrás de mí / sabiendo que no te quiero*”.

Cuarta, de contraste con la anterior: dejada caer achuladamente como una puñalada traperá: “*patitos blancos, / zapatitos blancos; / ni son tuyos ni son míos, / ¿de quién son estos zapatos?*”

La quinta, *el remate mundo*: sostenida arriba con el verso repetido y redoblado de lo más valiente para ir bajando hasta la última palabra del tercer verso esca-

lonadamente: “Que Santa Marina tiene (bis) / cuatro farolas que alumbran, Soleá, si vas o vienes”.

Obsérvese para terminar que “Soleá” es una personificación: la amante del cantaor cordobés con la que siempre está encelado, y que Julio Romero de Torres resuelve dramáticamente en sus cuadros.

Cordobeses en la diáspora

Pero vayamos a los flamencos naturales de Córdoba. El montillano G. Núñez de Prado, en su libro *Cantaores Andaluces* -que García Lorca debió aprenderse de memoria-, sitúa en el siglo XIX al Minina como “*derrochador de adornos, de lujosos detalles, de vistosas galas (...) y la escala de notas, superior, en realidad, al alcance general del pulmón humano...*” Fantasías del autor, posiblemente, que se ven venir; peores son las mentiras con lenguaje realista.

En el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* se habla de José Varea, nacido en Córdoba hacia 1830, que conoció Pepe el de la Matrona en Madrid como excelente cantaor para bailar. En 1873 cantaba en el madrileño café El Vapor, y en comentarios de la época se le comparaba en cantiñas con Silverio. También Fernando el de Triana le calificó de “*coloso en cantiñas*”. Del 15 al 18 de mayo de 1889 cantó en el *Teatro Circo Cervantes* de Sevilla, según los programas de la época.

Otros de la misma época fueron: El Macho, nombre artístico de Manuel González Prat; hacia los años treinta destacó por soleares. Niño del Almendro; participó en el Teatro de la Latina de Madrid en 1929 junto a Pepe Marchena y Jacinto Almadén. Se le vio también en los madrileños *Monumental Cinema* y *Circo Price* y en el festival celebrado en la Plaza de la Armería de Madrid, en 1931. Fue considerado como un excelente intérprete. Niño de Bronce, cantaor como los anteriores; en 1935 compitió en la Plaza de Toros por la Copa de Córdoba. Angel Zurita, guitarrista, nacido en el XIX; su vida artística se desarrolló en el colmao madrileño de Los Gabrieles. Alfonso Alfaro, guitarrista, también conocido por El Rosquilla; aparece en espectáculos con Manolo Caracol, en 1929, y con Manuel Vallejo, en 1935; con Pepe Marchena realizó varias grabaciones discográficas.

Más famoso que todos ellos fue Antonio Moreno Fernández, guitarrista. Nació en 1880 y murió en Sevilla, donde desarrolló toda su trayectoria artística, en 1937. En 1930 realizó una gira con Manuel Vallejo, en 1910 se anunciaba en el sevillano *Teatro Cómico*, en primer lugar y de esta guisa: “*...en el cual, el incomparable tocaor Antonio Moreno hará filigranas con su guitarra, acompañando a los artistas en sus trabajos*”. Estos artistas eran nada más y nada menos que La Coquinera, El Tiznao, Niño Medina, etc. Donde más participó fue en el *Novedades*. Fue también la

figura más significativa de *El Kursaal Olimpia*, donde dirigía su propio cuadro. El 13 de mayo de 1935 se le ofreció un homenaje benéfico organizado por Pepe Pinto y La Niña de los Peines en el que intervinieron también Enrique Orozco, Manolo Fregenal, Esteban de Sanlúcar, etc. Fernando el de Triana escribió de él: “...se le apreciaba siempre tendencia a perfeccionar los acompañamientos al cante y al baile, por lo cual aseguro que no hay ningún guitarrista que toque a un cuadro flamenco mejor que él.”

Otros flamencos cordobeses en la diáspora son: Encarnación Hernández, conocida como Niña de Córdoba, cantaora; durante los años 1929 y 1930 actuó en distintos locales madrileños como el *Teatro Eslava* y el *Salón Atocha*. Otra Niña de Córdoba, cantaora, fue esposa del guitarrista Antonio Verdiales y nuera del bailaor Antonio el de Bilbao; su trayectoria artística se ha desarrollado principalmente en América, especialmente en Argentina, donde residía en 1975. Según Anselmo González Climent “fue magnífica seguiriyera”. Francisco Roldán, cantaor, también lucía el nombre artístico de Niño de Córdoba; en 1926 actuó en el homenaje a Manuel Vallejo que, con motivo de la entrega de la Llave de oro del Cante, se le tributó en el *Teatro Pavón* de Madrid, siendo el primer cantaor al que acompañó en público Luis Maravillas. En el mismo escenario actuó en 1929 con *La Copla andaluza*. Rafaela Morillo Cordobés, de nombre artístico Rafaela de Córdoba, cantaora y cancionista, nacida en 1936, hija de Pepe Azuaga y Niña de Castro; en 1956 actuó en la *Taberna Gitana* de Madrid y, durante varios años, en el espectáculo *Así canta Andalucía* de Pepe Marchena; en *Pasan las estrellas*, con Estrellita Castro y La Paquera; en *Gala Flamenca*, con Antonio Molina y la Niña de Antequera. Sus últimas actuaciones fueron en el *Club Flamenco* de Madrid. Se retiró en los últimos setenta.

Otro fue Rafael de Córdoba, cantaor, que desarrolló su vida artística en las reuniones íntimas de las ventas madrileñas; en 1960 tomó parte del elenco del *Tablao Las Cuevas de Nemesio*. Manolo de Córdoba, cantaor residente en Cádiz, en donde tomó parte del Concurso Nacional de Alegrías celebrado los años 1952 y 1953. Antonio Benítez Perea, Antonio de Córdoba para la guitarra, nació en 1932; desde los catorce años reside en Madrid; trabajó en el *Tablao Las Brujas* desde su inauguración hasta su cierre en 1984, con algunas temporadas breves en otros, como *Torres Bermejas* en 1961. Emilia Porra Castro, Emilia de Córdoba, cantaora festera, tía de Faiquillo; reside en Madrid desde 1952. Cantó en el colmao de *Villa Rosa* y en ventas madrileñas de *Manzanilla*, de la *Bola de Oro*. Flor de Córdoba, nacida en 1944, cantaora de amplia discografía, debutó en el *Tablao Cuevas de Nemesio*; anduvo en espectáculos con La Paquera, Valderrama y permaneció en diferentes tablaos flamencos. Sigue a Pepe Marchena en milongas, alegrías, fandangos, medias granaínas y tangos.

María Dolores Jiménez Castro, hija de Angel el Brevo, nacida en 1943, es bai-

laora y bailarina de español, discípula de la Quica, con el nombre artístico de La Cordobesa. Se retiró prematuramente. Hasta entonces, había hecho una gira por América con Roberto Ximénez y Manolo Vargas, otra por España con Rafael de Córdoba. Hizo una serie de recitales en Córdoba y en el Palacio de la Música de Barcelona, en 1962; en el Teatro de la Comedia, en 1963, llevando como guitarrista a Luis Maravilla, con excelente acogida de crítica. Actualmente vive en Córdoba y forma parte, desde 1989, del Jurado del Concurso Nacional de Arte Flamenco.

Otros han adoptado a Córdoba en su nombre artístico, pero no nos consta que fueran naturales de ella; no obstante, la lista de artistas cordobeses sigue: Pepe Barrilero Lubián, guitarrista, nacido en 1911. Acompañó a Antonio Mairena, Manolo Caracol, Valderrama, Antonio Molina, en los ballets de Mariemma, Antonio, Laberinto y otras figuras. Actualmente reside en Santa Cruz de Tenerife. Fernando Carranza, guitarrista; se avecindó en Barcelona y ha realizado giras por el extranjero. Alfonso Labrador, guitarrista; actuó muchos años en el local denominado *La Macarena* de Barcelona, realizó grabaciones discográficas con Canalejas de Puerto Real y El Loreño. Ultimamente se dedicaba a la enseñanza de su arte; entre sus mejores alumnos, su propio hijo Manuel. Rafael Muñoz Porra, de nombre artístico Faiquillo, casado con Margarita; reside en Madrid desde 1960. Debutó en las *Cuevas de Nemesio* con María Albaicín, pasó al *Torres Bermejas* y *Café de Chinitas*. Viajó al extranjero con el paisano Paco Peña y La Chunga.

Cristóbal Reyes, bailaor, nacido en 1948; después de recorrer Andalucía es contratado por Antonio, Manuela Vargas y viaja por Europa y América. En 1968 es figura del *Tablao Las Brujas*; Se instala en Méjico con tablao propio que llama *Corral de la Morería*; reaparece en Madrid, en 1985, en la programación de *Cumbre Flamenca*. Dirigió el *Tablao Zambra*. Es tío y maestro de Joaquín Cortés.

Enrique Heredia, cantaor conocido por El Bizco, nacido en 1940, hermano de Galanes; ha actuado en los tablaos de Madrid. Actualmente reside en Japón, donde ha grabado discos y tiene en Osaka un tablao de su propiedad. Maruja Heredia Maya, bailaora, nacida en 1940, casada con Ramón de Cádiz y madre de Lucía y María Albarrán. Tras de actuar en tablaos madrileños, pasó a Méjico con su marido y luego a Estados Unidos. Regresó a España en 1982 y debutó en el *Café de Chinitas* para pasar a la *Venta del Gato* y al *Corral de la Morería*, así como a las salas de fiesta *Florida Park* y *Pasapoga*, realizando también giras por Japón y Guatemala.

Cerramos esta nómina de la diáspora con una curiosidad: Asensio Sáez es autor de *Libro de La Unión / Biografía de una ciudad alucinante* (Murcia 1965). En su página 77 leemos: “*El cartagenero don Antonio Puig Campillo recoge en su Cancionero popular de Cartagena el hecho, contado a su vez por Antonio Frutos, el Camisero, el cual, gestionando una corrida, encontró en La Unión, en uno de estos ca-*

fés, al pintor Julio Romero de Torres, muy joven, cantaor, antes que pintor, bajo las luces amarillas de los tablados. Así lo recuerda la copla: “Del alto cielo y sin guía / yo vi bajar un lucero / que en altas voces decía: / Ya se despide Romero; / me voy pa las Herrerías”.

Flamencos íntimos

Ricardo Molina nos habla de *La Bombilla*, y allí, El Niño de los Lunares, El Cojo Cantares y el Grilo, aquél que cantaba “En criticar y murmurar...” que luego escuchábamos a Rosario la Cordobesa en los discos de setenta y ocho revoluciones. También cita a Calcetines: “*Magnífico por soleares, malagueñas y otros cantes. Excelente cantaor. Todos los que le oyeron coinciden en estimarlo como tal*”. Cita El Currucu y El Jilguero; mientras que González Climent ponderó en su libro *¡Oído al cante!* a Ramón de los Llanos y a Rafael López Recio, buen aficionado éste con quien hemos disfrutado muchas noches en el *Rincón del Cante* y Peña *Fosforito*.

Por las ventas de Córdoba de principios de siglo anduvieron Pepe el de la Matrona y Cobitos; ambos, por separado, coincidieron al hablarnos del cantaor montillano Félix Gallardo, Niño de la Rosa, como el mejor y más completo cantaor que ellos conocieron de Córdoba. Ricardo Molina escribió de él: “*Fue soleaero por excelencia. Sus soleares cortas, intensas, con mucho aire de Alcalá de Guadaira, le conquistaron la estimación de los flamencos*”.

De la familia Onofre hay que destacar a Ricardo Moreno Mondéjar, el famoso Mediaoreja, nacido en 1864 y fallecido en 1940 y sus hijos Ricardo, Manuel y José Moreno Rodríguez; los tres cantaores, preciosista el primero y de marcada personalidad senequista el último. A José le escuchábamos en *Casa Guzmán* de la calle Los Judíos -el mismo dueño, Rafael, fue un excelente solearero de expresión cordobesa-, con sus amigos Antonio Márquez Luna, más conocido por Navajitas -el más flamenco de toda la reunión, con cante tabernario de Silverio y evocador de fandangos por granaínas de su cuñado El Toreri-, Rafael Valera, Antonio Povedano, pintor, y José Manuel Rodríguez, escultor y especialista en el cuero. El guitarrista más apreciado de esta reunión fue Pepe Morales, un dechado de comprensión y amabilidad para estos castizos del cante cordobés.

Hijos de José Onofre son Rafael y Emilia Moreno Maestre que heredan su casta cantaora aunque se prodigan muy poco. Rafael cantó en el homenaje póstumo a su padre, que se le tributó para conmemorar el primer aniversario de su muerte, en 1973, en el Conservatorio de Música, y Emilia, que vive en Granada, nos dio un recital en el Aula Magna de la Facultad de Veterinaria. Es el único testimonio que tenemos de que cantan muy bien. Pepe Lora ha sido un padre para los jóvenes cantaores paisanos, último gran maestro de soleares y alegrías de Córdoba. Sus discípulos

los más directos son José Castellano Asencio “El Séneca” y Rafael Mesa Navarro “El Guerra”. A esta línea de recuerdo pertenecen Francisco Jiménez Muñoz “Niño de la Corredera”, asiduo del *Mesón del Arco bajo* en la Plaza de la que toma su nombre artístico. El de la Corredera ha sido excepcional en Córdoba por su compás y cante para bailar. Figuró un tiempo con el ballet de Pilar López y con ella ha dejado constancia en la *La voz de su amo* con el título de *Suite Flamenca*. Luis Chofles, gran conocedor del cante levantino y eminente saetero, así como su tío Antonio Chofles; Manuel Gómez Segovia “Ciego de Almodóvar”, que tuvo su mejor época por los años sesenta; Benito de Córdoba, que disfruta ahora su mejor momento en el tablado *Café de Chinitas* en Madrid; el buen aficionado Perico Barrios, desde hace años afinado en Málaga.

Quedan siempre flecos en estas evocaciones del cante cordobés. No pasemos de aquí sin citar a Manuel Sánchez Arredondo, “Posturas”, cochero de caballos que conocimos ya viejo; a Manuel Reyes Heredia, guitarrista, discípulo de Antonio del Lunar; a Pepe Sacristán, acompañante a la guitarra en los primeros tiempos de Luis de Córdoba. Otro tabernero ilustre del cante fue Rafael El Pisto, como su hijo un guitarrista muy discreto, cuya dedicación ha abandonado absorbido por su éxito como propietario de la *Taberna San Miguel*. De la misma generación y escuela es su primo Juan Muñoz El Tomate, más en la línea guitarrística familiar, consumado maestro del toque -por cordobés, excepcional en la expresión granadina de los Habichuela- que deja una prometedora estela en sus hijos. Pero acaso el maestro de primaria y secundaria por derecho propio es Merengue de Córdoba, muy completo en su profesión de guitarrista, de carácter dócil para el acompañamiento. Su magisterio con perfume cordobés trasciende fuera de nuestras fronteras.

Las alegrías de Córdoba

Las alegrías de Córdoba se inscriben en el concepto genérico de *cantar por rosas*, juguetillos, piropos sueltos a manera de cantineo con el hilo conductor de compás y aire asociados a Cádiz. Sin embargo, Córdoba los relaja y retarda en una melancolía expresiva o reflexión filosófica tal que hace difícil esa asociación. Tanto es así que las alegrías de Cádiz son esencialmente bailables, mientras que las de Córdoba sólo pueden bailarse con técnica sofisticada y regulando el compás, esto es, cambiando su naturaleza. Paco el de Lucena anunciaba en el Café del Gran Capitán de Córdoba el día 16 de Marzo de 1879 *la rosa* como forma o título de toque o pieza musical flamenca. Más tarde, su discípulo Ramón Montoya grababa en Francia *La Rosa* como pieza de concierto. En tal *rosa* de Montoya creemos ver elementos melódicos de las alegrías de Córdoba.

Antonio Santos Tapia *El Sota*, nacido en Belmez (Córdoba) y vecino de la capital gran parte de su vida, cantó con tonos de caracoles en las 78 revoluciones por

minuto, reproducidas en microsurco para la Antología *Cantaos de Córdoba* (*Cajásur*), la modalidad más curiosa que conozco con la etiqueta de Alegrías de Córdoba, acompañado precisamente por la guitarra del mismo Ramón Montoya. Continúan la tradición cordobesa de las alegrías los Onofre, Navajitas, Pepe Lora, Paco el de la Magdalena, Pepe Valera, Antonio Ranchal, El Séneca, Rafael Mesa “El Guerra”... Advertimos, al paso, que Curro de Utrera ha divulgado por toda España una versión muy personal de alegrías y soleares de Córdoba, que apreciamos como una variedad moderna y popular.

Como las soleares, también las alegrías es otro cante de contrastes tonales y solemnidad expresiva. Cada una de estas coplas suponen una variedad melódica diferente y autóctona, como también sus reiterados y combinados fraseos: “De carros y carretas / yo entiendo un rato, / así que no me vengas / carreteando... // Esta noche voy a ver / la voluntad que me tienes; / si no te vienes conmigo, / es verdad que no me quieres. // Cuando vas por la calle / y vas taconeando, / campanitas de plata / van repicando... // Que dime lo que tiene, / que tiene debajo del pie, / que dime lo que tiene / que yo no lo sé... // De tu casa a la mía / va tan solito un paso. / Yo no voy, mi niña, / porque me canso...”

Los mimbres cordobeses de la serrana

Sin regatear la posibilidad de otras cunas de topografía serrana, una tradición flamenca ha asociado este cante a Córdoba. Ya Ricardo Molina escribía que la serrana se canta desde la campiña, cuando todavía no se había encontrado en los cilindros de cera la voz de *Paco el de Montilla* cantando la primera serrana grabada hacia finales del pasado siglo. Manolo Cano, al parecer con el cilindro en sus manos, decía que el cantaor montillano lo había registrado en una fonda de Córdoba. Esto invalida el argumento de Rengel, pero no el de Silverio; al contrario, lo refuerza por sus numerosas estadias en Córdoba, testimoniadas en crónicas y publicidad impresa antes de su muerte en 1889.

Es significativo a este respecto que nadie haya osado atribuir ascendencia gitana a la serrana, al polo o a la caña. Manolo Caracol decía: “*No he cantado ni cantaré jamás la serrana porque es el cante más payo del mundo*”. Antonio Mairena no compartió este desafecto, ya que la cantó con el esquema de Pepe el de la Matrona y la hacía rebosar, abusando de su carácter compositivo, con la introducción de liviana y colofón de seguriya atribuida a María Borrigo. Así la registró en la *Parte Flamenca*, precisamente, de la Antología del *Cante Flamenco y Cante Gitano* (Columbia), que gozó de su propia dirección y criterio.

La seguidilla castellana como copla y espíritu de la serrana, y la opinión y sentimiento constatados de Caracol y Mairena como síntesis de criterios tradiciona-

les contrapuestos, pero coincidentes en su aspecto payo, es decir, castellano, dejan vía libre a la teoría cordobesista. No desecharemos tampoco el argumento de la castellanización andaluza, por ser de ella Córdoba lugar de posta obligado y centro distribuidor para Andalucía. Me parece significativo que el Marqués de Santillana hiciera la primera poesía bucólica, sus famosas *serranillas*, “*faciendo la vía del Calatraveño*”, como quedó dicho.

Careciendo el auténtico cante cordobés de profesionalismo y no habiendo quedado de él constancia grabada, salvo de alguna que otra ocasión contemporánea improvisada, y por tanto deficitaria, hemos de apelar al recuerdo. Antonio Povedano, nuestro gran pintor y aficionado al flamenco, ha sido muy celebrado entre los amigos por su cante de la serrana, así como de la caña y viejas tonás campesinas. Antonio fue quien me presentó a José Onofre, Navajitas, Pepe Valera... en la Bodega de Guzmán de la calle Los Judíos, lugar por entonces de sus reuniones flamencas. De ellos me asegura que aprendió a cantar la serrana, de la misma manera precisamente de Pepe el de la Matrona antes de que éste la registrara en Hispavox.

Sin conversación previa al respecto nos hemos citado con Rafael Moreno Maestre, de setenta años de edad, hijo de José Moreno Rodríguez *Onofre*. He cuidado de no orientar el recuerdo. Inútil hubiera sido por otra parte; Rafael tiene fama de hombre serio y cabal, y goza por añadidura de una memoria viva de las cosas de su padre y de su tío Ricardo, a quien admira más si cabe como cantaor: “*Cantaba las mismas cosas de mi padre; pero era más cantaor, tenía otro gusto y otras facultades*”. ¿Cómo hacía su padre la serrana? -le pregunto cuando la conversación es ya distendida- Y me recuerda la letra: “*En la sierra Morena / llora un cabrero / porque se ha muerto un chivo / de los primeros...*”. Se quedaba ahí, ¿verdad? -le corto: Luego pasaba a esta soleá: “*No estoy ciego, que bien veo / el trigo entre la cebá / y sin embargo me queo / si será o no será*”.

Me mira un poco perplejo, sin creerse mi despiste, y añade tajante: “No, no; de ninguna manera. Esa serrana tenía su remate propio: “*Mira si es bruto / que por un chivo negro / se ha puesto luto*”. Tríptico que ya conocía yo de mi padre en Montilla. Quería entorpecer yo su recuerdo para asegurarme y asegurarle. La respuesta fue brillante: entre los dos reconstruimos ese macho, que era más o menos como el que canta Pepe el de la Matrona. Después Povedano aseguraría que la soleá “No estoy ciego que bien veo...”, -que por cierto se canta en estilo idéntico a la que sirve a todo el mundo para rematar el polo: *Le píen a Dios / la salud y la libertad / y yo le pío la muerte / y no me la quiere mandar*- solía cantarla para pasar a otra larga serie por soleá sin descansar. Sabido es que se solía cantar sin guitarra y que no había quien callara a Onofre cuando estaba en vena. Esta puntualización de Povedano nos pone de nuevo en la pista familiar de la serrana y el polo.

“*Pepe el de la Matrona* -añadía Rafael Moreno Maestre- *me ha parecido siempre muy familiar y entrañable*”. Bueno, si sirve de algo -apostillaba yo- él guardaba recuerdos imborrables y hablaba con cariño de su paso por Córdoba y sus ventas en plena juventud.

Cordobeses en el mundo

El artista cordobés más internacional es Paco Peña, que reside en Londres y tiene Cátedra de Guitarra Flamenca en el Conservatorio de Rotterdam, director del Centro que lleva su nombre, creador en Córdoba del Festival Internacional de la Guitarra. Por si hay alguna duda de su cordobesismo guitarrístico, recuerda siempre con afecto a doña Pepita que le puso las primeras letras en la guitarra, una de las poquísimas mujeres que han tocado la guitarra en la historia de Córdoba y más allá. Es pura anécdota en su vida que sea íntimo amigo del Premier británico Tony Blair, pero ello confirmar lo que ya era: nuestro primer embajador en el viejo imperio británico.

Hermano mayor generacional es Juan Serrano, discípulo de su padre, Antonio del Lunar. Juan Serrano tuvo una época muy brillante por los escenarios españoles antes de marcharse definitivamente a Estados Unidos. Fue el primer gran virtuoso de la guitarra, cuando España tenía olvidado en América a Sabicas. Su mecánica digital fue precursora del genial Paco de Lucía. De Juan Serrano son las manos que hacen el toque por soleá del carillón de *las Tendillas*, ya que la falseta es original de Niño Ricardo.

María La Talegona, excelente saetera y flamenca excepcional por su naturaleza y calidad expresivas, viajó por toda Europa en el *Ballet de Susana y José* compartiendo honores de reparto con Enrique Morente y Andrés Batista en *La Celestina*, personaje que asumió con extraordinaria personalidad, haciendo de él una auténtica creación. Ha quedado constancia de ello en un microsurco de larga duración (*La Celestina*. Odeón-Emi. Moal 119). Otros testimonios similares dan fe del buen hacer de María en otros espectáculos internacionales del mismo ballet.

Las nanas en Córdoba

María Zamorano Ruiz, *La Talegona*, dejó grabadas las nanas para el archivo histórico, con original acompañamiento musical a la guitarra de José Antonio Rodríguez en el disco *Córdoba en su cante* (FonoRuz D.L. CO-1013 / 1988). El cordobesismo de estas nanas es patente en la expresión cantaora de La Talegona, una de las voces naturales más flamencas del populismo andaluz que conocemos, sin afectación alguna de romanticismo racial. Su eco es descarado y bravo, de matrona fuerte y segura. Sus latiguillos flamencos llevan adornos galleados y tono *echao p'alante*, tan excepcional como paradójico ya que para el resto de los cantes cordobeses sería, co-

mo dijimos, *echao p'adentro*. Digamos que es la suya una ternura templada, sin excesos ni embelecios y con agresión protectora dirigida hacia afuera. Nos detenemos en la expresión porque creemos ver en ella tanto la calidad flamenca específica como el determinante de su localismo.

En cuanto a la forma, tiene vetas melódicas de arrolladora personalidad capaces de nutrir a una sinfónica. Creemos ver en ellas la “rara afinidad” observada por Armin Janssen, compositor alemán, cuando justifica su composición musical para el ballet *La Celestina*, cuyo personaje central representó nuestra cantaora por toda Europa: “*La trama musical de cámara con temas palaciegos medievales enlaza sutilmente con los ritmos flamencos antiguos que tienen con estos temas una rara afinidad*”. Es el caso que María entona ahí los elementos melódicos de esta nana. Nuestra Talegona era naturalísima en aquel espectáculo; no añadió nada al personaje teatral fuera de ella misma. De ahí que su desparpajo, su fuerza, fuera el mayor éxito de la obra y toda Europa se le rindiera alucinada.

Cuando Antonio Murciano hace la selección para la Antología de RCA, incluye en el Vol. VI - *Córdoba* una grabación que el sevillano Pepe Segundo debió registrar en Estados Unidos, coincidiendo allí con nuestro guitarrista Juan Serrano para su acompañamiento sugeridor de seguiriyas: *Mi Josele está durmiendo* es el título de este cante de nanas atribuido a Córdoba. Con el debido respeto al poeta arcense, más bien me parece que la teatral expresión flamenca de Pepe Segundo discurre por unos melos genéricos de tonás campesinas propios de todo el área campiñesa de Córdoba y Sevilla, sin caracteres específicos de la ciudad de Córdoba a cuyo estricto ámbito nos ceñimos en este trabajo.

Las carceleras

La escuela mairenista, que tantas tonás descubrió y reelaboró, se olvidó o no llegó en cambio a las carceleras, a pesar de abundar en temas carcelarios y de persecuciones. Su fervor gitanista le traicionó en no pocas investigaciones y reconstrucciones de la historia flamenca. No sé por qué la flamencología mairenista no vio en la cárcel a los payos ni rastreó otras persecuciones, probablemente más contumaces y crueles, a moriscos y judíos. A pesar de los arrumacos que Córdoba dedicó a Antonio Mairena, desde que Ricardo Molina le descubriera en 1957, el maestro no quiso acercarse a Córdoba ni “diciéndole al cochero que apriete el paso”. Ello privó a la flamencología oficialista de reconocer a las auténticas carceleras, pues en Córdoba se han cantado siempre, aun cuando careciere de cava gitana.

El lucentino Antonio Ranchal y Álvarez de Sotomayor, de genuina escuela y expresión cordobesa, registró con Hispavox (HH 16—224) esta letra: “Al subir por la escalera, / en el primer calabozo, / oí una voz que decía: / “¡Lástima de tan buen

mozo / con la libertad *perdía!*” Su estructura melódica es la misma con la que se cantaba otra copla más generalizada: “Veinticuatro calabozos / tiene la cárcel de Utrera, / veinticuatro que me dieron / y otros tantos que me quedan”. “Claro que no había que irse a Utrera; también Córdoba debió tener cárcel famosa en tiempos, oportunos para la moda de este cante, de su gobernador civil Julián de Zugasti, que se llevó la palma en conocimiento y persecución de bandoleros. Yo escuché a mi padre esta letra que no encuentro repetida en ningún otro cantaor y, más aún, de la manera que la cantaba: “Cinco duros que juntó / la pobrecita de mi *mare*; / se los dio al carcelero / *pa* que me quitara prisión.”

Hasta ahí, con el mismo tratamiento melódico de la anterior, la de la “cárcel de Utrera”; el mismo que se da a la mal llamada “saeta por martinetes” y que en rigor es por carceleras, muy distinta a los actualmente diferenciados martinetes. Aunque no olvidamos que de antiguo se incluían las especializadas carceleras en el denominador común de “martinetes”, ha sido la generación cantaora de los años treinta, y muy especialmente cordobesa, la que ha catalogado nítidamente las diferencias de estos cantes que ya estaban hechos. Pero tal estrofa de los “cinco duros que juntó mi *mare*” tenía un macho en el que El Lucero de Montilla, con una valoración tonal semejante al agudo de José Onofre cuando decía “tan sólo encontré piedras” de su clásica soleá, desahogaba una especie de rabia en un grito -“¡Ay pícaro carcelerillo!”- tan desesperado como poderoso, y con el que rompía el esquema melódico anterior. Al grito seguía el resto de la cuarteta en gradual descenso hasta llegar al bajonazo, de contraste característicamente cordobés. Era ésta: “Ay pícaro carcelerillo! / ¡Qué maltrato a mí me dio: / me sacó de un calabozo / y me metió en otro peor!”

Las saetas

Cajasur editó una antología de saetas en donde encontramos las viejas, antiguas y populares de Córdoba, dicho así por seguir la clasificación que la misma hace de las interpretaciones de La Talegona y Pepe Lora. No me parecen sustancialmente distintas a las que en otros muchos lugares de tradición saetera se anotan con nombres propios o atribuidas a tal o cual personaje cantaor de la Semana Santa. Lo curioso del caso cordobés es que ambos intérpretes coinciden en las sutiles diferencias melismáticas que los propios adjetivos distinguen y etiquetan, y el primitivo tratamiento general que la saeta permite. Está clara la pretendida sinonimia y, sin embargo, señala variantes distintas de una misma saeta..., cordobesa en cuanto que cada población hace apropiaciones de la misma.

No obstante, cabe valorar que el pueblo las haya hecho suyas a fuerza de oírlas. Y estas son las que se han cantado en Córdoba toda la vida. Creemos conveniente dejar constancia de ellas en estos tiempos de cambio: Modelo de *antiguas*, “El árbol donde cortaron / el maero de la Cruz, / el que sobró, lo enterraron. / Así lo mandó Je-

sús / antes de crucificarlo”; de *viejas*: “Estando el Rey Celestial / en el huerto en oración, / Llegó Judas infernal / con un crecido escuadrón / siendo de ellos capitán.”; de *popular*, “Hermoso está el Monumento / con las velas encendías. / Mujeres que estáis en dentro, / despertad si estáis dormías / y adorar al Sacramento.”

Por los años cincuenta del siglo XX se hicieron muy celebradas en la provincia las saetas cantadas por La Talegona, Luis Chofles y otros, en estilo de carceleras muy especialmente cordobesas, de las que hoy puede sentirse heredero y conservador Manuel Espejo *El Churumbaque*. No obstante, La Talegona, con su bravura, enorme corazón y el galleo característico de su voz se hacía personalísima en donde quiera que compitiese. En las calles Luján y Claudio Marcelo frente a La Campana, en la Plaza de Capuchinos... resuenan todavía ecos de aquella saeta suya: “Costaleros, costaleros, / bajarlo poquito a poco, / que ese cuerpo que lleváis / es nuestro Padre Jesús / ¡que va vivo, que no muerto!”

María *La Talegona* era sobresaliente en su vitalismo. En su arrolladora pasión echaba todo a un envite por un platónico amor a las cosas que merecen vivirse: la amistad, el momento del rapto flamenco; que en eso de dar lo mejor de sí misma, su entusiasmo, su alegría, su ímpetu, su corazón en la reunión familiar y amistosa no había quien le ganase. Frente a su saeta bronca y temperamental, *El Churumbaque* conserva los moldes de la carcelera con una suavidad de terciopelo en su voz, cada año más delicada. En su ejecución personal contrasta la lentitud con la rotundidad y perfección de sus modeladas curvas y volúmenes melódicos. Esta es su saeta preferida: “Prazuela de Trinitarios / la van a regar, regar de flores, / y para cuando pase el Cristo, / el de los esparragueros, / se perfuma de sus olores”.

El pregón de los caramelos

El pregón de los caramelos ha debido cantarse en varios pueblos andaluces. En mi recuerdo de infancia montillana vive así: “A la salía de Asturias / y a la entrada en la Montaña, / fabrico mis caramelos / para venderlos en España. / Son de anís, naranja y fresa; / si los queréis, de menta; / también los llevo de limón”. Pepe Lora, cordobés del Campo de la Verdad, lo recordaba también a edad muy avanzada. Se lo atribuía a Miguel *El Caramelos*, personaje que podía coincidir con el referido por mis padres: un forastero en Montilla, que vestía chaquetilla blanca y los vendía en canasta llevada como bandeja de camarero. Pepe Lora lo recordaba exactamente igual en toda su forma melódica y en cuanto a la primera estrofa, mientras que la segunda cambiaba considerablemente: “Yo los vendo de menta / y también de limón, / de Joselito *El Gallo* / y de Vicente Pastor”.

El mismo Lora recordaba que las estampas de estos toreros figuraban en las envolturas. En el Puerto de Santa María aparece este pregón como leyenda atribuida a

la creación del no menos legendario Macandé, que bien pudiera ser de la generación hermana mayor de Pepe Lora, El Lucero, La Talegona, José de los Reyes *El Negro del Puerto*... Este último lo canta en la Magna Antología del Cante Flamenco de Hispavox con lugares comunes y pedestres de un mal recuerdo y manifiesta imposibilidad física, por lo que mutila su grandilocuencia vocera y arquitectura musical, lógica de un pregón de tanta prosapia. Su letra es esta: “¡Mis caramelos! / ¡Son de menta! / ¡Caramelos, / que los acabo! / ¡Mis caramelos! / Venid, niñas a comprarme, / que yo los llevo de menta: / también los llevo de limón, / de Félix Mariano Rodríguez, / de Vicente Barrera, / del gran artista Cagancho / y el Niño del Matadero. / ¡Compradme mis caramelos!”

La Talegona bordó su propia versión, *Celestina* pregonera en los escenarios de Europa que podemos encontrar en discos Odeon / EMI (MOAL 119). El último verso lo canta con el esplendoroso floreo de mi recuerdo de infancia: “Quien los quería, / que los acabo / mis caramelos de menta; / que los llevo de limón, / que los de anís y los de fresa. / Caramelos, caramelos: / caramelos llevo yo. / Caramelos, caramelos; / caramelos vendo yo”.

En las 78 revoluciones encontramos con la etiqueta de *pravianas* o *asturianas* antecedentes evidentes de este pregón a Rosa Fina de Casares, al Mochuelo, al Cojo Luque... La relación de la praviana con el cante flamenco la explica el estudioso malagueño José Ruiz Sánchez así: “*La quinta columna de asturianos mandados por el general Ballesteros, que se quedó en la serranía de Ronda fundida con la población autóctona, hizo del lugar una peculiar cuna del cante*”. Los mejores mimbres que testimonian el paso de praviana a pregón, manteniendo las características flamencas, los he encontrado en Córdoba directamente relacionadas con la versión del cantaor de Casares, Rosa Fina. Canta sobre todo una estrofa que es por su letra, con ligera variante, y melodía idéntica al pregón: “A la salida de Asturias, / al entrar en la Montaña, / tres veces me arreventó / en los montes una asturiana...”.

La Judería

El flamenco de *La Judería* se animó con la polvareda levantada por el *Concurso Nacional de Cante Jondo* en 1956. Allí, Automoto, La Macho, Finito, El Lápiz, Cristina, Los Arango (padre e hijo), El Mangui, Lamparilla y Ana Carrillo La Tomata, digna de una semblanza de Núñez de Prado. El Talegón, Faiquillo de Córdoba y el ya citado Cristóbal Reyes, excepcional maestro y coreógrafo este último, los tres famosos luego en Madrid. El respetable bailarín y cantaor Fernando El Gitano, de nombre Fernando Heredia Valenzuela, a quien se rindió homenaje en 1965 en el Gran Teatro; Diego de Bronce, Cristóbal Varo y su mujer La Cuenque, El Piojo, Paco López, Antonio Pineda, los Hermanos Benavides, Maruja Estévez, La Dulcevida, Angelita de las Heras, Pepín Navarro; los guitarristas Merengue, Corralisa, An-

tonio Murillo, Fernando El Chaleco, Rafael El Chato, Esteban, Rafael Molina, Luis el Zurdo, Fernando Ortiz... Todos hicieron del barrio cordobés un centro equiparado al Perchel malagueño o al Sacromonte granadino.

El tablado del Zoco, *Los Califas*, *El Mesón de la Judería*, *Casa Pepe*, *La Fragua*, *El Mesón la Luna*, *El Mesón de Arango* (más tarde *Peña Fosforito* en la calle Almanzor)... ofrecían sus cuartos a las reuniones de esta enorme familia flamenca. El espíritu de *La Judería* se extendía, según pintara la fiesta, a las ventas de *Mariano*, *Choza El Cojo*, *El Frenazo*, *El Pollero*, *Puente Viejo*...; los cabarets *La Primera* y *La Segunda*, y algunos años se dieron también en *El Piloto* (carretera del Aeropuerto) como último bastión. En la *Choza el Cojo* nos sorprendía, como todavía puede hacerlo en cualquiera de los cabarets que regenta, con una mecánica brillante, un hijo de Bartolo, del mismo nombre; condiscípulo de Juan Serrano en la misma escuela de Antonio del Lunar y de sus mismas cualidades técnicas. Lástima que los negocios familiares le hayan apartado profesionalmente de la guitarra que sólo es un capricho en sus manos.

Estimamos justo en este momento hacer mención especial de artistas que, no siendo cordobeses, pueden considerarse como tales y prestigiaron con su participación el flamenco de *La Judería*: Curro de Utrera, Lucas de Écija, de donde sus propios nombres de guerra indican; Francisco Jurado Regalón "Niño de la Magdalena", por el barrio en donde vivió que no por su nacencia en Adamuz, y Rafael Muñoz "El Tomate", natural de Montalbán. Todos ellos se ganaron la adopción más sincera del pueblo de Córdoba. El de Utrera ha sido uno de los artistas que más han aireado el nombre de Córdoba por todos los escenarios de España con sus soleares, alegrías y fandangos de Lucena, tan imprescindibles en su repertorio como solicitados por los públicos. El de Écija anduvo ocho años cantando a Sara Lezana. En su magnífica ejecutoria de las bulerías siempre romaneó con orgullo cordobés. Los de Adamuz y Montalbán, respectivamente, profesionalizaron dignamente un talante muy nuestro de saber estar en la "ópera flamenca" del espectáculo y en el cuarto de cabales. Cabe incluir en este apartado a Manolo El Malagueño, que vivió mucho tiempo en Córdoba.

Ultimo cuadro de honor: cantaores

Fosforito, que si bien es *hijo predilecto* de Puente Genil, y allí lo situamos a nuestro paso por *Los Pueblos de Córdoba*, también es *hijo adoptivo* de Córdoba. Nuestro Ayuntamiento editó un libro en su homenaje. Luis de Córdoba, nacido en Posadas de donde es *hijo predilecto*, y por este motivo su Ayuntamiento editó un libro donde se exponen abundantes méritos, tiene su residencia en la capital. Queden aquí citados solamente, así como Cayetano Muriel, Niño del Museo y tantos otros. El Pele es otro gran nombre cordobés del cante actual: un instinto flamenco de bellísima animalidad, tremendamente natural, vitalista, sincero y comunicador; de gran-

des facultades y voz morena con amplia gama de matices expresivos. Su dominio técnico le facilita toda la libertad del mundo. Ello le podría llevar al libertinaje, incluso gusta de él como una irresistible tentación, pero vuelvo a destacar su instinto porque éste le salva y le sublima.

Bailaores

Mario Maya Fajardo, nació en Córdoba en 1937 y aquí vivió su infancia, aunque la proclame en Granada donde definitivamente se inundó de Sacromonte junto a su madre. Discípulo de Pilar López, amplió más tarde su mundo estético como una liberación en América. De regreso a España, funda el *Trío Madrid*, del que fue su auténtico coreógrafo, con El Güito y Carmen Mora para los tablaos madrileños. Fino estilista de gran personalidad, uno de los más grandes de nuestro tiempo; dos veces premio nacional en Córdoba, 1977; Giraldillo del baile en Sevilla, 1982... Es creador de una fórmula teatral y de un estilo coreográfico vertido en sus propias obras, tales como *Ceremonial*, *Camelamos naquera*, *Ay Jondo*, *El Amargo*, *Requiem...* Ha dirigido la Compañía Andaluza de Danza.

Blanca Avila Moreno, nacida en 1949 en la calle de La Plata, fue por lo que debutó en las *Cuevas de Nemesio* de Madrid con el nombre artístico de La Platera. Ya desde niña actuaba en *El Zoco* cordobés como Blanquita Molina. Su actual nombre artístico, Blanca del Rey, le viene de su marido, Manuel del Rey, propietario del madrileño *Corral de la Morería*, donde, tras de un periodo retirada profesionalmente, volvió para alcanzar una celebridad que le lleva a figurar, con su propio espectáculo, en las mejores programaciones de danza en el mundo. Flamenquísima y fina bailaora, ha creado coreografías, algunas tan geniales como su *soleá del mantón*.

Javier Latorre, valenciano de nacimiento, lo consideramos cordobés de adopción. Tras de varios años de primer bailarín en el Ballet Nacional, dirigido por Antonio y otros, ha echado raíces en Córdoba. Aquí ha hecho su escuela de danza flamenca, ha formado el grupo *Ziryab-Danza* y ha creado sus coreografías para ballets y óperas producidas por la F.P.M. *Gran Teatro*. Colaboran con él muy estrechamente las estilizadas y completas, en el orden técnico y sensiblemente artístico, bailarinas y bailaoras Eva y Nuria Leiva. Javier Latorre es con Mario Maya, máxima figura del baile de toda la historia del Concurso Nacional de Arte Flamenco, al obtener el Premio de Honor *Antonio*, como resumen y culminación de bailaor completo, y suma a otros dos premios por especialidades. En la puesta en escena de *El Amargo*, de Mario Maya, da justa réplica interpretativa a éste.

Joaquín Cortés, de gran personalidad, es el artista de moda por excelencia, que no ha regateado esfuerzo para que su imagen sea universal en el contexto de la crónica social sin fronteras. Se crió en Madrid casi desde niño con su familia.

Artísticamente ha sido formado y cuidado por su tío, ya citado, Cristóbal Reyes. Esteta, estilista y temperamental; osado hasta la agresión, desafiante y engreído; exactamente como todos los artistas sublimes y endiosados, en su caso tal vez antes de tiempo. Goza de una gran figura estética, aunque se excede en su inclinación a mostrar el torso desnudo y jugar con la ambigüedad de su atuendo en un afán provocador. Compone perfectamente la figura, es elegante y de expresión flamenca, dominador con facultades e inteligencia; de concepto técnico y espectro artístico muy amplios.

Guitarristas

José Antonio Rodríguez tiene clara vocación de concertista, de estructura musical muy organizada; en su haber la creación de varias partituras para espectáculos y conciertos flamencos. Se afincó recientemente en Sevilla donde registra grabaciones y colabora siempre con gran prestigio en empresas musicales y espectáculos flamencos.

Vicente Amigo, nacido en Guadalcanal y criado en Córdoba desde la más tierna infancia, a donde pertenecen sus primeros recuerdos. Posee un gran estilo personal fresco y jugoso. La ternura con una técnica peculiar es su gran aportación a la guitarra actual. Sus registros discográficos son muy apreciados. Su último gran éxito, el que fue llamado primeramente *Concierto para un marinero en tierra* y luego el *Poeta*. Está triunfando en el mundo. En España ha sido una explosión de *Primavera* y estallido de luz de *Amanecer* su último C.D. creado para José Mercé y en el que el propio guitarrista se recrea en su acompañamiento.

Manuel Silveria es el gran guitarrista de acompañamiento. El brío, la fuerza expresiva y un sentido del ritmo en la vanguardia más flamenca le ponen en candelero de festivales junto a muy relevantes figuras del cante. Es profesor de guitarra, de plantilla, en la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Córdoba.

Paco Serrano tiene un toque de sensible musicalidad, ponderado con una técnica muy completa y equilibrada. Tiene actualmente a su cargo, como profesor interino, la Cátedra de Guitarra Flamenca del Conservatorio Superior de Música de Córdoba. Ha creado partituras para Cristina Heeren y ha viajado al extranjero con los espectáculos producidos por la misma. Figura con doble premio en el palmarés de guitarristas de los concursos nacionales de Arte Flamenco; en cuanto a sus compañeros guitarristas de este cuadro de honor, los dos primeros son Premio de Concierto, y el tercero, de Acompañamiento en el mismo palmarés.

Es significativo que dos de los últimos festivales mineros de La Unión (Murcia) hayan asignado a dos jóvenes cordobeses sus premios de guitarra solista: Niño Seve (1999) y Gabriel Expósito (2000)

Más baile cordobés actual

Concha Calero es premio Nacional en Córdoba, año 1983. Casada con el guitarrista Merengue, componen desde largos años pareja artística y juntos enseñan sus respectivas facetas artísticas en un Estudio Flamenco que ha dado muchos premios nacionales a Córdoba. Por citar los de baile, Victoria Palacios, Antonio Alcázar y Mariló Regidor, año 1992. Con los dos primeros, Concha participa en el espectáculo teatral moderno *Eco y Narciso* que produce la F. P. M. *Gran Teatro*. Autodidacta, antes de todo esto, La Calero trabajó en los tablaos cordobeses, compañera de La Venta, Milagros Mengíbar, Rocío Loreto y otras figuras; formó parte de la compañía de Valderrama y Dolores Abril y viajó con el ballet de Juan Morilla por todo el Oriente Medio; trabajó siete meses en Canarias, varios años en América y Hawai. Actualmente, alternando con su trabajo docente, figura en festivales y hace viajes artísticos a Francia, Bélgica, Suiza y Norte de África.

Inmaculada Aguilar Belmonte, nace en 1959; alternó sus estudios de Filosofía y Letras, que le dieron la Licenciatura en la rama de Historia, con los de danza en el Conservatorio de Arte Dramático y Danza, con el profesor Luis del Río. Hoy sienta Cátedra en dicho Centro. Amplió estudios de flamenco con Pepe Ríos, La Tati, Curro Fernández y Mario Maya. Es premio nacional en Córdoba, año 1986. Actúa en festivales, con viajes artísticos al extranjero; imparte cursos de baile flamenco, da conferencias y colabora en publicaciones con temas de danza. En el momento de redactar este texto le ha sido concedido el Premio de la Crítica Flamenca en la sesión de baile, 1999.

Otras consumadas bailaoras son Ana Rodríguez, Luisa Serrano, Nieves Camacho, Carmen Rivas, Rocío Barranco...

El Campo de la Verdad

Antonio Prieto, conocido por "El Curri" en su barrio del Campo de la Verdad, ha hecho famoso en Sudamérica el sobrenombre de "El Cordobés de la guitarra". También sostuvo una larga estadía profesional en Japón y, antes y ahora, en los tablaos de Barcelona. Tiene un mecanismo asombroso de ejecución y una dinámica musical muy compleja. Rafael Montilla Moya, "El Chaparro" de nombre artístico, goza en nuestros lares de un gran predicamento y ofrece un gran impacto a donde quiera que llega su hermosa voz compacta y seca, tal vez un poco abaritonada. Es la voz del Campo de la Verdad por antonomasia. Viaja mucho al extranjero con el guitarrista cordobés Paco Peña. Antonio de Patrocinio posee un gran tirón en su dinámica expresiva; tiene vibraciones. De los hermanos Ordóñez, destaca Rafael con la nobleza de su expresión campesina en su voz y ejecución sobria. Agustín Fernández Valenzuela, ha sido muy celebrado por ser finalista en *La Gran Ocasión*, programa de Televisión Española que ganó el ecijano Antonio Suárez. Aparte de otros ya mencionados, hay

que situar en este barrio tan flamenco a Juan Navarro Cobos, Antonio Muñoz El Totto, Manuel García El Morenín y el guitarrista, -músico flamenco todo terreno aparte- José Manuel Hierro, segunda guitarra en el grupo de Vicente Amigo.

Otros cantaores de este tiempo son Manuel Espejo “El Churumbaque”, su hijo Rafael, Antonio García Gómez “El Califa”, Curro Díaz, José Plantón “El Calli”, su hermano “El Güeñi”, Andrés Márquez Siles “El Seco”, Antonio Serrano, su primo Diego Serrano, Antonio Perea y Manuel Cortés. Así como son dignos de mención en este grupo los guitarristas Rafael Trenas, Manolo y Eduardo Flores.

Ultimamente contamos con unos jovencísimos valores, como Ana María Ramón, cantaora de voz tostadita y crujiente, con mucha gracia para el compás y que hace su profesión cantando en el grupo de Paco Peña en sus viajes por el mundo, o en un ballet producido por el *Gran Teatro: Eco y Narciso* y, en la actualidad en el Ballet Nacional. David Pino es pontanés de nacimiento, pero afincado en Córdoba desde muy temprana edad. Destaca como estudioso e investigador, a la par que mejora cada día como intérprete. Los guitarristas Alberto Lucena, flamante Premio Nacional *Manolo el de Huelva* en 1998; Niño Seve, José Antonio Díaz. El excelente bailar Rafael del Pino “El Keko” que obtuvo con gran brillantez el Premio Nacional *Juana la Macarrona* en 1998. Rafael Sánchez el Chenchó. Otras bailaoras como Desiré y Angeles Rodríguez Calero, Silvia López, Cristina Casas. En nuestras peñas flamencas, principalmente en el *Rincón Flamenco*, se forjan por estos días jóvenes flamencos, guitarristas sobre todo, hijos de los ya citados y de peñistas cuya nómina es precipitado adelantar.

Peñas Flamencas de hoy

La primera Peña flamenca de la capital cordobesa llevó el nombre de *Los Flamencos*, (con sede en Calle Santa María de Gracia, 3, taberna regentada entonces por El Pisto). Terminó al fraccionarse en dos: sus socios cantaores fundaron su *Rincón Flamenco*, y quienes tenían más afán de estudio fundaron la *Flamenca de Córdoba*.

Rincón Flamenco, (en Carretera de Trassierra, bloques de la Sagrada Familia, local 37 D.P. 14011). Sus sedes anteriores se sucedieron en la Calleja Munda, en calle Cardenal González y Carretera de Almadén, frente al Hospital Militar. Se caracteriza porque reúne entre sus asociados al mayor número de cantaores y guitarristas y por la organización anual de su concurso de cante flamenco.

Flamenca de Córdoba, (en Campo Madre de Dios, 48 D.P. 14002). Durante toda su vida mantiene su vocación: seminarios permanentes y sus semanas culturales al más alto nivel de investigación en el más amplio campo de los estudios flamencos.

Rincón del Cante, (en calle Rodríguez Sánchez, 5. Apdo. 858). Sus reuniones

flamencas, cuando tenía su sede en el Kilómetro 10 de la Carretera de Villarrubia, se han ganado justa fama, así como a lo largo de su historia presenta la más completa serie de festivales y recitales públicos y de máxima calificación por sus nóminas artísticas.

Flamenca del Campo de la Verdad, (en los alrededores de la Glorieta de Andalucía y Avda. de Granada). Sus sedes anteriores han sido en *Casa Currito* y en calle Martín López del mismo barrio. De gran actividad, es famoso su concurso *La Calahorra Flamenca*.

Las Ovejas Negras, (en Avda. Carlos III, 18. D.P. 14014). Eminentemente familiar, mantiene continuada actividad desde su fundación de reuniones y recitales de carácter promocional.

Círculo Flamenco Cordobés, (en Plaza de las Tazas, 10. D.P. 14002). Su sede es muy apreciada por su aspecto de intimidad y precioso patio típico cordobés. Ha tenido una importante historia de recitales y concursos.

Tertulia La Serranía, (en calle María Auxiliadora, 14. D.P. 14002). Mantiene a lo largo de toda su vida una reunión de sus socios todos los jueves.

La Flamenca Fosforito surgió de una pendencia por el nombre de *Rincón del Cante* que llegó al mismísimo Juzgado. Los socios de una de las partes litigantes decidieron, al verse en el banquillo de los acusados, que no valía tanta pena la querrela y cambiaron el nombre, adoptando el de *Fosforito*, mientras el *Rincón del Cante* volvía a su lugar de origen. La Peña *Fosforito* nació con una Exaltación a la Saeta en el Salón Liceo del Círculo de la Amistad, siendo entonces su sede entre San Andrés y el Realejo. (Hoy, en calle Ocaña, 3. D.P. 14001). Presenta un historial de los más grandes festivales e intensas temporadas de recitales en su local social, abierto siempre a los amigos y simpatizantes.

Flamenca Merengue de Córdoba, (en calle Juan Rufo, 20. D.P. 14001, *Taberna de la Fuenseca*), de excelente parroquia, pequeña universidad de vida por sus afares culturales, con tertulias varias, salas de exposiciones, etc. Tiene un marcado carácter guitarrístico. Organiza un concurso provincial para guitarristas jóvenes.

Otras: Los Bordones, (calle Fray Pedro de Córdoba, 34. D.P. 14009). *Los amigos del flamenco*, (en Acera del Río, 92. D.P. 14009), *Flamenca y Galguera del Campo de la Verdad*, en calle (Virrey Moya, 3. D.P. 14009). *Los amigos de Antonio Perea*, (en el Barrio del Naranjo), que goza ahora mismo de su momento ilusionante de recién nacida.

Finalmente, hay que celebrar la recientemente creada, en 1997, *Asociación de*

Artistas Flamencos de Córdoba, constituida en Empresa que produce sus propios espectáculos y oferta la organización de ciclos culturales en colaboración con Instituciones y peñas flamencas, defendiendo no sólo los intereses de sus asociados, sino de otros artistas flamencos que lo soliciten y la dignificación del flamenco y su profesionalidad en general.

Bibliografía

Blas Vega, J. y Ríos Ruiz, M.: *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*. Madrid, 1988

Cano, M. *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. Granada, 1986

Colubí Falcó, J. M.: *Las bailarinas de Gades*, en *Historia del Flamenco*. Vol. I (VV.AA.) Sevilla, 1995

García Gómez, E.: *Silla del moro y nuevas escenas andaluzas*. Granada, 1978

Gómez, A.: *La saeta viva*. Córdoba, 1984

Gómez, A.: *La voz flamenca*. Córdoba, 1988

Gómez, A.: *Cantaoras de Córdoba*. Córdoba, 1989

Gómez, A.: *El flamenco es vida*. Ateneo de Córdoba, 1991

Gómez, A.: Fascículos 60 y 61 de la Enciclopedia: *Córdoba, Capital*, 1993

Gómez, A.: *Los Concursos de Córdoba en Historia del Flamenco*. Vol. III (VV.AA.) Sevilla, 1995

Gómez, A.: *Cantes de faena y pregones*, en *Historia del Flamenco*, Vol. IV (VV.AA.) Sevilla, 1996

Gómez, A. Fascículo 17 de la Colección *Córdoba*, 1996

Gómez, A.: *El flamenco a la luz de García Lorca*. Córdoba, 1998

González Climent, A.: *Flamencología*. Córdoba, 1989

González Climent, A. *Cante en Córdoba. ¡Oído al Cante!* Córdoba, 1988

Gutiérrez Carbajo, F. *Jarchas y zéjeles*, en *Historia del Flamenco*. Vol. I (VV.AA.) Sevilla, 1995

Melgar Reina, L. y Marín Rújula, A.: *Arte, Genio y Duende*. Córdoba, 1988

Molina, R. *Cante y cantaoras cordobeses*. Fernán Núñez (Córdoba), 1977

Ribera, Julián: *La música árabe y su influencia en la española*. Madrid 1927

Sáez, A.: *El libro de La Unión Biografía de una ciudad alucinante*, Murcia, 1977

Ruiz Sánchez, J. *Del canto al cante*, en *XV Congreso Nacional de Actividades Flamencas Ponencias y Comunicaciones* (VV.AA.). Benalmádena, 1987.

LA TRADICIÓN ORAL

Pervivencia de canciones y romances como manifestaciones literarias. El entorno cordobés

por Manuel Gahete Jurado
Catedrático de Lengua y Literatura Castellanas

Los diferentes condicionamientos de la cultura modelan en el devenir histórico concreciones precisas, regularizadas con alternante equilibrio por la confluencia del uso y las expectativas que se proyectan, a veces sin evidentes alteraciones, en los diferentes núcleos de las sociedades acogidas o sometidas a interacciones similares. En este proceso de evolución, sea cual sea el grado de perfeccionamiento o mejor cambio, percibimos la necesidad de equilibrio entre lo que refundimos y lo que perdemos, siendo este equilibrio natural el que aviva la imaginación y el deseo de los sectores más proclives a la preservación de las tradiciones y a la restauración progresiva de aquellos segmentos patrimoniales que se deterioran en el olvido. Mas no sólo es objetivo de la cultura popular la conservación de una herencia ancestral y común; la realidad muestra y demuestra el carácter creador de determinados procesos específicamente atribuidos a las raíces populares que, como en todas las épocas, influyen en el posterior acomodo y su definitiva reconversión culta.

Este proceso puede observarse en los Cancioneros cuatrocentistas, ampliación evidente de las formas y tradiciones populares que se trasladan de la intemperie callejera a los muros palaciegos, transformando la sencillez de las canciones primitivas en refinados y artificiosos objetos de culto. Lo que en un principio era considerado banal y denostado por su origen plebeyo, paulatinamente cala en el ánimo de los poetas cortesanos que los estiman e imitan, sustentándose en la frescura que rezumaba en ellos, para glosar posteriormente, con todos los recursos técnicos a su alcance, los versos del modelo elegido. Villancicos y cancioncillas breves serán utilizados para componer secuencias líricas de tono denso y suntuoso aparato, aleja-

das del carácter esencial y sencillo que caracterizaba a los poemas primitivos, que aún no han dejado de ser semillero de temas e inspiración de poetas. Fue precisamente la desaparición del trovador o juglar anónimo la que motiva esta traslación hacia la lírica culta. El poeta se significa y se esmera; pretende componer una obra digna de calidad, incluso de admiración; y para ello utiliza las diferentes y múltiples formas creadas anónimamente por el pueblo, cuyo tirón natural y dramático aprovecha, estableciendo nuevos modelos de oralidad y escritura. Los poetas cultos acogerán como suyo el romance y las composiciones más sencillas, cercanas siempre a historias cotidianas que penetran y empapan la sensibilidad del pueblo. El sesgo popular se vierte de manera profusa y continuada en los poemas religiosos, caudal insaciable de motivos para la exhortación y el agradecimiento, donde se mezclan el tono exaltado de las oraciones y la sencillez popular de las formas. Este sutil contraste se advierte ya en la poesía devota de fray Ambrosio Montesino¹, solemne eulogio matizado por finos ecos populares.

En el Cuatrocientos alcanzaron también éxito singular largos poemas religiosos en torno a la vida y pasión de Cristo², lo que abriría un incesante afluente de composiciones líricas a caballo entre lo popular y lo culto, que paulatinamente irán desplazando las connotaciones y el léxicoseudoreligioso del amor cortés, en que la dama amada era considerada “obra maestra” del Creador³. Recordemos los magníficos ejemplos de la *Vita Christi* de fray Iñigo de Mendoza, la *Pasión Trobada* de Diego de San Pedro o las obras de Juan de Padilla, *Los doce triunfos de los doce apóstoles* o *Retablo de la vida de Cristo*. El lenguaje y los temas se refunden y transfieren permitiendo a Juan de Yepes, en el *Cántico Espiritual*, mostrar la necesidad unitiva del alma con Dios desde la intensa pasión del deseo humano. No cabe la menor duda, los romances cultos y las canciones cortesanas removerán el paisaje de la poesía, sin agotar bajo su fuerza el manantial lírico de canciones y romances compuestos y cantados por el pueblo, no sólo en la Península Ibérica sino también en Hispanoamérica, las islas del Atlántico y las comunidades sefardíes repartidas por cuatro continentes⁴. El descubrimiento de la supervivencia de esta tradición oral despertó la curiosidad de los críticos, incentivó el ánimo y el esfuerzo inmediato de los investigadores y propició asimismo en el seno del pueblo, con especial incidencia en las zonas rurales, una necesidad de seguir transmitiendo e incluso incrementando este valioso legado de las generaciones.

¹ Religioso franciscano (Huete [Cuenca] 1448-1512). Este escritor destaca por sus composiciones poéticas dedicadas a Cristo.

² Cfr. Alan DEYERMOND, “La poesía en el siglo XV”, en Francisco Rico, *Historia Crítica de la Literatura Española [Edad Media]*, Barcelona, Editorial Crítica, 1979, p. 296.

³ *Ibid.*, p. 297.

⁴ *Ibid.*, p. 256.

Ciertamente no podemos olvidar que la lírica cortesana era en gran medida cantada, como lo era la primitiva lírica popular de la que procede y, “*por tanto, no puede ser debidamente apreciada si se la aísla de su música*”⁵; sin embargo este carácter de oralidad se irá solapando en la poesía cuatrocentista, que admitirá por vez primera el *dezir* destinado a la lectura. El proceso será ya irreversible. La ligereza y fluidez de las canciones primitivas irán adoptando acentos graves de carácter narrativo o didáctico. La poesía cantada será sustituida por un nuevo encaje de recitado, que prefiere las largas composiciones alegóricas, alejadas de la humildad expresiva de los primitivos y, frente a los asuntos sentimentales de éstos, escogerá los de carácter moral y filosófico⁶.

Aunque la invención de la imprenta permitirá fortalecer la pervivencia de la poesía en la memoria del pueblo, como muy bien expresa Rodríguez-Moñino⁷, todas las investigaciones apuntan a un cauce oculto en muchos casos que traspasa los muros del tiempo y se mantiene sin interrupción hasta nuestros días. No se trata de un fenómeno circunscrito a una región o pueblo determinado. Es tal la fuerza de esta manifestación que no puede limitarse a temporalidad o espacio, porque su esencia radica en la pura emoción, valor universal del ser humano incapaz de someterse o extirparse.

En este sentido, José Manuel Pedrosa, profesor de la Universidad de Alcalá, advierte sobre la escasa credibilidad de mantener la hipótesis de un cancionero genuinamente andaluz, ya no desconectado de las influencias de otras áreas sino tan siquiera autóctono en temas y configuración formal. El especialista se refiere más bien a una situación de conflagración nacional que irradia sus influjos a todas y cada una de las provincias, proveyendo indiscriminadamente a unas y otras según las particulares situaciones de contacto y contagio⁸. Se trata sin duda de un proceso colectivo donde cada actuante asume como suyo el patrimonio heredado, sea cual sea la procedencia o autoría de las tradiciones, porque es muy difícil, a veces casi imposible, delimitar los contornos y los ancestros. No podemos, por tanto, asegurar la existencia de un cancionero específicamente andaluz, sino más bien de una tendencia globalizadora que tiende a agrupar el total de los documentos recogidos en nuestra región y rubricarlos con el concepto unánime de “cancionero popular andaluz”. Pero

⁵ *Ibid.*, p. 303.

⁶ *Ibid.*, pp. 312-313.

⁷ Vid. Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Castalia, Madrid, 1970; e *id.*, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (siglo XVI)*, Castalia, Madrid, 1973, 2 vols.

⁸ Cfr. José Manuel PEDROSA, “El cancionero tradicional andaluz: historia, poética y dimensión pan-hispánica”, en *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía* [Sevilla, Fundación Machado], 28 (1998), p. 185.

el registro, si no equivocado al menos inconcreto, tiende a olvidar que se desconocen las raíces y los transmisores modifican consciente -como hemos apuntado- o inconscientemente los datos de autoría, lugar y hasta época de los hallazgos, quedando éstos expuestos a la erudición, la conjetura y la osadía. Pedrosa advierte sobre la imposibilidad de trazar límites geográficos a estas canciones, ya que son muchas las interferencias y cruces entre las diversas áreas.

No faltan, sin embargo, eruditos audaces que se atreven a interpretar como autóctonas algunas de estas canciones, identificándolas con el carácter de los andaluces y sus modos de vida, lo que a veces provoca contradicciones y oscuridades. Miguel Romero Esteo señala primeramente la abisal diferencia que existe entre los intelectuales y mórbidos villancicos europeos y sus homólogos andaluces⁹, campesinos y desenfadados; para, en otro lugar de su desenfrenado discurso, considerar que en aquéllos predomina el tono melódico alegre frente al diseño melancólico o trágico de éstos, subrayando al hilo de esta afirmación la capacidad mimética de los trovadores andaluces que asimismo se identifican estilísticamente con el modo castellano¹⁰; o concluir afirmando que las incesantes migraciones -ya sea de letra o música- han empañado y oscurecido los espejos originales, siendo peregrinas las posibles interpretaciones, lo que no obvia para que el erudito se atreva a aseverar en muchos casos su procedencia y raíces¹¹.

La palabra nace vinculada a la música; canto y poema se hermanan y se asientan en el territorio de la memoria, perviviendo, modificándose, reduciendo o ampliando sus valores genésicos¹² de acuerdo con las particularidades o idiosincrasia de los receptores y transmisores, que pueden llegar incluso a desvirtuar la verdadera historia, acomodándola a las circunstancias socioeconómicas, a las actitudes religiosas o a las implicaciones culturales. Aunque siempre resulta provechoso conocer el verdadero origen de cada uno de estos villancicos¹³, lo que persiste es su filiación colectiva y anónima entroncada a la familia, comunidad o pueblo que la acoge y la asume como propia, convirtiéndose así en patrimonio autóctono, aun a sabiendas de que no exclusivo.

Comentábamos que la imprenta había posibilitado la pervivencia de esta lite-

⁹ Cfr. Miguel ROMERO ESTEO, *De los cantos campesinos del sol y los villancicos de Montoro*, Córdoba, Imprenta Provincial, 1994, pp. 54-55.

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹ *Ibid.*, pp. 56-57.

¹² Vid. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, "El estilo tradicional del Romancero", en Francisco Rico, *Historia Crítica de la Literatura Española*, op. cit., pp. 265-269. Y Manuel GAHETE JURADO, *Poesía Medieval. Antología*, Alicante, Editorial Aguacilar, 1991, pp. 13-15.

¹³ Cfr. Miguel ROMERO ESTEO, op. cit., pp. 57 y 58.

ratura oral, que todavía la memoria productiva de los más privilegiados preserva; y, de igual manera, apreciábamos el conservadurismo efectivo y útil en ciertas zonas rurales de esta tradición viva que aún mantiene sus propias canciones y romances como tesoro comunal, confrontando en armónica comunión el sesgo sagrado de la liturgia y las saetas pascuales con el rico acervo profano de las fiestas carnalescas y los *cantos de quintos*, motivación ésta última que quedará virtualmente subviviendo como resto atávico de lo que se extingue en el panorama panhispánico. No debe colegirse de esta teorización pragmática la radical ausencia de formas más o menos "situacionales". Es testificable la adopción de determinados usos lingüísticos, modalidades literarias y composiciones musicales en ámbitos concretos; estados de sincronía que por otra parte tienden a evolucionar y propagarse. Es bastante difícil contener el vigoroso impulso de las manifestaciones populares y circunscribir cualquier especie de estímulo o efecto en el efectivo eco de la música, la impronta indeleble de la poesía en la vida.

Afirma Pedrosa que "*ni siquiera el cante flamenco, que por su raíz originariamente gitanoandaluza y por sus circunstancias sociohistóricas reunía condiciones idóneas para mantenerse como un auténtico reducto de andalucismo más puro, ha dejado de recibir influencias del repertorio lírico-musical de otras regiones como Extremadura, la Mancha, Murcia, e incluso Madrid, Cataluña e Hispanoamérica, igual que tampoco ha dejado de fecundar él, a su vez, los repertorios folclóricos de otras regiones españolas*"¹⁴. Porque, y esto sí podría ser un fenómeno probable, Andalucía ha sido cuna de un número ilimitado de poetas y músicos y sus aportaciones en ambos terrenos permite afirmar que nos hallamos en la región de España donde esta riqueza cultural se magnifica y configura una de la más nutridas e impresionantes fuentes de poesía popular y culta de todos los tiempos.

El profesor Diego Catalán se refiere de igual modo a la imposible identificación de las manifestaciones populares con determinadas zonas geográficas, señalando que su extensión en el tiempo y en el espacio no conoce límites¹⁵. Catalán centra su estudio en el Romancero, género que confluye cronológicamente con la recopilación de canciones y presenta cuestiones similares. La extendida afirmación de que España es el país del Romancero es incluso matizada por el autor de estas elocuentes palabras: "*El extraño que recorre la Península debe traer en su maleta (...) un Romancero y un Quijote, si quiere sentir y comprender bien el país que visita*"¹⁶. Ramón Menéndez Pidal despeja en este mismo trabajo el posible deje de vanidad re-

¹⁴ José Manuel PEDROSA, *op. cit.*, p. 186. Y en este mismo sentido se expresa en las páginas 188-189.

¹⁵ Cfr. Diego CATALÁN, "Memoria e invención en el romancero de tradición oral", en *Romance Philology* (1970-1971), pp. 1-25, 441-463.

¹⁶ Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Col. Austral, n° 100, Espasa-Calpe, 1975, p. 9.

batible, advirtiendo que otros muchos países europeos poseen en su acervo cultural análogas narraciones epicólicas¹⁷. El avezado investigador confirma la existencia coetánea de los romances de asunto histórico con canciones épico-líricas de tema novelesco, atestiguadas tanto en Europa como en España, de la que es buena prueba la “Canción de los Comendadores”, muy popular en 1501, que alude a una tragedia doméstica ocurrida en Córdoba el año 1448¹⁸, a la que otros acudirán posteriormente para componer argumentos similares, inmortal en el caso de Lope. Resulta evidente la capacidad de adaptación que tiene cada núcleo social para acoger como patrimonio esta herencia común, irrefrenable, y acuñar en ella un exclusivo o, al menos, particular sello. Lo que Menéndez Pidal llamaba *recuerdo e imaginación* podría expresarse más precisamente como *herencia e innovación*, juego de fuerzas que nos permite interpretar al mismo tiempo esta expresión cultural como creación colectiva y recreación autóctona. Catalán colige con justeza cómo la obra tradicional se nutre de la materia heredada y sobre ella se vierten las peculiares señas de identidad de cada grupo humano, adecuando esta genérica sustancia a sus específicas necesidades de eticidad, idiosincrasia y belleza. Hemos de observar un tercer aspecto que supone sin duda el mayor grado del proceso creativo: la *actualización o contemporaneización* de los temas y ritmos a la cotidianidad y realidad histórica del grupo humano donde allega la tradición y se cobija. Las actitudes del pueblo no siempre son idénticas, porque tampoco lo son las circunstancias de la creación y el carácter de la materia lírica. Desde la certidumbre ancestral de que la obra heredada es ajena y, como tal, ha de ser inmutablemente transmitida hasta la conciencia legítima que permite amoldar este patrimonio diacrónica y diatópicamente a cada comunidad específica en cada época precisa, se establece un copioso margen de posibilidades. Podríamos hablar, en el primer caso, de las curiosas narraciones de *cordel o de ciego*. El contador de historias, anciano e invidente, tocado por un sombrero de ala ancha y acompañado secularmente de un bastón o un lazarillo, mostraba expeditamente, colgado de un cordel, el paquete de pliegos de papel amarillecido y burdo donde se hallaban escritos los procelosos relatos que enardecían la imaginación de los asistentes o les erizaban la raíz de los cabellos. Muchas historias quedaban por contarse y el ávido auditorio compraba los pergaminos seducidos por el horror de los crímenes, las pasiones insatisfechas o las gestas de los héroes. Y las leían y tal vez las aprendían de memoria para dar paso a un segundo estadio de emulación y recreación miméticas¹⁹.

Pensemos que esto mismo se repite hasta nuestros días, avisándonos de esta antiquísima tradición a través de familiares y cercanas imágenes. Murgas, comparsas,

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹ Vid Antonio MERINO MADRID, “Introducción” al texto de Manuel Sancha de Velasco, *Romances de ciego*, Añora, Ediciones Solienses, nº 5, 1993, pp. 3-8.

chirigotas y estudiantinas de carnaval reparten entre el público curioso las letras de las canciones jocosas que han compuesto a lo largo del año con mayor o menor fortuna. Se trata de una manera confortante de amortizar el trabajo creativo y lúdico y para los compradores un medio sencillo, directo y divertido de penetrar en el fabuloso e inaccesible universo de la letra impresa²⁰. A fin de cuentas lo que estamos analizando es la necesidad del ser humano de información y comunicación, esa necesidad urgente de conocer el mundo que nos rodea en las múltiples páginas vividas de un libro inagotable. Porque, en definitiva, el Romancero nace para informar al pueblo de los sucesos que estaban acaeciendo en el territorio nacional y preocupaban a los peninsulares en un momento de graves y continuas fluctuaciones. Era esta literatura oral el único medio al alcance de los pobladores para acercarse animícamente a las situaciones, incidencias y eventualidades de un país en constante ebullición reconquistadora, siendo tanto el vigor y la atracción de esta manifestación filio colectiva que, aun agotados los temas de inspiración en la vida actual, se reclamaban a la epopeya antigua²¹ o sencillamente se inventaban.

Esta época de simbiosis cuasicuotidiana deriva en el transcurso de los siglos hacia formas dispares y alejadas de manifestación y pervivencia. La cultura ciudadana, centralizada e inmediata, desbanca y, en consecuencia, desvitaliza, la fortaleza ancestral de estas tradiciones orales que se recluyen en el recoleto ámbito de las zonas rurales, donde aún no amenaza la segur genocida de la tecnología sobre la capital memoria de los textos orales. La influencia cada vez más poderosa de los *mass media* sobre la cultura y su difusión deja obsoleto el ardid de los reyes medievales para difundir las noticias de las campañas victoriosas con el valimiento de los cantores populares²². El fragor de los medios de comunicación y su injerencia demoledora en la vida diaria ha conculcado no sólo el caudal de esta materia sino la posibilidad de su conocimiento. Si en otro tiempo los versos de canciones y romances fluían con espontáneo acento en los labios comunales, hoy esta entrañable memoria de lo nuestro ha quedado difuminada en el maremágnum genérico del todo estandarizado. Vencida la repugnancia inicial de los hombres y mujeres instruidos por el verbo extraviado de los cantores populares, a cuya "falsa ciencia" llegaron a someterse, un peligro mayor sobreviene ahora cuando la voracidad del vesánico Saturno sobrepasa los límites de la razón y confunde la inteligencia. Las nuevas generaciones, impelidas por un desaforado *superego* que los conmina a devorar información indigerible y aspirar a afanes tantálicos, menosprecian tanto la escasa culturización de sus ancestros

²⁰ *Ibid.*, p. 3.

²¹ Cfr. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Flor...*, op. cit., p. 15.

²² Menéndez Pidal nos recuerda cómo Enrique IV, en 1462, mandó escribir un romance sobre cierta campaña en tierras de Granada para que los cantores de la capilla real lo asonasen. De igual modo, en la capilla de los Reyes Católicos se componían y cantaban romances sobre las últimas reconquistas granadinas (*Ibid.*, p. 16).

como el ultraculturalismo de los mentores; ajenos, desposeídos, desarraigados en un universo foráneo donde se sienten condenados a vivir.

Tal vez, así expuesto, nos resulte arduo y afanoso recuperar el tesoro fecundo de nuestras tradiciones orales; mas entiendo que no debemos abandonarlo en este estado de agonía crónica sin emplear todas nuestras energías en su revitalización, consideración y pervivencia. Córdoba ha sido siempre especialmente sensible a estas manifestaciones de literatura oral, asociadas a la música. Sabemos la merecida fama alcanzada en los siglos X y XI por las escuelas de cantoras cordobesas; y la seducción que esta literatura oral, cantada por las mujeres mozárabes, ejercía en los poetas árabes que trasladaron estos ritmos y esta belleza secular a sus poemas apasionados y sensuales²³; belleza y pasión que intuyó Góngora y con genial acierto plasmó en el sol y la sombra de su paroxismo culterano. Esta tradición fontal de ancestrales reminiscencias pervive en la provincia de Córdoba que mantiene con eficacia este legado y lo preserva del depredador olvido.

Con desigual fortuna y atendiendo lógicamente a sus especiales circunstancias, hemos de considerar tres núcleos vitales de pervivencia de las tradiciones orales en nuestra provincia, aunque como he intentando postular en todo este ejercicio es una cuestión o estado que difícilmente puede circunscribirse o cercarse.

1. El primero nos acerca a la liturgia y ritos eclesiales, todas las festividades y realizaciones rayanas a la espiritualidad que, de una u otra manera, desatan el fervor y la imaginación de los fieles, propiciando en el seno de la religiosidad popular uno de los más poderosos vehículos de intuición y expresión líricas. Villancicos, saetas, pregones, preces y plegarias nos muestran el precioso cauce íntimo de nuestro espíritu que contrasta gravemente con el clima deturpador y equívoco de esta época hacia las manifestaciones religiosas, que no son ni más ni menos que el clamoroso esfuerzo del hombre -o su súplica desgarrada- para obtener la benevolencia en el dolor o el proceloso bien de la justicia. Este sentir general se materializa en formas concretas que ciertamente definen por antonomasia el carácter de un pueblo²⁴. No podemos desconectar la religiosidad de la vida; no, por tanto, la honda fibra popular de la religión de su arraigo intrínseco a las aspiraciones y frustraciones de los seres humanos. En todas estas manifestaciones alienta un arte singularísimo donde se sacrifica el valor artístico por la intensidad expresiva; acreciéndose su vívida emo-

²³ Para ampliar este tema, *vid.* Antonio ROLDÁN GARCÍA, *La tradición oral (I) Salvar el legado*, Cádiz (Córdoba) Cultura Andaluza, Coordinación Provincial de Córdoba, 1999, pp. 61-84; y José Manuel PEDROSA, *op. cit.*, pp. 188-189.

²⁴ *Cfr.* Feliciano DELGADO LEÓN, 'Prólogo' al libro de José Antonio Santano, *Grafiás de Pasión*, Baeza (Córdoba), Delegación Provincial Consejería de Turismo y Deportes de la Junta de Andalucía, 1998, pp. 9-11.

ción en la recreación íntima de algunos de nuestros más relevantes autores, sean o no andaluces. Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Antonio Machado, Unamuno, García Lorca, Alberti, Mariano Roldán y tantos otros se desnudaron de su vestimenta sagrada para acercarse con el hábito humilde de la palabra a las veredas de los labios populares²⁵. Aunque en el devenir del tiempo, el mestizaje de lo popular y lo culto confundiera los orígenes, lo cierto es que todas estas manifestaciones nos avecinan a los ámbitos campesinos y rurales, donde todavía dialogan con espontaneidad y frescura, trasvinándose más tarde a otros vasos de hondo calado cosmopolita e intelectualizante, que tendieron a negar sus raíces o sencillamente a ignorarlas. Abundantes ejemplos hallamos en los florilegios, antologías y pregones de clara filiación religiosa. El factor popular queda reducido a concretísimos espacios y su uso revela un opinado intento de emular o reverdecer el río de las sombras. Contradictorio espejo es éste que mima la tradición popular como una reliquia y a la vez la subestima con displicente sosiego.

2. No tiene tanta suerte el repertorio carnavalesco, otro de los lugares comunes a los que me refiero en este registro de supervivencias. El carácter festivo que se infiere de nuestro clima luminoso propicia el florecimiento de estas manifestaciones populares cuyo vigor se eclipsa y eclosiona como un loco Guadiana en las estribaciones de los tiempos. Ajenas al carácter religioso de villancicos y saetas, se caracterizan por su ironía rabiosa, su corteza cínica y su humor chispeante. Significan la explosión de los sentidos frente al cabestro y la mordaza, el rigor del silencio y la impostura de las relaciones. Son infinitas las variedades y matizaciones de estas letras musicadas que responden sin duda al tercer estadio de la tradición oral, el de la *contemporaneización*. Difícilmente llegan a compilarse y, en menor proporción, editarse y distribuirse. Tal vez recopilaciones puntuales que no permiten imaginar el rimero de versos de origen goliárdico e índole anacreóntica que se vierte en el periodo de las carnestolendas como condonación y libre expresión de los sentimientos. Aunque su calidad y cantidad no llegan a acordarse en la desmesura, representan la límpida imagen de la fertilidad lírica de los pueblos²⁶, siendo claro reflejo de este caudal de ciencia popular y savia transmitido de generación en generación.

3. La escuela, sin duda, representa el tercero y más importante reducto de conservación, reconversión y empuje de esta materia patrimonial que nos enfrenta a nues-

²⁵ Para ampliar este tema, *vid* Miguel CASTILLEJO GORRAIZ, "El misticismo de la saeta andaluza", en *id. La religiosidad popular cordobesa*, Sevilla, Argantonio, Ediciones Andaluzas, 1984, pp. 195-198.

²⁶ No es fácil, como se ha dicho, encontrar recopilaciones éditas de estas y otras composiciones populares, aunque es reseñable su aparición en Cancioneros líricos, como el de Enrique ALCALÁ ORTIZ, *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile I y II*. Priego (Córdoba), edición del autor, 1986; y el más actual de Alberto ALONSO FERNÁNDEZ y Antonio CRUZ CASADO, *Romancero cordobés de tradición oral*, Córdoba, Librería Séneca Ediciones, 2003.

tro pasado y nos reconoce virtuales creadores, seres nacidos con el don inefable de la creación y transmisores necesarios de este tesoro feraz que nos conmueve y nos identifica con nuestras raíces. A pesar del barrido tecnológico que agita este finisecular instante de nuestro presente, nunca ha podido extinguirse la llama de estas creaciones ni su vigoroso y flagrante influjo. Habrá que buscar -¿por qué no?- nuevas vías de escape, renovadas formas de tradición, senderos inexplorados donde subyacen tesoros escondidos. Y la escuela es el lugar idóneo para despertar la curiosidad y el deseo. En el seno de las diversas instituciones escolares se practica, al menos, una triple labor de recogida, estudio y recreación de los valores patrimoniales. Esta tarea, deber y derecho de la comunidad educativa, permite la prospección, compilación e investigación de textos, su clasificación y situación en el contexto global de las manifestaciones culturales y un positivo paso adelante que viene determinado por el más arduo e inusitado de los procesos, el de la reconstrucción y posterior génesis poética. Rodríguez Almodóvar aporta su luz cimera acerca de este aserto, "*sólo la escuela se perfila como el instrumento capaz de ... rehabilitar una tradición*"²⁷, esa materia científica sobre la que postulaba Antonio Machado y Álvarez cuya voz secular y eterna ha de seguir clamando unánime en todas nuestra voces.

²⁷ Antonio RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, "Metodología del cuento", *Ponencias sobre Tradición Oral*, Córdoba, 1994.

LOS MUÑIDORES DE LA COMARCA DE LOS PEDROCHES

Dos son las circunstancias que conforman la creación y desarrollo de la palabra *muñidor* en un contexto social y temporal que le ha sido propicio. La primera de ellas la situamos en las *hermandades* y *cofradías* que van a ser el punto de partida de toda actividad musical de los cantores, y la segunda en el estudio de la palabra *muñidor*.

Breve reseña histórica de las cofradías o hermandades.

La palabra *cofradía* deriva de la palabra latina *frates*, que significa hermano, y tiene el mismo significado que *hermandad*. Las primeras cofradías fueron de Gloria, sin el componente penitencial que luego adoptaron algunas de ellas. Desde el principio, las personas que forman las cofradías buscan en ellas ayuda espiritual y material.

El estudio de las hermandades y cofradías de Los Pedroches es fundamental para conocer el folklore de esta comarca, ya que en ellas se establecieron los primeros grupos de “muñidores” con la función de desarrollar una labor catecumenal, unas veces por intereses de las propias cofradías y otras porque la tradición así lo demandaba. Muchos de estos grupos permanecieron tras la desaparición de las hermandades y cofradías como agrupaciones meramente musicales, con lo que nos dieron a conocer una parte importante de la tradición. En resumen, podemos decir que las cofradías de la mano de los “muñidores”, han sido el medio transmisor más importante de la mayoría de los cantos y costumbres de la tradición oral en Los Pedroches.

Las primeras cofradías de Los Pedroches se iniciaron en la celebración de la Semana Santa y tienen sus orígenes en el siglo XVI. Así, según consta en los archivos de la *Cofradía de Nuestro Padre Jesús de Nazareno de Pozoblanco*, la hoy

desaparecida cofradía de la Vera Cruz, de Pozoblanco fue creada en 1564; la constitución de la antigua cofradía de *Nuestra Señora del Rosario de Pedroche* data del 7 de Octubre de 1571, festividad de Ntra. Sra. del Rosario, y la *Cofradía de Nuestra Señora del Rosario* de Villanueva de Córdoba fue constituida en el año 1590.

En la primera mitad del siglo XIX viven un declive social y económico, a lo que contribuye el requisado por el poder político de numerosos enseres y bienes de su propiedad. En el libro de "Las hermandades de la Virgen de Guía en Los Pedroches" de Juan Agudo Torrico, se revela que en un informe de 1854 ya no existía ninguna cofradía con bienes susceptibles de ser destinados al tesoro público, así como la reducción del número de cofradías y de la pobreza de sus rentas¹. La crisis de las viejas cofradías culminará en la segunda mitad del siglo XIX. En esa época van a crearse un nuevo tipo de asociaciones, promovidas por el sistema político de la Restauración, que poco tienen que ver con las antiguas cofradías.

Sin embargo a pesar de esto algunas cofradías y hermandades continúan por pura inercia con sus tradiciones hasta la guerra civil española que con la interrupción de la vida religiosa, unida a la destrucción de los símbolos (imágenes, ermitas, etc.), empobreció a algunas hermandades y otras desaparecieron para siempre.

En la actualidad, las cofradías no tienen nada que ver con lo dicho anteriormente. Muchas de ellas han desaparecido, algunas de las que quedan no conservan costumbres antiguas porque los tiempos actuales no se adaptan según ellos a formas y costumbres que pertenecen a otros tiempos; otras, aunque conservan creencias y costumbres antiguas se han adecuado mas a la modernidad, importando todo un conjunto de prácticas y tradiciones de otras provincias que lideran el ambiente religioso (Semana Santa de Sevilla, Navidad, Romería de El Rocío), que junto con la televisión y los medios de comunicación hacen peligrar de forma concluyente y para siempre la poca tradición que nos queda.

Breve reseña histórica de la palabra muñidor.

Sobre la distinta terminología de la palabra "muñidor" dice el diccionario de la Real Academia de la Lengua:

"Muñir: (del latín monêre, amonestar, avisar) Llamar o convocar a las juntas o a otra cosa". MUÑIDOR: (de muñir) Criado de cofradía que sirve para avisar a los hermanos las fiestas, entierros y otros ejercicios a que deben concurrir".

¹ Agudo Torrico, Juan. *Las Hermandades de la Virgen de Guía en Los Pedroches*. Caja Provincial de Ahorros, Córdoba, 1990. Pág. 166.

En este tiempo, el muñidor era una persona piadosa cercana a la iglesia y a sus compromisos sociales que estaba siempre al servicio del sacerdote y a los trabajos que derivasen del mismo. En otros pueblos de Andalucía utilizan la palabra *mochilero* o *tesorero*, que no es otra cosa que la persona encargada de controlar las cuentas. En Mancha Real (Jaén) utilizan la palabra *Monidura* para llamar a los componentes de las agrupaciones, dicen; “Música de la Monidura de la Virgen del Rosario”

Haciendo un breve recorrido histórico sobre la palabra “muñidor” nos pararemos en algunas opiniones de escritores cordobeses. Manuel Valdés dice que su origen puede estar en los viejos rondadores de carácter religioso, que, durante la Edad Media, intervenían en las festividades, conmemoraciones religiosas y solemnidades litúrgicas². Desde muy antiguo, en las procesiones de Semana Santa, el “muñidor” era la persona que a golpe de campanilla convocaba a la cofradía para hacer su estación de penitencia³. El Diccionario de las Hermandades y Cofradías de la Semana Santa de Sevilla dice sobre el “muñidor”: “*Servidor vestido con ropón y gola que va delante de la santa Cruz de Guía de la hermandad de la Mortaja avisando de la llegada de la cofradía mediante el tañido de unas campanillas*”. En Sevilla en el siglo XIX existió un personaje que le llamaba “el muñidor de la caridad”. Este hombre vestido con calzón y media y una casaca negra acompañaba a los entierros con dos campanillas una en cada mano y situándose junto al difunto iba marcando con las dos campanillas unos ritmos. Era la campana del muñidor de la Mortaja⁴.

En el pueblo gallego de Betanzos existió el popular “Turito”, el muñidor de la ilustre Cofradía de Nuestra Señora de la Concepción y Santa Veracruz. Según una referencia, el 16 de marzo de 1605 se reunieron en cabildo los cofrades de Nuestra Señora de la Concepción en el monasterio de San Francisco, como era costumbre, con el fin de redactar nuevas Constituciones. En el tercero de los mandatos se encuentra inserta la referencia al muñidor y dice: “...*Ordenamos que los dichos vicarios o mayordomos a costa de la dicha Cofradía tengan un mullidor, para que llame los dichos cofrades a los dichos entierros, misas y cavildos de la dicha Cofradía, y al tal mullidor le dean el salario necesario y una túnica con una insignia de Nuestra Señora de la Concepción, que traiga vestida quando llamare y murieren los dichos cofrades y no de otra manera, a los cuales llame con una campanilla por las calles públicas cada vez que los dichos vicarios o mayordomos lo ordenaren*”. Como podemos observar, uno de los cometidos era el avisar a todos los cofrades para asistir a las vísperas, misa y procesión del día de la Purísima

² Valdés Manuel. *Hinojosa del Duque. Un remanso de paz en la sierra cordobesa*. Enciclopedia General – Guía antológica. Andalucía pueblo a pueblo. Córdoba 1981. Pág. 117.

³ Así ocurre en la cofradía de la Santa Vera Cruz de Andújar que data de 1427.

⁴ Burgos, Antonio. *Sevilla en cien recuadros. Recuadros de Semana Santa*.

Concepción. Estos muñidores vestían túnica larga de damasco blanco y azul, cubriéndose con chambergo⁵.

En nuestra provincia sabemos que en los siglos XVIII y XIX se utilizó para designar al criado de cofradía y persona encargada de avisar a los hermanos a los actos a que debían acudir. Posteriormente en el siglo XIX, los enterramientos los hacía el “muñidor” de la cofradía de Ánimas, además de tener algunas responsabilidades en lo espiritual⁶. Y ya, en el siglo XIX y XX el MUÑIDOR va a ser además del criado de cofradía esta palabra se va a utilizar para llamar al grupo de cantores, así en el *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia de Córdoba*, de Ramírez de Arellano, aparecen con frecuencia frases como ésta: “Coplas que cantaban los “muñidores” del Venerable Orden Tercero de nuestro Padre Santo Domingo de Guzmán para llamar a los hermanos a rezar el Rosario de la Aurora por las madrugadas”.

Por lo tanto en los Pedroches, al igual que en otras partes de la provincia de Córdoba, Andalucía y España, en un principio utilizaron la palabra “muñidor” para designar al criado de cofradía o persona encargada de avisar a los hermanos. Posteriormente y con el paso del tiempo se utiliza la misma palabra para definir al grupo de personas que cantaban en un grupo vinculado a la iglesia y al que él mismo pertenecía, bien cantando o realizando otras actividades encomendadas por el sacerdote. El resultado va a ser que a los cantores de las cofradías se les llamaba por extensión “muñidores” al ir con ellos un “muñidor” o en algunas ocasiones dos. De esta manera, y con el paso del tiempo, la palabra muñidor ha seguido activa en las formaciones de algunos pueblos de los Pedroches, siendo utilizada para llamar al componente del grupo de muñidores.

Los cantos que realizaban los “muñidores” podían ser de Aurora; cantos que se utilizaban para llamar a los hermanos a rezar el rosario o a la misa de alba -a la que iban los hombres que tenían que madrugar por realizar sus trabajos en el campo con la salida del sol-, según decían sus letras: “*Esta misa que se dice ahora / es para los hombres que al campo se van / y los ricos se quedan durmiendo / guardando el resencio de la “madrugaa”*”. Y los cantos de Ánimas, que tenían la misión de reunirse y recoger los estipendios que servían para sufragar los gastos de la misa de Ánimas, entre los que por supuesto se encontraba siempre el muñidor: “*Esta noche celebra la iglesia / del verbo divino la natividad / Y también lo celebran las almas / que salen de pena para descansar*”. (La música que se cantaba para la Aurora de El Viso era la misma que la de Ánimas que se cantaban en Dos Torres o Belalcázar)

⁵ Artículo publicado en el periódico *La Voz de Galicia* y en el *Ideal Gallego* el 8 de diciembre de 1987

⁶ Moreno Valero, Manuel. *Costumbres acerca de los difuntos en los Pedroches (Córdoba)* Gaceta de Antropología 1995 nº 11.

En la comarca la palabra “muñidor” ha tenido otras desviaciones, como son los *Munidores* de Torrecampo, los *Bulliores* o *Mulliores* de El Viso, etc. En otras provincias también ocurrió lo mismo. Anteriormente poníamos el ejemplo de Mancha Real (Jaén) donde se utiliza la palabra *Monidura* para llamar a los componentes de las agrupaciones, dicen: “Música de la *Monidura* de la Virgen del Rosario, que no es otra cosa que la deformación de la palabra “muñidor”.

El grupo de cantores llamado “muñidores” era autónomo y aunque normalmente estaba bien relacionado con la iglesia y algunos de sus miembros, su mayor compromiso lo tenían con la cofradía o cofradías. En él siempre había un líder o persona encargada de dirigir musicalmente al grupo que por lo general era un instrumentista, aunque el que tomaba las decisiones importantes siempre era el muñidor. El grupo de Muñidores lo formaban los cantores y los instrumentistas que generalmente eran de percusión (bombo, tambor, platillos y campanilla). Siempre no utilizaban estos instrumentos, dependía del tipo de canto y motivo del mismo. En los últimos tiempos se incorporaron nuevos instrumentos; primero los de cuerda como guitarra y violín y después de viento en algunos pueblos como la trompeta, clarinete y el saxo.

Historia de las Canciones de los Muñidores.

Dos fueron las cofradías que conformaron una actividad mayor en los cantos de Muñidores, la de Ánimas y la de la Aurora.

La devoción a las *Ánimas Benditas* en toda la comarca ha sido un hecho y así lo demuestran las distintas cofradías que tempranamente se instalaron en los pueblos de los Pedroches, Hinojosa del Duque, Pedroche, El Viso etc. Éstas, en sus est pendios, cantaban distintas melodías en algunos casos con letras aterradoras, por las almas de los difuntos. Sabemos que en El Viso desde 1913 a 1957 fue costumbre representar el *Auto de Los Reyes Magos* no sólo en la plaza del pueblo (por las mañanas), sino también por las calles del pueblo como representación callejera (hasta el anochecer)⁷. En El Viso existía la antigua costumbre de pedir para las Ánimas el día de la Epifanía. El fin de estas representaciones callejeras, que se hacían los tres días de las representaciones centrales (días de Reyes), era recaudar dona-

⁷ Este tipo de actuaciones es común a varias cofradías, como la de San Isidro de Dos Torres, donde después de la puja se realizaban bailes. Es muy probable que la relación que existe entre la *Cofradía de Ánimas* y la representación de Los Reyes pertenezca al mismo tronco, es decir, que sean los mismos los encargados o responsables de ambas actividades.

tivos para las ánimas benditas del purgatorio⁸. Esta costumbre que se repite en varios pueblos de la comarca está directamente relacionada con algún motivo religioso propio del pueblo, siendo el mismo grupo en muchas ocasiones el encargado de cantar y representar algún papel en los reyes y el de cantar y a la vez recoger los donativos de ánimas que le daban casa por casa. En varias ocasiones hemos apuntado el hecho de que los *Muñidores* fueron los encargados de preparar la representación de los Reyes Magos, además de ser los autores de cantar los villancicos⁹, quedando casi demostrado que también fueron los de cantar las ánimas. Por lo tanto podemos establecer una relación directa entre Los Reyes-La Aurora y Las Ánimas con los Muñidores.

Según el Padre Juan Ruiz en su libro la “Ilustre y Noble Villa de Hinojosa del Duque” está documentado que desde 1579 existe la *Cofradía de Ánimas*¹⁰. Y en 1650 se construyó la Capilla de Ánimas en la parroquia de San Juan Bautista. Con respecto a las postulaciones por las calles del pueblo se conocen desde mediados del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX. Según Agudo Torrico, en 1914 dicha cofradía tenía unos 400 hermanos de ambos sexos y el día 24 de Junio, fiesta de San Juan, era costumbre presentar en la plaza todos los borregos donados y proceder a la subasta en beneficio de las ánimas. Los cofrades no pagaban cuota alguna, si bien entre sus actividades sabemos que se encontraba la recogida de limosnas, realizar subastas y recaudar los bienes e intereses que necesitaba la cofradía para decir las misas por el eterno descanso de las benditas almas del purgatorio.

Sobre el origen de *Las Auroras* tenemos que decir que sólo a partir de mediados del siglo XVIII se encuentran algunas referencias al acompañamiento musical de los Rosarios. En un breve recorrido por algunos pueblos de la provincia de Córdoba y Badajoz encontramos las siguientes.

⁸ Testimonios de personas mayores que hicieron un papel en los Reyes de 1926, afirmaban que aceptaron su papel “porque el dinero que se sacaba era para las Ánimas Benditas” y las intenciones que con él se costeaban podían ser de gran utilidad para el alma de algún familiar. (Valverde Fernández, Francisco y Fernández Ariza, Carmen. *El Auto de los Reyes Magos de El Viso: Una muestra del Patrimonio Cultural de la Provincia de Córdoba*. 1ª Edición Diciembre 2001. Talleres de Gráficas García. Pozoblanco, p. 56.)

⁹ En muchos pueblos de Murcia, en los que también se representan Los Reyes, los beneficios obtenidos de la función o de los bailes se donaban para beneficio de las ánimas, cuyas cofradías eran las encargadas también de la representación. (Aranda Muñoz, E. *Teatro medieval en un pueblo murciano. Reyes en Churra*, Murcia, 1986. Págs. 35, 179 y 181).

¹⁰ Padre: Juan Ruiz. (Fr. Juan Ruiz, C. A. O.) *La ilustre y noble villa de Hinojosa del Duque*. Edición facsímile. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1989. Pág. 249 y Juan Agudo Torrico. *Las hermandades...* Pág. 107.

Peláez del Rosal, en su *Cancionero popular del Rosario de la Aurora* nos dice que por un auto¹¹ de 25 de febrero de 1757 sabemos que en Priego de Córdoba se decretó la suspensión de sacar los rosarios juntos a las dos hermandades existentes, la *Hermandad de Nuestra Señora de las Mercedes* y la *Hermandad de la Aurora*, estableciéndose que una noche salga un Rosario y al día siguiente, el otro, comenzando por el más antiguo. Se disponían entre otras las siguientes reglas: “*Que ningún Rosario pueda llevar delante de la comitiva tambor, que está prohibido, por ser instrumento militar, sino tan solo bajón que es el que corresponde al tono serio, grave...¹² anteriormente a esto era frecuente utilizar un tambor para marcar el paso. Y no se permitirá cantar sino el Rosario, la Salve o algún responso... igualmente quedaba prohibida la disformidad entre los cánticos del coro principal y el resto de los participantes en la procesión, porque se acostumbraba a responder con tono distinto, determinando competencias impropias del respecto y devoción*”¹³.

En 1773 el Abad de Alcalá la Real, Don José Aguilera Poyato, expresa que “*el mayor aumento de limosnas consiste en lo fervoroso y lucido del Rosario que todas las noches se canta por las calles... se destinen treinta ducados para que así músicos de voz, como de instrumentos, asistan todas las noches a dicho Rosario...*”

En un documento de 13 de abril de 1817 en Monterrubio de la Serena (Badajoz), Pedro Balsera, hermano mayor y mayordomo, “*en nombre de toda la Cofradía y los cuatro hermanos más Antiguos*” se dirige al Prior de Magacela solicitando la aprobación de la Cofradía y otros puntos sobre los que podía informar el R. P. Misionero Fr. Diego de la Serena. Entre otras cosas dice que: “*los hermanos de la Aurora salen los domingos y días de fiesta a el anochecer con el Smo. Rosario llevando para elogiar a Maria Santísima y enfervorizar mas alas jentes la tambora, platillos, pandereta y otros instrumentos proporcionados a nuestra rusticidad e inteligencia*”. El 8 de diciembre de 1831 en un inventario de los bienes de la Cofradía, se enumera el siguiente instrumental: una tambora, dos panderetas, una guitarra, tres campanillas y unos platillos de metal¹⁴.

También en Priego, en octubre de 1847, y con motivo de la reparación de la ermita de la Aurora, la cofradía del Rosario creó cuadrillas formadas por hombres

¹¹ Documento que en el libro de Peláez del Rosal aparece. Cf. *Apéndice Documental. Serie de documentos históricos*.

¹² El remarcado es del autor.

¹³ M. Peláez del Rosal y R. Jiménez Pedrajas, *Cancionero Popular del Rosario de la Aurora. Apuntes para una historia mariana de Andalucía*. 2ª Ed. Edita: Instituto de Historia de Andalucía. Facultad de Filosofía y letras (Córdoba) Priego 1978. Pág. 42 y 43.

¹⁴ Recogido por Francisco Tejada Vizuete en su *Cancionero Popular de la Baja Extremadura. Nuevas aportaciones*. Libro manuscrito y sin publicar. Pág. 91.

para la entonación de *cantinelas* y *versos recitados* cuyo fin era la invitación al vecindario a la *Misa de Alba*. Los recitados y cantinelas también existieron por esos años en Los Pedroches, si bien no podemos concretar su antigüedad. Se hacían antes de la *Misa de Alba*, y quizá fueran los orígenes de lo que serían más tarde las rondas musicales, extendidas por nuestro mismo ámbito cultural.

En Murcia, por ejemplo, se formaron cuadrillas de devotos cantantes sin otro objetivo que recorrer el pueblo de noche entonando canciones. Una nota singular era que algunos participantes tendrían beneficios especiales de la hermandad respectiva, como que el devoto *cantante* que hubiera asistido durante un cierto tiempo a la ronda de madrugada, cuando llegara el caso de llevarle el Viático, acompañarían a éste doce luces de cera¹⁵. Por los años de 1830, salían los «Hermanicos de la Aurora», los domingos antes de amanecer, y cantaban a la puerta de los demás hermanos para avisarles a que fueran a la misa de la Aurora, que se decía a las cuatro de la mañana. La copla no la cantaba uno solo, sino diciendo cada uno un verso y de frente el uno para el otro. Al final, cualquiera de los acompañantes decía, con voz fuerte: « ¡Ave María Purísima!»

Por los motivos expresados, estas cofradías van a tener que reconvertirse para cubrir los fines algo distintos -principalmente doctrinales y propagandísticos- que surgen en la Iglesia a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Desde entonces, estas cofradías desempeñarán la función del rezo del rosario por la calle, rezo que poco a poco irá derivando en cantos populares del rosario, a los que se añadirán algunas coplas de autor que simbolizan las creencias más puras y de más fuerza en la Iglesia. De ellas nacerían los grupos organizados de cantores que al poco tiempo inundarían la comarca. Todo esto va a hacer que sea una devoción mantenida al menos hasta los años treinta del siglo XX en buena parte de Los Pedroches.

Fueron tres los aspectos que influyeron en la creación del material de costumbres, canciones populares y *noticias* de Los Pedroches. El primero, el permanente aislamiento que ha sufrido esta comarca desde hace más de dos siglos. El segundo

¹⁵ Peláez del Rosal en su *Cancionero popular del Rosario de la Aurora*, Pág. 49-50 (Cf. Apéndice Documental. Serie Bulas) dice textualmente que: *si hubiera sido cantor por un año, gozaría llegado el momento de llevarle el Viático, al que acompañarían a éste doce luces de cera; si hubiera sido cantor por un año, gozaría del mismo derecho y, ocurrida su muerte, su cuerpo se enterraría en la ermita, diciéndole seis misas rezadas de cuerpo presente; si hubiera sido cantor por dos años, además de los derechos anteriores la hermandad asistiría a su entierro con el pendón de Nuestra Señora y ocho luces de cera llevadas por los cuadrilleros; el entierro de los hermanos que hubieren sido cantores por cuatro años se haría con acompañamiento de cuatro capellanes; y, finalmente, si a los seis años se retirase el que hubiera sido cantor por dicho tiempo, con razón o sin ella, ganaría las prerrogativas referidas.*”

como excepción al principio anterior, la trashumancia -que llevó y trajo costumbres y tonadas ha y desde lo que hoy es Castilla-León y Extremadura- y el tercero, la llegada a la zona de predicadores y misioneros que bien a través de sus predicaciones o simplemente que oídas en otros lugares y en la memoria colectiva eran transportadas y adaptadas a la nueva ubicación. Manuel Moreno Valero relaciona los cantos de la Aurora en Los Pedroches con la presencia de los Frailes Franciscanos hasta mediados del siglo XIX, a través de los conventos de Pedroche, Hinojosa del Duque, El Viso y Belalcázar¹⁶.

El convento franciscano de San Diego de Hinojosa del Duque que data de 1591, es una orden de notable implantación en toda la comarca, y que tenía conventos, además, en Belalcázar, El Viso y Pedroche, ha sido relacionado con la enseñanza y propagación de cantos catecumenales y devotos. Cantos como los *rosarios de la aurora*, de *ánimas* o los de *Pasión* y otros que fueron traídos a Los Pedroches por los mismos misioneros rurales que desde el siglo XVIII llevaban por toda España un repertorio religioso muy uniforme de cantos devotos. Alrededor de estas melodías gira el hecho más claro de lo que venimos diciendo, Los cantos que enumeramos a continuación son variantes melódicas: “Canto de la Aurora Jarota” de Villanueva de Córdoba, se cantaba por las mañanas en el rosario de la aurora; los “Cantos de Muñidores” de El Viso llamada “La Pasión” en Añora, Pozoblanco y Pedroche, que se canta como serenata nocturna en los preliminares de la Semana Santa y “Las Misas de la Calle” que se canta en el ofertorio de las misas de la calle en los últimos ocho días de Adviento en Hinojosa del Duque. Los tres ejemplos pertenecen al grupo de cantos que con características musicales similares se extendieron por Los Pedroches y por toda España en tiempo de los predicadores. Aunque la música en general ha perdido su arcaísmo y antigüedad, en cada pueblo conserva su originalidad presentando diversidad de modificaciones (como introducciones musicales con instrumentos, adornos entre la melodía, etc.) que a veces cuesta reconocer, pero todas proceden del mismo tronco y tuvieron el mismo origen.

Como hemos dicho anteriormente en Hinojosa, Pedroche, Belalcázar y El Viso tuvo una notable implantación el convento de los Franciscanos que hemos apuntado fueron los creadores de estas melodías y sus textos. No vamos a entrar aquí en si primero se cantó en un pueblo o en otro, porque entre otras cosas creo que nunca lo sabremos, además de tener poco interés. Lo importante es que esta melodía, que todos consideramos como nuestra, ha permanecido hasta nuestros días y lo podemos contar, que ya es bastante.

¹⁶ Moreno Valero, Manuel. *Celebración de la Cruz en los Pedroches. Apuntes etnográficos en El Folclore Andaluz*, nº 6 (1991) Págs. 37-63 Pág. 39.

En Los Pedroches, como en todas partes, es normal que una misma canción se tenga como propia, como originada en el pueblo. Sin embargo, es frecuente que esa melodía o una melodía parecida se tenga como propia en otro pueblo, si bien con otra letra, que no es sino una parte (unas estrofas) del original. Como ilustración, podemos señalar que para una melodía similar hemos llegado a recoger hasta ocho grupos de versos distintos, cada una en un pueblo diferente. Muchas de estas canciones también se encuentran en lugares alejados de Los Pedroches, como Castilla o Extremadura, difiriendo tanto en la letra como en la música, pero con elementos comunes suficientes como para poder asegurar sin error que todas ellas proceden de un mismo tronco cultural común, lo que nosotros hemos dado en llamar, *variantes melódicas*. ¿Cuál es el original y cuáles las variantes? ¿Dónde se cantó por primera vez? Las respuestas, si existen, no importan demasiado: cuando el pueblo las canta como suyas, ya son suyas; lo popular no entiende de orígenes, ni siguiera si los orígenes son foráneos. Por definición, lo popular es de todos, y poco hay más de todos que lo que se entiende creado en un tiempo remoto por alguien cuyo nombre se ignora.

En la Historia antropológica de la canción de Victoria SAU, dice que: *“La canción popular es expresión espontánea de las gentes sencillas en sus quehaceres laborales, domésticos o, simplemente, de expansión... una emanación espontánea del alma pura y sin mixtificar (engaño) del pueblo... sin autor determinado, sino que el pueblo todo, globalmente, es autor; algo así como un subconsciente colectivo estimulado por unas necesidades de orden práctico... Por eso, en la canción popular lo mismo se narra una batalla, que se alaba a Dios, se ruega el favor de la lluvia a un santo, se cuenta una historia de amor, se maldice, se trabaja, se odia, se ríe, se arrepiente, se humilla o se ensalza”*.

Las múltiples versiones o variantes melódicas de nuestros géneros tienen su origen en esta continua selección que ejerce la población sobre las obras. Las modificaciones registradas en una canción se ejecutan conforme a unos principios de memorización y de vigencia, por lo que una canción pervivirá más en el tiempo si es reconocida fácilmente por su estructura sencilla, su melodía agradable y pegadiza y su texto atractivo. También recordaremos mejor aquella música que más nos emociona, y de hecho algunas canciones han modificado su principio, desarrollo o final para que la tensión emotiva sea mayor, según la necesidad.

Cada pueblo ama lo suyo y, quizá por ese amor (muchas veces ciego), cree que lo suyo es único y que, si no es único, lo suyo es lo original y lo de los demás lo copiado. *“Y es así como un patrimonio colectivo que une en raíz a casi todos los pueblos y gentes de una comunidad, al haberse diversificado en las miles de realizaciones y creaciones con que cada grupo humano lo ha enriquecido en sus detalles accidentales a lo largo del tiempo, es considerado más que como una herencia*

común, como una partija individual que cada comunidad, región, comarca, pueblo o aldea inventó o creó, poco menos que de la nada"¹⁸.

Por esta razón existen tantas variantes de una misma tonada y en lugares tan alejados entre sí, hasta el punto de que resulta casi siempre imposible saber cuál es la original y cuáles las variantes. Tampoco es problema que deba preocuparnos. Demófilo decía que el folklore es de donde se canta. Lo que sí es verdad es que casi ninguna de estas canciones se canta ya como su primitivo autor las concibió, su transformación con el paso del tiempo es natural. Tanto musical como literariamente, ocurre no pocas veces que una misma versión varía según la cante una u otra persona incluso de la misma localidad.

Por lo general los informantes, intérpretes y depositarios de la tradición oral son personas de edad avanzada que tomadas en bloque representan un colectivo que hasta finales del siglo pasado han vivido y desarrollado sus actividades en núcleos de población rural¹⁹. Otras por sus cualidades, afición e interés por las tradiciones se han dedicado individualmente con mayor esmero al cuidado de las canciones, aprendiendo e interpretando un repertorio mayor que el resto de la gente.

Sobre cómo nace, crece y se transmite la música de tradición oral, queremos hacer una pequeña reflexión que nos llevaría a plantearnos las siguientes cuestiones: cuál es la fuente de toda esa riqueza musical, de qué manantiales ha brotado y quiénes han sido los creadores de todo ese repertorio. En este punto ya no vale invocar al pueblo como colectivo, sino que hay que pensar en ciertos individuos con características diferentes. Por lo general, los creadores de las tonadas mediante la escucha y la práctica, tienen asimilados los rasgos más característicos de la forma de cantar de un determinado colectivo, que unidos a sus características personales hacen que, casi inconscientemente tengan la capacidad de crear nuevas melodías. A partir de este momento en que está creada una nueva tonada, esta se integra en ese caudal tradicional que es, por un lado la memoria colectiva y por otro la interpretación.

A partir de este momento se plantea la creación de nuevos tipos melódicos. Primero los que tienen lugar dentro de la misma tradición, sufriendo una adaptación al propio estilo hasta adquirir perfiles casi nativos. Y mucho más frecuente ha sido la adaptación a melodías preexistentes de nuevos textos creados por personas instruidas con cierta facilidad para el verso y la música.

¹⁸ Manzano Alonso, Miguel. *La Jota como género musical*. Editorial Alpuerto. Madrid 1995. Página 20.

¹⁹ Contrariamente a lo que se afirma en ocasiones, que la música de tradición oral y sobre todo la vocal, se ha transmitido de una forma casi colectiva, creyendo que la mayor parte del repertorio ha sido aprendido, repetido y enseñado por un colectivo amplio de personas.

En Los Pedroches, en un principio, acompañaron a los rosarios²⁰ los hermanos del Rosario y el vecindario en general. Luego, de este grupo genérico nacieron otros grupos –llamados unas veces *despertadores*, *auroros* etc., hasta que se generaliza la palabra “muñidores”, que como hemos dicho anteriormente no es otra cosa que el grupo de *cantores* o *auroros*- que en sus rondas –que llamaremos de invitación- anunciaban la celebración de la Procesión del Rosario y la posterior Misa de Alba.

En los primeros tiempos se acompañaban de una campanita o un bastón con campanitas en un extremo, posteriormente de instrumentos de percusión (campanitas, triángulos, platillos pequeños, etc.) y más tarde de guitarras, violines, bandurrias o laúdes y, en algunos pueblos, y más recientemente, de saxos, trompetas, etc. Las letras aludían al pretendido fin de despertar e invitar a los hermanos al Rosario y a la Misa de Alba. De hecho, en algunos pueblos se cantaba delante de la casa de los hermanos con letras ofensivas hacia su estado que no era otro que estar acostado a esas horas, para que le remordiera la conciencia y así acompañarlos al rosario. Como las que se cantaban en Conquista que decía así: “*Perezoso que estás en la cama / oyendo las voces del despertador, / si las oyes y no te levantas / serás del infierno horrible tizón*”.

Otras que se cantaban en Santa Eufemia pretendían lo contrario que era animar a algunos hermanos a seguir durmiendo porque las condiciones climatológicas no eran buenas: “*Muchachas, no levantaros, (dormir, dormir) / que todavía no es de día, / y arroparos la cabeza / que está la mañana fría*”.

Existió antiguamente una costumbre desaparecida hace mucho tiempo; era la de organizar procesiones desde la parroquia hasta el cementerio cantando y rezando el rosario durante el recorrido.

Estos grupos organizados de cantores necesitaban de algún dinero para sus actividades propias, como la de ayudar a otros hermanos necesitados. Para ello se establecieron distintos criterios. Por ejemplo, en el Viso, para el mantenimiento de los grupos se implantó una cuota, que debían pagar aquellos que quisieran recibir sus cantos. Las primeras noticias que tenemos nos dicen que la cuota mensual era de 0,25 céntimos, después fue de una peseta al mes o doce pesetas al año, siendo el *mullior* (o tesorero) de la cofradía el encargado de realizar estos cobros. Los hermanos que querían se iban con ellos por las calles y los que no, directamente a la Iglesia, a la *Misa de Alba*. Esta costumbre que se inició hace mucho tiempo, hoy todavía se conserva en algunos pueblos de la comarca como en Pozoblanco, donde

²⁰ Existió antiguamente la costumbre de organizar procesiones desde la parroquia hasta el cementerio cantando y rezando el rosario durante el recorrido.

los rondadores de la Pasión siguen cantando en cuaresma sus cantos y cobrando a los moradores una cantidad fijada con anterioridad por serenata.

Breve recorrido histórico de los muñidores por los Pedroches.

En un repaso por los pueblos de Los Pedroches y en especial por El Viso, en el que conocemos y hemos conocido a “muñidores” observamos que las características entre ellos son similares, sus cantos tienen la misma estructura y su forma de trabajar es idéntica. En la actualidad y por desgracia son pocos los que viven y siguen recordando estas melodías.

En Los Pedroches hemos conocido a “muñidores” en *Alcaracejos, Belalcazar, Dos Torres, El Guijo, El Viso, Pedroche, Pozoblanco, Santa Eufemia, Torrecampo, Hinojosa del Duque etc.* Desconocemos si los hubo en todos los pueblos, posiblemente sí, pero no hemos dado con ninguna documentación o personas que nos lo confirmaran.

Dulce Martín, de **Alcaracejos**, los recuerda bien. Dice que antes de la guerra Civil salían los “muñidores” para cantar el rosario de la Aurora llevando unas varas con campanillas en un extremo que golpeaban en el suelo para marcar el ritmo.

Matías Blanco Pizarro fue miembro del grupo de “muñidores” de **Belalcazar**, y nos contaba que desaparecieron al principio de los años 80 porque las personas que lo formaban eran muy mayores y estaban cansadas. Matías cuenta que hasta la guerra Civil salían los “muñidores” cantando en todas las épocas del año, y que después, sólo en el mes de octubre, mes del rosario. Sabemos que los “muñidores” que formaban el grupo de auroros eran los mismos que cantaban a las ánimas benditas. Utilizaban la misma música para las ánimas benditas que para los cantos de aurora, a los que sólo cambiaban el texto. En Belalcázar existe un libro antiguo de letras de aurora que cantaban los muñidores con una literatura deficiente pero legible ha servido para documentarnos sobre el origen de estos cantos en la zona. Hemos podido comparar sus letras con las de otros pueblos próximos como, Hinojosa del Duque, Fuente la Lancha, Villanueva del Duque, Alcaracejos, Cabeza del Buey etc., y hemos observado cómo se repiten aunque siempre con modificaciones en la línea melódica.

En **Dos Torres** en el siglo XIX antes de crearse los cementerios, los enterramientos los hacía el “muñidor” de la *Cofradía de Ánimas* que además era la persona encargada de cobrar las cuotas de la Hermandad de Ánimas. A partir del XIX se unieron los grupos de “muñidores” (animeros) a las postulaciones que se hacían casa por casa, creándose el grupo de cantores que les acompañaban por las calles

del pueblo. Iba con ellos un “muñidor”, persona piadosa que representaba al cura y era la encargada de la recaudación, y a la que se distinguía de los demás porque se hacía visible con un pañuelo anudado en los cuatro picos, colocado sobre su cabeza. Los grupos de “muñidores” iban pidiendo limosna casa por casa, preguntando al llegar: “¿Se canta o se reza?”. Si había luto, se rezaba un Padrenuestro, y, si no lo había, se cantaba. Si no se abría la puerta de la casa, el grupo mostraba su descontento cantando esta letra: “*A las ánimas benditas/ no se les cierra la puerta: / se les dice que perdonen/ y se van ellas tan contentas*”. Los donativos consistían en aceite, trigo, maíz, morcillas, huevos y dinero. Los donativos en especie eran subastados y el importe recogido servía para pagar las misas que se decían en sufragio de las ánimas benditas.

En **Torrecampo** se les conocía como *Munidores* o “muñidores” y en los años 40 y 50 al pasar la guerra Civil española salían cantando todos los sábados del año con un acordeón y una campanita. Los mismos “muñidores” de Torrecampo cantaban los cantos de ánimas.

En **Pedroche**, con fecha 1 de Enero de 1739, se constituyó la Hermandad del Santo Rosario de María Nuestra Señora, con título de la Aurora, que –según rezaba en sus constituciones- debía tener dos “muñidores”, un campanero, etc.²¹ Esta información nos confirma su existencia en el siglo XVIII, y que los componentes de dichas agrupaciones pertenecieron de manera directa y con tal nombre a hermandades diversas, nombre que después utilizarían para sus rondas nocturnas con finalidades distintas.

En **Pozoblanco** a partir de 1757 y por distintos problemas surgidos en la cofradía de limpieza de Jesús de Nazareno, a las formaciones que en otros lugares se les llamaba “muñiores” aquí se les llamaron *denegos*²² (los de negro). A partir del s. XIX a los rondadores que cantaban los *cantos de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, le llamaban “muñidores”. En un artículo de Alfredo Gil Muñiz en el B.R.A.C. decía: “*Quien visita Pozoblanco en tiempo de cuaresma observa unas rondas que llaman los muñiores cantando la pasión*”. Salían estos los sábados por la noche y recorrían el pueblo parándose en las esquinas y en algunas puertas a cantar la serenata. Se acompañaban de instrumentos de rondalla.

²¹ Adriano Moral, historiador de Pedroche, aún recuerda a los campanilleros o muñidores de la Cofradía de las Animas Benditas del Purgatorio. También fue miembro de los muñidores de Torrecampo, junto con Juan Caballero Sánchez, que tocaba el acordeón.

²² Apelativo con que empezaron a llamarle los Sayones a partir de los problemas acaecidos en 1757 como consecuencia de la separación de las dos Cofradías o Hermandades la de los Sayones de Jesús de Nazareno y la cofradía de limpieza de Jesús de Nazareno.

En **Hinojosa del Duque** conocemos a Ángel y Manuel Maya Tabas (Ángel está ciego y Manuel sordo, por lo que conserva intacta su memoria musical al no haber tenido influencias durante mucho tiempo), pertenecieron a los “muñidores”. Documentalmente sólo podemos atestiguar lo que nos han contado ellos, que recuerdan que el grupo estaba formado por catorce hombres que cantaban todos los domingos y días festivos del año sólo con el acompañamiento musical de un triángulo y una campanita. Ángel nos contó que *“las canciones de los Muñidores se las enseñó, Pedro Torrico, un señor que vivía de la caridad y antiguo miembro de los Muñidores de Hinojosa que nació en el siglo XIX. Recuerda que tenía un libro antiguo donde estaban escritas las letras de estas melodías”*. Hemos podido encontrar similitud en estos textos con los de Belalcázar, El Viso y otros.

Sobre la fecha que empezaron a acompañar los cantores a los MUÑIDORES en sus postulas callejeras, no debió de ser antes de mediado el siglo XIX, ya que a mediados de este siglo sólo aparecerán las rentas de las subastas y otras formas de recaudación pero no acompañadas de cantos callejeros. De todas formas podemos establecer el inicio de los “muñidores” de Hinojosa a partir del siglo XIX, aunque posiblemente y por los datos comunes a otros pueblos de la comarca, empezaran a principios del XIX.

Además de sus letras con carácter religioso, utilizaban otras que según la ocasión servían para burlarse y ridiculizar con humor, ingenio y gracia, los más variados aspectos de la vida, el hombre y la sociedad.

“Los hermanos Chaleco y Jarito / campanilleros de esta hermandad, / los llamamos para ir al Rosario / y dicen que no pueden, que malitos están; / los llamamos para beber vino / y dicen que están buenos, que al momento van”²³.

En Hinojosa también se cantan las *Misas de la Calle* que son misas al alba, y se denominan así porque son organizadas por ocho calles distintas de la parroquia de San Juan. Esta tradición, muy enraizada en Hinojosa, se viene haciendo “desde siempre” (frase muy frecuente) y cantada por los “muñidores”. Estas tonadas más bien pertenecen a los viejos rondadores de carácter religioso que intervenían en las festividades, en los rosarios y en las solemnidades litúrgicas que a las fechas en que se realizan, que son en los últimos ocho días de Adviento, próximos a la Navidad. Los cantos que actualmente componen las Misas de Calle fueron en su día tonadas independientes que el grupo de “muñidores” interpretaba en sus rondas callejeras y que el pueblo con el paso del tiempo adaptó a la función religiosa, lo que supone

²³ Valdés, Manuel. *Hinojosa del Duque. Un remanso de paz en la sierra cordobesa*. Enciclopedia general – Guía antológica. Andalucía pueblo a pueblo. Córdoba 1981. Pág. 117.

que, o bien los “muñidores” las incorporaron a las misas de la calle, o los antiguos “muñidores” las recogieron de las misas porque éstas eran más antiguas.

Antiguamente, estas misas tenían la finalidad principal de explicar al pueblo, mediante las letras de las coplas, lo que el sacerdote decía en latín ante el altar. Hoy se sigue manteniendo esta tradición en algunos pueblos de Andalucía entre los que se encuentra Galera²⁴ de Granada, donde se viene cantando la *Misa de los Gozos* desde hace más de 200 años y Castil de Campos en Córdoba que hacen estas letras en la *Misa del Gallo*.

En **El Viso** son conocidos como *bulliores* o *mulliores*, lo que no es sino una desviación de la palabra “muñidor”, que aquí se entiende como personas que cantan moviéndose y bullendo constantemente²⁵.

La referencia documental más antigua que tenemos la encontramos en un artículo de principios del siglo XX de Alfredo Gil Muñiz²⁶, que dice: “*que entre las fiestas o costumbres típicas que se conservan en el Viso de los Pedroches figura la Hermandad de la Aurora que tiene por objeto despertar a los vecinos para la misa de la Aurora los domingos y días festivos, formando dos grupos que recorren todo el pueblo con tambor y resonantes platillos cantando o rezando en las diversas puertas de los individuos que así lo soliciten mediante el pago de la ínfima cuota de 0,25 céntimos mensuales*”. Sigue diciendo... “*que esta costumbre aunque algo desvirtuada, debe datar de los tiempos de la Reconquista en que se acostumbraba a pasar las veladas rezando el Santo Rosario entre los guardias o centinelas que defendían los pueblos cristianos*”. Unas de las auroras corresponden a los cantos de la pasión que figuran con el nombre de *Cantos de “muñidores”* o *Cantos de Cuaresma*²⁷. La cantaban los “muñidores” en la madrugada de los sábados de Cuaresma y le llamaban *Serenatas de los mulliores*. Bernardo y José Valverde me contaron que los mulliores salían antes a cantar en todas las épocas del año, hasta

²⁴ “Sacerdote revestido, mira cómo te dispones... De la sacristía sale el sacerdote bendito...” Letra del pueblo de Galera (Granada) que se viene cantando en la Misa de los Gozos desde hace más de 200 años. Libreto del disco de Lombarda, Diputación de Granada. Grabado en Granada en Julio y Agosto de 2000.

²⁵ Quizá sean los *muñidores* de El Viso los más conocidos por mí. En el período comprendido entre los años 1980 a 1986, en que correspondió a ellos los cantos de villancicos de las dos representaciones del auto sacramental de los Reyes Magos que tuvieron lugar, participé de buena parte de sus rondas nocturnas. Los recuerdo perfectamente cantando “un hermano le dice a otro hermano...” con el único acompañamiento de unos platillos que tocaba Pablo y una guitarra desafinada que tocaba Bernardo. José Valverde y Bernardo me contaron que los muñidores salían antes a cantar en todas las épocas del año, hasta que en los años 30 empezaron a hacerlo sólo en la madrugada de los sábados a los domingos y, más tarde, sólo en esas madrugadas de Cuaresma.

²⁶ Gil Muñiz, Alfredo. B.R.A.C. D. *La vida del habitante*. Año IV. Nº 11. Córdoba 1925. Pág. 154.

que en los años 30 empezaron a hacerlo sólo en la madrugada de los sábados a los domingos y, más tarde, sólo en esas madrugadas de Cuaresma siendo estos cantos los que mejor se han conservado con el paso del tiempo.

Además de cantar las auroras los “muñidores” de El Viso fueron también los encargados de preparar la representación de los Reyes Magos, además de ser los autores de cantar los villancicos, así como la de cantar las ánimas.

Para terminar voy a transcribir una pequeña muestra de dos auroras, una de Hinojosa del Duque (cantada por los muñidores, Ángel y Manuel Maya Tabas) y otra de El Viso (cantada por los bulliores, Bernardo y José Valverde) Tanto la primera como la segunda interpretación son muy interesantes desde el punto de vista musical, con claras reminiscencias arcaicas, en un compás riguroso que me recuerda a los antiguos “muñidores” de El Viso por su atrevimiento y rigor en la medida, y una forma de interpretar característica a libre y pleno pulmón, como posiblemente lo hicieran en sus rondas, dándole un carácter antiguo y monótono. Estas melodías están enraizadas en los más antiguos sistemas modales.

Son cada vez menos las personas mayores que conservan en su memoria coplas populares en general. A la vuelta de pocos años, cuando estas personas mueran, se irá con ellas parte de la sabiduría que han cosechado durante años de su vida. Nos parece urgente recoger y transcribir todas esas canciones para poder dejar a nuestros hijos estas tradiciones que son tan nuestras como nosotros mismos, como la tierra donde vivimos. Si ocurre así, será la mejor herencia que le dejaremos, y, si no, se habrán perdido para siempre.

²⁷ En El Viso hemos podido comprobar como en los años ochenta se cantaba la pasión o canto de los bulliores como siempre la habían cantado ellos, sin orden tonal alguno y con un rasgueo de guitarra desafinada, acompañándose de sus platillos y con la única melodía de un violín que muchas veces no afinaba lo suficiente, pero es que tampoco hacía falta porque tanto la guitarra como el violín siempre lo habían hecho así, sin afinación alguna por lo que sus oídos estaban acostumbrados a oír aquello de esta manera. Era curioso de verdad, yo tenía la sensación de estar escuchando otra melodía diferente, más arcaica, para ellos era como si este canto que se tocaba y cantaba siempre de esta manera porque siempre se había hecho así, era distinta a la de Pozoblanco, Pedroche y otros pueblos que la cantan. Además se sentían orgullosos de que “esta melodía era de aquí y solo de aquí”. Las voces cantaban a pleno pulmón sin ningún orden establecido, ningún matiz, fraseo o dinámica, con un aire libre sin estar sometido a ninguna estructura fija, lo que le daba a todo el conjunto un carácter más añejo y popular. ¿Quien sabe si en principio este canto fue así?

UN HERMANO LE DICE A OTRO HERMANO

El Viso

Solo

Un her - ma - no le di - ce a o - tro her - ma - no le - van - ta - te her - ma - no va - mos

The musical notation is a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a 'Solo' instruction. The melody consists of eighth and quarter notes, with lyrics written below the staff.

EL ROSARIO DE LA AURORA POR LA MADRUGADA

Hinojos del Duque

Acompañamiento musical de acordeón y guitarra

Y el Ro - sa - rin da la ma - dru - ga - da y es u - na ca - da - na de is -

The musical notation is a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with an 'Acompañamiento musical de acordeón y guitarra' instruction. The melody consists of eighth and quarter notes, with lyrics written below the staff.

LA LENGUA QUE HABLAMOS

Salvador López Quero
Universidad de Córdoba

Queremos iniciar este trabajo con esta reflexión de Dámaso Alonso: “*Siempre me ha preocupado esta maravilla diaria, el lenguaje, enraizado en nuestras vidas, nuestra marca de hombres. Y, claro esta, mas que ninguna otra lengua la que hablo; no la castellana de tiempos antiguos o la de la literatura, sino la que hablamos todos los días*”¹. El lenguaje -actividad humana compleja-, además de ser medio de comunicación, sirve de instrumento del pensamiento para representar, categorizar y comprender la realidad. Es decir, la lengua interioriza representaciones culturales y el habla las exterioriza en el proceso comunicativo. La adquisición del lenguaje consiste en aprender a usarlo como instrumento para regular nuestras interacciones con los demás, de lo que somos progresivamente capaces a medida que conocemos y compartimos los significados convencionales en el seno de una determinada comunidad. Por lo tanto, aprender un lenguaje es aprender un mundo de significados culturales vinculados a un conjunto de significantes. Cuando los individuos aprenden el lenguaje materno en la interacción con las personas de su entorno, no aprenden únicamente unas palabras o un completo sistema de signos, sino también los significados culturales que estos signos transmiten y, con tales significados, los modos de entender e interpretar la realidad. El lenguaje contribuye, así, a construir una representación del mundo socialmente compartida y comunicable en su contexto sociolingüístico.

No puede hablarse sólo de una modalidad lingüística propiamente andaluza, sino de una inmensa y rica variedad de estilos y repertorios lingüísticos. Lingüísticamente Andalucía no presenta un dialecto uniforme. Las causas de esta

¹ Esta reflexión la hacia D. Alonso en el prólogo al libro de W. Beinhauer *El español coloquial*, Madrid, Gredos, 1991, p. 7.

falta de uniformidad hay que buscarlas en la historia. En este sentido, Pilar García Mouton dice: “*La historia, como en otras zonas, ha contribuido a ello; parte de esa historia resulta muy conocida, incluso tópica: es la tierra donde los árabes permanecieron hasta fines del siglo XV y donde floreció su cultura. Reconquistar Andalucía fue tarea larga y mantenida durante siglos, como lo evidencian los romances fronterizos. Desde la reconquista de Jaén, Córdoba y Sevilla, en la primera mitad del siglo XIII, hasta la toma de Granada, pasaron dos siglos, con sus movimientos demográficos, que marcaron diferencias*”².

Este problema ya lo había puesto de manifiesto treinta años antes Manuel Alvar: “*El problema lingüístico de Andalucía es muy complejo: se trata de una región de reconquista [...] Desde que los soldados de Castilla pisan el norte de Córdoba, hasta que Fernando el Católico recibe las llaves de Granada van más de trescientos años*”³. Sin embargo, es posible que esta diversa procedencia de gentes pudo condicionar en ocasiones el habla⁴. Y continuando con la historia, para Manuel Ariza la consolidación de los fenómenos lingüísticos que conforman básicamente lo que se suele llamar andaluz se debe en gran medida al hecho histórico del descubrimiento de América.⁵

Conviene recordar aquellas palabras que todos leíamos y estudiábamos en el manual de *Dialectología española* de Alonso Zamora Vicente: “*De todas las hablas peninsulares, el andaluz es la única variedad dialectal de orígenes no primitivamente románicos. Se trata de una evolución in situ del castellano llevado a las tierras andaluzas por los colonizadores y repobladores a partir del siglo XIII y hasta los principios del XVI. Es, pues, un subdialecto castellano*”⁶. Para Gregorio

² GARCÍA MOUTON, P., *Lenguas y dialectos de España*, Madrid, Arco/Libros, 1994, p. 36. Y en la misma página esta autora afirma: “*La Andalucía occidental tuvo repobladores más tempranos castellanos y leoneses, poca tolerancia hacia los mudéjares, a quienes se miraba con prevención como posibles aliados de los reinos orientales, y latifundios en manos de la aristocracia; la oriental contó con repoblación tardía, en parte murciana y aragonesa, una mayor presencia de moriscos, hasta su expulsión a principios del siglo XVII, y una distribución distinta de las tierras*”.

³ ALVAR, M., “Estructura del léxico andaluz”, *BFUCh*, XVI, 1964, pp. 5-12.

⁴ “*Las especiales características histórico-geográficas del dominio [...] justifican la no correspondencia entre la Andalucía administrativa y la Andalucía lingüística. Andalucía no constituye una unidad geográfica uniforme ni por su relieve ni por su clima. De otra parte, las circunstancias históricas por las que ha pasado han favorecido también la diferenciación: reconquistada y repoblada a lo largo de varios siglos por gentes de diversa procedencia [...] Todo ello había de tener repercusiones en la configuración lingüística de la actual Andalucía*” (FERNÁNDEZ SEVILLA, J., *Formas y estructuras en el léxico agrícola andaluz*, Madrid, 1975, pp. 445-446).

⁵ Cf. ARIZA, M., “Lingüística e Historia de Andalucía”, *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, t. II, Madrid, Pabellón de España, 1992, p. 16 [Para referencias bibliográficas finales: pp. 15-34].

⁶ ZAMORA VICENTE, A., *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1974, p. 287.

Salvador, sin embargo, el dialecto andaluz no existe, sino una extraordinaria complejidad dialectal en la ahora llamada Comunidad Autónoma Andaluza, “*con múltiples isoglosas que se separan, que se entrecruzan, que dibujan un mosaico dialectal abigarradísimo*”⁷. Y el pasado año nos decía a un grupo de profesores de español que los andaluces fuimos los primeros en llamarle español al castellano⁸. Por lo tanto, el andaluz, más que un concepto lingüístico, es un concepto geográfico. Y esas dos variedades a las que se refiere Gregorio Salvador en nota a pie de página -español de tendencia conservadora y español de tendencia evolutiva- se corresponden con otras dos áreas que suelen denominarse respectivamente español castellano y español atlántico⁹. El primero comprende el norte y centro peninsular y las tierras altas de América. En el segundo hay que incluir el sur peninsular, las Islas Canarias y las tierras bajas y costeras de América.

Se suele dividir Andalucía en diversas zonas o áreas. Es vieja la división entre Andalucía occidental y oriental, línea que afecta al léxico, la fonética y la morfosintaxis¹⁰. Córdoba y Málaga unas veces van con el este y otras con el oeste. Por lo tanto, podemos decir que el habla de Córdoba esta inmersa en el área del español atlántico y en la franja central de Andalucía, caracterizada por la falta de homogeneidad y por el carácter evolutivo de su sistema lingüístico. Para Juan Antonio Maya Corral esta heterogeneidad “*en ningún sitio se manifiesta con tanta claridad como en esta franja central de Andalucía*”¹¹. El que Córdoba y Málaga constituyan esa franja central lo explica el autor así: “*El hecho de que aquí se crucen las isoglosas que enmarcan grandes áreas al oriente y al occidente, es lo que ha determi-*

⁷ SALVADOR, G., *Discurso de investidura como Doctor “Honoris causa” por la Universidad de Granada*, Universidad de Granada, 1994, pp. 20-21. En este sentido, G. Salvador hablaba de dos variedades de español: “*Un español de tendencia conservadora y un español de tendencia evolutiva, un español de gran homogeneidad, de notable fijeza consonántica, que se contraponen a un español en plena efervescencia fonética, un español de consonantismo relajado que presenta una extraordinaria heterogeneidad*” (ibid.).

⁸ En el libro de firmas de la Asociación Andaluza de Profesores de Español “Elio Antonio de Nebrija”, que le ofrecí como Secretario de dicha Asociación, G. Salvador escribió: “*Como profesor andaluz de español, que es lo que he sido durante toda mi vida, me complace hallarme ante los nuevos profesores, asociados y pujantes, y haber compartido con ellos una sesión de su simposio. Me alegra que recuerden que fueron los andaluces los primeros en llamarle español al castellano porque tan suya era nuestra lengua como de los burgaleses. Con viva emoción y hondo afecto les dejo en estas líneas el testimonio de mi gratitud. Gregorio Salvador. Granada, 7 de marzo de 1998*”.

⁹ Cf. CATALAN, D., “El español canario, entre Europa y América”, BFi, XIX, 1960, pp. 317-337.

¹⁰ Cf. ALONSO, D., ZAMORA, A. y CANELLADA, M^a J., “Vocales andaluzas. Contribución al estudio de la fonología peninsular”, NRFH, IV, 1950, pp. 209-230.

¹¹ MOYA CORRAL, J. A., “Variedades del español en el centro de Andalucía (Córdoba y Málaga)”, *Hablas cordobesas y literatura andaluza*, Galeote, M. y Moreno Ayora, A. (eds.), Granada, Universidad de Granada e Instituto de Ciencias de la Educación, 1995, p. 160 [Para referencias bibliográficas finales: pp. 159-177].

*nado que se considere que estas dos provincias centrales andaluzas constituyan un área de transición entre una supuesta Andalucía oriental y occidental*¹².

Según Alonso Zamora Vicente, el rasgo más significativo del andaluz, dentro de la conciencia lingüística peninsular, es el seseo, o el ceceo¹³. Y Rafael Lapesa llega a decir que no se ha estudiado el desarrollo histórico de los rasgos fonéticos que, en su conjunto, caracterizan al andaluz, a excepción del seseo y ceceo¹⁴. Estos fenómenos fonéticos son los estados finales a los que han llegado en Andalucía las cuatro sibilantes medievales, y no el resultado de la confusión de *ese* y *zeta* castellanas.

La peculiaridad mas característica de la provincia de Córdoba posiblemente sea el seseo, excepto en el Valle de los Pedroches¹⁵. Sin embargo, téngase en cuenta que la gran mayoría de los hablantes del español son seseantes.

En este artículo no se trata de llevar a cabo una detallada descripción de características lingüísticas dialectales¹⁶, sino que nos hemos propuesto que el lector tome conciencia del uso cotidiano del lenguaje -inseparable de nuestras vidas-, de que en Andalucía hay una extraordinaria variedad dialectal, cuyas causas están en la propia historia; que los andaluces fuimos los primeros en llamar español al castellano y, que los andaluces de Córdoba estamos inmersos en el área del español atlántico y en la franja central de Andalucía.

¹² *Ibid.*

¹³ Cf. ZAMORA VICENTE, A., *Dialectología española*, cit., p. 287.

¹⁴ Cf. LAPESA, R., *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelicer, 7.a ed. 1968, p.328.

¹⁵ Aquí se conservan los dos fonemas: el alveolar y el interdental.

¹⁶ Véase, por ejemplo, cómo M. Ariza llega a resumir las características de las hablas andaluzas así: "Sus rasgos caracterizadores son la aspiración y pérdida de /s/ implosiva -y, en general, de todas las implosivas-, la realización de la velar fricativa sorda como [h] (aunque no es general), y, sobre todo, el seseo/ceceo" (*Comentarios de textos dialectales*, Madrid, Arco/Libros, 1994, p. 67).

DEBATE

**EL TRATAMIENTO DE LAS FIESTAS
POPULARES EN LOS MEDIOS
DE COMUNICACIÓN**

Coordinador: Alberto García Reyes

Colaboradores: Eva Díaz Pérez, Marta Carrasco,

Fernando Iwasaki, Víctor García-Rayó,

Juan Gómez Gómez

Desde que la prensa escrita irrumpió en las sociedades, la lucha entre globalización y localismo se ha acrecentado. Por un lado, la idea global de comunicación ofrece al lector un tratamiento informativo exigente, fundamentado en una formación básica que se presume en el receptor. Por el otro, el interés que el cliente muestra por los acontecimientos locales genera en los medios un tipo de información tipista, sujeta a patrones inamovibles. En Andalucía, fiestas como la Semana Santa, la Romería del Rocío, las ferias y los toros ocupan un alto índice de páginas en los diferentes periódicos, radios y televisiones de la Comunidad. Es, por tanto, una cuestión que debe ser abordada con importancia desde ambos lados del proceso de la comunicación. ¿Qué piensa el emisor sobre lo que se escribe o dice normalmente? ¿Qué opina el receptor sobre lo que lee, oye o ve? He aquí un debate que, como todos, presenta diferentes perspectivas. Los periodistas Eva Díaz Pérez, Marta Carrasco y Víctor García-Rayó, y el escritor Fernando Iwasaki exponen sus pensamientos desde el lado de la emisión. Un lector escogido al azar vierte aquí sus ideas desde el lado de la recepción. Éste es el resultado obtenido.

1- ¿EL ESPACIO QUE LOS MEDIOS ANDALUCES DEDICAN A LAS FIESTAS POPULARES ES EL JUSTO, DEMASIADO O ESCASO?

Eva Díaz Pérez, Periódico El Mundo: Hace algunos años, quizás el espacio dedicado en los periódicos era el justo -comienzos de los años ochenta-, pero ahora es evidente que todo se ha excedido. Incluso de forma contraproducente. ¿Cómo es posible que haya informaciones sobre la Semana Santa durante todo el año? Al final, ese sugerente tiempo de las vísperas queda anulado por culpa de ese exceso. Las fiestas populares tienen un sentido muy concreto de lo temporal, de ahí su carácter cíclico de origen antropológico.

Marta Carrasco, ABC de Sevilla: Respecto al espacio en los medios a fiestas populares, si nos referimos a fiestas populares tradicionales y ya absolutamente asumidas como parte del desarrollo turístico de una región o pueblo, el tratamiento en los medios es como siempre amplio. Por ejemplo: los toros, el Rocío, la Feria de Sevilla, Romería de Valme..., etc. El tratamiento de estas fiestas va descendiendo según la importancia de las mismas que no va aparejado con su interés antropológico. Por ejemplo: no veo ningún medio andaluz que dedique alguna página al certamen de trovos de la Alpujarra o a las fiestas de mudanzas de Villablanca. Simplemente no existen para los diarios de "gran tirada".

Fernando Iwasaki, escritor y columnista de opinión: Habría que hacer una diferencia entre las fiestas y la cultura popular que las engendra. Las fiestas están muy bien cubiertas y de manera especial las ferias, los toros y las religiosas (Semana Santa, Corpus, Virgen de los Reyes, etc.), pero nadie se ocupa de la cultura popular. Hay una gran atención por lo efímero y un enorme desinterés por lo permanente. La vida y la obra de un poeta no tiene jamás cabida en la prensa, pero su entierro será primera plana.

Víctor García-Rayó, periodista y crítico taurino: La presencia de las fiestas populares en los medios andaluces es abundante en los días previos a las diferentes celebraciones, durante éstas y en los días inmediatamente posteriores a las mismas. Sin embargo, parece insuficiente durante el resto del año. La diferencia es muy notable y entiendo que existe un desequilibrio informativo. Puede ser razonable pero creo que la diferencia es excesiva.

Juan Gómez Gómez, lector: Esta pregunta tiene una respuesta relativa. Desde mi punto de vista, el espacio dedicado en los medios a las fiestas populares está en función de la fecha de la que estemos hablando. Cuando llega la feria de Sevilla es normal que los periódicos dediquen muchas páginas al tema, al igual que en Semana Santa o en la época de los toros. Sin embargo, el hecho de que se hable de Semana Santa durante todo el año me parece excesivo, ya que lo que se hace es

desvirtuar una fiesta que precisamente tiene su sentido en la víspera, en la espera. Por otra parte, con respecto a otro tipo de actividades culturales y populares, tengo la impresión de que el flamenco se emplea en los medios según convenga. Si hay alguna noticia de cualquier otro terreno, ésta tiene primacía. Si no hay otra cosa, sólo entonces se le da portada al flamenco.

2- ¿EXISTEN POSIBILIDADES NATURALES DE CAMBIO EN EL TIPO DE LENGUAJE UTILIZADO POR LOS CRONISTAS?

Eva Díaz Pérez, Periódico El Mundo: El estilo en estas crónicas suele ser lamentable -no sólo en el fondo sino en la forma-. Es verdad que el tratamiento informativo de cada fiesta específica tiene un vocabulario y de ahí su diferencia y su ritmo lingüístico particular, pero no se puede caer en el habitual tono de hoja parroquial, sermón de campanario o jaculatorias romeras que hacen pasar como ¡crónicas periodísticas! Se confunde la ingenua redacción de los boletines de cofradías con el periodismo social. Habría que enfrentarse a este tipo de hechos sociales con objetividad y sinceridad, sin caer en la proclamación subjetiva de la fe.

Marta Carrasco, ABC de Sevilla: El Lenguaje. Desde hace unos años el tipo de lenguaje ha cambiado sensiblemente en los medios de comunicación, no sólo en lo que se refiere a las fiestas populares. En este sentido, lamento no leer las crónicas taurinas, pero sí recuerdo algunas referencias por ejemplo de las fiestas de los toros de Joaquín Vidal en el diario El País, que no tienen nada que ver con las que hacía Cristino Braojos hace treinta años. Pero, por otra parte, sigue usándose un lenguaje absolutamente obsoleto y, sobre todo, demasiado especializado en prensa diaria, cuando debería ser éste último para la prensa especializada. En cualquier caso, el cambio de lenguaje sí se ha producido porque ha habido un cambio generacional, por ejemplo, en la crítica flamenca, que ha originado una forma diferente y no impuesta de explicar el flamenco.

Fernando Iwasaki, escritor y columnista de opinión: Claro que existen posibilidades en la medida que todos los cronistas amplíen sus conocimientos de antropología, historia y sociología. Y en sus respectivas especialidades, cada profesional debería aspirar a ser quien más sepa de toros, flamenco, semana santa o lo que corresponda.

Víctor García-Rayó, periodista y crítico taurino: Sí existen. Desde el punto de vista del lenguaje debemos huir de las frases hechas, los giros heredados y tópicos, las construcciones semánticas manidas, y desde el punto de vista del fondo, se trata de encontrar otros puntos de vista del mismo evento, otras miradas que revelan algo más que la inmediatez de la propia fiesta y sus consecuencias primeras. De

lograrlo, se está cambiando el lenguaje, se amplía y se enriquece, y se está haciendo de un modo natural. Es cuestión de mirar un poco más allá.

Juan Gómez Gómez, lector: Estoy convencido de eso. Como lector tengo que decir que estoy harto de leer todos los años las mismas crónicas de la feria y la Semana Santa. Siempre tiene que oler a azahar y a Giralda. Creo que eso debe cambiar radicalmente, porque todo evoluciona. Actualmente no se habla ni se escribe como lo hacían los románticos y particularmente me sorprende que periodistas que en otros terrenos utilizan un lenguaje moderno, al hablar de las fiestas populares recurran al tópico. Por ejemplo, todavía resulta casi imposible leer una crónica taurina o de flamenco en la que no aparezca la palabra “duende”.

3- ¿SE FOMENTA EL TÓPICO O MÁS BIEN SE DENOSTA LA CREATIVIDAD?

Eva Díaz Pérez, Periódico El Mundo: Desde luego, se fomenta el tópico hasta límites insospechados y que provocan rubor. Y lo peor es que ésto lo hace la nueva generación de jóvenes periodistas a la que se le supone preparación intelectual, espíritu crítico y, por lo tanto, la superación del tópico. En el tratamiento de las fiestas populares se cae en las imágenes simples y primarias, en la lectura frívola y superficial, en el mensaje alienado y admitido. Es algo contradictorio, ya que precisamente en este tipo de informaciones es donde la creatividad del lenguaje periodístico puede tener más libertad.

Marta Carrasco, ABC de Sevilla: Tópico o creatividad. Ni una cosa ni la otra, salvo en publicaciones realizadas para fomentar el tópico, que las hay. Lo que sí existe es el riesgo del periodista tradicional o crítico no periodista, de romper moldes en la creación y apoyar las nuevas tendencias. Hay en algunos sectores estos complejos e inseguridades que en nada favorecen el enriquecimiento de los periódicos.

Fernando Iwasaki, escritor y columnista de opinión: La creatividad siempre es denostada porque aquí sí se prefiere lo inmutable en menosprecio de la originalidad. Ya me gustaría a mí ver un cartel de semana santa de Gordillo, Pérez Villalta o Barceló.

Víctor García-Rayó, periodista y crítico taurino: La falta de creatividad puede ser una consecuencia del fomento de los tópicos. No obstante, hay que subrayar que las generaciones de informadores que fomentaron los tópicos están dando paso a otras con un mayor grado de creatividad. Las fiestas populares son, en sí mismas, mucho más que tópicos, y creo que en muchos casos se ofrecen informaciones en esta nueva dirección, afortunadamente.

Juan Gómez Gómez, lector: Pienso que se fomenta el tópico porque se piensa que es lo que quiere el lector. Imagino que habrá de todo, pero en mi caso esto no se produce. Me gustan la Semana Santa, el Rocío, la Feria, los Toros... pero no entiendo que tengamos que vender eso desde nuestras propias fuentes de información como la vieja España de la pandereta. No digo yo que toda la culpa de esto la tenga el que escribe, pues también hay muchos receptores que no aceptan nuevas visiones, pero se dice que una de las funciones de los medios de comunicación es formar, aunque sea de una manera lenta.

4- ¿EXISTEN INTERESES COMERCIALES EN EL TRATAMIENTO DE ESTE TIPO DE INFORMACIÓN?

Eva Díaz Pérez, Periódico El Mundo: Es evidente que existen intereses comerciales para no molestar a determinado sector del público o a entidades conservadoras y reaccionarias que -casi por lógica- son las que respaldan la publicidad. En el caso de la Semana Santa está además el excesivo poder oficial que tienen en la ciudad las hermandades y que impide la libertad a la hora de escribir sobre estos temas. La autocensura es una realidad que pesa demasiado sobre este mundo.

Marta Carrasco, ABC de Sevilla: Depende. Creo que los intereses comerciales no son lo mismo en un periódico, en una radio que en una televisión, y me temo que no me gustaría analizar porqué se pinchan más unos discos que otros..., o se dan más y mejor unas noticias que otras por las sponsorizaciones institucionales. Como siempre, hay que suponer que los medios de comunicación son al fin y al cabo una empresa, y que una de sus fuentes de ingreso es la publicidad. Luego deben existir otros intereses comerciales que yo desconozco directamente.

Fernando Iwasaki, escritor y columnista de opinión: Lo ignoro por completo, pero no me extrañaría que ocurriera en el caso de las fiestas que mueven muchísimo dinero. ¿Por qué no? Hoy en día las discográficas pertenecen a empresas multimedia que controlan radio fórmulas, televisiones, periódicos y revistas, entre otras unidades de negocio, así que no sería nada complicado producir superventas en la víspera de la Feria de Abril o la Bienal de Flamenco.

Víctor García-Rayó, periodista y crítico taurino: Seguro, como en todos, pero no modifican ni alteran el sentido de esas fiestas populares, que son aplastantes y superan cualquier tipo de interés comercial. De todas formas, no me interesa mucho.

Juan Gómez Gómez, lector: No me da esa impresión. Tampoco conozco el paño por dentro lo suficiente como para atreverme a opinar en ese sentido, pero la impresión que yo tengo es que todo lo tradicional se ha estandarizado en los medios, y

salirse de ese estándar supone faltar al respeto a la gente que forma parte de ese mundillo. Eso sí, el periódico mantiene la tónica porque le interesa aguantar a sus lectores, así que desde ese punto de vista el interés es claramente comercial. Pero sólo desde ese. No creo que ninguna empresa que invierta en publicidad exija un tratamiento tan anquilosado.

5- ¿HAY CUESTIONES DE CONTENIDO INTOCABLES EN TEMAS COMO EL ROCÍO O LA SEMANA SANTA?

Eva Díaz Pérez, Periódico El Mundo: Claro que sí. La excesiva reverencia y pletresía que se hace a comportamientos estúpidos, a la fe fundamentalista, a las tradiciones excesivamente reaccionarias y rancias es absurda hoy en día. El periodista debe enfrentarse a eso describiéndolo como lo que es, poniendo un espejo delante -ya se verá si lo que se refleja es un grotesco callejón del gato- y no disfrazándolo tras una escritura cobarde y ridícula. Es sorprendente que además en El Rocío o la Semana Santa se defiendan algunas cosas por su carácter tradicional cuando no son más que reinventos de hace pocas décadas. Cuando alguien con interés se sumerge en esta realidad comprende que lo más hermoso es, precisamente, lo que no se cuenta, lo que se oculta. El discurso único y alienante es lo que domina hoy en este tipo de informaciones. No hay lugar para el debate, la disidencia y lo heterodoxo. Habría que recordar aquí que no hace muchos años algunas personas quemaron en la Plaza de San Lorenzo de Sevilla ejemplares de un periódico donde un excelente periodista había escrito una crónica 'diferente' sobre el Gran Poder. Por cierto, estaba excepcionalmente escrita y recordaba al D'Annunzio de "Cuentos del Río Pescara" con toda la tradición literaria de la sensualidad de las fiestas religiosas. Ese 'auto de fe' periodístico evoca el que en la misma ciudad hizo José Cruz y Conde, gobernador de Sevilla en los tiempos de Primo de Rivera, con unos artículos del periodista de "El Liberal", Galerín. ¿Es que nada ha cambiado?

Marta Carrasco, ABC de Sevilla: ¿Cuestiones intocables?. Por supuesto. ¿Quién habla mal, por la razón que sea, de una imagen señera de Sevilla? ¿Quién dice algo de la Feria que no sea para decir que se vayan los de fuera o que el ayuntamiento limpie más rápido? ¿Quién es el guapo que se atreve a calificar el Rocío fuera de los parámetros permitidos? ¿Quién se arriesga a perder lectores oyentes/televidentes..., por una crítica que se queda ahí?

Fernando Iwasaki, escritor y columnista de opinión: Lo desconozco todo sobre el mundo de la romería del Rocío, así que no puedo responder con propiedad. Y en el caso de la Semana Santa me limito a comentar lo que observo desde fuera: las hermandades están en Internet y algunas vírgenes se han convertido en marcas registradas, pero el imaginario barroco de la Semana Santa sigue siendo el mismo. Cambiará el continente, pero nunca el contenido.

Víctor García-Rayó, periodista y crítico taurino: Ya no. Nunca tuve esa necesidad de “tocar” algo “intocable”.

Juan Gómez Gómez, lector: Por supuesto que sí. La periodista Eva Díaz Pérez escribió un libro magnífico sobre las cuestiones oscuras del Rocío y prácticamente se la detesta en estos ambientes. No se pueden contar determinadas historias relacionadas con la juerga porque hay que dar la impresión de que la romería es purísima. Lo mismo ocurre con la Semana Santa. Quien se meta en cuestiones de dinero de las hermandades o cuente alguna trastada de un hermano mayor se cierra las puertas de esta ciudad para siempre. No obstante, el periodista Paco Robles ha conseguido zafarse un poco de esas cadenas con un libro que no falta al respeto a nadie: “Tontos de capirote”.

6- PROPONGA UN TIPO DE REPORTAJE QUE LE GUSTARÍA ESCRIBIR O LEER, PERO QUE POR CUESTIONES DE LÍNEA EDITORIAL NINGÚN MEDIO PUBLICARÍA.

Eva Díaz Pérez, Periódico El Mundo: La verdad es que he tenido la fortuna de poder escribir muchos de los reportajes que he querido leer. En los que he realizado sobre la romería de El Rocío no he tenido nunca ningún tipo de censura y sobre Semana Santa he intentado rescatar otras voces -normalmente relacionadas con el mundo literario- que han sido silenciadas o secuestradas por lo oficial. Sin embargo, echo de menos leer crónicas desnudas de ramplonería y de tufillos del peor nacionalcatolicismo.

Marta Carrasco, ABC de Sevilla: No, estas trampas son muy peligrosas..., por eso, porque no podría escribirla y luego todo se sabe.

Fernando Iwasaki, escritor y columnista de opinión: Un reportaje sobre la Hermandad del Cristo de la Corona, cuya historia podría dejar en entredicho la antigüedad de otras cofradías sevillanas más bien empeñadas en que nadie la conozca. Un reportaje sobre los festivales flamencos organizados y/o patrocinados por la Junta de Andalucía y su relación con algunas agencias de representación artística. Un reportaje sobre la contaminación acústica en la Feria de Abril y su impacto clínico en los feriantes.

Víctor García-Rayó, periodista y crítico taurino: Los que me gustaría escribir sí se publicarían y los que me gustaría leer, también.

Juan Gómez Gómez, lector: Alguna vez me gustaría leer un reportaje sobre la gestión económica de alguna hermandad importante de Sevilla. No sé si ya se ha-

brá hecho, pero estoy seguro de que si ha ocurrido se han emitido sólo los datos que interesaban a la hermandad. Me encantaría que alguien de verdad investigara y enseñara las cuentas. A lo mejor descubro que las hermandades gestionan sus recursos de una manera limpia y clara, pero mientras no se exponga esto públicamente siempre habrá un lugar para la duda.

ANTOLOGÍA VIVA

LA COLECCIÓN LOTY EN EL MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

Rocío Ortiz Moyano
Asesor-Técnico de Conservación del
Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.
Departamento de Difusión.

En 1996 es adquirida por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía la parte correspondiente a nuestra Comunidad de la colección fotográfica de Charles Alberty López, conocido con el pseudónimo Loty¹. Los fondos cuentan con 2348 negativos sobre placas de cristal al yodo bromuro, positivada casi al completo, en copias de 9 x 13 cm de muy buena calidad conservadas en álbumes rotulados y clasificados por el propio fotógrafo².

El archivo fotográfico Loty fue realizado entre 1915 y 1935 pudiéndose establecer dos etapas en las tomas según el informe que Miguel Ángel Yáñez³ realizara sobre la colección, y que comprenderían entre 1921-1923 la primera, y 1927-1929 la segunda. Una época convulsa de la historia española que se inaugura con el asesinato de Canalejas en 1912, seguido de una situación caótica con huelgas, altercados públicos, carestía etc.

¹ Es ofrecida a la Junta de Andalucía, así como a otras instituciones análogas en otras CCAA.

² Según el informe que sobre la colección realizó Miguel Ángel Yáñez Polo en el momento de su adquisición y que se encuentra en el Museo, está compuesta en total por más de 10.000 negativos sobre placas de cristal al yodo-bromuro de plata de 10 x 15cm. Dicho informe cita textualmente que se trata de "emulsiones todas ellas gelatinohaluros ortocromáticos, distribuidos en gelatinobromuro con el máximo porcentaje, el mínimo de gelatinocloruro y un porcentaje residual de gaslith".

³ Yáñez Polo, M.A.; *Historia de la fotografía española. 1839-1986*. Ed. Sociedad de la Historia de la Fotografía Española. Sevilla, 1986, p.46.

La colección del Museo de Artes y Costumbres Populares se ocupa de todas las provincias andaluzas, excepto de Granada y Almería por causas desconocidas (bien porque no se realizaran nunca, bien porque estén en paradero desconocido para nosotros) así como de Gibraltar y del entonces protectorado español del Norte de África.

El extracto de Andalucía forma parte de un proyecto mayor de Loty, que abarcaba también Hispanoamérica y Portugal. El propio Loty define dicho proyecto en un documento en el que declara y diseña las funciones y objetivos económicos y comerciales de su empresa fotográfica con el nombre de "Archivo fotográfico Universal S.A." A.F.U.S.A. Esta empresa se dedicaba a la realización de postales con fines comerciales, algo, por otra parte, muy común en la fotografía del momento.⁴ Se trabajaba en grupo y de forma coordinada con varios fotógrafos que, organizándose por áreas geográficas o temáticas, se encargaban cada uno de un sector determinado. Esto explicaría la presencia de fotografías firmadas expresamente por el propio Loty, que probablemente serían las que él mismo realizó⁵, mientras que el resto aparecen si dicha rúbrica y que se corresponderían con las realizadas por sus colaboradores.

No sólo Andalucía cuenta con parte del archivo Loty, compuesto en total por más de 10.000 negativos. Otras comunidades autónomas españolas y diputaciones provinciales han adquirido la parte correspondiente a sus respectivos territorios, como Galicia, Murcia y la Diputación de Toledo.

Poco se sabe sobre la identidad de Charles Alberty López, Loty. Poca información, que además se tambalea o requiere una reinterpretación distinta tras las últimas investigaciones que desde el museo se están llevando a cabo. Hasta el momento, y basándonos en los documentos que llegan al Museo y a la Dirección General cuando se oferta la colección, conocemos un Loty de origen francés que se afincó en España hacia 1915 para realizar un número de vistas "*sobre Patrimonio Histórico, Artístico y Paisaje*"⁶. La bibliografía española consultada tampoco nos dice mucho más, tan sólo Yáñez lo cita brevemente en su *Historia de la Fotografía*,

⁴ En dicho informe, Loty estable tres condiciones u objetivos para la empresa recién creada: Material y gastos reducidísimos; Aumento de valor del capital invertido; Utilidad real y, por consiguiente, seguridad en el negocio.

⁵ "*La creación del Archivo Fotográfico responde a una necesidad más general que particular, porque el desenvolvimiento, cada vez mayor, del turismo, obliga a los periódicos a dar a conocer a sus lectores los monumentos, atracciones y bellezas que encierra España. También para las Empresas de turismo puede ser interesante este archivo ya que aumenta de día en día la demanda de esta clase de fotografías por parte del turista.*" Es imposible hacerse en solitario por lo que propone una sociedad "*con personal artístico e industrial adecuado similar al de otras casas extranjeras como Anderson de Roma*". (Proyecto de A.F.U.S.A.).

⁶ Documento de oferta de la colección de 27 de Octubre de 1994.

y sus postales aparecen ilustrando libros y coleccionables de historia local⁷. Parte de su existencia la conocemos gracias a la documentación citada y al artículo de la revista francesa “La revue Moderne illustrée des Arts et de la Vie” en la sección “La Photographie artistique” (Salon International de Photographie de Paris) donde se glosa la figura del fotógrafo francés y se alaba la belleza y el sentido artístico de su archivo español⁸. A partir de 1936, su figura desaparece de nuestro país sin saberse la causa. Actualmente se han abierto nuevas vías de investigación en las que trabaja el Museo, que nos sitúan a Loty en Lisboa a partir de 1936. Pero aun es pronto para establecer conclusiones al respecto.

Andalucía cuenta con un archivo fotográfico de gran interés no sólo etnológico sino también histórico y artístico. Las escenas recogidas de los talleres, mercados y tiendas de Sevilla, los muelles de Huelva y Cádiz, las calles de Jerez, las fiestas y tradiciones andaluzas, así como las pintorescas y bellísimas imágenes de los zocos de Tetuán, Túnez y Marraquesh, nos ofrecen un testimonio importantísimo de formas de vida ya en parte perdidas.

Para conseguir la máxima difusión de este nuestro patrimonio, desde el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, se organizó el pasado año una exposición que mostraba unas 250 fotografías de la colección (lo que supone un 10% de la misma). Con este motivo se editó un CD-Rom con la colección digitalizada al completo que facilitó el acceso a los usuarios al total de los fondos existentes, que debido a cuestiones de espacio y conservación, se localiza en los almacenes documentales del museo. Aún hoy, dicho Cd-Rom puede adquirirse en el Museo.

Con esta exposición se consiguió, no sólo difundir y dar a conocer un documento de primer orden de nuestro patrimonio cultural a los andaluces sino que se facilitó el intercambio de información que sobre Loty tenían distintas instituciones, profundizándose así en la investigación que el Museo lleva a cabo sobre este personaje.

⁷ Yáñez Polo, M.A; *Historia de la fotografía española. 1839-1986*. Ed. Sociedad de la Historia de la Fotografía Española. Sevilla, 1986, p.569. Lo sitúa en Murcia en torno a 1920-1930; Vela Nieto, Ángel; *Sevilla en la tarjetografía postal*. Ed. Giralda. Sevilla, 1992, p.195; AA.VV; *Summa Artis*. T. XLVII. *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*. Ed. Espasa Calpe. Madrid, 2001, pp. 231 y 543.

⁸ “On conserva le bénéfice d’une diffusion plus large et moins coûteuse de la publicité touristique et cette publicité conserve une efficacité certain apures des touristes, gens de ordinaire gatees du sort et comme tels sensibles á la valeur artistique de ce qu’on leur offre”... “fort interesant pour les touristes dirigeant leurs pas vers la péninsule ibérique de savoir qu’ils peuvent trouver dans la collection López de Madrid – éditions Loty-““. *La revue Moderne illustrée des Arts et de la Vie* nº2, de 30 de Junio de 1930, p. 28.



El castillo desde una calle (Bélmez)



Calle de Córdoba (Bélmez)



Calle Claudio Marcelo (Córdoba)



Cristo de los Dolores (Córdoba)



Calle de Armas (Córdoba)



Avenida de Canalejas (Córdoba)



Fuente del Patio de los Naranjos (Córdoba)



Arco del Portillo (Córdoba)



Plaza y fuente del Potro (Córdoba)



Calle de Torrijos y postigo de San Esteban (Córdoba)



Plaza de las Tendillas (Córdoba)



Puerta y Torre de la Mala Muerta (Córdoba)



Castillo de la Calahorra desde el puente (Córdoba)



Calle de Torrijos y Torre de la Catedral (Córdoba)



Vista desde el puente y estatua de San Rafael (Córdoba)



Puerta Romana (Córdoba)



La virgen de los Faroles y Torre de la Catedral (Córdoba)



El Triunfo. Monumento a San Rafael (Córdoba)

NOTICIAS

SANTIAGO MARTÍNEZ. ANTOLOGÍA EN PEQUEÑO FORMATO. EXPOSICIÓN. Sala de Exposiciones de la Fundación Aparejadores. Calle Gaspar Alonso Edificio Maria Luisa, local 2. 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).

FLAMENCO VIENE DEL SUR – FLAMENCO EN EL LOPE DE VEGA

Volvemos al teatro. El flamenco, que desde sus inicios participó del escenario como solar fundamental para entender su nacimiento, su configuración y su desarrollo, nos permite devolver la mirada a las tablas, recuperando su primigenio sentido y relación entre públicos y artistas. Un sentido nunca reñido con la capacidad de disfrutar de la reunión no intencional, no comercial, no utilitaria. Unas maneras más democráticas, más permeables, en cambio, para el acceso al disfrute de una de las razones de ser de este arte.

Durante la temporada 2002-2003, las iniciativas han venido de la mano de las Administraciones, fundamentalmente. El ciclo *Flamenco viene del Sur* –un clásico moderno de la programación flamenca, auspiciado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía- y la programación flamenca del Lope de Vega coexistieron en la temporada sevillana, para servir de espejos, notarios y fieles testigos de algunas de las glorias conocidas del flamenco –los brazos de Manuela Carrasco, a dúo con Canales en “Tierra y Fuego”, la Soleá del Mantón de Blanca del Rey- y de los

detalles que sugieren las glorias por venir –la Alboreá de Pastora Galván. Momentos-cumbre de las simbiosis últimas, de instrumentismo valiente ligado con negros zapatitos callejeros, como los de Tomasito con Chano Domínguez. Cantes y bailes universales, y vuelta a la tierra divertida y bienhumorada del “Dime”, cuyo valor máximo se fundamenta en algo tan simple como saber compartir el regocijo de la fiesta. Y bien que se notó... ese Manolo Soler *atinajao*, en estado de gracia que ya no vuelve, ese Juan José Amador en los Fandangos de la Vega, ese Javier Barón en faldas y a lo loco, esos abrazos de Diego Carrasco...

Pero también intentos fallidos de mezclar agua y aceite, como siempre fue el espectáculo. Modos machacones de castigar con los zapateados, una onerosa falta de hilazón en los bailes, el descuido de las manos, de los rostros, la ausencia de una auténtica dirección escénica. El “más de lo mismo” sin sentido. La reflexión siempre inconclusa del arte y la técnica. El valor libertario de ésta: “la técnica me sirvió para ser libre”, afirmó Gades. Pero también su valor inútil si se carece de la medida, del aguante. Esperar: valerse de los silencios es también construir la música. Tallarse ante el detenimiento, templar, es obligado en el baile. Matizar, no sonar. Hilvanar, no epatar.

Y el aplauso. El aplauso incondicional del encandilamiento precisa también de reflexión mayúscula. Sirvan estas oportunidades de acceder al arte, las que nos brindan dos máximos enclaves teatrales de Sevilla, para situar el arte en la medida que ellos mismos representan. La tradición renovada del Lope, la modernidad añeja del Central.

Valgan tres muestras.

Blanca del Rey. Flamenco Viene del Sur

Espectáculo en números donde la cordobesa desplegó algunos de sus bailes más conocidos, como el cierre absolutamente abrumador de la “soleá del mantón”, que nos devolvió todo el esplendor de una época del baile de creación individual, pero también en la seguriya –perfecta indumentaria- aderezada con castañuelas pero poco pródiga en recursos. Se agradeció la presencia de un vestuario acorde y un abanico como complemento a la graciosa guajira, donde Blanca del Rey brilló con algunos pasos ya poco al uso. La participación de la figura titular alternó con un poco equilibrado Diego Llori, que actuaba como artista invitado el baile, y que no destacó ni en la guajira ni en la patá por bulerías. Las guitarras se colocaron desafinadas, y el solo de Leo de la aurora se sitúa como una más de las piezas de “concierto” de los jóvenes guitarristas en que la corrección se impone sobre la vibración. Los cantaores, entre descompuestos y chillones, con la voz abroncada y falta de

gusto a pesar de los ecos y cualidades que se podrían adivinar, particularmente en María Carmona.

Pastora Galván. Dos de cante: Antonio Fernández, Fernando Rodríguez. Flamenco viene del Sur

Se inició la noche sin que se reconociera la propuesta por venir: mezclar sonidos en forma polifónica a través de piezas donde se combinaban la creación y el recurso a los viejos estilos. La voz susurrada apenas de Fernández en la granaína chaconiana nos avisó del modo en que este cantaor frasea en los cantes libres, por los que deambuló más adelante con las malagueñas de Torres y El Mellizo: cortar el cante sin redondear los tercios. Luego, los “temitas”, carentes de calidad de ejecución, sin pellizco y planas por momentos las modulaciones, perdiéndose en los bajos de la vidalita. La propuesta es un experimento armónico en la línea morentiana, pero donde el genio y las cualidades sonoras del granaíno están ausentes, y de contratiempo y desplazamiento de los acentos en el compás. Fandangos nuevos, mezcla con los de Huelva, Blanco... alguno de los cuales se situaron cercanos a la granaína incluso en las letras. El remate, la desafinación en la soleá que se hizo con un hilo de voz, y que para nuestra sorpresa remató innecesariamente en debla.

Pastora baila bien, pero no domina las tablas todavía. El problema es la diferencia entre “montar” los bailes e “interpretar”: si en todos ellos las figuras y pasos, las estructuras, son recurrentes, pierden su “aroma”. La vimos bailar por tarantos recogidos y dolientes, aunque con excesivos saltos, y en cuyo remate por tangos se nos privó del gracejo y desparpajo trianero con el que hace años la vimos hacerlos. Evocación de Carmen Amaya en la seguriya, con una chaquetilla flamenca que le hizo poco favor a su movilidad, pero sin ser capaz de diferenciar el estilo de otros momentos que vimos: el baile se repite, entrecortado y descompuesto cada vez más en la línea de su hermano, de quien atesora más detalles cada vez. Una novedad interesante: la alboreá, enjundiosa y acompasada, y las muy buenas intervenciones en particular de Anillo por alegrías y de Amador en la toná. De regalo, un solo de percusión de Chico Fargas, muy impactante.

Manuela Carrasco y Antonio Canales. “Tierra y Fuego”. Teatro Lope de Vega

Lleno el teatro cada día. Figuras que se anuncian como dos “megaestrellas” del flamenco actual, como un flamenco “de verdad”. Efectivamente, son dos verdades acompasadas a dos épocas del mercado de lo jondo; una, más detenida en su evolución, que siempre nos da las cuatro pesetas del duro de la emoción; el otro, más trepidante y cambiante ante el que resulta indiscutible el cénit mediático y popular. Dos escuelas, dos expectativas.

Un espectáculo variado y muy flamenco, donde se agradecieron la rondeña y el verdial, aunque no se supo entrar en el espíritu cierto de otros palos, como el tango, contaminado de los modos abstractos de los bailes de composición. Un tantito a dos donde se vivió un extremo de cuidado, en ella con remates de majestad y estampas de cabeza alta, en él con brazos verticales dejándose mandar.

Las alegrías se iniciaron con un desafío original y continuaron con paseos y marcajes en su sitio, anunciando el silencio (las “campanas” y el “paseíllo” viejo) y dejándonos en cambio con la miel en los labios al pasar, casi de inmediato, a las “escobillas por bulerías” tan de moda como pasos de tránsito y en un exceso de vueltas y tiriteos de tacón muy aplaudidos para Juan de Juan.

El gozo del baile parece adivinarse cuando más se recoge, con el cante por seguiriya, rematado por el sevillano con una suerte de toreo preciosa y delicada y con una salida de chaquera al hombro, como Antonio Ruiz Soler en el martinete. Y se adivina desde hace treinta años en la eterna y siempre renovada soleá de Manuela, embutida en su traje, incuestionable.

Qué braceo, Manuela. Y qué zapateado, Antonio.

Un diálogo con dos estéticas: la magnificencia, la seriedad incólume femenina, la gitanería magnética; el baile suelto, el baile extremo, la sensibilidad acongojada ante el exceso, tal vez innecesario, del espasmo. (Cristina Cruces)

RECENSIONES

WILLIAM JACOB, VIAJES POR EL SUR. CARTAS ESCRITAS ENTRE 1809-1810.
Portada Editorial. 395 pp.

Este libro, escrito hace casi dos siglos, no había sido traducido al castellano hasta ahora, quizás porque la visión del país que el diplomático y comerciante inglés expresa no era ni folclórica ni positiva. Sin embargo en sus páginas, de lectura amena, podemos encontrar una descripción pormenorizada del clima político y social existente ante la inminente llegada a Andalucía de las tropas napoleónicas y un análisis de las fuerzas operantes que explican cómo y por qué pudo instaurarse el absolutismo de Fernando VII.



Antonio Zoido

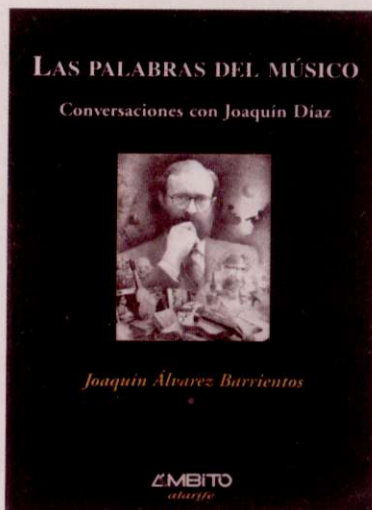
JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS, LA TRADICIÓN COMO HETERODOXIA. LAS PALABRAS DEL MÚSICO (CONVERSACIONES CON JOAQUÍN DÍAZ), Ámbito Ediciones Valladolid, 2001, 142 pp.

La cultura popular española la representan hoy Alejandro Sanz, Madonna y Operación Triunfo. Visto así, y no es ningún absurdo que así lo veamos, como diría el maestro Mairena, resulta más fácil asumir la tesis de Joaquín Díaz mantenida a lo largo de estas entrevistas de que lo popular-tradicional es hoy heterodoxia. Está al margen de las corrientes dominantes. De hecho, la actual reivindicación de la cultura tradicional es consecuencia de un movimiento *neorromántico* que en los años sesenta

promueve un reencuentro con la naturaleza y que ve en los valores populares una alternativa a la cultura oficial, a la sociedad de consumo, buscando en las raíces un espíritu más puro, más auténtico. Nada que ver desde luego con la llamada *world-music*, especie de *new age* insulsa que, bajo pretextos de interculturalidad, no es sino una etiqueta de uniformación musical.

En el mencionado contexto surgen, a finales de esa década, los primeros discos de Joaquín Díaz que en pocos años se convierte en el principal divulgador de la música popular castellano-leonesa, dentro y fuera de España. En estos discos el cantante zamorano acerca la música popular al gran público mediante armonizaciones y arreglos que sin embargo empiezan a ser cuestionados por algunos de sus compañeros en el viaje folk, más que por los etnomusicólogos y puristas del tradicionalismo. Díaz se defiende en *Las palabras del músico* de estas acusaciones (“no se puede olvidar que el artista cuando actúa, representa”) introduciendo una dialéctica que es uno de los principales argumentos del libro. Dialéctica que en 1976, coincidiendo, por cierto, con el fin de la dictadura, provoca una crisis y un giro. La crisis supuso un largo silencio discográfico y una drástica reducción de las apariciones públicas, y el giro centró su interés en la investigación etnomusicológica. A pesar de ello su actividad discográfica no ha cesado, probando nuevas vías, como la introducción de fragmentos interpretados directamente por los informantes, así como una elaboración musical aún más sobria. La fórmula se aplicó, por ejemplo, en *Canciones de Sanabria* (1981), uno de los discos más opacos, bellos y sobrecogedores de su carrera, que se extiende a lo largo de más de cincuenta grabaciones, algunas tan monumentales como los *Cien temas infantiles* de 1985. Fue un reencuentro, una vuelta al lar nativo, a los orígenes, a las canciones que cantaban “las muchachas de casa” en su infancia, de las que, según afirma en estas conversaciones, aprendió las primeras tonadas.

La dialéctica a la que nos referimos es la que se da entre el aspecto científico, de recolección e investigación, y la parte artística, de interpretación. Díaz se siente ante todo intérprete, músico, y así, no sólo el título del libro es significativo, sino que lo afirma de manera categórica en uno de los capítulos: “yo me considero un músico y como tal pienso y siento”. Pero es cierto que a partir de la mencionada crisis su actividad bibliográfica y como productor y promotor de diversos proyectos culturales se acentúa. Actividad que culmina con la creación de la Fundación Joaquín Díaz en la localidad vallisoletana de Urueña, a la que está dedicado el último capítulo de *Las palabras del músico*.



Al margen de estos y otros aspectos biográficos el libro se ocupa ante todo de cuestiones relativas a la cultura anónima y popular, como no podía ser menos, y así se trata una y otra vez de las definiciones de conceptos que siempre resultan escudridizos -tradicional, popular, popularizado, pueblo, ...- y de diversos aspectos vinculados al folclore como la muerte, la religión, el tiempo, la magia, la risa, la locura, la imagen de España y su historia, subrayándose el carácter autoral -el *autor-legión* de Menéndez Pidal- del arte popular.

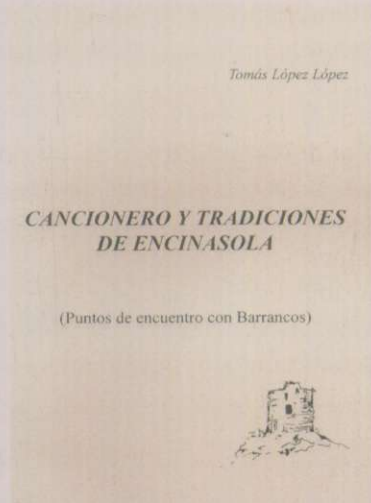
Díaz trata de romper en este libro con la dualidad cultura popular-cultura *sabia*, distinción que, según él, corresponde a la división del saber en compartimentos estancos y al utilitarismo a ultranza de la sociedad actual, contra la que dirige diversas invectivas de las que no se salvan, ni mucho menos, los responsables culturales y productores discográficos. Sin embargo sus críticas al uso instrumental, político, a que se ven sometidas ciertas manifestaciones pseudo folclóricas resultan algo tibias.

Juan Vergillos

TOMÁS LÓPEZ LÓPEZ, *CANCIONERO Y TRADICIONES DE ENCINASOLA (PUNTOS DE ENCUENTRO CON BARRANCO)*, VALVERDE DEL CAMINO (HUELVA), Edición del Autor, 2002, 284 pp.

Se recogen en estas páginas gran parte de la riqueza poética de la lírica popular de Encinasola (Huelva), una población, repoblada por leoneses alrededor del siglo XIII, que por su privilegiada situación, en las lindes entre Portugal, Huelva y Badajoz, ha recibido desde muy antiguo las tradiciones épico-líricas portuguesas, extremeñas y andaluzas; quizás, por ello, como un apéndice necesario, aparecen los textos recogidos en la hermana localidad portuguesa de Barranco que "*mantiene vivo un amplio muestrario de un magnífico folclore musical, réplica del de Encinasola, que continúa cantándose en castellano*".

Tomás López ha concebido su estudio, uniendo y desvelando las interrelaciones entre fiesta y canción, entre ritual y copla, entre laboreo y expresión musical, todo ello enmarcado en las comarcas limítrofes de la raya hispano-portuguesa. Ayudado por los sucesivos hitos del calendario festivo, el autor va ordenando el abundante archivo hasta (498 textos) de coplas, romances y costumbres festivas que viven



aún en la memoria de los *marochos* y que este investigador, nacido en esta población onubense, ha ido recogiendo, ordenando y clasificando durante largo tiempo - un avance del libro apareció publicado en las Actas de las XV Jornadas del Patrimonio de la Comarca de la Sierra, bajo el título de “Aportaciones al conocimiento y profundización del folklore musical de Encinasola”-.

Tomás López sitúa la antología dentro de un entramado de relaciones que le otorgan sentido: El marco festivo, laboral y religioso; las coordenadas temporales - históricas y anuales- y las relaciones con los transmisores, hombres/mujeres, clase social, su nivel cultural, su condición laboral. Parámetros éstos que aclaran el significado de muchas de las coplas recogidas y sitúan a estas coplas en el marco socio-cultural exacto que las ha generado a lo largo de los tiempos.

En un movimiento circular discurre la memoria del autor de comienzos de un año hasta principios de otro, siguiendo la estela que el folclorista onubense Manuel Garrido marcó con su libro *Alosno, palabra cantada. El año poético en un pueblo andaluz*.

Se inicia el ciclo anual, tras la finalización de la feria de septiembre que deja a los *marochos* ante el comienzo de las tareas campesinas que trae la otoñada

Las celebraciones pascuales alrededor del nacimiento del Niño Dios concitan un rico repertorio lírico en todas las zona hispánicas. En Encinasola, de igual modo, las canciones alrededor de la Nochebuena suponen uno de los momentos más importantes del ciclo festivo anual y quizás uno de sus catálogos más extensos:

Llegó la Nochebuena
no vi tu cara.
Para todos fue buena
para mí mala.

Además de los romances religiosos que narran los episodios del nacimiento de Cristo: *La huida a Egipto*, *El milagro del trigo*, *Madre, en la puerta está un niño*, de enorme difusión en todo el ámbito hispánico.

No puede, en una colección de textos que se hilvanan como cuentas en el hilo del ciclo festivo anual, olvidarse las fiestas de carnaval, la luminosa despedida antes de entrar en la rigidez cuaresmal. El autor la indica bajo el epígrafe de “esperando el antruevo” donde recoge las típicas ruedas de Encinasola, las correderas que ya desde principios de enero anunciaban la llegada del carnaval.

Ya se van los carnavales,
la feria de las mujeres.

La que no tuviera novio
que aguarde al año que viene.

Muchachas, jugad al corro,
que se pasa el Carnaval,
y llega doña Cuaresma
y tendremos que ayunar.

La fiesta de quintos, con su amplio coplerío, recorre gran parte de la geografía folclórica onubense y es natural que los habitantes de Encinasola recuerden los cantos con que acompañaban el paso de toda una generación de mozos de la adolescencia a la edad adulta.

Otro momento culminante del calendario marocho de fiestas es el denominado -nos indica el autor- “Lunes de Albillo”, en el que se festeja a la Virgen de Flores, patrona de Encinasola (y curiosamente también del pueblo malagueño de Álora que fue repoblado por habitantes de Encinasola y del cercano Cumbres Mayores):

A orillas de la rivera
está la Virgen de Flores...

El mes de mayo lo presidían en Encinasola las tareas de la recolección y los festejos *cruceros*:

Esta es la tonadilla
de los yegüeros,
en trillando la parva
venga el dinero.

La Virgen de Rocamador, la “Virgen de los Pobres”, que baja cada primera quincena de agosto desde su ermita hasta el iglesia de San Andrés.

Tienen todos los marochos
repartido el corazón
entre la Virgen de Flores
y la de Rocamador.

Dedica el autor un capítulo especial a la danza del pandero.

Los encinasolenses afirman que esta danza data del siglo XIII, durante la dominación árabe, y se bailaba al morir un niño pequeño en la creencia de que a la vida se venía a sufrir y con la muerte se alcanzaba la dicha del paraíso celestial, y por

tanto, había que festejarlo. La danza había casi desaparecido a principios del siglo XX; sabemos que había caído ya en desuso para los años cuarenta y cincuenta, y no hay testimonios que ningún grupo de danzantes la ejecutara con ningún motivo; en trance de desaparición fue la Sección Femenina la que lo rescató.

Con la vista puesta en posibles estudiosos de los cancioneros líricos se acomaña la edición de este copioso repertorio de canciones líricas, sobre todo, y de romances, con los agradecidos índices de primer verso, en los que se distinguen las coplas de Encinasola, de las halladas en la población lusitana de Barranco. Las partituras musicales corren a cargo de Luis Ángel y Esperanza López Azuela.

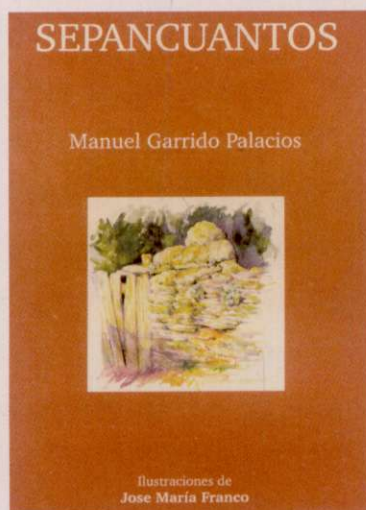
Concluamos que el estudio de Tomás López viene a enriquecer la que ya empieza a ser no pequeña bibliografía sobre Encinasola, a la que aporta todo un caudal de datos geográficos, históricos, socioeconómicos y etnográficos indispensables para poder entender en profundidad su antigua tradición lírica.

Antonio José Pérez Castellano

MANUEL GARRIDO PALACIOS, SEPANCUANTOS. ANDANZAS POR LA TRADICIÓN ORAL DE LA SIERRA DE ARACENA Y PICOS DE AROCHE, CON ILUSTRACIONES DE JOSÉ M^a FRANCO, Huelva, Caja Rural del Sur-Asociación Literaria Huebra, 2003, Colección Cimbrón, 269 pp.

Sepancuantos: “Tomóse del principio de las escrituras y algunos instrumentos jurídicos” (Aut).

Se empieza a leer este libro con la presunción de que va a encontrar en él un repertorio etnográfico y folclórico atesorado durante años de trabajo por Manuel Garrido Palacios (director y realizador, como sabemos, de espacios televisivos de tan grato recuerdo como *Raíces* o *La Duna Móvil*, consagrados a profundizar en los amplios saberes populares), pero conforme se va adentrando en la lectura de esta recopilación de artículos -muchos de ellos ya editados en algunas revistas interesadas por el folclore y la etnografía hispánica-, se va sintiendo inundar por la atmósfera de soledad y melancolía que rodea a los informantes que confiaron en sosegadas charlas su patrimonio oral a Manuel Garrido; poco a poco, mientras leemos viejos cuentos, antiguos romances o ignotos re-



medios curativos, penetramos en el universo personal de cada uno de los entrevistados, y a través de las líneas del autor, constituido en fiel notario, llegan a nosotros los años infantiles y de adolescencia, sus avatares de madurez, sus afanes profesionales o la repercusión en la comarca, y en sus vidas, de los acontecimientos históricos nacionales, pero sobre todo la clara conciencia de estos hombres y mujeres de pertenecer a un mundo, a una forma de entender la vida que se acaba: el cortejo, la enramada, los quintos....:

Madre, los quintos se van
y se llevan a mi Pepe,
ya no tengo quien me traiga
horquillas para el roete.

Consigue el autor hablarnos de tradiciones, costumbres, fiestas y gastronomías, sin convertir a sus interlocutores en meros transmisores de información, sino mostrándonos como dueños cada uno de su propia historia personal que se dispone a desfilar ante nosotros; y los lectores tenemos la fortuna de revivir aquellos mágicos momentos que Garrido Palacios compartió con sus amigos onubenses.

Y así vamos recorriendo la Sierra de Aracena y los Picos de Aroche, al norte de la provincia de Huelva, desde Santa Ana la Real hasta Hinojales, pasando por La Umbría, Castañuelo, Los Marines, Marigenta, Linares de la Sierra, Corteconcepción, Fuenteheridos, Valdclarco, Puerto Moral, Calabazares y otras poblaciones de esta agreste zona de la provincia de Huelva:

“El gran mercado de las palabras -leemos en la introducción- ya está en la plaza pública de la tradición oral; de ahí proceden las de este libro que habla de aldeas y de pueblos de Huelva; palabras que enriquecieron la vida a través de algo tan complicadamente simple como conversar, contar cuentos, decir romances, expresar dichos, tejer hechos, soltar refranes: transmitir, comunicarse: entrelazar vidas. Palabras con tal rango, por venir de donde vienen, que para ellas lo escrito es eco, y no al revés”.

En Santa Ana la Real el autor encuentra cuentos, romances tradicionales y de ciego; en La Umbría, coplas de quintos y los antiguos usos festivos del día de San Juan; en Castañuelo, el horror y la fascinación serranos ante el lobo. La tradición franciscana de “las jornadas” en Los Marines; el ermitaño bohemio en Linares de la Sierra (“Quien venga buscando un genio, no lo va a encontrar, pero quien venga buscando un tonto, tampoco”). Nuevos cuentos en Corteconcepción y Fuenteheridos.

En Valdclarco, ancestrales medios de curación. De Calabazares nos trae Manuel Garrido la misteriosa historia de “marzo rabúo”:

“Hay un dicho en el que se evita nombrar a marzo -vino la respuesta de uno, mientras el otro asentía-; se dice: ‘Enero, febrero, el otro y abril’. Esto es porque se cuenta que uno tenía una piara de ovejas de la que estaba orgulloso, y viendo que terminaba marzo, cantaba el hombre la mar de contento:

-¡Ah!, marzo rabúo, ya no te temo”.

Finalmente, la Danza de la Tórtola de Hinojales, una danza interpretada por varones y dedicada a la Virgen del mismo nombre, patrona de la localidad:

Rosa entre rosas,
Flor de las flores.
Virgen de la Tórtola,
Amor de amores.

Manuel Garrido añade este *Sepancuantos* a sus otros tan personales como interesantes “estudios etnográficos” en los que ha recogido y documentado para los años venideros gran parte de las costumbres y el folclore de la provincia onubense: *Alosno, palabra cantada* (1992), *Álora la bien cercada* (1998) y en esta misma colección, *Voces de la Sierra* (2002). Seguramente para acompañar a este último *Sepancuantos*, ya hornea el autor en su escritorio futuras publicaciones.

Acompañan a los textos de Manuel Garrido, además de los sugerentes dibujos de José M^a Franco, un breve aparato de notas que nos permite descubrir las intertextualidades de la tradición oral onubense de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche con otros ámbitos de la Península Ibérica, así como con la literatura escrita de todos los tiempos. Estas anotaciones no intentan simular aparentes estudios filológicos que en ningún caso parecen la intención principal de este hermoso libro.

No nos queda más que felicitar a la Asociación Literaria “Huebra”, a quien auguramos felices frutos editoriales, por esta iniciativa que ayudará a difundir la cultura ancestral de las mujeres y hombres de La Sierra de Aracena y Picos de Aroche.

Antonio José Pérez Castellano

PEDRO A. CANTERO, *TRAS EL ROCÍO. APROXIMACIONES ANTROPOLÓGICAS SOBRE EL CULTO FESTIVO. CON UN ESTUDIO BIBLIOGRÁFICO SOBRE EL ROCÍO*, ALMONTE (HUELVA), Ayuntamiento de Almonte, 2002, 141 pp.

Pedro Cantero, que es antropólogo (Universidad de París y Burdeos) y ha de-

sarrollado estudios sobre la imagen de la ciudad europea, la cultura del agua, los espacios de socialización, impartió dos conferencias sobre la romería del Rocío ("El Rocío. Significados y sentido de un culto andaluz", 1996, y "Un Júbilo aldeano. Alboroto, exultación y gozo de la devoción rociera", 2001) que el Ayuntamiento de Almonte publica ahora en un número extraordinario de los *Cuadernos de Almonte*.

El estudio de una romería siempre nos aporta una rica visión de la cultura de los pueblos, pues es indudable que en las romerías confluyen factores artísticos, sociales y económicos que identifican a cualquier pueblo, y en especial al pueblo andaluz.

En la introducción, destaca Pedro Cantero algunas de las investigaciones sobre la romería almonteña y su imaginario colectivo, que le han precedido en sus estudios: las páginas que Isidoro Moreno le dedica en su estudio sobre las hermandades andaluzas, o los trabajos de Rodríguez Becerra (*Religión y Fiesta. Antropología de las Creencias y Rituales de Andalucía*), P. Romero de Solís (*El Rocío. Memoria gráfica y recuerdos literarios de un siglo*) y Celeste Jiménez de Madariaga ("Los caminos del Rocío en Getafe").

En esta senda "tras el Rocío", Cantero bucea en primer lugar en el significado y sentido de la devoción rociera y de todo lo que la rodea y pone en valor, para, en un segundo estadio, trazar un análisis de conjunto en el que toma como puntos de referencia la imagen de la Pastora de Almonte como símbolo y modelo de identificación y llega hasta la relación que surge entre la imagen y la devoción ordinaria tanto pública como privada que la ha llevado, en un proceso de identificación progresiva desde la localidad hasta toda la comunidad andaluza, pasando, mientras dejaba sentida huella, por los ámbitos comarcales y provinciales.

La romería -no hay mejor espacio ni tiempo para relacionarse con las imágenes sagradas que el santuario y la romería-, el ámbito festivo, la explosión colectiva de fe y alegría constituyen la etapa final de este estudio, una romería donde la multitud de devotos y romeros, creyentes o agnósticos, devienen en un ente comunitaria través de la comunicación orgiástica.

La imagen de la Virgen del Rocío -sugiere Cantero- funciona con rotundidad como un símbolo sensible, un signo colectivo que como en tantas otras devociones marianas andaluzas y españolas tiene su origen en una hierofanía, en una aparición milagrosa: "La encontró en la Rocina" -dice la antigua sevillana-. Imagen comparti-



da de devoción colectiva en la que se identifican y se integran los rocieros y devotos, un símbolo cultural de tan gran potencia que ha pasado de un marco local a otros comarcal, provincial, regional y nacional progresivamente, en un proceso que podríamos calificar como vertiginoso. Es por ello el Rocío una peregrinación, una romería, una fiesta peculiar donde se entremezclan en un crisol lúdico-religioso: culto y orgía, devoción y fiesta.

La fiesta sitúa en su núcleo a la imagen, a la antigua Virgen de las Rocinas con la que los romeros, peregrinos y devotos dialogan desde lo emocional liberando sus sentimientos y experimentando una intensidad catártica que raramente se produce fuera del marco devocional. El diálogo entre el ser humano y la imagen se hace profundo en la exaltación de la bondad y de la belleza que el marco de la romería propicia. Y es en este espacio sagrado, esencial y fronterizo, donde se entrecruzan y amalgaman el fervor religioso, la quiebra temporal, la relajación de las costumbres, la fraternización, la música, la comida y la bebida y el paraje natural. Esta conjunción de elementos en un principio tan dispares genera una energía tal que llevan a la romería rociera a unos niveles de intensidad y diversidad inigualables.

En la segunda conferencia, que ahora se edita, (“Un júbilo aldeano. Alboroto, exultación y gozo en la devoción rociera”, 2001), se acerca P. Cantero al Rocío desde la perspectiva de la fiesta aldeana, a una romería situada en el triple confín del sentimiento, del espacio y del tiempo, donde el ser humano se separa de la monotonía ordinaria. Aldeana porque la ciudad, lo urbano es deudor “*de la programación, el acomodo y el horario*”, factores que son claros impedimentos de lo profundamente festivo. Ciudad y fiesta se nos aparecen como vectores de imposible coincidencia. Desde antiguo, sólo han existido tres tipos de fiestas entendidas desde un punto de vista etnográfico: la fiesta comunal, la romería comarcal y la feria. El Rocío nació como feria de ganado: ya en el siglo XVII, el cabildo almonteño solicitaba permiso a su señor, el duque de Medina Sidonia, para celebrar un mercado ganadero para, desde ahí, evolucionar hasta una romería regional.

Una emblemática pujanza festiva la de la romería almonteña donde la euforia, el llevar los sentimientos y las sensaciones al límite, se constituyen en núcleo primigenio de las personas y rituales que coinciden en el Pentecostés marismeño, frente al imposible orden y control del estamento eclesiástico: “*La salida de la imagen de la Virgen del Rocío en la madrugada del lunes de Pentecostés es la única procesión organizada en la que las jerarquías, grupos y hermandades no tienen lugar asignado y donde no existe orden alguno [...] La procesión es una negación simbólica del orden social establecido, los jóvenes se rebelan contra la autoridad, incluso la de la hermandad y poseen el símbolo durante las horas que dura la procesión sin recibir órdenes de nadie. Pero también, y creo que de mayor trascendencia, en una cla-*

ra demostración de que el símbolo que representa la imagen, se convierte indiscutiblemente en una propiedad de Almonte" (S. Rodríguez Becerra, *Religión y Fiesta*, 2000).

Todo ello en medio de un mundo desarrollado donde las ciudades occidentales han perdido casi totalmente su capacidad de crear ámbitos festivos tradicionales.

Como colofón, coloca Pedro Cantero a modo de "aviso para caminantes" y peregrinos desorientados, los tres peligros que acechan al Rocío y procuran su aniquilamiento como fiesta verdadera y auténtica: la especulación urbanística que atezna la aldea almonteña, el submundo de los famosos y las presiones de los medios de comunicación, y, curiosamente, los antropólogos, estudiosos, investigadores de El Rocío como fenómeno sociocultural.

Se completan estas no muy extensas pero sustanciosas reflexiones sobre la devoción marismeña con el trabajo de los profesores D. Murphy y J. Carlos González Faraco acerca de los "Recursos bibliográficos y electrónicos sobre El Rocío".

Antonio José Pérez Castellano

ALBERTO RAMOS SANTANA, *EL CARNAVAL SECUESTRADO O HISTORIA DEL CARNAVAL*, Quorum Editores, Cádiz, 2002; 287 pp.

Se inscribe este libro de Alberto Ramos Santana en una tendencia investigadora que no disimula su ambición polémica, y su afán regeneracionista. Y así, desde su propio título, *El Carnaval Secuestrado*, ya se anuncia el propósito que de manera apasionada moviliza al historiador. Con un voluntarismo cargado de razones y documentos, y con ese calor que se pone en las causas que no son del todo historia porque todavía conmueven la vida cotidiana, el autor trata de desplazar la célebre sentencia de Caro Baroja "el carnaval ha muerto" por otra que encierra aún ciertas esperanzas, al tratarse sólo de un "secuestro". De todos modos si bien esta menor graduación en la gravedad, despierta alguna leve expectativa, no cabe deducir de ello que se trate de un trabajo que no esté presidido por una visión pesimista, consecuencia justificada por los datos aportados.

Alberto Ramos Santana
**El Carnaval Secuestrado
o Historia del Carnaval**



CARNAVAL.—Bromas de todos géneros.
EL SAQUITO.

QUORUM EDITORES

Unos datos con cuyo bien trabado encadenamiento, se confirma una y otra vez, siglo tras siglo, la tesis del libro: *“la historia del Carnaval es la historia de los intentos de suprimir, primero, y controlar, en última instancia, una fiesta cuya esencia es la libertad”*. Y a hacer creíble y evidente, pues, este melancólico resultado responden las páginas escritas. En un primer capítulo- “De la función y sentido del Carnaval”- realiza, en tono de síntesis, un recorrido a la vez histórico e interpretativo del fenómeno carnalesco en general. Recurre para ello el profesor Ramos Santana a las aportaciones más significativas, seleccionando intencionadamente entre una bibliografía que su continuada presencia en la dirección del Congreso de historia del Carnaval de Cádiz le ha permitido conocer bien. Tanto esta última experiencia como los frecuentes “trabajos de campo” llevados a cabo en esos otros lugares en los que el carnaval ha dado también origen a discusión y a reflexiones, avalan al autor como un excelente conocedor de los avatares que ha sufrido y sufre el fenómeno carnalesco. Precisamente esta faceta -de investigador y curioso itinerante por otros mundos- es la que quizás refuerza su capacidad para enfocar su historia del carnaval gaditano dentro de un marco más global, estableciendo así el comparativismo que estos acontecimientos requieren para ser interpretados con una óptica más crítica y ambiciosa.

El peligro aguardaba en esa mirada endógena que suele predominar en este tipo de investigaciones. La propia fuerza de la tradición del carnaval gaditano y su gran implicación en la vida social de la ciudad podía haber empujado al profesor Ramos Santana hacia una cierta autocomplacencia, desembocando en ese narcisismo acrítico tan socorrido en muchos estudios de historia local. Sin embargo, su mirada y sus referencias han compulsado otros focos y, sobre todo con el apoyo de un buen aparato conceptual previo, ha sabido leer y buscar hasta encontrar las caras ocultas en las que residen las claves de los forcejeos y confrontaciones carnalescas. Frente a la tendencia descriptiva, de meros enunciados factuales, ha tenido el *atreimiento* de enfocar su historia en torno al conflicto de poderes y de control siempre presente en un tipo de manifestación popular tan expuesta al desbordamiento.

Para airear esas confrontaciones había que contar con una teoría previa con la que apuntalar los datos, pero también era necesario encontrar, en archivos y prensa, los papeles y hechos que la justificasen. Y a este respecto, este es otro apartado que ya de por sí presta considerable valor a la tarea indagadora que el libro encierra: la rica documentación rastreada y aportada. En ella se hacen evidentes el deseo y la necesidad, por parte de los poderes políticos y religiosos, de regularlo todo de manera pormenorizada, para que nada escapase al control en una fiesta cuya característica primordial pretendía ser el rehuir y burlar los mecanismos cotidianos del poder establecido. Un par de ejemplos sirven de ilustración de esa querencia abrumadora a vigilarlo todo con ojos cargados de presunción malévola: *“Ni tampoco Hombres en trajes de Mujeres, ni estas en el de Hombres; antes bien, por el mismo hecho, si se*

encontrasen así, se prenderán, y llevarán á la Cárcel”, “se prohíben absolutamente las máscaras [...]; teniéndose por máscara la persona que con careta o sin ella transite con disfraces visibles por las calles, y que todo lo que no sea el traje de continuo uso en el individuo es disfraz o máscara”.

Pero no siempre la táctica del poder es la del control directo y la represión autoritaria; sabe introducir otros elementos de convencimiento. Por ello, captar el significado de estos cambios, muchas veces oscuros y sibilinos, era primordial para poder explicar la evolución de la fiesta pública: *“se ha comprobado reiteradas veces que las prohibiciones, incluso el rigor del castigo, son inútiles para lograr la finalidad pretendida, ya que pese a la insistencia en tratar de vetar la fiesta no se consigue un resultado eficaz y que sirva para desterrar las populares tradiciones. En vista de lo cual para conseguir el objetivo ansiado, nada mejor que buscar nuevas vías, proponer nuevas formas de diversión, que cambien las costumbres y encaucen las expresiones populares hacia las formas y los fines deseados por el grupo dominante”.* Por tanto, a partir sobre todo del último tercio del siglo XIX, entran en juego otras medidas más sutiles de persuasión que, en muchos casos, vienen a coincidir con otras formas de ejercer el poder. Los capítulos titulados “El secuestro de don Carnal”, “La comparsa confiscada” y “Don Carnal aburguesado”, son muy ilustrativos a este respecto. Y, además, en este último se resalta cómo la pugna por el uso de la libertad que la fiesta popular reclama no sólo se lleva a efecto contra el poder político: muchas veces el conflicto surge entre una burguesía local que pretende una *“fiesta restringida y privada, y el Carnaval de la calle, popular y crítico”.*

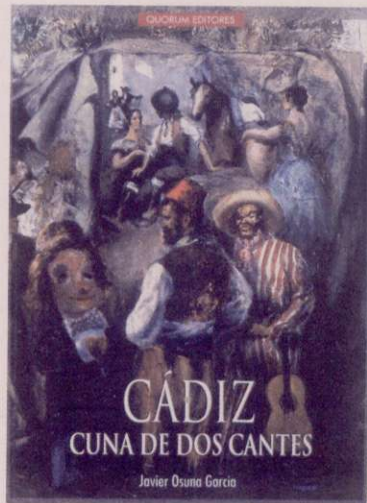
Tras recorrer los avatares del siglo XX, con el paréntesis -también cargado de connotaciones, por sus diversos intentos de manipular la fiesta- de la dictadura franquista, no rehúye Alberto Ramos Santana interpretar y valorar la actualidad del carnaval gaditano “recuperado”, desde 1977. Estas apreciaciones finales tenían que hacerse, por coherencia teórica, en función de cuanto en el planteamiento del libro se había ido estableciendo, aunque quizás coincidan también con lo que su propia experiencia contemporánea de gaditano le dicta: *“El Carnaval en Cádiz tiene que liberarse de su ‘síndrome de Estocolmo’, de la asumida herencia de las Fiestas Típicas; de lo contrario parece que camina hacia el suicidio, aunque quizás esto no fuera del todo malo: así podría, cual ave Fénix, resurgir de sus cenizas y retornar a sus orígenes”.* Y precisamente para que se conozcan cuáles fueron esos orígenes y los asedios que ha ido sufriendo, ha escrito Alberto Ramos Santana esta historia, repleta de pasión, nostalgia, lucidez y documentos.

Alberto González Troyano

JAVIER OSUNA GARCÍA, CÁDIZ CUNA DE DOS CANTES, Quorum editores, Cádiz 2002, 422 pp.

Desde hace medio siglo se han divulgado dos conceptos legendarios en el flamenco, el de la etapa herética y el del árbol que señala la dependencia de unos palos de otros; los dos apuntan al mismo sitio, a los tiempos nebulosos en los cuales se habría formado *el arte* pero en realidad no son más que un recurso para rellenar la laguna de estudios e investigaciones que, poco a poco, se van realizando afortunadamente.

En el derredor del flamenco siguen existiendo muchas fuentes por investigar, clasificar y valorar y, a medida que son analizadas, va desapareciendo el mito, instalándose en su lugar el saber que no se para en la mera erudición.



A éste contribuye Javier Osuna García en *Cádiz, cuna de dos cantes*, al establecer relaciones abrumadoras entre las coplas o compases carnalescos y los flamen-cos y, a la vez, sacar a la luz la múltiple intervención de los gitanos de Cádiz (la ciudad andaluza en la que mejor se integraron) en las agrupaciones de estas fiestas.

Las relaciones entre Cádiz y el flamenco son muchísimas, desde el siglo XVIII. Por poner algunos ejemplos, en los sainetes de González del Castillo -profesor de lengua castellana de Nicolás Böhl y asiduo a las tertulias de D^a. Frasquita Larrea- pueden encontrarse referencias a las playeras, el zorongo, el minué de La Viña, las seguidillas, la pastorela, el fandango, el jaleo, el bolero, la marmotita, el cachirulo, el ole, el zapateado, las tiranas, la tonadilla, la bolera, el chandé... De las visitas a la bahía de Casanova, Humbold y otros viajeros también pueden sacarse muchas citas y conexiones.

Todo ello va talando el mítico árbol del flamenco, y abriendo puertas y ventanas a esa etapa sin estudiar. Y del mismo modo que hoy podemos constatar la relación entre las músicas y bailes del *setecientos* y los de un flamenco que un poco más tarde se presentaba con formas claras ahora vienen a cuento coplas de Manuel Torres, Chano Lobato o Juanito Villar que se entroncan en las de comparsas y chirigotas.

Esta recolección de coplas de Carnaval por los artistas flamencos, incluido el mismo Antonio Mairena, es la que ha recogido paciente y fehacientemente Javier Osuna en su libro, artillado con una profusión de notas similar a aquella de la que Don Julio Caro Baroja solía hacer gala.

Estamos por lo tanto ante una obra que, de aquí en adelante, habrá que manejar a la hora de estudiar el tema del que trata e, incluso, algunos colaterales como, por ejemplo la relación entre el *cante de corrido* y el cante de coplas. O cuando se quiera buscar lo mismo en los pliegos de cordel. O para indagar sobre la aparición de los *palos*. Un libro que se suma a la afortunada lista de otros varios -cada vez más- que se han escrito en los últimos años desempolvando papeles o testimonios y descubriendo connotaciones.

Antonio Zoido

VIDA DE LA FUNDACIÓN

FALLO DE LA CONVOCATORIA DE TRES BECAS DE INVESTIGACION.

En cumplimiento de las bases reguladoras de su convocatoria, el pasado día 17 de diciembre de 2002 fueron seleccionadas las tres Becas de Investigación básica ganadoras. El previo acuerdo tomado por la Comisión Ejecutiva de hacer una difusión amplia de esta convocatoria (de fecha 14 de octubre), que decidió asignar una parte de los recursos propios dedicados a investigación a jóvenes investigadores, consiguió un notable éxito, recibándose en la sede de nuestra Fundación un número elevado de propuestas procedentes de la mayoría de las universidades y provincias andaluzas. Constituida la Comisión Ejecutiva de la Fundación en Jurado se realizaron diversas reuniones a través de las cuales se fueron analizando las propuestas recibidas, su interés y viabilidad y, de un modo fundamental, la adecuación temática de las mismas a los objetivos que regulan a nuestra institución, que no son otros que los plurales que se relacionan con lo que llamamos culturas tradicionales de Andalucía. El resultado de las deliberaciones fue la elección, por unanimidad, de las siguientes propuestas: a) “Cuentos populares andaluces de animales”, presentada por D. José Luis Agúndez García, de la Universidad de Sevilla; b) “Aproximación antropológica a las dinámicas de cambio y adaptación en el cultivo del olivar”, presentado por D. José Palacios Ramírez, de la Universidad de Jaén; c) “Investigación acerca de las canciones de cuna andaluzas”, de D. Manuel Fernández Gamero, de la Universidad de Sevilla.

REUNION DEL PATRONATO

En la tarde del día 30 del mes de enero de 2003 y en la sede de la Fundación tuvo lugar la preceptiva reunión de su Patronato. En la misma el Presidente fue dando cuenta a los asistentes de los hechos más destacados de la vida de la Fundación, comenzando por la propuesta de la integración de dos nuevos Patronos, presentando a los señores D. Jesús Díaz, Decano de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, y D. Francisco Benavent, Gerente del Centro Andaluz de Flamenco, de la

Junta de Andalucía. Ambos vendrían a ocupar los puestos dejados vacantes por la salida de los anteriores Patronos, señores Bernal Rodríguez y Núñez Roldán. La propuesta fue aprobada por unanimidad. Asimismo, fueron tratadas las cuestiones ordinarias relacionadas con la preceptiva presentación de las cuentas y aprobación del presupuesto para el año 2003.

PREMIOS DEMOFILO A LAS ARTESANIAS Y LABORES TRADICIONALES DE LA SEMANA SANTA.

En la sede de la Fundación Machado, el día 24 de abril de 2003 se reunió el Jurado convocado al efecto para fallar los premios Demófilo a las Artesanías y Labores Tradicionales de la Semana Santa, que alcanzaban su XVI edición. Estuvo compuesto por los señores D. Manuel Cepero Molina, que actuó como presidente, D. Carlos Colón Perales, D. Javier Criado Fernández, D. Alberto Fernández Bañuls, D. Luis León Vázquez, D. Joaquín Rodríguez Mateos, D. Fernando Salazar Piedra, D. Antonio Sancho Royo, D. Manuel Palomino y D. Ramón Queraltó Moreno que actuaba como secretario. Emitió el siguiente fallo: A) "*Premio a una larga trayectoria*", al tallista D. Antonio Vega, por ser en la actualidad una referencia imprescindible a la hora de valorar este trabajo artesano, autor de obras como el canasto de los pasos de Nuestro Padre Jesús de las Penas de la Hermandad de San Vicente, del Stmo. Cristo de la Vera Cruz de la Hermandad del mismo nombre, así como de otras innumerables realizaciones, tanto en Sevilla como en otras localidades andaluzas y españolas; B) "*Premio a una obra de arte permanente*", al Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, por la edición realizada de las Reglas de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla, conocida como EL Silencio, que constituye un trabajo memorable y un ejemplo a seguir; y C) "*Premio a una obra efímera*", a D. Emilio Sáez, D. Carlos Ortega y D. Atín Aya, fotógrafos, autores de la exposición "Figuras de la Pasión" y del coleccionable del mismo título promovido por el Diario de Sevilla.



Al mismo tiempo, y como en anteriores ediciones, fue el patio del Oratorio de San Felipe Neri el espacio que, en la noche del 1 de abril del presente año 2003, acogió la entrega de los XV Premios Demófilo dedicados a la Semana Santa del año 2002. El acto, que reunió a una muy notable asistencia, con representación cualifi-

cada del mundo cofrade sevillano, fue presidido por D. Alfredo Sánchez Montesirín, alcalde de Sevilla y contó con la intervención de la banda de música de la villa de Guillena (Sevilla) y con la actuación de José de la Tomasa, que interpretó saetas con su reconocido y brillante estilo. En esta edición el Ponente mantenedor fue el profesor D. Antonio Sancho Royo. Siguiendo el ritual de otras ocasiones, fueron entregados los referidos premios que habían correspondido a D. Manuel Guzmán Bejarano, el de la larga trayectoria, a D. Lucas Maireles Vela, a la obra efímera, y a D. Ramón León, por una obra permanente, respectivamente.

TERTULIAS DE FLAMENCO Y SEMANA SANTA EN LA FUNDACION

Se ha consolidado, como actividad que promueve y acoge nuestra Fundación, la realización de tertulias que giran en torno a dos grandes temáticas culturales, el Flamenco y la Semana Santa. Las referidas tertulias, en las que participan junto a miembros de la Fundación un grupo muy numeroso de personalidades de muy dispares procedencias profesionales, pero con el común nexo de sus conocimientos sobre las cuestiones que se tratan, se realizan con una periodicidad mensual y con una mecánica similar, según la cual en cada ocasión se selecciona un tema y un ponente, a partir de cuya intervención se desarrollan amplios debates. En el periodo reciente pasado, del que se ocupan estas notas sobre la vida de la Fundación, se han realizado las siguientes.

Dentro de la temática flamenca, el 14 de mayo de 2003 tuvo lugar la titulada “Tres obras básicas de la guitarra flamenca”, cuyo ponente fue D. Alberto García Reyes, periodista, crítico de flamenco del diario ABC; el 17 de junio, la tertulia giró en torno a “Los cilindros de cera de la historia del cante”, cuyo ponente fue D. Calixto Sánchez, cantaor y ex-Director del Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía, y el día 19 de septiembre se desarrolló la tertulia a partir de la ponencia “Panorama actual del baile”, que estuvo a cargo de D^a Cristina Cruces Roldán, Profesora Titular de Antropología de la Universidad de Sevilla y miembro de la Comisión Ejecutiva de la Fundación Machado. En todos los casos la asistencia y la participación en las mismas alcanzaron altas cotas de interés.

La tertulia centrada en temas de la Semana Santa se han desarrollado en torno a los siguientes temas y ponentes: el día 25 de junio, “Corpus y fiestas barrocas hoy”, cuyo ponente fue D. Carlos Colón Perales, profesor y periodista; la del día 18 de septiembre giró en torno a “La decadencia física de las sedes cofrades”, con D. Javier Criado, doctor en Psiquiatría, como ponente. D. Antonio Sancho Royo, Profesor Titular de Filología Clásica de la Universidad de Sevilla, a partir de ese instante ha

pasado a ser designado para la coordinación de dichas tertulias, tarea que hasta entonces ha venido realizando D. Manuel Cepero, quien ahora se centrará sólo en la de flamenco.

PRESENTACION DEL NÚMERO 2 (III Etapa) DE “DEMOFILO”. REVISTA DE CULTURA TRADICIONAL.

Se celebró el pasado día 25 de septiembre de 2003 la presentación del número 2 de la 3ª etapa de la revista Demófilo, órgano de la Fundación Machado. Tuvo lugar en la Sala Ambito Cultural, cedida para la ocasión por El Corte Inglés y organizada por RD editores, en cumplimiento del acuerdo de cooperación suscrito entre esta empresa editora y la Fundación Machado. Contó con una gran asistencia de público que desbordó ampliamente la capacidad de la sala. Intervinieron, D. Juan Manuel Suárez Japón, Presidente de la Fundación; D. Segundo Falcón, Director del Centro Andaluz de Flamenco, que ha participado en este número aportando toda la información referente a los trajes tradicionales que se incluían en el CD que completa la edición, y finalmente, Dª Cristina Cruces, Directora de la Revista, quien se extendió en la precisa explicación de los contenidos de la revista y expresó su agradecimiento a todos los que, de alguna forma, habían ayudado al feliz término del presente número.

CATÁLOGO DE OBRAS INGRESADAS EN LA BIBLIOTECA DE LA FUNDACIÓN MACHADO

- Acín Fanlo, José Luis y Fernando Lampre Vitaller, *Aragón un país de montañas*, Zaragoza, Prames, 2002, 510 págs.
- Albert-Llorca, Marlene y otros, *Moros y Cristianos. Representaciones del otro en las fiestas del Mediterráneo Occidental*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi - Centro de Investigaciones Etnológicas "Angel Ganivet", 2003, 194 págs..
- Amores, Monserrat, *Fernán Caballero y el cuento folclórico*, El Puerto de Sta María (Cádiz) Ayuntamiento de El Puerto , 2001, 214 págs.
- Aramburu Otazu, Mikel, *Los otros y nosotros. Imágenes del inmigrante en Ciutat Vella de Barcelona*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, 283 págs.
- Aróstegui Megías, Antonio, *El muro democrático y otros muros*, Ceuta, Ciudad Autónoma de Ceuta, 2003, 265 págs
- Azpeitia Burgos, Ángel, *Mirar dentro de la Caja. Exposiciones de la Sala CAI Luzán*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2003, 431 págs.
- Balmaseda y González, Manuel, *Primer Cancionero de Coplas Flamencas populares según el estilo de Andalucía (1881)*, ed. Enrique Baltanás, Sevilla, Signatura Ediciones, 2001, 142 págs
- Bonet Correa, Antonio y M^a del Valle Gómez Terreros, eds., *Historia, crítica y pedagogía artísticas. Aurora León. Obra Selecta*, Huelva, Universidad de Huelva -Caja Rural, 2000, 457 págs.
- Cortes-Rodrigues, Armando, *Romanceiro Popular Açoriano*, Braga, Instituto Cultural da Ponta Delgada, 1987, 616 págs.

- Da Costa Fontes Manuel, ed. *Romanceiro português dos Estados Unidos: Nova Inglaterra*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1980, 282 págs
- —, ed., *Romanceiro português dos Estados Unidos: California*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1983, 246 págs.
- —, ed., *Romanceiro da Ilha de San Jorge*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1983, 284 págs.
- —, ed., *Romanceiro das Ilhas Atlánticas (I)*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal Universidad Complutense, 1987, 387 págs.
- Cruces Roldán, Cristina, ed. *La Bibliografía Flamenca, a debate*, Sevilla, Consejería de Cultura-Centro Andaluz de Flamenco, 1998, 391 págs
- coord., *Historia del Flamenco: Siglo XXI*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2002, Tomo VI, 641 págs.
- *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco (I)*, Sevilla, Signatura, 2002, 193 págs.
- Escribano Ortiz, Antonio, *José Illanda y sus soleares en la laberintica historia del cante*, Jaén, Federación Provincial de Peñas Flamencas, 2002, 84 págs.
- Fernández de la Cuesta, Pedro, *El Oratorio de San Felipe Neri, de Sevilla. Gloria y glosa de tres siglos de historia, XVIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1999, 155 págs
- Fraile Gil, José Manuel, *El Mayo y sus fiestas en tierras madrileñas*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, 252 págs.
- —, *Amas de crías*, Madrid, Fundación Joaquín Díaz-Fundación Centro de Documentación Etnográfica sobre Cantabria, 2000, 156 págs.
- —, *Cancionero tradicional de la provincia de Madrid : I. El Ciclo de la vida humana y los cantos de trabajo*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2003, 337 págs.
- García del Hoyo, Juan José, *Cooperación Transfronteriza España-Portugal (Interreg II). Participación de la Junta de Andalucía en el Tramo regional Andalucía-Algarve*, Huelva, Universidad de Huelva, 2001, 176 págs.

- Giner, Fernando y otros, *La cara de los otros. La imagen de los pueblos "exóticos" en la Europa de los siglos XVIII y XIX. Colección Joan F. Mira*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2002, 112 págs.
- López López, Tomás, *Cancionero y tradiciones de Encinasola*, Valverde del Camino (Huelva), edición del autor, 2002, 283 págs.
- López Sánchez, José Pedro, *Las coplas de bamba. Fiesta y canción*, Sevilla, SO-DEMI, 2003, 253 págs.
- Marqués de Velamazán, *Don Pedro González de Castejón y Salazar. Marqués de González de Castejón, Ministro de Marina de Carlos III*, Zaragoza, Centros de Estudios Borjanos-Institución "Fernando el Católico", 2002, 134 2003
- Martín Zamora, M. Pilar y otros, *Constitución y funcionamiento de las Sociedades Cooperativas Andaluzas*, Sevilla, Universidad de Huelva –Caja Rural, 2001, 525 págs.
- Menéndez Pidal, Ramón, ed., *Primera Crónica General de España*, Madrid, Gredos, 1977, dos vols., 1212 págs.
- Pinto Puerto, Francisco, *Las esferas de piedra. Sevilla como lugar de encuentro entre arte y ciencia del Renacimiento*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, 281 págs.
- Rodríguez Becerra, Salvador, coord., *Proyecto Andalucía. Antropología*, Sevilla, Publicaciones Comunitarias, 2003, 10 vols.
- Valdivieso García, Esteban, dir, *Patrimonio Musical*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, 523 págs.
- Vallecillo López, José, *La obra narrativa sobre el campo de Manuel Halcón*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2002, 274 págs.
- Vicente Castro, Florencio, *Reviviendo el pasado. Guía y catálogo del Museo etnográfico extremeño "González Santana"*, Olivenza, Salamanca, Psicoex, 2001, 361 págs.

PRESENTACIÓN DEL CD FANDANGOS DE LUCENA

Segundo Falcón Sánchez
Director del Centro Andaluz de Flamenco

Para el Centro Andaluz de Flamenco, la edición de un disco es algo más que el mero hecho de ofrecer una serie de cantes a los amantes del flamenco. Se trata además de ir poco a poco dejando constancia de ese importante patrimonio cultural de los pueblos de Andalucía que constituye el arte flamenco. Estas grabaciones se han orientado en unas ocasiones a recuperar la obra discográfica de un artista significativo (caso de Manuel Torre o La Niña de los Peines), en otras a plasmar una etapa concreta de la evolución del flamenco (como la edición de grabaciones en cilindros de cera), o de un punto de la geografía flamenca andaluza, como el disco de Fandangos de Lucena que nos ocupa.

En el rompecabezas de estilos que es el arte flamenco, cada rincón de Andalucía ha aportado su granito de arena. Córdoba, sede del prestigioso Concurso Nacional de Arte Flamenco, también ha contribuido con aportaciones como la soleá de Córdoba, el zángano de Puente Genil, o el fandango de Lucena. Igualmente, artistas fundamentales del arte flamenco tuvieron por cuna la provincia cordobesa, desde los míticos Dolores la de la Huerta y Rafael Rivas, a grandes artistas actuales como El Pele o Luis de Córdoba, por nombrar sólo a alguno, sin olvidar, claro está, la figura indiscutible del maestro Fosforito.

Como contribución al XXVI Congreso de Arte Flamenco celebrado en Lucena, el Centro Andaluz de Flamenco produjo una edición recopilatoria de los estilos propios de esta zona, entre los que destaca el famoso Fandango de Lucena. En esta recopilación aparecen distintos intérpretes como Cayetano Muriel "Niño de Cabra", Antonio Ranchal, El Seco, o Pedro Lavado. Además del Fandango que da título al disco, en la obra se incluyen otros estilos de la zona, que dan una visión de

conjunto del flamenco autóctono de este rincón andaluz, como son los verdiales, saetas y zángano.

El Fandango de Lucena constituye uno de los estilos más característicos y difundidos de la provincia de Córdoba. La obra más completa para el conocimiento de este cante es, sin duda, *Los Fandangos de Lucena. Cantes de viejos oficios, ambientes y artistas lucentinos* de Francisco Calzado Gutiérrez (Ayuntamiento de Lucena, 1998). En ella se remonta el origen de estos fandangos a mediados del siglo XIX. La gestación de este estilo pasaría por una primera etapa correspondiente al siglo XIX en la que su interpretación y conocimiento se restringiría al área de Lucena, y un segundo período de divulgación en el que llega al gran público de la mano de artistas profesionales, entre los que destaca Cayetano Muriel "Niño de Cabra", que le daría al fandango lucentino su mayor esplendor.

Aquella edición del Centro Andaluz de Flamenco, que tuvo una corta tirada no venal, sirve ahora como ilustración musical de este número de la Revista Demófilo dedicada a la provincia cordobesa.

CONTENIDO DEL CD "FANDANGOS DE LUCENA"

Nº1

Título: No llores ni tengas pena
Intérprete: Niño de Cabra
Estilo: Fandango de Lucena
Guitarra: Ramón Montoya

Nº2

Título: Pidiendo de puerta en puerta
Intérprete: Niño de Cabra
Estilo: Fandango de Lucena
Guitarra: Ramón Montoya

Nº3

Título: Me lo encontré en la Barrera
Intérprete: Niño de Cabra
Estilo: Fandango de Lucena
Guitarra: Ramón Montoya

Nº4

Título: Su carita con la tierra

Intérprete: Niño de Cabra

Estilo: Fandango de Lucena

Guitarra: Ramón Montoya

Nº5

Título: A comerme una manzana

Intérprete: Niño de Cabra

Estilo: Fandango de Lucena

Guitarra: Manolo de Badajoz

Nº6

Título: No llores ni tengas pena

Intérprete: El Seco

Estilo: Fandango de Lucena

Guitarra: J. Bédmar

Nº7

Título: Me lo encontré en la Barrera

Intérprete: Juan Hierro

Estilo: Fandango de Lucena

Guitarra: J. Bédmar

Nº8

Título: Cantando se fue a la tierra

Intérprete: J.A. Exojo "Bisojos"

Estilo: Fandango de Lucena

Nº9

Título: No llores ni tengas penas

Intérprete: Antonio Ranchal

Estilo: Fandango de Lucena

Guitarra: A. Cantenera

Nº10

Título: Pidiendo de puerta en puerta.
Su carita con la tierra

Intérprete: Curro Lucena

Estilo: Fandango de Lucena

Guitarra: R. Carmona

Nº11

Título: Qué bonita es mi Lucena
Si el novio te lo ha pedío

Intérprete: F. El Tábarro

Estilo: Fandango de Lucena

Guitarra: R. Carmona

Nº12

Título: Sólo ante Dios me arroílo

Intérprete: El Séneca

Estilo: Fandango de Lucena

Guitarra: Fernando el Chaleco

Nº13

Título: Dos caños de agua tiene

Intérprete: Antonio Ranchal

Estilo: Fandango de Rafael Rivas

Guitarra: Centenera

Nº14

Título: Que mi mare se moría

Intérprete: F. El Tábarro

Estilo: Fandango de Rafael Rivas

Guitarra: R. Carmona

Nº15

Título: Esto se había de acabar

Intérprete: Curro Lucena

Estilo: Fandango de Rafael Rivas

Guitarra: Habichuela

Nº16

Título: La barriga prevenía

Intérprete: El Séneca

Estilo: Fandango de Rafael Rivas

Guitarra: Fernando el Chaleco

Nº17

Título: De la Santa Cariá

Intérprete: J.A.Exojo "Bisojos"

Estilo: Fandango de Rafael Rivas

Nº18

Título: Ni el que inventó los tormentos

Intérprete: Niño de Cabra

Estilo: Fandango de Rafael Rivas

Guitarra: E. Lope

Nº19

Título: La barriga prevenía

Intérprete: Niño de Cabra

Estilo: Fandango de Rafael Rivas

Guitarra: E. Lope

Nº20

Título: Aunque mi pena es muy grande

Intérprete: Rosario La Cordobesa

Estilo: Verdiales De Lucena

Nº21

Título: Recorro la serranía

Intérprete: Niño del Museo

Estilo: Verdiales de Lucena

Guitarra: Manolo de Badajoz

Nº22

Título: Y se murió sin ser mía

Intérprete: Pedro Lavado

Estilo: Verdiales de Lucena

Guitarra: Melchor de Marchena

Nº23

Título: Si ella es buena volverá

Intérprete: Antonio Ranchal

Estilo: Verdiales de Lucena

Nº24

Título: Vete de mi pensamiento

Intérprete: F. El Tábarro

Estilo: Verdiales de Lucena

Guitarra: R. Carmona

N°25

Título: Ya viene el Sumo Poder

Intérprete: M. Alba la Chana

Estilo: Saeta de Perrilleja

N°26

Título: Una vieja en un balcón

Intérprete: M. Alba la Chana

Estilo: Saeta de Alcantarilla

N°27

Título: De lirios y claveles blancos

Intérprete: F. Ramírez el Frasqui

Estilo: Saeta de Santería

N°28

Título: Me gusta mi Mariquilla

Intérprete: P. Lavado

Estilo: Zángano de Puente Genil

REVISTA DEMÓFILO (3ª ÉPOCA)

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Apellidos.....

Nombre Tlf.

Calle..... Núm..... C.P.....

Localidad..... Provincia.....

Correo electrónico.....

Solicito suscribirme a **Demófilo. Revista de Cultura Tradicional, Tercera Época**

☐ Suscripción anual (2 números) 10 Euros

Modalidad de Pago:

Domiciliación Bancaria

(Cumplimentar impreso adjunto)

..... de de 2003

Firma

Remittir a:

Demófilo. Fundación Machado. c/ Jimios, 13. 41001 SEVILLA

Tlf.- 95-422-87-98. Fax: 95-421.52.11

Correo electrónico: fundmachado@retemail.es

DOMICILIACIÓN BANCARIA

Muy Sr. Mío:

Le ruego atiendan a partir de la fecha y hasta nuevo aviso los recibos que le presente la Fundación Machado correspondientes a la suscripción de *Demófilo. Revista de Cultura Tradicional*.

Banco o Caja de Ahorros.....

Agencia (Dirección y número).....

Localidad.....C.P.Provincia.....

Código Cuenta Cliente:

[illegible]

Entidad	Oficina	D.C.	Núm. Cuenta
---------	---------	------	-------------

..... de 20.....

Fdo.:

Titular o persona autorizada de la cuenta



SUMARIO

RESCATE. *Prácticas de derecho y de economía popular observadas en la villa de Añora*, de Antonio Porras Márquez. Introducción de Antonio Merino Madrid

ARTÍCULOS

Apuntes sociológicos de Baroja sobre Córdoba. Juan Pérez Cubillo

El flamenco en Córdoba. Agustín Gómez

Pervivencia de canciones y romances como manifestaciones literarias. El entorno cordobés. Manuel Gahete Jurado

Los muñidores de la comarca de Los Pedroches. Luis Félix Lepe Crespo

La lengua que hablamos. Salvador López Quero

DEBATE. *El tratamiento de las fiestas populares en los medios de comunicación*. Eva Díaz Pérez, Marta Carrasco, Fernando Iwasaki, Víctor García-Rayó, Juan Gómez Gómez. Coordina: Alberto García Reyes.

ANTOLOGÍA VIVA. *La colección Loty en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Rocío Ortiz Moyano (Selección de fotografías de Córdoba).

NOTICIAS

RECENSIONES

VIDA DE LA FUNDACIÓN

PRESENTACIÓN DEL CD FANDANGOS DE LUCENA,
CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO.

CATÁLOGO DE OBRAS INGRESADAS

Separata. *Repertorio bibliográfico sobre cultura tradicional en la provincia de Córdoba*. Francisco Luque-Romero Albornoz y José Cobos Ruiz de Adana.

CD. *Fandangos de Lucena*, Centro Andaluz de Flamenco.

Lámina. Cecilia Böhl de Faber, Fernán Caballero, Colección de retratos de folkloristas de R. Álvarez Santaló.



Precio de Venta: 6 €



Fundación Machado



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejería de Cultura