

Especial
XX años de la
Fundación Machado

Demófilo

Revista de cultura tradicional,
Tercera época
Número 4, año 2005

El Folklore Andaluz
1882-1883

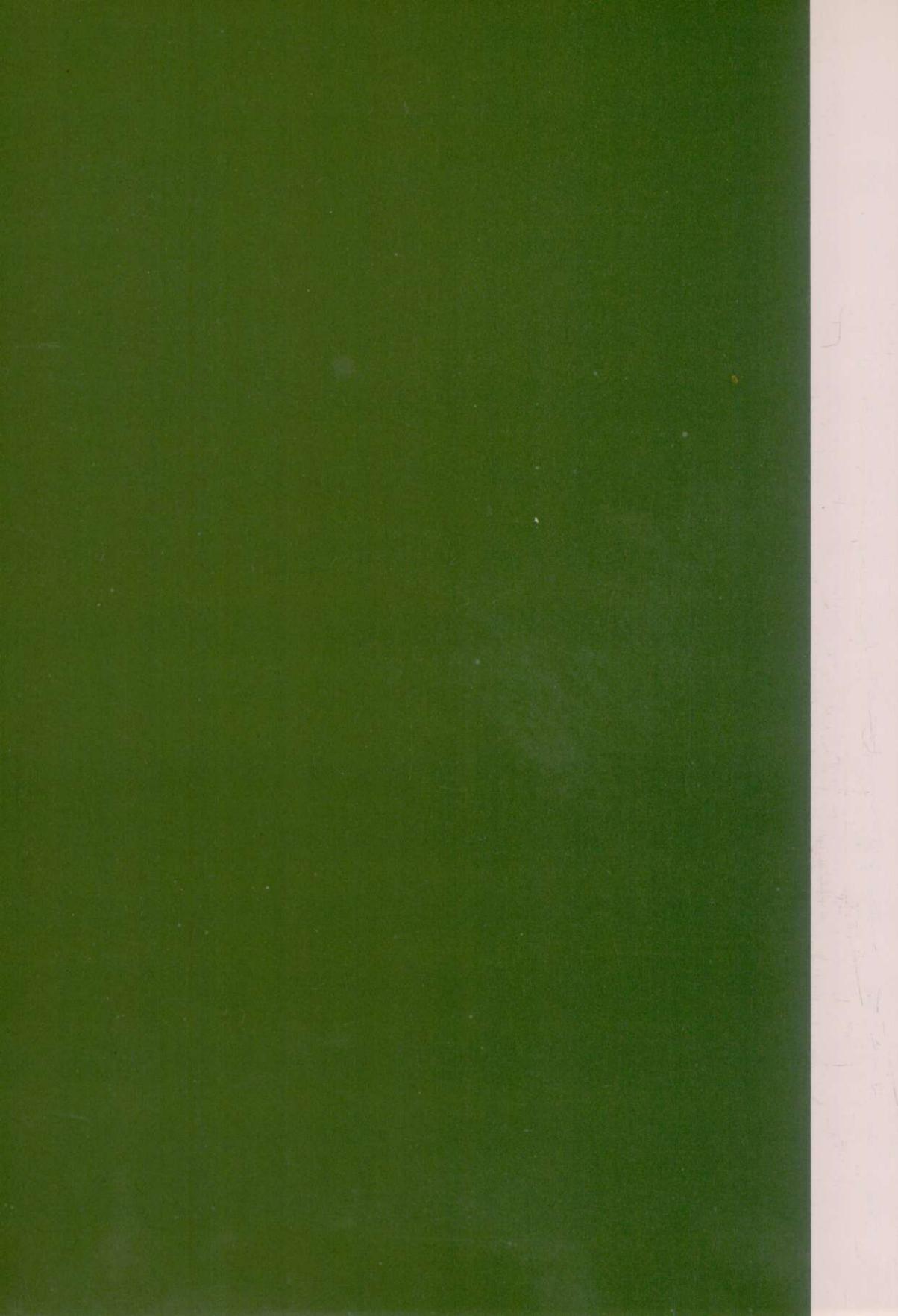
El cuento popular

La música
y el género

CD Cilindros de cera del Centro Andaluz de Flamenco



Fundación Machado



40-1-2

99. 12.809



DEMÓFILO

Revista de cultura tradicional

Tercera Época

Número 4

Especial XX años de la Fundación Machado

FUNDACIÓN MACHADO

Sevilla, 2005

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. Suárez Japón

Antonio Zoido Naranjo



Correspondencia, suscripciones e intercambios:

Demófilo, Fundación Machado, Jimios, 13.

41001-SEVILLA

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

www.fundacionmachado.org

e-mail: fundmachado@retemail.es

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: Antonio Piñero Mira

I.S.S.N: 1133-8032

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

Depósito Legal: CO-33-2006

Coordinador edición: Luis Peralta

Diseño y maquetación: Raul Fajardo

Impresión: Cote S. I.

SUMARIO

<i>XX años de la Fundación Machado. Presentación</i>	7	
RESCATE. <i>Miscelánea y Juegos Infantiles Españoles</i> , Antonio Machado y Álvarez, <i>El Folk-Lore andaluz, 1882-1883</i>	11	
ARTÍCULOS		
<i>El folclore como huella de un diálogo intercultural perdido (en torno al cuento popular "La niña que riega las albahacas")</i> , Antonio Rodríguez Almodóvar.....	33	
<i>El futuro de la copla flamenca</i> , Francisco Díaz Velázquez.....	41	
<i>El juego del columpio</i> , Francisco Cillán Cillán.....	53	
<i>La música y el género: cuestionando la creatividad musical</i> , Cristina Cruces Roldán y Assumpta Sabuco Cantó	67	
<i>Luis Cernuda y la poesía popular: entremés de romances en un fanal lorquiano</i> , Rafael Bonilla Cerezo.....	85	
ANTOLOGÍA VIVA		
<i>El arte y el pueblo en el tiempo de Demófilo</i> , Antonio Piñero Mira.....	109	
RECENSIONES		
Francisco Rodríguez Marín. <i>Cantos populares españoles</i> (edición de José M. Alín).....	127	
José L. Agúndez García (ed.). <i>Cuentos populares de animales</i>	127	
José Cenizo. <i>La madre y la compañera en las coplas flamencas</i>	129	
Rafael Montesinos. <i>Bécquer. Biografía e imagen</i>	131	
Joan Prat y otros. <i>I... això és la meva vida. Relats biogràfics i societat</i>	132	
VIDA DE LA FUNDACIÓN.....	139	
<i>Cilindros de Cera del Centro Andaluz de Flamenco.</i>		
Presentación, Centro Andaluz de Flamenco. Selección de cantes, Cristina Cruces Roldán.....	153	
CATÁLOGO DE OBRAS INGRESADAS EN LA BIBLIOTECA DE LA FUNDACIÓN MACHADO.....		159
CD <i>Cilindros de Cera del Centro Andaluz de Flamenco</i>		

XX años de la Fundación Machado. Presentación

Veinte años cumple la Fundación Machado. Su revista, aparecida primero como un renacimiento de aquella perecedera edición *El Folklore Andaluz* de 1882-83 y resumida más tarde con el seudónimo de Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* que encabeza la portada, sirve como homenaje a quien primero reconociera la necesidad de estudiar en profundidad y sin complejos la cultura popular y tradicional andaluza. La edición de nuestra revista concentra años de ilusiones y trabajo en pos de la investigación, de la difusión y de la puesta al servicio de los andaluces de una Fundación modesta, abierta e impulsora de la cultura tradicional de Andalucía.

En tiempos de renovadas esperanzas y anhelos para lo que ha de ser sin duda una Andalucía mejor y más decidida, una Andalucía que ha sabido construir su identidad propia como ejercicio histórico de interculturalidad, la tradición, renovada a cada hora, nos acerca a una exigencia inevitable de conocer, reconocer y poner en valor nuestros patrimonios culturales como una forma de hacernos a nosotros mismos, de edificar una tierra más segura y consciente.

En conmemoración de estas dos décadas de Fundación, su revista, hoy en su Tercera Época, ha querido volcarse en la figura y el tiempo de Demófilo. Los intereses fundamentales de Antonio Machado y Álvarez -la tradición oral, las músicas populares, el flamenco, las coplas, los juegos- reclaman nuestra atención en las diversas secciones, ofreciendo una perspectiva abierta y reinterpretada de aquellos análisis finiseculares que protagonizara el gran folklorista y estudioso de la cultura tradicional.

De la edición de *El Folklore Andaluz* (original 1882-83) se ha extraído el facsímil que protagoniza la sección *Rescate*, volcando dos secciones que recogían los datos de campo del autor: en primer lugar, una miscelánea que incluye un romance cantado, la oración de San Antonio, buenaventuras, sevillanas nuevas, cuentos, coplas, trabalenguas y pregones (entre ellos, el célebre de "Vicentito el florero"); a continuación, una sección de juegos populares infantiles editada también en la contemporánea *Giornale di Filologia Romanza*, que nos acerca al modelo de análisis científico de Antonio Machado y Álvarez, a su perspectiva comparativa y su defensa de los estudios folkló-

ricos a través de la resolución de las tensiones entre la tradición popular y lo que él denomina "las irresistibles corrientes de la ciencia".

El afán recolector de Demófilo participa hoy sin duda de nuevas miradas. Muchas, instaladas en la academia; otras, dedicación casi monacal para tantos estudiosos que, con voluntad y fortuna, ofrecen perspectivas inéditas de prácticas populares plenamente vigentes u obligadas a redefinir su diálogo con la sociedad. En este sentido, la sección *Artículos* se plantea como un ejercicio de valoración -pero también puesta en cuestión- de algunos principios fundamentales del imaginario en torno a "lo popular", que se centra en varias de las manifestaciones que articulan habitualmente los estudios sobre la cultura tradicional. Así sucede con el cuento popular, que viene siendo desde hace décadas foco de interés para Antonio Rodríguez Almodóvar. En "El folclore como huella de un diálogo intercultural perdido" y en torno al cuento popular "La niña que riega las albahacas", el autor y flamante Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil de 2005, nos acerca al carácter subversivo y transgresor de gran parte de la etnoliteratura y nos conduce hacia una interesante propuesta de incorporación de los estudios de cultura de raíz a la construcción neoilustrada del diálogo universal. Su perspectiva comparativa, como la que adoptara *Demófilo* hace más de un siglo, se refugia en las relaciones entre versiones, adaptaciones y motivos con un ejercicio bellamente magistral.

Francisco Díaz Velázquez, en ese mismo interés por redefinir las expresiones orales en las sociedades contemporáneas, focaliza su texto en la copla flamenca. Cuestiona en él la idea de "tradición", el tópico de la transmisión oral y el tema de la autoría, y sitúa la posición actual de la lírica y sus perspectivas en "El futuro de la copla flamenca". Un modelo de exposición que contrasta con la aproximación metodológica más descriptiva, pero igualmente necesaria, que ofrece Francisco Cillán en torno a El juego del columpio. Con referencias etnográficas a sus variedades locales en Extremadura, en el artículo se vincula el juego con la música y la copla en el mismo tono inseparable que *Demófilo* expresa en el texto que hemos recogido para la sección *Rescate*.

Una crítica al etnocentrismo y al esencialismo en las relaciones entre música e historia puede leerse en "La música y el género. Cuestionando la creatividad musical". Las antropólogas Cristina Cruces y Assumpta Sabuco reflexionan aquí sobre las dicotomías entre la música popular y culta y el peso de las ideologías que las vinculan con las lecturas "masculinas" y "femeninas" de la interpretación y la creación, para centrarse finalmente en la formulación que estas relaciones tienen en el caso de las mujeres gitanas en el arte flamenco. La dimensión de etnografía de campo recogida en el texto se contrapone al análisis documental como fuente fundamen-

tal de "Luis Cernuda y la poesía popular: entremés de romances en un fanal lorquiano", el texto de Rafael Bonilla que reflexiona oportunamente sobre la crítica de Cernuda y sus relaciones con el ámbito romanceril. Subrayando su modernidad andaluza, el autor demuestra que el adjetivo "culturalista" con el que a menudo se ha calificado al poeta no puede anular su demostrado fervor por el "pueblo", entendido desde unas coordinadas románticas que, unidas a la pupila lorquiana, traslucen una visión más cercana y novedosa del poeta.

El resto de las secciones del número se vincula también de forma directa al tiempo de *Demófilo*. *Antología Viva* recoge, con introducción y selección de Antonio Piñero Mira, un conjunto de aportaciones iconográficas del segundo tercio del siglo XIX y principios del XX, tanto fotografía como obras pictóricas, que resumen los ambientes taurinos, urbanos, de trabajo y fiesta, así como los espacios de marginalidad que *Demófilo* viviera en la Sevilla de la época, a través de 29 imágenes cuidadosamente reproducidas e identificadas. Las reseñas de textos, otra sección habitual en nuestra revista, se dedican igualmente a obras cuyos contenidos tocan los intereses de Antonio Machado Álvarez: el flamenco, el cuento, los cantos populares... En torno a ellos, aprovechamos para presentar al lector algunas de las últimas ediciones o coediciones de la propia Fundación.

Las secciones *Vida de la Fundación* y el último epígrafe de la revista, *Catálogo de Obras Ingresadas*, se inscriben en la línea habitual: presentar al lector cuál es la dinámica de trabajo de la Fundación Machado, comunicar sus posibilidades como centro de investigación y ofrecerle sus fondos e instalaciones para el desarrollo de todas aquellas actividades que tengan como motivación el análisis de la cultura tradicional andaluza.

Como una muestra más de la generosidad que para con la Fundación Machado viene manifestando el Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el número de la revista incorpora un CD que puede considerarse a la vez reliquia y joya, pues recoge 20 cantes provenientes del fondo de cilindros de cera de finales del siglo XIX y principios del XX que atesora la institución. Como una selección de los editados inicialmente en 2003, estas formas musicales grabadas casi en el mismo tiempo y fecha en que el flamenco se estaba codificando, son un documento inestimable para reconocer, comparar, documentar y preservar en la memoria, dándolas a conocer al gran público, formas musicales definidas, en gestación e incluso desaparecidas del flamenco emergente.

Veinte años de Fundación; 40 números ya de una revista que quiere hacerse distinta a cada hora, siendo la misma. Una revista cuya voluntad, dos décadas después, es presentarse ante los lectores en el mismo sentido que hemos de definir hoy el patrimonio o la tradición: como nociones consolidadas pero dinámicas, como un fluido permanente que nos ayuda a la vez a hacernos diferentes cada día, y a permanecer como cultura diferenciada a lo largo de los tiempos.

Cristina Cruces Roldán
Directora de la Revista *Demófilo*
Manuel Cepero Molina
Presidente de la Fundación Machado

RESCATE

EL

FOLK-LORE

ANDALUZ

ORGANO DE LA SOCIEDAD DE ESTE NOMBRE

1882 A 1883

SEVILLA

FRANCISCO ALVAREZ Y C.^ª, EDITORES

Tetuan 24.

MISCELÁNEA

ROMANCE CANTADO

De propósito publico este romance tal como lo he oido á una muchacha de Alcalá del Rio, con el objeto de que nuestros lectores vayan enterándose de que no todas las producciones populares son joyas artísticas, ni modelos de buen gusto. Agradecería á nuestros consocios de Olivares, pueblo de esta provincia, que procurasen indagar lo que allí se dice ó cree respecto al fondo de la tradicion á que en el romance se alude.

Mi Carmela se pasea
 Por una salita alante
 Con los dolores de parto,
 Sin tener á quién quejarse.
 Se ha asomado á una ventana
 En medio de aquellos valles:
 —¡Ay de mí, quién no estuviera
 En medio de aquellos valles,
 Y por compañía tuviera
 Al buen Jesus y á su Madre!—
 La suegra lo estaba oyendo,
 Que era digno de escucharse.
 —Toma, Carmela, tu ropa,
 Véte á parir con tu madre,
 Á la noche viene Pedro,
 Yo le diré dónde estás,
 Y le daré ropa limpia
 Y le daré de cenar.—
 Á la noche vino Pedro:
 —Mi Carmela ¿dónde está?
 —Se ha ido en casa de su madre,
 Que m'ha tratado muy mal,
 Que m'ha puesto d'alcahueta
 Hasta el último linaje.—
 Montó Pedro en su caballo
 Y fué en casa de su madre.
 —Bien venido seas, Pedro,
 Ya tenemos un infante.
 —Del infante gozaremos,

De su madre, Dios lo sabe.
 Levántate, mi Carmela.
 —¿Cómo quíes que m'alevante!
 De dos horas de parida
 No hay mujé que s'alevante.
 —Levántate, mi Carmela,
 No vuelvas á replicarme.—
 S'anduvieron siete leguas
 Sin hablarse ni mirarse.
 —Carmela, ¿por qué no hablas?
 —¿Cómo quieres que te hable,
 Si los pechos del caballo
 Van embañaos en mi sangre?
 —Confíesate, mi Carmela,
 Que yo se lo diré al Padre,
 Que á la entrada de aquel pueblo
 Llevo intencion de matarte.—
 Respondióle el niño tierno:
 —¿Por qué mata usté á mi madre?
 —Por un falso testimonio
 Que suele d'alevantarse.—
 Á la entrada de aquel pueblo
 Las campanas *reoblecen* (1),
 —¿Quién s'ha muerto, quién s'ha muerto?
 —La condesa de Olivares.
 —No s'ha muerto, no s'ha muerto,
 Que l'ha matado mi padre
 Por un falso testimonio
 Que suele d'alevantarse.
 Las campanas de la gloria
 Repiquen para mi madre;
 Las campanas del infierno
 Repiquen para mi padre;
 Y una abuela que yo tengo
 Reviente por los hijares.
 Se acabó mi cuento
 Con pan y pimienta y rábano tuerto,
 Y una poquilla de estopa
 Para que no le piquen las moscas,
 Y chanflí.

ORACION DE SAN ANTONIO

CARMONA (provincia de Sevilla), 1882.

San Antonio de Pauda—que en Pauda nasiste—en Portugal
 te criaste—en er purpito de Dios pericaste—estando pericando er
 sermon—te bino un ange—con la embajá—que á tu pare lo iban á
 ajustisiá—er caminito tomaste—er berebiario te se perdió—la Birgen
 se lo encontró—tres boses te dió—¡Antonio! ¡Antonio! ¡Antonio!—
 buerbe atrás—lo orviao será jallao—Santo mio—por tu ramito e flo-
 res—que paresca lo perdido.

(1) Reoblecen por *redoblánse*, redoblarse.

Esta oracion, que me dijo una mujer de Carmona, de como hasta unos cincuenta años de edad y sin instruccion alguna, sirve para encontrar las cosas que se nos han extraviado. Es necesario para ello, segun la cuentista, rezarla con fervor: los guiones indican las pausas que la mujer hacia, conforme iba diciendo la oracion; las palabras *Antonio, Antonio, Antonio*, las pronunciaba en voz muy baja, con gran pausa y aire misterioso. Como se ve, la oracion, con las cesuras indicadas, puede considerarse escrita en verso, libre unas veces, asonantado otras; usamos, al trascribirla, la ortografía más adecuada para dar á conocer su pronunciaci6n: en ella encontrarán los lectores frecuentes metátesis; v. g.: *Pauda* por *Padua*, *berebiario* por *breviario*, *pericaste* por *predicaste*; elisiones y permutaciones de letras, como *ange* por *ángel*, *pare* por *padre*, *e* por *de*, y *púrpito* en vez de *púlpito*, *er* por *él*; la *s* final (y téngase esto en cuenta para toda esta Seccion), suena sólo como una aspiracion de *h*, etc., etc.— De esta oracion conocemos otras dos versiones; una que posee nuestro querido amigo el Sr. D. Francisco Rodriguez Marin, y otra que nos dijo una canastillera del barrio de Triana (Sevilla); version esta última bastante variada en su final de la que hoy publicamos.

BUENAVENTURA

CARMONA (provincia de Sevilla), 1881.

Dame la mano, saláo,
Te iré la güenaventura:
La jitaniya te jura
Que has e sé afortunao.
Has e sé mu bien casao
Y paere de cuatro hijos;
Has e tené seis cortijos
Toititos enarbolaos.
Tu hijo er más ergao
Será paere de la Iglesia.
Un talego de desensia,
Y los demás ajorcaos.
Ahora la jitaniya,
Si le das una limosniya,
Te acertará un secretiyo:
Tus *sacais*, enamoraos
Andan por una chiquiyya
Que se llama Mariquiyya;
Mira si te lo he asertao.

Esta buenaventura, la primera que he recibido en verso, me ha sido remitida por mi amigo el Sr. D. Juan Fernandez, farmacéutico de Carmona, quien la recibió de la misma mujer de que recogí la anterior oracion de S. Antonio, la cual manifestó á su vez haberla obtenido de una gitana. A su ortografía es aplicable lo que dijimos respecto á la empleada en la anterior composicion: la palabra *sacais* es gitana y significa *ojos*. Un amigo me asegura haberla oido cantar al piano más de una vez, y me indica las dos variantes que van en la nota.

PREGON DEL AFILADOR

SEVILLA, 1880.

Me meto por calle Daos
 Y sargo á la plaza er Pan,
 Y me pongo en las esquinas:
 —¿Señores. ¿quién quié amolá?
 Yo amuelo tijeras,
 Amuelo cuchiyos,
 Amuelo cortaplumas
 Y echo er clabiyo.
 Amuelo nabajas,
 Amuelo chabetas,
 Amuelo bisturís
 Y apunto lansetas.
 Venir á amolar
 Nabajiyas de afeitar,
 Que el amolador ya se ña,
 Y á dos cuartitos benir á amolar.
 ¡El afilamelador!...

La letra y música de este pregon han sido compuestas por un vendedor de flores, cuyos pregones, con su correspondiente acompañamiento, publicaremos otro día.

SEVILLANAS NUEVAS

Que baile D. Joaquin—alarin,
 Parese un figurin.
 La cabeza—de una salamanquesa
 Y la frente—dos arcos ar Poniente,
 Y los ojos—comiós e gorgojos;
 Las narises—comiás e lombrises;
 Las orejas—los zapatos e una bieja,
 Er pescueso—la cortesa de un queso;
 La boca—yena e biruelas locas,
 Y la barba—los cuernos e una cabra,
 Y los brazos—dos lios e cañamaso,
 Y las patas—dos remos de fragata,
 Y los pies—los tenía al revés.
 Alarin—que se quite er bombin.

Estas *sevillanas* las oi cantar por primera vez el año pasado á una muchacha de unos nueve ó diez años del barrio de San Bernardo, uno de los más clásicos de Sevilla para este género de canciones. Despues he oido en este año la misma tonadilla con una letra no enteramente igual, aunque sí muy parecida.

PREGON DE UN VENDEDOR DE ACEITUNAS

Una niña en er barcon
 Me preguntó esta mañana,

-- 44 --

Si por fortuna traia
Aseitunas sevillanas.
Al punto le contesté:
—Yo bengo de Dos-Hermanas
Sólo por traerle á usted
Aseitunas sevillanas.

PREGON DE UN CHOCHERO

Yorar, hijos, yorar,
Que este cacho grande os consolará.
¡A cuarto er cacho!
¡Á ochabo er cacho!!
¡Mirar qué cacho!!!
¡Baliante cacho!!!!
¡Á ochabo!....
Llebo arropías, zorzales,
Suspiros, londarales,
Alfñiques, butilonos,
Á cala durses melones,
Por un cuarto un par de botas,
Que me las guiyo pa Rota
Espelichao y sin una mota.

¡Qué pregon más original y más genuinamente sevillano! ¡Cuán-
ta gracia tiene, y qué bien hecho está! Considerad conmigo, lectoras
y lectores, la estructura íntima de esta producción popular: no
todo ha de ser estudiar las doloras de Campoamor y las odas de Nu-
ñez de Arce. Después de todo, acaso sea más difícil encontrar un
buen poeta, que motivo para una dolora en este pregon; dádselo á
Victor Hugo y él os responderá por mí: las *chucherías* que lleva el
chochero en su canasto son los *bombones* de los niños de los ricos;
pero no hablemos de esto: si en el pregon que nos ocupa no hubiese
una dolora, habría seguramente un precioso cuadro de costumbres po-
pulares. Para hacerlo, no necesito luces ni colores; dadme habili-
dad en estas inútiles manos, y yo os lo pintaré: lo estoy viendo hecho
todos los días; no hay más que trasladarlo al lienzo. Si el vendedor
de flores es joven, por lo general, el chochero es comunmente viejo
marrullero y un tanto socarron; conoce bien el corazón humano, y
mejor el de las mujeres; sabe bien que la golosina es el resorte más
poderoso de los niños, y el cariño á sus hijos el resorte más poderoso
de las madres: por eso comienza su pregon de tan magistral manera:

Llorad, hijos, llorad.

¿Qué madre se resistirá al llanto de su hijo, mucho más cuando
éste, por la pobreza de sus padres, reune al estímulo de la golosina
el de la *picara jambre* no satisfecha?

Que este cacho grande os consolará.

¡Cómo resuena en los oídos de los niños pobres este epíteto! Se
trata de un cacho grande, esto es, un gran pedazo de dulce; ¡mucho
dulce! ¡qué felicidad!

— 45 —

¡Á cuarto el cacho!
¡Á ochavo el cacho!

¡La dicha por tan poco dinero...! ¿Qué madre se resiste?... Pero es tanta su miseria, que la enormidad del precio la hace vacilar.... Un cuarto, dos cuartos, acaso tres... Se compran tantas cosas con tres cuartos...! El chochero, sin embargo, conoce que el terreno es suyo; sólo importa que el niño redoble su llanto.

¡Mirad qué cacho!
¡Valiente cacho!

Los ojos de los niños se abren desmesuradamente y miran á sus madres: el chochero conoce que es suya la victoria, y repite insidiosamente:

¡Á ochavo!...

El drama tiene un desenlace: los dulces se compran, y la familia pasa una noche más sin luz y sin fuego....

Á veces, la miseria puede más que el amor maternal, y entón-ces el chochero, que no ha vacilado en poner en juego las fibras más delicadas del corazón humano para vender dos ó tres cuartos de sus mercancías, continúa su pregon diciendo:

Llevo arropías, zorzales, etc.,

Todo lo que lleva en sus canastos no vale un duro, y ese duro es el capital con que cuenta para mantenerse; con él paga casa, comida, se viste, se calza, y ¡oh milagro! hasta se divierte en ocasiones. Por eso, cuando despues de desplegar ante los niños, que tienen la fantasía en el estómago, la inmensa riqueza de golosinas que constituye su confitería ambulante, no logra vender nada, termina diciendo con más sinceridad de lo que cree el malicioso público:

Que me las guiyo pa Rota
Espelichao y sin una mota.

Bomba ó gracia final con que excita por última vez á los transeuntes á comprarle, y que en no pocas ocasiones le da resultado.

El pregon que trascribimos menciona, á más de las voces flamencas *guiyo*, *espelichao* y *mota*, que significan respectivamente *me voy*, *sin hacer negocio*, *moneda de dos cuartos ú ocho maravedis*, *londarales* y *butilones*, dos términos chocheriles que ri se hallan en el *Diccionario castellano de la Academia de la Lengua Española*, ni hemos podido averiguar aún lo que significan. La palabra *zorzales* debe referirse á pajaritos de dulce, y el vocablo *chorizo* se aplica á unos caramelitos cilindricos, como de una pulgada de largo y unas tres líneas de grueso, hechos con azúcar de lo peor y pedacitos de avellanas.

CUENTO

Este mocivé era un ciego que iba camión de Villaverde y se encontró á un toro y le dijo: «¡Hola, amigo! Amigo, ¿es este el ca-

— 46 —

mino de Villaverde?» Y va el toro y le pegó una corná. Y se levantó el ciego y le dijo: «¡Eh, amigo, para decir que sí ó que nó, no es menester pegar esos arrempujones!»

*
* *
*

Este cuentecillo me fué referido por un niño de cinco años llamado Jesus Sayago.

TRABA-LENGUAS

La cucarachita ha caído del techo y le ha picado á mi madre la vena del hoyo del codo del brazo derecho, y yo le dije: «Salte de ahí, picarondonazo, no le piques á mi madre en la vena del hoyo del codo del derecho brazo.»

Amigo mio, compra buena capa parda, que el que buena capa parda compra, buena capa parda paga; que esté bien hilada, bien bordada y bien acortapitazada, y si no está bien hilada, bien bordada y bien acortapitazada, se llama al hilador, al bordador y al acortapitizador para que la hile, la borde y la acortapitaze mejor.

COPLAS

Der sielo caiga una bala
Y que pese cien quintales,
Y le caiga en la cabeza
Ar que quita voluntades.

Yo no siento el estar preso
Ni arrastrar puras caenas,
Que lo que siento es mi mare
Que se me muere de pena.

Cuando yo esté en la agonía
Siéntate á mi cabesera,
Fija tu bista en la mia
Y puea sé que no me muera.

Á mi triste corason
La pena negra lo ajoga,
Que más consuelo no tiene
Que el rato que por tí yora.

Tan solamente á la tierra
Le cuento lo que me pasa,
Porque no encuentro en er mundo
Presoniya e confianza.

Pensamiento, ¿aónde me yevas,
Que no te puedo segui?
¡No me metas en paraje
Aonde no puea sali!

Á naide debo favores,
Yo nasí porque Dios quiso;

— 47 —

À mí me parió mi mare
Porque le fué muy presiso.

En Málaga un malagueño,
Sólo por treinta reales,
Ha matado á su mujé....
¡Que la peineta los vale!

LOS SOMBRERITOS

Ar salí los nasarenos
E Santa María,
Er barcon que estaba enfrente
Se desprendia.
Mamá.

Ar salí los nasarenos
Er Biérnes santo,
Er barcon que estaba enfrente
Se bino abajo.

San Juan con er deo tieso
¡Qué gracia tubol
Er barcon que se cayó
No lo detubo.

Ahora sí que no paso yo
Por debajo d'ese barcon,
No se baya á desprendé
Me mande á San Juan de Dios.

Cuando los nasarenos
Salen de Ronda,
Parecen las mositas
Perros con moñas.

Desde que bino el uso
De archiduquesas,
Paresen las mositas
Rompe-cabezas.

Estos son los sombreritos
Blancos y selestes,
Que se benden en Sevilla
Caye e las Sierpes.

Estos son los sombreritos
Selestes y blancos,
Que se benden en Sevilla
En caye Francos.

Estos son los sombreritos
Que gasto yo,
Que me sirben de paraguas
Y quitasol.

Desde que bino el uso
De las peinetas,
Paresen las mositas
Gayos con cresta.

— 48 —

Desde que bino el uso
De los porbiyos,
Paresen las mujeres
Arfajoriyos.

PREGON DE VICENTITO EL FLORERO (4)

Un jardin llebo en el brazo;
Marvalocas, sensitivas
Marimoñas, siempre-vivas,
Llebo las flores de laso,
Llevo resedá, jarmines,
Llevo la rosa de sera,
Llevo treinta primavera
Cogias de mis jardines.
Jarminillos, nardos y flores
De toos colores.

Por la Seccion, DEMÓFILO.

JUEGOS INFANTILES ESPAÑOLES (1)

De un boton nace una rosa,
Y de una pepita un arbol;
Y de un niño se hace un hombre,
Y de un hombre se hace un sabio.

Muchos y muy diversos elementos, afines algunos y contrapuestos otros, concurren hoy, prestándose mútuo auxilio, á echar los cimientos de esa ciencia niña, conocida en Inglaterra con el

(1) Este artículo, dedicado al ilustre mitógrafo Sr. D. José Pitré, con ocasion del nacimiento de su primer hijo, ha visto la luz pública en el número 8 de la revista italiana «*Giornale di Filologia Romanza.*»

expresivo y adecuado nombre de *Folk-Lore*. El sentimiento nacional y el santo amor á la independencia de los pueblos desgraciados; el orgullo de las naciones poderosas; el afan de lujo de las prósperas y ricas; el recuerdo de sus gloriosas tradiciones en los pueblos que fueron en el mundo antiguo los dueños y maestros de la humanidad; y las irresistibles corrientes de la ciencia, que tienden de una parte á someter todas las cosas á la piedra de toque de la experimentacion, y de otra parte á una reflexion ordenada y sostenida; todos estos elementos, decimos, presididos y dirigidos por el triunfo innegable de los métodos seriamente positivos, cooperan y coadyuvan á un mismo fin; esto explica el amor con que se recogen hoy materiales para la nueva ciencia en las, por distintos conceptos, desgraciadas naciones polaca y española; en Grecia y en Italia, siempre artistas; en Alemania, siempre pensadora; en Francia, siempre activa y hoy próspera, y en Inglaterra, que ha debido á un concurso feliz de circunstancias llevar en esta época la bandera de las ciencias naturales, á cuyo prodigioso desarrollo, enlazado con el poderoso movimiento intelectual de la noble nacion alemana, se debe el progreso de la psicología, que hoy marcha por nuevos é inexplorados senderos á la consecucion de verdades de altísima importancia; verdades que empiezan á vislumbrarse desde el feliz momento en que, desprestigiado para siempre el añejo dualismo entre el espíritu y el cuerpo, se considera como posible el descubrir las leyes del mundo espiritual, que no es distinto, sino correspondiente y coordinado al mundo fisico, mundo espiritual que forma, como con tanta razon afirma el ilustre Tylor, el más bello é interesante capítulo de la historia de los seres naturales.

Con esta noble tendencia, más ó ménos explícitamente reconocida por los cultivadores del *Folk-lore*, trabajan como incansables obreros multitud de hombres eminentes en todos los países, reconociendo en estos momentos la necesidad de allegar materiales, ántes de lanzarse por los aventurados caminos de las teorías y de las interpretaciones, siempre ocasionadas á errores de larga trascendencia y á piadosos fraudes. Con este sentido se recogen hoy en todos los pueblos cultos de Europa las leyendas, tradiciones, cantares, cuentos, preocupaciones, refranes, usos, costumbres y juegos de todas clases, formándose de estos y otros muchos elementos, cuya enumeracion sería prolija, grupos que tienen cierta independencia relativa de los otros y cierta clase de interés cien-

tífico más determinado; que no es igual, como al mismo sentido comun se alcanza, el interés de una coleccion de cuentos, por ejemplo, al que ofrece una de refranes ó adivinanzas. El grupo de los juegos y canciones infantiles de que voy á ocuparme en este ligero artículo es, á mi juicio, uno de los principales, y su interés tanto, que temo que no he de poder enumerar, siquiera brevemente, los aspectos más importantes que ofrecen para nuestro estudio. Basta, en efecto, con abrir cualquiera coleccion, antigua ó moderna, para convencerse de que la importancia de los juegos es tal, que sólo con el concurso de muchos hombres entendidos seria posible presentar una que respondiera plenamente á las exigencias del hombre científico.

Obsérvase ya en el titulo de las obras que tratan de esta materia—y sírvame de ejemplo, para no citar muchos á quien tantos coñoce, la del señor Gianandrea, *Saggio di giuochi e canti fanciulleschi*,— que los juegos y canciones infantiles son poco ménos que inseparables, hasta tal punto, que muchos de aquéllos no consisten en otra cosa que en cogerse de las manos, formando una rueda, varios niños ó niñas, niñas por lo general, y entonar una de estas canciones. Véase, pues, que hay una clase de juegos, especialmente en los de niñas, interesantes bajo el triple aspecto del movimiento, de la cancion y de la música; pero si inmediatamente estudiamos por separado cada uno de estos tres elementos, vemos la necesidad de acudir al músico, al literato y á los entendidos en el arte coreográfico para que nos auxilién en nuestro trabajo, sin contar con la necesidad del pintor ó el dibujante, que nos representen por medio del lápiz ó del pincel la forma y disposicion del juego. Y tan interesantes son cada uno de los aspectos que ofrece esta clase de juegos, que hay por cierto hombres muy eminentes que se dedican con sumo acierto á recoger sólo las canciones infantiles. El mismo padre del niño á quien dedico este artículo, y el Sr. Imbriani, por no acudir á buscar ejemplos fuera de Italia, acreditan este extremo con sus lindas colecciones de *Canti fanciulleschi* publicados respectivamente en el tomo segundo de la obra *Canti popolari siciliani* y en un opúsculo titulado *L. canzonette infantili pomiglianesi*, pudiendo apreciar dichos escritores por sí propios cuán interesantes son estas canciones, que ofrecen vasto campo de indagacion no sólo al poeta y al historiador, sino á los que estudian con interés la formacion y primeros gérmenes del lenguaje: que en esa multitud de formas extrañas y de palabras sin sen-

tido ni significacion, hallan los filósofos riquísimos veneros de conocimiento para la hermosa ciencia que cultivan. En España encuentranse á veces cancioncillas que no son más que romances ó fragmentos de romances cantados; materiales importantes para la historia, por encubrir, unos, hechos y tradiciones y leyendas no referidas por los historiadores; y otros, reminiscencias de los antiguos cultos que usaron las diversas gentes que poblaron nuestra Península; fragmentos la mayor parte de las veces descompuestos, alterados, confusos y medio borrados; pero que, como las monedas de igual indole, esperan diligentes colectores que los reunan para entregarlos después modestamente á los que se encuentren en disposicion de depurar su valor científico.

En estos juegos y canciones, únicos que acaso merecen el título de *infantiles*, comprendemos en primer término los que se refieren á esa edad en que el niño no habla ni anda todavía y en que se están echando, por decirlo así, las primeras raíces y gérmenes de lo que ha de constituir más tarde su carácter moral y su temperamento físico: que así como el médico aprecia en todo su valor la poderosa influencia que ejerce la época de la lactancia sobre la constitucion física del individuo, así al psicólogo y al filólogo ofrecen un inmenso interés esas primeras acciones con que el niño anuncia su naturaleza interior; naturaleza tan fácil de guiar y modificar en estos primeros momentos de la vida, como difícil y árduo es más tarde, cuando ya los caracteres y temperamentos se hallan formados; época preciosísima tambien para estudiar el modo con que se indican los primeros lineamentos del lenguaje ántes de ese día, nunca bastante previsto, en que el niño sale hablando de la noche á la mañana, no de otro modo que pudieran hacerlo las teclas de un dulcísimo piano, que, heridas repetidamente por una mano torpe, comenzarán un día dado á sonar, produciendo delicados acordes, cada vez más ricos y complejos: así el niño, repitiendo sus vacilantes é inseguros pasos y terminando los monisimos y graciosísimos piniños con que recrea y entusiasma á sus padres y parientes, llega día en que, segun la feliz expresion del pueblo, *echa á andar*, como ántes *rompió á hablar*, tambien en el momento en que ménos se esperaba.

En este punto, sin necesidad de recurrir para nada á creencias y religiones positivas, el hombre medianamente reflexivo se siente poseido de un profundo sentimiento religioso al ver estos, nó milagros, sino verdaderas maravillas de la naturaleza. Ésta ha

sido hasta tal punto generosa con nosotros, que entrega á cada padre en cada uno de sus hijos un ejemplar acabado y completo de la humanidad; en cada niño se dan y reproducen los estados todos por que ésta ha pasado, á la manera que en la vida embrionaria ó intrauterina el gérmen recorre, segun aseguran eminentes naturalistas y fisiólogos, todo el desenvolvimiento de la vida animal; y si esto es cierto, como todo parece indicarlo, preciso es reconocer que la naturaleza, al darnos un hijo, nos entrega *el mejor y más hermoso libro* que pudiéramos apetecer para el estudio de la vida del lenguaje y de la vida física y psicológica; pero si grande es el beneficio que nos otorga la naturaleza, siempre pródiga y sólo calumniada por los que le atribuyen los dolores, casi siempre hijos del desconocimiento de sus leyes, grande es tambien la responsabilidad que con ella contraemos, al hacernos cargo de los inestimables tesoros que nos confia. ¡Feliz quien, como el niño al cual dedico este artículo, ha tenido la suerte de estar encomendado á padres tan inteligentes y tan buenos! ¡Feliz él, que ha caido en manos de quien sabe que el primer acto de su voluntariedad debe ser corregido ó modificado, como gérmen que, guiado por el camino del bien, puede conducir al heroismo, y descuidado, al crimen! Es incalculable, y perdóneseme la insistencia en este punto, por lo que interesa á esos verdaderos ángeles, conocidos en el mundo con el más sagrado de los titulos, el de madres de familia, hasta qué extremo conviene que el sentimiento del cariño no se imponga á la reflexion para atender y encaminar á esa delicadísima planta, que se llama niño, desde el primer día de la vida: en esto la intencion nos salva y no tememos incurrir en el defecto de pesadez. En la insistencia del niño para ser colocado en una determinada posicion, por ejemplo, para coger el pecho de su madre, se notan ya y significan los primeros gérmenes de su carácter y condiciones interiores. Por estas razones, que pudiéramos comprobar con multitud de ejemplos, nunca triviales tratándose de la materia que nos ocupa, son para nosotros de un interés superior á todos, los juegos y cancioncillas encaminados á desenvolver las facultades del niño en sus primeros pasos; juegos que tanto pudieran llamarse *infantiles*, por referirse á seres que no hablan, como *maternales*, por ser el cariño de la madre quien los emplea, aceptando las formas y modos consagrados por una antigua tradicion. En España se conocen multitud de estos juegos, varios de ellos citados por el Sr. Maspons en su bonita coleccion de *Jochs de la infan-*

cia, juegos que, aunque para los ojos de muchos no tienen otro objeto que distraer y divertir al niño, son, en mi opinión, eficaz recurso para ir despertando, por decirlo así, las facultades y funciones del espíritu humano. Conocidísimos son los inocentes, que harán, de seguro, asomar una sonrisa á los labios de los *esprits forts*, y que tienen por título el *gazapito*, el *mizo-gatito*, el *bilindin-bilindon*, las *mocitas*, el *pon-pon*, las *tortitas*, y otros varios que se emplean con niños menores de dos años, y consisten todos en hacer la madre ó nodriza un sencillo movimiento con las manos, movimiento que repite el niño á compás de la cancioncilla, por lo común de antiguo abolengo, con que la madre lo acompaña.

Entre los juegos enunciados no es difícil distinguir que hay unos relativamente más complicados que otros, hallándose en este caso el *pon-pon* y las *tortitas*, en que ya el niño toma una parte más activa que en el *bilindon*, las *mocitas*, el *gazapito* y el *mizo-gatito*, más fáciles de imitar, y que, al exigir de su parte movimientos ménos complejos que el de aquéllos, son, ó al ménos parecen, ménos reflexivamente voluntarios. En estos juegos, mejor dicho, en el más sencillo de ellos, se ejercitan y desarrollan paralelamente la atención, la inteligencia, la memoria, la voluntad y el instinto de imitación de los niños y sus fuerzas físicas, latentes como aquellas facultades en los primeros momentos de la vida.

Los juegos que llamaremos hoy provisionalmente de *manos y dedos*, forman una serie encadenada y progresiva, tan interesante para el psicólogo como para el pedagogo; tan digna de atento exámen y seria reflexión para el que se proponga estudiar los primeros gérmenes, lineamentos y movimientos del espíritu humano, como para quien desee hallar en el sistema natural y espontáneo con que el amor maternal va proveyendo á las necesidades del hijo, las verdaderas bases de un sistema de educación real y natural, y por tanto científico. El observador ménos escrupuloso distingue, en efecto, si se detiene un poco, que no es lo mismo el simplicísimo juego de las *mocitas*, que consiste únicamente en que el niño lleve una de sus manitas á la cabeza, imitando á la madre ó nodriza que le canta:

Dame las mocitas
En la cabecita,
Con uno cantito,
Con una pedrita.
Dióme, dióme, dióme
Y descalabróme,

— 164 —

que el del *pon-pon*, en que ya el niño da con el índice de su mano derecha, invertido hácia abajo, en la palma de su mano izquierda, que mantiene extendida, mientras su madre, colocadas las manos en igual posicion, le canta:

El pon-pon
El dinerito en el bolson;
Pónmelo aquí,
El ochavito y el maravedí.

El observador ménos lince diferencia el juego de las *tortitas*, en que el niño junta acaso por vez primera sus inocentes manos, al són de esta cancioncilla:

Las tortitas,
Y las tortitas,
Para madre, que son muy bonitas;
Y con azúcar,
Para madre, que se las manduca;
Y con miel,
Para que le sepan muy bien,

del otro, ya más complicado, en que la madre va enseñando al niño á distinguir los dedos de la mano, separando con el índice de su derecha cada uno de los de la izquierda del hijo, diciendo:

Éste puso un huevo (*el meñique*),
Éste lo puso á asar (*el anular*),
Éste le echó la sal (*el del corazon*),
Éste lo meneó (*el índice*),
Y este pícaro gordo se lo comió (*el pulgar*).

¡Cuánto progreso no revela ya este juego en relacion al del *gazapito*, que consiste en abrir y cerrar la mano, como en actitud de llamar; el del *bilindín-bilindón*, que consiste en enseñar al niño la mano por ámbos lados, haciéndola girar suavemente, y el del *mizo-gatito*, que consiste en agarrarle la mano y pasársela la madre por la cara, diciendo:

Mizo gatito,
Pan conejito,
¿Qué me guardaste?
Sopitas de la olla.
Zape, zape, zape.

Por mi parte, puedo confesar que en los juegos de dedos hay algunos tan complicados y de difícil ejecucion, que hoy mismo no

— 165 —

me atrevería á desempeñarlos; me refiero al conocido con el nombre de *El padre fray Andrés*, que es un verdadero drama en que cada dedo desempeña el papel de un personaje, pudiéndose considerar el de enmedio como el protagonista de la función. Hé aquí el juego:

El dedo de enmedio.—Trás, trás.

El meñique.—¿Quién es?

El de enmedio (con voz campanuda).—El padre fray Andrés.

El meñique (con la voz atiplada que conviene á su estatura).

—¿Qué quiere el padre fray Andrés?

El de enmedio.—El dinerito del mes.

El meñique.—Madre, madre, aquí está el padre fray Andrés. (*Esto lo dice dirigiéndose al dedo gordo, que es la madre.*)

El dedo gordo (como quien no oye bien).—¿Qué?

El meñique.—Que aquí está el padre fray Andrés.

El gordo (levantando la voz, pero con cortesía).—¿Qué quiere el padre fray Andrés?

El meñique.—El dinerito del mes.

El gordo.—Dile que entre.

El meñique.—Padre, dice mi madre que entre Vd.

El de enmedio (contoneándose con aire satisfecho).—Con licencia de Vd. entraré y saldré, entraré y saldré.

Para hacer este juego se coloca la mano en forma de cucurucho, con los dedos unidos por las yemas, hácia arriba, moviendo separadamente el dedo que representa cada uno de los distintos interlocutores y concluyendo por doblar y meter hácia adentro y sacar el dedo de enmedio, que hace de *padre fray Andrés*, cuando éste dice *entraré y saldré*, por debajo de los otros cuatro, que permanecen unidos por sus yemas. Inútil creo decir que el niño de tres ó cuatro años que llega á repetir este juego, que le enseña la nodriza, será capaz, andando el tiempo, de dejar en mantillas á Fidiás y Praxiteles.

En la imposibilidad de determinar el órden rigoroso, en cuanto es posible, de estos juegos que, comenzando en aquellos pequeños movimientos imitativos, llegan hasta el que á mí parece complicadísimo, del *padre fray Andrés*, voy á limitarme á indicar algunos de los que pertenecen á la série de *dedos* y *manos*, de que me vengo ocupando. Otros más entendidos podrán colocar cada uno en el puesto que le corresponda, dentro de su escala respectiva.

Conocidísimo es, y tiene analogías en muchos puntos de Europa, el llamado «juego de *pipirijaña*;» de él conozco dos versiones, ámbas procedentes de Zafra, provincia de Badajoz, en Ex-

— 168 —

Cuando vayas á la carnicería,
 Que te corten una cuarta de carne;
 Pero que no te la corten de aquí,
 Ni de aquí,
 Ni de aquí,
 Sino de aquí; sino de aquí.

Los niños, por lo general de un año próximamente, gozan mucho con este juego, que contribuye, como todos, al desenvolvimiento de sus facultades mentales, por representarles una acción en los distintos momentos de su desarrollo; el niño va fijando su atención y siguiendo con curiosidad creciente el movimiento de la mano, hallándose preparado anticipadamente á experimentar el para él agradable y ya conocido resultado de unas cosquillas que excitan su sistema nervioso, provocando su risa.

En estos mismos *juegos de dedos* los hay que se enlazan con las oraciones infantiles y ceremonias religiosas. Sirva de ejemplo la conocida cancioncilla, que se repite á los niños, colocándole los dedos en forma de cruz:

Por la señal
 De la santa canal;
 Cayó una teja,
 Mató una vieja;
 Cayó un chinillo;
 Mató un chiquillo;
 Cayó un mollete,
 Me dió en los dientes;
 Mejor *pá* mí,
 Que me lo comí,

cancioncilla picaresca, como se vé, con que el pueblo parodia el conocido:

Por la señal
 De la santa cruz, etc.

Otra variante bastante curiosa dice:

Por la señal
 De la canal,
 Manica-ná,
 Potente-já,
 De la cuz-cuz,
 Amen, Jesús.

En los términos *manica-ná*, *potente-já*, de la *cuz-cuz*, (del *al-cuzcuz*?) que no tienen significado en español, parece hallarse como el remedo de voces arábigas.

— 169 —

Juegos hay tan sencillos como el de *Alza la saya*, que consiste únicamente en levantarse un poco la falda del vestido la madre ó nodriza, enseñando al niño á imitar este movimiento, mientras le canta:

Alza la saya,
Hermana Francisca;
Alza la saya
Que te salpicas;
Alza la saya,
Hermana Isabel,
Alza la saya,
Que quiero yo ver;

y el de *Los cuatrocientos caballos*, que estriba únicamente en dar con la palma de la mano sobre una mesa, cantando:

Con cuatrocientos caballos
Que quitan la vista al sol,
Salí de Flándes, mi patria,
Sólo á deciros, señor,
Que no teneis vos
Calzas coloradas,
Como tengo yo,

cuyos últimos tres versos se acompañan con un gran repiqueteo sobre la mesa.

Sencillos son tambien los juegos llamados *Los cinco lobitos* y *El policancon*, que consisten, el primero, en unir y separar los dedos de la mano, invertida hácia arriba, diciendo:

Cinco lobitos
Parió una loba;
Cinco lobitos,
Detrás de una escoba.
Cinco parió,
Cinco criaba,
Y á todos cinco
Tetita les daba.

Y el segundo, en mover la mano como en *El bilindon*, cantando:

Policanquito,
Policancon,
¡Qué bonitas manos
Que tengo yo!
Para bordar, sí,
Para limpiar, nó.

El juego llamado del *Mindoño*, consiste únicamente en cerrar las manos hácia adentro, como quien toca las castañuelas, cantando al niño:

— 170 —

Mindoño, mindoño,
 Mindoño mi abuela,
 Hacia mi madre
 Bizcochos y hojuelas.
 Mindoño, mindoño,
 Mindoño Isabel,
 Hacia mi madre
 Palillos tambien.

El juego del *Calienta manos*, ó del *Té, chocolate y café*, se emplea ya entre niños de más edad, y aun entre personas mayores, y consiste en dar primero con las palmas, abiertas sobre las rodillas, despues una con otra, á modo de aplauso, y por último con las palmas tambien extendidas, contra las del compañero que está enfrente, cuyos movimientos coinciden con los nuestros; diciendo á cada uno de ellos:

Ellos eran tres,
 Araña, Concha y Cortés,
Té, chocolate y café.

Otra forma de este juego estriba en colocar los jugadores las manos extendidas unas sobre otras, ó ir sucesivamente sacando la que está debajo y dejándola caer sobre la que estaba encima, con más ó ménos fuerza, segun la intencion más ó ménos santa del que juega.

El juego de *Rabia, rabiña*, consiste únicamente en fingir uno que echa una saliva sobre la palma de la mano izquierda, restregando con el puño de la derecha y diciendo á otro, con aire picaresco:

Rabia, rabiña,
 Tengo una piña,
 Tiene piñones,
 Y tú no los comes.

De propósito no me ocupo del juego de *Aserrín, aserrán*, ni del de *Pun, puñete*, del que di ya cuenta en el artículo sobre el de *Recotín, recotín*, publicado en un número de *La Enciclopedia*, del año 1880, ni tampoco del conocido con el nombre de *Pinto, pinto, gorgorito*, análogo al de *pipirigaña*, ni del juego de los *pares y nones*, que se enlaza con el de la *morra* y tiene en la historia un remoto abolengo, ni, por último, del de *dar la china*, que se usa como preliminar de otros juegos y consiste en meter una piedrecilla en una de las manos y presentar ámbas cerradas á cada uno de los jugadores, para que toquen en una de ellas, salvándose el que acierte la mano libre y perdiendo el que toca en la que contiene la china. Al ir á elegir, dicen tocando sucesivamente en las dos manos:

— 171 —

Esta ballesta
Camino me cuesta (1):
La pura verdad.
Dice mi madre
Que en ésta está,

entendiéndose que opta por la mano ñ donde toca al pronunciar la última palabra.

Los juegos hasta aquí mencionados, que son, entre los de *delos* que recordamos, los únicos que merecen el verdadero nombre de infantiles, son, como hemos dicho, dignos de estudio, porque acompañan los primeros pasos de la vida del niño y de su desarrollo físico é intelectual. Ni el número de ellos, ni nuestros conocimientos, ni el escaso tiempo que, por desgracia, podemos dedicar á estas materias, nos permiten intentar clasificarlos con arreglo á lo que exigiria, no ya la ciencia, sino un sentido comun medianamente ilustrado. El movimiento científico moderno ha enseñado que en el espíritu, como en la naturaleza, no hay salto ni vacío y que cada hombre recorre en su vida particular la vida entera de la especie humana y que, así como ésta habitó la caverna y la cabaña antes de construir los suntuosos edificios donde hoy se alberga, el niño pasa por estados psicológicos muy poco complejos, ántes de llegar á esas soberbias concepciones científicas que asombran á la humanidad: nó de otro modo, por ejemplo, la casi microscópica semilla del *eucalyptus* conviértese, en la Australia, donde las condiciones del suelo le son propicias, en gigantesco árbol que puede cobijar, bajo la benéfica sombra de su magnífico y espléndido ramaje, centenares de individuos. Por esta razón concedo tanta importancia á la clase de juegos de que, desordenadamente, acabo de ocuparme, y me lisonjeo de ver cumplidos mis más ardientes deseos para con el niño á quien dedico este artículo, descos tosamente sintetizados en el cantar que puse al principio y que repetiré para concluir:

De un boton nace una rosa,
Y de una pepita un árbol;
Y de un niño se hace un hombre,
Y de un hombre se hace un sabio.

ANTONIO MACHADO Y ÁLVAREZ.

(1) *Esta ballesta, ¿querrá decir estaba en ésta? Camino, por que á mi nó. Cuesta, ¿por consta?*

ARTÍCULOS

El Folclore como huella de un diálogo intercultural perdido

(En torno al cuento popular "La niña que riega las albahacas")

Antonio Rodríguez Almodóvar

Antes de pasar al análisis y a la reflexión, es conveniente conocer cómo es -¿cómo era?- la versión del extraordinario cuento que da pie al asunto que me propongo abordar, tal como la recogí de una de mis informantes principales: Catalina Tejera Cobo. Se la grabé el 7 de agosto de 1983 en Galaroza (Huelva). Tenía ella entonces 70 años de edad. Era una mujer muy viva, y muy considerada en el pueblo por su carácter afable y comunicativo. Al quedar huérfana de madre muy joven, había sacado adelante una familia humilde compuesta por el padre y cinco hermanos, trabajando al mismo tiempo en el campo. Por mote humorístico, era conocida también como "la Marquesa de la era".

A los cuentos maravillosos ella les llamaba, como en otras muchas zonas de Andalucía, "de encantamento". Había ido a la escuela "mu poco", por lo que todo su saber cuentístico era de tradición oral, compartido con otros miembros de la familia. En el acto de la grabación dijo: "Me s'han orvidao la mita".

* * *

Esto era una vez una madre y tenía una hija mu guapa. Y el rey se enamoró d'ella. Y tós los días, la muchacha tenía una maceta d'arbehaca puesta en el barcón y salía tós los días a regarla, y le decía el rey:

-Niña que riegas las arbehacas, ¿cuántas hojitas tiene una mata?

Y le dice a la madre:

-Mire usted lo que me ha dicho el rey: Niña que riegas las arbehacas, ¿cuántas hojitas tiene una mata?

-Po tú le vas a decir, cuando te lo diga otra vez: Usté que sabe leé y escribí y de contá, ¿usted sabe cuántas estrellitas tiene er cielo y arenitas tiene er ma?

Po sale la muchacha a regá la arbehaca y dice el rey:

-Niña que riegas las arbehacas, ¿cuántas hojitas tiene la mata?

Y dice ella:

-Usté que sabe leé y escribí y de contá, ¿cuántas estrellitas tiene er cielo y arenitas tiene er ma?

Po el rey se quedó... vio juntas las estrellas, se quedó engullío, cuando va y no salía la muchacha, le daba vergüenza y no salió.

Pero pasaba un sardinero por la puerta tó los días vendiendo sardinas:

-¡Frescas y gruesas, sardinas frescas, y vienen coleando!

Y ella le compraba tó los días las sardinas. Cuando [el rey] va al sardinero y le dice:

-Déme usté el burro y toa su ropa y yo le doy a usté tó lo que usté quiera, porque voy a vé si le vendo las sardinas a esa ...

Va el hombre:

-¡Vengo coleando, las sardinas, señora, ¿quiere usté sardinas hoy?

Dice:

-Ay, mire usté, nosotras se las compramos a otro hombre que viene por ahí...

-¡Ese es mi hermano!

Po le compró las sardinas y le dice:

-Señora, le doy tó lo que usté quiera si le doy un beso a su hija.

Y dice:

-Po hija, dáselo.

-¡Ay, madre, qué asco, un beso a un sardinero, oy qué asco.

Dice:

- Sí, hija, anda ya, quién lo va a saber. Dáselo.

Totá, que la muchacha le dio el beso. Y sale a regá las arbehacas y dice:

-Niña que riegas las arbehacas, ¿cuántas hojitas tiene una mata?

Dice:

-Y usté que sabe de escribí y de contá, ¿cuántas estrellitas tiene er cielo y arenitas tiene er ma?

Dice:

-¡Titirulero, ¿y el beso del sardinero?!

Y el rey cogió una insolación de está puesto en er barcón, cogió una insolación mu grande y se puso malo y nadie le curaba la enfermedad. Y echó un pregón, que el que le curaba la enfermedad se casaba con é.

Po le dice la madre:

-Hija, por qué no vas tú, a vé si te casas con el rey.

Dice:

-Madre, ¿yo?

Se vistió de médico, se vistió mu bien y andaba cera arriba cera abajo y salió un paje y le dice a la reina:

-Ay, por ahí está un hombre que parece un médico.

-Po llámalo.

-Po lo vía llamá.

Dice:

-¿Usté es médico?

Dice:

-Sí, señora -iba vestió de hombre- sí señora, yo soy médico.

-Es que mire usté, mire usté, mi hijo está malo y nadie me cura la enfermedá, nadie sabe lo que es la enfermedá.

Dice:

-Se llevó tres cagarrutas de carnero, cuando [ríe] (mi nuera se ríe).

Dice:

-A mí me deja usté. Traígame usté un vaso de agua y dos o tres brasas y un poca, un poco de pez rubia, y hizo un menguje con la pez rubia y se lo puso aquí, en las patas, y va y el otro hizo: ¡Aaaaj! -y le vino el habla, y ella dice: -Po ya está curao.

Pero con el agua le dio las tres cagarrutas de carnero, como píldoras. Cuando ya salía, se dejó caé un zapato en la escalera. Po el rey, le llevan corriendo el zapato al rey (...) Po unas se cortaban el deo gordo, otras se cortaban un pedazo del pie, a ver si les estaba güeno el zapato.

Y dice la madre:

-Hija, ¿por qué no vas tú?

-Ay, madre, a toas las cosas me mandas, que no madre, que no voy.

-Anda, ve...

Totá, que la convenció y fue a ve si le estaba bueno el zapato. Pero el rey salió al balcón:

-Niña que riegas las arbehacas, ¿cuántas hojitas tiene una mata?

Dice ella:

-Y usté que sabe de escribí y de contá, ¿cuántas estrellitas tiene er cielo y arenitas tiene er mā?

Dice el rey:

-¡Titirulero, ¿y el beso del sardinero?

Y dice ella:

-¡Titirulero, ¿y las tres cagarrutitas de carnero?

Teniendo como referencia este cuento (con otras versiones de las que enseguida hablaré), me propongo esbozar la tesis de que el folclore es la huella que han ido dejando muchos pueblos de un diálogo profundo entre culturas; un diálogo que se dio principalmente en tiempos lejanos, a veces incluso prehistóricos, por encima de toda clase de fronteras, y que va más allá de las lenguas, las naciones, las etnias y, por supuesto, la cultura oficial escrita. El pueblo llano de muy diversas latitudes habría demostrado de esta forma ser capaz de construir un marco de entendimiento común, que sólo la presión de las ideologías, ligadas al poder político y con frecuencia a las religiones sacerdotales o históricas, han estado a punto de destruir por completo. Con lo que queda de ese marco intercultural, en el caso de los cuentos orales, llevo casi treinta años tratando de comprender las claves de ese intercambio y, si es posible, recuperarlas para una nueva forma de diálogo, en esta hora tan aciaga para los valores de las culturas autóctonas.

Conviene anotar, en primer término, que el cuento que nos ocupa es un claro ejemplo de etnoliteratura subversiva y transgresora (sobre todo si se tiene presente su arquetipo completo, tal como lo publicamos en *Cuentos al amor de la lumbre, II, 95*), y que así es como formaba parte de una cierta intimidad de la tertulia campesina a la que raramente llegaba el investigador. Muchas de las versiones recogidas por otros autores culminan en el final aparente de la primera parte, incluso forzando a una boda entre la niña burlona y el príncipe burlado, que no aparece en las versiones más auténticas y desenfadadas. El poeta Federico García Lorca elaboró sobre esta misma historia un bello juguete lírico, bastante alejado del sabor agrídulce que tiene el relato en sus versiones orales, como una recogida, precisamente en Granada, por Aurelio Espinosa (padre), y que figura en sus *Cuentos populares españoles*. Si se comparan ambas versiones, surgidas en un mismo ámbito geográfico, se tiene un acabado modelo de la extraordinaria distancia que separa a los dos modos de cultura, el culto y el popular, y cómo los puentes que a veces se han querido tender entre uno y otro lo que de verdad aseguran es la enorme distancia que los separa. De mi propia cosecha, y por ver de que esa conexión no resulte, en la práctica, un certificado de divorcio, escribí una versión teatral, que subió a los escenarios andaluces en 1994 y que alcanzó un sorprendente éxito de público, con más de sesenta representaciones. En ella no eludí ninguno de los componentes "transgresores" del cuento, a los que me iré refiriendo.

Tendré en cuenta también la adaptación cinematográfica que de este mismo relato hizo la cineasta marroquí Farida Benyazyd, en 1999, titulada *Russes de Femmes* (astucias de mujer), que obtuvo varios premios en Italia, Francia y Portugal, basada a su vez en versiones norteafricanas del mismo cuento. También aludiré a otras fuentes orales, no hispánicas ni marroquíes.

Convendrá resumir un poco de qué se trata, en su esquema más común:

La bella hija de un mercader (a menudo aparecen tres hijas, para destacar el protagonismo de la menor, que en España se llama invariablemente Mariquilla), es sorprendida por el hijo de un rey mientras riega una maceta de albahacas. El príncipe trata de seducirla, con un ambiguo juego de preguntas, que a un mismo tiempo son pruebas de inteligencia y vehículos para la burla. La forma mediterránea del interrogatorio se inicia siempre así: "Niña que riegas las albahacas, ¿cuántas hojitas tiene la mata?". A lo que Mariquilla contestará, más o menos también de la misma manera: "Caballero del alto plumero, usted que sabrá de leer y escribir, de sumar y de contar: ¿cuántas estrellitas tiene el cielo y arenitas tiene el mar?" En la versión marroquí la respuesta es: "¿Cuándo me dirás, hijo del sultán, / tú que conoces el libro de Alá/ cuántas estrellas hay en el cielo/ pescados en el mar y puntos en el Corán?"

A partir de aquí el diálogo irá incrementándose con nuevas preguntas de un lado y de otro, tratando cada cual de quedar encima de su contendiente dialéctico. Las preguntas derivan de una serie de peripecias, en las que una veces el príncipe burla a la muchacha y otras sucede lo contrario.

Las versiones hispánicas y mediterráneas no árabes desarrollan una segunda parte del cuento en la que la muchacha vence al príncipe en tan singular contienda, con fuertes contenidos escatológicos e hilarantes, a partir del momento en que ella decide hacerse pasar por médico y administrar al "enfermo de amor" singulares remedios, como los que se mencionan en la versión de nuestro cuento de la Sierra de Aracena, y aún más atrevidos, como administrarle un rábano a guisa de supositorio, en otras versiones. Éste último elemento también figura, curiosamente, en la versión marroquí de la película, aunque está muy suavizado, supongo que por razones estéticas o de precavida autocensura. La aludida versión de Aurelio M. Espinosa es sin duda la más descarada de cuantas hemos podido conocer, en este punto y en otros de similar crudeza, como que la muchacha urde su última burla en la noche de bodas con el príncipe, tras la que se escapa de palacio, para regresar junto a su padre. Esto es, rompiendo por completo con el esquema de boda final, a favor de un discurso profeminista.

La versión cinematográfica de Farida Benlyazid desarrolla, en cambio, una segunda parte distinta por completo (las segundas partes de los cuentos suelen ser las que soportan el mayor peso significativo en esta clase de historias, y por eso no es raro que desaparezcan casi por completo de las adaptaciones burguesas; uno de los casos más elocuentes es el de *La bella durmiente*). Esta variante está más cercana a los apó-

logos orientales, pues trata de mostrar una enseñanza filosófico-moral. El príncipe encierra en un calabozo a Lala Aisha -así se llama la protagonista- y le dice que sólo la dejará libre cuando reconozca que la astucia de los hombres es superior a la de las mujeres. Ella construye entonces un pasadizo secreto entre la cárcel y su propia casa cercana. Por él escapa cada vez que el príncipe emprende un viaje. Logra así adelantarse a él en todos los lugares que visita; se disfraza y logra acostarse con él sin que perciba el engaño, y robándole en cada caso una prenda de vestir, que luego utilizará como prueba. De esta forma, Lala Aisha tiene hasta tres hijos con el príncipe. Cuando éste decide casarse con otra que le ha elegido su padre, y dando por hecho que Lala Aisha es decididamente tonta, ella envía a palacio a sus tres hijos, cada uno con una de las prendas robadas. Con ello se descubre todo, el príncipe se casa con ella y queda demostrado que las mujeres son más astutas que los hombres.

Hay otros elementos comunes y diferenciales entre las versiones andaluzas y árabes. Interesa recordar ahora cómo el primer disfraz que utiliza el príncipe embaucador en nuestra versión de Galaroza es el de vendedor de sardinas, exactamente igual que se ve en la película marroquí. Y cómo el rabano es compartido por esta misma versión con la granadina de Espinosa. En cambio, la burla suprema, en el cuento transcrito al inicio de este artículo, es la administración de tres cagarrutas de carnero a modo de "píldoras".

Otros motivos, sin embargo, vinculan las versiones españolas con las balcánicas; en concreto, una de las pruebas que el rey pone al padre de la heroína: presentarse en palacio al día siguiente con sus tres mocitas preñadas. Las sicilianas de G. Pitré, recogidas a finales del siglo XIX, muestran otras formas similares de la divertida venganza de la niña. El gran folclorista Jan de Vries examinó en un amplio estudio de 1928 hasta 272 versiones del tipo 875 del Índice internacional de Thompson. Opinaba el holandés que la forma más primitiva de este cuento se desarrolló en el Oeste de Europa, y no en el Este, y que la forma más antigua conocida es la escandinava de la saga de Ragnar Lodbrókar, y entre ellas una danesa del siglo XIII. Pero De Vries no examinó más que tres versiones hispánicas (catalanas por más señas), que sí entroncan con el modelo europeo más común, en el que un príncipe se topa con una campesina y la hace su esposa, tras someterla a un ingenioso interrogatorio; lo cual remite a su vez a uno de los fundamentos más profundos de los cuentos maravillosos, cual es el mensaje exogámico. Tampoco parece que De Vries examinara la fuente mediterránea más antigua, que está nada menos que en el historiador árabe Ibn-Abdulahakam, del siglo IX, donde ya aparece la célebre pregunta: "¿Cuántas estrellitas tiene el cielo?" Hay también versiones de esta historia básica en el Talmud Babilónico (que me temo haya desaparecido en el terrible incendio de la Biblioteca de Bagdad, durante la guerra de Irak).

Todo esto da idea de un intenso tráfico de vínculos argumentales entre las distintas versiones de este cuento, hasta componer una red extraordinariamente tupida, que muestra bien a las claras la profundidad que alcanzó aquel diálogo intercultural del folclore al que nos referíamos al principio, sobre principios y valores que hoy nos resultan extraordinariamente modernos. Así, la defensa de la dignidad de las mujeres, el castigo del acoso sexual, la burla de príncipes y del poder arbitrario; o fundamentales para la civilización, como el matrimonio exogámico, incluso interclasista, o el mensaje contra el rapto, como forma de conquista de las mujeres que dominó durante mucho tiempo en numerosos pueblos.

La cultura ilustrada es bien poco lo que ha sabido hacer con ese ingente legado de las literaturas folclóricas de todo el mundo, más allá de los inventarios o los índices para diversos manejos comparatistas, o para mostrar un a actitud paternalista, que descansa en un grave prejuicio: el de que todo esto es literatura menor o primitiva, para gente inculta o para niños, en sociedades analfabetas. No ha sabido qué hacer con evidencias tan perturbadoras como la que acabamos de mostrar, y que remite al principio general de que todas las literaturas "cultas" nacen como adaptaciones escritas del folclore; que antes que Medea estaba Blancaflor; antes que Edipo un cuento popular de los pastores griegos sobre la misma materia; antes que Hércules, Juan el Oso; antes que *La Bella y la Bestia*, *El príncipe Lagarto*; antes que *King Lear*, *Como la vianda quiere la sal*, antes que Esopo, una miríada de cuentos de animales, algunos de los cuales ya aparecen en escritura cuneiforme, y un largo etcétera. Con todo ello, se vuelve a certificar el origen común, aunque muy remoto, de las culturas indoeuropeas y mediterráneas, y cómo a partir de él la humanidad de esta parte del mundo fue construyendo un legado colectivo, riquísimo e importantísimo, tras la sacudida de la revolución neolítica, para evitar que el nacimiento del individualismo, de la propiedad privada y de la herencia, y con ellos de la discriminación de las clases sociales, la misoginia, la xenofobia, etcétera, acabaran por destruir a la especie humana.

Un diálogo complejísimo que estaba inscrito en las claves del folclore y que a buen seguro serviría para dar consistencia hoy al ambicioso proyecto de Habermas, el de una "pragmática universal del lenguaje", que persigue la emancipación de la especie de sus propias ataduras en las reglas de uso del lenguaje real, vale decir, del lenguaje oral, donde ya están implícitas las condiciones para un entendimiento universal.

En resumidas cuentas, ahí, en el folclore, encontraremos un ingenioso sistema de comunicación colectiva que trató durante siglos, y hasta milenios, de mantener erguida la actitud crítica de la condición humana, frente a los nuevos "valores" que en rea-

lidad trataban de destruirla; en el caso de nuestro cuento, nada menos que lanzando un mensaje contra el matrimonio concertado, el abuso de poder de los fuertes y la supuesta superioridad de los hombres sobre las mujeres.

No sé si Habermas se habrá asomado a esta posibilidad, la de incorporar los estudios de cultura de raíz, del campesinado antiguo mediterráneo e indoeuropeo, es decir, del viejo folclore, a la construcción neoilustrada del diálogo universal. En todo caso, es una posibilidad que no debiera desaprovecharse, ahora que todavía podemos reconstruir el discurso soterrado de nuestros ancestros, y antes de que sea demasiado tarde.

El futuro de la copla flamenca

Francisco Díaz Velázquez

La tradición en la copla flamenca

Resulta ya tópico, por conocido, afirmar que la mayoría de las *coplas*, de los poemas que canta el flamenco, pertenecen al corpus de la poesía lírica española de tradición oral del que la *copla flamenca* es un caso particular dadas las variantes que en ella intervienen.

"Los orígenes de esta lírica popular española se encuentran sin duda en las jarchas, moaxajas y zéjeles andalusíes. Menéndez Pidal denominó ya *cantos románicos andalusíes* a algunas de estas primitivas composiciones."¹

Largo camino han recorrido pues muchas de nuestras coplas hasta llegar vivas a nuestros días. Y digo *vivas* en el sentido de que aún es posible escucharlas en boca de algún aficionado al cante en alguna reunión, en alguna boda, en alguna fiesta. Y *vivas* también porque, siendo las mismas que encontramos en el cancionero popular español, han cambiado de forma; se han adaptado a las peculiaridades lingüísticas de las hablas andaluzas, se han introducido variantes, se ha adaptado el lenguaje a las formas expresivas del hablante andaluz y se han pulido de tal manera que aún siendo las mismas, son diferentes. Como muy bien dice García Gómez: "Como las jarchas empalman con los "villancicos" y luego con las coplas y cantares, se forma así, sin solución de continuidad, un "corpus" de poesía española popular con duración de casi diez siglos, fenómeno admirable y único en la literatura universal"²

Se podría citar como ejemplo una copla que yo mismo escuché hace años en Morón de la Frontera en boca de un aficionado. La copla es la siguiente:

1. Gutiérrez Carbajo, Francisco.: "Jarchas y Zéjeles", en *Historia del Flamenco*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 1995 (Tomo I, pág. 111).

2. García Gómez, Emilio.: "Las Jarchas", en *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1983 (pág. 422).

Son las tres de la mañana,
mi marío no ha venío.
¿Quién será la picarona
que lo tiene entretenío?

Pues bien, esta misma copla la encontramos en 1883 en los *Cantos populares españoles*, de Rodríguez Marín, con el número 3623, en la siguiente forma:

Las ánimas han dado,
mi amor no viene.
Alguna picarona
me lo entretiene

Pero, si seguimos buscando hacia atrás, la volvemos a encontrar en el siglo XVII, con el número 11 del *Cancionero* de Claudio de la Sablonara, en esta otra variante:

Tañen a la queda,
mi amor no viene;
algo tiene en el campo
que lo detiene

A finales del siglo XV, reaparece en un cantar popular, recogido por Fernando de Rojas en su *Celestina* (Auto XIX):

La media noche es passada
y no viene;
sabedme sí ay otra amada
que lo detiene

Y así llegamos a los cancioneros de los siglos XV y XVI, donde volvemos a encontrar nuestra copla, en algunas de sus versiones más antiguas:

Las doce son dadas,
Mi esposo no viene;
¿Quién será la dichosa
que lo entretiene?³

3. Frenk, Margit; *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1987, (568C).

Aquel pastorcico madre,
 que no viene
 algo tiene en el campo
 que le duele⁴

El tema de la copla es, como dice Pedro M. Piñero⁵, el tema secular de la espera del amado, de su ausencia y de los celos que ello despierta. El cantar, por otra parte, está puesto en boca de una mujer, de una doncella que tiene a su madre como confidente, estructura ésta que nos remonta a los albores de la lírica española y nos habla de la increíble antigüedad de esta copla que ha llegado, viva y renovada, hasta nuestros días.

El papel de la transmisión oral

Otro tópico, comúnmente aceptado, es el de que las coplas, al ir pasando por tradición oral de cantautor en cantautor y de generación en generación, sufren una serie de modificaciones o variantes que las van decantando y puliendo, como si de un canto rodado en el río del tiempo se tratase. Como bien dice Menéndez Pidal: "El estilo anónimo o colectivo es el resultado natural de la transmisión de una obra a través de varias generaciones, refundida por varios propagadores de ella, los cuales en sus refundiciones y variantes van despojando el estilo del primer autor, o autores sucesivos, de todo aquello que no conviene al gusto colectivo más corriente, y así van puliendo el estilo personal como el agua del río pule y redondea las piedras que arrastra su corriente."⁶

Queda la cuestión de decidir si este proceso de decantación *mejora* o, por el contrario *deteriora* y degrada la calidad poética de la copla original. Es cierto, como afirma Menéndez Pidal, que el uso de una copla va despojando a la original *de todo aquello que no conviene al gusto colectivo más corriente*, pero ¿podemos fiarnos, literariamente hablando, de ese "gusto colectivo más corriente"?

Fradejas defiende decididamente la capacidad poética del pueblo llano cuando afirma: "La poesía tradicional griega, latina, románica y de todos los pueblos acreditan el buen gusto y perfecto oído del pueblo porque como entre los cultos y quizá más - porque no están viciados por los usos y modas- existe una finura de percepción poética y lingüística extraordinarias. Si no, ¿cómo se habría conservado tanta perla poéti-

4. Frenk, Margit; *Corpus*, 568A (Estas dos versiones están citadas por Pedro M. Piñero Ramírez en *Lírica Popular/ Lírica Tradicional*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Machado, 1998, (pág. 234).

5. *Opus cit.*, pág. 234.

6. Menéndez Pidal, R.: *Cantos románicos andalusíes*, Boletín de la R.A.E., XXXI, 1951, (págs. 182 - 270).

ca popular? ¿Cómo se han podido transformar mediocres poemitas cultos en joyas poéticas populares? Es que se han decantado secularmente hasta hacerse sangre y carne del pueblo."⁷ Gustavo Adolfo Bécquer, por su parte, ya afirmó de forma lapidaria su convencimiento en el famoso prólogo a *La Soledad* de Augusto Ferrán: "El pueblo ha sido y será siempre el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones".

La opinión más generalizada, y también la mía propia, es la de que las variantes que los avatares del tiempo, la memoria de la gente y la inspiración de los propios cantaores van introduciendo *mejoran la calidad poética de la copla original*. Este punto de vista, aceptado y brillantemente defendido por Rodríguez Marín, es también, como acabamos de ver, el de Bécquer, el de Ferrán, el de Lorca, el de los Machado y el de otros muchos poetas, escritores y estudiosos. Permítaseme extenderme un poco en el ejemplo que analiza Rodríguez Marín⁸ acerca de dos coplas. Las dos son originales de autores cultos; una, de don Melchor de Palau, decía así:

Pajarillo, tú que vuelas
por esos mundos de Dios,
dime si has visto en tu vida
un ser más triste que yo

El pueblo adoptó la copla, pero le introdujo las siguientes variantes:

Pajaritos que volaís
por esos mundos de Dios,
decidme dónde hay un hombre
más desgraciado que yo

Rodríguez Marín sostiene que la versión popular es *mejor* que la original, y defiende su punto de vista argumentando que en la versión popular se interroga a todos los pájaros y no sólo a uno; un sólo pajarillo no tiene tiempo en su corta vida de ver muchos hombres desgraciados, mientras que *todos* los pájaros repartidos por el mundo sí pueden haber visto muchos, con lo que la copla gana en expresividad. Por otra parte, observa, se ha sustituido *un ser* por *un hombre*, con lo que se adapta al habla popular y se ha sustituido también el adjetivo *triste* por el de *desgraciado*, con lo que la copla gana también fuerza puesto que triste es un estado pasajero, mientras que *desgraciado* es permanente.

7. Fradejas, M.: "Evolución del tema del adiós", en *Philología Hispaniensa in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986. (pág. 145) Cita citada por F. Gutiérrez Carbajo en *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Madrid, Cinterco, 1990 (Tomo I, pág.10).

8. Rodríguez Marín, F.: *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, 1929, (págs. 42 y ss.).

No se sabe cómo se tomó D. Melchor de Palau estas intervenciones populares en su copla. Tal vez se alegró, reconociendo que, en efecto, el pueblo había *mejorado* la copla al prohijarla, tal vez ni siquiera llegó a enterarse. Lo que sí se sabe es lo mal que se tomó don Ventura Ruiz Aguilera lo sucedido con la siguiente copla suya:

En tu escalera mañana
he de poner un letrero
con seis palabras que digan:
"Por aquí se sube al cielo"

El pueblo hizo suya la copla y la corrigió de la siguiente manera:

En la puerta de tu casa
he de poner un letrero
con letras de oro que digan:
"Por aquí se sube al cielo"

Don Ventura Ruiz Aguilera parece ser que montó en cólera y tildó de *profanación desatinada* esta intervención popular. Rodríguez Marín, por su parte, opina que no hubo profanación alguna, sino que la versión popular había *mejorado* la original, y lo argumenta de la siguiente manera: "...el cantar ganó mucho con ella; primero, porque lo de *mañana* era sólo una cuña para llenar el primer verso; segundo, porque más gente había de ver el letrero puesto en la puerta de la casa, que da a la calle, que en la escalera, que sólo da al portal; y tercero, porque aquello de contar las palabras, "*con seis palabras que digan*", es una frialdad rebuscadilla y prosaica, la cual tapó el pueblo dando encima un valiente brochazo de gévoli y enmendando:

con letras de oro que digan:
"Por aquí se sube al cielo"⁹

Porque ¿quién es el autor de una copla flamenca? Aunque muchas nos vienen de la tradición, coplas *de autor* las hay por miles en el flamenco, unas de autores cultos (sería interminable la lista de los Ferrán, Trueba, Montoto, Enrique Tovar, Manuel Machado, José Moreno Villa, García Lorca, Gerardo Diego, Fernando Villalón, Romero Murube, Aquilino Duque, Fernando Quiñones, Carlos y Antonio Murciano, Moreno Galván, etc...) y otras compuestas por los propios cantaores flamencos, por los guita-

9. Opus cit., págs. 44-45.

ristas e incluso por algunos de los primeros recopiladores de coplas que añadían a veces algo de su propia cosecha, como se sospecha de don Juan Antonio de Iza Zamacola y Ocerín, que era notario en Madrid y guitarrista y que publicó en 1799 con el pseudónimo de Don Preciso una colección de coplas populares titulada *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Pero todas estas coplas, tanto las de autores cultos como de autores populares, al ser adoptadas por el pueblo y someterse al proceso de tradición oral entran en la categoría de *textos abiertos* o de autor múltiple, cumpliéndose con ello lo que dicen los versos de Manuel Machado: "*Hasta que el pueblo las canta / las coplas, coplas no son, / y cuando las canta el pueblo / ya nadie sabe su autor*".

Puede decirse incluso que el llegar a integrarse en el acervo popular aún a costa de que el poema acabe siendo *anónimo*, es precisamente el ideal que persiguen poetas como Manuel Machado y otros muchos: "*Tal es la gloria, Guillén, / de los que escriben cantares: / oír decir a la gente / que no los ha escrito nadie*." Todo esto define pues a esta modalidad especial de la lírica popular española que es la *copla flamenca* como una poesía de *texto abierto*. O dicho de otra forma, el ser un texto que puede ser retocado y cambiado por una serie indefinida de otros autores, es otra de las características de la copla flamenca.

Y, realmente, ésa ha sido, hasta el siglo XX, la condición de la copla flamenca: ser poesía preferentemente lírica, utilizar la métrica adecuada para cada estilo de cante, propagarse por tradición oral y respetar las peculiaridades lingüísticas, tanto fonéticas como léxicas, de las hablas andaluzas.

La autoría de las coplas

He dicho que ésta era la situación de la copla flamenca *hasta el siglo XX*, pero se podría precisar más diciendo *hasta el primer tercio del siglo XX*. Y es que, en el pasado siglo ocurrieron dos hechos que han tenido que ver, y mucho, con el flamenco: la fundación de la Sociedad General de Autores en 1899, por una parte, y los comienzos de la industria fonográfica, por otra. Bien es cierto que, hasta bien entrado el siglo, ni eran tantos los discos que se editaban, ni eran tantas -ni mucho menos- las coplas flamencas que se registraban en la Sociedad General de Autores.

A principios de siglo, en las grabaciones de cante flamenco, nunca se recogía el nombre del autor de las coplas, dándose por entendido que eran populares. Hoy la situación ha cambiado radicalmente: cada vez es más difícil encontrar, en la discogra-

fía de cantaores y cantaoras, coplas populares; la práctica totalidad de las coplas están firmadas y registradas a nombre de sus autores respectivos.

Obviamente, ha sido el auge de la industria discográfica el que ha acelerado vertiginosamente este proceso, así como los controles cada vez más eficaces de la propiedad intelectual. El hecho de que el autor de la copla perciba el cincuenta por ciento de los derechos que genere esa canción o ese disco, ha producido, como es natural, el efecto de que intérpretes, productores, etc., hayan querido registrar y controlar la autoría de las coplas.

Es de todos conocida la picaresca de ciertos guitarristas y ciertos cantaores que registraban a su nombre (y prefiero no citar ninguno) coplas populares que ya aparecen en el cancionero de Demófilo, cambiándoles un verso o, a veces, incluso una sola palabra. Aparece también la figura del *letrista*, una especie de poeta especializado en flamenco, que escribe y firma las *letras* que otros cantan. Todos conocemos muchos de estos poetas -unos mejores y otros peores- así como también los casos de cantaores que escriben y firman sus propias coplas. El hecho es que parece que la copla flamenca haya dejado de ser *popular*, haya dejado de ser *de transmisión oral* y, por tanto haya dejado de ser *texto abierto*, para convertirse en poesía de autor que no puede ser modificada sin permiso.

La primera cuestión que se plantea es pues la siguiente: ¿es éste un proceso irreversible y la lírica flamenca ha dejado ya para siempre de ser popular para pasar a ser *poesía de autor*? Y la segunda, inevitable si se ha contestado afirmativamente a la primera cuestión: ¿el hecho de que la casi totalidad de las coplas que hoy cantan los flamencos sean de autor y estén registradas en la S.G.A.E., es bueno o es malo para la calidad literaria del flamenco?

Mario Penna, considerando que un cantaor profesional con cuenta corriente y automóvil ya no podía sentir ni cantar como suyas las penas de los gitanos viejos, cuyos cantes y coplas se iban poco a poco abandonando, decía: "De este modo, la fuente originaria se había secado; cuanto más prosperó la profesionalización, tanto más decayó el antiguo cante o, en la mejor de las hipótesis, sobrevivió únicamente como reproducción, en forma de espectáculo, de creaciones antiguas."¹⁰

10. Penna, M.: *El flamenco y los flamencos*, (Traducción, introducción y notas de Antonio Zoido Naranjo) Sevilla, Portada Editorial, 1996, (pág. 298).

¿Tendremos que aceptar también nosotros que se ha secado la fuente originaria de la copla flamenca? ¿Habrá que renunciar a ese río que nos venía desde centenares de años atrás, casi desde el origen de nuestra lengua, para beber de esta agua que hoy se nos presenta con "denominación de origen"?

La copla flamenca hoy

Personalmente, y con respecto a la primera cuestión que planteábamos, es decir, la de si la lírica flamenca ha dejado para siempre de ser de tradición oral para convertirse en poesía de autor, creo que habría primero que definir con claridad el concepto de *oralidad*. Según señala Pedro M. Piñero, citando a Paul Zumthor, "un poema (...) es oral cuando (...) en su existencia se dan las cinco fases propias de la oralidad: la *producción* (el texto se crea oralmente), su *transmisión y recepción* se deben a la voz del transmisor y el receptor lo capta auditivamente; su *conservación*, que se hace a través de la memoria de las generaciones, y su *repetición*, que es oral. Estamos entonces ante una muestra perfecta de literatura oral."¹¹

Ateniéndonos a este estricto criterio habría que reconocer que la copla flamenca hace ya mucho tiempo que dejó de ser *poesía lírica de tradición oral*. Por una parte, al menos desde la publicación en 1881 de los *Cantes Flamencos* de Demófilo y del *Primer cancionero de coplas flamencas populares, según el estilo de Andalucía*, de Manuel Balmaseda (y dejó atrás numerosos cancioneros anteriores por entender que las dos colecciones citadas son las primeras que recogen coplas específicamente flamencas), la lírica flamenca de tradición oral tuvo que convivir con un corpus *escrito* que indudablemente hubo de influir en la transmisión de la copla.

Por otra parte, la aparición del fonógrafo, la radio y otros medios de difusión intervinieron igualmente en la conservación de la copla, que ya no se confiaba sólo a la memoria, y, finalmente, el fenómeno al que antes aludíamos, el auge de la industria discográfica, que *exige* el determinar la autoría de los poemas que cantan los flamencos, ha contribuido de manera fundamental al práctico abandono del corpus tradicional. La mayor parte de los cantaores prefieren recurrir a la copla *de nueva creación*, bien sea escribiéndolas ellos mismos, bien sea encargando ese trabajo a un letrista o poeta, sin faltar los múltiples experimentos de cantar poemas de grandes firmas: Lorca, Alberti, Manuel Machado, Villalón, etc.

11. Piñero, Pedro M.; Pedrosa, José M.; Fraile, José Manuel y Baltanás, Enrique: "La literatura oral, ¿tiene futuro?", en *Revista Demófilo*, Tercera época, núm.2, Sevilla, 2003, (pág. 73).

El papel de la copla flamenca tradicional es pues cada vez menor, así como está en claro retroceso la *oralidad* de esta forma de lírica popular. Pero no es éste sólo un problema de la lírica flamenca. Ocurre también con todas las otras formas de *cultura tradicional*. Como bien dice Pedro Piñero, refiriéndose a la situación de la literatura oral: "Ocurrió con la invención de la escritura, se acentuó con la imprenta. La literatura oral fue perdiendo lugar en la cultura de los hombres. Y, naturalmente, los cambios de los modos de vida que se han dado en el siglo XX y continúan dándose en estos años afectarán, han afectado a su desarrollo y vigencia en la cultura occidental."¹² Y ésta es también, poco más o menos, al día de hoy, la situación del flamenco.

Hacia el futuro

Pero vamos ahora, siquiera sea someramente, a acercarnos un poco a la segunda cuestión: El hecho de que la práctica totalidad de las coplas que hoy cantan los flamencos sean *de autor*, ¿es bueno o malo para la calidad literaria del flamenco? A mi entender, aquí habría que hacer algunas precisiones.

Para empezar, aunque muchas coplas flamencas provengan del corpus del cancionero popular español, igual que otras son paráfrasis de refranes o de dichos populares, hay que reconocer que muchísimas otras coplas son de autor y que esto ha sido así desde hace muchísimo tiempo. Puede que el autor sea conocido, o puede que no, porque la copla haya sido recordada y el autor olvidado. Como dicen Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano: "Desde el principio coexistieron en el flamenco las coplas anónimas con las de autor conocido, fuera éste un poeta o el mismo cantaor que la interpretaba en su propio repertorio."¹³ O, como ya decía don Antonio Machado y Álvarez en el prólogo de su *Colección de Cantes Flamencos*: "Los cantes flamencos constituyen un género poético, predominantemente lírico, que es, a nuestro juicio, el menos popular de todos los llamados populares; *es un género propio de cantaores*: quien tuviera medios y virtud para poder vivir entre éstos algún tiempo, podría poner al pie de cada copla el autor de ella..."

Habría que recordar también que desde muy tempranamente, hacia los años veintetreinta como antes indicábamos, los flamencos comienzan a registrar sus creaciones en la Sociedad General de Autores. Guitarristas como Luis Maravilla, por ejemplo, que sabía escribir música, lograron vencer la resistencia que había en Autores a reco-

12. *Ibid.*, pág. 76.

13. Baltanás, E. y Pérez Castellano, A. J.: *Literatura oral en Andalucía*, Fundación Machado y Editorial Guadalmena, Sevilla, 1996 (pág. 112).

nocer la autoría de la música flamenca y registraron con todo derecho las partituras de las falsetas que eran de su invención, así como la letra de las coplas que con esa música se cantaban. Así aparecen registradas, por ejemplo, coplas de Arturo Pavón. Casi todos los artistas de esa época cantan *coplas de autor* y la mayoría solía tener un letrista de su confianza que se encargaba de ir renovando su repertorio. Tal fue el caso, por ejemplo, de Manuel Vallejo cuyo letrista fue Emilio Mezquita, con el que aparece fotografiado en el acto de entrega a Vallejo de la segunda Llave de Oro del Cante.

Es decir; el problema para el flamenco no es el que las coplas sean o no sean de autor conocido, sino el que sean buenas o malas, literariamente hablando. Ya sé que estos términos de *bueno* y *malo* son muy ambiguos y discutibles, pero hago uso de ellos por simple afán de simplificar las cosas. "Oro fino son todas las coplas buenas, procedan de quien procedieren, y no es dado discernir sino la moneda hecha en el verdadero troquel, de la acuñada en el falso.", decía Rodríguez Marín.¹⁴

Y es que éste es el verdadero problema: el del *troquel verdadero* del que hablaron Demófilo y Rodríguez Marín. El haber sido acuñada en el verdadero troquel de la tradición es lo que hace que una copla sea buena o mala. Bien es cierto que, como hemos dicho reiteradamente en este artículo, la tradición oral que convierte a la copla en texto abierto ha sido para el flamenco la encargada de actuar como *verdadero troquel* donde se acuña la copla. Pero eso no quita para que una copla debidamente registrada quede en la memoria de la gente y acabe generando *variantes* que le den su forma definitiva. Tampoco impide que nuevos autores beban de la fuente tradicional y creen nuevas variantes y adaptaciones de las coplas populares. Ni tampoco quita para que muchos poetas hayan sabido adaptarse a la norma popular de tal forma que, ante una de sus coplas, sea imposible distinguir si se trata de una copla anónima y tradicional o si es de un autor culto. Sirva de ejemplo aquella copla de Manuel Machado que supo engañar al mismísimo Dámaso Alonso: "*Tu calle ya no es tu calle; / es una calle cualquiera / camino de cualquier parte.*"

Por otra parte, hemos oído ya en boca de muchos cantaores flamencos coplas de poetas conocidos, e incluso hay muchos casos de cantaores como José Giorgio Soto "*José el de la Tomasa*", que compone y canta sus propias coplas, muchas de las cuales se han editado¹⁵ y entre las que podemos encontrar magníficos poemas que nada tienen que envidiar a los mejores que nos legó la tradición.

14. Rodríguez Marín, F.: *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, 1929, (pág. 41).

15. José el de la Tomasa: *Alma de barco*, Fundación Machado y Producciones Culturales Andaluzas, Sevilla, 1990.

Es cierto también, y supongo que así habrá sido siempre, que se escriben y cantan hoy muchas *letras* (ahora incluso les llaman *temas*) que son de un paupérrimo valor poético, cuando no un conjunto de ripios patéticos. Pero esto no quiere decir que ése tenga que ser el destino último de la poesía lírica flamenca, ni que todos los cambios hayan de ser para peor. No creo que haya que dramatizar demasiado la situación. Siempre hubo buenos poetas y malos poetas. Es de esperar que hoy también los haya y que el flamenco sepa elegir los buenos.

Al final, con el correr de los tiempos y mal que les pese a los productores discográficos y a los expertos en marketing, será el pueblo mismo quien decidirá qué coplas guardará en su memoria y cuales no; porque el pueblo siempre sabe distinguir y sabe muy bien que "oro fino son todas las coplas buenas, procedan de quien procedieren."

El juego del columpio

Francisco Cillán Cillán

Uno de los juegos más populares, hasta no hace mucho tiempo, que entretenía a los muchachos de las diferentes regiones españolas en sus largo rato de ocio era el columpio. Para realizarlo ataban los extremos de una sogá a una viga o a las ramas de un árbol, de modo que la comba que se formaba en el medio quedase a una altura suficiente para que pudieran sentarse sin que diesen con los pies en el suelo. Se solía colocar alguna prenda de almohada para evitar que se hiciese daño el que estaba sentado y asido con la mano a los dos ramales. Los demás le mecían empujándole al ritmo de alguna cantinela genuina, o de otra que adaptaban al momento. Es una actividad muy antigua, que todos los pueblos han practicado. En las culturas primitivas estaba relacionada más con lo religioso y el rito de la fertilidad que con lo meramente lúdico. Hernández de Soto toma de L. Becq de Fouquières (*Les jeux dex anciens*, París, 1869, pág. 54) una cita donde se advierte que es imposible fijar "el origen de este entretenimiento, que era ya conocido entre los persas y los griegos desde los tiempos más remotos" (Hernández de Soto, nota 13: 88). Un dicho popular dice que "columpio y primavera siempre vienen juntos", pero la verda es que su uso no se limita a una sola estación. Rodrigo Caro (*Diálogo Sexto*, II. "Columpio y otras fiestas de mujeres") afirma que "columpiarse es uso de todo el año", y lo utilizaron griegos y latinos porque tienen léxico para designarlo: y *oscillum* respectivamente. Realizaban el ejercicio sobre un gran charco de agua donde más de uno terminaba zambulléndose. Sin embargo, el Patriarca del folclore infantil reconoce que ninguno de estos términos da origen a la palabra castellana, y recurre para explicar su uso al mito de la muerte de Ícaro, de su hija Erígone, convertida en el signo Virgo, y de su perro transformado en la estrella Can Menor; "según lo cuenta Servio en el lib. 2 de las Georgicas de Virgilio": "*Et te, Bacche, vocant per carmina laeta, tibi que oscilla ex alta suspendunt mollia pinu*" (Caro, II: 189 y ss.).

Covarrubias recurre al mismo autor latino y afirma que las doncellas de este pueblo, para conmemorar dicho mito, "hazían ciertas figuras y las vestían como hombres, o mugeres, y, colgándolas de los árboles, las columpiavan y mecían de una parte a otra en las fiestas de algunos dioses, especialmente del dios Baco" (Covarrubias: 339).

Corominas realiza el estudio etimológico de esta palabra y llega a la conclusión siguiente:

"Columpiar: "mecer en un *columpio*". Es columpiar en dialectos asturianos y leones y *columbarse* "zambullirse" en otras hablas de esta zona.

Pasa por ser procedente del gr. *kolymbaō* "me zambullo", pero esto es muy incierto, dada la extrema rareza de las palabras populares de origen griego; tanto más cuanto que hay llamativa coincidencia con el vasco *pulunpatu* "zambullirse, sumergirse", "agitarse (hablando del agua)", y el navarro *bolimbiar*, que procede del lat. vg. *plumbiarse* (de donde oc. *plombiar*, fr. *ploger*, ingl. *plunge*), derivado del *plumbio* "somorgujo"; es posible que en castellano el vocablo se propagase partiendo de un *polumpiar* del romance cantábrico, y en otras zonas castellanas se alterara en *columpiar* por cruce con el dialectal *capuzar*, empleado en Aragón, Murcia, Almería, etc. y tomado del cat. *ca(p)bussar*" (Coromina, 1996: 160).

El *DRAE* considera que dicho término procede de la onomatopeya *clumb*, del balanceo (*DRAE*: 325).

Tampoco ha habido homogeneidad en el uso de este juego a través de los tiempos. Ya hemos visto que el mito lo recoge como ejercicio propio de doncellas: "Mas, como sucedía que meciéndose en ellos algunas veces caían en vergüenzas de los que las miraban, ponían unas figuras en su lugar y las meneaban y mecían" (Caro, II: 191).

Covarrubias afirma que "en Andalucía es juego común de las moças, y la que se columpia está tañendo un pandero y cantando" (Covarrubias: 339).

En uno de los cuadros costumbristas de Goya aparece como actividad propia de ambos sexos. Rodríguez Marín, que le dedica un apartado independiente, advierte que en su tiempo era una oferta más de diversión para los días festivos:

"En las fiestas y regocijos públicos suelen alternar los columpios con las cucañas, fuentes de vino, fuegos artificiales, corridas de gallos, carreras de burros, etc.; pero es lo más común ponerlos en las casas particulares, y así siempre por el tiempo de Carnestolendas. Llámanlos también *mecederos* y *bambas*" (Rodríguez Marín, nota 2112: 801).

La *bamba*, según Hernández de Soto, era una actividad lúdica propia de Andalucía y se ejercía en Carnaval por los jóvenes de ambos sexos.

"Este juego consiste en atar una sogá ó maroma de cañamo, fuerte, á dos ventanas ó balcones de una calle en las dos aceras opuestas, como para hacer ejercicios sobre la cuerda floja. En el centro de esta *bamba* se sienta el ó la joven que le parece, y otros de los asistentes se encargan de mecerlos, cantando unas canciones de cuatro versos de una música especial y algo semejante á la *nana*, si bien algo más animada. Este juego es más peligroso que el del columpio por las condiciones en que se encuentra la cuerda" (H. de Soto, nota 13: 88 y ss.).

La denominación que recibe en los diferentes lugares es muy distinta. En la Montaña alavesa se conoce por diversos nombres incluso en poblaciones próximas: "Bolumbayo (Apellániz); Çulumbayo (Virgala Mayor); Pilimpayo (Quintana)" (López Guereñu: 167).

En mi localidad natal, Puerto de Santa Cruz (Cáceres), se denomina "remeciero", como en otros lugares próximos, y se suele hacer en los días de matanza para tener entretenidos a los infantes y evitar que entorpezcan las tareas¹. El lugar destinado para establecerlo es muy diverso: árboles, vigas, ventanas... Los sones que acompañan son variados, de temas simples donde el texto está en función del ritmo más que del contenido.

Detrás de una esquina
había una gallina
con cinco "güevos"
y todos "güeros".
Vino la comadre
los echó en vinagre.
Vino el comadrón
y se los llevó.
El último "remeción"
que sea grandón.
Qué quieres:
morcilla,
tocino o
jamón

Según lo que elige el niño que se mece, recibe un determinado balanceo o "remeción". La "morcilla" es suave, desganada, un empujón hasta que el columpio se para. El "tocino" supone imprimir movimientos rotatorios que en ocasiones oprimen el cuerpo del que se columpia, porque se tuerce la sogá y produce cierto mareo. Pedir

1. En Trujillo (Cáceres) al columpio se denomina "remecero" (Viudas Camarasa, 1980: 149).

"jamón" equivale a exigir balanceos fuertes, pero equilibrados, hasta que el columpio alcanza altura de vértigo. Ana Pelegrín (*Cada cual atiende su juego*) describe así el acto de columpiarse:

"Comenzar el vuelo, convertirse en el señor del juego y el sueño. Medir, acelerar, saberse impulsado, subir alto, más alto, rozando el verde último de las hojas, y en esa instantánea frontera, imposible retorno, descenso, pies en tierra, ahora arriba-abajo y el universo oscilando.

Aire, bandadas, movimiento sobreponiéndose al latido alarmante del corazón, en la boca ya, tensarse y lanzarse, repliegue, extensión y frágil equilibrio de la fuerza ascendiendo. Los gritos, de allá abajo, voces y cuerpos empequeñecidos. Acallado grito, corazón, corazón, ¿por qué gritas? Alucinante viaje de colores, olores, embriaguez de miedo, osadía en estallidos de luces, franjas, ráfagas de aire verde, pies y torso dibujando el impulso, para después regresar, cediendo, aposentarse, como un héroe, barco ebrio de qué, pisar vacilantes la tierra, mientras otro iniciaba el camino, el vuelo, tamaña hazaña" (Pelegrín: 49).

La estrofa que nos ocupa es heterométrica de arte menor. Los versos forman grupos de igual medida, alternando con otros más largos. Al decir "el último remoción" se da un impulso fuerte e intenso. Los metros finales indican balanceos cortos que permiten el diálogo entre los dos interlocutores. Los pareados se suceden. A la rima llana consonante en (-ina) y asonante en (-e-o) y (-a-e) le sigue la oxítonea, formando un conjunto de cuatro cabos anisosilábicos que riman con "jamón". La versificación acentual imperfecta sobre base anisosilábica presenta grupos de versos con igual distribución de acentos, como sucede con el tercero y cuarto de sílabas átonas y tónicas (- / - / -), o los cuatro últimos (- / -). Con los vulgarismos "güevo" y "güero" se respeta la métrica, pues permite el isosilabismo del pareado. Las palabras vuelven a estar en función de la acción.

Cada pueblo o localidad tienen canciones de columpio propias con peculiaridades diversas. En Zafra se introducen series de frases inconexas que forman pareados de rimas muy distintas. Al final se establece un diálogo entre ambos interlocutores con preguntas y respuestas incongruentes, que sirve para anunciar el relevo "bájate, bájate, / que me quiero *rescolumpiar*".

-Eche V. la despedida:
De mi tía María García,
Los galanes á la puerta,
La mesa no está compuesta,
El pucherito á la lumbre
Que retumbe, tumbé, tumbé,
Tanto como retumbó
El pucherito se quebró.
Ya vienen las monjas
Cargadas de toronjas;
Ya vienen los frailes
Cargados de costales,
Con un cochinito
Muy repeladito,
¿Quién lo peló?
¡La madre que lo parió!
Sopitas y pon,
Y vete al *jondón*,
Que allí está la sangre
De Nuestro Señor.
¿Dónde estás?
-En tablilla: (*contesta el que se mece*)
-¿Qué comites?
-Pajarilla.
-¿Te supo bien?
-Como una miel.
¿Te supo mal?
-Como una sal.
-Bájate, bájate,
que me quiero *rescolumbiar*

(H. Sot.: 88)

En Jaraíz de la Vera (Cáceres) el columpio se utiliza principalmente en las veladas de las matanzas entre los mozos, que lo colocan en el portal de las casas. La canción es burlesca y está dedicada a Marcelino, con encadenamientos que se prolongan hasta acoger la muerte y el entierro del protagonista. Valeriano Gutiérrez Macías incluye esa tonada en "Apuntes de etnología cacereña".

Marcelino
fué a por vino,
y rompió el jarro
en el camino

Pobre jarro,
pobre vino,
pobre ...
de Marcelino

Le azotaron
con correa,
la correa
era de gato;
muerto le llevan
con un zapato

El zapato
era de un cura;
muerto le llevan
a la sepultura

La sepultura
era de paja;
muerto le llevan
en su mortaja

(Gutiérrez Macías, 1964: 237)

Otra canción, que cantábamos en mi infancia en Puerto de Santa Cruz, también incorpora elementos de la vida campesina, muy conocidos por los niños del ámbito rural. Su sencillez y su simplicidad recuerdan los "cuentos breves".

Tengo, tengo, tengo,
tú no tienes nada,
tengo tres ovejas
en una cabaña.
La una me da leche,

la otra me da lana,
la otra mantequilla
"pa" toda la semana

El canto termina y se deja de dar para que monte otro cuando el columpio se pare. Los dos primeros versos, con la afirmación reiterada ("tengo, tengo, ...") y la negación ("tú no tienes nada") ponen de manifiesto el vaivén del columpio. Geminación ("tengo, tengo...") y asíndeton refuerzan el ritmo. La composición está formada por dos cuartetas hexasílabas romanceadas en asonante la primera (-a-a) y consonante la segunda (-ana), excepto el último verso que es heptasílabo si admitimos el vulgarismo "pa". La versificación acentual es rápida con alternancia de tónicas y átonas (/ - / - / -) en los tres primeros versos, y se hace más pausada en el siguiente (- / - - / -). La segunda estrofa se inicia con un esquema acentual (/ - - - / -), que también se repite, y se refuerza con idéntica estructura sintáctica. El último metro es diferente (- / - - - / -).

El columpio en Arroyo de la Luz (Cáceres) también es propio de las matanzas, y los chiquillos lo usan para entretener la espera. La cantinela incorpora objetos de la cocina, que en ocasiones se unían a la dote nupcial de la novia: "cuchara jerreña" y "candilote".

La cuchara "jerreña"
y el candilote,
para cuando te cases
tienes la dote

(García Redondo: 19)

Mientras que en Santander se conjura al columpio para que suba o baje, con las jitanjáforas "estorejuco", "estorejón" y "alatón". Estas voces recuerdan la terminación de los aumentativos, frecuentes en estas tonadas. El balanceo se refuerza con los verbos "sube" y "baja":

Sube estorejuco;
baja, estorejón,
baja sin tocar,
sube muy alatón

(B. V., 3: 142)

El tema amoroso aparece con frecuencia en las canciones de columpio, aunque en Puerto sólo persiste ésta:

Al pasar por Toledo
me corté un dedo
y me hice sangre.
La mi morena
me dio un pañuelo
para limpiarme

La estructura binaria hace que el primer tercetillo presente el suceso, y en el segundo se resuelva. La estrofa heterométrica con predominio absoluto de pentasílabos forma un paradigma poco clásico (7 a, 5 a, 5 b, 5 ø, 5 a, 5 b).

Otra versión, que en nuestra localidad extremeña alterna su uso con la "comba", recoge mayores detalles.

Al pasar por Toledo
me corté un dedo
me hice sangre
y una "cachimorena"
me dio un pañuelo
para limpiarme,
y después del pañuelo
me dio una cinta de terciopelo.
Y después de la cinta
me dio recuerdos para mi abuelo

Es semejante a una tonada de siega que he recogido en la misma población cacereña: ("Un segador segando se cortó un dedo / y una trujillanita / le ató un pañuelo, / le ató una cinta / y el segador le dice / ¡muchas gracias! / trujillanita"). Otra de las características del folklore es que los temas se repiten en composiciones muy diversas. Aquí aparecen el pañuelo y la cinta como prendas de afecto, tópico dentro de la poesía amorosa. Rodríguez Marín presenta catorce cancioncillas de este género, muchas con motivo amoroso, y en casi todas es una "niña" la que se mece:

La niña que está en la bamba
Parece un piñón de oro;
Le quisiera preguntar
Si es casada o tiene novio

(R. Ma.: 6979)

Mosito qu'está 'n la puerta,
 Entr' usté y me meserá;
 Que los que m' están mesiendo
 Han comido poleás

(R. Ma.: 6984)

Al recoger algunos rasgos fonéticos dialectales, aunque utiliza el alfabeto convencional, nos aporta la procedencia andaluza del poema con el "seseo" (mosito, meserá, mesiendo). El uso de algunos vulgarismos como la relajación hasta perderse de una de las vocales en situación final ante la presencia de otra vocal ("qu'está 'n, ..."), o del fonema / d / en final de palabra ("usté") indica el origen popular. Las "poleás" fue un plato alimenticio muy generalizado en Puerto de Santa Cruz y en otras localidades extremeñas durante la posguerra. Se mezclaba harina y leche hasta que adquirían cierta consistencia y a veces se añadían trozos de tocino frito. Sin embargo en Sevilla son "gachas de harina y miel" (Rodríguez Marín, nota 2113: 802).

En ocasiones las cantinelas de columpio desarrollan tratamientos burlescos:

La qu'está en er columpio
 Tiene unos pies,
 Que paresen escobas
 De montañés.
 Tiene unos ojos
 Que paresen ochabos
 Yenos de mojo

(R. Ma.: 6989)

En algunas tonadas contextos casi crípticos las palabras están exclusivamente en función del ritmo ("Una, dos y tres. / Té, chocolate y café."), o de la acción ("¿Quieres que lo repita otra vez?"), como sucede en estas composiciones, que cantábamos durante mi infancia:

Una, dos y tres.
 Té, chocolate y café.
 ¿Quieres que lo repita otra vez?
 Una, dos y tres...

Un elefante se balanceaba
sobre la tela de una araña
y como veía que no se caía
fue a llamar a otro elefante.

Dos elefantes se balanceaban...

La segunda cantilena, como queda indicado, permite la recreación y prolongación indefinida, aprovechando el soporte literario de la primera estrofa. En ocasiones los romances también estaban presentes en este juego. Uno de los que más sonaba en mi localidad natal es el que hace referencia a la guerra de Melilla, con exaltación de los valores patrios, lleno de paternalismo; aunque a veces servía para girar en corro, cogidos de la mano, saltar a la comba o como pasacalle:

Para Melilla ha salido
un batallón de coronas
y en medio del camino
se han encontrado a una mora.
La mora era pequeña
sólo tenía ocho años,
su casa fue destruida
por una bomba de mano.
¡Soldadito!, ¡soldadito!
Soldadito no me mates,
que estoy solita en el mundo
no tengo padre ni madre.
La quitaron su ropita
la vistieron de española
y por nombre la pusieron
María de la Corona.
María de la Corona
tiene que ser bautizada
para que vean los moros
la honra que tiene España

Algunos agregaban una cuarteta donde surge la parodia y con ella la mofa:

La vieja estampa goyesca de los muchachos en el columpio hoy no es fácil que la encontremos en nuestros pueblos, pero aún es posible contemplar a los más pequeños en los parques infantiles recrearse con esta tradición ancestral, donde el cordel ha sido sustituido por las cadenas que dan más seguridad. Mito y rito se conjugan en este juego. Un intento de ascender, de buscar en el más allá al ser perdido, después de agotar su búsqueda en la tierra; o una representación de la inestabilidad de las cosas humanas, como afirma Rodrigo Caro:

"que ya suben y se encumbran, ya con ímpetu y presteza bajan, y lo que vimos levantado, en breve movimiento lo vemos caído y humillado, o para que en los columpios se nos acordase de las primeras cunas en que nos mecieron" (Caro, II: 193)

Bibliografía

Bravo-Villasante, C.: *Una, dola, tela, catola, ... (El libro del folklore infantil)*, Miñón, Valladolid, 1977.

Antología de la Literatura infantil española, 3, folklore, (1979), Escuela Española, S. A., Madrid, 1985, 3ª edc.

Caballero, F.: *Genio e Ingenio del pueblo andaluz*. Edición, introducción y notas de Antonio A. Gómez Yebra, Editorial Castalia, Madrid, 1995.

Caro, R.: *Días geniales o lúdicos*, Edición, estudio preliminar y notas de Jean-Pierre Etievre, Espasa Calpe, Clásicos castellanos, Madrid, 1978, Tomos I y II.

Covarrubias Orozco, S. de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, (1611), Turner, Madrid, 1984.

Corominas, J. y Pascual, J. A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980, Vol. I, II y III.

1981, Volumen IV, 1985.

1983, Volumen V, 1986.

1991, Volumen VI.

D.R.A.E. Espasa -Calpe, Madrid, 1970, Decimonovena Edición.

Diccionario Anaya de la Lengua. Ediciones Anaya, S. A., Madrid, 1979.

Diego, G.: *Primera antología de sus versos*, (1918-1941), Espasa-Calpe, S. A., Colec. Austral, Madrid, 1977, 8ª edc.

Enciclopedia Universal Ilustrada. 1988, Madrid, Espasa-Calpe, S.A.

García Lorca, F.: *Obras completas*, (1953), Aguilar, Madrid, 1991.

García Redondo, F.: *Cancionero Arroyano*, Excma. Diputación de Cáceres, Cáceres, 1986, 2ª edc.

Gran Enciclopedia Larousse, Editorial Planeta, S. A., Barcelona, 1996.

Gutiérrez Macías, V.: "Apuntes de etnología cacereña" en R.D.T.P., 1964, Tomo XX, págs. 228-232.

Hernández de Soto, S.: *Juegos infantiles de Extremadura*, (1884), Editora Regional de Extremadura, Jerez de la Frontera, 1988.

Lázaro Carreter, F.: *Diccionario de términos filológicos*, Editorial Gredos. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1971, 3ª edc.

López Guereño, G.: "La vida infantil en la Montaña alavesa", en R.D.T.P., 1960, Tomo XVI, págs. 139 -179.

Navarro Tomás, T.: *Métrica española*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1974.

Pelegrín, A.: *La aventura de oír*, Cincel, Madrid, 1982.

"Folklore y literatura" en *Cuadernos de Pedagogía*, mayo, nº 101. 1983.

Cada cual atiende su juego, Cincel, Madrid, 1984.

Reyes, A.: "Las jitanjáforas" en *Obras completas*, Letras mexicanas. Fondo de Cultura Económico, México, 1962, Tomo XIV, págs. 190-230.

Rodríguez Marín, F.: *Cantos populares españoles*, (1882), Bajel S. A., Buenos Aires, 1948. Se cita (R. Ma.).

Notas a los Cantos populares españoles, (1882), Bajel S. A., Buenos Aires, 1948.

Unamuno, M. de.: *Obras completas*, Escelicer, Madrid, 1966, Tomo VI.

Amor y Pedagogía, Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1975, nº 141.

Recuerdos de niñez y de mocedad, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Viudas Camarasa, A.: *Diccionario Extremeño*, Cáceres, Editorial Extremadura, UEX, 1980.

La música y el género: Cuestionando la creatividad musical

Cristina Cruces Roldán y Assumpta Sabuco Cantó
Universidad de Sevilla, Grupo de Investigación GEISA

Introducción

Desde los años sesenta, los movimientos feministas adoptaron un lema, "hacer visible lo invisible", que se fue transformando en un arma contra la exclusión de las mujeres en la historia y en el presente. Aún hoy, es una tarea inacabada y permanente que se ha visto enriquecida con nuevos conceptos y perspectivas teóricas desde la pluralidad de posiciones feministas.

Si en un primer momento la reconstrucción del pasado uniformemente masculino empleó una categoría, "la mujer", para compensar el vacío existente, pronto fue criticado por la reificación biologicista y el esencialismo que anulaba las experiencias múltiples de "las mujeres" y sus diferencias respecto a otros factores de exclusión. El trabajo de autoras como Gayle Rubin y su propuesta en torno al "sistema sexo- género"¹ se perfiló como un instrumento conceptual con mayor versatilidad y poder reivindicativo durante los años setenta. Las relaciones entre hombres y mujeres y el poder que se establece en contextos determinados se fue transformando en el objetivo prioritario de la mayor parte de estudios durante la década de los ochenta. Su articulación necesaria con la clase social, la etnicidad y los procesos de racialización mostraban la diversidad de situaciones y mecanismos por los que las mujeres eran silenciadas -y no *silenciosas* como postulan ciertas opiniones sexistas-.

En el Estado español hay que destacar el papel de los movimientos feministas, los congresos y las publicaciones como *La voz del silencio* que pretendían ofrecer aportaciones metodológicas, historiográficas y teóricas para construir la historia de las mujeres².

1. Rubin, G. 1986.

2. *La otra historia de la Música. Actas del 8º Congreso Internacional de mujeres en la música*. Josemi Lorenzo Arribas ha realizado distintas investigaciones en torno a la recuperación de la memoria que, junto a compositoras y feministas han logrado cambiar la ausencia de reflexiones en este campo. El trabajo de Amelia Die Goyanes y Marisa Manchado en 1983 con el programa "Mujeres en la música" de Radio 2 supuso una oportunidad para tener acceso a las obras musicales realizadas por mujeres.

Una historia con carácter interdisciplinar que fue asumido más rápidamente en ciertos aspectos que en otros. En el caso concreto de la música este proceso de reescritura y visibilización de las mujeres se ha ido encontrando con obstáculos particulares que queremos poner de manifiesto en este artículo. Para ello haremos referencia a algunas de las mixtificaciones del presente que se proyectan hacia el pasado y que explican las primeras aproximaciones sobre el papel de las mujeres en las actividades musicales.

En la mayoría de los casos se otorgan una serie de cualidades al género femenino que, al universalizarse, redundan en el androcentrismo. El abuso reciente del concepto de género ha originado otro tipo de problemas en las investigaciones. Apropiado por los discursos políticos e institucionales se ha despojado de su capacidad subversiva para transformarse en una especie de comodín de uso ambiguo y criticable³. Y, sin embargo, consideramos necesario su empleo en tanto que herramienta teórica para analizar cómo se estructuran las relaciones entre hombres y mujeres con atributos y límites variables. Éste junto a las definiciones de ideología del neomarxismo y las aportaciones de la antropología del arte constituyen nuestro marco teórico desde el que vamos a revisar las relaciones entre género y música.

Las divisiones dicotómicas que oponen una *música culta* a otra *popular* han sido muy cuestionadas desde diversos ámbitos pese a que mantienen su vigencia, al menos, como representación. El peso de la ideología actúa también al considerar ciertas expresiones musicales como *universales* y *eternas* mientras que en otras se infravaloran las características formales dando prioridad a los significados culturales. No es de extrañar que si tanto una como la otra han sido escritas en masculino, el papel de las mujeres se ubique generalmente en lo popular donde lo misterioso o inalcanzable justifica la ausencia de discursos.

La actividad musical y la historia: hacia un crítica del etnocentrismo y del esencialismo

La mayor parte de los trabajos que, desde diversas orientaciones, se han centrado en resituar a las mujeres en "la Historia" parten de una serie de supuestos con una fuerte carga ideológica. El primero es suponer o pensar la música como "el" lenguaje más abstracto, más formalizado y de mayor complejidad de lo que nos hace humanos; "la" cultura. Una "racionalidad" que, también como entramado ideológico, se define como

3. María Jesús Izquierdo critica el uso excesivo del concepto que ha ido cayendo en la asimilación con "lo femenino" (1998). Para otras autoras el género sería una representación que es difundida e interiorizada a través de los medios de comunicación, las escuelas, las familias, etc. Una de las aportaciones más interesantes al respecto es la obra de Teresa de Lauretis cuyos trabajos sobre el cine y el feminismo han marcado a muchas investigadoras en su reconstrucción y análisis de la producción artística. Para profundizar en su propuesta, ver De Lauretis, 2000.

"masculina" en contraste con las actividades de cuidado y transmisión "femeninas". En este último sentido, se suele reconocer el papel de las mujeres como transmisoras por excelencia de la tradición oral musical. Determinadas composiciones de la cultura popular como las nanas o, en general, las canciones de cuna, y ciertas conductas ritualizadas que se han atribuido a las mujeres, como las plañideras, se anotan como prueba indiscutible de un "saber hacer femenino" ligado a las características de "ser mujer". Esto supone uniformizar y excluir a los hombres del uso de una serie de obras que muchas veces se emplean fuera del ámbito doméstico o privado además de convertir en universales, rasgos y divisiones de dudoso valor etnográfico⁴.

En otros casos se da por sentado que existe "una división de la ejecución musical por razón de sexo". Esto explicaría la menor proporción de mujeres en la composición o en la interpretación así como el hecho de que su presencia se convierta en secundaria respecto a los hombres. En aquellas ocasiones en las que se busca o señala una causa, ésta se atribuye al patriarcado, un concepto susceptible de análisis ya que si se emplea de forma generalizada pierde su capacidad explicativa⁵. Una presencia que se aplica a todos los contextos históricos y a todas las culturas de manera que su eliminación resulta casi imposible. Hay que tener en cuenta que, en algunas sociedades, la adscripción de sexo, la pertenencia a una categoría sexualizada e incluso las posibilidades de pasar de hombre a mujer o viceversa - así como la existencia de otras categorías- depende de la elección de ciertos instrumentos musicales.

Las oposiciones binarias (público/privado, espectáculo, modo de vida, cultura popular/cultura) se multiplican en estas revisiones pese a que, desde los años setenta, fueron objeto de una intensa revisión feminista que ponía en duda su utilidad metodológica. Se atribuye a los hombres lo público, la capacidad para alejarse de los modos de vida que "la mujer" debe reproducir, y un protagonismo destacado -casi exclusivo- en la producción de actividades artísticas, económicas o políticas. La cultura queda así segmentada en dos bloques que reciben una valoración diferenciada: lo popular⁶, aquello ligado a las masas de ciudadanos o de individuos que carecen de poder -entre los que el papel de las mujeres es reconocido-, y la producción cultural, masculina, ligada a las élites o a los grupos dominantes.

4. En muchas sociedades el cuidado de los y las niñas no está adscrito a hombres y mujeres sino a grupos de edad (los mayores o los pares, aquellos que forman parte de una mismo estrato de edad).

5. En este sentido consideramos que como elemento de unión contra las desigualdades de sexo hablar de patriarcado es políticamente relevante pero como elemento de interpretación histórica su empleo se transforma en tautología en lugar de vía o canal para concretar las construcciones de género y las relaciones de poder entre los sexos.

6. Néstor García Canclini ha desarrollado este concepto de un modo muy crítico (García Canclini 1982 y 2000).

Establecer que "las mujeres siempre han estado vinculadas a los procesos vitales más importantes: el nacimiento y la muerte"⁷, que existen instrumentos de tradición femenina como el arpa o el piano y de tradición masculina como la percusión o los vientos, especialmente de metal, o que las estructuras musicales pueden dividirse en masculinas o femeninas -como las cadencias-, supone partir de un fuerte sesgo etnocéntrico que merma el valor de estas contribuciones pese a su importancia en el estado Español donde la crítica feminista en música se ha desarrollado lenta y difícilmente.

El problema adquiere dimensiones más dramáticas cuando se establece una única línea conductora desde las civilizaciones clásicas -concretamente las grecorromanas- como el origen de la música en concreto y de la civilización "occidental", en general. En esta "historia" se desvanecen las diferencias entre el sistema esclavista y el feudal o, a lo sumo, aparecen como etapas esenciales al igual que se silencian las diferencias intra e inter- género o/y los contrastes que imprime la posición en el sistema de clases o en las relaciones étnicas.

En la mayor parte de los trabajos históricos se asume que en el triunfo de nuestro origen la música no estaba vedada en razón de sexo. Casi, más bien, al contrario las musas eran el origen de la música configurando una concepción que se mantuvo hasta la Edad Media. Pero hay dos grandes peligros en esta atribución mitificada: una de ellas es confundir el mito con la historia y, otra, olvidar las relaciones de desigualdad que se daban de forma evidente entre "los" esclavos y "los" ciudadanos. Uso el masculino genérico para denunciar las dificultades que entraña articular variables estructurales y ver el contexto en el que adquieren sentido. Una muestra de esta primera suposición en la reescritura de la historia es afirmar que: "...si se hace a las mujeres origen de la música es que se dan las condiciones sociales de posibilidad para que tal teoría se acepte. Eso nos puede llevar a deducir la cotidianidad de la práctica musical femenina en las sociedades preindustriales aunque se halla silenciado de los registros documentales"⁸

Atribuir un papel central -y casi exclusivo- a las mujeres en la transmisión de la cultura "tradicional" es extremadamente esencialista además de ignorar las diferencias que imprime cada contexto cultural. Se ha escrito sobre las mujeres esclavas y su "papel" como transmisoras culturales en la antigüedad clásica así como de sus expresiones musicales. Y, en la mayor parte de estas revisiones, se ignoran los mecanismos por los que se pasó de un origen femenino mitificado a una activa represión en el acceso a la formación, la interpretación o la composición.

7. Manchado Torres, M. (Compiladora), 1998.

8. Lorenzo Arribas, J., 1998:21.

El feudalismo y la Iglesia castigaron a las mujeres que se ocupaban de la música y la relegaron a los conventos y a los orfanatos, precisamente, por asociarla con el poder y la sexualidad. Si en los mitos griegos Ulises debía protegerse del canto de las sirenas -cuya existencia no puede presuponerse como se hace con las musas por el diferente valor que se les atribuye- fueron muchas las instituciones sociales encargadas de confinar el ejercicio de la música a los ámbitos cerrados y limitados en cuanto a la profesionalización y el desarrollo de la creatividad femenina. Y las "musas" siguen vigentes en nuestra mentalidad como inspiración y cuidadoras del genio, de la formación de los grandes hombres a los que está destinado la sublimación del deseo. Las mujeres quedaron excluidas de las universidades y de las cortes, de las relaciones con mecenas y del reconocimiento artístico. Durante este periodo las mujeres quedaron vinculadas a "lo popular" como opuesto a las construcciones cultas que eran monopolio masculino pese a las resistencias de muchas de ellas.

Esta situación no evitó que se tolerase la existencia de cantadoras, juglaresas o danzarinas en la Europa medieval y moderna. Pero su consideración estética quedaba anulada por el efecto de la desigualdad entre los sexos. Funcionaban como un elemento exótico de los sectores subalternos, como un elemento de distracción y de ocio.

La música podía seguir siendo una asociación femenina por su carácter efímero, deseable y natural con el que se calificaba al "sexo débil". Pero esto no impidió condenar las acciones de muchas mujeres que rompieron la prohibición de tocar instrumentos, interpretar o componer. Desde el siglo XVI muchas monjas escribieron, firmaron y publicaron sus composiciones como Alleotti que, en 1593, publicó música sacra polifónica o Isabella Leonarda, con más de 200 obras en el siglo XVII. Las nobles y aristócratas europeas, especialmente en Italia, Francia, Inglaterra y Alemania, componían como entretenimiento acercándose claramente a esta asociación entre mujeres- música y cultura popular.

Si la participación en las orquestas o el reconocimiento instrumental y compositor a las mujeres fue duramente reprimido hasta el XVIII, el canto fue objeto de debates y controversias desde el siglo XVI⁹. El primer grupo de mujeres cantantes se formó en Ferrara en 1580, aunque las reacciones evidencian el rechazo y el desdén del que fueron objeto cuando formaban parte de una actuación pública. La conducta de uno de los asistentes a estos recitales cortesanos es una más que elocuente muestra del temor y el peligro que provocaban las mujeres dedicadas a la música:

9. El Concilio de Trento estableció como restricción que las monjas cantasen música polifónica y está documentada la oposición del clero para que las mujeres actuaran fuera de las capillas hasta el siglo XVIII cuando ante la negativa de muchas monjas el Papa tuvo que intervenir en 1728.

"Hablando suficientemente alto para que lo oyesen las señoras y duquesas que estaban presentes el Duque Guglielmo saltó diciendo: "es cierto que las señoras son impresionantes; en realidad, yo sería antes un asno que una señora". Y con esto se levantó e hizo que todos lo siguieran, poniendo, pues, fin al canto"¹⁰

Pese a afirmaciones como la anterior, el canto fue más admitido que el resto de actividades musicales en las mujeres. La mayor dependencia del cuerpo permitía reproducir las definiciones de género que se estaban consolidando. Era un atributo "natural" que se representaba como más simple, más sencillo que el manejo instrumental permitido sólo para el teclado y la cuerda - el arpa, como señalábamos antes- precisamente porque, también en estos casos, se reducía la ejecución al ámbito doméstico y se mantenía la inmovilidad corporal con el que la mayor parte de las sociedades han limitado a las mujeres.

Los cambios en la configuración de los estados políticos, con el paso de las dinastías y los privilegios de sangre a la nación y a los derechos del "pueblo", modificaron el panorama musical europeo. Los conventos fueron cayendo en declive y el papel de las mujeres se fue relegando a la exhibición y dirección de salones donde la música ocupaba un lugar destacado en las clases más altas. Las clases dominadas se consideraban vulgares e incultas, al servicio de los grupos dominantes y las actuaciones de las mujeres del pueblo divertían a los hombres con fuertes connotaciones sexuales. Hay que recordar que los músicos eran considerados empleados o trabajadores al servicio de los mecenas o señores. La frustración de esta situación en casos como el de Mozart ha sido bellamente descrito por Norbert Elías, que relaciona el desarrollo de la música, especialmente en Italia y en Alemania, con la ausencia de un estado centralizado como el de Inglaterra o el de Francia. "Componer" fue siendo aceptado como una actividad artística en el que la personalidad del creador perdía importancia frente a las características formales de su obra. Pero la pretendida asexualidad de la producción musical se hacía en masculino genérico.

Las intérpretes femeninas fueron creciendo en importancia a lo largo de los siglos XVIII y XIX, permitiéndose incluso que ocuparan un lugar como miembros de orquestas con mayor protagonismo en los instrumentos. Durante esta época aumentó también el número de compositoras, algunas de las cuales, como Ethel Smith, fueron activas militantes por los derechos de las mujeres. Pese a la mayor presencia y protagonismo de las mujeres en la llamada música culta, la participación de las mujeres en la música popular siguió estando devaluada tanto por la consideración de la menor calidad musical como por la hipersexualización de sus intérpretes.

10. Citado en Green, L., 1999:41.

Sexualidad y género en la actividad musical

A las prohibiciones para la formación, el rechazo y la falta de reconocimiento a las mujeres músicas se añadió otro elemento de gran vigencia incluso en nuestros días: la sexualidad. La aceptación del canto de las mujeres desde el XVII permitió que grandes cantantes de la corte obtuvieran prestigio y salarios elevados. Si esto reforzaba las construcciones simbólicas entre hombres y mujeres, la división entre la cultura y la naturaleza, el desprestigio hacia ellas se encaminó a su sexualidad. Barbara Stozzi, que además de cantar componía, tuvo que hacer frente a las sospechas en torno a su "virtuosismo moral". Acusada de ser una cortesana tuvo que defender su "honor" y su "decencia" cuestionados por su inclinación y habilidades musicales. Una actitud que se mantiene en nuestros días hacia las cantantes, sobre todo, a las que no participan de la llamada "música culta". El propio término de "artistas" resume la carga de desprestigio y sospecha sexual que provocan quienes se dedican a estas actividades. Las cantantes de música popular eran asimiladas a prostitutas o mujeres de "vida fácil" y se les negaba el papel de madres o herederas de una tradición familiar "respetable". Y los cantantes, los artistas eran descalificados, no por su virilidad impaciente y promiscua como las mujeres, sino por ser "sospechosos" de participar en demasía del género femenino, de ser o parecer homosexuales. De ahí que tanto ellas como ellos asumieran e interiorizaran códigos de vestimenta que expresen respetabilidad dentro de los límites impuestos por el género.

Esta asociación con la sexualidad ha sido una de las principales fórmulas para estigmatizar a ciertos grupos sociales, especialmente a grupos étnicos dominados. Al atribuir una sexualidad salvaje y descontrolada a los individuos culturalmente diferentes se les reducía a un estado de animalidad lejos de la cultura y del control de los grupos dominantes. En muchos de estos contextos, la música o la propia expresión musical fue una forma de resistencia: de creación de una identidad común o de denuncia contra la explotación y las injurias a los que eran sometidos¹¹. El ejemplo más paradigmático es el del *jazz*, como se escribía originariamente, un término despectivo que significaba *joder* y describía el salvajismo de los negros y sus movimientos incontrolados. Con la apropiación por parte de los blancos de ciertas estructuras musicales modificadas para adecuarlas a los gustos dominantes, lo peyorativo se fue haciendo "culto" aunque dentro de un esencialismo étnico por el que a los negros se les permitía expresar su auténtica "naturaleza". En el caso de los hombres, el jazz era el resultado natural de unas características biológicas que se traducían a nivel formal en el predominio de la

11. La prohibición entre los esclavos de usar sus instrumentos o reproducir sus canciones nunca fue totalmente eficaz ya que no se podía negar el uso del cuerpo. La caporeira y las primeras estructuras de canto reflejan los mismos mecanismos que estamos apuntando para las mujeres europeas.

improvisación y la educación informal aunque esto no fuera cierto en todos los casos. Las cantantes de jazz hicieron gala de su diferencia al romper las definiciones usuales sobre el atractivo corporal de las mujeres y ridiculizar la oposición virgen/prostituta.

Como las "reinas del vudú", desde Bessie Smith a Holiday, las transgresiones a la norma establecida en la construcción de género y en la heterosexualidad han sido frecuentes entre aquellos grupos descalificados previamente por su falta de respeto a los códigos culturales. Ya que no hay nada que perder la modificación de códigos de vestimenta o la exhibición de patrones sexuales diferentes, se ha permitido entre aquellas y aquellos que se dedican a la llamada "música popular". Y es en esta interrelación entre la clase, el género y la etnicidad como vamos a adentrarnos en un caso concreto que es objeto de una investigación que, bajo la dirección de la Dra. Cristina Cruces, estamos desarrollando desde la Universidad de Sevilla.

Género y etnicidad como factores de desarrollo: mujeres gitanas en el arte flamenco

En el marco de los modelos asimétricos de relaciones interétnicas, las minorías sometidas a procesos de exclusión social y de estigmatización encuentran en algunos de los marcadores de su etnicidad, "recursos propios", tal como los entiende Bonfil Batalla (1982) en su propuesta de etnodesarrollo, para construir con ellos estrategias colectivas de visibilización social, pero también proyectos de promoción personal.

La revalorización de algunos de los contenidos culturales de la etnicidad como bienes patrimoniales, tanto tangibles como intangibles, y su incorporación a procesos de mercantilización de "lo étnico", ha representado para algunas minorías la oportunidad de insertarse en determinados nichos del mercado, respondiendo a la demanda creciente de una producción auténtica y singular, así como la opción de profesionalizarse desde el *saber hacer* de unas prácticas que, hasta muy recientemente, estuvieron más o menos encapsuladas en los espacios de la reproducción del grupo étnico. Por ejemplo, la producción artesanal y la creación artística autóctona han funcionado en muchos contextos interétnicos tanto como palancas de visibilización y reconocimiento social de las minorías como oportunidades de promoción profesional de alguno de sus miembros. La música *afrobrasileira* o la capoeira funcionan como marcadores de identidad de la minoría negra de Brasil y, a la vez, han abierto nuevas vías de inserción en mercados de trabajo. La artesanía textil y la música chibcha de los quechuas peruanos o el floklore de los aymaras bolivianos son otros ejemplos de esa transformación de contenidos culturales étnicos en recursos eficientes para el desarrollo.

En el contexto pluriétnico del estado español, la relación entre arte flamenco y minoría étnica gitana configura un campo de análisis cercano y dinámico para reflexionar desde la perspectiva antropológica sobre la articulación entre etnicidad y desarrollo. Sin embargo, la etnicidad, tanto objetiva como en forma de conciencia de etnicidad, que funciona en principio como referente de identificación grupal y como continente de recursos potenciales para el desarrollo, no puede analizarse haciendo abstracción de su imbricación con otros componentes estructurantes de la identidad social como el género y clase social.

El flamenco se reconoce por su intangibilidad y su naturaleza básicamente sensitiva, aunque esté estructurado en procedimientos técnicos singulares y muy escolásticos. Su ubicación oscila entre la especialización y la libertad productiva del arte, aunque la fuerte estigmatización que lo etiquetaba como una expresión popular conllevó una desvalorización respecto a la "bohemia artística". Se trataba de un arte ligado a las clases sociales y a los grupos étnicos más marginalizados -como los gitanos- y las asociaciones con la mala vida, la falta de normas o de regularidad ha ido consolidando unas condiciones laborales marcadas por la irregularidad, la eventualidad, la movilidad geográfica y la publicidad de las relaciones entre artistas y públicos. La configuración de un gremio profesional (los "artistas flamencos") sigue estando muy atomizado y sin nodos centrales de delegación, aunque hay que destacar la notable jerarquización de las posiciones laborales en función de los siguientes criterios:

- I. En cuanto al reconocimiento y cualificación artística, desde las máximas categorías de "figuras" hasta profesionales menores;
- II. En cuanto al nivel de dedicación, profesionales a tiempo completo, a tiempo parcial y ocasionales de participación mínima que utilizan el flamenco como "dedicación complementaria";
- III. En lo relativo al nivel de ingresos, desde intérpretes altamente reconocidos y valorados hasta semi-profesionales de remuneración mínima.

La conciencia histórica de marginalidad de los intérpretes flamencos contrasta con un cierto desarrollo de la autoestima ante las nuevas condiciones de la industria artística flamenca y de un trabajo fuertemente *naturalizado* en cuanto a cómo se interpreta la capacitación. El "duende" sirve para legitimar unos límites que responden a las categorías del sexo y la raza como elementos de selección y configuración de habilidades artísticas.

Si bien la normalización del flamenco como *género artístico* se ha producido en relación a su circulación como bien de consumo, no deja de existir un vínculo de las

expresiones flamencas con esferas extralaborales de la vida social como las relaciones familiares, solidaridades étnicas, la personalización de la figura del intermediario, los contextos de nacencia o residencia, etc, en los que el flamenco se vive y se conceptualiza, a nivel *emic*, como un "no trabajo", como la expresión de un modo de vida al que se pertenece. Esto trae consigo una gran dificultad para marcar las fronteras entre el flamenco "mercancía" y el flamenco "de uso" en contextos rituales y laborales, donde expresiones que pueden parecer morfológicamente idénticas no lo son en sentido social. Otro efecto relacionado con lo anterior es el que genera prototipos artísticos contruidos más que en torno a la profesionalidad, a la *vivencia*. Los casos de vida calamitosa y desarraigada, los innumerables modelos de "marginalidad", rarezas etc. que se atribuyen a los artistas son ejemplos de estas adscripciones. Y esta adjetivación que se ciñe de atrevimiento y osadía en el caso de los hombres ha funcionado como un estigma -pero también como una forma de permisividad hacia la transgresión- en el caso de las mujeres gitanas¹².

Los modelos de transmisión y aprendizaje flamencos, centrados indistintamente en entornos familiares, locales, festivos y laborales, así como la indiferenciación de las categorías de arte, profesión, capacidad y afición sugieren una dificultad para definir o aprehender los mecanismos concretos a través de los que se produce la apropiación del conocimiento. En principio, y en el caso del flamenco, se trataría de un modelo flexible y desreglamentado de organizar y gestionar los recursos en los que hombres y mujeres tienen diferentes posibilidades de participar, como veremos a continuación. Unos modelos generizados que han ido cambiando a lo largo del tiempo creando o modificando las condiciones laborales del propio mercado. De ahí que optemos por una perspectiva diacrónica en la que los procesos de naturalización se aplican tanto al sexo de los agentes como a la etnicidad.

La abundante documentación que conocemos respecto al breve periodo que transcurre desde la definitiva codificación del flamenco como género artístico (en la segunda mitad del siglo XIX) hasta nuestros días consolida la continuada presencia de mujeres en el flamenco, bien en su dimensión de industria artística, bien en sus expresiones privadas. Dos esferas que es necesario diferenciar teórica y metodológicamente, pues artes populares normalizadas por su "popularización artística" como el flamenco requieren una distinción entre la capacitación técnica y la participación en los escenarios. Esta duplicidad ha afectado la presencia de la mujer en el mundo jondo y la ha condenado en mayor medida al campo de la privacidad, siendo básicamente las muje-

12. El papel de las mujeres a nivel simbólico es frecuentemente instrumentalizado para valorar en conjunto a los grupos étnicos.

res gitanas quienes primero fueron reconocidas como individualidades artísticas flamencas en la faceta del baile. Una división que -con sus matices y dinámicas cambiantes- ha continuado vigente hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, en que los papeles llegan a invertirse con la decidida incorporación de un abultado elenco de mujeres reconocidas al cante flamenco y la conversión de los bailaores en algunas de las figuras más emblemáticas del flamenco contemporáneo.

Procesos de naturalización y exclusión laboral

Este proceso histórico ha tenido una consecuencia innegable en la construcción de los repertorios flamencos. Teniendo en cuenta que donde el flamenco se creó como arte fue en los escenarios, y que en éstos las cantaoras han sido siempre minoritarias respecto a los cantaores, no debe extrañar el mayor confinamiento femenino a papeles de transmisión -y menos a los de creación- de estilos flamencos definitivamente alambicados como modalidades artísticas. Siendo el cante la parcela articuladora privilegiada del flamenco (con el que incluso se llega a confundir terminológicamente)¹³, la conclusión es lógica: aun cuando señeras figuras de cantaoras han creado variantes hoy ya tenidas por clásicas, la documentación disponible y siempre imprecisa que han expuesto los autores especializados atribuye a los cantaores el papel principal en la creación de estilos en el cante flamenco y en cualquiera de sus modalidades¹⁴.

Esto que puede aplicarse al cante para el periodo de codificación en la "Edad de Oro" del flamenco no es plenamente trasplantable a otros contextos históricos u otras expresiones del arte, en torno a los que habría que puntualizar algunos aspectos. En el baile, como decíamos, la proporción de mujeres respecto a hombres en las academias y salones, los cafés cantantes o las zambras granadinas, todos en torno al siglo XIX, podía llegar a ser de siete a uno¹⁵. Ello significó una *feminización* de ciertas escuelas de danza que ha perdura-

13. Se pueden aventurar algunas hipótesis respecto a las causas de esta superior posición jerárquica que otorga a "lo vocal" mayor rango profesional que al baile, el toque o los jaleos: la "naturalidad" conferida a su ejecución, que le concedería un carácter intransferible a las cualidades vocales, o el mayor valor simbólico de la palabra y el *mensaje explícito* respecto a la música (un mensaje más fuertemente *simbólico*) serían algunas de ellas.

14. En el caso de las tonás, consideradas cantes "masculinos", J. Blas Vega localiza 34 variantes, de las cuales 3 se atribuyen a cantaoras, 25 a hombres y 6 no tienen designación personalizada, si bien 5 de ellas (las "tonás tristes") se conocen por este nombre gracias al informante Juanelo de Jerez. Para las soleares, por tomar un cante no considerado ni "femenino" ni "masculino", y excluidos los intérpretes particulares, habría una diferencia de 2 a 23 entre *creadoras* y *creadores* (Blas Vega, 1982). Para un cante tenido por "femenino" como la malagueña, A. Arrebola ofrece una proporción de 5 a 25 en sus variantes estilísticas a favor de los hombres (Arrebola, s/f).

15. El dato lo proporciona Sneeuw para los cafés del Madrid de la época (1989).

do hasta hoy (se habla de la "Escuela Sevillana" en clave básicamente femenina, desde La Macarrona, La Malena y Pastora Imperio a Matilde Coral), aunque muchos de los maestros de finales del siglo XIX y principios del XX fueron hombres, sobre todo en el campo de la hoy denominada *Danza Española* (Maestro Otero, Realito, Pericet, Román...).

El caso de la guitarra, de cuyo toque la mujer ha sido literalmente excluida en el género flamenco, merece consideración aparte. En el marco íntimo y no mercantil de la reunión o el de la profesión artística, en la fiesta popular o familiar, es común que la mujer ocupe rango protagonista en las percusiones de vibráfonos (panderos y pande-retas), crócalos (palillos, castañuelas) y todo un conjunto de instrumentos domésticos de percusión (cántaras, botellas, etc.) que sirven básicamente como marcas de compás. Las primeras fiestas propiamente flamencas que nos relatan los autores costumbristas para principios del XIX ofrecían un variopinto elenco de sonajas, panderos y otros instrumentos en manos femeninas y, al menos hasta principios del siglo XX, existe también abundante información acerca de mujeres que tocaban la guitarra, representadas en fotografías y citas documentales -casos como La Serrana, Dolores la de la Huerta, María Aguilera y Anilla la de Ronda-, así como de mujeres "distinguidas" que incorporaban a sus repertorios de piano o guitarra piezas populares como fandangos o malagueñas.

Cuando se instala el café cantante, cuya etapa de máximo desarrollo se vive aproximadamente entre 1870 y 1910), el flamenco de escenario desprecia el uso de percusiones populares y otros cordófonos en favor de una especialización instrumental de la guitarra que llega hasta hoy. Esta singladura se produce a través de un definitivo alejamiento de la mujer de la sonanta, a la vez que se la catapulta hacia el baile como faceta más "decorativa" del género flamenco.

La clave de esta división sexual del trabajo que ha caracterizado históricamente al flamenco hay que buscarla en el modo en que atribuciones naturalizadas de aptitudes y habilidades físicas se convierten en mecanismos de segmentación de los mercados y en *instrumentos de poder*. En la guitarra, el discurso *emic* reconocería una indisposición natural de las mujeres a ejecutar las técnicas particulares de la guitarra flamenca, para la que se requiere una pulsación firme y mucha precisión en los dedos, que han de ser a la vez dúctiles y fuertes. Sin embargo, mujeres guitarristas ha habido en la etapa preflamenca -como demuestran las iconografías disponibles- y diversas profesionales son hoy conspicuas guitarristas, eso sí de repertorios clásicos. Posiblemente, la clave hay que buscarla en el modo en que la especialización histórica de la guitarra no fue sólo instrumental, sino también profesional. El modelo de organización del trabajo en el café cantante -cuando se codifica, insistimos, el género flamenco, independiente de la fiesta

popular- fue la formación de "cuadros", grupos flamencos compuestos por una o dos guitarras, cantaores, bailaores y palmeros o jaleadores "esquineros", en un diseño que continúa hasta hoy. En los primeros salones de baile, cuadros de zambras y cafés cantantes, el guitarrista era algo más que un artista, era una figura clave en la organización y la gestión de los eventos. El guitarrista pactaba los contratos y el dinero con frecuencia, y seleccionaba a los intérpretes. Sabemos asimismo que una gran parte de las grabaciones han sido inducidas por los guitarristas que servían, como en las fiestas, de "intermediarios" en los tratos con las casas discográficas. Eran los guitarristas quienes aconsejaban a los cantaores impresionar las placas viejas de pizarra (Miguel Borrull, por caso) apañando ellos los tratos, como pasaría en los años 60 con la Magna Antología de Perico el del Lunar. Esta especialización de tareas sigue funcionando hoy con su papel como arreglistas y ocasionalmente productores de las grabaciones. Es decir, el guitarrista flamenco siempre ha actuado como algo más que un instrumentista. Aunque tal vez se haya visto oscurecido por su posición "atrás", acompañando al baile, sus papeles intercambiables como director de escena, maestro de cuadro, intermediario contractual, reclutador de recursos humanos, creador, compositor, arreglista discográfico, y otras tantas actuaciones indirectas han hecho del guitarrista una pieza clave en la gestión del flamenco, en el que ha funcionado en gran medida como "bisagra" entre el artista y los distintos agentes de la ingeniería comercial de lo jondo.

Esa naturalización ha afectado igualmente al baile y a los cantes. Sin explicitarlo, parece que todos los aficionados comparten una especie de "reglamentación" por la cual ciertos cantes serían *naturalmente masculinos*, o ciertas voces *naturalmente femeninas*, a través de una mal disimulada atribución lateral de registros sonoros a los hombres y otros a las mujeres. Las voces se perciben como "cualidades flamencas sexuadas". El virtuosismo canoro (arabescos, gorjeos, adornos, floreos, trinos... lo que se llama "cantar bonito"), las voces de *falsete*, fáciles o *laínas* características de los cantes "ad libitum" y el virtuosismo serían "propios de mujeres", como las voces *natural*, *redonda* y *cantaora*, rectas y sobrias, *afilla*, gitana y *raja*, las más oscuras y negras del repertorio, que alcanzan arrebatos interpretativos por su extraordinaria capacidad para recordarnos el sufrimiento, serían "propias de los hombres". Y masculinas serían entonces técnicas y hábitos como el grito, los ayeos dolientes, los quejíos, los "soníos negros", "pelearse con el cante", "tirar el cante"... Se escucha decir que la jondura de Fernanda de Utrera consiste en que "canta como un hombre", mientras que habría voces de cantaores más líricas, menos acompañadas, donde predomina el preciosismo de falsete, voces fáciles o laínas como las de Vallejo o Pepe Marchena, que se consideran "afeminadas" en su exquisitez. En los estilos canoros, se diferencian igualmente los cantes más duros, sobrios, viriles, frente a los cantes líricos. Los primeros, masculinos; los segundos femeninos.

En el baile, las polarizaciones técnicas son aún más notables, siendo frecuente escuchar que las mujeres deben bailar "de cintura para arriba". Suyos serían los dominios de la curvatura, la blandura, la insinuación y la decoración; de los hombres los de la linealidad, verticalidad, fuerza, precisión y sobriedad en el vestuario y los adornos. Volvemos a la oposición entre lo emocional y lo racional, aunque investido ahora de atributos plásticamente sexuados: la racionalidad masculina se mide a través del control, de la objetividad, de la dominación; la emoción de las mujeres a través del cuerpo como instrumento de subjetividad, debilidad y subordinación. La concreción del cuerpo de la mujer, mediadora de la naturaleza frente a la abstracción de la mente, fue lo que la hizo especialmente valiosa para la mirada romántica: no olvidemos esa vieja adscripción de la mujer al mundo de la naturaleza (el baile, el cuerpo) frente a la localización del hombre en el mundo de la racionalidad: la música, la técnica.

En este sentido, el alejamiento de la mujer del toque flamenco nos devuelve también al criterio de la hipercorporeidad, como una traba que aún se mantiene vigente en las oportunidades de promoción de sus desarrollos profesionales: la guitarra representa un elemento de control extracorporal, un instrumento instalado más allá de la naturaleza. En tanto las mujeres consideran sus cuerpos como única materia prima de trabajo, quedan excluidas de esta tarea, como también de las percusiones y otra instrumentación flamenca o para-flamenca, de la que también vienen siendo excluidas históricamente las mujeres.

La codificación histórica del género flamenco se efectuó también sobre una estrategia de segmentación de papeles y estéticas para hombres y mujeres, que quedaron concentradas en las *tareas del cuerpo*. A la vez, la segmentación sexual del mercado de trabajo flamenco ha centrado las tareas femeninas en el campo de la *interpretación* directa. Esta tendencia supone otro de los impedimentos al desarrollo de sus oportunidades profesionales: mientras que los hombres no encuentran prácticamente ninguna restricción a las múltiples especialidades de cante, toque, baile, jaleos, escenografía, coreografía, luminotecnia o intermediación del flamenco, el *habitus* femenino depende y afecta a la concepción que las mujeres tienen de sí mismas, generando procesos autoexcluyentes respecto a oportunidades laborales alternativas que incluyen no sólo otras actividades flamencas tecnificadas (aparte del toque de guitarra, el de piano flamenco, las percusiones instrumentales...) sino también la gestión directa de recursos económicos y administrativos (contabilidad, presentación de proyectos, trato empresarial directo...) las innovaciones frente a la tradición (procesos creativos de composición, fusión, arreglos...) y las de tipo organizativo o que obliguen a *mandar* en los contextos artísticos (dirección de compañías, control y autoridad sobre los trabajadores). El "techo de cristal" de las

mujeres flamencas, y también las imágenes a través de las cuales las fronteras de "lo permitido" se les representan en su trabajo, se sitúan en definitiva en aquellas oportunidades que permiten, básicamente, el cante o el baile.

A modo de reflexión final

La visibilización de las mujeres en la historia de la música está plagada de sesgos que es necesario evitar para reconstruir la participación musical de hombres y mujeres en distintos sectores de la producción artística y tradicional sin caer en el etnocentrismo y el esencialismo que supone dar por sentado habilidades y características genéricas. Los mecanismos que explican la división de sexo en la ejecución musical deben contextualizarse aunque esto no impida generalizar algunas de sus notas comunes. En este sentido hemos partido de las instituciones y los cambios que, en el pasado europeo y americano, han silenciado las actividades de las mujeres en la producción musical (imposibilidad de formación institucional, prohibiciones expresas en la exhibición o en la interpretación, falta de reconocimiento o rechazo masculino manifiesto, reclusión de las actividades musicales al ámbito privado, asociación con características supuestamente naturales de reproducción y cuidado). Las relaciones entre género y feminidad en el caso concreto de las mujeres gitanas y el flamenco ofrece un análisis concreto sobre cómo se producen las asignaciones de género y cómo van cambiando en contextos específicos.

Bibliografía citada y de consulta

Arrebola, Alfredo

Los cantes de Málaga, Málaga, s/f

Assumma, M. Cristina

1995 *Il fascino e la carne. Il flamenco racconta*. Melusina Editrice, Roma

Blas Vega, José

1982, *Magna Antología del Cante Flamenco*, Hispavox, Madrid

Bonfil Batalla, G.

1982, "El etnodesarrollo, sus premisas jurídicas, políticas y de organización", en Bonfil, G. (ed.) et al., *América Latina. Etnodesarrollo y etnocidio*. San José de Costa Rica: FLACSO

Cruces Roldán, Cristina

2000 "El Flamenco", en Cano García, G. (Dir.), *Gran Enciclopedia Andaluza del Siglo XXI, Conocer Andalucía*, Volumen 6, pp. 147-219, Editorial Tartessos, Sevilla.

2003 *Antropología y Flamenco (II): Identidad, género y trabajo*. Signatura Editores, Sevilla

Chuse, Loren

2003, *The Cantaoras. Music, Gender and Identity in Flamenco Song*. Routledge, New York & London.

De Lauretis, Teresa

2000, "La tecnología del género" en *Diferencias. Etapas mde un camino a través del feminismo*, Ed. Cuadernos inacabados, n.35, Ed. Horas y horas, Madrid, pp 33-65.

Fernando el de Triana

1986 *Arte y artistas flamencos*. Editoriales Andaluzas Reunidas. Madrid (existe edición de 1978 en Editorial Demófilo, Madrid)

García Canclini, Néstor

1982, *Las culturas populares en el capitalismo*, Ed. Casa de las Américas, La Habana.

2000, *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires.

Navarro García, José Luis y ROPERO NÚÑEZ, Miguel

1996 *Historia del Flamenco*, vol I-V. Ediciones Tartessos

Gilmore, David

1996 "Above and Below: Toward a Social geometry of Gender" in *American Anthropology*, vol 98, n. 1 Washington

Green, Lucy

1999 *Música, género y educación*. Ed. Morata, Madrid

Izquierdo, María Jesús

1998, *El malestar de la desigualdad*. Ed Cátedra, colección feminismos, Madrid.

Lavaur, Luis

1999 *Teoría Romántica del Cante Flamenco /1976/* Signatura Ediciones, Sevilla

Lorenzo Arribas, Josemi

1998, "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones metodológicas", en Manchado Torres, 1998

Manchado Torres, Marisa (comp.)

1998 *Música y mujeres. Género y poder*. Cuadernos inacabados, Madrid.

Ramos López, Pilar

2003 *Feminismo y música. Introducción crítica*. Narcea Ediciones, Madrid

Rubin, Gayle

1986 "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo" en *Nueva Antropología*, Vol. VIII, n. 30. México pp. 95-145.

Sneeuw, Aaron,

1989, *Flamenco en el Madrid del XIX*. Virgilio Márquez-Demófilo. Córdoba,

Steingress, Gerhard

1993 *Sociología del cante flamenco*, Centro Andaluz de Flamenco, Jerez de la Frontera

Washabaugh, William

1996 *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*. Washington D. C. Oxford berg

1998 *The Passion of Music and Dance. Body, Gender and Sexuality*, Berg, Oxford-New York

Luis Cernuda y la poesía popular: Entremés de romances en un final lorquiano

Rafael Bonilla Cerezo
Universidad de Córdoba

Un crítico no debe ser justo en el sentido corriente de la palabra. Mucho menos un gran artista. Así lo entendía Oscar Wilde quien, a finales del siglo XIX, se declaraba incapaz de admirar una obra diferente de la propia. El poeta, por naturaleza, seduce a las Musas rivales con tenacidad y egoísmo. Intuye que la perfección, siempre tan huidiza, sólo puede acatar las leyes de *su* talento¹.

En este sentido, la lírica de Cernuda responde a la aguda sentencia del irlandés. Más aún, quizá represente la imagen del profeta que, bajo la luz de la luna, arrastra el castigo de ver el alba antes que el resto del mundo. Y todo castigo, de manera regular, despierta una pequeña sensación de venganza, un "ignoto agujijón"² que incide sobre la poesía popular.

Ahora bien, el análisis de cuatro artículos³, decisivos para comprender la huella andaluza, invita a pensar que el desprecio no atañe tanto a "lo popular" cuanto a los marbetes teóricos. Si prescindimos de este detalle la tendencia "antilocalista" -y errática- ocultará los sentidos elogios que tributó a Lorca o los Álvarez Quintero.

1. A juicio de Oscar Wilde "sólo podemos dar una opinión realmente sin prejuicios cuando se trata de cosas que no nos interesan, y ésta es, sin duda, la razón de que la opinión carente de prejuicios carezca por completo de valor. El arte es una pasión y, en materia de arte, el pensamiento es coloreado inevitablemente por la emoción, y por eso es más bien fluido que fijo, y como depende de bellos estados de ánimo y de momentos exquisitos no puede ser constreñido dentro de la rigidez de una fórmula científica o de un dogma teológico". Cfr. Wilde, 2000: 88.

2. En el poema "A un poeta muerto (F.G.L.)" leemos: "Mas un inmenso afán oculto advierte/ Que su ignoto agujijón tan sólo puede/ Aplacarse en nosotros con la muerte, / Como el afán del agua, / A quien no basta esculpirse en las olas, / Sino perderse anónima/ En los limbos del mar". Cfr. Cernuda, 2002: 22-23.

3. Los artículos se encuentran recogidos en Cernuda, 1975: 727-745, 1006-1015, 1237-1240, 1325-1329. En adelante citaremos siguiendo esta edición. Indicamos junto al texto la página entre paréntesis.

Es por ello que, más allá de Browning o Yeats, estoy convencido de que el alma lorquiana lo cautivó desde joven; con una mirada casi filológica. Cuando estudia al autor de Fuentevaqueros confiesa su devoción por un folklore olvidado, atávico y germinador. Asumida la crisis del Romancero⁴ con demasiada ligereza, ha llegado el momento de encender el fanal que iluminó las raíces de nuestra tierra. Como poeta en busca del ideal tal vez nos engañó en ocasiones. Démosle en estas páginas la máscara de Lorca y les dirá la verdad.

¿Existe la poesía popular? Este interrogante, simple en apariencia, ha suscitado debates de hondo calado histórico. Sobre todo en una época en la que el término, *sensu stricto*, esconde no pocas falacias. Conviene recordar que toda clasificación se asienta sobre una escuela hermenéutica previamente sancionada. Por tanto, nada impide sostener que lo que para algunos es el paradigma de la sencillez para otros se convierta en un auténtico tratado filosófico. Cernuda, estimado por los manuales como defensor del "culturalismo literario", no iba a ser la excepción.

¿Invalida esta imagen su apuesta por una poesía para el pueblo?⁵ Sólo cuando se identifica a éste con el "vulgo" o reducimos el objeto de análisis a *La realidad y el deseo*⁶. La prosa, leída con atención, revelará esos tímidos secretos.

Parece bastante obvio que el escritor jamás comulgó con la noción de "folklore". La

4. Este artículo arranca de un breve y sugerente estudio de Antoni Marí sobre el romancero y el poeta sevillano. Cfr. Marí, 1990: 171-175.

5. Antonio Rodríguez Almodóvar parte de una premisa semejante a la nuestra. Es decir, igual que pretendemos descubrir a Lorca siguiendo la senda cernudiana, se puede conocer a Cernuda a través de la crítica de Silver. En este sentido, afirma que la poesía del sevillano cumple una función social, aunque desde una altura casi metafísica. A continuación, recoge unos versos del poeta citados por el inglés: "Dejar que su mente humillada se ennoblezca/ Con la armonía sin par, el arte inmaculado". Finalmente concluye: "Cernuda confiere una trascendental importancia a los creadores de arte. Son los salvadores del mundo". Cfr. Rodríguez Almodóvar, 1978: 234-235. El poema opera sobre nosotros como una educación ideológica a través de la educación del gusto. Se dirige al mundo. El problema de Cernuda -a la vez aquello que lo aleja de Lorca- es que "no contó con el mundo" al que hablaba, no salió a conocerlo.

6. José María Capote Benot ha señalado que en la revista *Mediodía*, núm. VIII, 1927, posteriormente incluidas dentro de "De un 'Diario'", aparecieron dos pequeñas composiciones impregnadas de sabor popularizante: "Canción del pescador": "Agua: te vi tantas veces, / que te doy mis aparejos./ No quiero pescar más peces, /que quiero pescar reflejos" (15-12-1926) y "Canción del afilador": "En vano las chispas ruedan / con la piedra que va y viene: / los filos nunca se quedan / tal como el aire los tiene" (12-7-1926). Cfr. Benot, 1971: 99-100. Éstas son las únicas muestras de poesía popular, tendencia que no se volverá a repetir en toda la obra posterior. A nuestro juicio tomará elementos conversacionales del pueblo prescindiendo de los temas. Construye una lírica que podemos calificar de "popular", según la definición "romántica". Pero no se trata sólo del Romanticismo de Wordsworth sino de la pureza romántica -anterior al propio movimiento- que Lorca atribuyó a Góngora y Lope en su conferencia sobre el poeta cordobés.

lirica popular, según las "preceptivas", equivalía a un aguachirle condimentado por tres elementos: utilidad, paralelismo vital y crónica historiográfica. En consecuencia, la fabulación y el ornato rendían sus armas ante el temible *prodesse*.

Bien es cierto que un poeta, individuo inserto en la sociedad de su tiempo, se limita a escribir versos. Y en esta limitación reside su grandeza ya que carece de cualquier responsabilidad sobre los males que acechan a los coterráneos. Posee pleno derecho para expresarse con libertad -deleitosamente-, sin escuchar a aquellos que lo denigran:

"La mayoría de la gente no tiene en efecto una idea muy favorable respecto a la poesía ni respecto a los poetas. [...] Se les acusa de cantar mientras Roma arde, quiero decir, mientras los negocios públicos pasan por momentos difíciles, precisamente por la torpeza de los mismos que acusan al poeta, y el país está en guerra o en revolución" (p.728)

¿Por qué arde Roma? La causa hemos de buscarla en un factor muy ilustrativo: los gobernadores, ¡tan populares ellos!, condenan a los "diletantes" mientras dan cobijo a ineptos notariales y estetas de la ignorancia⁷. Ello nos conduce a una segunda pregunta: si estos ingredientes de lo popular han agriado los sabores ¿por qué no cambiar las especias?

Cernuda no reniega de la tradición, simplemente plantea su personal aliño poético. Y es que el pueblo, como concepto ontológico abstracto, no margina a los literatos; tan sólo los encorseta en un marco escénico determinado. ¿Es preciso un criterio pragmático, tal vez proxémico, para valorar los versos? ¿Hay poetas que trabajan en un ambiente que los protege -el teatro- y se acercan al "grupo" con mayor facilidad que otros? Contra este orden de cosas combate nuestro autor. Si la aceptación de lo que ocurre en escena es de todo punto artificial y sujeta a normas extrapoéticas, ¿de dónde manan esas fuentes "autorizadas" que relegan a los "creadores sin público" y -lo que es más triste- sin honorarios? O quizá haya que decir que sí buscan un destinatario concreto; escriben para el lector ideal, aquél que han construido en su mente:

"Alguien, en la escena de un teatro, en el salón de una conferencia, recita unos versos. Entonces el mismo parecido señor a que antes aludíamos, exclama: "¡Esto

7. Según Silver, 1995: 218, "Cernuda entendía la misión del poeta como abiertamente satánica, es quizá su más amplia diatriba contra la sociedad hostil que ve al poeta como paria y proscrito. Aquellos a quienes Cernuda constantemente denomina la grey han elegido las instituciones en vez de la libertad, la ciudad en vez del mundo natural, y rematarán su ignominia produciendo un crítico literario que estudie la obra del poeta; un parásito que se hará rico y famoso como nunca lo fue el propio poeta, verdadero creador".

sí que es poe-síal" ¿Hay contradicción entre esa frase y la anterior? Si con la primera parece condenarse la poesía en general, con la segunda parece reconocerse la existencia de una poesía especial que merece elogios.[...] La poesía que escriba ese poeta, ¿sería una poesía popular?" (p. 729).

Antes de responder detengámonos en un aspecto muy controvertido. Aun admitiendo que la poesía sea comprensible, perviven serias dudas sobre el fantasma que deslinda -con una "precisión" que asusta- la luz de las tinieblas. Dicho de otro modo, ¿pueden las tablas del teatro descifrar la confusión de Babel? Un futurólogo se lo aclararía mejor. Mientras tanto, entiendo que los factores externos condicionan la recepción de cualquier manifestación artística.

La situación planteada no difiere de la "docta oscuridad" propuesta por Carrillo Sotomayor: en el Siglo de Oro se opusieron el "como las paga el vulgo" lopesco y la sublimidad gongorina; en el siglo XX, la poesía dramática, donde las fronteras entre orador y público están bien delimitadas, y la idealización que conduce "a la minoría". Pero en ninguna de las dos contiendas encuentro una prueba que logre verificar aquello que los espectadores aprehenden y en qué medida.

Por este motivo los límites de lo popular son lábiles e inestables. ¿O acaso el público áureo percibía en plenitud todo el trasfondo de *Fuenteovejuna*? ¿Elaboraron complejos sistemas de pensamiento sobre Calderón y *La vida es sueño*? No se engañen. El pueblo -esa palabra tan repetida y a la vez tan peligrosa- nunca vio a Segismundo como un filósofo existencial. Tan sólo deseaba que conquistara a Rosaura.

Algo parecido sucede con ciertos poetas que nunca suben a escena. Pongamos por caso a Góngora, el modelo del barroquismo más alambicado y "herético". ¿Alguien puede afirmar, sin temor a equivocarse, que sus romances y letrillas no gozaron del fervor de los lectores?

Esta es la senda que Cernuda recorre desde las primeras líneas. Para incluir una obra en el ámbito de lo popular hay que descubrir el grado de popularidad que posee el receptor⁸. La poesía, como actividad lucrativa para el espíritu y -perdonen mi prosaísmo- el bolsillo,

8. Andrés Soria ha matizado que el andalucismo presenta a partir del siglo XIX, y aún antes, una extraordinaria gravitación a lo *popular*. Lo popular es un elemento real y repetido: diríase una constante que activa su relieve en las actuaciones colectivas del pueblo andaluz. "Pero su presencia ha inducido, a menudo, a error en las interpretaciones globales o parciales de la cultura andaluza, acaso por haberse ignorado sus proporciones de integración en ella. Indudablemente esta cultura no es del todo popular. Ni tampoco sus rasgos principales son los de la decadencia". Cfr. Soria, 1988: 185.

aspira a obtener el mayor eco. Este hecho no significa, necesariamente, que el auditorio esté integrado por una clase social privilegiada. Porque -y todos sabemos que es verdad- mientras se contrarían los gustos del trabajador es fácil suscitar los celos del aristócrata:

"Muchos aceptarían en principio la idea de una poesía aristocrática. Pero de ahí no se sigue que esa poesía sea una poesía de clase, una poesía cuyo público exclusivo lo compusiera la aristocracia. [Recordemos] unas prudentes palabras que Cervantes puso en boca de Don Quijote, quien hablando con el caballero del Verde Gabán dice: "Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde, que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en el número del vulgo" (pp. 730-731).

Eliminada la sociedad estamental -y su doctrina del *corpus mysticum*- la capacidad intelectual se corresponde con la pericia lectora. Pero no se nos negará que algunos vestigios de servidumbre sobreviven a esta disertación tan "democrática"⁹. Si la poesía requiere un esfuerzo cognitivo y el pueblo es presa de la ignorancia, ¿quién lee esas composiciones? Sólo los elegidos podrán desentrañar los arcanos ya que el público que bautizó al "género" carece de talento para apreciarlos. ¿Siempre? La opción por una poesía "teóricamente" popular demuestra lo contrario:

"Tendríamos que afrontar la cuestión desde otro ángulo, resolviendo que si no existe una poesía prácticamente popular, exista una poesía teóricamente popular, lo cual no supone que esa poesía sea popular, sino que podría o debería serlo.[...] Wordsworth define la poesía como "espontáneo desbordamiento de un sentimiento poderoso", haciendo así descansar la poesía sobre una base sentimental, lo cual es propio de una época como la suya romántica y democrática" (p. 731).

Para ello necesitamos que, por elevado que sea el carácter del poema, recree un lenguaje sencillo, "cercano al de la buena prosa"¹⁰. Sin embargo, la eliminación del ornato

9. Su valoración del acto poético como algo superior e selectivo fue captada por sus propios compañeros. Recordemos unas palabras de Gregorio Prieto: "es el momento de apreciar su romanticismo moderno, entrelazado a un surrealismo de expresión actual, que, como manojo de violetas en símbolo de vida marchita, su perfume de cuando lo fueron frescas, se deja sentir y se eterniza en recuerdo con rastro genial y se hermana en fines intelectuales que se eternizan como pájaros vivos de atractivo color". Cfr. Prieto, 1977: 149.

10. Sin duda, más clara y sistemáticamente que el de ninguno de sus coetáneos, el lenguaje lírico de Cernuda pretende no alejarse demasiado de la norma hablada. Así lo interpreta Cesar Real Ramos quien distingue estos rasgos como esenciales: preferencia por el verso largo, predominio del ritmo, encabalgamiento constante, ausencia de juegos de palabras, hipérbaton suave y, por encima de todo, utilización del léxico cotidiano. Cfr. Real, 1983: 95. Pero no olviden que el lenguaje hablado no implica en ningún caso tono coloquial. Cfr. Otero, 1977:129-137.

que define a esta teoría lírica da lugar a dos conclusiones negativas: si se rebaja el nivel retórico para adaptarlo a los conocimientos del pueblo, el esfuerzo compositivo, la lucha con el idioma que consagra a Góngora o Quevedo, desaparece por completo. En consecuencia, y ya que el lector parece renuente a aceptar algo que escapa de su magín, habría que encontrar un autor que satisfaga *sus* aspiraciones estéticas. Desde estas coordenadas pienso únicamente en dos candidatos: el propio pueblo o un poeta falaz.

Pero las dificultades no terminan aquí. Convendrán conmigo en que el mismo grado de artificio existe en la prosificación del metro que en la arquitectura depurada del ritmo. Si admitimos que una de las propiedades de lo popular es la espontaneidad ¿no perciben una máscara de impostura en esta escuela tan "coloquial"? Partiendo de esta premisa, Cernuda opina que Campoamor "redujo el lenguaje a pura prosa" y a nadie se le ocurrió considerarlo como un poeta del pueblo. Sencillamente porque no lo era. Escogió una expresión cercana a "lo oral", palabra bien separada del dominio de lo "popular".

Hasta ahora nos hemos mantenido en la superficie de la preceptiva. Profundicemos unos instantes en la aplicación textual:

"El objetivo principal que Wordsworth se proponía con sus poemas era "escojer incidentes y situaciones de la vida ordinaria y referirlos, en cuanto fuera posible, con un lenguaje usado realmente por los hombres". Para ello se fijó en la "vida humilde y rústica". Y acepta "el lenguaje de dichos hombres, ya que son ellos quienes están en contacto con los principales objetos de donde se deriva la mayor parte del lenguaje" (pp. 732-733).

La intención del poeta inglés es plausible, aunque utópica. ¿El *Cratilo* de Platón y la causalidad objeto-lenguaje en pleno siglo XIX?¹¹ Eso parece. La única diferencia es que los contertulios helenos respondían al nombre de Sócrates y Hermógenes -lo que

11. En Alemania, los seguidores del *Sturm und drang*, con su exaltación del genio frente a la razón, prepararon el terreno para esta supuesta revolución cognitiva. Poco después, las doctrinas de Immanuel Swedenborg cristalizan en la interpretación romántica del mundo como un enigma en que no hay nada explícito, y en el que los fenómenos y los seres que lo pueblan significan algo, componen un libro abierto. Entre los románticos ingleses también tuvieron gran arraigo estas ideas. William Blake sostenía que la naturaleza es un reflejo del mundo celestial y el poeta, mediante el espíritu y la imaginación, es capaz de percibir lo invisible. Según Wordsworth, la naturaleza tiene alma y vida, porque todo en ella está pleno de Dios y de su Espíritu, el cual nos habla por medio de sus paisajes y componentes. En fin, Coleridge, Shelley y todos los románticos, siguiendo una línea de pensamiento que va de Hegel a Fichte y se remonta a Platón, partían de la supuesta existencia de una Idea que se materializa y se muestra a los sentidos a través de la naturaleza y los objetos sensibles. Cfr. Salazar, 1999: 17-46. En este sentido, también es fundamental el ensayo de Philip W. Silver "Cernuda, ¿poeta romántico?". Cfr. Silver, 1989: 73-97.

nos predispone a la tolerancia- mientras que los "demiurgos léxicos" de Wordsworth se llaman "hombres rústicos".

En el fondo, su postura entronca con la noción humanista del *decorum*: a un tema "ordinario" debe asignarse una expresión *humile*; por el mero hecho de que los rústicos manipulan aquellos objetos primarios de los que nace el lenguaje. En otras palabras, toda poesía privada de un referente objetivable carece de validez estética. ¿Qué nos queda? Florilegios de "bucólicas virgilianas" y anecdóticos. ¡Veinte siglos para esto! Es lógico que Cernuda se indigne.

Sin embargo, toda crispación contiene un poso de equidad. Es decir, el crítico ataca ciertos asertos que considera erróneos; mas el error, con frecuencia, se transforma en una sugestiva fuente de conocimiento. Uno de los más interesantes alude al binomio primitivo / popular:

"En todos los países, dice Wordsworth, los poetas primitivos escribieron con pasión, excitados por acontecimientos reales, y al obrar así, procedían naturalmente, como hombres que eran. [...] ¿No parecen acordarse estas palabras a muchos de nuestros romances viejos?¹² Después añade: "En épocas posteriores, los poetas, y quienes ambicionaban la fama de estos, al comprender la influencia de dicho lenguaje, deseosos de producir idéntico efecto sin sentir la misma pasión, adoptaron mecánicamente aquel estilo" (p. 734).

¿Dónde reside la vinculación entre primitivismo y folklore? Ciertamente lo desconozco. Lo que sí está claro es que el poeta primitivo guarda una estrecha relación con aquellos hechos que narra. Siente las hazañas como algo próximo a lo vivido.

La identificación de este modelo con el concepto de popularidad desemboca en un estado que, por paradójico, invalida toda la teoría romántica que subyace en su planteamiento. ¿No recogía el siglo XIX la herencia medieval de gestas y leyendas maravillosas? Es incuestionable; pero dichos relatos carecen de la contemporaneidad "historia-discurso-autor" y, atendiendo a esta circunstancia, no podríamos catalogarlos como populares. *Ivanhoe*, *Quintín Durward* o *El talismán*, auténticos *best sellers* durante décadas y generaciones, fueron escritas por Walter Scott, individuo que bien poco tuvo que ver con Cedric

12. El concepto de tradición en estos artistas, lejos de significar una fuerza inconsciente que se perpetua a lo largo de la historia, constituye un trabajo selectivo y refinado. El poeta, en su calidad de ser superior, elegido, es quien conecta, a través de su poesía, al pueblo con su arte más primitivo, restaurando la unidad perdida. Esta es la gran propuesta de Wordsworth. A este respecto consúltese Heras Lázaro, 2000: 412-421.

"El Sajón" o Brian de Bois Gilbert. ¿Anula este dato, meramente cronológico, su éxito y difusión? Por supuesto que no. Si así fuera, borren de los manuales las *Noches lúgubres* de Cadalso, la pasión de Pelayo y Hormesinda, la espectral Salamanca de Espronceda. Este criterio no resulta operativo ni empírico pero Cernuda lo reinterpreta a su modo:

"De la imitación artificiosa que produce ese resurgir de las viejas literaturas nacionales procede en gran parte la poesía popular moderna" (p. 735).

Con los romances viejos de nuestra tradición ocurre algo similar. En principio, aquellos que los escribieron cumplen el requisito historiográfico que Wordsworth exige; incluso pueden sentir con fervor las aventuras del Cerco de Zamora o Bernardo del Carpio. Ahora bien, estos romances se desgajaron de los Cantares de Gesta lo que invita a pensar que existen unos precedentes autorales bastante más primitivos que los del siglo XV.

¿Era más pasional el Mester de Juglaría que la defensa de Baeza? Y, teniendo en cuenta que la literatura se nutre de temas griegos, ¿en qué período hay que fijar la cuestión del primitivismo? La cosa se complica aún más cuando Góngora y Lope introducen los romances piscatorios en feliz convivencia con los acontecimientos nacionales. Ya no sólo la expresión se aleja de lo autóctono sino el propio argumento. Por tanto, la crítica del estilo, incluso lógica, no deviene en mecanicismo narrativo.

¿Creen además que la revolución fue tan inaudita? En absoluto. Quienes marcan un antes y un después presuponen que el romancero viejo era castizo, puro, y la nueva moda lo convirtió en género maldito. ¡Qué gran equivocación! Cernuda percibe que estos romances seminales, "populares", encierran tanta elaboración literaria como cualquier "dezir épico". De lo contrario no hubieran alcanzado un reconocimiento tan clamoroso:

"El ideal vernáculo de nuestros defensores de la poesía popular ha sido siempre el Romancero. ¡Escribir un nuevo Romancero! [...] Hojeemos algunos de aquellos romances viejos. Cuán exquisitos y deliciosos. Más sin querer acabo de expresar mi admiración por ellos de un modo poco adecuado a la idea que comúnmente se tiene acerca de la poesía popular; porque la poesía popular no debe ser, ni exquisita ni delicada" (pp. 735-737).

Por extraño que parezca la poesía popular es la más antipopular de todas. Nuestro crítico advierte el valor de la escuela romanceril pero destaca sólo aquellos ejemplos en los que la coloquialidad se da la mano con la ciencia versificadora. Algo semejan-

te al estilo "jocoserio" creado por Góngora en sus fábulas mitológicas. Reniega de la pureza de los *genus* para unirse con entusiasmo a la hibridación diafásica:

"Veamos el romance de "El prisionero". [...] ¿Es exclusivamente popular? Algunas odas de Fray Luis de León, que fue también un prisionero durante cinco años en la cárcel inquisitorial, ofrecen el mismo tema de este romance, y Fray Luis de León no es un poeta popular. ¿Será entonces la expresión lo que haya aquí de popular? (p. 737).

Difícilmente; en el romance de "Fontefrida"¹³ aparecen versos que podría firmar el mismo Garcilaso quien, no lo olvidemos, fue anotado por Herrera allá por 1580. En esta tesitura, y ya que perseguimos un nuevo criterio taxonómico, destaquemos el tono airoso y sencillo de la expresión:

"Pero ese tono existe también en los versos, como las canciones "Viso enamorado", de Villasandino, o "Muy graciosa es la doncella", de Gil Vicente, que no son populares" (p. 738).

La presencia de Gil Vicente no es casual¹⁴. Actúa como una pieza clave de todo su enfoque analítico. A finales del siglo XV, las representaciones -mimos y obras dramáticas- tenían lugar en la corte papal y los recintos palaciegos. Aunque se trata de un teatro incipiente, donde la separación actor-espectador aún no está consolidada, sorprende la naturaleza del auditorio: nobles y clérigos. ¿Qué ha sido de aquel poder de las tablas para convertir en poesía popular lo que se escenifica ante un público?

13. El romance narra a modo de fábula la pretendida seducción de la desconsolada Tortolica por el taimado Ruiseñor, al que la viuda aparta con enérgica presteza. Cfr. *Cancionero de la Lírica Tradicional*, 1983:52. Cernuda apreció con su proverbial agudeza los ecos garcilasistas pero, recientemente, Manuel Gahete ha subrayado la vinculación con las cantigas gallego-portuguesas: se rehuye el casamiento que subyuga a veces más que gratifica. Esta atmósfera de hostilidad contra el matrimonio se confiesa a la madre, como ocurría en las cantigas. Cfr. Gahete, 1998: 63-79.

14. Juan Luis León, 1998: 137-176, afirma que "unir a Góngora a la tradición popular, a Gil Vicente, a Juan del Encina, es un gran logro de esta generación. Este logro es aplicable inmediatamente a una revisión del flamenco; revisión que se apresura a hacer Lorca; pero que dejan intuida Alberti, Aleixandre, Prados, Altolaguirre, Rejano, Garfias, Villalón..." (p. 151). Sin embargo, habría que matizar que Encina o Gil Vicente sólo son parcialmente "populares": las églogas 11, 12 y 14 del primero no se reducen a los meros rústicos mientras que el auditorio del segundo era fundamentalmente noble. Esta idea subraya la defensa cernudiana de una "popularidad letrada". También Alberti, en *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, en *Prosas encontradas (1924-1942)* -véase Alberti, 1970- demostrará la interinfluencia entre la poesía culta y la de tipo popular que se ha dado en todas las épocas, incluso en las de mayor auge de tendencias técnicas y culturales.

Acepto que en nuestros días la heterogeneidad receptora es mayor; pero no se podrá negar que Cernuda refuta el argumento de *auctoritas* según el cual el teatro confiere naturaleza poética al metro. El escenario no es más que eso: tramoya, carpintería. Oculta en el manuscrito o llevada a la palestra la genialidad es idéntica. Y si no es la misma, al menos está latente. Recae sobre el director y los empresarios la obligación de plasmarla con brillantez; pero en sí, como texto, ya es "popular" o no lo es. Otra cuestión es que el espectador sepa captarlo con objetividad y agudeza.

Sin embargo, corremos el peligro de dar por sentado un problema de difícil solución: la sencillez expresiva no siempre se origina en el venero de lo popular:

"Todos conocemos el tono alternativamente indistinto o exagerado que tiene el lenguaje del pueblo, no de tal o cual individuo excepcional del pueblo, sino del pueblo como un todo. [...] No digo que de continuar este examen del Romancero no halláramos composiciones que mostraran claramente su raigambre popular pero es sintomático que sólo aparezca en los romances, por lo general, coincidiendo con su fracaso artístico" (p. 739).

En esta explicación, y no en otro sitio, se esconden las causas del empobrecimiento estilístico. En la Edad Media conservaban un carácter formular, una *tekné* sumamente cuidada, que facilitó su asimilación por las gentes. Así lo sintió De Chasca. El Siglo de Oro aportó una maleabilidad rítmica sin parangón, paralela a la reforma de la focalización temática. ¿Qué sucedió en los siglos siguientes? Una machacona colección de *topoi* rancios y avulgarados. Muy populares, sí, pero exentos de ingenio. Hay que esperar hasta los soberbios *Romances históricos* del Duque de Rivas para asistir a una efímera resurrección. Un oasis en medio del páramo -con honrosas excepciones como la de Lorca-.

Todo se reduce, pues, a la disolución de un caprichoso oxímoron que nos persigue con denuedo: "arte popular". El arte es privativo del truco y exige un espectador inspirado que también se transforme en artista¹⁵. Si hay un listón estético, que lo hay, debe servir para elevar el nivel del virtual destinatario. Cuanto más alto mejor. Lo con-

15. María Victoria Utrera, 1995: 97, estima que la poesía de Cernuda presenta al hombre y al poeta separados de su entorno: "Sin embargo, no siempre viene acompañada su soledad de un rechazo absoluto hacia la sociedad. En ocasiones el aislamiento se convierte en el único camino posible de acercamiento al mundo". Por su parte, Jacobo Muñoz, 1977: 120, considera que en la lectura de sus poemas "se invita al posible lector, de acuerdo con este procedimiento, a rehacer espiritualmente el proceso poético mismo de su autor, actuando así la poesía sobre su mente, sustituyendo o contagiando, en cierto modo, su pensamiento y percepción por aquellos del poeta".

trario conduce a la desidia y el aburrimiento. Incluso los ritos más ancestrales precisan de una etapa formativa que favorezca su asimilación e impida el olvido:

"Como escribió Juan Ramón Jiménez lo popular es "imitación o tradición inconsciente de un arte refinado que se ha perdido", añadiendo que los primitivos "no son tales primitivos sino con relación a nuestra breve historia de la cultura". [...] Además, si el Romancero fue alguna vez poesía exclusivamente popular ¿por qué no lo es hoy ya? ¿Por qué una obra artística popular ha de perder su popularidad no sólo al pasar de un siglo a otro, sino de una región geográfica a otra no muy distantes entre sí?" (p. 740).

Porque quizá nunca lo fue. Pocos ejemplos encontraremos en nuestra crítica, académica o no, que subrayen con tanta nitidez la transitoriedad de la poesía. Las manifestaciones exquisitas brillan con tremenda luminosidad. Por eso son poderosas y escurridizas. Harán las delicias de Heráclito. Alejarse del "tesoro" es fácil, recuperarlo prácticamente imposible. "Todo fluye" y las aguas de las Musas son reacias a acogernos de nuevo. No toleran la traición:

"Las palabras que Wordsworth aplica a la desviación artificiosa de los poetas, apartándose de la sinceridad y el fervor primitivos, pudieran con la misma razón aplicarse también a quienes modernamente intentan remedar dicha sinceridad y fervor, "deseando producir idéntico efecto sin sentir la misma pasión" (p. 741).

Entonces, ¿por qué se la llama popular? ¿Ha existido alguna vez en nuestro país? A juicio de Cernuda sólo Lope de Vega merece llevar este calificativo. Es nuestro poeta nacional. La intuición resulta sugerente aunque la pondremos en cuarentena. En las obras del madrileño que, contra lo que se pudiera pensar, habló muy poco "en necio" mientras nos dejaba "el gusto", nuestros antepasados vieron su imagen reflejada. Sin embargo, nunca se sublevaron -al menos no demasiado- ante el comendador de turno. Contemplaban sus penurias en escena y efectuaban la catarsis de manera incruenta:

"En efecto, la admiración del público español del siglo XVII ante el drama contemporáneo, brotaba de una disposición espiritual que le unía con el propósito del poeta: ambos tenían una ambición nacional común que el público sentía y el poeta expresaba; acaso con algunos poetas primitivos medievales ocurriese lo mismo" (p. 743).

No me remontaré a la época de Per Abbat para indagar la esencia del drama. Prefiero girar las manecillas un siglo, hasta el primer decenio del XIX. Durante estos

años, autores como Lista -buen conocedor de Lope-, Quintana, García de la Huerta o Jovellanos culminan la profecía del Fénix. ¿No encendieron *Raquel*, *Munuza*, *Pelayo*, la Guerra de la Independencia? ¿Existe una literatura más patriótica, más nacional, que la de aquellos que lucharon contra el invasor francés? Si la hay es escasa. Pero pagaron un precio que lastra la expresividad. Lo habrán intuido. La maestría de Lope resultó un obstáculo insalvable y no tardarán en entonar el *rendez-vous*. Aun así, desbordan una pulsión tan nacional, tan "popular"... El cuerpo es neoclásico, el alma romántica. Concilian el verso que llama "al pan, pan, y al vino, vino" con la hueca retórica declamatoria de lo popular moderno.

¿Popular moderno? Sí, acostúmbrense a este concepto de ahora en adelante. La República literaria andaba escasa de poetas y Andalucía hubo de acudir en su ayuda: los Álvarez Quintero colocaron el primer pilar¹⁶; del friso y el arquitrabe se encargará Lorca.

La aproximación de Cernuda al dúo sevillano, dueño de un humor que cauteriza llagas, se produce desde la más ácida burla. Comprenderán que el erudito que batalló con la corriente romancesca, vacua y repetitiva, no iba a ser benévolo con títulos como *Mariquilla Terremoto* o *Amores y Amoriós*. Sin embargo, muy pronto comenzó a valorar algunos rasgos "populares" dignos de mención:

"La comedia era *El Patio*. El propósito inicial mío no era tanto ver la comedia (que conocía), sino, en complicidad, reírnos de ella. Acaso deba aclarar ahí que el propósito llevaba en mí una contradicción, porque los actores españoles (que estimo como los peores del mundo) me ponen de mal humor" (p. 1006).

Lo reconozco, esta actitud predispone a la saña. No obstante, intentaré dilucidar dónde se oculta la mano maestra que transformó el sintagma "reírnos de ella" en "reírnos con ella". Cernuda denuncia los defectos -tan sabidos que ya cansa- de la pareja de hermanos: aquellos que proceden de la persona de los autores y los que tienen su sede en el ambiente mismo, lugares y personajes: "los temperamentales del medio social cuya imagen presenta" (p. 1007).

16. Juan Carlos Rodríguez incide en la crispación que Lorca sintió porque el *Romancero gitano* produjera su primera mitomanía, que lo hiciera aparecer como un gitano en ese sentido, como un poeta natural o popular, cuando él sabía el refinamiento, el arte inmenso que había colocado en ese libro. Lo mismo ocurre en ocasiones con el estudio de los Álvarez Quintero. Así, cuando analiza *Bodas de Sangre* podemos leer: "hay una estilización del populismo, una estilización del andalucismo exactamente igual que en Alberti en *Marinero en Tierra*, superior al de los Quintero, superior al de toda la tradición flamencóloga". Cfr. Rodríguez, 1981: 65-69.

A estas alturas se habrán dado cuenta de que Andalucía no es sinónimo de "popular" y mucho menos de "tipismo". El prototipo flamenco, la mujer vestida de faralae, fijan arquetipos rancios y poco fieles a nuestra identidad. Ni cantamos siempre ni vivimos en Jauja:

"La observación de la realidad es en ellos aguda, y deliciosa su representación dramática de la misma, pero la vicia en ocasiones el optimismo pueril y *a priori* con el que pretenden idealizarla. Ya Valera menciona que los diálogos son animadísimos y graciosos, el lenguaje propio y peculiar al pueblo de por ahí, las figuras bien trazadas y llenas de verdad" (pp. 1007-1008).

¿Observaban su época los escritores costumbristas? ¿Hay en Zabaleta, Estébanez Calderón o Larra folklore gratuito sin más? En mi opinión, pocos "testigos" cuentan el siglo XIX como ellos. Este ingrato papel lo desempeñaron antes, con mayor o menor fortuna, el *Rimado de Palacio*, Vélez de Guevara y Feijoo. Ninguno ha sido estudiado como "popular" pero todos hablaron del pueblo, de la vida diaria. ¿Qué hay en los Álvarez Quintero que los condena a la hoguera de la "españolada"? Sólo prejuicios. Escrutaron la realidad con perspicacia pero cometieron un "error": adornarla con "fermosa cobertura". Profundicen en el traje de lunares y hallarán un lenguaje vivo y sorprendente, "peculiar al pueblo de por ahí".

Para conjeturar que algo es "peculiar" se precisa un detenido estudio en el que -si fuéramos Pottier- los cuadros positivos y negativos resultaran concluyentes. Los Quintero son "populares" porque dotan de realismo léxico a los diálogos de sus tipos, que no lo son tanto. Basta comparar cualquiera de sus comedias con las novelas de López Pinillos, sin ir más lejos, y nos daremos de bruces con una fonética falseada y cansina. Abran de nuevo el texto de *Puebla de las Mujeres*, una de las cimas quinte-rianas, y saluden a los "dialectólogos del humor" que la alumbraron.

Recordarán que el diagnóstico "popular" del poeta no se constriñe sobre el lenguaje. Será preciso investigar también los argumentos:

"Valera se da cuenta de lo que la obra de los Quintero es, pero no puede prescindir de lo que a él y a sus contemporáneos les habían enseñado maestros y preceptistas, ni la propia práctica observada en sus obras literarias, considerando como punto esencial de ellas, y no sólo en la comedia y en el drama, sino también en la novela, la existencia de un argumento dominante" (p. 1008).

Acabamos de mentar al difunto en el hogar de la castañuela. ¿Cómo se puede pretender que las estampas, los retazos medio esbozados de sus escenas, contengan una arquitectura cartesiana? Hablaríamos entonces de Shakespeare, Valle-Inclán o Arthur Miller. Y, salvo sorpresa de última hora, los Quintero no gozaron de su amistad. Lo que importa no es la trama sino el ambiente; el pueblo y no los protagonistas. Sus personajes son numerosos y esquemáticos; todos hablan a la vez pero ninguno dice demasiado. En la polifonía -Bajtin y Berlanga lo saben- reside su vigencia:

"El ambiente poblado de figurillas graciosas y propias del mismo pasa a sustituir al argumento en la obra dramática. De ahí el parentesco estético de los hermanos Quintero, al sustituir el detalle modesto y cotidiano al conjunto grandioso o supuestamente tal, con Azorín, y que del arte de aquéllos pueda decirse lo mismo que se dijo del de éste; que ofrecía "los primores de lo vulgar" (p. 1009).

Curioso sintagma éste: "vulgaridad primorosa". ¿Se trata de un nuevo oxímoron o, por el contrario, alude a otro enfoque de la "cotidianidad artística"? Cuando el primor viene acompañado de ligereza y descuido hay que presuponer un cierto carácter espontáneo, vivo. Sólo equiparable al impresionismo. Mientras Seurat punteaba sus lienzos, Azorín taquígrafió la realidad con pausas frenéticas y definitivas. Casi fotográficas. Incluso interpretó el cine como una sucesión de momentos.

Del mismo modo entiende Cernuda la comedia de los Quintero. Unas frutas, un plato, un cacharro y lienzo colocados sobre la mesa valen tanto -a Cezanne nos remitimos- como el monólogo de *Hamlet*.

Ahora bien, aunque aceptemos que el argumento es secundario para ellos, no se afirma lo mismo de la proporción en los actos:

"Este teatro es excelente cuando sus proporciones son las del entremés, paso de comedia o comedia breve; pero decae cuando los autores, ambiciosamente, quieren darnos la comedia en tres o más actos. [...] En las comedias del tipo segundo el argumento suele recobrar su antiguo dominio y los autores pierden el suyo. [...] Ahí es donde el optimismo *a priori* de los Quintero suele volverse contra ellos, porque no son poetas, y al tratar de serlo, han de manejar el arma de dos filos que la poesía, invocada por ellos, puso en sus manos inhábiles" (pp. 1010-1011).

Su reino no es el de Lope; habitan en el entremés, en los pasos de Lope de Rueda. Si hubieran nacido durante la "comedia nueva", ¡qué jacaras y mojigangas nos habrían

legado! ¡Qué talento para la pieza breve, la gracia chocarrera, la pulla salerosa! Brillan en las distancias cortas, protegidos por la seguridad que les proporciona la estampa. Aprehenden el motivo "popular" para dotarlo de una categoría literaria sin precedentes. Por eso no rinden tributo al Lope de las jornadas; su devoción se encamina hacia el homónimo antecesor, maridado, eso sí, con la economía sainetesca y entremesil.

Esta admiración por la obra concisa, de trazos sutiles, deriva en una objeción ya referida:

"La obra teatral tiene el gravísimo inconveniente de no poder subsistir, ni apenas existir, en cuanto teatro, sin el apoyo y aplauso del público, y éste, en todas partes, es el juez menos calificado para decidir del valor de ella" (p. 1012).

¿Recuerdan el discurso de Alonso Quijano que daba inicio a nuestra exposición? El público nunca podrá ser crítico; por la simple razón de que no siente la llamada del arte. Le falta la inspiración platónica que lleva a la *anamnesis*, por no hablar de la formación aristotélica que permite juzgarla. Las "gentes", así, en plural, admiran lo que les es más próximo, más "popular", porque se ven identificados en escena. Se equivocan. Aquello que captan en el teatro bebe de la vida y las costumbres pero carece de valor sin el amplio palimpsesto literario que lo origina. ¿O acaso los Álvarez Quintero surgen de la copla y el mantoncillo? ¿Desconocían los relatos costumbristas de la segunda mitad del XIX? La ingenuidad del espectador no ha de recaer sobre el crítico. Menos aún sobre el autor. Escuchemos a Cernuda:

"El de los Quintero tiene detrás, como tradición, una parte de nuestra literatura moderna; en él, claro hay elementos de la tradición dramática, pero hay otros que no pertenecen a ella. Entre los dramáticos, por ejemplo, Don Ramón de la Cruz, poniendo a cuenta del ambiente andaluz lo que en sus *Sainetes* es ambiente madrileño.[...] Pero también entra en lo no dramático, y mucho, el costumbrismo romántico y la novela regional" (pág. 1012).

Quizá no logren la misma aceptación pero ello no empaña su decidido esfuerzo para dignificar un concepto, el de lo "popular", manoseado por etnólogos y geógrafos. No lo olviden, en los Álvarez Quintero subyace un gran capítulo de "nuestra literatura moderna". Un capítulo que en el libro vital de Lorca se reduce a prólogo. La poesía del granadino viaja mucho más atrás; es enciclopédica y pasional. ¿Sus maestros? Sófocles y Esquilo.

¿Cómo es posible que el principal lírico andaluz se alimente del corifeo clásico? Porque "no es un poeta español, aunque descontemos las analogías externas españolas y, sobre todo, andaluzas tan fáciles por lo demás de constatar. Hombre de otro espíritu, de otro temperamento, casi se diría de otra raza, sus antecedentes definitivos no podemos hallarlos aquí, en la tradición española" (pp. 1239).

Pues bien, obedezcamos el veredicto: Lorca no pertenece al grupo de Lope. Ni siquiera a la misma etnia. ¿Es un apátrida? ¿Vaga, errante, sin ningún asidero local? Claro que no. Su popularidad, tantas veces ponderada, descansa en la realidad metafísica de las esencias¹⁷. Cuando señalamos que los rústicos de Wordsworth no poseen la formación necesaria para designar entidades, obviamos una pequeña matización. Quizá un aliento cultivado, andaluz, fuera capaz de recoger las semillas de Anaxágoras, los *spermata* que alimentan todo el universo. En este sentido, la construcción lorquiana de lo real es "primitiva", "popular"¹⁸:

"Para él existe el mundo visible; hasta diría que el mundo visible se ha hecho para él y otros espíritus análogos, con su frenético amor a lo tangible, lo gocen y lo adoren. Cada color, cada sonido, cada forma penetra en sus sentidos con tal fuerza que allí quedan reflejados para siempre. Sus palabras se ven, se tocan, se saborean y aspiran, exactamente igual que un color, una forma, una pulpa o un aroma" (p. 1239).

Conoce los misterios de la tierra y su poesía nace de ella, de lo más profundo del subsuelo. Es arcillosa y brillante, viva y conquistadora¹⁹. Si consigue el favor del público es precisamente por eso: no refleja sus hábitos sino que bucea en los enigmas que los engendraron. Su Andalucía se aleja del costumbrismo; hunde su alma en los grie-

17. En unos términos parecidos se ha expresado Pedro Córdoba, 1982: 143, cuando destaca que "si la poesía no tiene su punto de partida en la realidad natural o popular y tampoco es una creación ex nihilo, sólo cabe una posibilidad. El poeta parte de algo pero ese algo no es la realidad. Ese algo, material y no real, es el IDIOMA, la rosa sin fragancia ni pétalos con que fabrica sus mitos verbales".

18. A juicio de Díez de Revenga, 1990: 75-90, "para Lorca tan importante es la tradición como la vanguardia. Su intención es aunar los esfuerzos característicos de los aires renovadores con una investigación serena y severa de la tradición literaria" (p. 76). "De modo semejante, el concierto cósmico, en cierto modo pasivo, en el que el Lorca adolescente busca su sitio en vano, y cuya intuición se trasluce -según cree- en la copla andaluza, se torna visión unitaria de poeta a lo clásico, para desembocar en una toma de contacto y relación activa -amor, inteligencia y valentía- siempre dentro del realísimo mundo de la poesía que "está en la calle", y en todos los seres del universo" (p. 80).

19. Juan Luis León, 1998: 154, insiste en que el flamenco y el mundo gitano de Lorca "no son más que un pretexto, un tema, que con la maestría del genio, Federico tocó, con la clarividencia visionaria que le caracterizaba, como metáfora de la creación. Es una atracción hacia lo telúrico, lo exótico, lo popular, del estilo de los románticos".

gos, Bizancio²⁰, el Islam. Recoge sus tesoros para gestar un mundo contemporáneo y arcano, donde las tragedias de Esquilo bailan con el llanto de la guitarra.

No todos intelectualizarán la fusión pero algo de los colores, de la luz, de la oración se filtrará entre sus poros²¹. Porque la poesía de Lorca es presocrática, se eleva desde el albero para alcanzar la universalidad. Aspira a una comunión panteísta y neoclásica para ilustrar a sus congéneres. Sólo así la sensación primaria mutará en un placer consciente y racional.

El andalucismo lorquiano "no es de origen geográfico". Si lo fuera los dialectólogos tendrían trabajo durante siglos. El sentimiento de lo autóctono opera en él a través del sustrato. ¿Fue Córdoba ciudad del Imperio Romano? ¿Nos regalaron la Alhambra los musulmanes? Todos lo hemos estudiado así. Es una herencia arquitectónica, religiosa, sin la cual no podemos entender nuestra sociedad. Pero ¿qué me dicen de Ibn Hazm, Omar Jayyám, o Ibn Zaydun? ¿Han enmudecido estos jardines de versos? No en la obra lorquiana. Gracias a él entendemos su duende²² porque, qué duda cabe, los escritores andalusíes vivieron en esta región y formaron parte del "pueblo" de la época. Un pueblo que, ¡oh sorpresa!, alcanzó cotas culturales impensables para nosotros: situó Al-Andalus a la cabeza de Occidente:

"Temas, estilo, preocupaciones son comunes entre la poesía y la poesía de Federico García Lorca. Ciertamente que no es mi propósito negar aquellos otros antecedentes españoles y, más específicamente, andaluces, a que antes aludía; pero es que se ha insistido tanto en explicar a los actuales poetas andaluces por su origen solamente..." (pp. 1239-1240).

20. Félix Grande, 1992: 27-28, ha subrayado que los orígenes musicales de donde nacerá el flamenco se remontan hasta la formación de la música oriental asentada en Andalucía, hasta la adopción de la liturgia bizantina por parte de la Iglesia española y hasta el siglo XV, en que los gitanos llegan a España. Sin embargo, lo que más contribuye a nuestros intereses es una cita en la que desmitifica este carácter "popular" tan asumido y a la vez tan alejado de la interpretación lorquiana: "el flamenco es una de las creaciones artísticas más populares del mundo". Todo es verdad en esta frase, excepto la palabra "populares". La complejidad estructural y la extraordinaria complejidad interpretativa de los cantes no consienten extraviar la grandeza de unos protagonistas concretos: los guitarristas y los cantaores. Una vez gitanizados o aflamencados, los cantes sólo pueden ser interpretados por un maestro de la energía comunicativa, y dueño de una instrumentación gutural y respiratoria a que debemos llamar profesional, cuando no excepcional".

21. Este interés por el arte como acto "puro" para llegar a fórmulas que apelan al primitivismo y al mundo incontrolado de los Sobrerrealistas, apela, en opinión de Francisco Cao, a los dos ejes que vertebran también su evolución en la plástica: "lo popular ligado a lo primitivo y a las formas de creación puras de los desequilibrados y de los niños, y por otro el Surrealismo que rescata y predica las fórmulas anteriores". Cfr. Cao, 1990: 22.

22. En palabras de Francisco Umbral, "cuando un andaluz dice "duende" está diciendo algo muy grave, muy serio, muy hondo, que es exactamente lo que Federico entendía por tal y lo que trata de elucidar. [...] Todo el poderoso tirón telúrico y nocturno de Andalucía lo ha resumido esa tierra en una palabra y en un personaje o personajillo que a los no andaluces nos hace sonreír o nos parecer palabrería del Sur". Cfr. Umbral, 1968: 31-32.

Para edificar su poética estudia, anota, lima²³. Los gitanos del *Romancero* exhiben un nuevo imaginario andaluz²⁴. "Desfilan con trágica melancolía y ojos sombríos" (p. 1240); su tez oscura y grácil talle se apoderan de los versos de Federico²⁵. Les aseguro que Estébanez miró a otra familia cuando inmortalizó estos rostros²⁶. O tal vez estuviera en lo cierto y la pupila de Lorca inventó los suyos. ¿Qué prefieren la estampa o la fantasía? ¿La realidad o el mito?:

"Mas ¿a qué insistir en lo sabido? Hay lo natural adquirido; pero ello sólo no basta para comprender, en lo posible, un hombre. Hace falta completarlo con la aportación de su propio esfuerzo instintivo, natural también y que no reconoce fronteras o costumbres" (p. 1240).

Inmersos en este crisol cabría preguntarse: ¿logró Lorca la popularidad alejándose de lo nacional? ¿Las fuentes del *Romancero gitano* son andaluzas? ¿Hindúes? ¿Griegas? Quizá todo reunido. La solución la tiene el pueblo. Cuanto más se haya leído mayor competencia para desentrañar los colores, los *parfums* de los que habló Baudelaire. Con gran perspicacia Cocteau dejó escrito: "¿Quién es popular? ¿Victor Hugo es popular? Mi portera no lo conoce" (p. 1325). Y es cierto. Habrá quien estime los cuchillos y la luna como lo más característico del poeta²⁷. Perfecto, pero tengan cuidado; no sea que se cor-

23. Si los temas fueran tan simples y llegaran al lector con enorme facilidad Lorca no hubiese tardado tanto en publicar, por citar un ejemplo, su conocido *Poema del Cante Jondo*. No debemos permanecer en la superficialidad del tipo porque el granadino aspiraba a mucho más. Así lo entiende Miller, 1978: 67: "A final question to be raised is why García Lorca waited so long to publish a work that was probably completed long before 1931. Doubtlessly he had become more preoccupied with other projects in the intervening years, such as the *Romancero Gitano*, to which the *Poema del Cante Jondo* is in many ways a prelude, and the *Poeta en Nueva York*, not to mention his own insistence on artistic perfection, an insistence that caused him to revise his poems continuously and which made him reluctant to submit them for publication".

24. Gallego Morell, 1993: 11-26.

25. La simpatía por esta raza maldita se explica -además de su gusto por lo mágico, por la vida entendida como exorcismo y fatalismo- por ese principio de rebeldía y malditismo, por lo que él tiene también de postergado, de paria, de hombre al margen de la sociedad. Para profundizar en la relación de los gitanos y lo "primitivo" recomendamos el epígrafe "El gitano y el negro en la poesía de García Lorca" del libro de José Ortega, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Cfr. Ortega, 1989: 97-133.

26. A comienzos del siglo XIX, junto a populismo literario, apareció el gitanismo literario como otra de las manifestaciones de la creciente afición por "lo popular"; es decir, el mundo y el lenguaje jergal fueron atribuidos a los gitanos y sirvieron de elemento artístico para la formación de una nueva poesía literaria de dudosa calidad. Según Juan Luis León, 1998: 141, "no cabe duda de que la invasión napoleónica y el advenimiento del movimiento romántico supondrían un aldabonazo al flamenco. Como apunta Steingress "el tradicional romancero, el ciego, se convertiría en cantaor, en un (semi-) profesional del arte".

27. El *Romancero gitano* supone una universalización del gitano, la invención de una figura mítica, pero por esa razón hay en él rasgos puramente jondos emanados de los temas principales del libro, que coinciden con los temas flamencos: luna, fragua, yunque, baile. Así lo asumió el propio autor: "El Romancero gitano es un retablo de Andalucía, pero antipintoresco, antifolklórico y antiflamenco. Lo llamo gitano no porque sean gitanos de verdad, sino porque canto a Andalucía, y el gitano es en ella la cosa más pura y auténtica". Cfr. Rodrigo, 1975. Recogemos la cita en Juan Luis León, 1998: 169.

ten. Otra posibilidad, magnífica a todas luces, sería que Sócrates, Ibn Tufayl, los juglares, Larra y el flamenco, enlazados, nos resultaran cercanos, "populares"²⁸.

Todo esfuerzo educativo -en estos tiempos "reformistas"- debe idealizar la vía lorquiana. Desde el acercamiento a las gentes se puede construir un país. Bajen del pedestal y obtendrán resultados. El pueblo es indolente *per se*, el poeta raras veces. Por eso puede guiarlo de forma altruista, con el único objetivo del saber y la cultura. No se asombren, lo que la ILE y Lorca²⁹ intentaban estaba ya en Juan de Mena o, si no, ¿por qué giró tanto la rueda de *Las Trescientas*? Para conducirnos hasta la verdad:

"Ningún poeta entre los actuales españoles con tantos derechos como Federico García Lorca para ser pura y hondamente popular, mucho más en tierra como la nuestra donde todo es pueblo, y lo que aquí no es pueblo no es nada. El pueblo, para vivir en calidad de tal, necesita a su lado quien le comprenda y quien le ame, sin proponérselo interesadamente.[...] Y un poeta así era Federico García Lorca" (p. 1326).

Oigan a Cernuda, el "elitista", el "desarraigado"³⁰. ¡También tiene su corazoncito! Reconoce que para ser popular, para llegar a los ciudadanos, hay que destruir la torre de marfil. Él derribó algún tabique pero, ya lo anuncié, no siempre dijo la verdad. De ahí su admiración por la sinceridad lorquiana. Tan sincero que roza el milagro. ¿Cómo explicar si no que el más apegado a la entraña de nuestros poetas fuera ensalzado por la "refinada" burguesía de los años veinte?:

"Su arranque, su empuje primero, es, aún más que popular, anterior a lo popular mismo; su inspiración brota en la propia tierra que *luego* ha producido un pueblo. No sigue lo popular, no lo adula. Es expresión trascendente de un pueblo, pero no es el pueblo mismo, por eso es escritor, y sobre todo poeta" (p. 1326).

28. El teatro universitario se propuso la renovación, con un criterio artístico, de la escena española. Y para ello se valdrían de los clásicos españoles como educadores del gusto popular. Lógicamente, nos encontramos de nuevo con esa interacción o intercambio producido entre el teatro del siglo de Oro y lo popular.

29. Tanto la empresa llevada a cabo por las Misiones Pedagógicas como la de *La Barraca* alcanzaron un nivel de difusión cultural y de concienciación cívica que no tiene parangón en nuestra historia. Como señala Francisco Caudet, tanto las Misiones como el espíritu de *La Barraca* habría que relacionarlas con el "Krausismo" y la ILE, a la vez que con los movimientos regeneracionistas pedidos por Joaquín Costa. Según Plaza Chillón, 2001: 14, "aspiraban a devolver al pueblo los cantos que un día acertó a crear y que pervivían aún en algunas regiones españolas. Se alternaban en las representaciones, recitados de serranillas y romances junto a las obras y cantos recitados. [...] Algunas de las canciones populares que se ofrecían en las pausas, fueron recogidas por el propio Federico García Lorca".

30. "¿Para qué dejas tus versos, / Por muy poco que valgan, / A gente que vale menos?".

Si es anterior a lo "popular real" también habrá de ser precursor de lo "popular moderno"³¹. Esta condición florece en las piedras de la vieja tradición castellana. Sin las lecturas cultistas no se entiende el *Romancero gitano*. Más aún, a fuerza de leer a Góngora³² y Juan Ramón, blasones del elitismo y la soledad, convirtió el alma colectiva en venero andaluzado:

"Alberti, al señalarle antecesores, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, el Romancero tradicional, olvida un poeta andaluz romántico, de arranque popular también en muchos aspectos, el Duque de Rivas. [...] Lo que el Duque de Rivas le da como movimiento dramático, Juan Ramón Jiménez lo da como sugestión lírica. Y en el lenguaje otra dualidad: la reminiscencia folklórica deja el paso a la extremadamente culta, de Góngora sobre todo" (p. 1327).

¿Conocen algún teorema más hermoso? Preguntaré a Euclides o Newton. Por el momento, he decidido quedarme con estos sumandos. Cuando el profesor enuncia la "ley de la poesía" acude a cuatro pilares de nuestra lírica: Juan Ramón, Machado, Ángel de Saavedra y Góngora. Disculpen a San Juan de la Cruz pues la vida monástica no permite trasnochar. Los cuatro andaluces, los cuatro "populares". Un ramillete que se transforma en sexteto de cuerda cuando Cernuda recoge la máscara lorquiana. ¿Era el más popular de todos? Probablemente no; pero piensen que "no es más andaluz quien de andaluz se disfraza, sino quien lleva intacto dentro de sí, límpido y seductor, el reflejo de esta tierra daimónica, perezosa y activa, vívida y soñadora"³³.

31. Cao, 1984: 36-38, recoge dos ideas que preludian esta noción postulada por nosotros. Así, Daniel Devoto, 1980: 71, afirmaba que la obra lorquiana de madurez no debe prácticamente nada a la poesía popular. Su teatro registra modismos y giros del habla popular, pero nada más. Pues bien, quizá sí sea "popular" pero moderna. En unos términos parecidos la interpreta Carlos Rincón quien mantiene que "Lorca irá sobre la cresta de la ola del movimiento social para elevar a la conciencia la visión del "elemento pueblo". Allí residen las bases de su genial innovación: imponer de nuevo a los campesinos, después de siglos de silencio, como encarnaciones de España". Cfr. Rincón, 1966: 52-71. Cao cita las páginas 65-66.

32. Pienso que la célebre conferencia lorquiana que lleva por título *La imagen poética de don Luis de Góngora* se reduce a un mero -y brillantísimo- ejercicio didáctico. El poeta siempre la consideró como un ejemplo de "vulgarización", como un deseo de entretener a su auditorio. Según Díez de Revenga, 1990: 83, "a Góngora nos lo descubre en su historia de favorables y detractores y a la imagen poética nos la presenta como algo normal en el lenguaje hablado, y más aún en concreto, en el lenguaje popular. Desde luego, en el de Andalucía". Es más, en otro sugestivo ensayo Francisco Javier Díez de Revenga llega a identificar los términos "Neotradicionalismo" y "Neobarroquismo". Cfr. Díez de Revenga, 2000: 135-157.

33. Aquella Andalucía que inicialmente Cernuda tenía relegada al mundo de los sueños subjetivos parece asumir, a juicio de Alberto González Troyano, 1990: 33-37, "sus valores más tangibles y positivos al ser contemplada en su expresión romántica".

Bibliografía

- Alberti, Rafael, *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, en *Prosas encontradas* (1924-1942), recogidas y presentadas por Robert Marrast, Madrid, Ayuso, 1970.
- Cancionero de la Lírica Tradicional*. Vol. II, Barcelona, Orbis, 1983.
- Cao, Antonio F., *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*, Londres, Tamesis, 1984.
- Cao, Francisco, "Tradición y originalidad en la iconografía lorquiana", en *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990, pp. 21-41.
- Capote Benot, José María, *El período sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971.
- Cernuda, Luis, *Antología*, selección y prólogo de Francisco Brines, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.
- Prosa completa*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Biblioteca Crítica, Barral Editores, 1975. De *Poesía y Literatura* (1960) seleccionamos "Poesía popular" (1941), pp. 727-745; de *Poesía y Literatura II: "Los Quintero"* (1962), pp. 1006-1015. Por último, de la sección recogida bajo en nombre de *Prosas sueltas en revista* hemos escogido "Federico García Lorca" (1931), pp. 1237-1240 y "Federico García Lorca. Romancero gitano" (1937), pp. 1325-1329.
- Córdoba, Pedro, "Lorca teórico del lenguaje o el origen sentimental", *Hommage a Federico García Lorca*, Toulouse, 24-26 de noviembre, 1981, Travaux de L'Université de Toulouse-Le-Mirail, Serie A, Tomo XX, Services des Publications de la Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982, pp. 139-152.
- Devoto, Daniel, "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca", en *Federico García Lorca*, edición de Idefonso Manuel Gil, Madrid, Taurus, col. El escritor y la crítica, 1980, pp. 23-72.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, "Federico García Lorca: poética e historia literaria", *Poética e historia literaria: Bécquer, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti*, XI Cursos de Verano del Seminario de Autores Andaluces "José Cadalso", Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990, pp. 75-90.

"García Lorca en 1927: Neotradicionalismo. Neobarroquismo", *Federico García Lorca: clásico moderno. 1898-1998*, Congreso Internacional coordinado por Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez y Juan Varo Zafra, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 135-157.

Gahete, Manuel, "Influencia de la tradición lírica en la dramaturgia lorquiana", en *La oscuridad luminosa: Góngora, Lorca, Aleixandre*, Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía, 1998, pp. 63-79.

Gallego Morell, Antonio, "García Lorca, poeta de Andalucía", en *Sobre García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1993, pp.11-26.

González Troyano, Alberto, "Entre la divagación y el sueño: la Andalucía romántica", en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Reales Alcázares de Sevilla (3-6 de mayo de 1988), Universidad de Sevilla, 1990, pp. 33-37.

Grande, Félix, *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori, 1992.

Heras Lázaro, María Ángeles, "El mito de Granada y la depuración de lo andaluz en Federico García Lorca y Santiago Rusiñol", en *Federico García Lorca: clásico moderno. 1898-1998*, Congreso Internacional coordinado por Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez y Juan Varo Zafra, Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 412-421.

León, Juan Luis, "El 27 y el flamenco", en *Panorama del 27, diversidad creadora de una generación: Sevilla 1927-1997*, edición de Rafael de Cózar, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación el Monte, 1998, pp. 137-176.

Marí, Antoni, "Del idealismo trascendental en Luis Cernuda", *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Reales Alcázares de Sevilla (3-6 de mayo de 1988), Universidad de Sevilla, 1990, pp. 171-175.

Miller, Norman C., *García Lorca's Poema del Cante Jondo*, Londres, Tamesis Book Limited, 1978.

Muñoz, Jacobo, "Poesía y pensamiento poético en Luis Cernuda", en *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, Madrid, Taurus, 1977, pp. 111-123.

Ortega, José, *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, Granada, Ediciones de Bolsillo, Universidad de Granada, 1989.

Otero, Carlos, "Poetas de Europa", en *Luis Cernuda*, edición de Derek Harris, Madrid, Taurus, col. El escritor y la crítica, 1977, pp. 129-137.

Plaza Chillón, José Luis, *Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca (1932-1937) (De pintura y teatro)*, Granada, Edit. Comares, 2001.

Prieto, Gregorio, *Federico García Lorca y la Generación del 27*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1977.

Real Ramos, César, *Luis Cernuda y la Generación del 27*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1983.

Rincón, Carlos, "Lorca y la tradición", en *Eco*, Bogotá, XII (noviembre 1966), pp. 52-71.

Rodrigo, Antonina, *García Lorca en Cataluña*, Barcelona, Planeta, 1975.

Rodríguez Almodóvar, Antonio, "Leer a Cernuda", *Andalucía en la Generación del 27*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1978, pp. 219-242.

Rodríguez, Juan Carlos, "Lorca de la naturaleza a la naturaleza", en *Hommage a Federico García Lorca*, Toulouse, 24-26 de noviembre, 1981, Travaux de L'Université de Toulouse-Le-Mirail, Serie A, Tomo XX, Service des Publications de la Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982, pp. 65-69.

Salazar, Javier, "*Rosas y mirtos de luna...*" *Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Aula abierta, UNED, 1999, pp. 17-46.

Silver, Philip W., "Cernuda, ¿poeta romántico?", en *De la mano de Cernuda*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1989, pp. 73-97.

Silver, Philip W., *Luis Cernuda: el poeta en su leyenda*, Madrid, Castalia, 1995.

Soria, Andrés, "Notas sobre el andalucismo de Lorca", *Valoración actual de la obra de García Lorca*, *Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, pp. 181-208.

Umbral, Francisco, *Lorca, poeta maldito*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968.

Utrera, María Victoria, *Luis Cernuda, una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, 1995.

Wilde, Oscar, *El crítico como artista*, traducción de León Miras, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

ANTOLOGÍA VIVA

El arte y el pueblo en el tiempo de Demófilo

Antonio Piñero Mira

La selección iconográfica "El arte y el pueblo en el tiempo de Demófilo" quiere aproximar al lector, a través de un recorrido necesariamente breve pero denso, a la Andalucía que Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* conoció, vivió y sufrió en la segunda mitad del siglo XIX. Aunque algunas imágenes trascienden la barrera del siglo XX y la mayoría de ellas están localizadas en la ciudad de Sevilla, todas muestran el entorno en que Demófilo se fraguó como principal impulsor de los estudios del folklore e inició algunas de las andaduras intelectuales que lo llevarían a consolidarse con el tiempo como un nombre fundamental para recorrer la cultura y la sociedad andaluzas de la época.

Los años en los que vivió Demófilo fueron cruciales para la configuración de una idea de Andalucía que se ha mantenido prácticamente intacta hasta hace no mucho tiempo, y que aún está instalada en los imaginarios de muchos. Gracias tanto a su ocupación como administrador del palacio de las Dueñas como a sus inquietudes personales y aspiraciones científicas, en contacto con políticos y pensadores de la cultura sevillana y andaluza y a la vez de los "tipos populares" de la época, Antonio Machado y Álvarez se impregnó de unas aspiraciones intelectuales que con el tiempo se convertirían prácticamente en necesidades vitales. Todo ello, en años convulsos para una España que daba sus últimos estertores como el imperio que había llegado a ser en los siglos previos, y en que la inmediata pérdida de los últimos territorios coloniales y la inestabilidad política y económica ya venían patentizándose.

La incipiente Revolución Industrial, focalizada favorablemente en algunas regiones de España, cambiaría la sociedad y la economía de nuestro país, y algunas de las fotografías y cuadros que presentamos en esta publicación así lo manifiestan. En ellas, el

costumbrismo es el enfoque más habitual, cosa común a la producción pictórica de la época a resultas del Romanticismo imperante entonces en Europa, una corriente cultural que defendía aquellos aspectos más diferenciales y propios de cada pueblo, en su capacidad para presentar una visión "auténtica" e "incontaminada" de las costumbres y prácticas tradicionales. Concebido desde un punto de vista existencialista, el Romanticismo se convierte en el lugar del desencuentro entre el hombre y la máquina, el artefacto que ejemplifica ese nuevo panorama deshumanizado provocado por la velocidad tecnológica.

Los intelectuales del momento temen que el hombre pierda, en la vorágine modernizadora, parte de los rasgos inequívocamente humanos que atribuyen a los pueblos preindustriales. Es en este contexto, y en relación también con los presupuestos del krausismo, cuando Antonio Machado y Álvarez se perfila como un nombre destacado de entre los folkloristas, literatos y filósofos que centran su atención en los pueblos, en la inocencia que destilaban sus alegrías y penas: *Demófilo*, "el que ama al pueblo", fue su voluntario seudónimo.

La existencia de diversas revistas y publicaciones que pronto se alzaron en favor de la defensa de una Andalucía íntegra, entendida a menudo como ente cultural único y genuino, ayudó a que Demófilo se convirtiera en un agitador para esa identidad primigenia que, según se entendía entonces, se hallaba en vías de desaparición. Al igual que hoy, en aquellos años la imagen de España en Europa era la de una Andalucía tradicional, en ocasiones casi "salvaje", y los románticos del viejo continente pusieron sus ojos en esta tierra especial en su gente, en su cultura y su historia.

Lo propio sucedió desde dentro de Andalucía: pintores contemporáneos de Demófilo como Gonzalo Bilbao, Joaquín Domínguez Bécquer y José Jiménez Aranda, entre otros, fueron exponentes de la cultura y de la pintura costumbristas, abundando entre sus cuadros escenas que reflejan la realidad de una tierra viva, folklórica, económicamente modesta pero gozosa en sus fiestas, tanto religiosas como paganas. Se desgranar en estas obras pictóricas, en fotografías, grabados y dibujos que hemos identificado con título y autor para este artículo, temas sociales y laborales, ambientes procaces como los de la prostitución, escenas domésticas, fiestas de toros, ferias, mercados, tipos gitanos, el flamenco... las pequeñas rutinas pero también las ocasiones extraordinarias vividas por aquellos andaluces de una época de cambios en la que hombres como Demófilo establecieron las bases para los estudios de la cultura andaluza, hoy plenamente difundidos en la academia.

Emilio Beauchy, *Café del Burrero en Sevilla*, h. 1880, Archivo Espasa



B. Ferrándiz y Badenes, *Tablao (Fiesta en Málaga)*, 1872, Sevilla, Colección particular

José Rodrigo Navarro, *Un Huertano*, h. 1875, Almería



R. P. Napper, *Campeños andaluces*, 1863

Gonzalo Bilbao, *La Siega*, 1905, Sevilla, Real Maestranza de Caballería



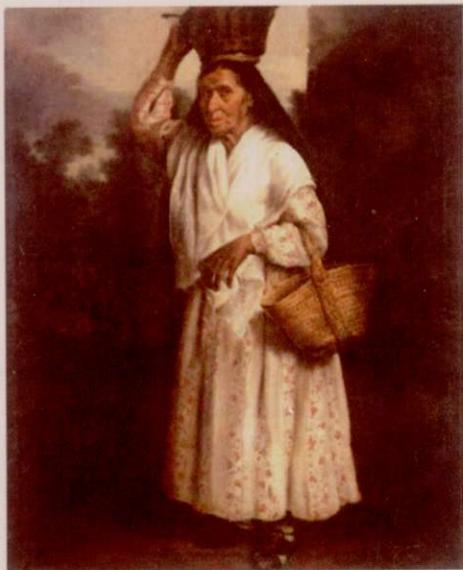
José Chaves, *Retrato de un picador*, Sevilla. Colección particular



Joaquín Domínguez Becquer, *La Plaza de la Real Maestranza*, San Sebastián, Museo de San Telmo



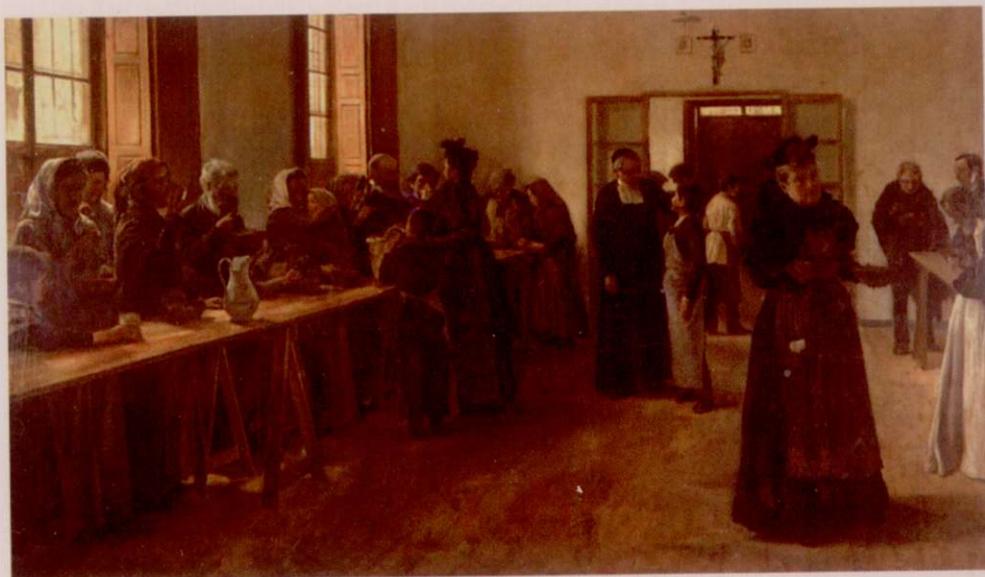
Andrés Cortés, *Vendedora gitana*, Granada, Museo de la Casa de los Tiros



Eduardo Lafore, *El "jueves" al comienzo de la calle Feria*, Sevilla, Colección particular



R. López Cabrera, *El mercado de la Encarnación*, 1895, Madrid, Colección particular



Federico Godoy y Castro, *Dar de comer al hambriento*, Cádiz, Museo de Cádiz

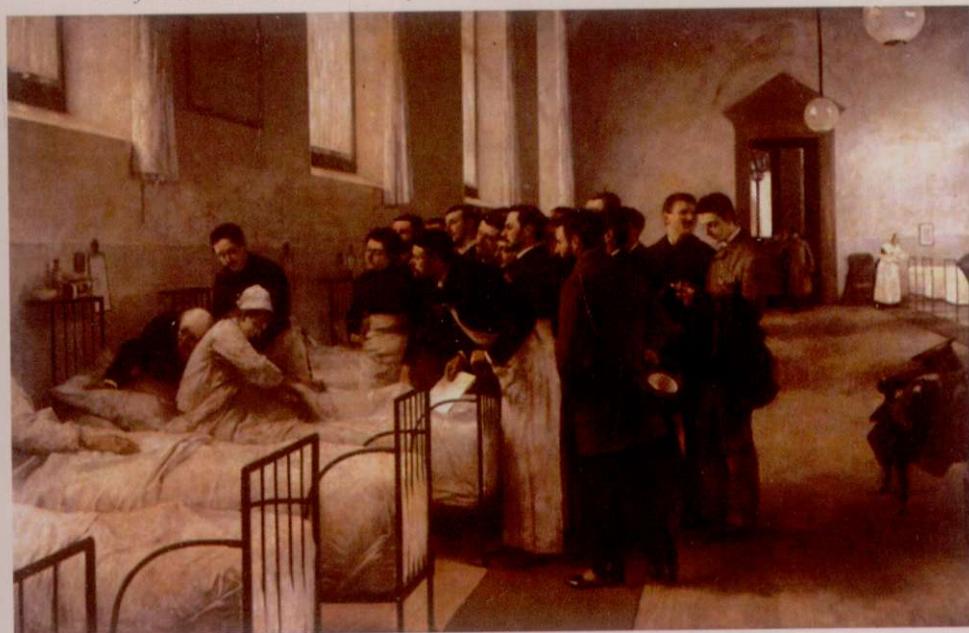


Nicolás Jiménez Alperiz, *Despedida del soldado*, Sevilla, Col. Mariano Bellver



Villegas y Cordero, *La limosna*, Madrid, Colección particular

Luis Jiménez Aranda, *Una sala del hospital durante la visita del médico*, 1889, Sevilla, Museo de Bellas Artes





Jean Laurent, *Cigarrera sevillana*, h. 1875

Manuel García Hispaleto, *Taller de modistas*, Madrid, Casón del Buen Retiro

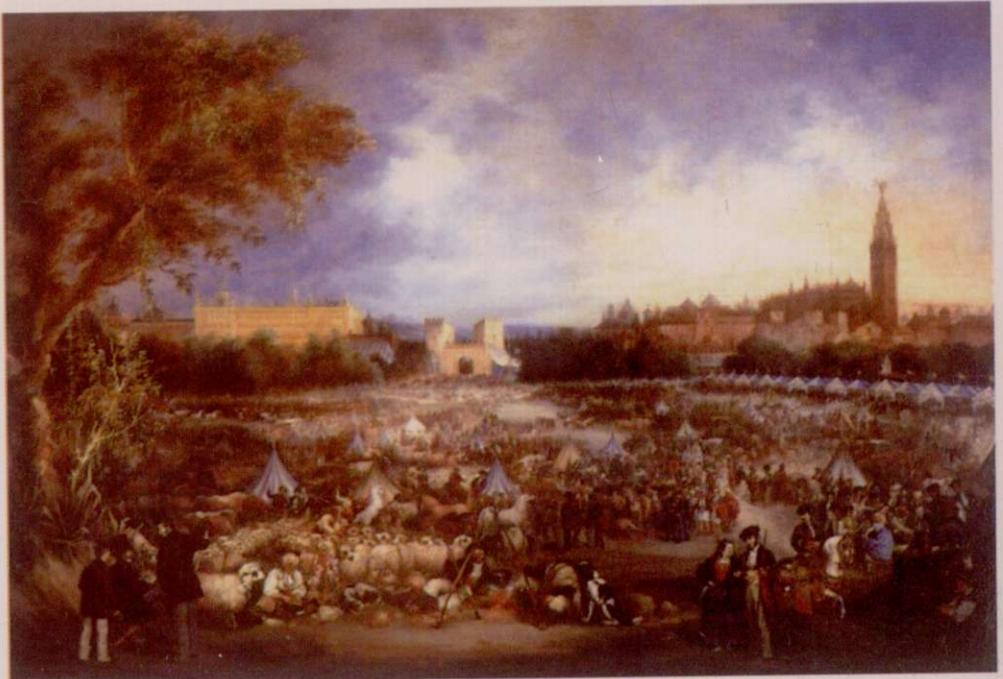




Manuel Rodríguez de Guzmán, *La procesión del Rocío*, 1853, Segovia, Palacio de Riofrío

Manuel Cabral Bejarano, *La procesión del Corpus*, 1857, Madrid, Casón del Buen Retiro



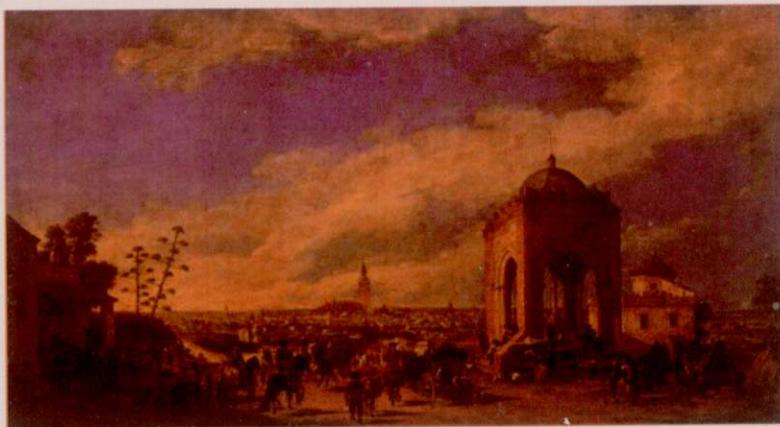


Andrés Cortés, *La feria de Sevilla*, 1852, Bilbao, Museo de Bellas Artes

Nicolás Jiménez Alperiz, *Vista de la Catedral de Sevilla desde el Guadalquivir*, 1893, Sevilla, Museo de Bellas Artes



M. Barrón, *Vista de Sevilla desde Triana*, 1862, Segovia, Palacio de Riofrío



Joaquín Domínguez Becquer, *Vista de Sevilla desde la Cruz del Campo*, San Sebastián, Museo de San Telmo

Manuel García y Rodríguez, *Inundación en la Alameda de Hércules de Sevilla*, Sevilla, Colección particular





Manuel Cabral Bejarano, *Salida de un bautizo de la iglesia de San Marcos*, 1856, Sevilla, Colección particular

José Jiménez Aranda, *Sermón en el Patio de los Naranjos*, San Francisco, The Young Memorial Museum

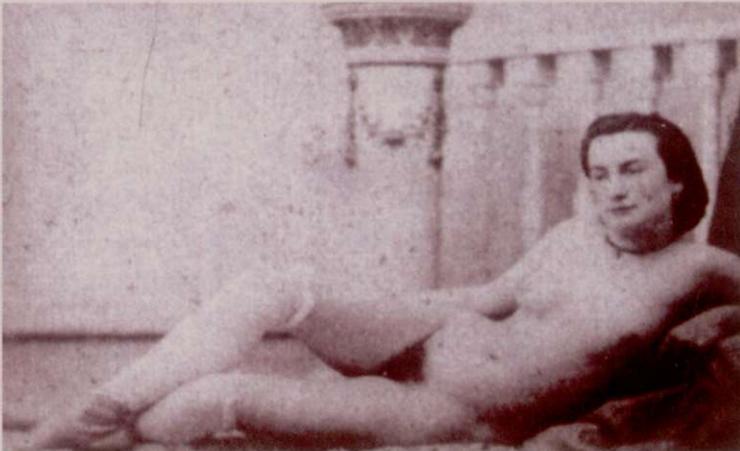




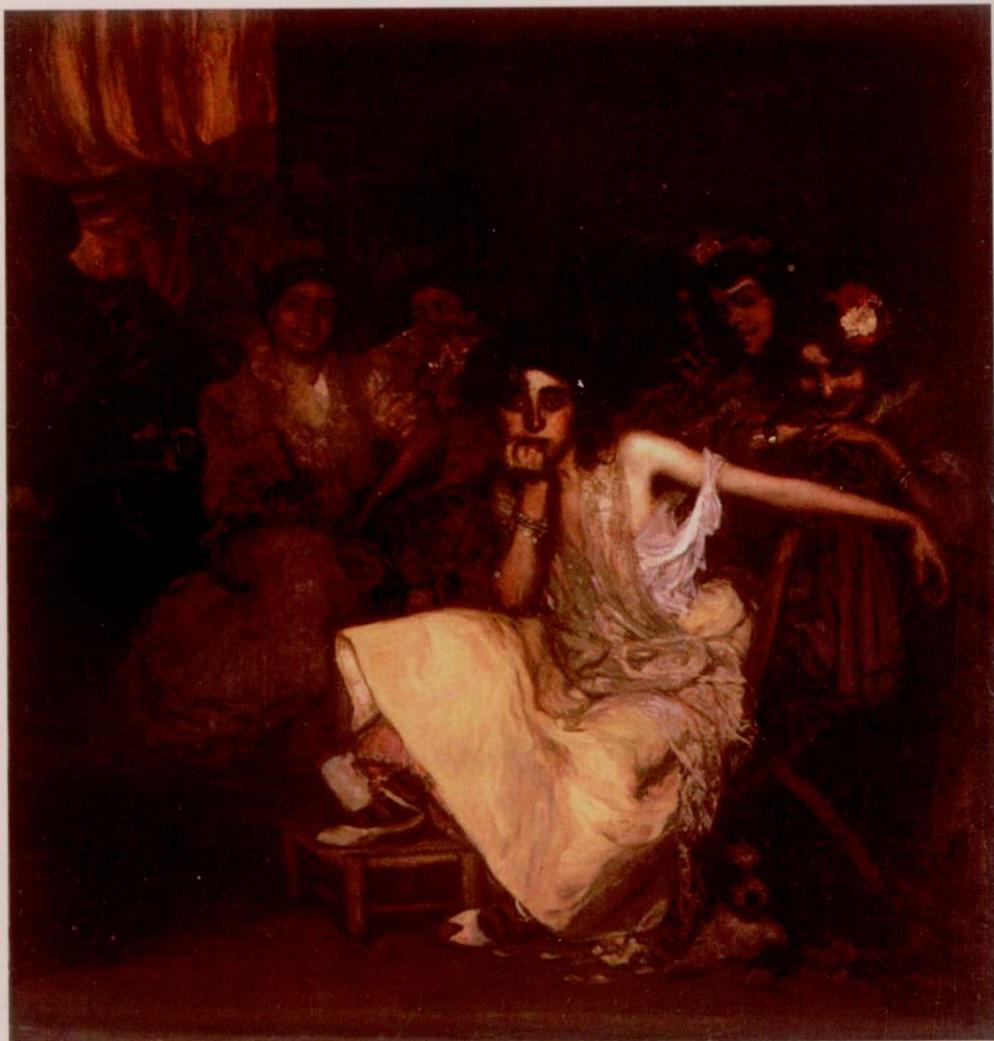
Antonio Chamán, *Cortejo amoroso*, 1850, Serie Costumbres andaluzas, Sevilla, 1850-52



Patio del Palacio de las Dueñas, 1812, Sevilla



Carmen La Laca, prostituta gaditana (ca. 1865)

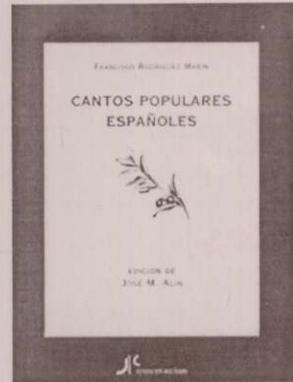


Gonzalo Bilbao, *La esclava*, 1904, Trieste, Museo de Bellas Artes

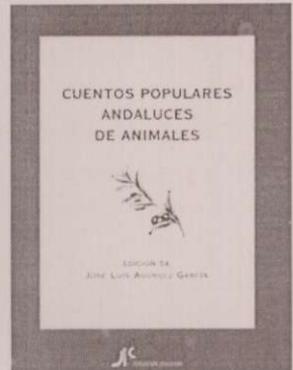
RECENSIONES

Biblioteca de la Cultura Popular Andaluza. Colección *De viva voz*.
(Serie menor)

Francisco Rodríguez Marín,
Cantos populares españoles,
edición de José M^a Alín,
Sevilla, Fundación Machado, 2004,
357 páginas.



José Luis Agúndez, editor,
Cuentos populares andaluces de animales,
Sevilla, Fundación Machado, 2005,
342 páginas.



La Fundación Machado, con el apoyo de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, inicia con estos dos volúmenes una colección que promete poner a disposición de los lectores una serie de obras fundamentales de la literatura tradicional y popular; publicaciones que van a permitir el acceso al vasto campo de la literatura

tradicional: el cuento, la lírica y el romancero, van a encontrar en esta colección un cauce idóneo para que los lectores del siglo XXI encuentren una conexión con los textos que en otro tiempo confiaron a la tradición, a la transmisión oral, su pervivencia a través de los siglos. Los próximos números se dedicarán a las leyendas urbanas, a los pregones populares, al romancero tradicional, a las nanas o a los cuentos de fantasmas.

En el número uno de esta colección *De viva voz* encontramos los emblemáticos Cantos populares españoles que el bibliógrafo andaluz D. Francisco Rodríguez Marín consagró a la lírica popular andaluza. Rodríguez Marín editó las coplas que había recogido, suponemos en gran parte en Andalucía, y en cuya recopilación habían colaborado numerosos corresponsales entre los que podemos contar con seguridad a Antonio Machado y Álvarez, Demófilo.

La ingente obra de Rodríguez Marín aparece en esta colección en acertada selección de José M^a Alín, que ha conseguido extraer una edición mucho más breve que la primitiva, sin que el resultado signifique menoscabo de los valores esenciales de la obra primigenia obra que, por otro lado, en la actualidad, se encuentra en el mercado editorial en una publicación de difícil acceso para el gran público que, sin duda, se podrá acercar a esta edición de bolsillo, con mucha mayor facilidad.

El segundo volumen de la colección *Cuentos populares andaluces de animales* recoge, en acertada antología realizada por José Luis Agúndez, una selección de las narraciones orales cuyos personajes son animales. Cuentos que recogen las ancestrales relaciones entre el ser humano y los animales.

Los dos volúmenes se acompañan de acertadas introducciones que ayudan al interesado a profundizar en este ámbito de la literatura tradicional, conociendo sus bases antropológicas y filológicas.

Antonio José Pérez

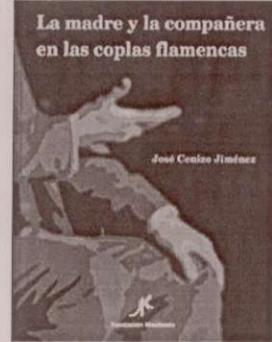
José Cenizo

La madre y la compañera en las coplas flamencas.

Signatura Ediciones

Sevilla, 2005, Fundación Machado, Junta de Andalucía,

144 páginas.



El amor que no cesa

La labor que José Cenizo, como investigador y estudioso del flamenco, viene desarrollando en los últimos años lo sitúan, junto a Cansinos Assens, los hermanos Caba o Jean Paul Tarby, en la más prestigiosa nómina de quienes dieron luz y altura al misterio de los *soníos negros*.

Que en el profesor Cenizo se aúnen su condición de Doctor en filología hispánica y su afición apasionada y cabal por el cante otorga a su labor el valioso mérito de contemplar la sensibilidad más entusiasta y entrañada embridada en todo momento por el más esclarecedor y estricto rigor filológico. Que duda cabe que con los estudios de José Cenizo, junto a los de los profesores Gutiérrez Carbajo o Miguel Ropero, se cimienta y airea la cada vez más evidente dignificación del flamenco. Así ocurrió hace unos meses con la aparición del número *La poesía del flamenco*, de la revista malagueña *Litoral*, cuya coordinación corrió a cargo de los citados Cenizo y Ropero.

Y así ha ocurrido hace unos días con la última publicación de José Cenizo, *La madre y la compañera en las coplas flamencas*, bajo el sello de la Fundación Machado y Signatura Ediciones. Estudiar el amor en las letras del cante, en esa doble vertiente de amor erótico y amor materno, supone abordar el sentimiento más tumultuoso y fecundo de la condición humana. En la contemplación de ese sentimiento, este libro ejerce a un tiempo la doble función de ventana y espejo. Ventana desde la que observar histórica y antropológicamente, las singularidades de una sensibilidad. Imaginamos así esas formas de vida que dieron lugar a estas coplas:

El candil se está apagando, / la alcuza no tiene aceite; / no te digo que te vayas / ni te digo que te quedes.

*Si vendes la ropa / pa pagá mi entierro, / mira que no vendas esa chaquetita/
de alamares negros.*

Y espejo desde el que mirarnos y reconocernos como hombres y mujeres de hoy, que no han llegado a ser otra cosa que los hombres y mujeres de siempre:

*El amor es como un niño / que se enoja y tira el pan, / y en haciéndole cariños /
se lo come y pide más.*

El querer quita el sentío, / lo digo por experiencia, / porque a mí me ha sucedido.

Cuando he leído las coplas que hablan del amor a la madre he recordado una letra que dice: *Besé la dulce piel / de Circe y de Calipso. / Quiero llegar a Ítaca, / volver donde fui niño.* Y descubro que nuestra tradición literaria arranca justamente de ahí, de esa idea que encierran esos pocos versos: ir más allá acaba siendo un viaje de vuelta; llegar es volver; lo que buscamos ya estaba en el principio.

Y qué extraño: el mismo día que leí esa letra me tropecé con un poema que terminaba así: *Y habitar las estancias de una casa / donde descubro al fin / que cuanto he buscado / fue llegar hasta aquí, /de vuelta al regazo de mi madre.*

En tiempos como estos, en que la inteligencia se pavonea descreída y cínica, parecería una bobada sentimental reconocer que cuanto has deseado ha sido volver a los brazos de tu madre. Cenizo, sabia y sensiblemente, ha buscado en el corpus atávico de las letras flamencas ese deseo que nos lleva a nuestra madre con un ansia de felicidad desquiciada: *Cada vez que me acuerdo / de aquellos besos de la mare mía, /yo el sentío pierdo.*

Bajo las formas cambiantes de otros tiempos, de una cultura que floreció al cobijo del Sur, reconocemos, y sabrán reconocer en otros tiempos y otros ámbitos, un mismo y milenario temblor, porque lo que más hechiza del flamenco no es su valor arqueológico de extrañas formas de vida. Lo que nos sigue admirando es su incombustible trascendencia: eso que sigue hablándonos de nuestra más pura esencia, desde tan lejos, desde tan hondo.

Juan Peña

Rafael Montesinos
Bécquer. Biografía e imagen
 Sevilla, 2005, Fundación José Manuel Lara. Biografías
 392 páginas.



Poeta con señorita al fondo

La tradición exige un Bécquer melancólico, desesperado, cantor de amores pálidos y señoritas de trasluz. También exigiría -la tradición, digo- un cierto aire de poeta mendicante, de huérfano sentimental, que le llevo de una pensión a otra y de Madrid a Toledo, a Soria, a la España árida y conventual, dibujando gárgolas enmohecidas y sepulcros manuelinos. Algo de verdad hay en todo esto.

Pero hay mucho más de arquetipo romántico, de pereza intelectual, y contra esa inercia escribió Rafael Montesinos su *Bécquer. Biografía e imagen*, irreprochable ensayo donde vienen a desmentirse algún amor del poeta y el viejo lugar común, que nos lo pone mísero y tuberculoso en su lecho de muerte.

Ninguna de estas cosas es cierta. O si lo son, contienen una verdad diferente, mucho menos trágica y folletinesca. Este artículo también podría haberse titulado *Romance del poeta sucio*, pues así lo define Julia Espín, su amada de primera hora, aquella a quien le escribe *Hoy la he visto...la he visto y me ha mirado.../¡Hoy creo en Dios!* Quiere decirse que para esta señorita cursi y pudibunda, para aquella mujer enérgica y equivocada (Julia Espín era una modesta cantante de ópera, el pelo negro y en sortija, los ojos excesivos, expresivos, falsos), el mayor poeta de su siglo apenas era un mozo maltrecho y desaseado, que le dedicó alguna rima en su libro de visitas. Pero esto, con todo, no deja de ser un caso de incomprensión y desamor por parte de una señorita inculta. Lo grave, lo anodino, lo perplejizante, es que ningún literato del momento sospechó del alto cabotaje lírico de Gustavo Adolfo Bécquer, salvo el político González Bravo, ministro conservador y hombre resolutivo. Este González Bravo es quien le pide sus poemas para publicarlos. Sin embargo el original de *Rimas* se perdió en los saqueos de la Revolución del 68, de modo que el poeta tuvo que reconstruirlo de memoria, con optimismo caligráfico y cierta desazón vital, y ya no se publicó hasta después de su muerte (en cualquier caso, Bécquer no fue muy dado a publicar su obra lírica).

Rafael Montesinos documenta los amores becquerianos, sus cuentos y poemas, los trabajos y periódicos por donde pasó en autor, y así hasta sus últimos días en la calle Claudio Coello, donde vivía con desahogo como director de *La ilustración de Madrid*. Por otra parte, su muerte por tuberculosis, tan romántica, no fue sino un problema de hígado, que ya había precipitado la muerte de su hermano Valeriano. Con lo cual, todos estos desmentidos, toda esta verdad oculta e inhallable, la fue datando con minuciosidad y escrúpulo el poeta Montesinos, dejando sus intuiciones sólo en eso, en intuiciones declaradas, en sospechas vagas y poéticas que el autor no se atreve a declarar. A la contra, esta biografía de Montesinos ha probado la falsedad de algunos poemas de Bécquer, que muchos estudiosos habían dado por buenos durante casi un siglo. Pero es que Montesinos ha hecho aquí una formidable labor de indagación y cotejo, y a todo ello le ha dado la ligereza estilística y la densidad intelectual que corresponden a esta clase de obras.

Sólo en el asunto de los sueños y visiones becquerianas Montesinos se remite al porvenir, a un futuro conocimiento de los hechos paranormales. También en esto fue prudente el poeta biógrafo. Pero en los días en que se escribió este ensayo no hacía falta recurrir a unos saberes arcanos. Bastaba con acudir a Freud, a los mecanismos del sueño y la vigilia, para explicar unos fenómenos que los glosadores de Bécquer siempre creyeron ajenos a la razón, producto de don oracular y visionario. En cuanto al resto, estamos ante uno de los mejores trabajos sobre Bécquer, ante una de las más amorosas y fructíferas indagaciones sobre aquel sevillano trasterrado. Y ello con gran aparato fotográfico y pruebas documentales. *Bécquer. Biografía e imagen*, es una obra hermosa, duradera, inteligente, un estudio poético y definitivo.

Manuel Gregorio

Joan Prat y otros

I... això és la meva vida. Relats biogràfics i societat

Barcelona, 2004, Generalitat de Catalunya. Temes d'etnologia de Catalunya; 9

334 páginas.

Concierto en "yo" mayor

"El poder analítico no debe confundirse con el mero ingenio, ya que si el analista es por necesidad ingenioso, con frecuencia el hombre ingenioso se muestra notablemente incapaz de analizar." (E. A. Poe)

Para empezar a hablar del texto que proponemos se impone una reflexión breve sobre el trabajo en equipo y la capacidad colectiva de análisis. En unos tiempos en los que el individualismo impera en tantos aspectos de la vida -y más, aparentemente, cuando a alguien se le pide que cuente la suya propia-, el trabajo científico se quiere asentar en la colaboración entre expertos; otra cosa es que se consiga, cual es el caso, *montar el equipo y funcionar* sumando ingenios y genios (caracteres). Para eso hace falta un *director de orquesta*, aunque para los efectos este caso sea un concierto al revés: lo grabado es lo que se interpreta.

Y entramos en harina, utilizando el mismo esquema expositivo que el libro.

El pretexto

(*El motivo que se alega para hacer algo...*, o lo que hubo antes de ser texto, si escribimos pre-texto)

El *concierto* lo vislumbró Joan Prat cuando se interesó por los patrones narrativos contenidos en las historias de vida. Una inicial aproximación al tema le hizo patentes sus propias lagunas de conocimiento, no sólo en el ámbito propio de la antropología y la sociología, sino acerca de la intervención de otras áreas disciplinarias relacionadas con el tema como la teoría literaria, la semiótica, la filosofía o el propio psicoanálisis. El estado de la cuestión sobre método biográfico como herramienta de investigación le hizo pensar en la necesidad de crear un grupo de trabajo, al amparo de un proyecto.

Para *montar la orquesta* había que conjugar profesionalidad y *feeling* personal, de manera que Joan Prat se dirigió a investigadores que hubiesen empleado los relatos o las historias de vida, además de haber trabajado con él en ocasiones anteriores. Bajo la denominación de *Grup de Recerca Biogràfica* (Grupo de Investigación Biográfica), se integraron como *instrumentistas* Yolanda Bodoque, Juan Manuel García Jorba, Lidia Martínez Flores, Miguel Ángel Martín Igual, Isabel de la Parte y Jordi Roca i Girona, todos ellos con formación antropológica e investigaciones contrastadas.

Joan Prat, además de *dirigir* -lo que en sentido más o menos figurado se llama coordinar- también tocaba su instrumento, que no era otra cosa, en principio, que la elaboración del proyecto. Preparó una memoria titulada *Banc de memòria biogràfica* (Banco de memoria biográfica) que presentó a la convocatoria del IPEC de 2000. Pero *ensayó sin tocar* lo suficiente con el resto de la *orquesta*, lo que reconoce como un error grave que lastraría los principios de elaboración del *concierto*. Y no es mala cosa

que se reconozca, siquiera sea como aviso para navegantes, lo que nos da una idea de la honradez del proyecto, así como de las dificultades de llevarlo a cabo.

El contexto

(Orden de composición o disposición de ciertas obras; enredo, unión de cosas que se enlazan y entretienen. Por extensión, entorno, ambiente)

En ciencias sociales, y sobre todo en antropología, la diferenciación estricta entre teoría, métodos y técnicas no es tal; no se ven como compartimentos estancos, y por eso ha lugar la teorización sobre una técnica (la entrevista) que se puede convertir, según y cómo, en método (el biográfico)..., o en objeto de estudio. En este enredo aparente de empirismo y ciencia se ha de entender el estudio que se planteó el equipo antes definido.

La *observación participante*, tan renombrada como herramienta técnico-metodológica propia de la antropología, se pone entre paréntesis en esta investigación. Una elección teórica que salta a la vista tras la primera lectura es justamente la de eliminar cualquier participación del investigador en la técnica de la que se parte. Como uno de los objetivos es analizar el relato de vida en sí mismo, se ajusta la entrevista llevándola a su más extrema expresión, y ausencia de presión: que el entrevistado cuente su vida así, de un tirón -o varios, si se precisa-, según le venga a la cabeza, sin someterse a la más mínima orientación o propuesta del entrevistador. Partiendo de una única demanda -*cuéntame tu vida*- se pide que surja el discurso espontáneamente, que se hilen los acontecimientos, hechos o recuerdos según la capacidad recordatoria y expositiva de quien está dispuesto a contarla. De esa manera debe surgir la más auténtica expresión del yo que relata, adquiriendo la consideración de *YO mayor* por contraste con ese otro *yo menor* que amanece cuando la entrevista *dirigida u orientada*, de la que se extrae la historia, tiene componentes instrumentales, cuales sean ilustrar, ejemplificar algo, o destacar alguna peculiaridad o interés concretos.

Sólo en muy escasa medida -acaso como pretexto, en cuanto que el proyecto ha de *encajar* en el Inventari del Patrimoni Etnològic de Catalunya- se relaciona esta propuesta con aquel antropologismo conservacionista, rescatador de formas de vida, *preindustriales* entonces, al objeto de mostrar los cambios de identidad entre lo comunitario y lo societario (Znaniński y *El campesino polaco en Europa y América*); se entienden así las historias como *patrimonio inmaterial*, digno de ser preservado. Y se relaciona menos con aquella otra aplicación encaminada a los estudios de la marginación y los conflictos sociales (O. Lewis y *Los hijos de Sánchez*), tan propios de la antro-

pología urbana. Encaja mejor, bajo mi punto de vista, en una tercera orientación en el empleo de las historias de vida: aquella que obvia lo exótico o lo desviado para mostrar, en cambio, aquellas formas de expresión de poblaciones incluidas en los segmentos medios -aunque de todo hay en la muestra-, dejando ver la evolución en el tiempo de las tensiones propias de las prácticas y representaciones sociales.

Así pues, ese yo que consideramos *mayor* en su expresión inmediata, pero que está anclado en un contexto temporal y espacial a *otros*, no resulta estrictamente individual, sino que se convierte en delimitador de territorios más amplios: de clase, de género, de linaje o de país. Como historias de experiencia muestran la articulación del discurso personal y su historia con los discursos canónicos de una Historia racionalizadora, universalista y unidireccional.

Y si ese es el contexto disciplinar, procede dar ahora cuenta del institucional, por delimitar la procedencia del trabajo. Y no porque tal cosa sea imprescindible sino porque muestra a las claras algunos aspectos de cambio que se relacionan, siquiera tangencialmente, con lo que nos ocupa. Que equipos serios de investigación afloren de *universidades de provincias*, como es el caso de la Rovira i Virgili de Tarragona, amenazadas por las normativas europeas sobre planes de estudios con la pérdida posible de licenciaturas -en este caso con la de Antropología-, y que haya de buscarse el apoyo, la financiación o el patrocinio de instituciones locales -como un museo- o regionales/autonómicas -como el IPEC-, muestran esa tensión entre universalismo y particularismo que hace aflorar, como es el caso, estrategias de investigación capaces no sólo de hacer bien su tarea académica sino de emplear el arte del regate institucional, malgastando energías que los políticos colocan, bajo el acrónimo I+D, en una nube que se mueve al albur de vientos que soplan de no se sabe dónde.

En este tiempo, el actual, se escenifican y analizan las vidas que recogen, entendidas como construcciones sociales y culturales. Son relatos de personas de entre veinte y noventa años, cada cual con su particularidad, mostrándose a sí mismas ante unos entrevistadores que son veteranos antropólogos en unos casos, o neófitos estudiantes de la licenciatura de antropología (quizás las últimas promociones). Por motivos estratégicos obvios limitan su muestra a lo cercano, Tarragona y su provincia las más de las veces, sin descartar ámbitos geográficos más distantes si la ocasión se presentaba propicia. Total, doscientas historias de vida que, sin pretender la llamada saturación técnica, se han considerado suficientes habida cuenta de la naturaleza del trabajo propuesto. Y dejando abierta la posibilidad de nuevas incorporaciones, lo que justificaría mejor si cabe la concepción de ese Banco de memoria biográfica.

El texto

(Lo dicho o lo escrito por un autor. Todo lo que se dice en el cuerpo de una obra impresa)

Trescientas páginas es la medida justa del espacio escrito. Pocas más si se incluyen el índice, la bibliografía y un modelo de ficha. Un tamaño ajustado si se compara con otros textos explicativos de metodología y técnicas de investigación. Y que además se lee bien -si se entiende el catalán-, sin hacerse pesado, por lo que tiene de *polifónico*. Escrito "a catorce manos" por sus siete autores, muestra uniformidad de criterios, tanto teóricos como formales, y con escasas reiteraciones, lo que muestra una labor de revisión previa a la publicación, a cargo de Lidia Martínez. Y tampoco se aprecian cambios sustanciales de *tono*, tan frecuentes entre *solistas* cuando tienden al lucimiento en los pasajes que les corresponden.

A la hora de definir el índice se inclinaron, por consenso, por una organización del mismo que hemos tomado como modelo para encajar estas líneas, dividiendo el contenido en tres grandes bloques: el Pre-texto, el Contexto y el Texto, precedidas de un prólogo en el que Joan Prat introduce lo que a continuación se cuenta, además de referirse a los antecedentes, la conformación del equipo y el proyecto, y agradecer las colaboraciones.

La primera parte -el Pretexto-, tiene un carácter teórico-metodológico y corre a cargo de Yolanda Bodoque e Isabel de la Parte. Plantean el relato de vida como objeto de estudio y método de trabajo. Desde la delimitación de cómo obtener y enfocar el relato pasan a reflexionar sobre la representatividad de la muestra, su capacidad de expresión cultural y su conformación como construcción social. Siguen consideraciones acerca de los motivos que llevan a relatar la vida, los vínculos que se establecen entre el entrevistado y el entrevistador, y los motivos para escoger a unos informantes y no a otros. Acaban desglosando las condiciones en las que se relatan las vidas: los contactos previos, los escenarios de las entrevistas, la presencia de la grabadora -como inordio o como aliciente- y otros factores decisivos en la generación del relato.

El segundo bloque -el Contexto- se subdivide en tres partes independientes, pero con el común denominador de ir trenzando los relatos correspondientes a tres colectivos humanos y el ambiente social en que se producen: mujeres, religiosos e inmigrantes. Arranca con un texto introductorio de Joan Prat, quien aborda a continuación dos tipos de biografías femeninas, comparando los discursos de las "amas de casa" con

aquellas otras que han centrado sus vidas en tareas laborales fuera del hogar, y que denomina "mujeres hechas a sí mismas". A continuación, Juan Manuel García Jorba aborda las "vidas consagradas", analizando la construcción de los relatos contraponiendo el proceso de secularización con el descubrimiento de vocaciones de trascendencia religiosa, desde el momento del descubrimiento de la vocación hasta la decisión de consagrar la vida a dichas creencias. Miguel Angel Martínez se encarga de exponer las vidas de los inmigrantes transnacionales relacionando las representaciones y prácticas observadas durante el proceso migratorio, desde el lugar de origen al de destino. Cada uno de los autores remata su parte con reflexiones breves en torno a lo expuesto.

La tercera parte -el Texto- es quizás la más hermenéutica. En ella Jordi Roca y Lidia Martínez revisan las estructuras y recursos narrativos, atendiendo a los criterios de ordenación de los relatos, sus elementos significativos y la construcción del Yo, para terminar con una breve autocrítica en la que señalan los posibles sesgos analíticos y la consideración del aspecto cambiante, y nunca cerrado, de las investigaciones de este tipo.

Común a los tres bloques es el intercalado de transcripciones parciales de los relatos, que sirven como ilustración y referencia de los puntos que se analizan. A su través se van apreciando diferencias y semejanzas, cambios o permanencias, representaciones y prácticas, que acentúan ese carácter *polifónico* que hace que la lectura sea tan amena como variada.

¿Aplausos o pitos?

Al final del *concierto* se impone una valoración. Aquí, sin ninguna duda, aplausos; y no es por no saber silbar. Quizás pudiera "oírse" algún silencio por incompreensión; si así fuese, estimamos que se debería a una cuestión de orden menor: el idioma en que está redactado el texto, en ningún caso imputable a sus autores o informadores, sino al contexto lingüístico -e institucional- en que se desarrolló la investigación, resultando por ello más auténtica.

De cualquier forma, el ámbito de las ciencias sociales en que será atendida está habituado a lecturas menos asequibles, y es de esperar, no obstante, que quienes precisen del método biográfico como herramienta -y aquí caben trabajadores sociales, sanitarios, historiadores, juristas... y, como no, sociólogos y antropólogos- acabarán citando abundantemente esta obra, lo que habrá de llevar, mas pronto que tarde, a traducirla al castellano..., o al inglés.

Y aplausos no sólo por su contenido, sino como muestra de la posibilidad, tantas veces requerida y tan pocas veces hecha efectiva, de trabajar en equipo.

Antonio Lasala

Vida de la Fundación

Presentación del número 3 de la Tercera Época de la Revista Demófilo

El día 26 de febrero de 2004 se celebró la Presentación del nº 3 de *Demófilo, Revista de cultura tradicional*, en las Reales Atarazanas de Sevilla. El acto, que contó con una gran asistencia de público, estuvo presidido por Dña. María del Mar Villafranca Jiménez, Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. En el trascurso del mismo intervino la Directora de la Revista, Dña. Cristina Cruces Roldán, quien se extendió en la explicación precisa de los contenidos de la misma y agradeció a todos los que había ayudado al feliz término del presente número.

Acto de entrega de los XVI Premios Demófilo a las artesanías y labores tradicionales de la Semana Santa

Como en ediciones anteriores, fue el Patio del Oratorio de San Felipe Neri el espacio que, en la noche del 19 de marzo del presente año 2004, acogió el Acto de Entrega de los XVI Premios Demófilo a las Artesanías y Labores Tradicionales de Semana Santa. El acto, que reunió a una muy notable asistencia, con representación cualificada del mundo cofrade sevillano, fue presidido por D. Alfonso Rodríguez Gómez de Celis, Delegado de Presidencia del Ayuntamiento de Sevilla, y contó con la intervención de la Banda de Música Municipal de Sevilla, que interpretó varias marchas procesionales con su reconocido y brillante estilo. En esta edición el Ponente mantenedor de los Premios fue D. Francisco Javier Rodríguez Barberán. Siguiendo el ritual de otras ocasiones, fueron entregados los referidos galardones, que en esta edición recayeron en las siguientes personas e instituciones:

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 en virtud de ser el autor de obras tan relevantes como el canasto de los pasos de Ntro Padre Jesús de la Penas de la Hermandad de San Vicente, del Santísimo Cristo de la Vera Cruz de la hermandad del mismo nombre así como de innumerables y valientes realizaciones que durante su dilatada trayectoria ha ido dejando tanto en Sevilla como en otras localidades andaluzas y españolas.

Premio a una obra de arte permanente

Al Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla por la edición de las Reglas de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla, conocida por El Silencio, que constituyen un trabajo memorable y un ejemplo a seguir.

Premio a una obra efímera

A los fotógrafos D. Emilio Sáenz, D. Carlos Ortega y D. Atín Aya, autores de la Exposición "Figuras de la Pasión" y del coleccionable del mismo título editado por el Diario de Sevilla.



Asimismo, y dentro de los actos programados con motivo de los Premios Demófilo de Semana Santa, el Profesor D. Antonio García Barbeito ofreció, el día 22 de marzo, una conferencia titulada "Tiempo de los Sentidos", que se celebró en el Salón de Actos de la Casa de la Provincia.



Reunión del jurado para otorgar los XVII Premios Demófilo a las Artesanías y Labores tradicionales de la Semana Santa

En la sede de la Fundación, el día 16 de abril, se reunió el Jurado convocado al efecto para otorgar los XVII Premios Demófilo a las Artesanías y Labores Tradicionales de la Semana Santa. Estuvo compuesto por los siguientes señores: 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, D. Ramón Queraltó Moreno, como Secretario y D. Manuel Cepero Molina como Presidente y emitió el siguiente fallo:

Premio a una larga trayectoria

Al florista José Ramos "Ramito", por su dilatada experiencia en el arte de la composición floral de los pasos en Hermandades como Las Penas de San Vicente, La Macarena, Las Siete Palabras o Montesión, entre otras.

Premio a una obra de arte permanente

A José Ramón Paleteiro, por la restauración y pasado del manto de la Virgen de la Amargura y la recuperación de los bordados del techo de palio de Madre de Dios de la Palma de la Hermandad del Cristo de Burgos

Premio a una obra de arte efímera

A la Hermandad de las Siete Palabras, por el regreso al templo de San Vicente de su paso de misterio en la tarde del Sábado Santo tras participar en el cortejo del Santo Entierro Grande.

Convenio de colaboración con la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla

El 18 de mayo se firmó un Convenio de Colaboración entre la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla y la Fundación Machado, con el fin de establecer un marco jurídico e institucional para impulsar la celebración de actividades formativas, divulgativas, académicas y de investigación en temas relacionados con los elementos sociales, académicos y culturales que convienen al desarrollo de Andalucía.

Colaboración con el curso de verano de flamenco de la Universidad Pablo de Olavide

La Fundación Machado colaboró y participó en el Curso de Verano titulado *¿Qué es el Flamenco?*, organizado por la Universidad Pablo de Olavide en Carmona y que estuvo coordinado por D. Alberto Fernández Bañuls, durante los días 26 al 30 de julio de 2004.

Reunión del jurado de los VI Premios Demófilo de Arte Flamenco

El día 19 de octubre, en el Restaurante de El Corte Inglés de Plaza del Duque, se reunió el Jurado para otorgar los *VI Premio Demófilo de Arte Flamenco*, que, presidido por D. Manuel Cepero Molina y compuesto por las siguientes personas: D. Juan Manuel Suárez Japón, Dña. Cristina Cruces Roldán, D. Alberto Bandrés, Dña. Eva García Garrido "Eva Yerbabuena", D. Segundo Falcón, D. Mario Maya, D. Emilio Jiménez Díaz, D. Alberto García Reyes y D. Manuel Abad Gómez, que actúa como Secretario con voz pero sin voto, decidió conceder los siguientes galardones:

Premio a una larga trayectoria:

A Juan Peña Fernández "El Lebrijano" tanto por su dilatada aportación al flamenco como por su contribución a la conservación de la tradición flamenca y por ser un estandarte de su evolución.

Premio al acontecimiento más destacado del año:

A Gerardo Núñez por su concierto "Andando el tiempo" que ofreció en el Teatro Central en el marco de la pasada Bienal de Flamenco. El jurado ha valorado especialmente su apuesta por el toque en solitario, la técnica interpretativa y la composición

Premio a una institución o persona que se hayan destacado en relación con el Patrimonio flamenco.

Al Tablao Flamenco "Los Gallos" por ser escaparate, desde la iniciativa privada, de las nuevas generaciones del flamenco en el cante, toque y baile, durante las últimas cuatro décadas.

Acto de homenaje a Demófilo en Santiago de Compostela

El día 1 de noviembre, el Presidente de la Fundación Machado, D. Manuel Cepero Molina y D. Juan Manuel Suárez Japón, miembro de la Comisión Organizadora de los actos del vigésimo aniversario de la Fundación, invitado por el ayuntamiento de Sevilla como Director General de la Fundación Sevilla Nodo, asistieron al acto de Homenaje que junto con los Ayuntamientos de Santiago de Compostela y Sevilla, se rindió a Antonio Machado y Álvarez *Demófilo* en su ciudad natal. El acto, que se celebró en el Pazo Raxoi, sede del Ayuntamiento de la mencionada ciudad gallega, contó con la intervención del Presidente de la Fundación así como de los Alcaldes de ambas ciudades. Dentro del homenaje visitaron la casa donde nació *Demófilo*, en la Rua Nova y la Iglesia de Santa María Salomé, donde fue bautizado, además de participar en una misa de peregrinos presidida por el Arzobispo de Santiago de Compostela, ocupando un lugar de honor tanto el Alcalde de Sevilla como los miembros de la Fundación.

El Presidente de la Fundación Machado dirigió a los asistentes al acto celebrado en el Ayuntamiento las siguientes palabras:

"Excmos. Sres. Alcaldes,
Señoras y Señores Capitulares.
Sras. y Sres.:

La Fundación Machado surgió, como fruto de los afanes compartidos, entre un amplio grupo de estudiosos sevillanos vinculados, de una u otra forma, a la investigación y la difusión de diversas materias y manifestaciones de la cultura tradicional de Andalucía.

Su creación se planteó en un preciso marco histórico: los momentos iniciales de la ansiada recuperación de las libertades en nuestro país y del nacimiento de la autonomía política para Andalucía. Un momento al amparo de esos márgenes que la libertad ofrece, hasta entonces parcialmente olvidados y que nos ofrecían a todos sus potentes valores de sustentación de nuestra identidad como pueblo.

Fue así como nació la Fundación Machado, amparada desde el primer instante por las instituciones de la nueva realidad política andaluza. Y nació agarrándose a la estrella intelectual de Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*, el primer estudioso que, sin reparo alguno, fue capaz de superar las trabas de una Academia escasamente sensible, y que se afanó en el conocimiento de las diversas expresiones de la cultura tradicional de nuestra tierra, siendo por ello justamente considerado como el creador de la moderna antropología andaluza.

A lo largo de las dos últimas décadas, ha discurrido la vida de nuestra Fundación. Podemos sentir ahora la íntima satisfacción de comprobar que hemos ido desarrollando una labor intensa en la línea y los objetivos macados por nuestros documentos fundacionales.

Sostenemos una Revista propia, contamos con numerosas publicaciones en cada una de nuestras secciones (literatura oral, antropología y flamenco), hemos organizado e impulsado congresos y foros, mantenemos convocatorias de becas de iniciación a la investigación y promovemos, anualmente, sucesivas ediciones de premios destinados a reconocer las artes tradicionales de la Semana Santa y el Flamenco.

Nuestra sede en la sevillana calle de Jimios, nº 13, abre libremente a la consulta pública su biblioteca especializada en temas relacionados con la cultura tradicional de Andalucía, al haberse integrado en la Red de Bibliotecas Públicas de Andalucía.

Ahora, como Presidente de la Fundación y en nombre de todos y cada uno de sus miembros, no puedo por menos que reconocer la emoción y el honor que para mí representa el poder estar hoy aquí, en esta hermosa ciudad de Santiago de Compostela, final de tantos caminos de cultura y de historia, participando en este acto, a la vez sencillo y trascendente, de acercarnos a la tierra en la que viera su luz primera ese mismo Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo* de cuya obra intelectual nos sentimos herederos y continuadores.

Sé bien que expreso el sentir de todos mis compañeros si les digo que a todos nos gusta imaginar que Demófilo, aquel sencillo y gran hombre, cuya vida inició aquí, los pasos que más tarde le llevarían hasta nuestra tierra, no podría imaginarse que, al cabo de tantos años, las máximas autoridades de estas dos grandes ciudades, Santiago de Compostela y Sevilla, se reunieran para rendirle este entrañable homenaje.

Es seguro que él se sentiría orgulloso, como lo estamos también todos los miembros de la Fundación. Y que se sentiría agradecido como lo estamos nosotros. Por ello, Señores Alcaldes, deseo expresarles en este momento mi profunda gratitud por lo mucho que significa para nuestra institución y nuestros proyectos, el que ustedes estén aquí respaldándolos con su presencia.

Muchas gracias."



Acto de entrega de los VI Premios Demófilo de Arte Flamenco

El día 22 de noviembre, y al igual que en las anteriores ediciones, en el Restaurante de El Corte Inglés de Plaza del Duque, la Fundación Machado procedió a entregar los VI Premios Demófilo de Arte Flamenco. El acto, que estuvo presidido por D. José María Rodríguez Gómez, Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía, el Director General

de El Corte Inglés y el Presidente de la Fundación Machado, contó con la asistencia de numeroso público, entre los que destacaban personalidades del mundo artístico como Pepa Montes, Ricardo Miño, Matilde Coral, Mario Maya y Pedro Peña y de la crítica flamenca.

En el trascurso del acto intervinieron el Presidente de la Fundación quien, además de dirigir una palabras para dar a conocer el objeto de estos premios, felicitó a los premiados y mostró su agradecimiento a la Junta de Andalucía y a El Corte Inglés por su apoyo y colaboración. El mantenedor de los Premios fué D. Manuel Copete, Director de la Bienal de Flamenco, que habló sobre la historia de la Fundación y la ayuda que ésta ofrece al Flamenco, así como de la historia e importancia de estos premios.

Seguidamente, el Secretario del Jurado, D. Manuel Abad, dio lectura del Acta de la Reunión del Jurado y se procedió a la entrega de los Premios. Los premiados, D. Juan Peña "El Lebrijano", D. Gerardo Núñez y Dña. Blanca Núñez del Prado, Directora del Tablao Flamenco "Los Gallos", también dirigieron palabras de agradecimiento a la Fundación y al público asistente.



Reconocimiento de la Junta de Andalucía a la Fundación Machado en la categoría de "Personas y Colectivos por su destacada labor"

Con motivo del Día de Andalucía, el 24 de Febrero de 2005, la Delegación del Gobierno de la Junta de Andalucía celebró un Acto Institucional en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja, y le concedió a la Fundación Machado el galardón a "Personas y Colectivos por su destacada labor", avalado por su trayectoria y saber hacer. Dicho galardón fue recibido por su Presidente, D. Manuel Cepero Molina.



Publicaciones

La Fundación Machado ha publicado las siguientes obras a lo largo de este año:

Poesía Flamenca Lírica en Andalucía (2ª Ed.)

Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco

En coedición con Signatura Ediciones.

Sevilla, 2004

De la Canción de Amor Medieval a las Soleares.

Profesor Manuel Alvar in memoriam

(Actas del Congreso Internacional Lyra minima oral III)

Pedro M. Piñero Ramírez, Ed.

En coedición con el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla

Sevilla, 2004.

Escritos Flamencos.

Juan Manuel Suárez Japón

En coedición con el Grupo Joly.

Cádiz, 2004.

Premios Demófilo a las Artesanías y

Labores Tradicionales de la Semana Santa

Manuel Cepero Molina, Ed.

Sevilla, 2004

El Romancero de la Provincia de Huelva

Pedro M. Piñero Ramírez, Ed.

En coedición con la Diputación Provincial de Huelva

Huelva, 2004

Cantos Populares Españoles, Antología

Francisco Rodríguez Marín

(Selección y estudio preliminar de José María Alín)

Sevilla, 2004.

Jornadas "Visiones del flamenco" I. El Cante.

Celebradas en Sevilla los días 22 y 23 de Febrero del 2.005

Coordinación: Dr. José Cenizo Jiménez

Organización: Decanato de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla y Fundación Machado.

Martes 22: Conferencia de la Dra. Cristina Cruces Roldán, titulada "La mujer en el Cante", con la actuación de Segundo Falcón y Paco Jarana.

Jueves 24: Conferencia del Dr. Antonio Reina Gómez, titulada "Antonio Mairena y sus maestros" con la actuación de Jesús Heredia y Manuel Herrera.



Acto de entrega XVII Premios Demófilo de Semana Santa

Como en ediciones anteriores, se celebró en el Patio del Oratorio de San Felipe Neri, el día 8 de Marzo de 2005, a las 20'00 h, el Acto de Entrega de los XVII Premios Demófilo a las Artesanías y Labores Tradicionales de Semana Santa. El acto, que reunió a una muy notable asistencia, con representación cualificada del mundo cofrade sevillano, fue presidido por D. Demetrio Pérez Carretero, Delegado del Gobierno de la Junta de Andalucía de Sevilla y contó con la Banda Municipal de Música de Villalba del Alcor (Huelva). En esta edición, el ponente mantenedor de los Premios fue D. Emilio Carrillo Benito, Delegado de Urbanismo del Ayuntamiento de Sevilla. Siguiendo el ritual de otras ocasiones, fueron entregados los referidos galardones.



Reunión del Jurado XVIII Premios Demófilo a las Artesanías y Labores Tradicionales de la Semana Santa

En la sede de la Fundación, el día 29 de Marzo, se reunió el Jurado convocado al efecto para otorgar los XVII Premios Demófilo a las Artesanías y Labores Tradicionales de la Semana Santa, correspondiente al año 2005. Estuvo compuesto D. Manuel Cepero Molina (Presidente), D. Javier Criado Fernández, D. Alberto Fernández Bañuls, D. Luis León Vázquez, D. Antonio Sancho Royo, D. Fernando Salazar Piedra, D. Jose María Ruiz Romero, D. Palomino González y D. Ramón Queraltó Moreno (Secretario).

Premio a una larga trayectoria

Al compositor *D. Pedro Morales Muñoz*, por su dilatada trayectoria en la creación de marchas procesionales de palio, de reconocida calidad, como *Esperanza Macarena*, *Virgen de Montserrat*, *Dulce Nombre de Jesús*, *Virgen de los Negritos*, *Virgen de la Cabeza*, *Virgen del Refugio* y *Virgen de la Estrella*, entre otras.

Premio a una obra permanente

Desierto

Premio a una obra efímera

A la entrada en campana de la *Cofradía de Los Gitanos* en su conjunto, personalizada en el capataz Alberto Gallardo.

Premio especial del jurado

A *D. Joaquín López*, por el diseño y ejecución del manto de María Santísima de la Angustia de la Hermandad de los Estudiantes.

Presentación de publicaciones

El día 26 de abril, martes, a las 13 horas, en la Sala de Profesores de la Facultad de Filología, se celebró el acto de presentación a la prensa de las últimas publicaciones editadas por el Área de Literatura Oral de la Fundación Machado y el Grupo de Investigación "Romancero de la Tradición Moderna de Andalucía y América" del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, dirigidos por el Dr.

D. Pedro M. Piñero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Sevilla:

De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam.

Editor: Pedro M. Piñero Ramírez

Fundación Machado - Universidad de Sevilla, 2004.

Cantos populares españoles. Francisco Rodríguez Marín, Edición de José M. Alín.

Fundación Machado. 2005.

Romancero de la provincia de Huelva.

Editor: Pedro M. Piñero Ramírez

Fundación Machado - Diputación Provincial de Huelva. 2004

El acto fue presidido por el Dr. Jesús Díaz, Decano de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla; D. Manuel Cepero, Presidente de la Fundación Machado y D. Manuel Castillo, Director del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

La presentación de las obras estuvo a cargo de D. Pedro M. Piñero Ramírez.

Entregas a las autoridades de platos de cerámica conmemorativos del XX aniversario de la Fundación

Con motivo de la celebración del XX aniversario de la Fundación Machado, se han realizado una serie de visitas a las distintas autoridades de la ciudad y la Comunidad Autónoma, con el fin de hacerles entrega de un plato de cerámica conmemorativo, realizado por el prestigioso ceramista ubetense Paco Tito.

El pasado día 3 de junio el Presidente y el Secretario de la Fundación fueron recibidos por el Excmo. Sr. D. Alfredo Sánchez Monteseirín, Alcalde de Sevilla, a quien se le hizo entrega del mencionado regalo. Asimismo, el día 10 del mismo mes, la visita correspondió al Excmo. Sr. D. Fernando Rodríguez Villalobos, Presidente de la Diputación Provincial de Sevilla.



Cilindros de Cera del Centro Andaluz de Flamenco



Presentación

Centro Andaluz de Flamenco

Con motivo de la primera década de su andadura, el Centro Andaluz de Flamenco editó en 2003 su colección de cilindros de cera, limpios y restaurados en formato digital. Fue resultado de un incesante acopio de algunas de esas primeras grabaciones, que representan el tiempo de nacimiento del flamenco y que permiten, asimismo, estudiar sus transformaciones en los años por venir.

Los cilindros flamencos son unos soportes de sonido muy escasos y difíciles de encontrar. Como es sabido, el invento del "fonógrafo" tal y como fue difundido industrialmente por Thomas Alva Edison (1847-1931) como continuación del "paleófono" de Charles Cross (1842-1888), consistía en un dispositivo mecánico con un diafragma insertado al final de una bocina. El sonido en la bocina hacía vibrar el diafragma que, mediante una aguja unida a él, iba marcando una serie de surcos de diferentes profundidades sobre el soporte de la grabación, que en un primer momento consistió en un cilindro recubierto por una hoja de estaño. La aguja se desplazaba a lo largo del cilindro por un mecanismo de relojería. El reproductor consistía en otro diafragma y otra aguja que recorría el mismo surco dejado por la aguja grabadora, transmitiendo vibraciones similares a las emitidas para la grabación inicial.

Sin embargo, con este mecanismo los soportes se deterioraban muy fácilmente y permitían muy pocas audiciones. Ya en 1889, Edison resolvió el problema utilizando un cilindro de cartón recubierto de cera endurecida, más duradero que mejoraba la calidad del sonido y permitía a la vez una mejor comercialización. Pero en este tiempo ya despuntaba el principal competidor del fonógrafo en la definitiva carrera por el mercado de la música grabada: el gramófono inventado por Berliner (1851-1929), que sustituía el cilindro por un disco plano con mayor resistencia, duración y calidad.

Los cilindros quedaron pues obsoletos ya en las primeras décadas del siglo XX, mientras la luz eléctrica y otros adelantos vinieron a alterar las hasta entonces limitadas posibilidades de acceder a la música grabada. Fueran adquiridos por particulares o para distribuir audiciones públicas, objeto de interés de algunos folkloristas e investigadores científicos de la fonética o la musicología, siempre se trató de soportes minoritarios. Precisamente por la falta de difusión que han vivido los cantes flamencos en cilindros de cera, era imprescindible hacerlos llegar al gran público y a los especialistas. Debido a su antigüedad se convierten en recursos fundamentales para establecer elementos de juicio entre los investigadores de la música flamenca.

Los cilindros de cera son prueba irrefutable de que el flamenco ha sido resultado de una gran evolución en la que los "principios básicos" tomados por algunos como criterio único de valor quedan definitivamente en entredicho. Repeticiones y nuevas formas alternarán por igual en las décadas posteriores a estos cantes impresionados, algunos de los cuales aparecen perfectamente acabados, otros en proceso de formación y otros más, incluso, sin acabar de definir.

La selección de cantes

Cristina Cruces Roldán

La selección escogida para la edición del CD que acompaña el número 4 de la Tercera Época de la Revista *Demófilo* se ha servido del repertorio del Centro Andaluz de Flamenco, con el objeto de aproximar a los lectores al flamenco que se estaba produciendo en el entorno temporal inmediato a la principal producción científica de *Demófilo* en torno al mundo jondo: la *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*, que vio la luz en 1881. Sólo unos años después, ya disponemos de las primeras grabaciones de cantes flamencos -posiblemente, los mismos cantes que *Demófilo* consiguiera escuchar en el café de Silverio-, que se expandirían en los primeros años y sobre todo las primeras décadas del siglo XX.

Ciertamente, los cantes que presentamos se ven limitados en número y diversidad de estilos tanto por las condiciones en que los cilindros se impresionaron en su época, como por las reducidas oportunidades de que disponemos para localizar, identificar y catalogar este tipo de ediciones en cera. Sin embargo, su escasez nos ayuda a paten- tizar las modas del momento, que se movían entre tangos, malagueñas y cartageneras, guajiras y peteneras y algunos palos marginales.

Se ha seleccionado un total de 20 del total de 44 cantes editados en la versión ori- ginal del Centro Andaluz de Flamenco. Muchos de ellos eran presentados por los intér- pretes al principio de la audición, como también la casa donde se impresionaron. Aunque en nuestro CD no se incluyen todos los palos disponibles, sí que están presen- tes la totalidad de cantaores y cantaooras, algunos de ellos hoy prácticamente descono- cidos: Manuel *el Sevillano*, Antonio Pozo *el Mochuelo*, Rafael Moreno *el de Jerez*, José, Encarnación *la Rubia*, Paca Aguilera y Reina son los nombres de que disponemos.

Centrémonos en el contenido de los estilos, como un modo de comprender y valo- rar el tiempo de transición y codificación flamenca en el que fueron grabados. Los tan- gos todavía tenían identidad deslizante con lo que hoy denominaríamos "tientos"; los estilos de malagueñas (en el original, las antiguas de *El Mellizo*, *La Trini* y *El Canario*) y levante (cartageneras y murciana) aún no habían despegado del sustrato folklórico *abandolao* en que se anclaron y que servían como "codas" para aquéllos; las soleares y "seguidillas" se pueden considerar clásicas. Guajiras y peteneras se verifican por entonces del gusto de los públicos, ambas en formato folklórico y estas últimas ejecu- tadas en tandas con acompañamiento de castañuelas, rítmicas y bailables en todo su desarrollo. Junto a estos cantes, también encontramos en la edición original interpre- taciones más o menos afortunadas de serranas, sevillanas, jotas y aires montañeses ejecutados por el inefable cantaor *El Mochuelo*, de las que se han incluido estos últi- mos como estilos escogidos.

Se observará que muchas de estas formas musicales eran ya por entonces plena- mente flamencas; otras nos sirven como testigo del tiempo de evolución que el fla- menco vivía a finales del siglo XIX y principios del XX. En la época, el género flamen- co se mezclaba con otros muchos que pueden reconocerse en las estéticas compara- tivas que emanan de los cortes musicales. La sucesión de guajiras representa, por ejemplo, una oportunidad única para reconocer la plenitud de modalidades en que se inscribía este cante de origen cubano en aquel tiempo: adviértanse, si no, la sujeción al modo recitativo del folklore campesino de Rafael Moreno, seguido por respuestas heterofónicas de la guitarra; la versión rítmica y *cantabile*, lírica y atiplada de Paca

Aguilera, apta para las tablas teatrales; la modalidad de *El Mochuelo*, descriptiva en su monótono fraseo pero con una salida vocal y unos jaleos ya plenamente flamencos que trasladan la fiesta a la cera y se hacen acompañar, a la guitarra, por la alternancia rasgueo-punteo; y finalmente, la misma guajira anterior con el remate de los tercios en "vida mía..." interpretada al piano por Reina, de voz abaritonada, espíritu belcantista y corte pequeño-teatral.

Y es que el género flamenco, al menos tal y como hoy lo conocemos, todavía se estaba gestando: los cilindros manifiestan sorpresas y comprobaciones a veces apenas intuidas. Por ejemplo, las figuras del cantaor y el tocaor no aparecen en estas fechas nítidamente separadas, como demuestra la serie de cantes interpretados por Manuel *el Sevillano*, que se toca la guitarra a sí mismo como lo debían estar haciendo por entonces Juan Breva -a quien Demófilo citó en su *Colección*- o La Serrana. La guitarra no ha ajustado por completo el acompañamiento de los cantes, de cuyo concepto a menudo se distancia, del que se independiza a través de punteo y para el que se limita muchas veces a dar los tonos. Las falsetas son sencillas y se repiten. Las soleares se limitan a estilos trianeros y alguno de Alcalá, y las hoy denominadas "seguiriyas" a dos o tres variantes de Jerez. Los tangos y los tientos, como se ha indicado, aún son intercambiables, y los primeros recogen a menudo las chufas y comparsas de carnaval con lo que hoy denominaríamos "estribillos chirigoteros". Por el contrario, no aparecen cantes a nuestros días indiscutidos, como cantiñas o bulerías, incluso cuando se evidencian intérpretes jerezanos. Las voces rotas no han hecho acto de presencia y los "ay" flamencos apenas se espigan entre registros altos e incluso impostados como el de La Rubia. Se vivía una gran velocidad en la ejecución vocal y en la relación voz-guitarra, acosada a no dudarlo por el minutaje.

En pocos años, la Niña de los Peines, Manuel Torres y Chacón, entre otros grandes nombres, nos ofrecerán revisiones de estos mismos cantes, que tenemos ahora de nuevo oportunidad de escuchar tal y como fueron impresionados hace más de un siglo. Nuevas voces irán ganando en exposición, arcos melódicos, musicalidad y flamencura; nuevas solidaridades aparecerán en las relaciones entre voz y guitarra; los artistas flamencos tendrán ya nombres y públicas biografías. Pero la cera sigue siendo un sendero fundamental para seguir la pista fiable de los datos documentados del flamenco nutricio.

Cantes flamencos en Cilindros de Cera

- 1) Tangos "Por una mala mujer", Manuel *El Sevillano*, tocados por él mismo
- 2) Tangos "En soñar que feliz vivía", Manuel *El Sevillano*, tangos del carnaval
- 3) Tangos de los tientos "Que con verte engordo yo", Antonio Pozo *El Mochuelo*
- 4) Tangos "Agu le pedí a la fuente", Rafael Moreno *El de Jerez*
- 5) Tangos de los Tientos "De pena y de sentimiento", José
- 6) Malagueñas "Toitos los hombres que se dejan", Antonio Pozo *El Mochuelo*
- 7) Malagueñas "Ya no me quieres", Rafael Moreno *El de Jerez*
- 8) Cartageneras "Tartaneros, un lunes por la mañana", Manuel *El Sevillano*
- 9) Cartageneras "Adiós, Cartagena hermosa", Encarnación *La Rubia*
- 10) Soleares "Estoy metió entre cadenas", Manuel *El Sevillano*
- 11) Serranas "El león en su cueva rabia de celos", Antonio Pozo *El Mochuelo*
- 12) Seguidillas "Cuándo querrá la Virgen del Mayor Dolor", Antonio Pozo *El Mochuelo*
- 13) Guajiras "Cuando los ojitos abrí", Rafael Moreno el de Jerez
- 14) Guajiras "Siempre estuvo", Paca Aguilera
- 15) Guajiras "Si alguna vez en tu pecho", Antonio Pozo *El Mochuelo*
- 16) Guajiras "Dime que me quieres mucho", Reina
- 17) Peteneras "Me acuerdo de ti más veces", Antonio Pozo *El Mochuelo*
- 18) Saetas "Cristo de la Expiración", desconocido
- 19) Farruca "La Virgen estaba lavando", Antonio Pozo *El Mochuelo*
- 20) Aires Montañeses "Un asturiano en Asturias" Antonio Pozo *El Mochuelo*

Catálogo de obras ingresadas en la Biblioteca de la Fundación Machado

Miguel de Cervantes Saavedra, *D. Quijote de la Mancha*, 2 Volúmenes. Ed. Ayuntamiento de Ciudad Real, 2003.

Rafael Alberti, *Sobre os Anjos*, Art Editora Sao Paulo, 1993.

Trabajo de alumnos, *Proyecto Demófilo sobre el Ciclo Festivo Local*, Sevilla. Ed. Consejería Cultura, 1994.

Trabajo de alumnos, *Guía del Proyecto, curso 93-94*, Sevilla, Ed. Consejería Cultura, Junta de Andalucía, 1994.

Pedro J. Sánchez Gómez. *XXV años de la Coral de San Felipe Neri*, Sevilla, 2000.

Enrique Rodríguez Baltanás, *Rumor de Azuda*, Sevilla, Ed. Gallo de Vidrio, 1991.

Proyecto Andalucía. Antropología, Pueblos y Culturas, Tomo XI. Ed. Junta Andalucía, 2001.

Proyecto Andalucía. Antropología, Emigración. Tomo XII, Ed. Junta de Andalucía, 2001,

F. Sanjiao Otero, X. Ferrerira Fernández, *V Dereito*, Tomo I, Ed. Museo del Pueblo Gallego, 2004.

F. Zanjiao Otero, X. Ferreira Fernández, *V Dereito*, Tomo II Ed. Museo del Pueblo Gallego, 2004.

Pedro M. Cátedra. *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Ed. Regional Extremeña, 2002.

Caja Inmaculada. *Caja Inmaculada 1.905 – 2.005*. Ed. Caja Inmaculada. 2005

Varios. *La casa de Blas Infante en Coria del Río*. Ed. Centro de Estudios Andaluces,

Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía, 2004.

Inmaculada Ferro Ríos. *Organos en la provincia de Almería. Inventario y Catálogos*. 2005. Ed. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.

El Atlas en la edición digital. Ed. Publidisa. (sin fecha)

Fernando Ros Galianc. *Así no se mide*. Premio Marqués de Lozoya. Ed. Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica, 2002.

A. Nikolaievich. *El anillo mágico y otros cuentos populares rusos*. Ed. Voces Clásicas, 2004.

Toribio Etxebarria. *Flexio verbales y lexicon del euskera dialectal de Eibar*. Ed. Fundación Kutxa, 1998.

Castells, Hurtado, Margenat *De la Dictadura a la Democracia. La acción de los cristianos en España 1939-1975*. Ayuntamiento de Sevilla, Area de Cultura, 2005.

Rogelio Pérez Olivares. *¡Sevilla! Colección Clásicos Sevillanos*. Ed. Ayuntamiento de Sevilla, 2005.

J. I. Carmona García. *La peste en Sevilla*. Colección Temas Libres. Ed. Ayuntamiento de Sevilla, 2004.

J. M. Castro Caverro. *Salvar la Historia*. Centro Teológico de las Palmas, Islas Canarias, 2004.

Xoaquin Lorenzo Fernández. *Cantiqueiro popular da Limia Baixa*. Ed. Museo do Pobo Galego, Diputación Ourense. Ejemplar y C.D., 2004.

Poul Rasmussen. *Sociolingüística Andaluza 9. Cuentos populares Andaluces de María Cevallos*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2004.

Minervae Baeticae. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla, 2004. Segunda Epoca vol. 32, 2004.

José Velázquez y Sánchez. *Anales del Toreo. Colección Tauromaquia 6*. Ed. Universidad de Sevilla y Fundación Real Maestranza de Caballería, 2004.

La Ermita de Belen. Zafra, Badajoz. Campaña 1.987. Ed. Regional de Extremadura, 1991.

Salvador Jacinto Polo de Medina. *El hijo de Málaga. Murmurador jurado*. Edición de Begoña Souvirón. Ed. CEDMA, 2002.

Xoan Ramón Marín Martínez. Clodio González Pérez. *Cruces e cruceiros antigos de Vilagarcía de Arousa*. Ed. Diputación Provincial de Pontevedra y Museo del Pueblo Gallego, 2003.

Attitudes. Memoria 2001. Ed. (FIES), Fundación Institucional Española, 2003.

3ª Seminario sobre folklore y etnografía. Ed. Museo de la Ciudad. Ayuntamiento de Murcia, 2003.

Juan de Dios Izquierdo Collado, Manuel Roblizo Colmenero. *Las Elecciones de la consolidación democrática en Castilla.-La Mancha : Albacete, 1983-1987*. Ed. Instituto de Estudios Albacetenses de la Excma. Diputación de Albacete, 1991.

Margarita Orfila i Pons. *Tresoret de l'epoca constantiniana trabat a Menorca*. Cristina Rita i Larrucea. *La Necrópolis romana d'es campet de sa creu (es mercadal)*. Ed. Consell Insular de Menorca, 1981.

María Manuela Dolón *27 Historias*. Ed. Instituto de Estudios Ceutíes, Ceuta, 1999.

Sonsoles Gómez Carbonero. *Familia, Fortuna y Poder. La saga política de los Rodríguez en la restauración Zamorana*. Ed. Diputación de Zamora. Caja España, 1999.

Certamen de Fotografía sobre Cultura Popular Ed.. Museo Nacional de Antropología. Sede Juan de Herrera, 2001.

María Guadalupe Murillo Pérez. *Pobreza y Beneficencia en Zamora: Los Hospitales de Sotelo y la Encarnación (1.834-1.874)* Ed. Diputación de Zamora. C.S.I.C., 2000.

Francisco Javier Lorenzo Pinar, Luis Vasallo Toranzo. *Diario de Antonio Moreno de la Torre (1.673-1.679)*. Ed. Diputación de Zamora. C.S.I.C., 2001.

Rosa García-Orellán, Joseba Beobide arburua *Hombres de Terranova. La pesca del Bacalao. 1926-2004*. Ed. Autoridad Portuaria de Pasajes, 2004.

Aureli Pretel Marín. *Alzaraz en el siglo de Andrés de Vandelvira, el bachiller Sabuco y el Preceptor Abril*. Ed. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Excma. Diputación de Albacete, 1999.

Juan Manuel Rodríguez Iglesias. *El ciclo del pan en un municipio sanabrés*. Ed. Biblioteca de Cultura Tradicional Zamorana 3. Salamanca, 2003.

Francisco Rodríguez Pascual. *La Semana Santa de los pueblos I. Castilla y León*. Ed. Biblioteca de Cultura Tradicional Zamorana, 2004.

José M^a Sánchez Ibañez. *El Hospital de San Julián de Albacete*. Ed. Instituto de Estudios Albacetenses de la Excma. Diputación de Albacete, 1997.

Mariano de Pano y Ruata. *Real Monasterio de Santa María de Sijena*. Ed. Caja Inmaculada, 2004.

José Cenizo Jiménez. *La madre y la compañera de las coplas flamencas*. Ed. Fundación Machado. Sevilla, 2005.

Publio López Mondéjar. *Alfonso*. Ed. Lunweg y Caja Madrid, 2002.

Proyecto Andalucía. Naturaleza. Zoología III . Tomo XV. Ed. Junta de Andalucía, 2004.

Proyecto Andalucía. Naturaleza. Zoología IV. Tomo XVI. Ed. Junta de Andalucía, 2004.

Pedro Piñero Ramírez. Pérez Castellanos, Rodríguez. Baltanás, Fernández Gamero, J. Pedro López. *Romancero de la Provincia de Huelva*. Diputación De Huelva y Fundación Machado, 2004.

Alfonso Gómez Hernández. *Antropología ecológica comparada*. Junta Castilla León, 2005.

Katerina Seraidari. *Le culte de icônes en Grece*. Universidad de Toulouse, 2005.

Miguel de los Ríos Cano. *Cancionero delos pueblos de Malaga*. CEDMA. 1999.

Enrique Baltanás. *Antonio Machado y Alvarez "Demófilo". Obras Completas y Anexo*, Tomo I, II, III y Anexo. Diputación de Sevilla y Fundación Machado, 2005.



SUMARIO

Veinte años de la Fundación Machado. Presentación

RESCATE

Miscelánea y Juegos infantiles españoles, Antonio Machado y Álvarez, El Folk-Lore andaluz, 1882-1883.

ARTÍCULOS

El folclore como huella de un diálogo intercultural perdido (en torno al cuento popular "La niña que riega las albahacas"), Antonio Rodríguez Almodóvar

El futuro de la copla flamenca, Francisco Díaz Velázquez

El juego del columpio, Francisco Cillán Cillán

La música y el género: cuestionando la creatividad musical, Assumpta Sabuco Cantó y Cristina Cruces Roldán

Luis Cernuda y la poesía popular: entremés de romances en un fanal lorquiano, Rafael Bonilla Cerezo

ANTOLOGÍA VIVA. El arte y el pueblo en el tiempo de Demófilo, Antonio Piñero Mira

RECENSIONES

VIDA DE LA FUNDACIÓN

CD Cilindros de Cera del Centro Andaluz de Flamenco.

Presentación, Centro Andaluz de Flamenco. Selección de cantes, Cristina Cruces Roldán

CATÁLOGO DE OBRAS INGRESADAS EN LA BIBLIOTECA DE LA FUNDACIÓN MACHADO



Precio de Venta: 6 €


Fundación Machado


JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura