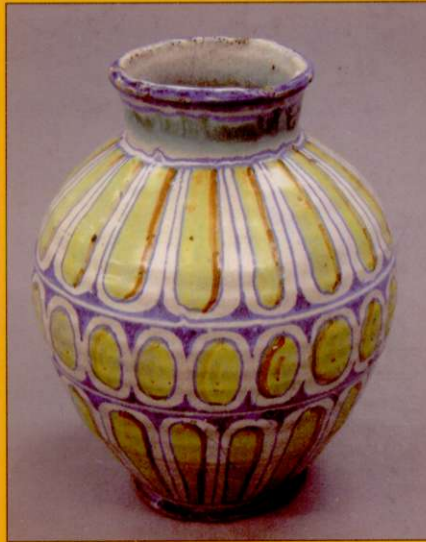


41

Marzo 2008

# DEMÓFILO



Revista de Cultura Tradicional de Andalucía  
(2ª Época de EL FOLK-LORE ANDALUZ)



Fundación Machado



40-10-2

79, 12809





Nº 41

---

# DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía  
(2ª Época de EL FOLK-LORE ANDALUZ)



Fundación Machado  
2008

---

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".

Correspondencia, suscripciones e intercambios:

"Demófilo". Fundación Machado.

Jimios, 13. 41001-SEVILLA

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

[www.fundacionmachado.org](http://www.fundacionmachado.org)

e-mail: [info@fundacionmachado.org](mailto:info@fundacionmachado.org)

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

"Fundación Machado", "Demófilo" y logotipo registrados.

© De la edición: Fundación Machado.

© Textos e imágenes: los autores.

Foto portada: Orza de loza de Triana (siglo XVII).  
Museo de Artes y Costumbres Populares, Sevilla.

I.S.S.N: 1133-8032

Depósito Legal: SE-2.554-2003

Diseño y maquetación: Alicia Díaz Luengo.

Impresión: Pinelo Talleres Gráficos, S.L.

# DEMÓFILO

Revista de Cultura Tradicional de Andalucía

---

## DIRECTOR:

Antonio Rodríguez Almodóvar

## CONSEJO DE REDACCIÓN:

Antonio Rodríguez Almodóvar

Manuel Abad Gómez

Jesús Cantero Martínez

Manuel Cepero Molina

Manuel Copete Núñez

Francisco Díaz Velázquez

Alberto González Troyano

Antonio José Pérez Castellano.

## CONSEJO ASESOR:

Juan Manuel Suárez Japón

Encarnación Aguilar Criado

Cristina Cruces Roldán

Joaquín Díaz García

Antonio Limón Delgado

Isidoro Moreno Navarro

José Manuel Pedrosa Bartolomé

Pedro Piñero Ramírez

Gerhard Steingress

## CUIDADO DE LA EDICIÓN:

Francisco Díaz Velázquez

## BIBLIOTECARIO:

Antonio José Pérez Castellano

---





# SUMARIO

---



EDITORIAL .....	11
ARTÍCULOS .....	17
<i>La Niña de los Peines, "Voz de estaño fundido".</i> Cristina Cruces Roldán. ....	19
<i>La imagen patriarcal de las mujeres en las coplas flamencas.</i> Miguel López Castro. ....	61
<i>Tres "coplas de ausencia" y un estribillo con "ermitaño" en la canción popular moderna.</i> <i>Unas muestras andaluzas.</i> Pedro M. Piñero Ramírez. ....	83
<i>La lógica de la cruz en mayo:</i> <i>simbolismo y representación en la provincia de Ciudad Real.</i> Javier García Bresó. ....	119
<i>En torno a "La duquesa de Benamejí", de Antonio y Manuel Machado.</i> Enrique Baltanás. ....	145
FOLCLORE VIVO .....	161
<i>Cuentos orales de un cruce de caminos: el estrecho de Gibraltar.</i> Juan Ignacio Pérez y Ana María Martínez (Colectivo LitOral). ....	165
RESCATE .....	185
<i>Del Folklore considerado sincrónicamente.</i> Julio Caro Baroja. ....	187
MISCELÁNEA .....	209
<i>Antonio Mairena: su obra y la llave de oro del cante.</i> Manuel Cepero Molina. ....	211
RESEÑAS Y RECENSIONES .....	217
<i>ALIARA: Fash-Al-Bel-Lut (Campo de las bellotas o de las encinas), Córdoba,</i> <i>Fonoruz, 2007.</i> Antonio R. Almodóvar. ....	219

Margit Frenk, <i>Poesía popular hispánica: 44 estudios</i> , México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006.	
José Pedro López Sánchez. ....	219
Alberto González Troyano, <i>Don Juan, Fígaro, Carmen</i> , Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.	
Francisco Díaz Velázquez. ....	221
<i>Castillo de Damas</i> , (Cuaderno Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, nº 1, 2007), Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007. ....	222
Juan Alfonso García, <i>Epitafio a Manuel Castillo</i> , (Cuaderno Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, nº 2, 2007), Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2007. ....	223
Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, <i>Obras completas</i> , 3 vols., ed. Enrique Baltanás, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005.	
José Manuel Pedrosa. ....	223
Antonio Rodríguez Almodóvar, <i>Pipirigaña. Antología de folklore infantil de Andalucía</i> , (CD), Sevilla, Consejería de Cultura, Pasarela, S. L., 2006.	
Francisco Díaz Velázquez. ....	229
Edgar Neville, <i>Flamenco y cante jondo</i> , José María Goicoechea (ed.), Madrid, Edit. Rey Lear, 2006.	
José Miguel Lorenzo Arribas. ....	230
Jean Potocki, <i>Los gitanos de Andalucía (Les Bobémiens d'Andalousie)</i> , edición bilingüe de Enrique Baltanás, Sevilla, Signatura Ediciones, 2003.	
Antonio José Pérez Castellano. ....	231
Salvador Rodríguez Becerra, <i>La religión de los andaluces</i> , Málaga, Editorial Sarriá, 2006.	
Salvador Hernández González. ....	234
ACTIVIDADES DE LA FUNDACIÓN .....	239
CATÁLOGO DE OBRAS RECIBIDAS .....	259

## EDITORIAL

---

---



## EDITORIAL

“Demófilo”, inaugura una nueva etapa, pero sin apartarse de los ejes estructurales que siempre la han definido como revista de cultura y con unos contenidos que, desde su creación, la han significado en el conjunto de las publicaciones periódicas de Andalucía.

Es decir, mantiene la dualidad tradición / innovación, binomio arraigado en el pensamiento de Antonio Machado y Álvarez, que persiste como una ética y que, a los miembros de esta Fundación, nos hace crecer día a día como individuos al servicio de un proyecto iniciado hace veintitrés años y que sigue perdurando. Y esto gracias a la ayuda de instituciones como la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, que apoyan y valoran la excelencia de los resultados obtenidos en el estudio serio de la ciencia folklórica. Concepto abierto que permite amplitud de análisis de muy diferentes temas, tal como puede hallarse en las páginas de este volumen.

De este nuevo “Demófilo”, tercero en nuestra pequeña historia, se responsabiliza el escritor e investigador Antonio Rodríguez Almodóvar, de reconocido prestigio en el mundo de la cultura, con un equipo de colaboradores que, en lógica, manifiestan un cambio de actitud, aunque apostando porque factores viejos y nuevos se sientan incentivados por la estética popular, en las distintas variantes que se producen dentro del dominio del arte.

Manuel Cepero Molina.  
Presidente de la Fundación Machado.





## UNAS PALABRAS DEL DIRECTOR

Asumir la dirección de esta revista no ha sido para mí una decisión fácil. En primer término, por el desafío intelectual que representa, dado el antecedente histórico de la publicación -nada menos que de la mano de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*-, más el prestigio y la consolidación que ha acumulado en su segunda época, fruto de la labor de sus anteriores directores, Salvador Rodríguez Becerra y Cristina Cruces Roldán, así como de un conjunto de colaboradores, de la mayor solvencia. En segundo lugar, por el largo paréntesis de tiempo transcurrido desde que, por circunstancias de la política, me vi en la necesidad de apartarme de la puesta en marcha de la Fundación que ampara a la revista, tras haber sido uno de sus promotores y hasta primer redactor de sus estatutos.

Hoy, ya superadas aquellas circunstancias, me siento feliz de poder incorporarme a un proyecto, el del estudio y la promoción del saber popular andaluz, que por otro lado no he dejado de practicar desde otras instancias y actividades profesionales. Agradezco a los actuales responsables de la Fundación Machado la invitación que me han hecho a dirigir la revista, y la confianza que con ello me demuestran.

Quiere la Fundación que iniciemos una nueva etapa de mayor apertura a la comunidad científica y a la sociedad en general, abordando la edición electrónica de la revista en Internet, ampliando el círculo de colaboradores y abriendo sus páginas aún más al debate y a la libre expresión de nuevos enfoques de los estudios sobre cultura popular y tradicional. Para hacer eso posible, una de las primeras medidas adoptadas ha sido la creación de un Consejo Asesor multidisciplinar, compuesto por personas de incuestionable valía y prestigio profesional, que sin duda velarán por la diversidad, la calidad y el rigor científico de la publicación.

En la primera reunión de ese Consejo, y teniendo en cuenta el interés en conservar la consolidada tradición de esta segunda época de El Folk-Lore Andaluz que ha sido la Revista *Demófilo* desde 1987, se llegó al acuerdo de retomar la numeración de la publicación, que se había alterado en los últimos cuatro números, con lo que el actual es el 41. También se acordó remodelar el contenido de la revista, en la manera que aparece en el sumario.

En ese nuevo diseño, prestaremos especial dedicación a lo que puede encontrarse de folclore vivo por tierras andaluzas, de modo que rehuyamos ese cierto sabor arcaizante y nostálgico que, de manera inevitable muchas veces, tienen las publicaciones de esta índole. El pueblo andaluz, por increíble que parezca, sigue siendo depositario activo de muchas de nuestras tradiciones y, más aún, actualizador y creador de otras formas de expresión

oral. El que las llamadas cultura global y posmoderna no presten atención a estas manifestaciones de la iniciativa creadora del común de la gente, no significa nada, o por mejor decir, significa mucho más de lo que aquéllas quisieran. Mucho, pues, nos queda por averiguar, en el sentido de a qué se debe esta persistencia, un tanto rebelde, heterodoxa y libertaria, de los andaluces de a pie en crear y recrearse con formas de cultura que nada tienen que ver con los dictados de las modas, las academias y otros registros más o menos obligatorios.

A tratar de comprender esas excelencias iletradas -que no incultas-, así como a protegerlas y promoverlas, dedicaremos nuestro esfuerzo. Y como es mucha la tarea, desde aquí pido a todos los que quieran ayudarnos en el empeño, que nos hagan llegar sus aportaciones. A ellos, a los que ya escriben en este número, a las instituciones y entidades que nos patrocinan, gracias también.

Antonio Rodríguez Almodóvar

## ARTÍCULOS

---



## LA NIÑA DE LOS PEINES, VOZ DE ESTAÑO FUNDIDO\*

Cristina Cruces Roldán  
*Universidad de Sevilla*

### RESUMEN

A través de una aproximación a la biografía de Pastora Pavón Cruz, “Niña de los Peines” (1895-1960), cantaora flamenca fundamental en la historia de este género artístico, el artículo incardina los factores familiares, profesionales y personales que explican la trayectoria artística excepcional de una mujer cantaora en el masculinizado mundo del flamenco de principios de siglo, las variables explicativas en sus procesos de toma de decisión y los contextos en que se desarrolló su carrera profesional. La metodología clasificatoria y el análisis musical de sus registros sonoros, hoy considerados Bien de Interés Cultural del Patrimonio Histórico de Andalucía, se completan con un profuso repertorio iconográfico de la vida y la obra de Pastora Pavón.

(Palabras clave: flamenco, género, biografías, análisis musical).

### ABSTRACT

Through an approach to the biography of Pastora Pavón Cruz, “Niña de los Peines” (1895-1960), essential flamenco singer in the history of this artistic genre, the article embraces the family, professional and personal factors that explain the exceptional artistic career of a female flamenco singer in the masculine world of flamenco at the beginning of the century, the explanatory variables in her processes to make decisions and the contexts in which her professional career developed. The classification methodology and the musical analysis of her recordings, considered today as Cultural Interest Item of the Heritage of Andalusia, are completed with an abundant iconographical repertoire of the life and work of Pastora Pavón.

(Key words: flamenco, genre, biographies, musical analysis).

En plena vorágine industrial del flamenco, con cargadas intenciones políticas de protección y difusión de su patrimonio material e inmaterial, siendo la afición a la par numerosa y discrepante sobre las permanentes heterodoxias que vive este arte popular y popularizado, el nombre de la cantaora Pastora Pavón Cruz (Sevilla, 1890-1969) *La Niña de los Peines*, sigue siendo uno de los

---

\* Las fotografías aquí reproducidas pertenecen al Archivo del Centro Andaluz de Flamenco, Junta de Andalucía.

pocos que ha conseguido concitar en torno a sí consenso unánime. Síntesis de lo más fecundo del clasicismo jondo, lejos de limitar su herencia a la exposición fosilizada de técnicas, repertorios y formas musicales de la tradición, Pastora enarboló una personal renovación sin la cual no se explica el devenir posterior del flamenco contemporáneo. Artistas como ella merecen, como auténticos colosos que fueron de un género musical hoy recuperado en su grandeza, aproximaciones biográficas solventes y a salvo de tentaciones hagiográficas, análisis rigurosos que los sitúen en su tiempo y se detengan, no sólo en las aportaciones que protagonizaron, sino también en las estructuras históricas, familiares y laborales que los rodearon y en el modo en que orientaron los retos de sus vidas y acometieron decisiones personales.

Para Pastora, estos desafíos vitales se resumían en ser mujer, gitana, artista y, particularmente, cantaora flamenca. Cuatro notas sin ninguna excelencia social que terminarían por convertirse en sus más relevantes potencialidades. Hoy, las placas de la Niña de los Peines son Bien de Interés Cultural de Andalucía y su voz referencia inexcusable para las muchas mujeres profesionales del cante que ocupan los escenarios; en la primera mitad del siglo XX, sin embargo, representaba ejemplo atípico de un mundo fuertemente sexuado, *generizado*, muy masculino en cuanto a papeles sociales, valoraciones y simbolismos de los artistas y también de la afición. Al decir de Fernando el de Triana, Pastora estaba sola en su tiempo:

Quando empezó la decadencia del cante andaluz en la mujer, empezó el reinado de La Niña de los Peines, porque se encontró siendo muy buena artista, pero casi sola, pues la Antequerana, Carmen la Trianera, Paca Aguilera y alguna que otra de esas que no acaban la guerra, pronto desaparecieron del mapa artístico y quedó Pastora completamente sola como cantadora, sin más competidores que Antonio Chacón y Manuel Torres, el primero firme en su trono y el segundo con su ingenioso y enigmático clasicismo. En los tres se concentró lo que quedaba del arte, que no era poco. Murieron los dos competidores, y ya tenemos a Pastora sola y exclusiva representación de un arte que siempre contó por veintenas los artistas consumados en todos los sistemas de cante.<sup>1</sup>

#### PASTORA EN EL CAMBIO DE SIGLO

La Niña de los Peines actuó por primera vez ante el público con siete u ocho años, en la Taberna Ceferino de la Puerta Osario de Sevilla. Fue el testimonio de una incipiente carrera que se inició tratando de remediar una “indisposición” de su hermano Arturo, tan dado a la juerga. Poco po-

<sup>1</sup> Fernando el de Triana, *Arte y artistas flamencos*, 1978 /1935/, págs. 227, 230.

dremos entender su evolución personal a partir de entonces si no descendemos a la difícil transición que se vivía a finales del siglo XIX en una ciudad pauperizada, con una considerable brecha social entre la burguesía y aristocracia agrarias - que reclamaban nuevos modelos de ocio y espacios urbanos para instalarlos- y unas clases populares que intentaban a su manera y según sus posibles participar del sueño del progreso: la luz eléctrica, las nuevas ofertas industriales, el cinematógrafo y, lo que sería a la postre fundamental para entender el desarrollo del flamenco, los ingenios sonoros del fonógrafo y el gramófono, lujos sólo al alcance de las clases más pudientes.

Mientras éstas conseguían acceder a las más variadas ofertas de tiempo libre, bien que en diferentes rangos de estatus (teatros, cabarets, cafés cantantes, primeras proyecciones de cine en barracas, el incipiente *sport...*), los menesterosos, hacinados en partidos o casas de vecinos del centro urbano o los extrarradios que acogieron a miles de inmigrantes rurales, no renunciaban a participar en estos mismos mercados del arte a pesar de sus penurias. Ora como profesionales, ora como espectadores de una ciudad con una fuerte tradición teatral, colmataban salones, tugurios, cafés y quioscos de agua que pasaban audiciones de gramola. Completaban la oferta prostíbulos de público conocimiento y *antros* para el denominado "género ínfimo", una suerte de mezcla entre cuplé indecente, revista y sicalipsis, que sirvió de paradero a muchas jovencitas diletantes en el género lírico o la cosa folclórica, incluida el propio flamenco, que acabaron allí sus días.

En lo que hoy se considera la "Edad de Oro" del flamenco, éste no constituía en puridad una oferta exclusiva ni, mucho menos, atendida por los públicos más exquisitos de la ciudad. Antes al contrario, convivía promiscuamente con recitales a piano, acrobacias, proyecciones, comparsas y murgas de carnaval, números de magia o cupletísticos, siendo en muchos casos no más que una introducción a éstos que, en otras ocasiones, servían al cante de intermedio. Lo cual explica que en muchas de las grabaciones por bulerías de la Niña de los Peines encontremos, desde los años 20, versiones de antiguos cuplés como los que cantaron Dora la Cordobesita, Lulú, Amalia Molina, Emilia Benito, la Fornarina, la Chelito, La Goya, Ra-



Pastora con peineta, en el cancionero de los años 30 "Cante Flamenco: La Niña de los Peines" (Madrid, La Atalaya)

quel Meller, Preciosilla, Carmen Flores, Argentinita, Emilia Bracamonte o Casilda Vega, de quienes la cantaora habría sabido o a quienes habría conocido en estos ambientes.

#### LA ALAMEDA SEVILLANA

En Sevilla, la Alameda de Hércules fue el foco principal de toda esta canalla urbana en la que convivieron, por pocos años, un intento de regeneración a base de palacetes burgueses y la más sórdida trastienda de la juerga nocturna. Allí habitó Pastora de niña (había nacido en la Puerta Osario, residió durante un tiempo en Triana y posteriormente en la Calle Conde Negro) y allí terminaría sus días.



Los puestos de la Alameda, farolas modernistas y puestos de cristales. Sevilla, años 1910.

La Alameda era por aquel entonces un barrio de perdida tradición y emergente modernidad, decadente y fascinante a un tiempo. El camino entre la Barqueta, a la vera del río, y la Campana, en el centro neurálgico de la capital, estaba plagado de establecimientos que contaban entre sus atractivos con flamenco, cine, variétés, revistas, cuplés y alterne. Una geografía nocturna y bohemia de amigos del trago y del submundo de los lupanares, dentro de un modelo de dimorfismo sexual en el que algunas mujeres quedaban excluidas como espectadoras o usuarias de los servicios que otras prestaban. En el bulvar de alegre vocinglería convivían toreros de postín como Joselito el Gallo, que siempre adoró a Pastora y con cuya mortal cogida ella confesó haber muerto en parte, y cantaores como Manuel Vallejo, que mantuvo por igual una admiración mutua y unos celos empedernidos de la cantaora. Muchos de los flamencos del momento tomaron asiento en estas calles: el propio Vallejo, Manuel Torre, La Macarrona, la Malena, Pastora Imperio, la Malena, Manolo de Huelva, el Niño Gloria, el Carbonerillo, Fregenal, Caracol... De entre ellos, se dedicaron al difícil arte de los garitos de la Plaza Europa, las Siete Puertas, Los Majarones, el Café Senra, Eureka, la Sacristía, Casa Parritas o, más allá, el



Pasaje del Duque, artistas como Pepe Aznalcóllar, Felipe de Triana, La Perla, las Pompis, Niño Gloria, la Moreno, el Niño de la Calzá y otros eventuales del cante, el baile y el toque que limitarían su trascendencia a estas juergas "de señoritos". La Niña de los Peines sólo participó en fiestas contadas, mayormente a las afueras de Sevilla en la afamada "Venta de Antequera"; el ambiente del *reservao* lo palparían en particular los hermanos de Pastora, Arturo y Tomás.



Tomás Pavón en foto familiar con su esposa, Reyes Bermúdez.

Arturo Pavón con Eloísa Albéniz



Arturo Pavón (1882-1959) al decir de muchos el mejor cantaor de los tres hermanos pero que no alcanzó a impresionar placas, perdió prontamente la voz y se dedicó a regentar la academia de baile de su esposa Eloísa Albéniz, en la calle la Mata. Tomás Pavón (1893-1952), de agrio carácter y enfermo crónico, era más bien reacio a ganarse la vida con el cante a cualquier precio, a pesar de lo cual transmitió un "nuevo lenguaje para el flamenco" con escasas pero impagables grabaciones, siempre a la sombra de su hermana mayor. Ambos, Arturo y Tomás, conocían los cantes y los compartieron con Pastora, influenciada también por su cuñada Reyes Bermúdez y algunas mujeres del entorno de la Alameda que fueron sus camaradas durante años, como La Moreno, de la que heredó el patrón de bulerías por soleá, o La Perla, muy aficionada a los cuplés por bulerías. Amigas íntimas fueron también Dora la Cordobesita, retirada de las tablas por su marido Chicuelo, La Gamba, antigua mujer de Manuel Torre (quien a su vez habría mantenido un romance con Pastora en la primera década del XX) y las míticas bailaoras La Macarrona y La Malena. Ya ancianas, Juanito Valderrama las recordaba tomando café por las tardes en casa de Pastora, fumando "tabaco negro" y hablando desvergüenzas de las que, en aquella época, asustaban hasta los oídos de un hombre:

Pastora sacaba una cafetera de café y empezaban a aparecer sus amigas. Allí en la mesacamilla se juntaban la Perla de Triana, la madre de El Perlo, que era una gran cantora, y de bailaoras La Gamba, La Macarrona,

La Malena y La Reyes, la mujer de Tomás. Aquello era la historia del baile. La Macarrona era la que había bailado ante los zares de Rusia. Y La Gamba. Esa era la reunión de todas las tardes, esas mujeres con toda la gracia hablando de sus cosas, de sus amores, de hombres que se habían trajinado, esa mesacamilla, esa cafetera y un paquete de tabaco negro de Cuatro Ochenta de aquellos del liadillo, puesto encima de la mesa, porque Pastora y todas ellas fumaban tabaco liado. Y contando cada una allí su vida todos los días... Y verdulerías (...) Conmigo hablaban del modo más natural de los asuntos más verderones.<sup>2</sup>

Pues bien, después de vivir de casa en casa, siempre de alquiler, fue en la Alameda donde Pastora residió hasta su muerte: en la calle Calatrava esquina a Fresas. Desde allí se paseaba a diario, ya retirada, hacia el recordado "Bar Pinto", paradero de todos los artistas unos cientos de metros más allá. Lejos de los grandes públicos que la habían aclamado, Pastora Pavón derrochó su arte en el sotanillo del bar durante los años 50 y 60, siempre cuando quiso o Pepe se lo pedía. Su complejo carácter, en el que confluyeron arrojo y valentía, sumisión, celos, genio y hasta gusto por las maldiciones, arrojaba todavía entonces un perfil femenino impropio de las mujeres de las primeras décadas del XX, cuyo agónico retrato final ha quedado trágicamente por Alfonso Eduardo Pérez Orozco:

Esa mujer con una cara triste, con una sensación de violencia contenida, con un aspecto de dama andaluza, por supuesto, de belleza, una belleza que no aparecía en sus rasgos (...) Lo primero que me di cuenta fue la sensación de Pastora de soledad, de absoluta soledad. La de una mujer con una vida interior extraordinaria, la de una mala leche cautivadora, gigantesca, la de una mujer generosa, la de una artista capaz de crear (...) ¿Qué cantaba Pastora en aquel momento cuando ya era el final llamémosle "artístico" de su vida? Sí puedo decir que eran dos géneros muy concretos: bulerías y seguriyas (...) Cantaba por bulerías como respirar, y cuando se paraba un poquillo la fiesta y le dejaban una pausa que Pepe dijera "Canta, Pastora, canta, Pastora", pues cuando le daban una pequeña pausa, ella se metía por seguriyas, entraba por seguriyas (...) En el Pinto, la memoria y los cantes eran muy repetidos,



Pastora y Pepe en el Bar Pinto

<sup>2</sup> Burgos, *Juan Valderrama*, 2002, págs. 232 y 233.

la memoria selectiva le proporcionaba la posibilidad de ver cuáles eran los que a ella le gustaban porque le acudían a la cabeza. Los tradicionales. No nos proporcionaba ninguna sorpresa.<sup>3</sup>

## LOS COMIENZOS

Esa mujer apagada como una pavesa, conducida por la arterioesclerosis hacia las simas de las tinieblas en los últimos años de su vida, había sido sin embargo la gran intérprete del flamenco moderno, la que se *comía* los escenarios, la que había amado y decidido, la que se había impuesto a las cortapiés de una sociedad machista. En ese tiempo crepuscular estaba muy lejos de la joven arrojada y, a la vez, dependiente de su madre, Doña Pastora Cruz, que, apenas una niña, comenzó el siglo XX acometiendo giras por cafés cantantes de toda España. Con 27 años disponemos de dos documentos que describen el doble fondo de la personalidad de Pastora: la entrevista realizada por *La Colombine* en 1917 nos describe a una artista apegada al discurso materno, malviviendo en una fonda como una "triste transeúnte", que declara admirar a Chacón, Montoya y Habichuela y menciona tangos, malagueñas, peteneras, bulerías, seguiriyas y taranta de "la Grabiela" como cantes dilectos; otra referencia nos la presenta suelta y vivaracha, cantando un tanguillo de carnaval picante y un fandanguillo de Juan Blanco, bailando y alternando con el propio Rubinstein en un bautizo malagueño:

En el cuarto de una fonda viven dos mujeres, con ese desorden natural de las artistas, una sola gran cama, en la que duermen la madre y la hija, y esa tristeza de los cuartos de fonda, en los que todo es extraño a todos, con una frialdad de asilo, de rincón de café, donde no se es más que transeúnte (...)

Pastora sonríe con una sonrisa algo ingenua, bastante triste, y se re-cuesta boca abajo, apoyada sobre los brazos, con los cabellos deshechos cayendo sobre el rostro, y con la mirada lejana a todo, que le es habitual. A todas las preguntas sonríe y calla, no contesta más que con monosílabos; pero en cambio su madre se adelanta y me lo dice todo (...)

-La encuentro triste.

-Está siempre así.

-Por mor de éste -dice la anciana, cogiendo un retrato de una gran caja, en que revuelve para darme el de Pastora.

---

<sup>3</sup> Alfonso Eduardo Pérez Orozco, "Crítica discográfica especializada", mesa redonda del Congreso *La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía*, Sevilla, 25 de noviembre de 2005 (transcripción propia).

Apenas lo he tomado, cuando La Niña de los Peines me lo arrebató y lo estrecha contra ella, llenándolo de besos. Su mirada y su actitud se han impregnado de toda la voluptuosidad de su alma, hipertrofiada por el cante.

Parece que esta mujer se ahogaría en pasión si no la desahogase en sus cantes, que la abruma y la supera tener tanta alma en bruto. Después de este arranque vuelve a quedar silenciosa. Mira y calla como extasiada, como esperando volver a cantar en las horas en que no canta.<sup>4</sup>

Sube Rubinstein hasta la puerta del mirador y escruta tras los cristales. No se atreve a abrir pues es mucha la gente que hay, y ninguna cara conocida suya. En la pesquisa, descubre a la “Niña de los Peines” que extrañada de ver un señor curioso tras los cristales, a él se dirige. Abre la puerta Pastora y al identificar al visitante exclama: “Madre de mi arma” pero si es “cabecita de carambuco” (así le llamaba la Niña, por su ensortijado cabello). “Pasa, “sentrañas mías”, que aquí tóos son amigos y de los de “chipén” (...)

Suenan las guitarras, se hace un mudo silencio, casi religioso, y se arranca “La Niña de los Peines” con un tanguillo, al tiempo que baila con taconeo inimitable:

En una cierta reunión  
se dio una comida un día.  
Allí se partió un melón,  
única fruta que había.  
Partí yo de mi “asandía”  
y le ofrecí a una casada  
que me dijo avergonzada:  
–Calle por Dios, caballero,  
que estoy de luto y no puedo  
comer fruta colorada.

El donaire de Pastora, la incongruencia de la copla y el inimitable estilo con que fue cantada, se premia con unánime ovación y toda clase de requiebros.

Siguen malagueñas, soleares, fandangos, etc., todo el interminable repertorio de aquella insuperable artista, dicho con el ángel y estilo que sólo ella poseía.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> De Burgos, *Confesiones de Artistas*, 1917.

<sup>5</sup> García Herrera, *Más cosas de Málaga*, 1967, págs. 47-51.

Como profesional plena, La Niña de los Peines recordaba haber debutado en el Café Novedades de Sevilla y en el Café del Brillante de Madrid en 1901 (2), apenas una niña con traje de comunión y gracias a la intervención de su tío Antonio Diánez, después de un tortuoso viaje a la capital para visitar a su tía. De ahí pasó a Bilbao, donde -engañando sobre su edad y sobornando a la autoridad- acudió protegida por el pintor Zuloaga, siempre tan admirador del bello sexo. Después vendrían Santander, San Sebastián, y por supuesto, Andalucía. Se dice que ya en 1902 actuaba en el Café de la Marina de Málaga, propiedad del empresario Eugenio Santamaría, con quien mantuvo un intermitente pero duradero idilio en las décadas de 1910



Retrato de Pastora en *La Unión Ilustrada*, Noviembre de 1910. Archivo Díaz de Escovar, Málaga, Fundación Unicaja.

y 1920. La posterior unión de Pastora con Manuel Escacena, que estaba casado, y su celebrada boda con Pepe Pinto, trece años más joven que ella, nos ofrecen el cuadro completo de una mujer libre de convenciones amorosas. La Niña de los Peines siempre se sintió orgullosa de su matrimonio con el cantaor sevillano, cuyo amor pregonaba a los cuatro vientos con el mismo descaro que encerró la nota de ruptura y abandono que, al enamorarse de Pepe, remitió a Santamaría.<sup>6</sup>

Desde 1903 se suceden las actuaciones de la cantaora en La Primera de Jerez ganando ocho duros (para enfado del propio Chacón) y se inician los contratos de Sevilla, incluyendo el Café de la Bombilla, garitos de verano de la Alameda y los teatros Eslava, Lloréns o Salón Imperial, en sesiones *vermouth* especialmente diseñadas para el público femenino. Aquí alternó con Chacón, parejas de baile, cuadros flamencos, ciclistas, bailes de sociedad y beneficios. Tenemos noticia documentada de muchas otras plazas cuyo listado sería prolijo referir, como La Unión, Cádiz, vueltas continuas a Sevilla y Málaga (donde nos la encontramos en una fotografía inédita de 1910, en *La Unión Ilustrada*, retratada como una verdadera "diva" del teatro), y Madrid. En

---

<sup>6</sup> Al parecer, la carta no existe hoy. D. Juan Navarro Polo, de Álora, la conservó hasta su muerte. Su contenido nos es remitido por D. Antonio Ortega López, Secretario de la Peña Juan Breva, a quien agradecemos su colaboración. Dice así: "Eugenio: Sabrás que me voy con Pepe. Te dejo por cagón y gargajoso. Adiós". Queda bien entendido que no es sino una declaración íntima que ayuda a conocer a nuestra artista, y advierte de su resolución a la hora de afrontar las relaciones amorosas... como tantas otras.

la capital hizo en 1911 una presentación que nunca olvidaría, “la primera vez que se llevaba el flamenco al escenario de un teatro”, en el Trián Palace.

Ocasiones para trabajar eran casi todas, desde cualquier feria de pueblo hasta reuniones privadas de postín con los señores de Osborne, los reyes de España, los Condes de Ibarra o los monarcas italianos. Las referencias documentales demuestran que, por entonces, flamenco, guitarra “por lo fino”, género lírico y música folclórica del país no aparecían como propuestas independientes. Cierta gacetillero describe una reunión de sociedad en la que Pastora canta junto a Niño Medina y alude a los cantos regionales de sus repertorios, como jotas o garrotines, y al carácter atildado y casi lírico de sus voces, blancas y diferenciadas así del género bronco por el que muchos reconocen hoy el denominado “cante gitano”.<sup>7</sup> Medina, Pastora o Chacón se presentan a menudo como cantaores con “mucho estilo” que cantan por igual jotas que malagueñas o sentidos tangos. Piénsese que los primeros discos de Pastora, editados en 1910 con Ramón Montoya, son publicitados en el *Diario de Cádiz* junto a una propaganda de discos del tenor Enrico Caruso, y que placas y reseñas hablan de “cantadores” y “cantadoras” y no “cantaosres” y “cantaoras”, así como de sus interpretaciones como “cantos” flamencos, y no “cantes”. Sin dudarlo, las primeras placas de pizarra nunca se entendieron como parte del abigarrado mundo de las músicas étnicas, de ecos primitivos que habían propiciado el inicio mismo de la historia de los registros sonoros, sino que eran una suerte de referencia elitizada para un género plenamente artístico, plenamente comercial, plenamente diferenciado: el flamenco.

Por tanto, y después de los aplausos todavía infantiles de tabernas o casetas de feria donde Pastora recordaba quedarse dormida mientras le tocaba actuar, la cantaora vive su más glorioso esplendor como promesa consumada. Con 18 años ya es una reputada intérprete cuya fama trasciende el ámbito local sevillano y no precisamente como bulearera, celebridad que vendría más adelante, sino como cantaora de cartageneras, tarantas y seguiriyas. Y también, por cierto, como bailaora: es lástima que no dispongamos de ninguna grabación de Pastora en movimiento, pero de las fotografías que conservamos se desprenden sin duda unas muy favorables actitudes para el baile, advertidas asimismo en alguna de sus grabaciones.

---

<sup>7</sup> “Ha sido un éxito que excede a toda ponderación el obtenido en la fiesta andaluza verificada esta tarde en el Teatro Eslava para agasajar a los grupos regionales (...) En esta parte cantaron malagueñas y tangos Pastora Barrio (a) La Niña de los Peines y Luis López (a) Niño de las Marianas, acompañados por el maestro Juan Gandulla (a) Habichuela. También cantó en esta parte el joven Medina, dando apreciable muestra de su buen estilo. A petición del público cantó el garrotín y la jota, que tuvo la atención de dedicar a los aragoneses. Éstos, entusiasmados, daban frenéticos vivas a su tierra y aplaudían. (*El Noticiero Sevillano*, 27 de abril, 1908).



Varias imágenes de Pastora bailando, en distintas etapas de su vida. 1. Bailando entre Manuel Vallejo y Niño Ricardo (1934). 2. Un arranque por bulerías en su madurez. 3. Bailando en el homenaje a Beni de Cádiz en el Teatro Falla de Cádiz (1959). Foto Juman. 4. Bailando en el homenaje a Beni de Cádiz en el Teatro Falla de Cádiz (1959). Foto Juman. 5. Homenaje Nacional de Córdoba, acompañada de Pepe Martínez (1961).

## LA BELLE ÉPOQUE

Por encima de todo, sin embargo, Pastora se dedicó a cantar y a grabar, empresa esta última bastante rentable y que culminaría con un total de 258 impresiones en placas de pizarra editadas entre 1910 y 1950. Una auténtica enciclopedia de estilos en la que se incluyeron prácticamente todos los que hoy conocemos como "flamencos" a salvo de las tonás. Inexplicable ausencia: en buena lógica debió conocerlas, habida cuenta de la herencia que nos dejara su hermano Tomás en las variedades más rancias de estos cantes sin guitarra.

Veamos, siquiera sea someramente, algunas de las impresiones en placas que efectúa Pastora entre 1909 y 1917, en esta que se ha denominado su *Belle Époque*. 161 cantes con tres guitarristas distintos: 41 con Ramón Montoya en dos series publicadas en 1910 y 1912; 100 con Luis Molina, en tres series de 1913, 1914 y 1915, y 20 con Currito de la Jeroma, las únicas de este tocaor gitano de pulgar magistral e inigualable disposición al toque *pa bailar* que, al decir de sus coetáneos, era también magnífico pianista y bailaor.

En estas primeras series de grabaciones de la Niña de los Peines encontramos casi de todo. Por un lado, cantes flamencos de los mal llamados *básicos* que mantendrá en sus placas hasta 1950: seguiriyas -sobre todo del Viejo La Isla y Manuel Molina- y soleares de la Serneta y el Mellizo con la influencia de Jerez, Cádiz, Los Puertos, Alcalá, Marchena y Triana, con especial devoción por la soleá corta alfarera hecha a modo de cierre y no de apertura, como hoy es habitual. Soleares y seguiriyas latén siempre en un *tempo* más rápido que el actual y son más rítmicas, quizá por la corta duración de las placas (entre dos y tres minutos). De otra parte, encontramos una larga serie de tientos, entonces denominados *tangos* y que provocaron el apodo artístico la Niña de los Peines gracias a la archiconocida estrofa “Péinate tú con mis peines / mis peines son de canela / Quien con mis peines se peina / canela fina se lleva” que entonaba la artista en sus inicios. Así lo recordaba al periodista Ernest Guasp:

¿Por qué me llaman La Niña de los Peines? Pues por casualidad, a pesar mío, porque cantaba un estilo del cual hice una creación personal. Era una especie de tanguito, el Tanguito de los Peines, una interpretación de una canción que de pequeña había sentido a un ciego de Pilas (Sevilla). No era un estilo de mucha fuerza flamenca, y lo dejé correr pronto. Por eso, por este origen, no me gusta mi nombre de guerra; me gusta más mi nombre primitivo, el que la gente me borró para decirme ya siempre La Niña de los Peines.<sup>8</sup>

Pero la Niña de los Peines no se quedó ahí. Ya en estos años avanza hacia su gran creación moderna, que prácticamente codificó al modo que hoy conocemos: la bulería. Con los años, alejada de la sujeción primera al modelo del Niño Medina, la bulería adquiriría en su voz una velocidad y airocidad de expresión únicas, siempre rematada con las primeras coletillas que la harían célebre: “Dolores / toma la chaquetita / dame los calzones”, “Dicen que tienes / una zambomba / con cascabeles”, “Gitanitos de las estijeras / vení a sentarse / a mi cabecera” y “Ay mamá / como Periquito / me quiere pegá”.

---

<sup>8</sup> Guasp, Ernest, *Revista Mirador*, Barcelona, 19 de julio de 1934.



En todas estas grabaciones se constata una íntima conexión de Pastora con otros cantaores de su entorno, con quienes mantuvo relaciones de amistad e incluso amorosas. Los tangos son prácticamente calcados, hasta en el orden de las letras, de los que grabara año arriba año abajo su coetáneo y amante Manuel Torre, de quien se acuerda continuamente con simpáticas alusiones en los jaleos a *El Majareta*, apodo por el que se conocía al Niño de Jerez. Las seguiriyas del Viejo la Isla -favoritas de la cantaora- se asimilan a las grabadas por Chacón, otro coloso flamenco que, según afirma Álvarez Caballero, siempre fue consciente de la fuerza interpretativa de La Niña:

En una ocasión Pepe Pinto encontró a Chacón malhumorado y se fue a cenar con él, preguntándole qué le pasaba. Nada hijo, nada -replicó don Antonio rebotando indignación, aunque sin abandonar su flemma-. Que estamos en una fiesta y llega esa gitana, Pastora, se pone a cantar y... Yo no pude ni templarme. Esa es una fiera, Pepe. No hay quien pueda con ella.<sup>9</sup>

Los mimetismos se repiten en los denominados *cantes libres*, que Pastora cultivó con fruición a lo largo de estos años y de los que sería considerada maestra única. Siempre los incluyó en sus grabaciones, bien que con denominaciones cambiantes y especialidades propias como las hoy reconocidas como cartageneras clásica y de Chacón y la taranta de Emilia Benito *La Gabriela*. Estilos en los cuales la habilidad vocal y armónica de la cantaora superaba el todavía balbuceante toque de guitarra sumergido en un compás abandolao, "a remolque" e incapaz de consolidar los acordes exactos que alcanzaran los microtonalismos de la Niña de los Peines, que constituyen una de sus más impresionantes habilidades vocales.

El anclaje de la guitarra en el mundo del cante folclórico del que provenían las etiquetadas como "tarantas", "cartageneras" o "malagueñas" se explica porque éstas no eran aún formas plenamente normalizadas en los repertorios. Estaban prácticamente naciendo en su conexión instrumental y, de hecho, solían presentar en las placas lo que hoy consideraríamos "errores de etiquetado": muchas de las llamadas "malagueñas" son en realidad tarantas, o éstas cartageneras, y lo que hoy consideraríamos una salida instrumental de taranta se completa con un cante por malagueñas o al revés. De hecho, en las primeras grabaciones, la mayoría de las tarantas que canta Pastora rematan con cantes abandonaos (fandangos de Lucena de la calle Rute o las denominadas "malagueñas antiguas de Juan Breva") y con punteados que recuerdan a la folclórica bandurria. Otro de los valores de La Niña es que

---

<sup>9</sup> Álvarez Caballero, *Historia del cante flamenco*, 1981, págs. 207-208.

permite explorar a través de sus músicas el tiempo de deslizantes líneas entre folclore y arte grande del que emanó el género flamenco.

Ese engarce folclórico es compartido por las alegrías de las primeras décadas del siglo XX, todavía muy apegadas al modelo "jota" y que Pastora tuvo que grabar casi sin respirar, aceleradamente, como una propensión natural a su expresión bailada que por estas fechas causaba furor en los cafés cantantes. También las grabaciones por sevillanas, prontamente interrumpidas, desprendían este aire folclorizante: cortas, repetitivas, tocadas por ella misma con palillos, cantadas con muletillas y estrambotes fijos que nos conducen a pensar que su objetivo era la venta para fiestas o cassetas de feria.



Pastora a las usanzas oriental y burguesa, entre 1908 y 1915.

Sin embargo, otros cantes que también estaban de moda en los cafés como el garrotín, que entonces se bailaba con sombrero, o la farruca, recién inventada para el baile por Faíco en 1907, adquieren una forma plenamente moderna en la ejecución de Pastora, reposada y larga, engrandecida hasta niveles hoy todavía no superados. Se distanciaba nuestra artista de otras grabaciones mayores como las que por los mismos años asentó Manuel Torre, y también menores como las de El Mochuelo. En cualquier caso, estos

cantes por farrucas y garrotines serían abandonados a poco que dejaran de ser del agrado de los públicos, justamente cuando desaparecieron los cafés cantantes, lo que da muestra del sentido práctico y comercial que la Niña de los Peines mantuvo en su selección de repertorio, a salvo de las fidelidades clásicas ya descritas.

Asimismo, Pastora hizo en la década de 1910 su propia versión de los nuevos estilos americanos: rumba, vidalita, guajiras... Empezaban entonces a estar de moda, y la voz de La Niña se nos aparece en ellos dulce y melódica, algo plañidera, haciendo a veces adaptaciones de canciones y temas gramofónicos o difundidos por cupletistas como "Los ojitos negros", con Currito de la Jeroma o copiados de otros intérpretes, como la Guajira del Pena. Caso aparte son saetas y peteneras, dos palos a cuya fijación definitiva Pastora contribuyó durante estos años y que vivieron recorridos diferentes en ulteriores grabaciones. La saeta, como es sabido, había sido un cante tirado, lanzado, callejero, hasta que una generación de cantaores como el Gloria, Vallejo, Tomás Pavón, Manuel Torre y la propia Pastora, rematados por Manuel Centeno, imprimieron el deje flamenco en éstas que, al cabo, no son sino tonás cortas, para dotarlas de ecos por martinetes y seguiriyas y cimentar nuevas formas musicales. Pastora grabó saetas hasta 1927 y, cuando dejó de incluirlas en sus repertorios, siguió cantándolas en los balcones, con devoción sentida hacia la Esperanza malagueña y la sevillana Virgen Macarena. Efectuó el tránsito desde la saeta devocional y bíblica, con temas de la pasión y muerte de Cristo, hacia una saeta emocional con contrastes, muy sonora, brillante, menos apresurada, que ya se considerará la clásica saeta flamenca y que convivió durante unos años con las más antiguas y pobres de ejecución.

Finalmente, un cante por el que Pastora sería especialmente conocida sería la enigmática forma musical de la petenera, para el que introdujo los mejores efectos en la denominada "petenera grande". Heredada con toda probabilidad de su hermano Arturo, quien la habría conocido a su vez en el Pasaje del Duque a través de Medina el Viejo, fue un cante que Pastora siempre consideró como propio; en una entrevista de Pérez Lugín, señalaba ya en 1911 que había sido su hacedora, junto con la bulería.<sup>10</sup>

La vocación creadora que anuncia la artista tendrá su correlato en los cuplés por bulerías de los años 20 y 30, si bien en esta *Belle Époque* ya anticipa su estirpe bulearera y define la nueva petenera flamenca. Sabemos que la Niña de los Peines ya las había cantado en una caseta de feria de Sevilla en 1898, pero bien pudo ser entonces el modeloailable. Grabó peteneras hasta 1950, quince cortes a lo largo de cuarenta años, a menudo con las

---

<sup>10</sup> *El Liberal*, Madrid, 3 de noviembre de 1911.

mismas letras, en los que se puede confirmar la grandeza arquitectónica de escalas, cambios, modulaciones y fraseos dispuestos bajo amplios arcos melódicos. Una capacidad especial para rehabilitar cantes como éstos que, coetáneamente, el Mochuelo estaba grabando a toque de palillos, de forma instrumental, rítmica y bailable por tandas, como las sevillanas. La cadencia de Pastora en las peteneras flamencas es inigualable y se ha seguido ejecutando y recreando por Naranjito, Mayte Martín, Carmen Linares o Estrella Morente.

En definitiva, la década de 1910 fue de lo más brillante en la vida cantora de Pastora, y a ello contribuyeron especialmente los acompañantes de que gozó: algunos, como Montoya y Currito, todavía en momentos incipientes de su trayectoria, que para el caso de Ramón Montoya se alargaría durante décadas constituyendo pareja inolvidable con D. Antonio Chacón; en el caso de Currito de la Jeroma, troncada por su temprana muerte, producto al parecer de sus muchos excesos. Pero para estos años hay que recordar especialmente a Luis Molina, un guitarrista hoy prácticamente olvidado, fallecido en accidente de tráfico en 1919, competidor de Montoya y que avanzó lo que luego serían las parejas artísticas del flamenco como la ya citada de Chacón y Montoya. Fue, al decir de Norberto Torres, el guitarrista que mejor acompañó a Pastora, quien mejor la comprendió. Con técnicas amónicas propias de la guitarra clásica, le dio el sitio que ella pedía y acarició su voz como nadie con los *rubatos* impagables de las peteneras. Fue a Luis Molina a quien Pastora trató más cariñosamente en los jaleos.

Arribando 1917, Pastora ya tenía impresionadas siete colecciones de discos centrados en las grandes estéticas del flamenco: el *quejío* por seguiriya y soleares, la velocidad y el vértigo por bulerías, la profundidad doliente de los tangos y el aire de levante, de chaconiana belleza. Y su voz no sólo aparece cantando, sino también en intervenciones habladas donde, siguiendo práctica común del momento, “autopresenta” sus placas. Con 20 años había concedido el privilegio de su voz a estilos de actualidad y momentáneo centelleo popular como la farruca y el garrotín, y otorgado personalidad propia a la petenera; había aflamencado por alegrías los arreglos de jota aragonesa; por sevillanas sonaba en la fiesta y sus saetas en los balcones. Y se había visto acompañada por Currito de la Jeroma, flamenquísimo en sus pulgares y alzapúas, y por dos guitarristas precursores, Ramón Montoya y Luis Molina, feroces competidores en el Café del Gato del Madrid de 1907<sup>11</sup> y asiduos del taller de Ramírez, que incorporaron técnicas nuevas de arpegiado y picado que los convertirían en adalides de una nueva manera de tocar. En lo sustancial, el futuro gramofónico de La

---

<sup>11</sup> Testimonio de Pepe el de la Matrona, citado en Gamboa, *Una historia del Flamenco*, 2005, págs. 375, 100.

Niña recordará y repasará el amplio repertorio cantao de estas primeras series de placas que se cierran en 1917. Pero lo amplificará: finalizada la *Belle Époque*, comienza el tiempo creativo por excelencia de Pastora Pavón.

## LOS 20 Y LOS 30

Los primeros años artísticos de Pastora habían demostrado la pletórica juventud que la conduciría a ser, ya en la década de los 20, nombre de referencia jonda. Musa de Julio Romero de Torres, quien le hizo un algo idealizado retrato, acrisoló su fama al participar como invitada en el célebre "Concurso de cante jondo de Granada" de 1922, donde alcanzó a conocer a Falla y García Lorca. Seguramente sus lazos de relación fueron más bien correctos que de profunda amistad, como se ha querido ensalzar a cuenta del texto que escribió Federico sobre su sorbo de aguardiente al escuchar un destemplado "Viva París", devaneo etílico que ella negó en su madurez.<sup>12</sup> También fue 1922 el año de fallecimiento de su madre, con lo que la Niña de los Peines se liberó de ataduras familiares y consiguió una estabilidad profesional que llegaría a ser sentimental con algunos de sus compañeros de profesión.

A todo ello se unió una proyección estelar dentro de los nuevos tiempos que empezaba a vivirse con la "Ópera Flamenca", denominación que unos atribuyen a Miguel Primo de Rivera, otros al empresario Vedrines, otros a la rebaja fiscal que suponía respecto a los espectáculos de variedades (tesis recientemente desmontada por José Manuel Gamboa) y otros a la propia madre de Pastora, quien -en su histriónico afán por situar a La Niña en lo más alto- alcanzó a decir que su hija no es que cantara bien, sino que cantaba "ópera, ópera flamenca".<sup>13</sup> La Ópera Flamenca fue impulso definitivo de los espectáculos de inspiración en aires andaluces y sus propuestas perdurarían, con modificaciones, hasta los años 50 del siglo XX. Con un

---

<sup>12</sup> "Una vez la cantaora andaluza Pastora Pavón, La Niña de los Peines, sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya y a Rafael el Gallo, cantaba en una tabernilla de Cádiz: jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se le enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarabes oscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados. Pastora Pavón terminó de cantar en medio del silencio. Solo, y con sarcasmo, un hombre pequeño, de esos hombrines bailarines que salen, de pronto, de las botellas de aguardiente, dijo con voz muy baja: *Viva París*, como diciendo: *Aquí no nos importan las facultades, ni las técnicas ni la maestría. Nos importa otra cosa*. Entonces La Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende" (García Lorca, *Juego y teoría del duende*, 1933).

<sup>13</sup> Se puede consultar el desarrollo del argumento en Gamboa, *Una historia del Flamenco*, 2005, págs. 214-216.

repertorio en parte clásico y en parte renovado, Pastora llegaba a teatros, circos, palacios y fiestas: eran “los felices veinte” y el mundo de las variedades que decaería algo más tarde estaba dominado por la revista y las nuevas “Evas modernas”, de las que ciertamente la Niña de los Peines nunca fue una muestra. No consiguió hacerse valer por sus encantos de bayadera, pero sí por preservar “la tradición del desgarro y de la pasión gitana”.<sup>14</sup> Su patente, en estos años, no era la esperanza de algo más que cante o baile, como la de tantas mujeres del escenario, sino la de “la mejor cantaora de todos los tiempos”.



Dibujo caricaturesco del Concurso de Granada (Antonio López Sancho, 1922). Pastora aparece sentada a la izquierda.

A ello se unía su desparpajo natural, marca de liberación personal en esos tiempos en que el vino se sustituía por el *cocktail*, el género popular por el charlestón, la bata oscura por el talle bajo y el moño por el peinado *a lo garçon*. Los años 20 fueron, además, la etapa madrileña de la Niña de los Peines; allí bullía la vida flamenca y se concentraban los artistas inmigrados. Fueron sus destinos el Teatro Pavón, el *colmao* de Los Gabrieles, salones y fiestas privadas, y sobre todo la audición de sus nuevos discos, placas de pizarra que convivirían a partir de 1925, año en que cantó en el Romea, con la revolución que supuso la radio para los oídos musicales de los españoles.

Pastora nunca abandonó la fijación a los teatros, las fiestas y beneficios, y tampoco las grabaciones. En Sevilla se cantaba flamenco todas las noches en nada menos que 25 establecimientos, contabilizando sólo el callejero entre Rosario y la Europa. Empiezan también ahora las turnés con

<sup>14</sup> Salaün, “La mujer en las tablas”, 1996, pág. 29.

otros "ases del flamenco"; especialmente destacable fue el contrato de 1926 con Vedrines, por entonces el *fiera* de la representación flamenca, con quien inició una gira junto a Luisa Requejo, La Perla de Triana, Manuel Centeno, Victoria de Miguel, Juana la Macarrona, Niño Ricardo, Ramón Montoya, Javier Molina y Luis Yance, entre otros, por variadas plazas, incluidas el Monumental y el Fuencarral de Madrid o el Teatro San Fernando de Sevilla. Las giras se mantuvieron en 1928 con la última de Chacón, ya prácticamente desahuciado por los públicos, evento que agrupó a máximas figuras como Vallejo, Cepero, Montoya, Yance y El Estampío y la propia Niña. El empresario contaba que Pastora tenía un carácter muy fuerte, a pesar de lo cual él sí conseguía dominarla:

Llegué a llevar 45 artistas flamencos, la mayoría de ellos astros, como los que he nombrado antes. Solamente en sueldos tenía por aquella época un presupuesto de 4.000 pesetas diarias. Chacón y La Niña de los Peines ganaban 500 por jornada cada uno; los otros que le he dicho (Guerrita, Cepero, etcétera) tenían sueldos diarios de 300, 250... (...) Pero cómo me las compondría yo, que hasta La Niña de los Peines, que tenía fama de un humor que no contemporizaba con nadie, llegó a viajar con mi compañía encantada por completo y pasando por lo que no había pasado con otras empresas: por viajar, un día que íbamos a la feria de La Carlota, montada en un carrito de aquellos de bolsa... Claro es que yo, cuando se me enfadaba, le decía que iba por los amarillos, que era como llamaban entre ellos a los guardias civiles, y enseguida se calmaban las discusiones.<sup>15</sup>

Fue en una de estas giras, concretamente en Granada, cuando la Niña de los Peines adoptó a su única hija *Tolita*, Pastora Escacena Pavón, a quien recogió de un orfanato, desnutrida, abandonada y enferma, en 1926. Convivía entonces con Manuel Escacena, que estaba casado y dio su apellido a la niña. Ya anciana, Tolita siempre expresó un profundo amor hacia su madre a pesar de que Pastora, como tantas otras artistas, no viviera su maternidad de una forma familiar, análoga a las mujeres de entonces.

A finales de los 20, La Niña se separa de Escacena, que fallecería poco después, y en 1931 se enamora de Pepe Pinto y abandona a Eugenio Santamaría, con quien al parecer había vuelto a juntarse. El romance entre los cantaores se fraguó durante el espectáculo "Chorrojumo", cuyo empresario era precisamente Santamaría. Pastora y el antiguo *croupier* José Torres Garzón, "Pepe Pinto" (1903-1969) se conocían desde hacía tiempo, e incluso habían llegado a trabajar juntos; se casaron en la Iglesia de la Macarena con

---

<sup>15</sup> *Dígame*, 15 de septiembre de 1942, citado por Gamboa, *Una historia del Flamenco*, 2005, pág. 221.

Niño Ricardo y su mujer como padrinos y Antonio Moreno y Alberto Monserrat como testigos. Una boda de rumbo, con intercambio de “joyas de gran valor” y fiesta donde hubo regodeo flamenco general, principiando con un dúo de guitarras y de seguida Pastora cantando “Soy desgrasiaíto hasta en el andar”... ¡¡¡por seguiriyas!!! ¡Una seguiriya como para obertura una boda!



Instantánea de Pastora y Pepe en la Plaza de España de Sevilla, en 1931, con motivo de la promoción de la gira con el empresario Ricardo Oliete

Corría el año 1933. A principios de la década, la Ópera Flamenca estaba en todo su esplendor. Los empresarios ganaban dinero y los artistas tenían trabajo. Grandes cantaores participaban en los elencos, ahora impregnados de fandangos y cantes americanos; muchos de ellos se incorporaron a los folletinescos argumentos del teatro y las primeras aventuras del denominado “cine flamenco”. Con devoción, entrega e ilusiones, los públicos masivos llenaban plazas de toros, teatros y hasta calles y plazas de los pueblos cuando los visitaban “los cantaores”. Trupes y bolos se sucedían por toda España en unos años que habían abierto el camino a la República y a las pretensiones de proveer a las mujeres de un nuevo estatus. Tras la Guerra Civil, el proceso se truncaría apuntalando de nuevo las estructuras patriarcales, pero, para las artistas, el abandono definitivo

del café por las plazas de toros y teatros ya había consolidado la aparición de nuevos espacios más “adecuados” para un público popular, mixto. Y ese recorrido no tenía vuelta atrás.

La cartelería flamenca de estos tiempos incluía una serie de perfiles fijos (cantadores, excéntricos, tocadores), rangos (ases, revelaciones) y nombres que sistemáticamente se identificaban por sus méritos y últimas creaciones dentro de elencos interminables donde alternaban una “baraja de artistas” calificados como “inimitables” y apodados de modos mil, huyendo todos del frío y del hambre por el camino de un *artisteo* miserable en un entorno de guerra. También la Niña de los Peines, cuyos cancioneros se vendían a la par que sus placas, se incorporó a espectáculos itinerantes como “Luces de España” con Caracol (1930) o las giras con Ramón Oliete a partir de 1931 y con Monserrat en 1934. Merecen mencionarse especialmente los contactos de la pareja Pinto-Pavón con Carbonerillo y la competitiva pugna entre los dos “eternos rivales del fandanguillo”, como se



les anunciaba, a que dieron lugar. Era ésta la época del fandango personal y aquí entró también Pastora para, acaso sin la profundidad cantaora de su hermano y con una influencia definitiva de los dos fandangueros sevillanos, abandonar los antiguos cantes abandolaos y apostar por formas de fandango artístico que tal vez no deban pasar a la gloria pero que siguen dando muestra de su don de la oportunidad. Tanto, que se atrevió años más tarde con los "cantes a dúo" con el Pinto, anticipando tal vez las "peleas en broma" que tanta celebridad adquirirían en boca de otros.



Cancionero de 1934, cantes de Pastora y Vallejo.

Cartel de la gira con el empresario Monserrat (1935).



Contaba *Tolita* cómo en estos tiempos -recuerda particularmente los años 30- las estancias del matrimonio en Sevilla alternaban con las giras de verano y actuaciones más o menos espaciadas. Recordemos que el Pinto había instalado ya su bar, que continuaba como negocio familiar e ingreso fijo mientras ellos estaban de gira. El inicio de la Guerra Civil sorprendió a la pareja en Jaén, formando parte de la misma compañía. De allí se trasladaron a Madrid: Pastora no regresaría a Sevilla durante tres años en los que su hija estuvo al cuidado de sus tíos Tomás y Reyes, pasando al parecer bastantes calamidades, como era propio de un entorno de guerra.

En Madrid, donde se alojó durante un tiempo con la familia de Caracol, Pastora no le hizo ascos a trabajar en festivales pro-heridos republicanos, en el homenaje a Federico García Lorca, en el circo, en "beneficios" intercambiables (a favor de artistas necesitados o entre ellos mismos) y volvió a coincidir, como a principios de siglo, con las más variadas figuras de las variedades, desde La Yankee a los artistas cómicos Nabucodonosor y Zampabollos. Era el signo de la época: Pastora se codea con Argentinita, Pastora Imperio, Pilar López, Caracol "el del bulto", Manolo Caracol, Estrellita Castro, Amalia de Isaura, Carmen Flores, Soledad Miralles, Sabicas..., los espectáculos incluyen números sucesivos, guiones melodramáticos y estampas escenificadas, como la que la propia Pastora plasmaba con el "Manolito Reyes", en que se cantaba y se bailaba sola, o

el pregón que ejecutaba con un canasto de flores en una de las escenas de “Las Calles de Cádiz”, contratada por Conchita Piquer. La fama de la Niña de los Peines llevó a Carmen Amaya a reclamarla infructuosamente para partir hacia América.



Pastora se apoya simbólicamente en los dos pilares de su hermano Tomás y su marido Pepe (Estudio Novoa, 1947).

Las placas de mediados de los años 30 pueden considerarse la bisagra estética de los registros de Pastora Pavón. Hasta 1917, éstos se habían sometido a un repertorio clásico y a los flecos estilísticos de los cafés cantantes, con gran influencia de colosos cantaores y formando gloriosa pareja con Luis Molina. Una inconcebible década de desierto sonoro -preso tal vez de vocaciones más populistas en las empresas musicales- se extiende entre 1917 y 1927. Una vez incorporado el disco de impresión eléctrica en 1926, las excelencias del dúo Pastora-Niño Ricardo abren y cierran el periodo 1927-1935, donde se hace acompañar, de nuevo, de Ramón Montoya, Antonio Moreno y Manolo de Badajoz. En una España con fuertes convulsiones políticas, la Niña de los Peines detiene sus grabaciones durante once años hasta 1946, cuando -como continuación de los “felices veinte”- finiquita las placas quien habría de ser su último guitarrista: Melchor de Marchena.

En 1929, Pastora repite con un Ramón Montoya crecido ya como el magno guitarrista que había llegado a ser, para la firma Polydor. Las actuaciones del gitano madrileño habían menudeado desde 1914, cuando acompañara a Chacón (quien afirmó: “Montoya y yo somos una misma cosa”) en los colmaos de Los Gabrieles y Villa Rosa. Montoya fue un tocaor ajustado al desarrollo técnico y ornamental más que al toque de efecto o de compás, pleno de armonía. Con él grabó Pastora cantes básicos, como la seguriya de Lacherna “No llamarme ar meico” y soleares del Mellizo, caracoles madrileños -regurgitados seguramente del repertorio de Chacón-, la granaína que Montoya había hecho única a la sonanta y fandangos rítmicos de Niño

de Cabra, Pérez de Guzmán y Frasquito Yerbabuena. Es una más de las características de nuestra cantaora: cómo, asimilando toda la generación de los cantaores anteriores y coetáneos a ella (Medina, Chacón, El Pena, Manuel Torre, Escacena), también supo acogerse a las nuevas tendencias que entre 1920 y 1950 marcaron El Cojo de Málaga, Cepero, Vallejo, El Pinto, Canalejas, Carbonerillo o Marchena. De éste impresionó en 1932 -y no con mucha gloria- su colombiana, inventada apenas un año antes. Lo mismo que había hecho con el garrotín de Amalia Molina o la guajira heredada del malagueño Sebastián el Pena, también incipiente *protector* de Pastora y a quien había calcado sus cantes en 1917 con Currito de la Jeroma junto a la vidalita y la rumba, la milonga escacenesca de 1929 con Montoya representa una magna muestra de esos cantes americanos entonces de moda y que, como antes había hecho con las farrucas y garrotines del día, Pastora acogió en su repertorio habitual. Una grata sorpresa estilística en aires de habanera de insuperable conjunción voz-guitarra, con un mini-solo final de Montoya que debe pasar a la gloria de la historia de la sonanta flamenca.<sup>16</sup>

Los años 20 y 30 incorporan otras dos guitarras singulares: las de Manolo de Badajoz (Odeón, 1929) y Antonio Moreno (Gramófono, 1933). Manolo de Badajoz, guitarrista habitual de las grabaciones de la época, impresionó con la Niña de los Peines un total de doce cortes. Su toque fue ortodoxo y armónico, con un compás justo y técnica en alzapúa, falsetas arpegiadas y tremoladas, aunque su ejecución parece de inferior rango que las dotes de la vocalista, deslumbrante en el cante de Francisco la Perla por seguiriyas "Las doce me dieron". Antonio Moreno, por su parte, fue un tocaor de carrera básicamente sevillana, correcto pero no virtuoso ni espectacular, con el que unía a Pastora una amistad de largo tiempo ya que había sido su acompañante en los primeros años de profesión; esta amistad fraguaría en el "beneficio" para el que colaboró durante la enfermedad del guitarrista en 1935. Con Antonio Moreno grabó La Niña ocho cantes, entre otros el "Romance de los peregrinos" (etiquetado como "Cantiñas malagueñas"), su éxito "Manolito Reyes", también por bulerías, unas soleares gaditanas y trianeras rematadas por Alcalá y unas seguiriyas gloriosas: "Mírame a los ojos".

Pero lo fundamental para la evolución cantaora de Pastora Pavón es que, en estos años, redondea el concepto de "bulería flamenca", para el cual fue indispensable el papel del guitarrista Niño Ricardo, con quien grabó un total de 26 cantes distribuidos entre 1927/8 (Regal), 1932 (Regal) y 1935

---

<sup>16</sup> En cualquier caso, no es que fuera la adscripción a los cantes americanos preferencia de la cantaora sevillana. De hecho, en una impagable entrevista que le hace Josefina Carabias en 1935, afirmó: "A la gente ahora no le gusta más que er cante malo. Ahora el público pide milongas o colombianas..., y eso ni se parese siquiera ar cante" (Josefina Carabias, "El revuelo que se arma en Madrid cuando canta Pastora", *Crónica*, Madrid, 21 de Julio de 1935).

(Odeón). De exultante difusión en la década de los 20, la carrera artística de Pastora vivió algunas de sus cimas cantoras grabadas con Manuel Serrapí Sánchez (1904-1972), a quien se llevó con ella siendo prácticamente un chiquillo contraviniendo la firme oposición del padre y que sería amigo de la familia Pinto-Pavón toda la vida. Como instrumentista, Ricardo definió con nitidez lo que podríamos denominar hoy el “toque flamenco” por bulerías y fandangos, algo sucio en su ejecución pero de flamencura indiscutida y, tal vez sin saberlo, remató un papel singular como magnífico arreglista y compositor, cual luego demostraría con sus composiciones como acompañante de Juan Valderrama.



Varias fotografías periodísticas de Pastora simulando cantar saetas en un balcón. Fotos de Gelan para el reportaje de Mariani “Las saetas” (1935 circa).

En las grabaciones con Niño Ricardo de 1927, la Niña de los Peines interpreta soleares alcalañeras de Joaquín el de la Paula, bulerías por soleá con ecos de la Moreno, Antonio la Peña y Rosalía de Triana, y añade a las seguiriyas ya conocidas de Lacherna o el Viejo la Isla aires del Marrurro, Francisco la Perla y Manuel Molina. Mantiene y engrandece aún más peteneras, sevillanas y tangos, perfila las antiguas alegrías folklóricas hacia aires

mucho más sonoramente gaditanos y asienta de forma definitiva el patrón de saeta flamenca artística y moderna. Ésta será la fecha de grabación de sus últimas saetas gramofónicas, saetas que seguiría cantando en los balcones, contratada o *motu proprio*.

De entre sus colaboraciones juntos, la grabación de 1932 representa una destacada inflexión estética en la discografía de Pastora, gracias a la guitarra de Niño Ricardo. Abandona la predilección por seguiriyas, soleares y tangos, mantiene los estilos libres, aporta una gran imaginación en los cantes festeros ("Deja la bola rodar", "Torcuata", "Canción del Ole"), y participa del incipiente mundo del fandango artístico, además de algún aflamencamiento como el de la asturiana flamenca "Cuando salí de Cabrales". Sobre todo, con Ricardo Pastora alcanzó

como se ha dicho la perfecta definición de la bulería moderna que ya había anticipado en la década anterior. Incorpora temas y motivos cancionetísticos con una portentosa acumulación de recursos de velocidad, glosolalias, trabalenguas, juegos y chispa báquica, frenesí todavía no igualado en el elenco de cantaores posteriores. Las placas de 1935 recogen siete temas, de ellos unos sonetos cubanos ("Maúralo"), unos fandangos y, lo demás, el cénit del cante por bulerías: "La Chunguita", "Doña Mariquita", "La Maja Aristocrática", de tipo castizo y con resonancias madrileñas, "Oselito el Barquillero" y "Matilde la Chula". Formas muy del gusto del público, en las que la inteligencia y la vista comercial del Niño Ricardo debieron jugar su papel.

Un total de 34 bulerías grabó Pastora a lo largo de su vida, y, al parecer, era de lo que más le gustaba cantar: "todo lo metía por bulerías" y, como con los tangos, improvisando en cada momento una salida distinta, afinando con perfección y otorgando al cante una personalidad única. Además, por bulerías fue una intérprete poliédrica, con un complejo repertorio en el que cabría diferenciar bulerías cortas modales, canciones populares por bulerías como "Los Peregrinitos" o "Los cuatro muleros", villancicos por bulerías y los que vendrían en llamarse "cuplés por bulerías", a menudo recogidos de las variedades. A este último perfil responden espléndidas grabaciones con las que alcanzó notable éxito y que todavía se cantan, tanto las ya mencionadas para los años 20 y 30 como las que impresionaría en los



1927. La Niña de los Peines acompañada por el guitarrista Niño Ricardo, en Alicante.

años 40 con Melchor de Marchena. Esta dimensión plural de la bulería de Pastora demuestra su inconfundible organización de la idea musical. Sólo así se concibe el modelo caleidoscópico al que se refieren Antonio y David Hurtado al analizar los contenidos musicales bulereros:<sup>17</sup> una mezcla de canciones populares bimodales con tonos mayores y menores, coplas en modo frigio de las bulerías de Jerez, cuplés por bulerías, canciones populares, trabalenguas y coletillas que se engarzan coherente y armónicamente para dar lugar a resultados únicos. Así por ejemplo, el corte “Deja la bola rodar” (Regal, 1932, con Niño Ricardo) contiene, a la vez, dos bulerías cortas modales introductorias, un charlestón de influencia jazz-bandista y una bulería jerezana de remate:

Deja la bola rodar / que lo que de Dios estuviera /  
a la mano se vendrá.

Anda y no presumas tanto / que otras mejores que tú /  
se quedan para vestir santos.

Son tantos los negros / los que han venío  
para bailar este Charleston: / éste en Paris,  
éste en Madrid / éste en Valladolid.

Mama: cómprame un negro / cómprame un negro / de ese bazar;  
mama: cómprame un negro / cómprame un negro /  
como de bailar;  
que baile el Charleston / y que sople el jazzbán;  
mama: cómprame un negro / cómprame un negro / para bailar.

Yo no sé por lo que es / los toritos y los caballos /  
por casta se han de coger.

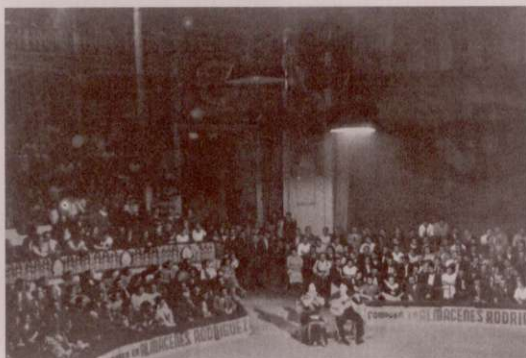
Combinación de temas. Potencia, osadía y arrojo en la ejecución. Ejemplos de dicción formular. Efectos vocales: adornos, coloraturas, mordentes, temples, afinaciones, jipíos, guiños, retahílas, *gallitos*... Coplas sueltas por Jerez o Cádiz que dejan en la zona central de la pieza el cuplé, ora tras una introducción, ora antes de una coda clásica. Dinámica nerviosa, gran airoso y virtuosismo cantaor, expresividad, gracia, rapidez, vehemencia, seguridad de factura y, a la vez, recorridos imprevistos, impactantes, sorprendentes... ¡La Niña de los Peines, incomparable y única!

---

<sup>17</sup>Antonio y David Hurtado, “Estudio estilístico de los cantes de Pastora”, 2004.

## LOS RETIROS DE PASTORA. LA APORTACIÓN DE MELCHOR DE MARCHENA

La intervención de Pepe Pinto debió ser decisiva, junto tal vez al cansancio de cuatro décadas de trabajo ininterrumpido, para que, a mediados de los años 30, Pastora se decidiera a abandonar las tablas. Con treinta y cinco años de carrera ("fíjese si habrán salido cosas de esta garganta") confesaba a la periodista Josefina Carabias un "secreto" que descubre a esa otra Pastora doméstica y sencilla, hastiada de candilejas: "estoy deseando retirarme de to y vivir tranquila en Sevilla, en mi casita, con mi marío y mi hija".<sup>18</sup>



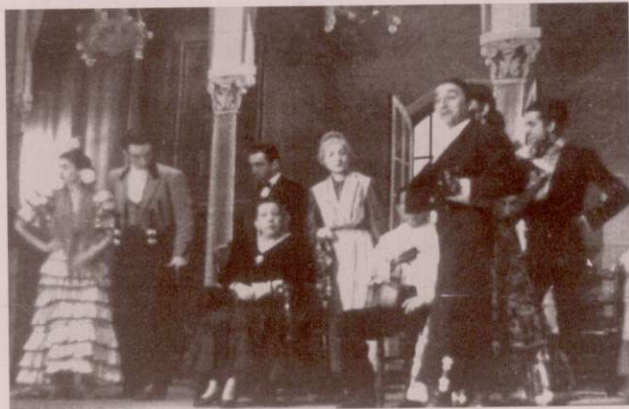
Fotografías del reportaje para la entrevista de Josefina Carabias en *Crónica*, Madrid, 1935.

Ciertamente, entre 1939 y 1940, Pastora compartió carteles con Pepe Pinto, Canalejas de Puerto Real y el Sevillano en espectáculos en gira. Incluso Concha Piquer la contrató en 1940 para su compañía en la nueva representación de "Las Calles de Cádiz", donde entonaba un pregón con un canasto de flores por las calles del barrio y unos villancicos gitanos en la boda final. Sería un lance breve: las actuaciones de la Niña se espigaban y sólo vivirían un último tiempo de apuesta frustrada en 1949. Entre 1935 y esta fecha, la Niña de los Peines se recogió en su casa de Calatrava, 21, acompañando a Pepe en sus giras y experimentando la vida real de las amas de casa, echando de menos los escenarios -al menos, así lo reconoció- pero tranquila. La vida familiar de la Niña de los Peines conoció entonces el acercamiento a sus cuatro nietos y a su propia hija, tantos años ausentes de su vida diaria.

Melchor de Marchena fue el guitarrista elegido para acompañar a Pastora en la última aventura escénica que protagonizó, "España y su canto-

<sup>18</sup> Josefina Carabias "El revuelo que se arma en Madrid cuando canta Pastora", *Crónica*, Madrid, 21 de julio de 1935.

ra”, en 1949. Un espectáculo con libreto de Molina Moles que no reparó en gastos de montaje, coreografía ni cuerpo artístico pero que, lamentablemente, venía ya quedándose antiguo ante las novedades del teatro. Tras algunos éxitos, cerró tiempo artístico para la pareja Pinto-Pavón en el teatro Crisfel de Alcázar de San Juan, con las butacas medio vacías y unas deudas acumuladas para la compañía de cincuenta mil duros de entonces.



Instantánea de Pastora Pavón en el espectáculo “España y su cantaora” (1949).

Este fracaso fue lo que decidió a Pastora a su retiro definitivo, a su vuelta -ya para siempre- al corredor entre la Alameda y la Campana para sentarse a la puerta del bar y difuminar recuerdos u, ocasionalmente, aleccionar a algún joven cantaor que viniera a hablar con ella y le cayera medio bien. Pepe seguía con sus giras, y ella aprovechó entonces para servir de apoyo a jóvenes artistas que empezaban y recibían sus consejos, que todavía hoy cuentan anécdotas mil sobre Pastora preñadas de generosidad y “mala leche” a partes iguales:

Me acuerdo de las peleas que tenía... Pinto era mu enamorado, Pepe Pinto era un hombre muy enamorado, muy cortés, muy serio, no se metía groseramente con nadie, pero le gustaban a él cosas bonitas, y él llevaba mujeres muy escogidas en el ballet suyo, muy escogidas. Éramos todas a cual más dibujaditas, cada una en su estilo. Y ella era muy celosa, eso sí. Decía: “No te acerques mucho a él ni moved así la falda, que se pone ronco enseguida”. Cuando yo tuve que reemplazar a Carmen Visuerte en Barcelona, mira si era lista, que dice “La rubilla se sabe el espectáculo, porque no hay quien la quite de la primera calle, así todo el día!” Entonces cogí yo el reemplazo de ella y le bailé, y ella dijo: “Hay que ponerle un traje bonito hecho para ella”, y me hizo Pepe Maestre un traje azul pavo... ¡Estaba yo monísima con aquel traje! Y cuando me vio con el traje, dice: “¡¡Algo me choca, algo me choca!!”... Y dándome vueltas como si estuviera yo declarando, y ella alrededor mía: “Oye tú, Pepe, ¿qué le encuentras? ¡Gallina,



ven p'acá!". Y yo allí quieta. Dice: "El pelo, hija, el pelo, te lo voy a tener que teñir de negro"... ¡Más mala leche todavía! Yo tenía unas trenzas que me llegaban aquí, y me hacía un moño de trenzas na más enroscás, que no veas. Me llevó a la rambla primera, una bocacalle que va a una plaza que se bailan las sardanas, y me tiñó el pelo ¡¡de negro, negro, negro, negro!!,... Y yo tenía mi pelo color rubio gris que era una joya. Cuando me vio Pepe, al hombre se le desmudó la cara. Porque ella no le había dicho nada ni a Pepe... ¡¡ni a la Virgen del Carmen!! Ni a mí.<sup>19</sup>

Cabe reflexionar acerca de las auténticas razones por las que se produce el abandono de las tablas, para mí todavía un enigma, de una mujer que pudo con todo, amó como quiso, gastó lo que le vino en gana y se enfrentó a los mejores y también los peores tiempos del espectáculo flamenco. Tal vez fueron la insistencia de Pepe y sus elevadas exigencias para que "su mujer cantara" (por todos reconocidas), las que más pesaron en una decisión que duró demasiados años, habida cuenta que las facultades de la Niña de los Peines permanecieron impolutas durante más de dos décadas de silencio cantao. Suponemos que el cariño que Pastora y Pepe se profesaban no fue óbice ni para los celos continuos de la primera por la juventud y lo bien parecido del pinturero cantao -celos patológicos, parece-, ni para que éste se reservara a su esposa como una suerte de "bien en propiedad", una convicción que, por lo demás, cobraba sentido en el potente modelo patriarcal del momento.

Pastora no dejaba de ser una mujer de su tiempo: los sueños de liberación femenina habían acabado en España, y su situación personal se retrotrajo a la respetabilidad del tandem mujer-casa, un orden doméstico y pasivo, un papel de compostura conservadora que no deja de sorprender por el contraste con una vida turbulenta anterior. Pepe Pinto declaró en alguna ocasión: "Lo que debe decir la gente, pero que no dice, es que yo he conseguido quitar a Pastora del cante, que lleva ya muchísimos años sin cantarle a nadie, y creo que vive, si no con mucho rumbo, bastante cómoda".<sup>20</sup> Y ella misma respondía a Manuel Alonso Vicedo sobre Pepe, tres años antes de morir: "Discutimos, pero desde que nos casamos es mi marido, y yo le obedezco".<sup>21</sup>

Ello no significa que Pastora dejara de cantar: ni lo dejó de hacer en fiestas (tenemos una magnífica referencia gráfica en el Hotel Biarritz, en

---

<sup>19</sup> Extracto de entrevista personal a la bailaora sevillana Matilde Coral, 23 de mayo de 2006.

<sup>20</sup> Entrevista de Juan Palma a Pepe Pinto en diario *Pueblo*, 1962.

<sup>21</sup> Manuel Alonso Vicedo, «Pastora Pavón "Niña de los Peines", la cantaora más grande de todos los tiempos», *ABC de Sevilla*, 17 de abril de 1966.



Pastora cantando  
en el Hotel Biarritz, 1946

1946, acompañando a su marido en gira con la entonces archipopular Juanita Reina), ni en el sotanillo del bar Pinto, ni tampoco en grabaciones, las 30 últimas de su vida distribuidas entre los años 1946, 1947, 1949 y 1950 con el acompañamiento del maestro Melchor de Marchena, flamenquísimo y exquisito en su trato a la voz de Pastora.

Ya sabemos de Melchor, su gitanería tocaora y su cualidad de escudero inseparable, primero de Manolo Caracol, y después de Antonio Mairena. Respecto a Pastora, aunque tal vez no alcancen el sentido artístico de pareja que habían tenido tres décadas atrás las grabaciones con Luis Molina, son éstas quizá las más difundidas de La Niña, contienen los cantes más conocidos y en que se manifiesta la voluntad testamentaria de la sevillana. Parece como si, en sus placas postreras, Pastora quisiera acordarse de todo lo bueno que había hecho a lo largo de 40 años de registros sonoros. Desde lo más conocido -las fiestas, alegrías, soleares marcheneras, Frijones, Alcalá y La Serneta, bulerías por soleá, seguiriyas de Paco La Luz, Manuel Torre y Francisco La Perla, peteneras, fandangos, malagueñas y cartageneras- hasta alguna creación personal como los cantes por bamberas por soleá, las lorqueñas (con letra de Federico y música de cantos de arada), e incluso un juego a dúo con el Pinto por fandangos. Y, sobre todo, la cuadratura de los cantes por tangos, antes más bien reducidos a tientos y que se nos aparecen ahora como el molde del que beben nuestros contemporáneos: los “Tangos del gurugú”, “De cera, mare” y otros cuyas resonancias cubanas ya se venían anticipando en los sones que grabara en 1917. En estos tangos, las estrofas se suceden sin descanso, los trabalenguas conducen a una verti-

ginosa ejecución, las salidas alcanzan valor propio y el sentido rítmico se impone creando un envolvente efecto hoy ya clásico. Destacan las célebres *salías* de Pastora -al decir de Naranjito de infinita capacidad imaginativa-, su circulación entre lo modal y lo tonal con facilidad pasmosa y el buen oficio de Melchor, que borda el estilo.



Melchor de  
Marchena, Pastora y  
Pepe Pinto

De entre las bulerías, un tercio de lo total grabado con Melchor, encontramos las composiciones más conocidas popularmente, como el "Cielito Lindo"<sup>22</sup> o el villancico por bulerías que remata con la gloriosa estrofa del "¡Verde, verde, verde...!", una de las cimas cantaoras de La Niña. Y, junto a éstas, la "Canción del Ole", "Torcuata", "Lagartijera", las "Bulerías de la Alameda", "El soladito", unas "Bulerías de Cádiz" y "El barbero". Sin embargo, Pastora no abandona como hemos dicho sus apegos primigenios: las cartageneras, las soleares, las seguiriyas, las peteneras. Parece que esta cantaora de entre 55 y 60 años y la voz sin arañar, tan joven como el primer día, tan libre como a principios de siglo, quisiera con ellas cerrar su propio círculo de fidelidades jondas con los recuerdos de sus maestros, y muy especialmente de su admirado Chacón, quien, junto al Pinto y Tomás, fueron reconocidos objetos de entrega entre sus influencias. En unas declaraciones de 1966 a Manuel Alonso Vicedo cerraba la llave del cante

<sup>22</sup> En pocos años, estas aventuras le valdrían no pocas críticas por parte de la *flamencología* incipiente. Anselmo González Climent escribió de este "Cielito Lindo" que "Pastora quiso ofrecer su fiesta virtuosística y popular a costa del cante por bulerías. Hay muchas bulerías suyas en donde evidentemente Pastora renuncia al intenso tono humano que siempre la ha caracterizado y donde la vulgaridad resulta estridente, decepcionante" (González Climent, *Bulerías*, 1961, pág. 88)

clásico: “Mi hermano Tomás ha sido el más redondo; Chacón, el mejor de los castellanos, y Manuel Torres, el más intenso, pero muy desigual, y mi marido, a quien mucha gente no conoce, yo sí, en el trance bueno, porque la gente le ha obligado a lo comercial”.<sup>23</sup>



Reportaje del estudio Novoa, en la calle Amor de Dios 41 de Sevilla (1945), utilizado para la promoción discográfica de *La Niña de los Peines* en *La Voz de su Amo* y como publicidad de la pareja de cantaores.

#### LOS ÚLTIMOS AÑOS DE PASTORA



Portada del Homenaje a Pastora en Córdoba, *La Gaceta Ilustrada* 20 de mayo de 1961, Madrid.

Concluidas sus grabaciones, a lo largo de los 50 y, sobre todo, los 60, las esporádicas presencias de nuestra artista en los escenarios se debieron más bien a su colaboración en homenajes o beneficios -como el del Beni de Cádiz en el Teatro Falla de 1959, cantando y bailando- o a su reclamada presencia como mito fundacional del denominado “Neojondismo” o “Neoclasicismo” incipiente que iniciaba su misión.

Así, en 1961, y a través del Festival de los Patios Cordobeses, que acompañaría a la concesión de la primera Llave de Oro del Cante a Antonio Mairena, se le hizo un homenaje a Pastora, entonces con 72 años, del que han quedado grabados unos excelentes cantes por bulerías. Respaldaron el acto Ricardo Molina, José María Pemán, Rafael Laffón, Néstor Luján, Domingo Manfredi, Anselmo González Climent, Juan de la Plata, Mario López, Juan Morales, Francisco Arévalo, Juan Bernier, An-

<sup>23</sup> Manuel Alonso Vicedo, «Pastora Pavón “Niña de los Peines”, la cantaora más grande de todos los tiempos», *ABC de Sevilla*, 17 de abril de 1966.

tonio Murciano, Georges Hilaire, André Philip, Capuletti, Pablo García Baena -quien describiría a Pastora como "genial giralda de las voces"- y Aquilino Duque. En Sevilla, la primera Semana Universitaria de Flamenco de 1964 permitió ver a Pastora ocupando el sillón del Rector en la Universidad de Sevilla, y el Festival de Mairena del Alcor contó con la presencia de Pastora junto a Mairena y Juan Talega, bien que ya prácticamente acabada.

Cierto es que la Niña de los Peines nunca quiso saber mucho de Mairena y otros de la "cruzada por la razón incorpórea", seguramente a consecuencia del desprecio que sentían hacia Pepe Pinto y los modelos cantaores de Chacón, Fosforito el Viejo, Vallejo o Marchena. También se cuenta que la cantaora había sido excluida de la competencia por la Llave de Oro de 1963 con el rumor -propagado por Juan Talega- de que "no sabía cantar por seguiriya". Su reacción no fue otra que convencerse de la maniobra orquestada para otorgar la Llave a Mairena. En 1964 y en la boda de Juan Peña "Lebrijano", ahijado de la Niña de los Peines, se verificó un enfrentamiento latente desde hacía ya algún tiempo en una especie de reto por bulerías:



La Niña de los Peines, Antonio Mairena y Ricardo Pachón (archivo Ricardo Pachón), y Antonio Mairena, Juan Talega y La Niña en el Festival de la I Semana Universitaria de Flamenco, Sevilla 1964.

Pepe, advertido por los doctores, no quería que su mujer cantara una copla, y le pidió a Antonio que la cortara echándose a cantar si la Niña se arrancaba. Imposible. Para impedir que cantara Pastora aquella noche del 18 al 19 de junio de 1964 hubiera sido preciso un ciclón de mediano tamaño. Lo que ocurrió es que, como Antonio por pararla, siempre se le metía por medio, robándole la vez en la guitarra, la cosa derivó en desafío por bulerías. Pastora debió pensar que su primo, el de la Llave, quería demostrar que era superior: y anciana, enferma, con la voz sin hacer después de tanto tiempo sin cantar, se batió como una leona, desplegó su inmenso espíritu y copla a copla fue dominando al Antonio de su mejor momento. De paso, aquí y allá, le expresó escogiendo las letras, el profundo sentimiento de su ofendido corazón y tal vez su amoroso perdón, mientras

Antonio Mairena, casi lloroso, se esforzaba por aplacarla, dedicándole coplas apaciguadoras:

NIÑA: ¿Qué quíes conmigo / si no te quiero?  
Tengo en mi casa / género nuevo.

ANTONIO: Esto que me está pasando / Son deudas que a Dios le debo /  
y en vía lo estoy pagando.

NIÑA: Lo que tú has hecho conmigo / no lo pagas hecho cuartos /  
y puesto por los caminos.  
¡Por Dios, amparo! / El alivio busca el enfermo /  
yo lo busco y no lo hallo.

ANTONIO: En lo que cobija er só / no encontrarás flamenquito /  
que te quiera como yo.

NIÑA: Ajolá contigo fuera / pero nunca caen los rayos /  
donde la tormenta suena.

ANTONIO: Esto que me está pasando / son deudas que a Dios le debo /  
y en vía lo estoy pagando.

NIÑA: Tú no puedes dá na güeno / porque tienes en las venas /  
en vez de sangre veneno.  
Vente conmigo / a las retamas / de los olivos.<sup>24</sup>



Fotografía de Pastora para el reportaje de Manuel Alonso Vicedo, 1966.

vamente. Decía “Mi cante ya no lo entienden las masas” y “los intelectuales han sido muy crueles por el cante”.<sup>25</sup> En 1966, casi ciega, Manuel Alonso Vicedo arrancó a Pastora Pavón una última y sentida entrevista donde se

En cualquier caso, todas éstas fueron flores de un día para quienes tuvieron la fortuna de acompañar a La Niña en sus últimos cantes. La Pastora de los años 60 es más bien la que nos ofrecen algunas entrevistas, tranquila y resentida a la vez. En 1961, para el periodista de *Pueblo* Gonzalo de Carvajal, conjuga la vanidad de la diva con la pesadumbre por el tiempo dorado del flamenco que ya se había ido para ella definitivamente.

<sup>24</sup> Molina, “El cante en la vida”, 2004.

<sup>25</sup> Gonzalo de Carvajal, “García Lorca inventó un cante para ella”, *Pueblo*, 6 de febrero de 1961. Fotografías de Enrique Verdugo.

adivinan por igual la fuerza del recuerdo y el encendido orgullo de la cantaora: dice que le gustaría "trabajar de nuevo" y "sentir el calor del público" y que los duendes son "unos dedos que no se ven, pero que te ayudan en la garganta a jugar con las letras".<sup>26</sup>

Ya se ha dicho cómo, a partir de mediados de los 60, la Niña de los Peines sufrió la terrible enfermedad que la hizo morir antes de muerta, olvidando recuerdos, experiencias, convirtiéndose en un trocito de carne que apenas articulaba palabra y que desvariaba para sufrimiento de su familia, de su cuñada Consuelo, que cuidaba especialmente de ella, y de su marido, que se comenzó a dar a la bebida:

La relación de Pepe con Pastora en los últimos tiempos fue conmovedora. Pepe la atendía completamente, y estaba casi impedida en la cama, me juró a mí Pepe un día en su bar:

-Juan: yo te juro por lo más sagrado, yo te juro por el Gran Poder, que no veo a Pastora muerta. Yo me muero antes...

Y se murió antes. Empezó a beberse una botella de güisqui por la mañana y otra botella de güisqui por la tarde, todos los días, y se partió el hígado, hasta que echó el hígado a pedacitos por la boca.

Y aunque Pastora tenía perdida la cabeza, cincuenta y dos días después de la muerte de Pepe se murió ella. No soportó la ausencia de su compañero, su primer admirador.

Yo les llamaba el Romeo y Julieta del cante flamenco.<sup>27</sup>

Cuando la Niña de los Peines murió, ya con 79 años, cincuenta días después de Pepe y habiendo intuido la ausencia de su marido, sin haber podido asistir al acto de homenaje que desde 1968 la Tertulia Flamenca de Radio Sevilla y hoy la Peña Torres Macarena le profesan en la Pila del Pato, en la Calle Calatrava, lo hizo preguntando por "sus gitanos". Envolvieron su cuerpo en un mantón bordado y, desde entonces, su recuerdo queda en su voz y renace en el reconocimiento a una de las mujeres más notables de la historia artística de Andalucía, gitana y flamenca.

#### EL LEGADO DE PASTORA

Afortunadamente, los registros sonoros de la Niña de los Peines fueron declarados en 1997 Bien de Interés Cultural del Patrimonio Histórico de Andalucía y, a partir de ahí, me cupo el honor de coordinar

<sup>26</sup> Manuel Alonso Vicedo, «Pastora Pavón "Niña de los Peines", la cantaora más grande de todos los tiempos», *ABC de Sevilla*, 17 de abril de 1966.

<sup>27</sup> Declaraciones de Juan Valderrama, en Burgos, *Juan Valderrama*, 2002, págs. 229-230



Original de la portada de *ABC* de 21 de diciembre de 1968, primer homenaje de la Tertulia de Radio Sevilla a Pastora.

Original de la portada de *ABC* de 21 de diciembre de 1968, primer homenaje de la Tertulia de Radio Sevilla a Pastora. y armónica, detentadora de modulaciones de factura intachable que nos hacen reconocer en ella una de las voces universales de la historia de la música. Cuatro factores concurrieron felizmente para ello: un amplísimo conocimiento, su capacidad de ejecución, intuición musical y su gran ambición profesional.

Son muchos los elementos que sintetizan las aportaciones de Pastora a la música flamenca. Primero, la vastísima extensión de su obra cantora y el carácter antológico e integral que ha de atribuírsele, en un momento en que lo rutinario era más bien la especialización de los intérpretes por grupos de familias estilísticas. Segundo, la comprensión que permiten sus colecciones progresivas del momento en que el flamenco adquiere su fisonomía definitiva, como de la evolución de este género musical a lo largo del siglo XX -en particular, el engrandecimiento de los cantos “básicos”, la gestación de los estilos libres de “compás interno” y los avances de armonización de la guitarra al servicio de la voz. Y, desde luego, la facultad para consolidar el repertorio de flamenco clásico y, a la vez, retroalimentar los gustos de la afición con una selección discográfica acorde en cada momento a los gustos del mercado.

<sup>28</sup> Participamos en la edición, con artículos monográficos, Antonio Reina, Calixto Sánchez, Antonio y David Hurtado, Norberto Torres, Eusebio Rioja, Rocío Plaza, José Luis Ortiz Nuevo, José Gerardo, José Blas Vega, la empresa Fonotrón y yo misma.



Todo ello tiene que ver con el ejercicio de una gran libertad creativa y la asunción de riesgos al escoger los cantes de cada etapa que detentó la Niña de los Peines. Las creaciones personales, vanguardistas en algún sentido, se unieron a la validación temprana de cantes creados por terceros. Ello, gracias a su polivalencia estética (la combinación en pie de igualdad de la afinación y el compás, de las vocaciones melódica y rítmica, y el equilibrio entre el control mental de la música y la fogosidad expresiva más decidida) y a la versatilidad en el cambio de registro interpretativo y en la combinación de recursos entre cantes, aun sin perder su codificación clásica.



1934, retrato de Pastora. El cuadro original siempre estuvo expuesto en el Bar Pinto.

Tal fue su contribución a la estructura definitiva de los estilos, especialmente en los protocolos de contratiempo, introducción y remate, y su papel en los ajustes del acompañamiento a cada selección de repertorio y la simbiosis y dependencias mutuas que fraguó respecto a sus guitarristas. Finalmente, la notabilísima aportación de una selección básica del cancionero anónimo tradicional junto a la introducción de variantes populares, coplas y canciones de autor versionadas, y la acabada adecuación de la lírica elegida a las formas musicales.

Ello produjo, como se ha dicho, 258 placas bifaciales, soporte sonoro que precisamente Pastora estrenó, que contribuyeron a fijar los repertorios flamencos hoy conocidos como una forma de *arte nuevo*, bisagra ente la tradición y lo más moderno y entre las escuelas madrileña, jerezana y sevillana de guitarra. Como exponen los hermanos Hurtado, "una labor de síntesis estilística de dos formas distintas de concebir el cante. Por un lado, el clasicismo, la perfección, la maestría de Chacón, y por otra parte el nervio, el frenesí, el ímpetu de Niño Medina y de Manuel Torre. Lo apolíneo y lo dionisiaco. La oscuridad y la luz".<sup>29</sup> Naranjito de Triana lo expuso verbalmente con cariño y admiración a un tiempo:

<sup>29</sup> Hurtado, Antonio y David, "Estudio estilístico de los cantes de Pastora", 2004.

A Pastora hay que escucharla muy despacio, y ver la distancia tan enorme que hay de cantar por soleá, soleá por bulerías o bulerías por soleá, a cantar una cartagenera o una taranta. Había que tener otra mentalidad de artista, otro sonido, otras condiciones, otra forma de sentir... Sin embargo, a la Niña de los Peines la escuchabas cantar por bulerías, o cantaba por tangos y a renglón seguido cantaba por cartageneras, y era otra cosa distinta, pero sin perder aquella grandeza que tenía la Niña de los Peines.<sup>30</sup>

El resultado fueron las grabaciones que presenta este cuadro, clasificadas según la denominación estilística actual, bien es verdad que no siempre coincidente con la de los etiquetados originales:

GRABACIONES DE LA NIÑA DE LOS PEINES. CANTES SEGÚN PRIMERA COPLA				
Bulerías		34	Garrotín	6
Soleares		30	Bulerías por soleá	5
Tientos		28	Saetas	5
Cartageneras		23	Tangos	4
Seguiriyas		23	Granaínas	3
Sevillanas		20	Rumbas	2
Fandangos		18	Caracoles	1
Peteneras		16	Asturiana flamenca	1
Tarantas		12	Bamberas	1
Alegrías		8	Colombiana	1
Farruca		7	Guajira	1
Malagueñas		7	Milonga	1
			Vidalita	1
			TOTAL CANTES	258

Fuente: elaboración propia en base a los registros sonoros de Pastora Pavón (se sigue la clasificación actual de cantes flamencos).

Ahora bien, si fragmentamos sus 258 grabaciones copla por copla, esto es, si diferenciamos cada estrofa y atendemos a los distintos estilos que podrían coincidir dentro de un mismo corte,<sup>31</sup> el resultado es aún más formidable: en sus 40 años de vida gramofónica, la Niña de los Peines impresionó un total de 691 coplas flamencas, distribuidas como sigue:

<sup>30</sup> Declaraciones para producción del programa "La Niña de los Peines", *Retratos*, PC29, 1995.

<sup>31</sup> Efectivamente, en tientos, cartageneras o malagueñas aparecen mezclados tangos o cantes abandolaos, y en las bulerías, como se ha dicho, estrofas cortas flamencas y canciones completas.

GRABACIONES DE LA NIÑA DE LOS PEINES. NÚMERO TOTAL DE COPLAS IMPRESIONADAS POR ESTILOS			
BULERÍAS	174	Bulerías cortas	152 (incluye remates)
		Cuplés por bulerías	12 (el cuplé completo se considera una copla)
		Canciones folklóricas, villancicos, adaptaciones...	10
TIENTOS	84		
SOLEARES	73	El Mellizo	26
		La Serneta	17
		Frijones	13
		Alcalá	8
		Triana	6 (se incluyen una entre Triana y Frijones y otra entre Triana y Alcalá)
		La Jilica de Marchena	2
		Teresita Mazzantini	1
SEVILLANAS	60	(sistemáticamente, grabaciones de tres coplas)	
FANDANGOS	51	Abandolaos	15 (14 de Lucena de la Calle Rute)
		Otros	36 (de la provincia de Huelva o en aire de fandango artístico)
SEGURIYAS	32	El Viejo La Isla	12
		Manuel Molina	9
		Joaquín Lacherna	2
		Francisco La Perla	2
		Manuel Torre	2
		El Tuerto la Peña	1
		El Loco Mateo	1
		El Marrurro	1
		Paco la Luz	1
		Pastora Pavón	1

GARROTINES	30		
TANGOS	28		
CARTAGENERAS	28	Clásica	15
		Chacón	13
PETENERAS	25		
ALEGRÍAS	21	(incluye dos coplas de cantiña de remate)	
FARRUCAS	21	(sistemáticamente, grabaciones de tres coplas)	
TARANTAS	16	La Satisfecha	7 (de ellas, 5 de la Gabriela)
		Generales	6
		Atribuida a Pedro el Morato	1
		El Pajarito	1
		Taranta-malagueña de Fernando el de Triana	1
BULERÍAS POR SOLEÁ	15		
MALAGUEÑAS	7	Chacón	3
		Gayarrito	1 (también atribuida a Chacón)
		La Trini	1
		El Canario	1
		La Peñaranda	1 (en aire de granaína)
SAETAS	7		
RUMBAS	6	(una de ellas es un cante completo)	
GRANAÍNAS	3		
VIDALITA	3		
GUAJIRAS	2		
MILONGA	2		
COLOMBIANA	2		
CARACOLES	1	(el cante se considera una copla completa, tipo “canción”)	
<b>TOTAL</b>	<b>691</b>		

Fuente: elaboración propia en base a los registros sonoros de Pastora Pavón (se sigue la clasificación actual de cantes flamencos).

Todas las coplas flamencas de la Niña de los Peines se articulan en torno a un patrimonio de cantes que podemos clasificar en tres itinerarios estéticos y estilísticos:

1. Los estilos normalizados: soleares y seguiriyas, siempre en pautas repetidas, y la estética de los cantes libres, cartageneras clásicas y de Chacón y tarantas de la Gabriela. Seguiriyas de Cádiz, Jerez y Los Puertos, vivas y preciosistas, algunas de las cuales se conservan precisamente gracias a estas placas como el cambio del Ciego de la Peña. Además, cultivó y transmitió variedades de los cantes del Marrurro, el Viejo de la Isla, Manuel Molina, Loco Mateo, Francisco la Perla, Joaquín Lacherna, Paco la Luz y Manuel Torre. De soleares, los estilos del Mellizo y la Serneta, Triana (corta y de Pinea o Ramón el Ollero), Frijones y, a mayor distancia, Joaquín el de la Paula, Juan Talega, la Jilica y Teresita Mazzantini. En bulerías por soleá, las de Antonio la Peña, la Moreno, Niño Gloria y Rosalía de Triana.

2. La popularización de formas musicales que resucita, rediseña y lleva a la popularidad, como los tangos lentos, donde encontró una aportación nuclear para sus facultades, las bulerías, que ejecuta cada vez más definitivamente incorporando las bulerías cortas modales, cuplés por bulerías, adaptaciones, bulerías de Cádiz, la petenera, puesta en valor con una magnífica aportación trasplantando la voz y cerrando con una rítmica embalada, y la saeta flamenca final.

3. Los estilos aflamencados, una intuición del sitio comercial que podían tener, en cada momento, aquellos folclóricos o en trance de desaparición (garrotín, farruca, asturiana), aquellos a los que podía dotar de nueva morfología (jotas por alegrías, canciones populares, sevillanas), diseñar como nuevos palos flamencos (lorqueñas, bamberas) o adoptar como propios por su fama popular (palos de ida y vuelta: colombiana, milonga, vidalita, guajiras). Especial mención merece, en este sentido, su adscripción al mundo de los fandangos rítmicos populares, desde Huelva a Lucena, y su incursión en la línea de los nuevos fandangos artísticos o personales de los años 1920 y 1930.

En suma, itinerarios que cierran un tiempo para el que La Niña de los Peines fue testigo escogido, tiempo compartido por tantos artistas de la época que Pastora supo resumir en la profesión, en los aprendizajes, en las formas del cante, en su vida privada. Todo ello, conjurado para el goce de los sonidos inmensos del flamenco.

Pastora es un resumen y una promesa, una síntesis y una referencia. Una celebración continua.

"Es mucha niña", Fernando de Triana *dixit*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Álvarez Caballero, Ángel, *Historia del cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1986/1981/.
- Burgos, Carmen de, *Confesiones de Artistas*, Prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Sanz Calleja, 2 vols., 1917 (original *Confidencias de artistas*, Madrid, Sociedad Española de Librería, 1916).
- Burgos, Antonio, *Juan Valderrama. Mi España querida*, Madrid, La Esfera, Biografías, 2002.
- Carabias, Josefina, “El revuelo que se arma en Madrid cuando canta Pastora”, *Crónica*, Madrid, 21 de Julio de 1935.
- Cruces Roldán, Cristina, “Los registros sonoros de la Niña de los Peines. Un estudio crítico”, en Cd interactivo *La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Flamenco-Fonotrófon, 2004.
- Fernando el de Triana, *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1978/1935/.
- Gamboa, José Manuel, *Una historia del Flamenco*, Madrid, Espasa, 2005.
- García Herrera, G., *Más cosas de Málaga. Recuerdos de La Caleta*, Málaga, Librería Anticuaria de El Guadalhorce, 1964.
- García Lorca, Federico, *Juego y teoría del duende*, Conferencia pronunciada en Noviembre de 1933.
- González Climent, Anselmo, *Bulerías. Un ensayo jerezano*, Jerez de la Frontera, 1961.
- Hurtado Torres, Antonio y David, “Estudio estilístico de los cantes de Pastora”, en Cd interactivo *La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Flamenco-Fonotrófon, 2004.
- Molina, Romualdo, “El cante en la vida”, en Cd interactivo *La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Flamenco-Fonotrófon, 2004.
- Salaün, Serge, “La mujer en las tablas. Grandeza y servidumbre de la condición femenina”, en González Peña, M<sup>a</sup> Luz, Javier Suárez-Pajares y Julio Arce Bueno, *Mujeres de la escena. 1900-1940*, Madrid, SGAE, 1996. págs. 19-41.
- Vicedo, Manuel Alonso, “Pastora Pavón “Niña de los Peines”, la cantaora más grande de todos los tiempos”, *ABC de Sevilla*, 17 de abril de 1966.

## LA IMAGEN PATRIARCAL DE LAS MUJERES EN LAS COPLAS FLAMENCAS

Miguel López Castro.  
*Universidad de Málaga.*

### RESUMEN

El presente artículo sintetiza una parte de la tesis doctoral “La imagen de las mujeres en la coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas”, tesis realizada por el propio autor, dirigida por Nieves Blanco y Gerhard Stein-gress y leída en Málaga en septiembre de 2007. En estas páginas se resume la parte de la tesis dedicada al análisis de las coplas flamencas. Utilizando como principios teóricos de análisis la teoría de género, se llega a la conclusión de que el flamenco, como manifestación cultural y artística, refleja los valores de la sociedad patriarcal en la que nace y se desarrolla.

Se analizan dos colecciones de coplas: una, “Cantes flamencos y cantares” de Antonio Machado y Álvarez, 1870, y otra formada por grabaciones de artistas actuales. Las conclusiones apuntadas antes son válidas para ambas colecciones, con la única diferencia de que un número muy escaso de coplas de los artistas actuales recoge algunos aspectos propios de la de búsqueda de la igualdad entre géneros que caracteriza a la sociedad actual.

(Palabras clave: flamenco, sexismo, patriarcado, análisis de coplas flamencas).

### ABSTRACT

The present article condenses part of the doctoral thesis “The image of women in flamenco songs. Analysis and didactical proposals”, thesis written by the same author, supervised by Nieves Blanco and Gerhard Stein-gress and read in Malaga in September 2007. The pages in this section of the thesis are dedicated to the analysis of the flamenco songs. Using as theoretical principle of analysis the genre theory, we reach the conclusion that flamenco, as cultural and artistic manifestation, reflects the values of a patriarchal society in which it arises and develops.

Two collections of songs are analysed: one, “Cantes flamencos y cantares” by Antonio Machado y Álvarez, 1870, and another made up by recordings of present days artists. The above mentioned conclusions are valid for both collections, with the only difference being that a very scarce number of songs by modern artists include some aspects belonging to the search of genre equality which characterizes today’s society.

(Key words: flamenco, sexism, patriarchy, analysis of flamenco songs).

La tesis doctoral de la que parte este artículo tiene como objetivo final el trabajo en el aula introduciendo el flamenco como contenido coeducativo para lo cual aporta tres unidades didácticas experimentadas. Ahora bien, este trabajo se centra en cómo se realizó el análisis de las coplas y los resultados de las conclusiones de dicho análisis.

Antes de entrar en ello, y para ir situando la cuestión en su contexto cultural y sociológico, hay que tener en cuenta la estrecha relación que existe entre flamenco y cultura andaluza. A pesar de que éste es un debate siempre abierto, importa señalar que tanto el flamenco como el concepto ambiguo, y siempre en construcción, de cultura andaluza tienen su origen en fechas cercanas y se desarrollan en paralelo desde finales del XVIII. Con la pérdida de las colonias, el surgimiento de la Ilustración y el pensamiento liberal, se produce en España una crisis que los intelectuales y los grupos de poder político se plantean afrontar mediante la búsqueda de una nueva identidad nacional. En esta empresa tuvieron especial protagonismo los románticos. Al menos tres elementos fueron fundamentales para ir construyendo esa nueva identidad que dejaría su impronta también en lo que llegaría a ser lo que hoy conocemos por flamenco. Estos tres elementos son:

*Un pasado histórico particular y único* en comparación con el de otros países: la mezcla de culturas históricas acrisoladas que se da en nuestro suelo andaluz permite reivindicar las influencias recibidas desde Tartessos, pasando por fenicios, romanos, judíos y árabes, hasta las de gitanos y castellanos. Estas culturas son contempladas como solapadas dando un carácter particular a la cultura heredada, fenómeno que se produce con especial intensidad en Andalucía. Aunque lo que se pretende es crear-recuperar una supuesta identidad española, a la larga éste sería un elemento fundamental en la recreación de la cultura andaluza.

*Un pueblo heroico.* Si de lo que se trataba es de proporcionar cohesión, sentimiento de pertenencia e identificación común al pueblo, nada como el referente del heroico pueblo andaluz que rechazó el imparable ímpetu imperial de Napoleón. La ejemplar gesta de resistencia del pueblo en Cádiz se contempla como modelo de orgullo popular y se orienta hacia el fortalecimiento de la pertenencia a un proyecto común.

*El gitano como personaje popular protagonista:* Aunque el gitano en estas fechas (finales del XVIII y todo el XIX) cuenta con la atención y protagonismo de muchos países europeos, en el nuestro será el centro de interés y personaje central del nacimiento y desarrollo del flamenco y "lo andaluz". El gitano, perseguido, fiel guardián de una cultura peculiar, con presencia de las principales culturas orientales y occidentales otorgaría el "marchamo de calidad" a una cultura propia y a un pueblo único, crisol de otros



muchos. La afirmación de esta identidad propia en reconstrucción-recuperación frente a las influencias italianas y francesas será la guía del desarrollo de nuestra música popular. Ciertamente, nuestra música popular, a la que hay que unir influencias como los sainetes, las zarzuelas, el *bel canto* y los bailes y danzas de la época protoflamenca (chacónas, zarabandas, cachuchas... y, fundamentalmente, el bolero) darían origen al flamenco en un proceso de hibridación musical y cultural. Proceso que no ha cesado nunca a pesar de los intentos de algunos aficionados por considerar al flamenco como algo impoluto, inalterable, acabado y puro ante las influencias externas.

En paralelo se van construyendo estereotipos que para algunos autores llegan a ser marcadores de identidad de lo andaluz. Aunque el concepto de “marcador de identidad” está muy cuestionado por los estudiosos de la cultura andaluza, éstos suelen ser usados como referentes al estudiar la cultura andaluza. Hay que tener en cuenta que dichos marcadores de identidad son comunes a diversos pueblos, que ninguno de ellos cuenta con la identificación mayoritaria de la ciudadanía andaluza y, sobre todo, que hay que considerarlos estereotipos creados para buscar la adhesión y cohesión de “la masa”.<sup>1</sup>

Teniendo en cuenta estas aseveraciones, no podemos pasar por alto que para los autores que usan los marcadores como referentes, el flamenco es considerado uno de estos marcadores, y añadimos nosotros que también refleja en sus coplas contenidos del resto de los marcadores.<sup>2</sup>

En este proceso de gestación y desarrollo del flamenco -y de “lo andaluz”- están presentes los majos y majas, personajes en transición entre lo antiguo y lo nuevo representando el orgullo y la bravuconería del tónico y típico personaje andaluz. Y, más allá, como el siguiente escalón, tres personajes femeninos que terminarían por ofrecer el perfil de lo que se convertirá en prototipo de mujer andaluza plenamente flamenca: Carmen. La Carmen de Washington Irving, la de Estébanez Calderón y la de Merimée, esta última la más universal y plena representante de la feminidad andaluza.

Un análisis detallado de estos personajes, de los modelos de masculinidad y feminidad que representan y el tipo de relaciones que mantienen, de la situación en la que viven las mujeres en nuestro país en estos siglos nos ofrece como resultado la constatación de que tanto la cultura andaluza como el flamenco reflejan valores patriarcales.

---

<sup>1</sup> Gustavo Bueno. *El mito de la cultura*, 1996 y Gerhard Steingress, *El flamenco como patrimonio cultural*, 2002.

<sup>2</sup> Gómez y García, 1998.

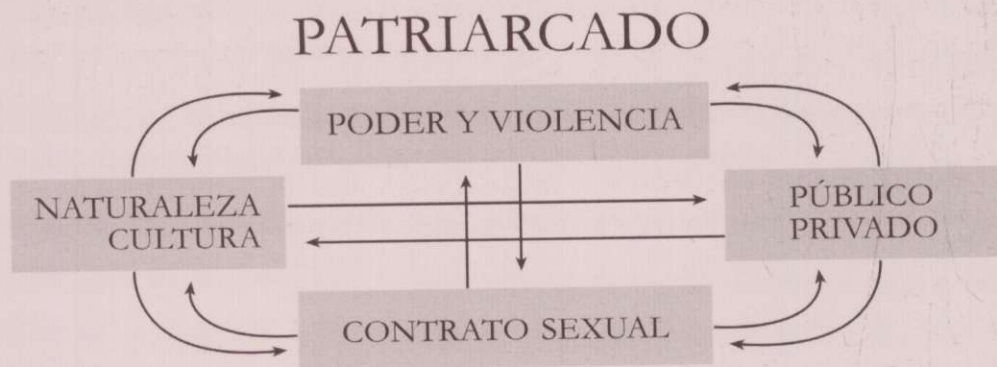
## LA TEORÍA DE GÉNERO

Pero ¿desde qué principios teóricos realizamos el análisis para llegar a esa conclusión? La teoría de género es nuestra herramienta de análisis y la usaremos, también, para analizar las coplas. Desde ella interpretamos todos los contenidos de este trabajo.

El concepto de género es, junto con el de patriarcado, uno de los mayores logros teóricos de la teoría feminista. Surge de la necesidad de conocer en profundidad el origen y desarrollo del contenido de lo “masculino” y lo “femenino”. Desde el análisis del género se descubre que lo masculino y lo femenino no son hechos naturales o biológicos, sino, fundamentalmente, construcciones culturales. Dichas construcciones han sido la base de la organización social presidida por la desigualdad entre los hombres y las mujeres, imponiéndose, en todos los aspectos socio-culturales, lo masculino a lo femenino. Con frecuencia se habla de género, pero, erróneamente, se suele confundir con sexo. Sexo son las características biológicas diferenciales y transhistóricas entre varones y mujeres, y el género es la definición social de capacidades y comportamientos diferenciados según el sexo, y que regulan las relaciones entre los sexos.<sup>3</sup>

El sistema de relaciones de poder que impregna la mentalidad de hombres, mujeres y todo el tejido social es lo que denominamos el patriarcado. Para acercarnos, si bien de manera esquemática, al concepto de patriarcado hemos ideado una síntesis que se concreta en cuatro conceptos, a los que tildamos de pilares del patriarcado. Nos basamos en los estudios de Pateman (1995), Millet (1995), Izquierdo (1998), Lagarde (1996), Magallón (1998), Murillo (1996), y Amorós (2001) entre otros /as.

Así pues los cuatro pilares del patriarcado son los que se expresan en el siguiente gráfico:



<sup>3</sup> Ballarín, *La educación de las mujeres*, 2001.

Resulta muy difícil aislar y describir cualquiera de estos pilares de forma correcta y completa sin recurrir a los demás. La relación que mantienen entre ellos es tan estrecha que difícilmente se pueden tratar unos sin hacer referencia a los demás. Sin embargo, para hacer más comprensible la importancia y ámbito conceptual de cada uno de ellos los expondremos por separado.

**PODER Y VIOLENCIA:** El patriarcado es un sistema de relaciones sociales fundamentado en las relaciones de poder. La búsqueda de poder en cualquiera de los ámbitos sociales y personales es lo que da sentido a la existencia. Para conseguir el poder se usa la violencia si es necesario. El hombre tiene la necesidad de competir, conquistar, ocupar el lugar más alto en la jerarquía; destacar y ocupar espacios de poder. Es lo que da sentido a las vidas de las personas, pero el patriarcado ha arbitrado un reparto de funciones estereotipadas que permite que las frustraciones que esta competencia feroz puede causar en la mayoría de los que no pueden ocupar espacios de poder social, sean compensados. Hasta el más insignificante de los hombres cuenta con la aceptación social de que ocupe el poder en el ámbito de lo privado, en el hogar el hombre es quien manda, quien decide y quien representa a los demás. Así pues, el hombre ejerce el poder sobre la mujer como mecanismo de compensación y esto es lo aceptado por todos, incluidas las mujeres que no tienen por qué competir por los espacios de poder.

Por su parte, la noción de **CONTRATO SEXUAL** nos plantea, según Paterman, que con anterioridad a la extensión del matrimonio monogámico, existía la relación de explotación y propiedad de los hombres sobre el cuerpo de las mujeres. Los hombres creen que el cuerpo de las mujeres les pertenece y de acuerdo con el convencimiento de este derecho se relacionan con ellas. El hombre siente que tiene la propiedad de sus *funciones sexuales* y toma la iniciativa para apropiarse de ellas; también de las *funciones económicas* que se derivan de ello y, además, de sus *funciones reproductivas*, no solamente en cuanto a la creación de nuevos seres sino también a su crianza y a la reproducción del orden social establecido que las mujeres deben realizar a través de la educación de hijos e hijas.

Con el fin de que se acepten socialmente los planteamientos o creencias derivados de los dos pilares anteriores se busca una fundamentación de orden científico que las avale y justifique. Es así como en paralelo a la construcción-aceptación de los conceptos *contrato sexual* y *poder del hombre sobre las mujeres* surge, desde las más antiguas teorías filosóficas y religiosas (luego serán "científicas"), la **DICOTOMÍA NATURALEZA-CULTURA**.

En efecto, desde Aristóteles, pasando por Rousseau, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard hasta Nietzsche se ha tratado de demostrar con diferentes argumentaciones que la naturaleza, es decir, lo biológico es lo que rige la actuación de las mujeres, que están marcadas por lo genético de tal manera que no pueden escapar a sus designios. En cambio el hombre, aunque tam-

bién está mediatizado por el peso de la naturaleza, es capaz de vencerla, de transgredir el peso de lo biológico hasta domeñarla, conquistarla y modificarla vencéndola. La herramienta que utiliza el hombre es la razón. El fiel y disciplinado ejercicio de la razón ha permitido al hombre, según estos autores, conquistar y dominar lo natural desde lo cultural.

La mujer en cambio carece de la objetividad y la disciplina suficientes y se ve abocada a actuar desde lo subjetivo, lo intuitivo. Por ello se rige más por los sentimientos. El argumento principal para sostener esta argumentación es que las mujeres tienen mayor relación con la naturaleza que con la cultura, sus organismos están especializados en la reproducción (igual que la naturaleza misma); las mujeres dan la vida y la conservan, cuidándola. De todo esto se deduce que los hombres están llamados a dominar la naturaleza y, por ende, a las mujeres, que son naturaleza en si mismas. El ejercicio del poder de los hombres sobre las mujeres, si es preciso con ejercicio de violencia, es la consecuencia de toda la argumentación. Cada uno está llamado a ocupar un lugar, un papel. Nace irremediamente la necesaria especialización en la que quien gobierna y controla es el hombre.

Los tres pilares anteriores nos conducen, necesariamente, al cuarto: LO PÚBLICO Y PRIVADO. Si somos así es lógico que las mujeres se ocupen de lo privado y los hombres de lo público. A las mujeres les corresponde al ámbito de lo doméstico (no de la privacidad que es el servicio que el hombre encuentra en el ámbito doméstico: descanso afecto, y servicios). No han de disfrutar de la privacidad -sería un egoísmo por su parte- pues su realización personal estriba en cumplir con sus responsabilidades de reproducción y cuidado de los demás en el ámbito doméstico. Sus capacidades (empatía, sensibilidad, atención sobre lo individual y subjetivo) la hacen acreedora de esta especialización perdiendo el derecho y la posibilidad de dedicación al crecimiento personal relacionado con lo público: la política, la cultura, la ciencia, la religión etc.<sup>4</sup> Esta especialización ha construido unos modelos de masculinidad y feminidad arquetípicos.

Ese *corpus* construido en torno a los cuatro ejes anteriores conforma la mentalidad y los valores patriarcales. Su manifestación es palpable a lo largo de la historia y en el mayor número de las culturas y continentes. Aunque con diferentes características y ritos según culturas y entornos geográficos, se trata, en definitiva, de la organización social desde la que el hombre ejerce su poder sobre las mujeres disponiendo de sus cuerpos y la producción de los mismos. El desarrollo de las culturas ha dado origen a grandes cambios, en las sociedades occidentales sobre todo. Uno de ellos es el avance hacia el logro de mayor igualdad entre hombres y mujeres, pero esto llega a una minoría, el común de

---

<sup>4</sup> S. Murillo, *El mito de la vida privada*, 1996.

los hombres y mujeres se rigen por estas normas a pesar de que la legislación, en algunos casos, consiga importantes cuotas de consideración igualitaria.

A continuación analizaremos el contenido de las letras flamencas teniendo en cuenta la visión antes explicitada.

#### ANÁLISIS DE COPLAS FLAMENCAS

En este apartado se analizan las coplas antiguas y las modernas para establecer luego una comparación y ver en qué ha cambiado la imagen de las mujeres en las coplas flamencas. El resultado no es alentador, pues se siguen reproduciendo los mismos bloques de contenido y la misma consideración denostadora y ofensiva hacia las mujeres.

Elegir un conjunto de coplas antiguas que sean representativas carece de dificultades. Existen muchas colecciones publicadas: Melchor de Palau, Manuel Balmaseda, Juan Manuel Villén, Salvador Rueda, Fernando Belmonte y Francisco Rodríguez Marín son autores de colecciones de coplas antiguas que bien podrían ser escogidas para este trabajo. Sin embargo, "Cantes flamencos y cantares", publicada en 1887 por Antonio Machado y Álvarez, (*Demófilo*, padre del poeta Antonio Machado) es la más recomendable. Algunas de sus coplas se encuentran incluidas en las obras de algunos de estos autores mencionados antes como Rodríguez Marín. Además, muchas de estas coplas han sido cantadas a lo largo de toda la historia del flamenco. Es más, aún se siguen interpretando, incluso por los nuevos flamencos.

Por el contrario, elegir un conjunto de coplas representativas del flamenco actual no viene a ser fácil. No existe ningún estudio que ofrezca una relación de artistas suficientemente representativa. Así pues, recurrí a cuatro especialistas que han publicado trabajos sobre los nuevos flamencos o flamencos actuales. Con la ayuda de Faustino Núñez, Luís Clemente, José Luís Ortiz Nuevo y José Manuel Gamboa elaboré una lista de 33 artistas. De cada uno de estos artistas escogí una obra discográfica de forma aleatoria. En total analicé 445 letras de los 33 artistas flamencos considerados por estos cuatro autores como los más representativos del flamenco actual.

#### A.- ANÁLISIS DE LAS COPLAS ANTIGUAS

En un primer análisis de las 1086 coplas de *Cantes Flamencos y Cantares* de Antonio Machado y Álvarez, encontré que 151 coplas contenían mensajes denostadores u ofensivos para las mujeres. Son estas 151 coplas las que he analizado posteriormente hasta desmenuzar el grado de denostación que encierran.

Primero las clasifiqué en 9 grupos o bloques temáticos que expresaban distintos contenidos ofensivos hacia las mujeres. Organicé los grupos por

el grado de intensidad en la denostación, de tal manera que el grupo uno es el que transmite el grado más alto de ofensa o denostación. El cuadro que expongo a continuación recoge los distintos grupos de temas, el grado de denostación de cada grupo, una copla representativa y el número de coplas analizadas de cada grupo.

GRADO DE DENOSTACIÓN	BLOQUES TEMÁTICOS	EJEMPLO DE EXPRESIÓN	NÚMERO DE COPLAS
9	1- Maldiciones, amenazas y agresión a las mujeres	-En la esquinita te espero/chiquilla como no vengas/aonde te encuentre te pego	24
8	2- Mujer prostituta, mujer deshonrada	-quien se fia de mujeres/ muy poco del mundo sabe/ que se fia de unas puertas/ de que todos tienen llaves	30
7	3- Mujer mala	-Una mujer fue la causa/ de mi perdición primera/ no hay perdición en el mundo/ que por mujeres no venga	34
6	4- Celos y mujer como propiedad del hombre	-La gachí que yo camelo/ si otro me la camelara/ sacara mi navajita/ y el pezcuezo le cortara.	25
5	5- Ironías para ridiculizar a la mujer.	-De una costilla de Adán/ Hizo Dios a la mujer/ Para dejarle a los hombres/ ese hueso que roer.	22
4	6- Dependencia económica de la mujer	-Mira mis buenas partías/ ando pidiendo limosna/ pa tenerte mantenía	5
3	7- La mujer que no se doblega	-A los árboles blandeo/ a un toro yo amanso/ y a ti flamencá no pueo	4
2	8- El hombre se jacta de engañar a la mujer	-Porque yo me naje/ no sientas ni llores/ que ese es el pago, compañera mía /que damos los hombres	3
1	9- Adjetivaciones denostadoras hacia la mujer	-Anda y no presumas tanto/ que otras mejores que tú/ se quedan pa vestir santos	4

Pasamos a exponer cual es el contenido de cada grupo y ejemplificamos dichos grupos con una copla:

1. Maldiciones, amenazas y agresión a la mujer.

He considerado este bloque temático como el de más alto grado de denostación porque en sus coplas se hallan expresados malos deseos, amenazas y agresiones. Es la posición más extrema en la que se puede situar un hombre hacia la mujer, posición que desemboca en malos tratos y todo tipo de agresiones psicológicas. La autoestima de la mujer queda anulada ante ese comportamiento soberbio y sexista, sin posibilidad de contestación desde el razonamiento. El proceso de denostación hacia la mujer podríamos establecerlo como la sucesión de actitudes cada vez más radicales hasta llegar a los malos tratos físicos. Esta sucesión es como sigue: primero, minusvaloración; después humillación, insultos, maldiciones y amenazas; finalmente, maltrato físico. Durante todo este proceso se produce maltrato psicológico.

Las coplas de este primer bloque se subdividen, a su vez, en otros dos: uno formado por *las maldiciones* y otro integrado por las que expresan *amenaza y agresión*.

El contenido de las maldiciones bien podría entrar en otros de los apartados de esta clasificación, pero nos ha parecido conveniente incluirla aquí porque la maldición es en sí un elemento importante a tener en cuenta dentro del flamenco, sobre todo, por la aportación gitana. Tanta fue la importancia de la maldición que llegó a ser recogida en obras teatrales del siglo XIX. No existe sólo dirigida contra la mujer, la maldición se dirige hacia todo aquello que nos provoca dolor o sufrimiento, aunque en esta ocasión y dado el tema que nos ocupa, hayamos escogido sólo letras dirigidas contra la mujer.

La maldición funciona aquí como reacción ante la mujer que no se somete a su voluntad y requerimientos de servicios, cuidados y subordinación o sometimiento. Se ve claramente el peso de tres pilares fundamentales del patriarcado: El poder que usa este recurso de imposición de la voluntad masculina, poder para hacer funcional el contrato sexual, poder para mantener a la mujer encerrada entre las paredes del ámbito doméstico y sometida a todo porque ese es el destino "natural" de la mujer. Los cuatro pilares detrás de todas las actitudes que se muestran tras las maldiciones.

En las coplas flamencas analizadas se maldice con agresiones como *clavar "abujitas y alfileres"*, *fundirla de nuevo*, *pegarle un tiro*, *matarla*, *darle una "puñalá"*, *verla pidiendo limosna*. También aparece una maldición no dirigida a la mujer sino a sí mismo ("se me salten los ojos") por no poder dejar de verla. Junto a las maldiciones están las amenazas, veamos a continuación la copla que hemos recogido en el cuadro para ejemplificar este grupo de coplas:

En la esquinita te espero  
chiquilla como no vengas  
aonde te encuentre te pego.<sup>5</sup>

Como vemos se trata de una clara amenaza con la sola excusa de no obedecer a su requerimiento de quedar con él en la esquina. La prepotencia que se expresa en la copla es síntoma del sentimiento de propiedad que el hombre tiene sobre ella.

## 2. Mujer prostituta, mujer deshonrada.

No hay nada más importante para una mujer, y para un hombre, que su honra. La mujer sin honra no tiene dignidad ni ningún valor y es merecedora de rechazo. La prostituta ha perdido la honra. Ahora bien, la honra se puede perder también sin prostituirse; basta con tener relaciones íntimas antes de la unión matrimonial o fuera de la misma. El embarazo y la separación también suponen la pérdida de la honra. En definitiva, dos elementos: la pérdida de la virginidad antes del casamiento y las relaciones sexuales fuera del matrimonio. En este grupo hemos hecho dos bloques que muestran lo expresado en el pilar del patriarcado que Carol Paterman trata como *contrato sexual* que obliga a la mujer a casarse y doblegarse ante el hombre que tiene el poder en el ámbito de lo privado. El primero está formado por coplas que se refieren a relaciones que pueden interpretarse como prostitución; el segundo, coplas referidas a la pérdida de la honra en general.

Si miramos el tema desde los estudios de Carol Pateman sobre el *Contrato Sexual*, descubrimos que la prostitución no es más que otra situación más del ejercicio de poder que el hombre hace sobre el cuerpo de las mujeres. Así, el contrato sexual no sólo se hace práctico dentro del matrimonio o dentro del ámbito privado, sino que afecta a la presencia de la mujer en los distintos ámbitos de la vida real. Aquí vemos relacionados tres de los pilares del patriarcado: el poder, la dicotomía público-privado, y el Contrato Sexual. Ahora bien, en el sentir general a la mujer se la considera prostituta no porque cobre por sus servicios sexuales sino porque mantenga relaciones con diferentes hombres. Los términos y expresiones que manifiestan esa dura descalificación son muy variados: “tú eres mu loca”, “tu bía y milagros”, “te pones por las esquinas”, “anda e duana en duana”, “no tienes tú la cara de dormir de noche sola”, “jartita de roá”, “tú eres venta de camino”, “qu`a los perros t`has echao”, “farsa monea”, etc. Veamos ahora la copla que hemos escogido como ejemplo:

---

<sup>5</sup> A. Machado, *Cantes Flamencos*, 1975, pág. 27.



Quien se fía de mujeres  
muy poco del mundo sabe,  
que se fía de unas puertas  
de que todos tienen llaves.<sup>6</sup>

El rechazo es algo más que la acusación a una mujer, como puede apreciarse en esta copla. Aquí se mantiene un tono sentencioso, didáctico; pretende ejemplarizar considerando a todas las mujeres de igual condición.

### 3. Mujer mala.

Situámoslo bajo ese rótulo a tres tipos de malas mujeres. En primer lugar, las que lo son porque embaucan con sus encantos a los hombres procurando, con ello, su desgracia, “la perdición de los hombres”. En segundo, la mujer falsa, que engaña al hombre y “muestra dos caras”, mudando de parecer. Y en tercer lugar, las dos madres: la propia y la suegra. En los tres tipos de mujeres se encuentra el interés por dañar y hacer sufrir al hombre. Los tres subgrupos van ordenados según su grado de denostación hacia la mujer.

La “mala mujer” es una figura muy usada en el flamenco, razón por la cual este es un nutrido apartado. Casi siempre que aparece la expresión “buena mujer” se refiere a la madre, aunque, tampoco la madre escapa a los ataques del hombre. El término “perra” es usado siempre en negativo y es sinónimo de *mala*.

Una mujer fue la causa  
de mi perdición primera:  
no hay perdición en el mundo  
que por mujeres no benga.<sup>7</sup>

Éste es un ejemplo claro de culpabilización de la mujer, en el que, además, se recurre a lo didáctico y ejemplificador al extender dicha culpa a todas las mujeres.

### 4. Celos y mujer como propiedad del hombre.

Este bloque es extensísimo. En las coplas seleccionadas vemos que los celos muestran el sentido de la propiedad que el hombre tiene con respecto a la mujer. Pero el concepto de propiedad arranca del surgimiento de la institución del matrimonio monogámico; a través de él, la política sexual que se desarrolla es la de total sumisión del cuerpo de la mujer con todo lo que produce, incluida la descendencia. Así pues, la heterosexualidad enfocada al

<sup>6</sup> Machado, *cantes flamencos*, pág. 147.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pág. 54.

matrimonio monogámico da carta de naturaleza al patriarcado en el que el hombre se configura como centro de poder absoluto frente a las mujeres.

Los celos se dan, en parte, por entender el hombre que la mujer le pertenece en el sentido literal de la palabra, el hombre es el dueño y señor de la mujer y esta le debe fidelidad. Cuando no existe la fidelidad por parte de la mujer, el hombre pierde el honor y se siente celoso porque entiende que la mujer debe ser para él en exclusiva.

En estas coplas encontramos una gran desconfianza del hombre hacia la mujer. Cualquier acción puede ser motivo de desconfianza; incluso hablar con otro hombre. Éste también es un grupo que encierra una gran dosis de denostación. Ese sentimiento de propietario exclusivo de la mujer es muy peligroso porque anula la libertad de la mujer. Aun así, el grado de denostación de las letras de este bloque es inferior a los anteriores.

En este bloque las palabras o expresiones clave con más carga denostativa son: *infiel* (refiriéndose a la mujer), *engaño*, *abandono*, *hablar con otro* y *desconfianza*.

La gachí que yo camelo,  
si otro me la camelara  
sacara mi nabajita  
y el pezcueso le cortara.<sup>8</sup>

Los celos pueden llegar a ser tan fuertes que se crea una relación basada en el chantaje y la amenaza de muerte. Ante esto la mujer debe tener cuidado y alejarse de todos los peligros. No hablará con nadie, no se mostrará afectiva ni cercana a ningún otro hombre. Lo que aquí se plantea ha cimentado la justificación psicológica de los malos tratos y hasta la muerte de muchas mujeres.

##### 5. Ironías para ridiculizar a la mujer.

Las coplas incluidas en este quinto bloque temático bien podían estar ubicadas en otros diferentes, pues contienen elementos comunes a los criterios de otros bloques. A pesar de ello hemos preferido reunir las porque poseen una característica común: ironizan ridiculizando a la mujer. Como ya he dicho, he preferido incluirlas aquí por su carácter irónico y burlesco, que da un sello de desconsideración y de inferioridad. Esta ironía (en general, no sólo en el caso de la mujer) es propia de la poesía popular. El flamenco hereda de los cancioneros medievales y renacentistas el tono jocoso, satírico e irónico de muchas de sus coplas. Los denuestos aparecen con formas y expresiones variadas: dependencia de la mujer con respecto al hombre,

<sup>8</sup> Machado, *Cantes flamencos*, pág. 90.

sumisión, inferioridad, sin honra, cotorrería, critica, busconas, sensiblera fingidora, indina, falsa, propiedad del hombre, etc. El grado de denostación varía en función de cada copla. En estas coplas no existe un tema común ni un grado homogéneo de denostación. Son coplas con diferente temática. A veces el agravio es algo ligero, otras es pura misoginia en la medida en que se generaliza a todas las mujeres aquello de lo que se la acusa.

De una costilla de Adán  
hizo Dios a la mujer,  
para dejarle a los hombres  
ese hueso que roer.<sup>9</sup>

La religión católica ha aportado muchos elementos que refuerzan la misoginia o al menos la minusvaloración de la mujer; entre ellos la acción indigna de la primera mujer: fue Eva quien arrastró al hombre al pecado haciéndole probar la manzana. Con ello condenó al ser humano a una vida fuera del paraíso. La pecaminosa naturaleza de la mujer es, además, incompleta, una copia del hombre, la naturaleza de la mujer es incompleta, ya que salió de una costilla de Adán. Esa costilla se convertirá para los restos de la vida en un estorbo, en una condena para el hombre, en “un hueso duro de roer”.

#### 6. Dependencia económica de la mujer.

En los bloques temáticos anteriores se han incluido un buen número de coplas cuyo contenido se refiere de alguna manera a la dependencia de la esposa respecto del marido. Sin embargo, el asunto de la dependencia económica es tan determinante en las relaciones sociales en el modelo patriarcal y aparece tanto en las letras flamencas que conviene que haya un bloque dedicado exclusivamente a ello. En estos casi dos siglos de desarrollo del flamenco, la situación de la mujer ha sido de total dependencia en el campo económico. La legislación imposibilitó a la mujer realizar estudios y formarse para acceder a una profesión y por lo tanto a una forma digna de ganarse la vida. Además, se la ha vetado para acceder al mundo laboral, entendiéndose que tenía que dedicarse a la familia en exclusiva.

Sólo en situaciones extremas como la muerte del marido, la soltería o la necesidad familiar por incompetencia del marido o por imposibilidad de éste para llevar dinero a casa, se justificaba que la mujer trabajara. De cualquier manera, los trabajos a los que la mayoría se podía dedicar eran el servicio doméstico y algunas profesiones consideradas propias de la mujer. Con la llegada de la industrialización se ve conveniente por necesidades del

---

<sup>9</sup> Machado, *Cantes flamencos*, pág. 147.

sistema que la mujer se incorpore al mundo laboral. Comienza a entrar en las industrias textiles y de tabaco. Pero cuando esto genera problemas como la desatención del hogar, que provocaba situaciones que obstaculizaba el rendimiento de los hombres, la mujer vuelve al hogar y o queda relegada, mayoritariamente, al sector primario. A esto hay que añadir la postura de la iglesia católica, con la Encíclica *Rerum Novarum*, que va en el mismo camino, considerando “trabajos impropios de la mujer” a todos aquellos que, de alguna manera, le obstaculizaban desarrollar su labor en el seno familiar. Por otra parte, el código Civil de 1889 en sus artículos 59 y 61 deja en manos del marido el control absoluto del dinero y los bienes de ambos.

Con este panorama no es raro que se haya heredado en la cultura popular y en la culta la posición que se muestra en estas coplas, en las que el hombre se aprovecha de su situación de privilegio y usa la dependencia a la que la mujer se haya sometida para chantajear o vincular sus relaciones sentimentales y sexuales a la relación económica de dependencia. En estas coplas, que he considerado de menor carga denostadora que los grupos anteriores, aparece un vocabulario que ya lleva implícito esa relación a la que me referí antes: “tenerte mantenía”, “me pides pa la plaza”, etc. Veamos ahora una copla de ejemplo:

Mira que güenas partías:  
ando pidiendo limosna  
pa tenerte mantenía.<sup>10</sup>

Lo contrario puede provocar situaciones que rompan la relación ideal: la mujer se somete al hombre. Tan de obligado cumplimiento social es que sea el hombre quien lleve el dinero a casa que no pide limosna para sobrevivir, sino para tener a la mujer “mantenía”.

#### 7. La mujer que no se doblega.

No es éste un bloque temático muy prolífico en coplas, pero es significativo porque ilustra el rechazo del hombre a aceptar que la mujer pueda tener carácter, personalidad y orgullo suficiente como para no doblegarse ante sus esfuerzos por someterla. Entonces el mensaje se torna acusador, insultante y de reproche; otras veces se muestra como impotencia, impotencia también por las presiones sociales que le obligan a mantener una máscara que oculta su “falta de hombría” y “autoridad patriarcal”. Si no oculta su incapacidad para doblegar a la mujer, será castigado por la sociedad siendo apartado de la consideración de un “hombre de verdad” con todas las prebendas que esta consideración conlleva.

---

<sup>10</sup> Machado, *Cantes flamencos*, pág. 29.

A los árboles blandeo,  
a un toro bravo yo amanso,  
y a ti, flamenca, no pueo.<sup>11</sup>

Se sorprende el hombre de que siendo él tan fuerte y diestro en someter a animales y plantas, no pueda hacer lo mismo con la mujer. Aquí prima el valor de la imposición por la fuerza, que según la mentalidad del que canta, es la forma natural de tratar a animales, plantas y mujeres.

8. El hombre se jacta de engañar a la mujer.

Es tan grande la seguridad que tiene el hombre en su superioridad y en que ésta es plenamente aceptada por la sociedad, que no tiene reparos en engañar a la mujer. La sociedad le valorará el engaño, le verá como un “macho”, de manera amable se dirá “es que es muy mujeriego, le gustan mucho la mujeres”, etc. El patriarcado ha impedido la simetría, la relación de igualdad para con las mujeres.

Porque yo me najé  
no sientas ni yores,  
que ese es er pago, compañera mía,  
que damos los hombres.<sup>12</sup>

9. Adjetivaciones denostadoras hacia la mujer.

Este último bloque está formado por una serie de coplas en las que se usan adjetivaciones insultantes o con sentido vejatorio y que escapan a los contenidos de los ocho bloques anteriores. Veamos la copla que sirve de ejemplo:

Anda y no presumas tanto,  
que otras mejores que tú  
se quean pa bestí santos.<sup>13</sup>

Generalmente se incita a la mujer a cultivar la belleza, a la que debe dedicar gran parte de su tiempo porque de ello depende, en buena medida, el éxito en su vida personal. Pero, paradójicamente, si son presumidas se las amenaza con la soltería (como ocurre en esa letra). También queda claro en esta copla el tono negativo de la soltería; “pà bestí santos” quedan aquellas mujeres que generalmente no se han querido o podido casar, y dedican su tiempo libre a prestar ayuda en las iglesias. Si un hombre queda soltero se

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 21.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 44.

<sup>13</sup> Machado, *Cantes flamencos*, pág. 21.

dirá que es un “solterón de oro”, pero si es la mujer quién se queda soltera se convertirá en una “solterona”, término claramente peyorativo.

Hasta aquí el análisis de una de las más importantes recopilaciones de coplas flamencas del siglo XIX. Pasemos ahora a comprobar cómo los aspectos anteriores se dan también en las letras que interpretan los artistas flamencos actuales.

## B.- ANÁLISIS DE COPLAS ACTUALES

Como ya dijimos, hemos escogido una muestra de 33 obras pertenecientes a los 33 artistas actuales siguientes: Maite Martín, Carmen Linares, Miguel Poveda, Arcángel, Macanita, Sorderita, Ketama, Estrella Morente, Enrique Morente, Diego Carrasco, Martires del Compás, Lole y Manuel, Camarón, Raimundo Amador, José Mercé, Navajita Plateá, Barbería del Sur, Duquende, Manzanita, Martirio, Lebrijano, Guadiana, La Susi, Cherokee, José Parra, Potito, Caña de Lomo, Ginesa Ortega, La Tobala, Palo Dulce, Remedios Amaya, Barrio y Niña Pastori.

Las obras analizadas contienen 445 coplas. De éstas hemos localizado 75 coplas que presentan algún grado de denostación u ofensa contra las mujeres.

GRADOS DE DENOSTACIÓN	BLOQUES TEMÁTICOS	NÚMERO DE COPLAS
9	1- Maldiciones y amenazas a las mujeres	10
8	2- Mujer prostituida, mujer deshonrada	10
7	3- Mala mujer	11
6	4- Celos y mujer como propiedad del hombre	13
4	6- Dependencia económica de la mujer	6
3	7- La mujer que no se doblega	11

Como vemos, se siguen interpretando coplas que denigran a las mujeres. Los porcentajes son más altos que en el caso de las coplas antiguas, aunque sólo aparecen coplas que podemos encuadrar en seis de los nueve grupos. Un detalle curioso es que los grupos principales, es decir, los que tienen mayor número de coplas, son los que presentan los más altos grados de denostación.

Otro aspecto diferenciador importante es que por ser las coplas de los nuevos flamencos más extensas y con otra estructura poética, -muchas de ellas no están sujetas a la estructura métrica de los palos clásicos-, cada letra puede hacer referencia a varios bloques temáticos. También hemos de

tener en cuenta, que hay otras coplas que no pertenecen a ninguno de los nueve grupos, lo que ha dificultado la categorización desde la estructura de bloques temáticos usada para con las coplas antiguas.

Teniendo en cuenta estas salvedades diremos que el análisis de las letras de los Nuevos Flamencos nos ha llevado a determinadas conclusiones. Así, podemos apreciar que el flamenco nuevo se hace eco de la problemática social actual, que es sensible a los gustos actuales, a los temas de moda. El flamenco nuevo es hijo de su tiempo, se ha actualizado: temas como el racismo, las drogas, etc. están en sus letras, aunque se siguen cantando muchas de las coplas que se recogen en la colección de *Demófilo*. En este sentido sorprende que en la sociedad del conocimiento, de nuevas tecnologías, profesiones y relaciones complejas coexistan con las actuales letras otras con contenidos referidos a épocas muy anteriores, letras en las que se alude al burro como medio de transporte, a costumbres ya en desuso, y trabajos ya inexistentes, además de los contenidos sexistas, que son objetivo de este trabajo. Esta copla de tientos tangos que cantaba Mairena se sigue cantando en público:

Quédate con Díos burrita cana  
que treinta reales tú me costaste  
que a la primera carguita de agua  
los cantaritos tú me quebraste.

No deja de sorprender que la permanencia de coplas tan anacrónicas se produzca al tiempo que los artistas flamencos tienen sus páginas web, no pueden prescindir del móvil, tienen estupendos equipos de grabación en sus casas, se comunican en segundos con cualquier lugar del planeta a través de internet y disponen de medios para promocionarse inimaginables en la primera época de profesionalización del flamenco. El fenómeno de la globalización no ha conseguido que se prescinda de coplas que escasamente tienen referencia en la realidad actual.

Navajita Plateá expresa algo de lo que estamos exponiendo en la siguiente letra de su trabajo “Contratiempos”:

UN GRITO AL AIRE  
Ya no van los gitanos como antes,  
con el burro a trabajar.  
Ahora llevan coches elegantes ,  
y viven en la ciudad.

Ya no somos los gitanos como antes,  
estamos integrados en la sociedad.  
Además podemos votar,

pues estamos apuntados  
en el censo electoral.

Qué está pasando en el mundo,  
el planeta va a estallar,  
que si la guerra en Croacia  
[...]  
Y el mundo le da la espalda,  
y no se enteran de “ná”.

Dale vuelta a tu pasado  
y te podrás enterar  
que “to” somos mestizos ,  
el que menos y el que más,  
tiene algo de judío,  
de gitano o musulmán ,  
sangre negra o africana,  
asiático que más da.

Veintitantos en la trena,  
lo que tuvo que pagar,  
pero mucho no se enteran  
lo que tuvo que pasar.

y hasta que vio la bandera  
de Amnistía Internacional.

Resulta contradictorio que este grupo (Navajita Plateá) muestre tanta sensibilidad recogiendo temas sociales como los que se muestran en este tema: racismo, las guerras y los derechos humanos, y sin embargo mantengan contenidos sexistas en este mismo álbum, en temas como *Miraita* y *Contratiempos*.

Otro aspecto clave de las coplas del flamenco actual es que *la imagen que se ofrece de la mujer no ha cambiado gran cosa con respecto al siglo XIX*. Como dijimos antes, en las 33 obras musicales analizadas tenemos un total de 445 temas; podemos llamarles temas, letras o coplas. La diferencia entre las coplas flamencas y éstas son tantas en su estructura, que no creo que puedan ser llamadas de la misma forma, aunque se las califique como de Nuevos Flamencos. De esos 445 temas, al menos 75 de ellos, es decir, el 16.85% tienen contenido de denostación u ofensa hacia las mujeres. Una proporción mayor que la que arrojaba el análisis del libro de Antonio Machado y Álvarez .

Hemos podido comprobar que en la mayoría de las composiciones se plasman relaciones amorosas donde se alaba la relación amorosa o a la mujer



misma, pero en este último caso, siempre lo es por aspectos relativos a su físico o a su bondad, ternura y sensibilidad. Son “aspectos propios de su sexo”, nunca por su inteligencia, valentía, coraje, seguridad, etc. Es decir, no aparecen nuevos papeles que, de hecho, hoy representa la mujer en la sociedad en el mundo laboral, científico, político, cultural, etc. Los temas siguen anclados en el pasado en este aspecto.

Por otro lado, siguen apareciendo letras denigrantes para la mujer. Hay que destacar la sorprendente existencia de algunos temas que son claramente misóginos. Es el caso de *Tenga tu amor* de “Caña de Lomo” que destaca, con muy mala intención, un tipo de mujer casi inexistente. Mención muy especial merece el tema *Tumbala* de “Barbería del Sur”, que puede calificarse como de apología de la violación.

Aparecen temas clásicos que se arrastran desde las coplas del siglo XIX y que hablan de los celos, de la mujer falsa o controladora de la libertad del hombre, las maldiciones, la honra o deshonor de la mujer, el sentido de la propiedad del hombre sobre la mujer, la virginidad, la mujer provocadora, la dependencia económica, “el rapto” de la mujer y la intervención de la familia como salvaguarda de la virginidad de la hija, la suegra mala, etc. Junto a todos esos temas hacen aparición nuevos elementos que estaban presentes en las letras clásicas, aunque no con los matices de modernidad actuales. Por ejemplo, la copla ya clásica contenida en la recopilación de Demófilo:

Dices que no me quieres,  
penas yo no tengo ninguna  
porque yo con tu querer  
no había hecho escrituras.

La letra actual sigue siendo casi lo mismo; la diferencia está en que, en esta ocasión, es una mujer la que canta. En tiempos pasados, la mujer o cantaora que se planteaba las relaciones amorosas así, al margen de los “papeles” del matrimonio, estaba considerada una “cualquiera”; hoy hombre y mujer deciden con mayor libertad sobre sus relaciones amorosas y poseen mayor autonomía para decidir cuándo y con quién se relacionan. Igualmente, hay algún ejemplo en el que la mujer expresa su firme decisión de romper con una relación que no le interesa. Este cante se convierte en un canto de libertad. En el siguiente ejemplo, un tema de La Tobala, se esboza la ruptura del modelo patriarcal.

Amigo, yo te tengo que cantar  
como el pajarillo canta  
cuando llega el nuevo día  
que alegre mueve sus alas  
buscando la libertad.

Es importante reseñar que a pesar de la existencia de coplas que mantienen una actitud cotidiana de denostación hacia la mujer en los temas más radicalmente duros, encontramos en ellas dos vertientes: a) la de incitación hacia los malos tratos; y b) el rechazo de los malos tratos, algo esperanzador y novedoso en la línea del flamenco. En el caso de *El Barrio* algunas letras muestran denostación en temas como celos, mujer como propiedad del hombre, mujer mala, maldiciones, y, por otra parte, denuncia los malos tratos. Es, pues, un avance en este campo, pero acompañado de inmadurez en los análisis y en la consideración de lo que es injusto.

En síntesis podemos concluir que aunque la proporción de coplas que muestran denostación es mayor en las coplas de los Nuevos Flamencos, también encontramos ciertos avances en el contenido de las mismas. Estos avances son particularmente protagonizados por las mujeres artistas que se expresan con letras que, en alguna medida, se rebelan ante su situación, en otras ocasiones muestran claramente su apuesta por la libertad enfrentándose así a su pareja mostrando un orgullo y dignidad que era imposibles de manifestar antes. También las artistas interpretan ahora coplas flamencas en voz de hombre, lo que denota, a veces, un interés por manifestar la igualdad que se desea.

En el caso de los hombres sólo se producen cambios importantes con el tema de los malos tratos, pero existen las dos posturas o actitudes con el tema. Se trata de un avance modesto, aunque positivo; antes no existían rechazos claros hacia los malos tratos por parte de los cantaores, ahora; al menos, sí los podemos encontrar.

Otros temas de las nuevas masculinidades no llegan a aparecer. No hemos encontrado ninguna copla en la que un hombre plantee revisar o cuestionar el papel estereotipado que el patriarcado ha generado en los hombres. La valentía que se puede tornar en agresividad, el sentido de la propiedad sobre las mujeres, el complejo de superioridad, la excesiva disciplina y la rigidez en las relaciones hasta el extremo de no mostrar más sentimientos que la ira, son temas que nunca se cuestionan en las coplas flamencas cantadas por hombres. Antes al contrario, se aprecian especialmente coplas que tratan de masculinidad en sentido tradicional y patriarcal.

El hombre no ha de llorá  
hasta que tenga la mare muerta  
o enferma de gravedad.  
!Que lástima será el ver  
la prenda que un hombre estima  
en manos de otro gaché  
por ser un hombre gallina!

PARA TERMINAR

El análisis sintetizado en las páginas anteriores ha sido considerado novedoso -no se ha recogido hasta ahora en el campo de estudios del Nuevo Flamenco- e interesante. Los trabajos sobre este nuevo movimiento se han centrado, hasta ahora, en la conveniencia o no de apoyarlo y en explicar su desarrollo histórico. Se duda de su bondad de cara al futuro del flamenco; también se ha advertido que la calidad literaria de las letras está muy por debajo de las del flamenco clásico. Pero lo que es indudable es que este movimiento es imparable. Por otro lado, los artistas que se encuadran en él, reivindican la renovación y actualización del contenido de las coplas, que hasta ahora había cambiado poco. Ellos pretenden expresar en nuevas claves flamencas lo que viven en la actualidad. Por todo ello, es muy interesante que este aspecto del papel de la mujer sea estudiado, de cara a sugerirles una actualización también en este campo. Todo ello, beneficiaría al flamenco, a la sociedad general y a la mujer en particular.

Una vez que hemos visto que el contenido de las coplas flamencas, tanto clásicas como nuevas, viene impregnado por la cultura patriarcal y que, a pesar de los avances, sigue el patriarcado influyendo en contra de nuestras posibilidades de desarrollo personal como seres sociales activos y transformadores, hemos de profundizar en estudios más serios en este campo, favorecer la creación, interpretación y grabación de nuevas coplas más cercanas a la realidad vivida y con contenidos más adecuados a la consideración igualitaria de hombres y mujeres. Desde la tesis de la que salen estas páginas, se aboga por el trabajo en la escuela con doble sentido, el de incluir el flamenco como valor curricular-cultural y el de trabajar los contenidos coeducadores de manera que se prestigie el flamenco en ese doble sentido. Pero tratar la forma de intervención, la orientación didáctica y las unidades didácticas que se proponen, escapa al objetivo de este artículo, Por ello cerramos aquí advirtiendo el hecho: las coplas antiguas y las actuales, en una proporción significativa, expresan y transmiten valores patriarcales que son anacrónicos y nocivos para el flamenco mismo y para la sociedad que consume este producto artístico y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Amorós, Celia (Directora), *10 palabras clave sobre mujeres*, Pamplona, Editorial Verbo Divino, 2002.

Ballarín, Pilar, *La educación de las mujeres en la España contemporánea*. Madrid, Editorial Síntesis Educación, 2001.

Bueno, Gustavo, *El mito de la cultura*, Barcelona, Edita Prensa Ibérica S.A., 1996.

García, Génesis, *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*, Barcelona, Anthropos, 1993.

Izquierdo, María Jesús, *El malestar en la desigualdad*, Madrid, Cátedra S. A., 1998.

Lagarde, Marcela, *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, Madrid, horas y horas, 1996.

Machado, Antonio, *Cantes Flamencos*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1975.

Magallón, Carmen, "Sostener la vida, producir la muerte: estereotipos de género y violencia", en Fisas, Vicenc (ed.) *El sexo de la violencia*, Barcelona, Icaria, 1998, págs. 93 -117.

Millett, Kate, *Política sexual*, Madrid, Cátedra S. A., 1995.

Murillo, Soledad, *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1996.

Pateman, Carol, *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos, 1995.

Steingress, Gerhard, *Sociología del cante flamenco*, Jerez, Centro Andaluz de Flamenco, 1993.

———, "El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza", *Andulí revista Andaluza de Ciencias Sociales*, Sevilla, Editada por el Departamento de Sociología de la Universidad de Sevilla, 2002.

## TRES COPLAS DE AUSENCIA Y UN ESTRIBILLO CON ERMITAÑO EN LA CANCIÓN POPULAR MODERNA. UNAS MUESTRAS ANDALUZAS<sup>1</sup>

Pedro M. Piñero Ramírez

*Fundación Machado y Universidad de Sevilla*

### RESUMEN

En el comentario de esta canción heteroestrófica, compuesta de varias coplas con estribillo, según el texto de una versión de la tradición moderna andaluza, se estudia la configuración de esta clase de series, las estructuras métricas, los elementos básicos del estilo de la lírica de transmisión oral, los temas y los motivos con sus valores simbólicos que forman los ejes significativos de estos cantares. El baño ritual de la muchacha, las cintas de los vestidos como prendas de amor, la marcha de los quintos y otros más temas y motivos, y presidiéndolo todo el gran tema de la ausencia del amado, adquieren su plena significación cuando se intertextualizan en la tradición hispana (y occidental). Es la tradición la que informa de lleno la canción popular actual.

(Palabras clave: literatura popular, transmisión oral, canción popular, motivos tradicionales).

### ABSTRACT

In the commentary of this heterostrophic song, composed by several folk songs with chorus, according to the text of a version of modern andalusian tradition, the configuration of this type of series is studied, as well as the metric structures, the basic elements of the style of the oral transmission lyric, the themes and the motifs with their symbolic values that constitute the significant cores of these popular songs. The girl's ritual bath, the ribbons on the dresses as tokens of love, the march of the conscripts and other themes and motifs, and presiding it all, the great theme of the lover's absence, acquire their full meaning when they are incorporated to the hispanic (and occidental) tradition. It is tradition which is fully present in today's popular song.

(Key words: popular literature, oral transmission, popular song, traditional motifs).

---

<sup>1</sup> Casi con el mismo título y bastante más reducido, este trabajo apareció en Susanne Grunwald y otros (eds.), *Pasajes. Passages. Passagen* (2004). Las exigencias de una publicación de tantas colaboraciones como fue ésta obligó a los autores a ceñirse a una extensión marcada, con buen criterio, por los editores; por ello ofrezco ahora el texto completo que preparé ya entonces, incluso con algunos añadidos más recientes.

En las primeras sesiones de trabajo de la encuesta de Arcos de la Frontera, en septiembre de 1982, nuestro informante, José María Capote, nos cantó una serie heteroestrófica compuesta de dos coplas con estribillo (texto I), y justamente en el último día de grabación, ya entrado enero del año siguiente, le recogimos la otra serie también de dos coplas más estribillo (texto II). Son dos versiones de la misma canción, que repiten una misma copla («Cinco delantales tengo») y el estribillo, con ligeras variantes en cada actualización, pero con otra copla distinta en cada serie («Metidita en agua estoy», texto I, y «Ya se van los quintos, madre», texto II). Estas son las dos series completas:

I

- Metidita en agua estoy  
hasta la misma cintura,  
mi novio con otra novia  
y yo con tanta frescura.
- 5 *Señor ermitaño,  
si va, si va usted a la ermita  
verá la pilita  
del a, del agua bendita,  
y si se encontrare*
- 10 *con él, con él, ermitaño,  
me lo, me lo, me lo...!  
—¡Me lo, me lo traigo!*
- Cinco delantales tengo  
y ninguno tiene cinta,
- 15 *de cinco novios que tengo  
ninguno tengo a la vista  
Señor ermitaño,  
si va, si va usted a la ermita  
verá la pilita*
- 20 *del a, del agua bendita,  
y si se encontrare  
con él, con él, ermitaño,  
me lo, me lo, me lo...!  
—¡Me lo, me lo traigo!*

## II

- Cinco delantales tengo,  
ninguno tengo con cintas;  
de cinco novios que tengo,  
ninguno tengo a la vista.
- 5 *Señor salesiano,*  
*si va, si va usted a la ermita*  
*verá la pilita*  
*de la, de la agua bendita,*  
*y si se encontrare*
- 10 *con él, con el ermitaño,*  
*me lo, me lo, me lo...!*  
*-¡Me lo, me lo traigo!*  
Ya se van los quintos, madre,  
ya se va mi corazón,
- 5 ya no tengo quien me tire  
chinitas a mi balcón  
*Señor salesiano,*  
*si va, si va usted a la ermita*  
*verá la pilita*
- 20 *de la, de la agua bendita,*  
*y si se encontrare*  
*con él, con el ermitaño,*  
*me lo, me lo, me lo...!*  
*-¡Me lo, me lo traigo!*

Presento por separado las dos series, ya que así se nos cantaron, aunque el estudio que de ellas hago, como es obvio, será de conjunto. Pienso que los textos pueden servirnos muy bien para ejemplificar el modo de actuar la transmisión en la poesía popular y la manera cómo se configura una serie heteroestrófica de la canción lírica de la tradición moderna. Conviene señalar, en primer lugar, que un mismo transmisor ofrece en dos recreaciones separadas en el tiempo el mismo texto de una copla y el estribillo, pero con algunas variantes, por mínimas que éstas sean, como se dan en nuestras versiones. La variante es consustancial a la poesía tradicional. La tradición, como dijo con toda la razón del mundo don Ramón Menéndez Pidal, vive en variantes, que se pueden apreciar incluso en un mismo transmisor, como ocurre en estos textos gaditanos.

En segundo lugar, se ejemplifica cómo se configura una de estas series heterogéneas -o heteroestróficas- en el desarrollo de la tradición actual: a la misma serie se le añaden o cambian coplas que pueden o no (en estos cantares sí) estar temáticamente relacionadas. Pero de cualquier forma, cada co-

pla, en estas series, es autónoma y tiene su propio núcleo temático (e incluso formal) independiente. En realizaciones bien diferentes, quedan enlazadas por el estribillo común, la misma melodía y, en este caso, la exposición del mismo tema: la ausencia del amigo. Y -esto no es de menor importancia- por la voluntad del transmisor que las enhebra en la misma canción.

El estudioso debe dejar constancia fidedigna del proceso de la recreación -la continua actualización de la canción lírica- mostrando al lector, hasta donde se pueda llegar, los distintos actos en su transmisión recreadora en el transcurso del tiempo. Ocultar esto y ofrecer, en nuestro caso, una sola versión que contenga las tres coplas y un solo estribillo sin indicar las variantes sería poco riguroso y, desde luego, se ofrecería una versión adulterada de cada actualización recreadora, que, cuando la canción está viva -como aquí ocurre- descubrirá siempre las muestras inequívocas de su proceso tradicional. Nuestro informante arcense no repetía simplemente la canción, sino que la recreaba, conocedor de la gramática de esta clase de poesía tradicional.

Desde el punto de vista métrico, y como queda dicho, nos hallamos ante una serie heteroestrófica formada por cuartetas octosilábicas, seguidas de estribillo, de esta manera: 8, 8a, 8, 8a // *estribillo* // 8b, 8c, 8b, 8c // *estribillo* // etc. El estribillo, según ocurre en muchos casos en la poesía popular, manifiesta su resistencia a someterse a los esquemas estróficos establecidos; combina hexasílabos, eneasílabos y otros metros, rimados *ad libitum*. Volveremos al estribillo más adelante. La cuarteta, por su parte, es la estrofa preferida por la canción lírica moderna, por delante de la seguidilla.

#### EL BAÑO RITUAL DE LA MUCHACHA

Del tema universal de la ausencia del amante, que es un tópico de la poesía amatoria de todos los tiempos y de todas las modalidades, se ofrecen, pues, distintas manifestaciones, que podemos situar dentro de la clasificación de «amor adolorido» que establece Margit Frenk en su imprescindible *Corpus*.<sup>2</sup> La canción toda está en boca de una doncella que, como se ha adelantado, lamenta esta ausencia. En la primera copla («Metidita en agua estoy») el entramado significativo está montado sobre un símbolo muy enraizado en la tradición folclórica occidental, «el agua en que se baña la niña». El agua fría («con tanta frescura», canta nuestra muchacha de Arcos de la Frontera) es, como es bien sabido, elemento vivificador con una incuestionable función simbólica en la que destaca el poder fertilizante y fecundador propio del agua, al tiempo que lugar por excelencia de citas amorosas. Forma parte imprescindible del *locus amoenus* en el que se produ-

<sup>2</sup> Citaré siempre por el *Nuevo corpus* (2003): Frenk, NC y el número de la canción.



ce el encuentro de los enamorados en la poesía de todos los tiempos.

También la mención del agua fría en canciones de amor se relaciona, en la poesía oral de la más larga tradición europea, con la integridad de la doncella de la muchacha, así como con su disposición a relacionarse con el amado.

La presencia del agua fría [...] dentro del contexto de la lírica tradicional creo debe interpretarse cual significante de la situación propicia al amor y la fecundidad [...] El agua fría donde tiene los pies la novia judía es uno entre los muchos símbolos del amor y fecundidad.<sup>3</sup>

Algunos cantos de boda judeo-españoles que reunió y estudió Manuel Alvar pueden ilustrar lo que esta estudiosa ha escrito.<sup>4</sup> Esta es una versión de Tetuán:

Debajo del limón  
dormía la niña  
y sus pies en el agua fría.  
Su amor por aí vendría:  
—«Qué hasés, mi novía garridá?»  
—«Asperando a vos, mi vidá,  
lavando vuestra camisa  
con sabón y lesía».  
Debajo del limón, la niña;  
sus pies en el agua fría,  
su amor por aí vendría.

Está claro que la inmersión en el agua es símbolo en conexión sobre todo al principio de regeneración y fertilidad, y lleva en sí una evidente carga de rito y erotismo;<sup>5</sup> en el agua cristalina y corriente es donde las muchachas encuentran sus amores, y el baño -un baño de amor, asociado a lo largo de los tiempos a la noche de San Juan- posee un carácter ritual y erótico como

---

<sup>3</sup> E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente* (1981), pág. 193, y cfr. pág. 71. Véase también E. Asensio, *Poética y realidad* (1970), págs. 239-241.

<sup>4</sup> M. Alvar, *Cantos de boda* (1971), núm. XVI, A; otros ejemplos: XIII, A y B.

<sup>5</sup> P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer* (1990), pág. 211, y notas 59-62, con bibliografía. En numerosos enclaves peninsulares las fiestas populares se celebran en las proximidades de las fuentes, manantiales o ríos, lugares asociados en la antigüedad a la veneración de dioses y semidioses paganos, que en los tiempos modernos han sido desplazados por devociones a numerosos santos y vírgenes del calendario cristiano, con incontables romerías en las que la devoción se alterna sin más con las relaciones de los romeros.

preparación previa al encuentro con el amigo. Era motivo de cierta difusión en las cantigas gallego-portuguesas. Ésta es de Estevam Coelho:

Se oj' o meu amigo  
soubess', iria migo:  
*eu al rio me vou bañar,  
al mare.*  
Se oj' el este dia  
soubesse, migo iria:  
*eu al rio me vou bañar,  
al mare.*  
Quem lhi dissess' atanto,  
ca já filhei o manto:  
*eu al rio me vou bañar,  
al mare.*<sup>6</sup>

Atento como estuvo siempre a la lírica tradicional, escribía Antonio Machado:

Buscad vuestros amores, doncellitas,  
donde brota la fuente de la piedra.  
En donde el agua ríe y sueña y pasa,  
allí el romance del amor se cuenta.<sup>7</sup>

Lo más destacable, pues, de nuestra copla arcense es que la muchacha está «metidita en agua / hasta la misma cintura». En la poesía folclórica europea, los «baños de amor» han originado imágenes arquetípicas con valor simbólico de comprensión fácil. De siempre las zagalas han sabido lo que es y lo que supone este baño vivificador. Recoge Correas este refrán: «La que del baño viene, bien sabe lo que quiere». Y apúntalo el antiguo colector salmantino para que no quede la menor duda: «juntarse con el varón».<sup>8</sup> De modo que las niñas iban gozosas al baño, al encuentro con el amigo.

A los baños dell amor  
sola m'iré  
y en ellos me bañaré.  
(Frenk, NC, 320).

<sup>6</sup> Cito por V. Beltrán, *Canción de mujer, cantiga de amigo* (1987), núm. 7, pág. 49.

<sup>7</sup> «Pascua de Resurrección», *Campos de Castilla* (1999), pág. 49.

<sup>8</sup> Correas, *Vocabulario* (1967), pág. 192..

Porque allí la doncella se halla con el doncel, y se da entonces la oportunidad del baño de los dos, justamente la noche mágica de San Juan, asociada -como queda dicho- al baño de amor:

Cavallero, queráysme dexar,  
que me dirán mal.

¡O, qué mañanica mañana,  
la mañana de San Juan,  
quando la niña y el cavallero  
ambos se yvan a bañar!  
Que me dirán mal.

Cavallero, queráysme dexar,  
que me dirán mal.

(Frenk, NC, 4B)

Y de la tradición folclórica sefardí de Marruecos es este cantarcillo en una versión de Tetuán:

Fuérame a bañar  
a orías del río,  
aí encontrí, madre,  
a mi lindo amigo:  
él me dió un abrasso,  
yo le di sinco;  
fuérame a bañar  
a oía del claro,  
aí encontrí, madre,  
a mi lindo amado:  
é[!] me dió un abraso,  
yo le di cuatro.<sup>9</sup>

Se comprenderá ahora la frustración de la doncella de la canción arcese, conocedora del profundo sentido simbólico-erótico que en la tradición se ha dado siempre al baño. Esta muchacha está en el momento óptimo para su unión con el amado -lo dice ella a las claras- ¡y el novio no aparece, entretenido con otra! Su queja por la ausencia del amado no puede ser más justificada.

---

<sup>9</sup> M. Alvar, *Cantos de boda* (1971), núm. XV A.

He reunido algunas versiones de esta copla procedentes de otras zonas de Andalucía, de las que sólo quiero citar como ejemplo un cantarillo que se oye en El Rubio (Sevilla):

En un pozo me caí,  
el agua hasta la cintura.  
Mi novio con otra novia  
y yo con tanta frescura.  
Menea ese culo, gitana,  
y vuélvelo a menear,  
que está aquí tu gitanillo,  
que te quiere ver bailar.<sup>10</sup>

#### LA CINTA DE AMOR DE LA NIÑA SIN SUERTE

En la segunda copla («Cinco delantales tengo»), que es común para las dos canciones, manifiesta la joven con malhumor que ni uno solo de los enamorados (hasta cinco dice que tiene) aparecen cuando más los precisa.

La cinta es prenda que simboliza la virginidad o castidad de la joven, y es aditamento o adorno recurrente desde los más antiguos textos de la literatura medieval europea, por no hablar de épocas anteriores. En los viejos poemas germánicos, por ejemplo, era señal de casamiento que las doncellas aparecieran con sus cabellos recogidos o atados con cintas.<sup>11</sup> Por otro lado, desde la Antigüedad la entrega de prendas entre los amantes testimoniaba la correspondencia mutua. Estas prendas eran, en la mayoría de los casos, regalos de poco valor material pero cargados de significado amoroso. Andrés el Capellán los enumera como los objetos que las damas deben aceptar de sus amantes:

Una dama puede aceptar sin temor de su amante lo siguiente: un pañuelo para la cara, cintas para el cabello, una corona de oro o de plata, un broche para el pecho, un espejo, un cinturón, un bolso, un cordón para el vestido, un peine, mangas, guantes, un anillo, un frasco de perfume, cosméticos, aguamaniles, pequeños vasos, bandejas, cintas que le recuerden a su amado, y en general todo objeto pequeño válido para adornar su cuerpo o endulzar su belleza, o algo que pueda recordarle a su amante, siempre que la aceptación del presente parezca desprovista de toda sospecha de avaricia.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> De nuestra colección. Debo el texto a Alicia Jurado, que, en junio de 1994, se lo grabó a Antonia Fernández García. Al cantar se repiten los versos 3 y 4.

<sup>11</sup> Véase A. M. Álvarez-Pellitero, «La configuración del doble sentido» (1988), pág. 147.

<sup>12</sup> *De amore*, ed. de I. C. Vidal-Quadras (1990), pág. 347.

En la tradición lírica castellana la cinta, que probablemente sea la prenda o complemento del vestido femenino que más aparece en el cancionero medieval peninsular, se donaba como testimonio de amor: el otorgamiento de un favor amoroso se trasponía de modo poético con el simbolismo de la entrega de una cinta (banda o cordón).<sup>13</sup> Servía, sobre todo, para atar los cabellos o alguna vestimenta personal, cuando no íntima, lo que le confería un valor figurado en el que predominaba la idea de fidelidad o pertenencia al ser amado, al tiempo que por el hecho de que esta prenda estuviese en contacto con los cabellos o la camisa de la muchacha adquiriría una dimensión erótica indudable.<sup>14</sup> Recuérdese con qué contento lleva la vieja Celestina el cordón que ha conseguido de Melibea para aliviar el dolor de muelas de Calisto, que es -para muchos autores y, desde luego, para la cultura popular- simplemente un eufemismo por el mal de amores o pasión erótica.<sup>15</sup> La vieja sabe muy bien que le ha sacado a Melibea una innegable prenda de amor (*Celestina*, autos IV y VI). Por cierto que Melibea a veces lleva, como joven casadera (y es de suponer que, por lo tanto, virgen) su cabello recogido con cintas.<sup>16</sup>

Estos regalos de cintas y cordones que se hacían los enamorados anunciaban el galardón de la entrega amorosa. En principio, en la poesía gallego-portuguesa, donar la cinta al amigo «non é nulho mal», pero ya se sabe que esto es el comienzo de unas relaciones más íntimas que terminan en otra entrega más definitiva.<sup>17</sup> En la misma poesía gallego-portuguesa, es frecuente que la cinta se presente como el signo externo de que la doncella está enamorada; esto dice una cantiga del rey Don Denis:

Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo,  
quanto vej' esta cinta, que por seu amor cingo.

La costumbre de dar la cinta al amante se había extendido, casi como una muestra obligatoria entre las muchachas de la lírica gallego-portuguesa. Escribe Alfonso López de Bayán:

---

<sup>13</sup> Cfr. J. M. Alín, «Poesía de tipo tradicional» (1983), págs. 354-355.

<sup>14</sup> Cfr. M. Brea y P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo* (1998), págs. 112-113.

<sup>15</sup> Hay un refrán todavía vigente en España: «Mal de muelas, mal de amores».

<sup>16</sup> Dice Calisto a Sempronio: «Comienço por los cabellos [...] Su longura hasta el postrero asiento de sus pies [Melibea es una niña en cabellos]; después, crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedra» (F. de Rojas, *Celestina*, 1993, auto I, pág. 110). Véase A. Deyermond, «Hilado-Cordón-Cadena» (1977), págs. 6-12.

<sup>17</sup> P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer* (1990), pág. 179.

Mai-la donzela que muit'á servida  
o seu amigo, esto lh'é mester,  
dê-lhi sa cinta, se lhi dar quiser...<sup>18</sup>

Lo mismo ocurría con las canciones líricas castellanas según se documenta desde las primeras colecciones que se nos han conservado. De una canción-cilla del *Cancionero musical de la Colombina* son estas dos estrofas de la glosa:

Niña y viña, peral y havar,  
malo es de guardar.  
[...]  
Viñadero malo  
prenda me pedía,  
dile yo un cordone  
de la mi camisa.  
Malo es de guardar.  
[...]  
Viñadero malo  
prenda me demanda;  
yo dile una [cinta]  
my [cordón la daba].  
Malo es de guardar.  
(Frenk, NC, 314C)<sup>19</sup>

Un villancico recogido en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco dice:

Esta cinta es de amor toda:  
quien me la dio ¿para qué me la toma?  
(Frenk, NC, 635)

Y una malmaridada se queja con amargura:

Y la mi cinta dorada  
¿por qué me la tomó  
quien no me la dio?  
La mi cinta de oro fino  
diómela mi lindo amigo,  
tomómela mi marido.

---

<sup>18</sup> Véase J. M. Alín, *El cancionero español* (1968), pág. 212.

<sup>19</sup> La lectura de este manuscrito no es nada fácil, y en la segunda estrofa de la glosa, Alín ha presentado otra lectura diferente: «yo dile una cinta / de la mi delgada» (*Cancionero tradicional*, 1991, núm. 37, pág. 95).

¿Por qué me la tomó  
quien no me la dio?  
La mi cinta de oro claro  
diómela mi lindo amado,  
tomómela mi velado.  
¿Por qué me la tomó  
quien no me la dio?

(Frenk, NC, 237)

En palabras de Covarrubias, «La cinta es propia de la muger, y entre otras joyas de que es rica, se cuentan cinta y collar», y más adelante informa que «La cinta es simbolo de castidad; y cerca de los gentiles se usava una ceremonia que el marido antes de ayuntarse con la muger le desatava él mesmo esta cinta, dicha caesto, que vale correa» (*Tesoro, s. v. cinta*). Las niñas de los siglos áureos se adornaban con ellas. En un romancerillo aparecido en Valencia (1596), se encuentra este bello poemita:

¿Dó va la niña  
tan de mañana,  
chapinito dorado,  
cinta encarnada,  
chapinito de oro,  
calça encarnada?

(Frenk, NC, 77)

En la comedia española de los Siglos de Oro, las cintas daban mucho juego en las relaciones de los amantes, que lucían sus amores mostrando las cintas de las doncellas a las que cortejaban. Por citar un solo ejemplo, de los muchos que se pueden hallar en las obras dramáticas, en *El caballero de Olmedo* doña Inés deja en la reja de la ventana que da al jardín una cinta verde para don Alonso, al que ha escrito estas líneas: «Os suplico que vais esta noche a la reja del jardín desta casa, donde hallaréis atado el listón verde de las chinelas, y ponéosle mañana en el sombrero para que os conozca». Llegan antes don Rodrigo y don Fernando que se hacen con la prenda, se la dividen y colocan, lo que produce una confusión que finalmente acaba por aclararse. La vieja Fabia, resuelto el malentendido, expresa por lo claro el sentido de compromiso que estas cintas tenían en las relaciones entre jóvenes:

En fin, en las verdes cintas  
de tus pies llevastes preso  
los suyos, que ya el amor  
no prende por los cabellos...<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Lope de Vega, *El caballero de Olmedo* (1981), vv. 835-838, pág. 138; la cita anterior en pág. 128.

Las cintas de amor, tan traídas y llevadas en el cancionero de la lírica tradicional antigua, eran de diversos colores, pero las verdes, como las que se muestran en el drama de Lope, eran las preferidas porque simbolizan la aceptación o éxito en las relaciones, y las lucían las muchachas presumiendo de su amor correspondido.

Las muchachas de los tiempos modernos siguen regalando cintas a sus enamorados, según los testimonios, por cierto muy abundantes, que encontramos en el cancionero hispano. Un ejemplo es suficiente:

Estoy bordando una cinta  
para mi amante en la esteva,  
y para los gavilanes  
unos madroños de seda.<sup>21</sup>

Y lo mismo sigue ocurriendo en la lírica popular moderna con la preferencia por las cintas verdes, y así, se encuentran en numerosos cantarillos tanto por toda la Península, como por la América hispánica. Torner<sup>22</sup> ofrece muchos ejemplos, de los que tomo los siguientes; este es un texto del folclore asturiano:

Dísteme una cinta verde,  
tan verde como la rama;  
la cinta la traigo al cuello  
y a ti te traigo en el alma.

He aquí un cantar del folclore salmantino:

Cintilla verde  
laboreada,  
cómo la revolea  
la enamorada.  
La pone al cuello,  
la vuelve a quitar  
como si ella fuera  
la flor del lugar.

Ahora una muestra tomada de tierras cacereñas:

Esa niña que baila  
mírale el moño;

---

<sup>21</sup> J. M. Fraile Gil, *Un muestreo en la poesía tradicional* (2000), pág. 134.

<sup>22</sup> *Lírica hispánica* (1966), núm. 82.



si tiene cinta verde  
ya tiene novio.

Entre los cantares populares argentinos, Carrizo recogió y publicó éste:

Bien haiga la cinta verde  
y el telar que la tejió;  
bien haiga la niña linda  
que el corazón me entregó.<sup>23</sup>

Como era de esperar, también algunos cantos de boda judeo-españoles se refieren a la cinta de las muchachas casaderas con el significado de su buena disposición para las relaciones, como aquí venimos indicando. Esto cantaba una joven de Melilla:

Tate, tate, tú, el caballero,  
déjame ir para casa:  
lavaré mi lindo cuerpo,  
pondré camisita blanca;  
me tocaré mi cabecita  
con una toquita morada,  
me ceñiré mi cinturita  
con una cinta de lana.<sup>24</sup>

En otros casos -así en la versión recogida en Tetuán (XVII, B)- se canta «con una cuchara [‘cinta’] morada». En la tradición judeo-española actual, que se remonta a los comienzos de la época áurea, la cinta tiene el valor de prueba de virginidad de la muchacha que se va a desposar. Esto canta una suegra en Tetuán (XXIX, A):

Levantaivos, nuera,  
mi nuera garrida,  
teserís las cintas  
de vuestra camisa,  
que vuestros iguales  
la tienen tesida  
y tú, la mi nuera,  
tapada y dormida.

---

<sup>23</sup> Tomo el texto de C. Magis, *La lírica popular contemporánea* (1969), núm. 272.

<sup>24</sup> M. Alvar, *Cantos de boda* (1971), XVII, A.

Opino que este significado simbólico-amoroso de la cinta en la lírica de la tradición antigua y moderna mantiene, en buena parte, su vigencia en esta copla andaluza recogida a finales del siglo XX. Nuestra moza de ahora ha regalado las cintas de sus delantales a cada uno de sus novios (o pretendientes). Aunque, en palabras de Covarrubias, el delantal es «el paño que la muger se pone delante para no ensuziar la saya o la vasquiña» (*Tesoro*, s.v.), y por lo tanto es prenda accesoría y para las labores de la casa, no tiene por qué ser siempre austero; al contrario, esta prenda, en algunos trajes folclóricos peninsulares, las mujeres se la colocan enriquecida con mil adornos y encajes, con variados colores. El delantal podía -y de hecho es así- estar hermo­seado con cintas diversas. Es muy probable, por otro lado, que en la canción lírica de hoy, en el proceso de actualización que se produce en este género tradicional, el delantal ha venido a sustituir, en su valor simbólico-erótico (cuando éste se conserva en la tradición moderna) a otras prendas de vestir de las doncellas del pasado: las cintas del delantal de hoy, a los efectos que aquí estamos analizando, podían funcionar y tener el mismo valor simbólico-erótico que «las cintas de vuestra camisa», a las que se refiere la canción de boda judeo-española citada más arriba, y que ha conservado muchos elementos y rasgos de la tradición antigua. Rafael Alberti, que tantas muestras ha dado de su hondo conocimiento de la poesía popular, escribió este poemita que consideramos una buena síntesis de lo que llevamos dicho:

Y en una zarza florida  
hallé la cinta prendida,  
de tu delantal, mi vida.<sup>25</sup>

«LA NIÑA VIRGO, QUE TENÍA AMORES CINCO»

Que la muchacha de estas tierras meridionales se hable (o se entienda) con cinco novios es un poco exagerado, y sin duda puede parecer algo excepcional, pero no tanto porque de ello hay constancia en la tradición lírica; de manera que la variedad simultánea de relaciones amorosas es, por demás, llamativa, pero no única. De los *Pliegos de Pisa* es esta copla:

Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!  
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!

Trébole de la niña virgo,  
que tenía amores cinco,

---

<sup>25</sup> *La amante*, en *Marinero en tierra* (1972), pág. 148.

encelados y escondidos,  
sin gozar de algún favor.

Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!  
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!  
(Frenk, NC, 1252 B)

O con estas variantes:

Trébole de la blanca niña  
que amores cinco tenía,  
y aunque mucho los quería,  
a ninguno da favor.  
(Frenk, NC, 1252 C)

De igual manera, en algunos cantarcillos de la tradición moderna se pone de manifiesto que hay muchachas que coquetean con un número exagerado de novios como esta salmantina, según canta malhumorado uno de ellos:

Dama de los veinte novios  
y conmigo veintiuno,  
si todos fueran como yo  
te quedarías sin ninguno.<sup>26</sup>

Lo más frecuente es que sean las mismas mozas las que presumen de tener varios pretendientes, como esta asturiana:

Cuatro pañolitos tengo,  
todos cuatro colorados;  
cuatro mozos me cortejan  
y tres viven engañados.  
Y tres viven engañados,  
no hay que lo decir al mundo;  
que el día que yo me case  
yo me contento con uno.<sup>27</sup>

Los ejemplos de canciones populares actuales donde las mozas alardean, con descaro, de tener relaciones con varios muchachos, de los que

---

<sup>26</sup> D. Ledesma, *Cancionero salmantino* (1972), pág. 93.

<sup>27</sup> J. M. Alín, *Pequeño cancionero asturiano* (1980), núm. 27. Debe de ser texto muy difundido por Asturias, pues ya lo dio a conocer Torner en su *Cancionero musical* (1920, núm. 112).

reciben frecuentes regalitos, son numerosos. Bonifacio Gil recogió este cantar extremeño:

En el balcón del Palacio  
hay *barandilla*;  
se pasean *colegiale*  
con *lab cuadrilla*.  
Di, niña, si te preguntan  
si *tieneh novio*,  
respóndele sin vergüenza:  
«Yo tengo cuatro».  
El primero es un hijo  
de un boticario,  
que me regala jarabe,  
para el acatarro.  
El segundo es un hijo  
de un comerciante,  
que me regala *vestido*,  
medias y *guante*.  
El tercero es un hijo  
de un peluquero,  
que me regala *peluca*,  
me riza el pelo.  
Y el cuarto yo no lo digo  
porque no quiero.<sup>28</sup>

Probablemente también en Extremadura, pues por allí estuvo algunos años de la década de 1930, recogió Kurt Schindler una versión muy parecida a ésta que publicó Bonifacio Gil, y que dice así:

Niña, si te preguntan  
si tienes novio,  
respóndeles sin vergüenza  
que tienes cuatro.  
El primero es un hijo  
de un boticario,  
que me regala boticas  
para el catarro.  
El segundo es el hijo

---

<sup>28</sup> B. Gil, *Cancionero de Extremadura* (1998), I, pág. 88.

de un comerciante,  
que me regala vestidos  
muy elegantes.  
El tercero es el hijo  
de un confitero,  
que me regala confites  
y me riza el pelo.  
Y el cuarto no lo digo  
porque no quiero.<sup>29</sup>

Del mismo modo, las muchachas del Sur peninsular se jactan de mantener vivas las esperanzas de varios cortejadores, como ésta de Granada:

Preguntan si tengo novio  
digo que cuatro  
*ayayay*  
digo que cuatro...<sup>30</sup>

Por cierto, una muchacha de Montejícar se ha tomado a risa la situación que apesadumbra a nuestra joven de Arcos:

¡Ja! ¡Ja!  
tres novios tengo  
y los tres me quieren,  
salgo a la calle  
y ninguno viene.  
¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!  
salgo a la calle  
y los tres me adoran,  
salgo a la calle  
y ninguno asoma.<sup>31</sup>

La niña virgo del pasado -como hemos visto- se complacía en jugar con ellos, consentirlos y no regalarlos. No es esto lo que podemos decir de la moza de Arcos que, cuando menos, ha entregado prendas de amor a sus pretendientes. Pero, ¿de qué le ha servido? Parece que de bien poco. No siempre -por lo que parece- estas prendas encontraban respuesta positiva

---

<sup>29</sup> *Folk music and poetry* (1941), núm. 147, pág. 12.

<sup>30</sup> M. L. Escribano Pueco y otros, *Cancionero granadino* (1994), núm. 204.

<sup>31</sup> *Ibidem*, núm. 447.

y pronta, como se lamentaba aquella zagala del siglo XVI que voceaba al viento el desamor en que vivía, a pesar de su cinta:

Dizen a mí que los amores é:  
¡con ellos me vea si lo tal pensé!

Dizen a mí por la villa  
que traygo los amores en la cinta:  
¡con ellos me vea si lo tal pensé!

Dizen a mí que los amores é:  
¡con ellos me vea si lo tal pensé!  
(Frenk, NC, 686)

Pero además, las muchachas (las del pasado, y las de todos los tiempos) deberían de saber que las que mantienen múltiples relaciones a un mismo tiempo corren un serio peligro, según enseña el dicho popular hecho canción: «la muger que a muchos ama / tarde cobra casamiento» (Frenk, NC, 1755).<sup>32</sup> De este modo la tradición ha codificado culturalmente -en este caso por medio de la canción y del refrán sentencioso- la advertencia a las mocitas casquivanas que, con tanta frecuencia e inconsciencia, entretienen y dan esperanzas a varios pretendientes a la vez. Claro que, en este mundo de los intereses humanos tan ambiguo y proclive al relativismo, hay argumentos para todos los comportamientos, y en algunas canciones se justifica, cínicamente, a la moza que tiene dos novios a un mismo tiempo, como se canta en una canción de columpio recogida en algunas localidades del Aljarafe sevillano:

La mujer que quiere a dos  
no es tonta que es advertía:  
si una vela se le apaga  
la otra le quea encendía.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> La cancioncita completa, que aparece en varios textos de los Siglos de Oro, dice así en la versión de Correas: «La piedra que mucho roda, / no es buena para cimiento; / la moza que a muchos ama / tarde halla casamiento». (*Vocabulario de refranes*, 1967, pág. 196a). Margit Frenk reúne, en la entrada citada, mucha documentación de fuentes, correspondencias y supervivencias en la tradición moderna del mundo hispánico; también, E. M. Torner, *Lírica hispánica* (núm. 180), y J. M. Alín, *Cancionero tradicional* (núm. 958 nota).

<sup>33</sup> Texto recogido en Aznalcázar por Carmen Durán, «El cancionerillo de Aznalcázar» (1999), pág. 188, y también en Bormujos, según lo publica José P. López, *Las coplas de bamba* (2003), núm. 371,

Y es natural que esta actitud reprobable de la joven produzca en el pretendiente un desengaño indisimulado, según lo expresa en otra bamba de la misma zona:

Yo creí que era yo solo  
el que tu jardín regaba,  
y ahora veo que son muchos  
los cubos que sacan agua.<sup>34</sup>

De vuelta a la copla de Arcos de la Frontera, no está de más recordar que su texto, traspassando los límites andaluces, se halla asimismo en otras zonas de la Península. Sólo un ejemplo: como jota de baile -según me comunica José M. Fraile- se oye en Villavieja de Lozoya (provincia de Madrid), con ligeras variantes:

Cuatro delantales tengo  
y ninguno tiene cintas;  
de cuatro amores que tengo  
ninguno tengo a la vista.<sup>35</sup>

Ahora bien, no siempre los mozos andaluces han sido tan esquivos, ya que de cuando en cuando aparecen y entonces hacen de las suyas; así se canta en Doña Mencía:

Cuatro delantales tengo  
y ninguno tiene sinta [sic],  
de cuatro novios que tengo  
ninguno tengo a la vista.  
Cuatro delantales tengo  
y ninguno tiene peto,  
de cuatro novios que tengo  
ninguno tiene respeto.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Versión de Bollullos de la Mitación y Aznalcázar, en J. P. López, *ibidem*, núm. 205.

<sup>35</sup> Muy cercana a esta versión madrileña tenemos en nuestros archivos otra de Encinasola (Huelva), grabada en marzo de 1992, y publicada por E. Baltanás y A. J. Pérez Castellano, *Por la calle van vendiendo* (2001), con correspondencias andaluzas, págs. 89-92.

<sup>36</sup> J. Jiménez Urbano, *Corros y cantares de Doña Mencía* (1990), núms. 334-335.

MI QUINTADO VA A LA GUERRA

La última copla de nuestro texto segundo es la divulgadísima canción de la marcha de los quintos, cantada por una joven que se queda sin el novio sorteado para cumplir su servicio militar. El cancionero peninsular posee un riquísimo repertorio de cantares que desarrollan algún aspecto del gran tema de los quintos,<sup>37</sup> porque las canciones acompañan al hombre, de siempre, en los momentos más señalados de la vida, y éste justamente marca el paso de la adolescente mocedad a la juventud granada y ya responsable: es un paso que tiene incuestionable valor iniciático para el joven que, a partir de este momento, puede asumir la responsabilidad del servicio militar convocado por la comunidad a la que pertenece. Un paso trascendental que posee sus propios ritos, asociados, por las fechas en que tenían lugar estos sorteos, a la celebración de los mayos, las fiestas primaverales por excelencia.<sup>38</sup>

Todo el ciclo que abarca el servicio militar del joven (la entrada en quinta, el sorteo, las despedidas, los cuerpos del ejército a que va destinado, la lejanía del pueblo y de la novia, y de la familia, las cartas, los permisos, la ausencia del novio, los celos, etc.) ha originado un gran número de letrillas, cantarcillos, coplas y copletas, unas con más, otras con menos acierto poético, que se oyen en cada pueblo, en cada ciudad. Las más abundantes, con mucho, son las que los mozos cantan luego del sorteo, cuando marchan en fraternal pandilla -los mozos que forman la misma quinta quedarán ya unidos por las indisolubles ligaduras de compañeros de iniciación- por las calles del lugar, casi siempre con unas cuantas copas de más, con lo que ponen de manifiesto, de un modo real y al mismo tiempo simbólico, el paso trascendental dado en su decurso vital y la despedida de la libertad que perderán cuando entren en la disciplina del ejército, al tiempo que presumen de su nueva condición de quintos y de que han dejado ya definitivamente los modos de vida de una adolescencia sin mayores responsabilidades. Es su fiesta, que celebran con unos ritos propios del tránsito iniciado, y la disfrutan rondando las calles, tomando el pueblo.

---

<sup>37</sup> Por ejemplo, en su monumental *Cancionero popular de Santander* (1947-1955), su autor, el infatigable clérigo don Sixto Córdova y Oña, reunió unas doscientas cincuenta coplitas de estas canciones de quintos, según J. M. Pedrosa, «Las canciones de quintos» (2002), pág. 51, con abundante bibliografía, del que tomo algunos datos y ejemplos que utilizo en estas páginas.

<sup>38</sup> Véanse, entre otros, C. González Casarrubios y P. González-Pola de la Granja, «Las sociedades de quintos» (2002), y C. Borreguero Beltrán, «¡Viva los quintos! Llegar a ser quinto» (2002).



Calle larga, calle larga,  
cuántas veces te he rondado,  
y no te rondo ya más  
que me marchó a ser soldado.<sup>39</sup>

En las canciones con que acompañan sus paseos los estados de ánimo se entrecruzan, las alegrías y las lágrimas corren parejas. A la emoción de lo nuevo que les espera se suma la tristeza del alejamiento de lo conocido; a la fascinación de la vida militar se contraponen el temor de los riesgos que ésta conlleva. Un sentimiento entremezclado rebosa los versos de estas canciones. Pero, sobre todo, los quintos llenan los aires de sus lugares con las arrogancias y fanfarronadas propias de una juventud provocadora y divertida:

Los quintitos de este año  
son más duros que las piedras,  
que se acuestan con las novias  
y amanecen con las suegras.<sup>40</sup>

Citaré, como muestra de tan extenso y variado repertorio por toda la Península, dos series que K. Schindler recogía en su colección de los años treinta del siglo pasado; en sus coplas se ejemplifica un buen número de los motivos más corrientes en estas canciones de quintos:

De que soy soldadito  
llora mi madre.  
*¡Que viva el amor!*  
Que se marcha mi primo,  
no hay que llorarle,  
*y adiós y adiós.*  
Los quintos cuando se van  
se dicen unos a otros:  
mi novia me aguardará  
hasta que le salga otro.  
Al subir el puerto arriba  
eché mi vista a lo largo:  
Arenitas de San Pedro,  
¡qué lejos te vas quedando!

---

<sup>39</sup> F. Flores del Manzano, *Cancionero del valle del Jerte* (1996), pág. 49.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pág. 100.

Mi morena tiene pena  
de que soy quinto de hogaño.  
Morena, no tengas pena  
que son cortitos los años.  
La quinta ya está anunciada,  
los quintos somos nosotros  
y por eso las mocitas  
tiene los ojos llorosos.  
Arenas tiene la fama  
de las muchachas bonitas.  
Arenas tiene la fama  
y Guisando se la quita.

Ya se van los quintos, madre,  
ya se va mi corazón.  
Ya se va quien me tiraba  
chinitas al corredor.  
Casa del Ayuntamiento  
se cayera, se cayera  
y le cogiera debajo  
a aquel que quintos hiciera.  
Adiós, calle del Chorrillo,  
cuántos paseos me debes;  
ya me los irás pagando  
con el tiempo, si Dios quiere.  
Con mi puñetera suerte  
me tocó el número uno,  
pero tengo la jactancia  
que no me voy por ninguno.  
A mí me ha tocado el uno  
y a mi compañero el cuatro:  
nos hacemos la puñeta  
en los números más altos  
A ser soldado me voy  
sin tener escapatoria;  
mi madre llora por mí  
y yo lloro por mi novia.  
Los quintos en el cuartel  
unos cantas y otros lloran  
y otros van a por papel  
para escribir a la novia.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> *Folk Music and Poetry* (1941), núms. 74 y 287, págs. 5 y 20.

En muchas de estas canciones hay un denominador común: la ausencia insoportable del mozo por causa de su incorporación a filas, al ejército:

Ausencia larga,  
cosilla que no hay  
con qué curarla.<sup>42</sup>

Es por eso por lo que algunos mozos se rebelan contra la injusticia que supone que los de familia bien acomodada y mejor situada en la sociedad se libren del servicio militar -por lo general porque en tiempos pasados se podía pagar a alguien que lo hiciera en su lugar-, y las canciones denuncian esta situación, como dice el texto de una bamba sevillana:

Ya se van los quintos, mare,  
ya se van los desgraciados,  
y se quedan en el pueblo  
cuatro niños enchufados.<sup>43</sup>

Pasada la euforia de los primeros momentos de celebraciones bullangueras, coplas atrevidas y fanfarronadas propias de la edad, el joven quintado tiene que partir y dejar todo lo que hasta ahora ha sido su mundo; entonces las canciones expresan adioses tristes y resistencias imposibles, como confiesa un muchacho que le duele marchar porque sus relaciones con la novia se encuentran ya bastante adelantadas:

Madre, los quintos se van  
y yo no me quiero ir,  
porque tengo en esta calle  
un capullo a medio abrir.<sup>44</sup>

De todas formas, el adiós es inevitable:

Adiós, padre, y adiós, madre,  
y adiós, novia, si la tengo.  
Que le voy a servir al rey  
tres añitos que le debo.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> M. Garrido Palacios, *Alosno, palabra cantada* (1992), pág. 48. Véase también págs. 4-53.

<sup>43</sup> Versión de San Juan de Aznalfarache, en J. P. López, *Las coplas de bamba* (2003), núm. 365. Cfr. «Ya se van los quintos, mare, / ya se van los buenos mozos, / y se quedan en el pueblo / cuatro viejos chismosos» (núm. 369).

<sup>44</sup> E. Baltanás y A. J. Pérez Castellano, *Por la calle van vendiendo* (2001), pág. 39.

<sup>45</sup> Versión de Aznalcázar, en J. P. López, *Las coplas de bamba* (2003), núm. 356.

Las novias, como la comunidad a la que pertenecen, no abandonan a sus quintos que van a dejar el pueblo para hacer el servicio militar. Las canciones serán el testimonio de que se llevan en el corazón a su pueblo y a su familia y muestras del pesar por dejar a la novia:

Cuando me marché a la guerra,  
dos besos al aire di;  
uno fue para mi tierra,  
y el otro fue para ti.<sup>46</sup>

Yo no siento ser soldado  
ni cargar con el fusil;  
lo que yo siento es mi novia,  
que se queda por aquí.<sup>47</sup>

Y la muchacha le corresponde recordándolo con tristeza, con expresión de dolorosa separación:

Os soldados vanse, vanse,  
vanse po Cudeiro arriba;  
as rapaciñas d' Orense  
choran que cortan a vida.<sup>48</sup>

La ausencia por motivos militares es muy frecuente en la poesía hispánica desde los comienzos, y esta copla de nuestra canción gaditana se oye, en la actualidad, por toda la geografía lírica peninsular, y debe de ser una de las más conocidas del cancionero moderno. De tan abundante repertorio, de tan numerosísimas canciones y de tantas versiones diferentes del tema de los quintos, quizá sea la de la canción arcense la que -con variantes incontables, desde luego- haya alcanzado mayor difusión. El tema en sí viene de lejos; se documenta en la lírica de los Siglos de Oro:

Mi quintado va a la guerra:  
ruego a Dios que sano vuelva.  
(Frenk, NC, 525)

En muchos cantarcillos de los tiempos pasados, la doncella no puede ocultar su pena por la marcha del amado que debe cumplir las obligaciones

<sup>46</sup> V. Ordóñez, «Alma lírica del pueblo» (1981), pág. 26.

<sup>47</sup> F. Rodríguez Marín, *Cantos populares* (1981), II, núm. 3394.

<sup>48</sup> Cantar gallego citado por F. Rodríguez Marín, *Cantos populares* (1981), II, pág. 502, nota 47.

militares, como ésta que se lamenta de la soledad en que queda, según texto conservado en un romancero zaragozano de 1604:

En campaña, madre,  
tocan a leva,  
vanse mis amores,  
sol[a] me dexan.  
(Frenk, NC, 2293)

Nuestra copla andaluza bien pudiera ser una pervivencia moderna de una canción del pasado, pero no lo puedo confirmar. Lo que sí parece más seguro es que ha habido una contaminación -o préstamo- en su *incipit* con el del romance de *El quintado*, muy extendido también en las diferentes regiones romancísticas hispánicas; no pocas versiones comienzan de este modo, tal y como dice la que grabamos a nuestro informante de Arcos:

Ya se van los quintos, madre, ya se van para la guerra;  
en medio de ellos va uno, hombre de valor y fuerza...<sup>49</sup>

En el mismo pueblo nos cantaron unas mujeres una versión con un comienzo distinto:

Ya se van los cien quintados, cien quintos para la guerra;  
en medio de ellos va uno, hombre de valor y fuerza...<sup>50</sup>

No vale la pena detenerse mucho en las numerosas versiones que de esta copla se hallan por toda la Península. Tan divulgada es que incluso ha sido glosada por poetas contemporáneos, como se hacía en los siglos áureos con villancicos o cantarcillos populares. De Torner tomo esta muestra debida a la pluma de Enrique de Mora:

Ya se van los quintos, madre,  
ya cruzan el robledal.  
Dejan la tierra sin brazos  
y los panes sin segar.  
Tórnase en hierro de guerra  
la herramienta de la paz  
*Ya se van los quintos, madre,  
sabe Dios si volverán.*<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Piñero y Atero, *Romancerillo de Arcos* (1986), pág. 49.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pág. 51.

<sup>51</sup> Torner, *Lírica hispánica* (1966), núm. 283.

A modo de inventario, he aquí unas (poquísimas) versiones andaluzas con variantes mínimas:

[versión I]

Madre, los quintos se van  
y se llevan a mi hermano;  
ya no tengo quien me traiga  
los pañuelos de la mano.<sup>52</sup>

[versión II]

Ya se van los quintos, madre,  
ya se va mi corazón,  
ya se va quien me tiraba  
las flores a mi balcón.<sup>53</sup>

[versión III]

Madre, los quintos se van,  
y se llevan a mi Antonio,  
ya no tengo quien me traiga  
horquillas para mi moño.<sup>54</sup>

[versión IV]

Ya vienen los quintos nuevos  
y se llevan a mi Pepe,  
ya no tengo quien me traiga  
horquillas para el rodete.<sup>55</sup>

Recreaciones muy cercanas a la copla arcense de la marcha del quintado se han publicado en los cancioneros andaluces que estoy consultando en este trabajo: así, en el de *Doña Mencía* (pág. 166); y en otros de distintas regiones peninsulares.<sup>56</sup> No faltan por el Sur, como podía esperarse, versiones aflamencadas también bastante difundidas:

[versión V]

Ya se van los quintos, mare,  
ya se llevan a mi Pepe;  
ya no tengo quien me traiga  
horquilla para mi roete.<sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> Texto de Encinasola, recogido en marzo de 1992, de nuestra colección, y publicado en E. Baltanás y A. J. Pérez Castellano, *Por la calle van vendiendo* (2001), pág. 44.

<sup>53</sup> M. Garrido Palacios, *Alonso, palabra cantada* (1992), pág. 51.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Escribano Pueco y otros, *Cancionero granadino* (1994), núm. 554.

<sup>56</sup> Por ejemplo, B. Gil, *Cancionero de Extremadura* (1998), págs. 145, 146, 152, 370 y 801. D. Ledesma, *Cancionero salmantino*, (1972), pág. 95.

<sup>57</sup> Grabada por Juan Peña, El Lebrijano, en 1991.

Copla que procede muy de cerca a una de las publicadas por el benemérito Rodríguez Marín:

[versión VI]  
Mañana se van los quintos  
y con ellos va mi Pepe;  
ya no tengo quien me traiga  
horquillas para el rodete.<sup>58</sup>

Para dar una sola muestra de versiones similares de otras zonas de la Península, reproduzco un texto salmantino publicado por Dámaso Ledesma:

Ya se van los quintos, madre,  
ya se va mi corazón,  
ya se va el que me tiraba  
chinitos por el balcón.  
Que cuándo volverá,  
¡Ay, madre mía!  
¡Qué penita me da!  
Ya se va mi amante...  
¡Sabe Dios si volverá!<sup>59</sup>

Parece que es suficiente con estas actualizaciones transcritas para señalar algunas observaciones de estilo en el comentario crítico de la copla de Arcos de la Frontera. Como en buena parte de ellas, la muchacha gaditana, siguiendo una costumbre documentada desde las jarchas -por hablar sólo de canciones en lengua romance- se dirige confidencialmente a su madre, que aparece apostrofada en vocativo al final del primer verso, lugar que ocupa en varias de las versiones en las que está de forma expresa (versiones II, V); mientras que en otros textos se sitúa en el comienzo del verso (I y III). Casi todas las coplas se acogen a unos comienzos repetidos, con un claro dominio de dos patrones formulísticos: «Ya se van los quintos, madre» y «Madres, los quintos se van». La estrofa se configura con una enumeración ternaria, en la que cada uno de los términos se comporta como sinónimo en los que se va acumulando, progresivamente, la tensión emocional, y el último segmento de la enumeración queda resaltado al desarrollarse en dos versos, mientras que los dos primeros ocupan cada uno un solo metro de forma esticométrica. Es enumeración tripartita muy frecuente en el romancero y en la lírica po-

---

<sup>58</sup> F. Rodríguez Marín, *Cantos populares* (1981), vol. II, núm. 3.399.

<sup>59</sup> D. Ledesma, *Cancionero salmantino* (1972), pág. 98.

pular.<sup>60</sup> Además, igual que en otras versiones (II, IV y V) la trimembración está remarcada por el comienzo versal anafórico con el adverbio *ya*, que aparece también en otros textos, aunque no de modo tan insistente. La última versión de la muestra mantiene exactamente todos los elementos configuradores señalados, con la novedad de que ahora quien canta es el joven. Por todo esto, me atrevo a expresar que la copla arcense (con sus diferentes variantes) puede figurar como ejemplo de un tipo o familia de las versiones de la «marcha de los quintos» bien divulgada en la lírica popular de la tradición actual.

#### UN ERMITAÑO ANTIGUO QUE SE CUELA EN UN ESTRIBILLO MODERNO

Para acabar nuestro comentario, sólo unas líneas sobre el estribillo (hay que hablar en singular porque de uno solo se trata, aunque aparezcan ligeras variantes de una a otra versión). El estribillo hace de contrapunto de juego al tono de cierta tristeza con que la joven expresa, en las tres coplas, la ausencia del amigo. Como corresponde a esta clase de piezas líricas de apoyo a las coplas, se configura de modo muy sencillo: apóstrofes en vocativo que abren el cantarcillo («señor ermitaño», «señor salesiano»), repeticiones las más de las veces forzadas por el ritmo melódico («si va, si va usted», «con el, con el», «me lo, me lo, me lo», etc.), interjecciones exclamativas («¡me lo, me lo traigo!»), simplicidad expositiva. La utilización de diminutivos («pilita»), las medias palabras, los personajes clericales (o de alguna manera relacionados con la vida religiosa) y las significaciones connotativas impregnan la cancioncilla de un cierto aire lúdico-erótico nada extraño, por lo demás, en los estribillos de la canción lírica de la tradición moderna.

El ermitaño -la variante «salesiano», como es obvio, es moderna, y no modifica gran cosa lo que aquí podemos decir- es personaje conocido en cuentecillos y relatos medievales, refranes y villancicos antiguos. La verdad es que en los textos literarios y folclóricos del pasado no siempre (por decirlo suavemente) sale bien parado. Debilitado el prestigio de la vida religiosa en soledad, en franca decadencia la vida eremítica de los primeros siglos de la Edad Media, la iglesia medieval optó por la vida en comunidad de sus religiosos, que se reunieron en monasterios y, luego, en conventos. La crítica contra las formas de vida del ermitaño, asediado en su soledad por todo tipo de tentaciones, vino, de modo especial, de parte del clero secular, que se había afianzado en la sociedad urbana desde la Plena Edad Media. Ello explica, en parte -sólo en parte, porque ya se sabe la complejidad de la obra y de su autor-, el ataque frontal que el Arcipreste de Hita hace al ermitaño, al que convierte en el peca-

---

<sup>60</sup> Véase M. Díaz Roig, «Un rasgo estilístico» (1972), y *El romancero y la lírica popular* (1976), págs. 151-155.



dor más repulsivo de todos los que desfilan por su obra: bebedor, fornicador, violador y asesino, que termina perdiendo «cuerpo e alma».<sup>61</sup> La historia, que es una recreación de Juan Ruiz a partir de textos existentes, aparece difundida en no pocos cuentos del medievo, y la resume el *Libro de Apolonio*:

De un ermitaño santo oyemos retrayer,  
 porque l' fiço 'l pecado el vino a beber,  
 hobo en adulterio por ello a cayer,  
 después homecidio las manos a meter.<sup>62</sup>

Así pues, en la cuentística medieval, el ermitaño tuvo con bastante frecuencia un protagonismo nada envidiable, con condenación eterna incluida en más de un caso, como le sucede al que aparece en el *Ejemplo III* de *El conde Lucanor*, que se tiene por antecedente de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina.<sup>63</sup>

En el Siglo de Oro tuvo asimismo mala prensa el dichoso ermitaño, que en el lenguaje de germanía significaba 'salteador de camino', 'bodegonero o tabernero de un ventorrio', y también 'ladrón-tabernero', profesiones, desde luego, nada incompatibles en el folclore.<sup>64</sup> Naturalmente, el refranero español se ocupa de este personaje, con diversos enfoques, pero casi siempre para resaltar su maldad: «El lobo sin dientes a ermitaño se mete», «Hízose viejo el diablo y se metió a ermitaño»,<sup>65</sup> que están en la órbita de la sátira anticlerical, sobre todo antifrailuna, de los refranes.<sup>66</sup>

Pero también fue personaje atendido en la lírica tradicional por su capacidad para la soledad y el sacrificio. Se convirtió en ejemplo de resignado amante que, en solitario, rumia su desamor. Así se lee en un villancico que glosó Juan del Encina:

Ermitaño quiero ser,  
 por ver,  
 ermitaño quiero ser.<sup>67</sup>

<sup>61</sup> *Libro de buen amor*, estr. 529-543. Véase F. Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor* (1974), págs. 150-154 y 157; I. Michael, «The Function of the Popular Tale» (1970), págs. 204-205.

<sup>62</sup> Estr. 55, ed. de M. Alvar (1984), pág. 10.

<sup>63</sup> Véase R. Menéndez Pidal, «*El condenado por desconfiado* de Tirso» (1975); D. Devoto, «Don Juan Manuel y *El condenado por desconfiado*» (1974), y M. Chevalier, *Cuentos folclóricos españoles* (1983), pág. 79.

<sup>64</sup> Véase J. L. Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo* (1977), s. v.

<sup>65</sup> L. Martínez Kleiser, *Refranero general* (1989), núms. 5288-5289.

<sup>66</sup> Cfr. «El lobo harto de carne, métese fraile» (Correas, *Vocabulario*, pág. 89 y nota).

<sup>67</sup> J. del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical* (1975), núm. 56, pág. 122. Lo recoge el *Cancionero musical de Palacio* (1996), núm. 313, pág. 232. Lo cita como ejemplo de trístico monorrimo R. Menéndez Pidal, «Cantos románicos andalusíes» (1956), pág. 98.

Idéntica consideración positiva se tiene del ermitaño en algunos romances antiguos, en cuyas historias se presenta como modelo de ideales de vida santa y, en algunos casos, desempeñando el papel de consejero espiritual de nobles atormentados.<sup>68</sup> Parece, sin embargo, que lo que más difusión tuvo en el pasado fue la pésima fama del personaje, bien documentada en numerosos textos del medievo y en no pocos de la literatura de la época dorada.<sup>69</sup>

Así llegó a nuestros tiempos este ermitaño folclórico, que venía arras-trando de lejos una vida más que todo oprobiosa por su condición de hombre solitario y algo viciosillo. El estribillo, así configurado con estos mimbres formales y con este personaje de dudosa conducta, quiere -a mi entender- dar un aire de juego a la canción seriada de la que forma parte.

Este estribillo recogido en Arcos de la Frontera, como pasa con no poca frecuencia, aparece en otras zonas de la geografía lírica peninsular alejadas de Andalucía, y en canciones cuyas coplas no tienen nada que ver -ni temática ni formalmente- con las que componen la canción arcense. Se trata, en realidad, de una pieza comodín de la lírica popular. Así, por ejemplo, se canta -me comunica José M. Fraile- como estribillo de jota en Zamora:

Ermitaño,  
si vas a la ermita,  
no metas los dedos  
en agua bendita,  
que si va por allí  
la ermitaña  
con la vela, vela, vela,  
me la engañas.

Un cantarcillo granadino, recogido en Fuente Camacho (Loja), dice así:

Yo conocí a un ermitaño,  
que cuidaba de una ermita;  
la devoción que tenía  
a una muchacha bonita.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Por ejemplo en el *Romance de la penitencia del rey don Rodrigo*, o *Romance de Lanzarote y el ciervo de pie blanco*, en P. M. Piñero, *Romancero* (1999), págs. 175-179 y 284-285.

<sup>69</sup> Sólo una muestra: véase el cap. XV («Cómo Lázaro se hizo ermitaño») de Juan de Luna, *Segunda Parte de la Vida de Lazarillo* (1988), págs. 369-376.

<sup>70</sup> Escribano Pueo y otros, *Cancionero granadino* (1994), núm. 556.

## EN CONCLUSIÓN

En la canción que recogimos a nuestro informante gaditano se puede observar cómo se conforma la canción lírica de la tradición moderna, y comprobar el comportamiento de elementos que, procedentes de la tradición antigua, se recrean en los textos nuevos.

Nuestra canción se ha transmitido, en la *performance* concreta del informante arcense, como una serie heteroestrófica en la que las coplas se encuentran relacionadas por el mismo tema (el lamento de una muchacha por la ausencia del amigo o novio) y unidas por un estribillo común. Parece que el transmisor buscaba ofrecer diversas muestras de manifestaciones líricas diferentes sobre este mismo asunto. Y su voluntad por enlazarlas y relacionarlas también nos resulta más que probable. Desde luego, lo corriente en la tradición moderna es que las coplas sean independientes, hasta el punto de que la mayoría de los editores las publican por separado, sin atender para nada a la ordenación con que los transmisores las difunden; pero en nuestro caso se han presentado en su actualización como una serie organizada con voluntad de unidad temática y formal. Se trata, sin duda, de una serie abierta, porque se podrían añadir otras coplas, o cambiar su orden, como ha sucedido en las dos recreaciones que nos hizo el informante (y ésta es una razón más por la que nos hemos decidido a presentar los textos en sus dos versiones), pero no podemos ignorar por completo su intención de interrelacionar estas coplas y el deseo de lograr una unidad lírica en toda la canción.

Por otro lado, creo que se ha puesto de manifiesto a lo largo de mi análisis que la canción lírica de la tradición moderna, en un buen número de casos -como aquí ocurre-, las deudas con los temas, motivos, elementos folclóricos y formales de la lírica popular antigua están bien claras. No todo el sistema de los códigos de la poesía del pasado mantiene su vigencia en la tradición moderna, pero una parte de ellos sí conserva su valor y sentido, que los estudiosos deben desvelar en el análisis de estas cancioncillas que todavía se cantan en los pueblos peninsulares. Los textos modernos suponen la existencia de los textos antiguos; sin ellos no se explicarían muchas de sus significaciones, aunque tengamos que admitir que la lírica de la tradición actual ha perdido en buena medida algunos de los valores simbólicos que caracterizaron las cancioncillas del pasado. Pero «la tradición no significa nada sin la diacronía», y este es un principio incuestionable. Escribe Foley, y con sus clarificadoras palabras quiero cerrar este estudio:

El texto tradicional es también un documento diacrónico cuya edad se hunde en la profundidad de los tiempos. La tradición no significa nada sin la diacronía. [La tradición] hunde sus raíces en la historia pre-textual, hecho

que nos pone al corriente de los avatares de su identidad. [...] Debemos afirmar rotundamente la naturaleza histórica y evolutiva de la tradición oral como aspecto crucial para su contexto.<sup>71</sup>

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alberti, Rafael, *Marinero en tierra. La amante. El alba del albelí*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1972.

Alín, José María, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.

———, *Pequeño cancionero popular asturiano*, dibujos de Jaime Herrero, [Oviedo], Consejo Regional de Asturias, Consejería de Cultura y Deporte, 1980.

———, «Poesía de tipo tradicional. Cinco canciones comentadas», en Manuel Alvar *et alii*, *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, págs. 339-374.

———, *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.

Alonso Hernández, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.

Alvar, Manuel, *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, CSIC, 1971.

Álvarez Pellitero, Ana María, «La configuración del doble sentido en la lírica tradicional», en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del Primer Congreso de la A. H. L. M.* (Santiago de Compostela, dic. 1985), Barcelona, PPU, 1988, págs. 145-154.

Asensio, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970.

Baltanás, Enrique, y Antonio José Pérez Castellano, *Por la calle van vendiendo... Cancionerillo popular de Encinasola*, Huelva, Fundación Machado y Diputación de Huelva, 2001.

---

<sup>71</sup> John Miles Foley, *Tradicional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf and the Serbo-Croatian Return Song*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, California University Press, 1993, págs. 2 y 3. (tomo la cita de Óscar Abenojar Sanjuán, *La balada húngara y el romancero español: hacia un estudio comparativo de la baladística paneuropea*, tesis doctoral –dirigida por el Prof. José M. Pedrosa, y de cuyo tribunal he formado parte– presentada en la Universidad de Alcalá de Henares, 30 de noviembre de 2007, pág. 57.

Beltrán, Vicente, *Canción de mujer, Cantiga de amigo*, Barcelona, PPU (Col. «Textos medievales», 8), 1987.

Borreguero Beltrán, Cristina, «¡Viva los quintos! Llegar a ser quinto en la sociedad tradicional», en VV. AA., *Los quintos*, Uruña, Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz, 2002, págs. 59-81.

Brea, Mercedes, y Pilar Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1998.

Capellán, Andrés el, «De amore». *Tratado sobre el amor*, texto original, traducción, prólogo y notas por Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Sirmio, 1990.

Córdova y Oña, Sixto, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols., Santander, Diputación Provincial, 1980, 2ª ed. (1ª ed. 1948-1955).

Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. de Louis Combet, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1967.

Devoto, Daniel, «Don Juan Manuel y *El condenado por desconfiado*», en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 125-137.

Deyermond, Alan, «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, 1 (1977), págs. 6-12.

Díaz Roig, Mercedes, «Un rasgo estilístico del romancero y de la lírica popular», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXI (1972), págs. 79-94.

———, *El romancero y la lírica popular moderna*, México, El Colegio de México, 1976.

Durán Medina, Carmen, «El cancionerillo de Aznalcázar. Aproximación a la bamba», en Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Sevilla, Fundación Machado (Col. «De viva voz», 1), 1999, págs. 169-190.

Encina, Juan del, *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. de Royston O. Jones y Carolyn Lee, Madrid, Castalia, 1975.

Escribano Pueo, M. L., T. Fuentes Vázquez, F. Morente Muñoz y A. Romero López (eds.), *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada, Universidad de Granada, Grupo de Investigación «Sociolingüística Infantil Andaluza», 1994.

Flores del Manzano, Fernando, *Cancionero del valle del Jerte*, Cabezuela del Valle, Cultural Valxeritense, 1996.

Foley, John Miles, *Tradicional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf and the Serbo-Croatian Return Song*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, California University Press, 1993.

Fraile Gil, José Manuel, (ed.), *Un muestreo en la poesía tradicional de la Mancha Baja*. Colección de «Vicente Ríos Aroca», *Zaborra. Revista de Tradiciones Populares*, 33 [2000].

Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 2003.

Garrido Palacios, Manuel: *Alosno, palabra cantada. El año poético en un pueblo andaluz*. México-Madrid-Buenos Aires, FCE y Diputación Provincial de Huelva, 1992.

Gil, Bonifacio, *Cancionero popular de Extremadura*, ed. de Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano, 2 vols. Badajoz, Diputación Provincial, 1998.

González Casarrubios, Consolación y Pablo González-Pola de la Granja, «Las sociedades de quintos: su vinculación con los ritos de paso y con el ciclo festivo español», en VV. AA., *Los quintos* (2002), págs. 9-42.

Jiménez Urbano, José, *Corros y cantares populares de Doña Mencía (Cancionero popular de un pueblo cordobés)*, Córdoba, Diputación de Córdoba y Ayuntamiento de Doña Mencía, 1990.

Lecoy, Félix, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz*, ed. nueva, con prólogo, bibliografía suplementaria e índices de Alan D. Deyermond, Richmond, Gregg Internacional, 1974.

Ledesma, Dámaso, *Folk-lore o Cancionero salmantino*, Salamanca, Imprenta Provincial, 1972 (reedición).

*Libro de Apolonio*, ed. de Manuel Alvar, Barcelona, Planeta, 1984.

López Sánchez, José Pedro, *Las coplas de bamba. Fiesta y canción*, [Bollullos de la Mitación], 2003.

Lorenzo Gradín, Pilar, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

Luna, Juan de, *Segunda Parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, en Pedro M. Piñero (ed.), *Segunda parte del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 261-388.

Machado, Antonio, *Campos de Castilla*, ed. facsímil de la primera (Madrid, Renacimiento, 1912), Baeza, Universidad Internacional de Andalucía, 1999.

Magis, Carlos H., *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, México, El Colegio de México, 1969.

Martínez Kleiser, Luis (comp.), *Refranero general ideológico español*, ed. facsimilar, Madrid, Editorial Hernando, 1989.

Menéndez Pidal, Ramón, «*El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina» (Discurso de ingreso en la Real Academia Española, 1902), reeditado con «Adición a las fuentes de *El condenado por desconfiado*» en sus *Estudios literarios*, Madrid, Espasa Calpe (Col. «Austral», 28, 1938), 1957, 8ª ed., págs. 7-79.

———, «Cantos románicos andalusíes» (1951), en *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa Calpe, 1956 («Col. Austral», 280), págs. 61-168.

Michael, Ian, «The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*», en G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), «*Libro de buen amor*» *Studies*, London, Tamesis Books, 1970, págs. 177-218.

Morales Blouin, Eglá, *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981.

Ordóñez, Valeriano, «Alma lírica del pueblo. El huerto de los cantares», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 13, 38 (1981), págs. 5-156.

Pedrosa, José Manuel, «Las canciones de quintos: evolución, poética, sociología» en VV. AA., *Los quintos* (2002), págs. 45- 56.

Piñero Ramírez, Pedro M., «Tres “coplas de ausencia” y un estribillo con “ermitaño” en la lírica popular moderna», en Susanne Grunwald y otros (eds.), *Pasajes, Passages, Passagen. Homenaje a / Mélanges offerts à / Festschrift für Christian Wentzlauff-Eggebert*, Sevilla, Universität zu Köln, Universidad de Sevilla, Universidad de Cádiz, 2004, págs. 291-309.

———, *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

———, y Virtudes Atero, *Romancerillo de Arcos de la Frontera*. Notaciones musicales de Manuel Castillo, Cádiz, Diputación Provincial y Fundación Machado, 1986.

Rojas, Fernando de, *Celestina*, ed. de Pedro M. Piñero Ramírez, Madrid, Espasa Calpe («Austral», núm. 282), 1993 (26ª ed.).

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992

Schindler, Kurt, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, Nueva York, Hispanic Institute, 1941.

Pedro M. Piñero Ramírez

Torner, Eduardo M[artínez], *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, Establecimiento tipográfico Nieto y Compañía, 1920.

———, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966.

Vega, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1981.



## LA LÓGICA DE LA CRUZ EN MAYO: SIMBOLISMO Y REPRESENTACIÓN EN LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL

Javier García Bresó

*Universidad de Castilla-La Mancha*

### RESUMEN

Ante el desconocimiento del origen de cualquier tradición, las personas recurrimos a la duración o la longevidad histórica para legitimar las tradiciones. Pero el mantener una tradición no exige un conocimiento profundo de su origen por parte de todas las personas que la practican. Las tradiciones se mantienen porque cada cultura construye su propia visión del mundo. Y en esta visión del mundo es donde reside la lógica de muchos comportamientos humanos. Así la presencia de la cruz en mayo se puede justificar desde la influencia religiosa, en este caso cristiana. Sin embargo las culturas también están expuestas a transformaciones y constituyen un constructo de préstamos culturales readaptados ante el paso del tiempo. De ahí que en este artículo se intenta buscar la lógica de la presencia de un símbolo como la cruz, que para los cristianos está relacionado con la pasión y muerte de Cristo, en el mes de mayo, que tiene una clara vinculación con la mujer y en asociación con la fecundidad de la naturaleza. Dos símbolos tan opuestos como muerte y vida se yuxtaponen a través del tiempo en una compleja mezcla cultural, que termina estableciendo la cruz como un símbolo de principio de vida para los cristianos. Y las representaciones de las cruces en mayo que se hacen en los distintos pueblos de España, enfatizan esta relación de la cruz como símbolo de vida y no de muerte.

(Palabras clave: Mayo, Árbol de la Vida, Cruz, Mitología, Símbolo).

### ABSTRACT

In the face of the ignorance of the origin of any tradition, we resort to the duration or the historical longevity to legitimate it. But the preservation of a tradition does not require a profound knowledge of its origin by all the persons that practice it. Traditions are kept up because each culture builds its own vision of the world. And this vision of the world is where resides the logic of many human behaviors. Thus, the presence of the cross in May can be justified by the religious influence, christian in this instance. However, cultures are also exposed to transformations and constitute a construct of cultural loans readjusted with the passage of time. That is why in this article we try to find the logic of the presence of a symbol such as the cross, which for Christians is related to the Passion and Death of Christ, in the month of May, which has a clear connection with feminism and association with the fertility of nature. Two symbols as opposite as death

and life are juxtaposed through time in a complex cultural mixture that ends up establishing the cross as a symbol of the beginning of life for christians. And the representations of the crosses in May carried out in the various villages of Spain, emphasize this account of the cross as a symbol of life and not of death.

(Key words: May, Tree of Life, Cross, mythology, symbol).

Cuando en cierta ocasión me plantearon hablar sobre el mes de mayo, inmediatamente pensé -¿Qué voy a decir de Mayo que no se haya dicho ya?-. Continué reflexionando sobre el asunto y no podía borrar de mi mente la obra de don Julio Caro Baroja. Casi la mitad de su libro *La estación de amor* (1979) está dedicado a "Las Fiestas de los Mayos".<sup>1</sup> Con esta obra se puede quedar satisfecho sobre el conocimiento de mayo.

Y así pareciera que sobre este tema ya no hay nada más que decir. Pero el efecto producido por esta publicación de Caro Baroja ha sido el de avivar el interés por estas fiestas y el de servir de orientación fundamental a los investigadores preocupados por el fenómeno que nos presenta el mes de mayo.

Como denominador común de los investigadores, cada vez que se estudia cualquier fiesta o actividad en cualquier región o comarca de España, el primer paso que se da, va dirigido a averiguar el origen del hecho. Los investigadores de nuestras culturas con *historia escrita* dedican un gran esfuerzo para clarificar el origen de cada fiesta. Se ha de dejar claro el origen más remoto del que se tenga constancia. Esto no solo constituye la evidencia de que se ha trabajado el tema, sino que también significa la gran influencia o el peso que tiene la historia en nuestras culturas con *historia escrita*.

De tal manera, que como ya he manifestado en otra ocasión,<sup>2</sup> la longevidad de los hechos consigue un efecto tranquilizador en las personas, es como si el mayor tiempo transcurrido lograra legitimar la acción. La profundidad en el tiempo da suficiente legitimidad a cualquier tradición que haya resistido a pesar de los cambios y a pesar de las variaciones sufridas. Si permanece, ofrece una razón suficiente para que el pueblo que ejerce la tradición fabrique un orgullo especial por el que se establece una fuerte vinculación identificatoria, capaz de impulsar cualquier tradición contenida.

Ante esto podríamos decir que el tiempo ejerce un efecto feed-back o retroalimentador de las tradiciones. Pero también puede verse de otra forma y desde una posición más funcionalista. Normalmente no todo el mundo que practica una tradición conoce el origen. El desconocimiento podría generar el vacío, la falta de justificación de la práctica de la actividad. Por tanto el recurso más justificativo es que una tradición se practica desde "siempre",

<sup>1</sup> Julio Caro Baroja, *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, 1986.

<sup>2</sup> Javier García Bresó, "Representaciones visuales de la identidad en Castilla-La Mancha", 2000, pág. 77.

desde “hace mucho tiempo”, etc. y por tanto no se necesitan más explicaciones, al menos para los nativos, como solemos decir los antropólogos. Pero lo que realmente nos está indicando el nativo es que, a pesar del tiempo, la tradición sigue funcionando y por tanto el impulsor de la tradición no es la profundidad histórica sino el campo conceptual o la visión del mundo elaborada por las personas a lo largo de los años o los siglos.

Y mi reflexión continuaba -¿Se puede decir algo sobre mayo que no se haya dicho ya?-. Poco más se puede añadir... Sin embargo en el proceso de la reflexión recordé una pregunta que me planteaba en mi infancia, cuando ayudaba a construir los altares de las cruces de mayo en mi pueblo, Chillón, Ciudad Real. En realidad, es una pregunta que aún hoy se pueden plantear muchas otras personas y estoy convencido que tampoco habrán encontrado una respuesta satisfactoria.

Desde mi infancia me he preguntado qué hace la cruz, donde murió Jesús, en el mes de mayo, un mes que precisamente destaca por ser alegre. Según el conocimiento popular la cruz está más vinculada a la Semana Santa y su distancia en el tiempo con la celebración de Mayo pierde toda relación. E incluso también se puede plantear otra pregunta contrastada también por la presencia de la cruz ¿Por qué está presente la cruz en el mes que se celebra a María?

Ahora quizás pueda plantear estos interrogantes de otra forma teniendo en cuenta la tradición cristiana ¿Por qué se utiliza en mayo, que es el mes dedicado a la Virgen María, en la tradición católica, y que además simboliza alegría, fertilidad y fecundidad de la naturaleza, la cruz cristiana, que es un símbolo de tristeza, de muerte, de pasión y que representa sobre todo a Cristo, un hombre?

Algo ha debido suceder a lo largo de la historia que haya hecho permisible una intromisión semejante. En algún momento los campos conceptuales y simbólicos de la tradición religiosa ancestral en España e incluso en otros lugares de Europa fueron sincretizados desde la creciente influencia de la tradición cristiana.

Al sugerir la explicación de lo sucedido con esas palabras, lo hago desde la consciencia de evitar el uso de expresiones como “tradiciones paganas” o “infeles”. Las palabras que utilizó San Agustín para denominar a otras religiones, no deberían seguir siendo reproducidas en los momentos actuales.

Una vez planteado el interrogante y desde una primera explicación general creo que el tema se puede indagar y decir algo sobre mayo que no se haya escrito con anterioridad. Aún así, otras dudas se suceden -¿Cómo podría demostrar esa hipótesis!- Sencillamente no se puede. Porque como antropólogo no puedo contar con una comunidad medieval a la que interrogar y donde hacer mi trabajo de campo. Y encontrar algún testimonio escrito o gráfico tampoco lo considero posible, eso sí que es una quimera ¿Por qué

alguien iba a dejar escritas las razones que justificasen la adoración de la cruz en mayo? ¿Quién, en la época medieval, necesitaba unas razones para una situación que podría considerar como obvia o evidente?

Sin embargo, existen datos. Por fortuna alguien en el siglo XVI tuvo la feliz idea de realizar un grabado que por sí solo y desde el planteamiento que realicé demostraba mi hipótesis. Después navegando por la red hallé una litografía del siglo XIX que clarificaba y reforzaba aún más la lógica de la cruz en mayo. Después encontré otras. (Más tarde encontré la imagen de St. Takla Haymanot Church's Gallery-coptos).

Ciertamente revisé muchos libros y artículos que trataban el tema de mayo. Sobre todo lo que se había escrito de los distintos pueblos de Castilla-La Mancha, para lo que conté con la ayuda de mis alumnos en la Facultad de Letras de Ciudad Real. Así pude conocer no sólo la obra de José Martín Freire y Julián Plaza, sino los artículos de Feliciano Díaz Toledo, de Francisco Jordán Montes y María Morales, de Porfirio San Andrés, etc. Además indagué por las fuentes que cita Caro Baroja y otras más modernas.

Con todo y por todo creo que puedo realizar una pequeña aportación a la comprensión de la lógica de los símbolos utilizados en el mes de mayo. Pero todo irá por partes.

#### REFERENCIAS CLÁSICAS

Hasta donde nos podemos remontar, la palabra *mayo* está vinculada a la mitología griega. Maia o Maya,<sup>3</sup> se la consideró como una ninfa, hija de Atlas y de Pléyone, que también fue una ninfa marina. Las ninfas en la mitología griega eran diosas de categoría inferior a las divinidades del Olimpo y tenían varias funciones como la de velar por la suerte de los hombres, sembrar árboles, presidir las ceremonias nupciales y proteger las cosechas. Y se las representaba como bellas jóvenes desnudas o ligeramente vestidas. Maia fue la mayor de las Pléyades, las siete hijas que tuvieron Atlas y Pléyone. Sus hermanas y ella, nacidas en el monte Cileno en Arcadia, son a veces llamadas diosas de la montaña. Maia era la mayor y la más bella y tímida. Aunque la mitología nos indica que Maia, como una de las Pléyades, está vinculada a la orientación de navegantes en el mar. Parece ser que las Pléyades desesperadas por la muerte de sus hermanas las Híades, se dieron muerte y fueron transformadas en estrellas. Su aparición indicaba a los navegantes la estación propicia para los viajes.

La mitología señala que Zeus tuvo relaciones con la bella ninfa Maia en una caverna. Producto de esa relación nació Hermes (Mercurio para los

---

<sup>3</sup> Edfaf, *Diccionario de la mitología mundial*, 1981, págs. 262, 296. Neil Philip, *Mitos y Leyendas. Guía ilustrada*, 1999, págs. 42-43.

romanos), que es considerado como el dios del comercio, de los ladrones y de cuantos se dedicaban a las artes liberales.<sup>4</sup> Pero es más conocido por ser el mensajero de los dioses y podía volar gracias a sus sandalias aladas. Y así se le representa en la iconografía griega con alas en las sandalias y en una mano el *caduceo*, la vara con las dos serpientes enfrentadas, o símbolo de los mensajeros en la antigua Grecia. Además Hermes era el dios de los viajeros y de la fertilidad. En su referencia a la fertilidad se le representó en estatuas de piedra, llamadas hermas, con el falo en erección. Las hermas se colocaban al lado de los caminos, en los lugares públicos y en las casas.<sup>5</sup>

De Hermes y Dríope nació Pan (Fauno para los romanos), representado con patas de cabra y cuernos en la cabeza. Pan era un dios muy promiscuo y siempre estaba persiguiendo a las ninfas, como a Siringe, a la que siguió desde el monte Liceo hasta la orilla del río Ladón, lugar donde la ninfa consigue escapar. Parece ser que la diosa del río oyó los gritos de Siringe y acudió a salvarla. Tomándola en sus brazos, la transforma en unas cañas, con lo que Pan sufre una decepción en sus intentos amorosos. De esta caña, el dios fabricó la primera “flauta de Pan” o siringa. También es conocido como dios de los rebaños y de los pastores, el nombre de Pan deriva de “Paon”, que significa “pastor” (op. cit.). Pan tenía el poder de inspirar un miedo súbito e infundado, el “pánico”. Por ejemplo, se decía que en 490 a. C., hizo que los persas huyeran aterrorizados de los atenienses, como recompensa a que los atenienses le daban culto y le ofrecían ritos ceremoniales. Estos, se convirtieron más tarde en los Lupercalia romanos, un festival dedicado a Fauno, dios de la fertilidad (op. cit.). Los egipcios veneraban a Pan como símbolo de la fecundidad y principio de las cosas. Tenía un carácter pastoril y silvestre, llegando a representar el vigor de la naturaleza y su influencia benéfica en el ser humano<sup>6</sup>.

Los romanos adoptaron y adaptaron la mitología griega a su propia cultura. Y tanto que casi todos los dioses griegos tienen su denominación latina. Sin embargo la interpretación que los romanos hicieron de la mitología griega, no está exenta de innovaciones y variantes, tanto en la función como en la representación de las divinidades.

Fauno en la mitología romana es hijo de Júpiter y de Circe. Pan, en la mitología griega, era nieto de Zeus. A pesar de ciertas diferencias los romanos representaron a Fauno con las características morfológicas de Pan, con piernas y pies de macho cabrío, la cabeza armada con dos cuernos, nariz aplastada y el pelo y la barba en desorden. Fauno era la divinidad encargada de proteger los campos y los bosques. Se decía que primitivamente había

<sup>4</sup> Edaf, *Diccionario de la mitología*, 1981, pág. 193.

<sup>5</sup> Philip, *Mitos y Leyendas*, 1999, pág. 41.

<sup>6</sup> Ips, s. f., *Dioses, mitos y leyendas*. CD-ROM.

reinado en el Lacio, donde legisló y civilizó a sus habitantes. El significado de su nombre es “bien intencionado”.

Pues bien, es a Fauno a quien se le adjudica una hija llamada Maya y que además fue esposa de Vulcano. Los romanos también asociaron a esta diosa con la funcionalidad de su padre Fauno. Es la que personificaba el despertar de la naturaleza en la primavera. Y a esta diosa, los romanos le ofrecían en mayo, como tributo, una cerda fecundada.<sup>7</sup>

De todo esto puede sospecharse que la denominación del mes de mayo en el calendario gregoriano, podría estar asociada a la diosa de la primavera: Maya. Y así llega a España desde la influencia romana. Sin embargo, igual que sucediera como cuando la mitología griega es readaptada por los romanos, en España también aparecen variaciones que podrían haber sucedido a lo largo del tiempo y a lo ancho del espacio. Cada pueblo, cada cultura y en cada época o tiempo los símbolos culturales pueden adquirir significaciones particulares a pesar de la influencia de otras culturas.

Como señala María Ángeles Sánchez<sup>8</sup> en España la palabra mayo se refiere a múltiples realidades:

De un lado, el quinto mes del año, mes de las flores por excelencia, de explosión de la naturaleza tras el largo invierno. Mayo es también el árbol -siempre el más alto, el más fuerte, el más derecho- que se planta en la plaza, y en torno al cual se baila y se canta. Se llama mayo, asimismo, a un armazón de madera, generalmente en forma cónica o de cruz, que se recubre de elementos vegetales, cantando y bailando a su alrededor, lo que sucede especialmente en Galicia. Mayos son también algunos muñecos, a menudo de paja, vestidos con ropas viejas, que portan a veces carteles y cuya intención es, en todo caso, crítica. Mayo se denominan a las composiciones -en honor a la Virgen, a la naturaleza, a la cruz, a la belleza de una mujer- interpretadas en la noche del 30 de abril y a comienzos del mes de su nombre.

Las mayas son niñas que, hermosamente ataviadas, se colocan en altares o tronos repletos de flores, permaneciendo impasibles mientras todo el mundo desfila ante ellas para contemplarlas y admirarlas.

La verdadera explosión festiva que se inicia con la llegada del buen tiempo tiene sus manifestaciones fundamentales en torno a la Santa Cruz, San Gregorio, San Isidro y Santa Quiteria. En muchas de ellas, el pique entre barrios constituye la esencia y la sal de la fiesta.

Se puede aceptar e incluso entender todo esto, que en esencia intenta explicar la lógica histórica de la vinculación de mayo a la naturaleza. Pero

<sup>7</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos: Maia*, 1999, pág. 676.

<sup>8</sup> M. A. Sánchez, *Fiestas populares, España día a día*, 1998, pág. 196.

aún el planteamiento inicial sobre la lógica de la cruz, un símbolo asociado a Jesucristo, sigue sin tener una explicación que justifique su presencia en el mes de mayo.

## EL ÁRBOL

Uno de los elementos de la naturaleza que más vinculación ha tenido con los seres humanos es el árbol, así genéricamente. No un tipo de árbol en especial sino el árbol en general. Muchas culturas se han inclinado por destacar un tipo de árbol en concreto. Y han asociado las cualidades del árbol a la personalidad deseable para sus individuos. Se han constituido por tanto en símbolos culturales.

Llama la atención el especial énfasis que el ser humano ha puesto en determinado tipo de árboles. En la naturaleza existen toda una enorme variedad de vegetalés, pero cuando en la Biblia se habla del Paraíso Terrenal, los árboles destacan sobre las otras plantas. Pareciera que en este imaginario lugar sólo había árboles. Incluso en la actualidad se suele decir, en ocasiones, que el pulmón de la tierra son los bosques. Para destacar sobre todo la necesidad de proteger la selva amazónica. Sin embargo, el pulmón de la tierra no son los bosques ni las selvas exclusivamente sino los océanos, que además tienen más extensión.

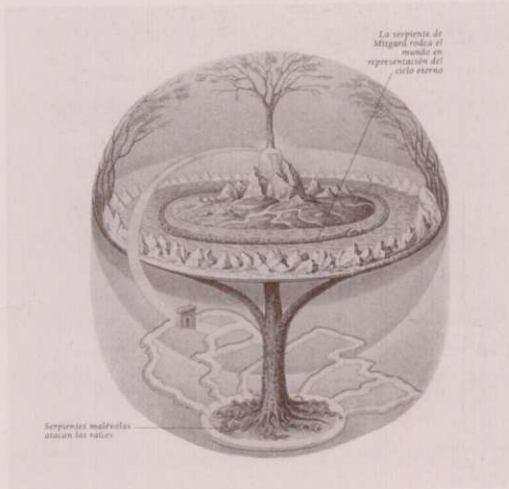
Es cierto que el agua también tiene un alto valor para los seres humanos. Pero se le da otro tipo de significado distinto al valor que se le otorga al árbol. Tanto énfasis se pone en los árboles que a veces surge la sospecha de la idea del refugio ancestral. ¿Será posible que aún se encuentre el árbol en las profundidades genéticas humanas, codificado como un recurso instintivo de sobrevivencia?

Al árbol no sólo se le respeta sino que incluso se le venera por todo el mundo. En el mundo cristiano el árbol más conocido es el de la Ciencia del Bien y del Mal. Supuestamente un manzano. Pero mucho más importante si se considera la interpretación que realiza Kant<sup>9</sup> en su artículo para el *Berlinische Monatsschrift* sobre “El probable inicio de la historia humana”. En donde reflexiona entre otras cosas de que el fruto prohibido simboliza la toma de conciencia de la razón. Una facultad lograda por el ser humano y no por el resto de los animales. Luego la alimentación, conseguida en los árboles, es causa de la razón. Una interpretación muy interesante aunque sólo sea verbalmente. Porque se podría considerar, aunque sólo en posibilidad, que el árbol fue el primer lugar donde el ser humano encontró el alimento necesario para vivir, incluso desde las primeras etapas de su evolución.

---

<sup>9</sup> Immanuel Kant, *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*, 1994, pág. 61.

Otro árbol que destaca en muchas culturas es el de la Vida, que también está situado en el Paraíso Terrenal, justamente en el centro. Por eso este árbol se considera centro y eje del mundo. Metafóricamente en este árbol se establece la unión entre el cielo y la tierra. Se supone que tiene sus raíces en el infierno y sus ramas se elevan hacia el cielo como símbolo de la lucha del ser humano por alcanzar la perfección.<sup>10</sup>



Yggdrasil, el árbol nórdico.  
© Bruce-Mitford, 2001.

Una versión interesante de este símbolo es Yggdrasil, el Árbol Cósmico escandinavo, del que estuvo suspendido, sufriendo durante nueve días y nueve noches, el dios nórdico Odín. El Yggdrasil es un fresno, que en su forma mitológica representa a todo el mundo. Su tronco equivale al eje central del universo y, desde abajo, sus raíces hacen burbujear el agua de los ríos, símbolo de la sabiduría. Con sus raíces alrededor de la tierra y sus ramas en el cielo, el árbol del mundo simboliza la potencial ascensión de la humanidad desde el denso reino de la materia hacia las depuradas

alturas del espíritu. Si los escandinavos tienen el Yggdrasil, los budistas tienen el Bodhi (op. cit.), los antiguos celtas el roble, los alemanes el tilo, los árabes el olivo, los hindúes el banano, los siberianos el abedul, etc. Todo forma parte de una pura e inevitable mitología que los seres humanos construyen para tratar de entender empírica y espiritualmente la lógica de su existencia.

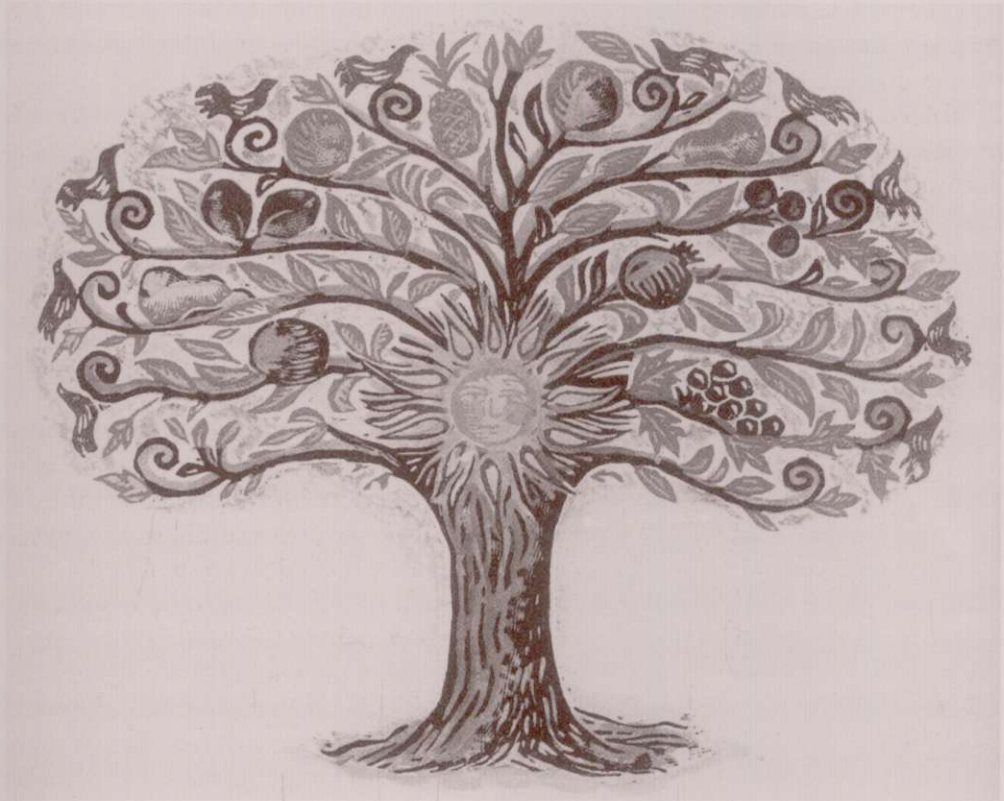
La interpretación bíblica nos indica que, situado en el centro del Paraíso, el Árbol de la Vida es una representación de la perfecta armonía. Los doce (o a veces diez) frutos de sus ramas son las recompensas del crecimiento espiritual, -entre ellas la sabiduría, el amor, la verdad y la belleza. Los frutos son manifestaciones del sol, cuya representación se sitúa en el centro del árbol porque en muchas culturas ha sido considerado como una de las principales divinidades masculinas, o cuando menos manifestación de la divinidad con capacidad fecundadora.<sup>11</sup> La inmortalidad es un don que reciben quienes los comen, o beben la esencia extraída del propio árbol.<sup>12</sup> Y así suele ser representado el árbol de la vida con sus frutos y con pájaros alrededor de él.

<sup>10</sup> M. Bruce-Mitford, *El libro ilustrado de signos y símbolos*, 2001, pág. 45.

<sup>11</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos: Maia*, 1999, pág. 949.

<sup>12</sup> D. Fontana, *El lenguaje secreto de los símbolos*, 1993, pág. 102.





El árbol de la vida con el sol y sus frutos. © David Fontana, 1993.

Pero el árbol no sólo da frutos. Su vinculación con el ser humano va más allá. Desde la profundidad histórica y ancestral, las diferentes culturas han creído, como nos señala Frazer,<sup>13</sup> que en el árbol reside un espíritu divino con capacidad para beneficiar a las personas (esta idea es básica para entender la aceptación del intercambio por la cruz). La creencia de que las plantas y por tanto los árboles son seres animados, es decir que tienen alma, parece que es muy antigua y se encuentra bastante difundida por toda la tierra. El sesgo con el que Frazer identifica sus ejemplificaciones hace alusión constante a su idea de que lo semejante produce lo semejante. Así las personas proceden con los árboles como si se tratase de ellas mismas. E incluirán en los árboles todo tipo de sentimientos que les llevará a tener cuidado cuando se talan para no maltratarles ni hacerles sufrir, como cuando las personas se hieren. Por tanto le pedirán perdón al árbol mientras lo cortan o le harán ofrendas para suavizar o evitar algún daño.

---

<sup>13</sup> James Frazer, *La rama dorada*, 1986, pág. 152.

Pero una de las razones más relevantes, que señala Frazer, para que los árboles sean importantes para las personas, es su carácter benéfico. Destacando que los espíritus arbóreos pueden hacer que las cosechas prosperen. Y al ser esta una función asociada fundamentalmente a la primavera, la relación del árbol con el mes de mayo cobra más consistencia. Así se puede comprender que en algunas partes de Alemania y Francia se hable incluso del “mayo de la siega” (op. cit.). Una costumbre que consiste en cortar una rama grande o un árbol entero que se cuelga en el techo de la granja o del granero una vez que se ha terminado la siega. Con ello se espera que el benéfico y fructificador espíritu del árbol, en esa idea de que lo semejante produce lo semejante, influya en el grano.

Además Frazer habla de otros lugares donde este espíritu arbóreo parece que tiene influencia sobre los rebaños y las mujeres. En la zona de Calabar, sur de Nigeria, menciona que crecía una palmera que aseguraba la preñez a cualquier mujer estéril que comiera uno de sus frutos. Y también otra creencia parecida existió entre los antiguos maoríes de Tuhou, para quienes los árboles tenían mucho que ver en la fertilización de las mujeres. Hasta el punto de que si una mujer estéril abrazaba al árbol donde se colgaban por costumbre los cordones umbilicales, podría concebir un niño o niña según en la parte, este u oeste, que estuviera al abrazarlo (op. cit.).

Pero Frazer se centra más en Europa donde el “árbol mayo” se le conoce como “mayo”, al que también se adjudican esas mismas virtudes sobre las mujeres y el ganado. Tanto en poblaciones de Alemania como de Irlanda, el primero de mayo se erige un “árbol o palo mayo” ante los establos y casas con el fin de esperar una mejora en la producción de leche de sus vacas. Y por este mismo juego de asociaciones también se ponen para el primero de mayo ramas verdes de árboles sobre las casas de las novias. Como expresando la esperanza del poder fertilizador del espíritu del árbol,<sup>14</sup> si es que nos situamos en la idea de que las uniones conyugales tenían el fin primordial de la descendencia. Una finalidad que hoy no parece ser tan importante. Por lo menos en España donde la natalidad ha descendido mucho respecto a otros años anteriores, a pesar de que se siguen realizando uniones matrimoniales.

Sin embargo, por todo lo referido se ha de considerar que la importancia del mes de mayo en las tradiciones europeas tiene como denominador común la idea de la fertilidad y fecundidad. Pero sobre todo relacionada en la dimensión de favorecer los dos aspectos más importantes para los seres humanos: la alimentación y la reproducción. Del árbol de mayo o mejor dicho del espíritu divino del árbol de mayo se espera obtener su influencia para una vida próspera. No es de extrañar que las diferentes culturas pongan tanto énfasis en la celebración del mes en el que las personas han puesto las espe-

---

<sup>14</sup> Frazer, *La rama dorada*, 1986, pág. 153.

ranzas más satisfactorias. Claro, todo guiado por las creencias desarrolladas a partir de la experiencia que la propia naturaleza facilita a las personas.

Mayo no es el mes de las flores sólo porque nazcan en los campos sino porque los seres humanos hemos concentrado nuestra atención en ellas. Y a partir de esa acción las flores ya no sólo son flores sino asociaciones simbólicas con la vida productiva y reproductiva humana. Consecuentemente mayo ha de ser el mes de la alegría, porque en ese tiempo se concentra la esperanza más positiva para las personas. En la idea de la magia homeostática o simpatética de Frazer de lo semejante produce lo semejante, si la naturaleza germina y florece en el mes de mayo, a las personas les ha de suceder lo mismo. Una idea que puede llevar a cualquier persona de cualquier cultura a la esperanza y a la alegría.

Cuando los diferentes pueblos plantan un árbol junto a sus casas, en las plazas públicas o en los graneros, lo que pretenden hacer en realidad es acercar lo más posible el espíritu fecundador del árbol a la comunidad. Están guiados por el deseo de la prosperidad del grupo. Pero además y por el hecho de participar en la tradición y en la costumbre, lo que las personas están consiguiendo es reforzar la interacción como comunidad a partir de la práctica ritual. Y se ha de considerar que los rituales realizados en mayo son de fecundidad y fertilidad, o sea de generación de vida, un concepto que no hemos de perder de vista. Sería difícil encontrar una cultura que carezca de este tipo de rituales. Por tanto no sería descabellado asociar el árbol a un símbolo fálico, que representa el despertar anual de la naturaleza.

Tanto en Europa como en Norteamérica e islas del Caribe grupos de jóvenes danzan alrededor de un mástil en los comienzos de mayo. Bailes que en algunos lugares de las costas caribeñas expresan en su coreografía la intencionalidad fecundadora. Es decir, los gestos que realizan mientras danzan insinúan elegantemente la realización del amor. Para nada pueden considerarse soeces ni vulgares.



Danza del palo de mayo  
en el Caribe.  
© Javier García Bresó, 1980.

El mismo Frazer nos pone ejemplos en donde registra que desde la Inglaterra Isabelina, hace ya varios siglos, se celebra la traída del “palo mayo”. Y enfatiza el carácter lúdico y sexual porque los aldeanos pasan toda la noche en el bosque y menciona que pocas son las doncellas que vuelven immaculadas a sus casas.<sup>15</sup> E insiste en que no tanto en Europa pero si en otras partes del mundo, como los antiguos indios pipiles de Centroamérica, en algunas partes de Java y de Nueva Guinea, en África Central realizan la cópula sexual con el fin de asegurar la fertilidad de la tierra e incluso en Palau Ambon los hombres llegan a copular materialmente con los árboles claveros.<sup>16</sup>

Pero ha de clarificarse que mayo es el mes del amor pero no del matrimonio. Según Caro Baroja<sup>17</sup> existe la creencia en casi toda la Europa mediterránea de que casarse en mayo da mala suerte y registra el refrán castellano de “bodas mayales, bodas mortales”.

Quizás este asunto pueda entenderse de dos maneras, si tenemos en cuenta el proceso de la tradición histórica en España. Por una parte, que el casamiento también tiene su época en el año. Y suele ser después de haber terminado la recogida del cereal, o sea en el mes de agosto, cuando ya no hay demasiados trabajos que hacer en el campo. Y por otra parte, que el amor y el matrimonio no tienen por qué ir unidos, o por lo menos no siempre han de darse a la vez. Esta idea bien puede sugerir la histórica oposición de naturaleza/cultura. Entendiendo que la procreación es el estado natural de las cosas y que el matrimonio es la consecuencia de una regulación de normas culturales, cuando no un contrato social.

#### OTRAS FORMAS DE REPRESENTACIÓN: LAS MAYAS Y LOS CANTOS

En España y en muchas otras partes de Europa mayo ha sido representado por un árbol, un pelele o un chico vestido de flores, llamado “el mayo”, o una muchacha llamada “la maya”. El símbolo central es, por tanto, el “ramo”, ya sea en forma de cruz, poste, o palo adornado con flores y frutas.<sup>18</sup>

Y es que como especifica Frazer algunos pueblos interpretan la representación del espíritu del árbol separado de éste y revestido de forma humana, cuando no encarnado en hombres y mujeres vivientes.<sup>19</sup> O como sucede en Santa Cruz de la Palma, Islas Canarias, donde al lado de las cruces y en algún que otro balcón y azotea, los mayos son grotescos muñecos vestidos

---

<sup>15</sup> Frazer, *La rama dorada*, 1986, pág. 157.

<sup>16</sup> *Ibidem*, págs. 171-175.

<sup>17</sup> Caro Baroja, *La estación de amor*, 1986, págs. 76-77.

<sup>18</sup> A. Galván, “Ritos, fiestas y creencias”, 1981, pág. 177.

<sup>19</sup> Frazer, *La rama dorada*, 1986, pág. 159.

de diferente manera y representando distintos temas, algunos de ellos de contenido erótico.<sup>20</sup>

De estas representaciones que suelen hacerse por varios países de Europa quiero destacar una tradición, que desgraciadamente parece que está en periodo de desaparecer<sup>21</sup> en España: las mayas. De una manera parecida como nos señala Frazer, la “rosita de mayo” de Thann, Alsacia,<sup>22</sup> tiene su contraparte en las mayas que se celebran en algunas partes de España como en Colmenar Viejo, Madrid.<sup>23</sup> Las mayas son niñas (hoy preadolescentes) que, vestidas con enaguas, camisa blanca, mantón de Manila, collares y adornos florales, se colocan en altares o tronos mientras el público las contempla y las admira. Sus respectivas familias se encargan de solicitar el estipendio. Se canta y se elige a la mejor de las mayas, que ocupará el lugar central el próximo año.



Mayas en Colmenar Viejo, Madrid.  
© César Justel, 1996.

A pesar de las variaciones que cada pueblo puede haber desarrollado en torno al mes de mayo existe una acción que las acompaña a lo largo de toda la actividad: *el canto*. Todo parece indicar que el canto es una expresión de la alegría de plantar el mayo. Pero en esta ocasión se canta a algo más que al espíritu del árbol. Sobre todo se canta a la mujer, a su belleza y a sus cualidades.

Uno de estos cantos más extendidos por toda España es “*El Retrato*”, también conocido como “*Mayo a las Mozas*”, que va describiendo el físico de la dama en comparaciones metafóricas peculiares. Paloma Díaz-Mas<sup>24</sup> resu-

<sup>20</sup> M. A. Sánchez, *Fiestas populares*, 1998, pág. 204.

<sup>21</sup> José Fernando Benito, “Las ‘Mayas’ en Guadalajara”, 1989, págs. 56-61.

<sup>22</sup> Frazer, *La rama dorada*, 1986, pág. 160.

<sup>23</sup> Juan G. Atienza, *Fiestas populares e insólitas. Costumbres y tradiciones sorprendentes de los pueblos de España*, 1997, pág. 317. César Justel, *España en fiestas*, 1996. M. A. Sánchez, *Fiestas populares*, 1998, pág. 199.

<sup>24</sup> Paloma Díaz-Mas, “El Mayo, rito y canción en Castilla-La Mancha”, 1983, págs. 141-153.

me los tropos que se utilizan en la descripción: así la cabeza es una *margarita* o una *naranjita*, los cabellos *madejas de oro*, la frente *un campo de guerra donde Cupido puso su bandera*, las cejas *arcos del cielo*, los ojos *luceros*, la boca tiene labios de *coral* y dientes de *perlas*, los dedos son *azucenas*, la cintura un *junco del río*, las piernas *columnas de oro* (1983: 149).<sup>25</sup>

Algunas de las cuartetas<sup>26</sup> llaman la atención, porque sin dejar de aludir a la belleza de la mujer, intercalan una cualidad bastante indiscreta:

ALMAGRO (CIUDAD REAL)	BOLAÑOS (CIUDAD REAL)
Esa es tu nariz, de agua de manantial, tu boca el aljibe donde va a parar.	Tu nariz, el caño de agua manantial, tu boca el aljibe donde va a parar
Tu lengua perlera, yo todo me admiro que lengua tan chica meta tanto ruido.	... Tu lengua, madama, es como cuchillos, que matan al hombre sin corte y sin filo.

La expresión poética no enmascara del todo que en la primera cuarteta está diciendo que la mujer es una mocosa y en la segunda una chismosa. Enfatizar en estos temas creo que pueden considerarse como variantes de los cantos originales.

En otra versión el mayero se inquieta y se impacienta porque después de tantos piropos la moza no se asoma a la ventana:<sup>27</sup>

ANCHURAS (CIUDAD REAL)
Asómate a la ventana, cara de luna redonda, espejo de la mañana, espejo de quien te ronda.
Asómate a la ventana si te quieres asomar, que tengo un zapato roto y se me enfría el carcañal.

Pero uno de los mayos cantados también muy general y extendido es el “*Mayo de la Ventana*” o “*Ventanero*”, en el que el cantor revela el nombre de la amada y el de su pretendiente. A veces suele suceder que alguien solicite

<sup>25</sup> *Ibidem*, pág. 149.

<sup>26</sup> P. Jiménez Albalate, *Mayos de la provincia de Ciudad Real*, 2002, págs. 57 y 22.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pág. 81.

a los mayeros que canten frente a la casa de su pretendida, como sucede en Pedro Muñoz, en la provincia de Ciudad Real. En esa ocasión el pretendiente realizará un dibujo floral en color azul añil, en la fachada de su amada. Una acción que agrada a la chica y que los padres soportarán con cierto orgullo. En este pueblo desde hace ya varias décadas, se celebra el Festival Regional de Folclore, que comenzó en 1964 y alcanza ya su edición número cuarenta y tres. Conocida como la Fiesta del Mayo Manchego reúnen agrupaciones de las cinco provincias manchegas, que interpretan los tradicionales mayos y bailes regionales. Cada año participa como invitado un grupo de una comunidad distinta a la castellano-manchega.

Ante todo el canto de mayo en España parece que va dirigido a la mujer o a las mujeres pretendidas por los hombres. Sin embargo, esto contrasta con lo que nos menciona Frazer<sup>28</sup> de que en algunas aldeas de Inglaterra son las niñas quienes iban en grupos y de puerta en puerta cantando unos versos. Llevando guirnaldas y en el centro de ellas una muñequita vestida de blanco. También en algunos pueblecitos de los Vosgos iban las mozas en bandadas, de casa en casa el primer domingo de mayo, cantando unas coplas en alabanza a mayo.

#### LA CRUZ

Después de hacer este recorrido, que puede resultar más o menos conocido, quizás ha llegado el momento de regresar al planteamiento inicial cuando presenté mi duda ¿Por qué se utiliza en mayo, que es el mes dedicado a la Virgen María, en la tradición católica, y que además simboliza alegría, fertilidad y fecundidad de la naturaleza, la cruz cristiana, que es un símbolo de tristeza, de muerte, de pasión y que representa sobre todo a Cristo, un hombre?

Recordemos que en algunas representaciones del árbol de la vida se situaba un sol en el centro de la imagen. Si se hiciera un recuento de las culturas, tanto del pasado como del presente, que incluyen al sol entre sus divinidades o entre las representaciones de sus divinidades, estoy convencido que nos sorprenderíamos por su abundancia. Pero no pretendo hablar de la significación del sol, que en esencia incide en iluminación, fecundidad y fuente de vida masculina<sup>29</sup>, sino en el cambio, adaptación o como Evon Vogt señaló, encapsulación<sup>30</sup> de nuevas imágenes o símbolos incorporados en el árbol de la vida.

<sup>28</sup> Frazer, *La rama dorada*, 1986, pág. 155.

<sup>29</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 1999, pág. 949.

<sup>30</sup> “He definido la encapsulación como un proceso en el que nuevos elementos impuestos desde afuera son conceptual y estructuralmente incorporados a patrones existentes de comportamiento social y ritual”, Evon Z. Vogt, *Ofrendas para los dioses. Análisis simbólico de rituales zinacantecos*, 1979, pág. 281.

Y la pista también la podemos encontrar en Vogt, cuando menciona que “bajo la influencia del catolicismo español, los zinacantecos han llegado a asociar al Sol con Dios Padre o con Jesucristo”.<sup>31</sup> Por tanto deberíamos asumir, que en el proceso de la vida de los distintos pueblos, las superposiciones simbólicas o los recambios en las representaciones visuales de sus campos conceptuales, constituyen una manera más de actuar. Los seres humanos funcionamos entre otras cosas, por muchos motivos y causas, cambiando y readaptando algunos aspectos de nuestras propias culturas.<sup>32</sup> Aunque los cambios pueden ser inverosímiles nunca son caprichosos ni arbitrarios, suelen tener alguna razón que puede perderse a lo largo del tiempo. Creo, como Linton, que las culturas están expuestas a influir o ser influidas. Y que las influencias que se aceptan generalmente contribuyen al desarrollo de cada cultura.

Pues bien, el cambio al cual me estoy refiriendo es que, como dice Vogt desde la influencia católica, el sol representado en el centro del árbol de la vida fue sustituido por Cristo crucificado. Yo no sé en que preciso momento sucedió este cambio. Lo cierto es que ya desde el siglo XVI existen representaciones, como la que se muestra, que nos advierten sobre la variación. Aquí Cristo es el centro referencial y concentra la significación



Cristo crucificado en el árbol de la vida.  
Grabado del siglo XVI.  
© Bruce-Mitford, 2001.

de sol y de árbol. Pero como la idea cristiana de redención es Cristo crucificado, cuando también la comunidad cristiana asume que la muerte de Cristo significa una justificación para vivir en la fe, la cruz se sitúa como el símbolo supremo para los creyentes.<sup>33</sup> Un símbolo que se asocia metafóricamente a la luz que alumbra (por la influencia de la teoría de la iluminación de San Agustín de Hipona, a finales del siglo IV) y guía o que da vida a los cristianos como el sol ilumina la tierra y germina la vida en la naturaleza. Así la cruz en mayo puede asociarse a la esperanza de la vida y no como representación de la muerte.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 34.

<sup>32</sup> Ralph Linton, *Estudio del hombre*, 1992 [1936], págs. 316-318.

<sup>33</sup> S. Rodríguez Becerra, *Religión y fiesta. Antropología de las creencias y rituales en Andalucía*, 2000, pág. 107.



Parece ser que durante el siglo XIX se hicieron bastante populares este tipo de grabados. En New York fueron publicadas litografías con la firma de J. Baillie, donde también se representaba a Jesucristo crucificado en el tronco del árbol de la vida, que aquí está situado en la bella “ciudad de la salvación”, que se ve al fondo. El árbol contiene frutas buenas y malas como alegorías de la Paz y la Pobreza, etc. En un primer plano se muestran las posibilidades de elección que la gente tiene entre los predicadores que compiten por la atención del público. A la izquierda se muestran las puertas del infierno, mientras que al fondo hay un muro que conduce a la salvación y una puerta en la que dice: “Llama y se abrirá”.



El árbol de la vida con Cristo crucificado.  
© J. Baillie, 1846. New York.

Sin embargo, habría que incidir en la aceptación de este cambio. Creo que es una acción sincrética, cuando se reinterpreta el mensaje del árbol de la vida con la simbolización cristiana. Y no se rechaza porque la significación del nuevo símbolo no contradice al antiguo y además puede haberse entendido como un refuerzo o intensificación de ese significado.

Es cierto que la cruz se asocia a la muerte de Cristo. Pero en la concepción cristiana se asume también que el sacrificio de Jesucristo no es en vano sino que produce los “frutos” de la redención para los fieles creyentes. Así como el sol extendía sus rayos de vida sobre la tierra, Cristo derrama su sangre divina para asegurar la salvación de la humanidad.<sup>34</sup> Sin duda, acciones simbólicas planteadas desde un pensamiento mítico más que científico. Pero que desde la fe y unidas a las ideas anteriores, Cristo crucificado pasa a formar parte del árbol de la vida, o cuando menos se convierte en el propio árbol de la vida por su concepción de redentor del mundo.

También en la tradición judía y cristiana parece ser que el árbol simboliza principalmente la vida del espíritu. Y se habla del árbol de la vida como el árbol de la vida eterna, la esperanza de los creyentes en Jesucristo. Así el

<sup>34</sup> M. Bruce-Mitford, *El libro ilustrado de signos y símbolos. Miles de signos y símbolos de todo el mundo*, 2001, pág. 7.

árbol de la vida del Génesis prefigura la cruz y la muerte de Cristo. Éste ya se concibe como árbol-cruz.<sup>35</sup>

Sin embargo, al asociarse la cruz y la muerte al árbol de la vida, los símbolos no están funcionando como en Semana Santa, con la muerte física de Cristo. Sino que ahora la concepción de la muerte se advierte como renovación o regeneración de la vida. Y sobre todo de la vida espiritual que nace en los cristianos. Por lo tanto no puede haber tristeza en la conmemoración de la cruz de mayo. Donde los creyentes han mezclado su esperanza en la vida eterna simbolizándola en la renovación de la naturaleza. Como si mayo fuese la evidencia práctica de la idea que los cristianos tienen de la reencarnación: la naturaleza como las almas renace cíclicamente. Constituye un proceso que no tiene fin como la misma idea de la vida eterna.

En este sentido el árbol-cruz de la vida funcionaría como la propia naturaleza en su capacidad de regeneradora de la vida. Y así podría mantenerse la asociación con la función femenina de procrear. Por tanto la idea de que el árbol es exclusiva y simbólicamente masculino se desestima en virtud de la dimensión femenina que posee la naturaleza misma y que se adhiere también al árbol-cruz.

El contraste masculino/femenino parece que tiene semejanza con el contraste árbol de la vida/muerte. Ambas oposiciones han variado sus significaciones en función del predominio de los símbolos y de la influencia cosmológica de la cultura de la época. Como señala C. Jung:

El contraste no tiene nada de sorprendente, pues no solamente la leyenda pretendía que el hombre desciende del árbol, sino que una costumbre prescribía el enterramiento en árboles huecos (de donde la expresión alemana Totenbaum, árbol de la muerte, para designar al ataúd). Por ser el árbol ante todo un símbolo maternal, se adivina el sentido mítico de tal enterramiento: el muerto es devuelto a la madre para ser de nuevo engendrado.<sup>36</sup>

#### REPRESENTACIONES ACTUALES DE LA CRUZ

Regeneración y reencarnación parecen conceptos sinónimos cuando están asociados al mes de mayo. De igual manera árbol y cruz se funden en la misma significación de vida. Y el que se incluya la cruz en las celebraciones de mayo no significa el desplazamiento del árbol. Tampoco se debería ver como una sustitución del árbol. Yo creo que la cruz se incluye como un elemento simbólico porque se le otorga una significación culturalmente

<sup>35</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 1999, pág. 125.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 128.

compatible a partir de la idea de vida. Y su presencia no destituye ni reemplaza sino que amplía las acciones rituales. Independientemente incluso de que se señalara el 3 de mayo del año 326 d. Xt<sup>o</sup> como día de la cruz, porque Santa Elena, madre del emperador Constantino, creyera haber encontrado la verdadera cruz donde fue sacrificado Jesucristo.<sup>37</sup> En lo que nos ocupa, parece más importante el hecho por el que se pudo constatar su autenticidad, como fue el regreso a la vida de un cadáver que pusieron sobre la cruz. Nada mejor que su asociación con mayo, pues lo que se reivindica es que la cruz es fuente de vida como la misma naturaleza.

Un aspecto a considerar es que deberían evitarse las clasificaciones que se refieren al grado de paganismo de las fiestas o celebraciones.<sup>38</sup> Ya que pagano tiene una significación estigmatizante y etnocentrista y que San Agustín (354-430 d. Xt<sup>o</sup>) aplicó a las prácticas religiosas no cristianas de su época. Creo que ha pasado un tiempo más que suficiente para conceptualizar esas acciones sin tener que estigmatizar la procedencia, ni siquiera en el caso de que se consideren como supervivencias culturales.

Sin pretender entrar en la histórica polémica de los funcionalistas contra las *survivals* de los evolucionistas, hemos de recordar que el propio Malinowski expresa que si una supervivencia existe es porque ha cambiado su significado o tiene una nueva función.<sup>39</sup> Por tanto deberíamos asumir como Durkheim que los “vestigios de religiones desaparecidas o los restos inorganizados” también forman parte de “todo lo que es religioso”.<sup>40</sup> Sobre todo porque son rituales que refuerzan la solidaridad del grupo que los practica. Si hoy día queremos identificar un elemento cultural vinculado a rituales colectivos como pagano o expagano, es porque pretendemos algo más o tenemos otro tipo de intenciones que el de la única referencia a los orígenes. De tal manera que la celebración de la cruz, que se hace en la actualidad en mayo, debería entenderse más en un sentido funcionalista. Tanto los elementos históricos como religiosos forman parte de ese conglomerado cultural, que las personas han establecido como un ejercicio fundamental y necesario en su vida. Y tienen sentido en virtud de que su práctica responde a las expectativas y sentimientos de la colectividad, ni más ni menos.

El énfasis en la idea de vida queda muy bien expresado en la representación que se hace de las cruces de mayo en algunos pueblos como en Piedrabuena y en Villanueva de los Infantes, donde es una fiesta de interés turístico regional, de la provincia de Ciudad Real. En la actualidad la prác-

---

<sup>37</sup> S. Rodríguez Becerra, *Religión y fiesta. Antropología de las creencias y rituales en Andalucía*, 2000, pág. 106.

<sup>38</sup> J. G. Atienza, *Fiestas populares e insólitas. Costumbres y tradiciones*, 1997, pág. 271.

<sup>39</sup> Bronislaw Malinowski, *Una teoría científica de la cultura y otros ensayos*, 1970 [1948], pág. 41.

<sup>40</sup> Emile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, 1982, pág. 32.

tica y celebración de la cruz de mayo viene precedida por la devoción y la fe, como denominadores comunes, de la religiosidad católica. Cualquier otro motivo o causa es circunstancial. La celebración de la fiesta de la cruz se mueve en sintonía con la fe católica de las personas que participan sobre todo en su realización. Y su mayor preocupación es hacer una magnífica representación para que cause la mejor admiración posible de los visitantes. Porque una de las prerrogativas fundamentales es que las cruces puedan ser vistas por todas las personas que quieran acercarse a visitarlas. Y ciertamente son abundantemente visitadas, sobre todo una vez que ha anochecido en el dos de mayo.

Es destacable el flujo de personas que se ve por las calles yendo de un lugar a otro, buscando los sitios donde están instaladas las cruces. Y es que además de la expresión de fe, lo que se consigue son magníficas composiciones de un arte popular efímero. Y donde además del trabajo y la dedicación altruista incluyen un alarde en la organización estética del espacio, que algunas personas logran desde su creatividad cultural. Porque también ya se han especializado en este tipo de actividad artística, como sucede con la Peña “Los Tunantes” en Piedrabuena, donde hay auténticos artistas. Se cuida mucho el resultado final porque se quiere agradar. La compensación que interesa no es la económica sino la verbal. Cuando los visitantes transmiten y difunden los lugares con las mejores cruces.



Ermita El Calvario,  
Villanueva de los Infantes, Ciudad Real.  
© Javier García Bresó, 2005.

Para el mundo cristiano la asociación de la cruz a los relatos de la Historia Sagrada es fundamental e imprescindible. Se podría decir que no se puede entender de otra manera. En muchas de las representaciones de las cruces de mayo la relación con el Calvario es abundante. En Villanueva de los Infantes este es el motivo general y más difundido. Incluso en la Ermita El Calvario para mayo del 2005 se diseñó lo que podría considerarse como una calle de

Jerusalén para escenificar mejor la muerte de los primogénitos en Palestina, como mandato del tristemente famoso rey Herodes Antipas. En primer término una verja con las tres cruces, detrás imitando a un pergaminero dice: “En aquella ocasión sus padres consiguieron ponerle a salvo... Pero su destino estaba escrito”. Y al fondo una imagen de Jesucristo crucificado en el monte del Calvario. Y la idea que también se expresa en las palabras de su destino escrito es morir para redimir al mundo y darle una vida nueva.

Queda muy evidente la asociación de la cruz con la Semana Santa, cuando se representa la muerte de Cristo y también su Resurrección. Sin embargo, la celebración de la cruz en mayo se percibe fuera del ritual de muerte. No sólo desde la representación de los símbolos sino también desde la acción colectiva. En la escenificación de la cruz se utilizan colores y flores que desde su diseño y organización no podrían asociarse a la semana de pasión. Más bien se usan colores cálidos, que junto con flores como las calas y el juego de luces eléctricas recrean un ambiente de alegría y satisfacción. Como se puede ver en la cruz de tela que la Asociación de Amas de Casa de Piedrabuena montó para mayo del 2003.



Cruz de tela de la Asociación de Amas de Casa, Piedrabuena, Ciudad Real.  
© Javier García Bresó 2003.

La diferencia entre la Semana Santa y la celebración de la cruz en mayo viene establecida por la denominación de Fiestas de Mayo. Aunque la Semana Santa sea un periodo de vacaciones, para el mundo cristiano no se considera como una fiesta. Sin embargo mayo sí se vive como una fiesta. En cada una de las cruces los visitantes pueden ser invitados en el “charco”, como a veces se dice en Villanueva de los Infantes, a un vaso de ponche y al “puñado” de trigo tostado y palomitas de maíz. En Piedrabuena se ofrecen los magníficos dulces caseros como pastas, magdalenas, flores y barquillos con una refrescante limonada. Aunque claro está que para los integrantes o miembros de las peñas, que agrupan a bastantes personas, la celebración será mayor y servirá para intensificar los lazos de amistad.



El “charco”  
en El Calvario,  
Villanueva de los Infantes,  
Ciudad Real.  
© Javier García Bresó, 2005

A diferencia de Piedrabuena, en Villanueva de los Infantes la cruz se celebra sólo durante veinticuatro horas, desde las 15:00 horas del dos hasta las 15:00 horas del tres de mayo. Durante todo ese tiempo se mantendrán encendidos los “ceporros” o “turros” en la calle para indicar el lugar donde se ha instalado una cruz. La presencia del fuego podría tener varias interpretaciones. Y desde luego la idea simbólica de renovación tampoco deberíamos descartarla.



El “ceporro” o “turro” indica el lugar donde se celebra una cruz, Villanueva de los Infantes, Ciudad Real. © Javier García Bresó, 2005.

Finalmente he de señalar, que en Piedrabuena, donde cada año se representan unas diez cruces, se realiza uno de los diseños más originales de los que he podido ver, comparado con otros pueblos de la provincia. Las cruces de brezo a mi juicio constituyen una alegoría cristiana a la idea de vida, entre otras cosas. Contrariamente a lo que se pueda pensar yo creo que también son un intento de reproducir el entorno medioambiental del monte Calvario, o un mayor acercamiento a la realidad campestre donde fue crucificado Jesucristo. Sin embargo los recursos que se han admitido en la composición, sin desentonar con la escena, no dejan de ser llamativos e incluso podrían interpretarse de otras maneras. Me refiero a los nidos y a los pequeños animales que a veces son incorporados en la instalación.

Toda la composición incide en presentar, dentro del juego de posibilidades, elementos de una naturaleza viva. Pero insisto en que creo que estas composiciones tienen que ver más con una recreación y no como una expresión de la propia naturaleza. Es posible que el proceso de la ornamentación haya facilitado la incorporación de elementos como el agua, rocas, arbustos, etc. pero no por ello varían el significado original o la intención de mantener la cruz en el centro de toda la representación.

A pesar de la abundancia de naturaleza, se puede ver la influencia bíblica por las tres cruces en la representación que la peña “La Corchea” hizo en mayo del 2003. Al lado de estas tres cruces su diseñador, José María Laguna del Hierro, que tardó unos veinte días en instalar todo junto con su equipo de unas ocho personas. El uso de espejos en este diseño tras cada

una de las cruces produjo un interesante efecto de profundidad de espacio. Rocas, musgo y sobre todo brezo formando columnas y paredes vegetales y en el centro junto a una flor un nido con huevos blancos de paloma. Pero también por otras partes de la instalación había nidos con unos preciosos huevos azulados de mirlos.



Cruz de brezo y Jose María Laguna de la Peña La Corchea, Piedrabuena, Ciudad Real.  
© Javier García Bresó, 2003.

La influencia de la Historia Sagrada también se puede divisar en la cruz de brezo que el Club de los “Coleguis” realizó en el 2005. Simulando una cueva en cuya entrada una cortina de gotas de agua caía a un pequeño estanque. En el centro la cruz principal con una base de flores de jazmín y muy al fondo junto a un edificio, que parece una ermita, otra cruz sobre un promontorio de rocas y un lienzo dibujado que muestra el atardecer. Una representación que intenta dibujar o recrear un paisaje con cierto matiz bíblico.



Cruz de brezo del Club de los Coleguis,  
Piedrabuena, Ciudad Real.  
© Javier García Bresó, 2005.

Pero una de las composiciones más llamativas fue la que realizó la peña de “Los Novatos” en el 2003. En una habitación totalmente forrada con brezo destacaba la cruz aprovechando un rincón de la estancia. En ella una corriente de agua, como si de un arroyo se tratara, caía constantemente desde la parte superior hasta un pequeño estanque. A la derecha la cruz, en cuya base se puede ver un conejo gris y más abajo un nido con huevos blancos y sobre el

musgo de la parte de arriba una paloma blanca, la gris está agachada y apenas se ve. Más difícil de divisar en la parte izquierda y al lado de una piedra próxima a la corriente de agua, sorprendentemente, una codorniz.



Cruz de brezo en la Peña "Los Novatos",  
Piedrabuena, Ciudad Real.  
© Javier García Bresó, 2003



Cruz Municipal mixta del 2003 y del 2005,  
Piedrabuena, Ciudad Real.  
© Javier García Bresó, 2003 y 2005.

Junto con el brezo, el agua en movimiento es el otro elemento que más destaca en las cruces. A veces se suelen hacer cruces mixtas, donde se incluye brezo y tela. Realizar las cruces de tela es también muy laborioso ya que el techo va completamente forrado y se tratan de evitar las arrugas que produce el tejido. Para ello se colocan unas varetas o listones de madera donde se clava la tela con muchísimos alfileres.

Quien suele hacer la cruz mixta es el Ayuntamiento y el resultado es un magnífico trabajo. En la cruz del 2003 se consiguió un efecto dinámico con el chorro de agua en curva, casi a sintonía con el escorzo del tronco de la cruz de rama de alcornoque. La tela morada en pliegues destaca en el muro de brezo y continúa hasta el techo donde se une a un círculo que apenas se puede ver. Una magnífica composición donde no falta el nido sobre un pequeño tronco que sale del agua a la derecha. En el 2005 la decoración interior fue totalmente de tela y en el exterior como una habitación forrada enteramente de brezo.

Cada año se vuelven a levantar las cruces en muchos de los pueblos de España. También en Piedrabuena y en Villanueva de los Infantes. Y pareciera que los diseños se repiten, pero no es así. Como la propia significación de mayo primaveral todo se renueva, porque en ello reside parte de la esencia de la vida misma. Lo único que se repite en cada dos y tres de mayo son los cantos y la celebración de la cruz: la tradición. Pero cuando las tradiciones están fuertemente arraigadas en una



comunidad y con el tiempo van apareciendo nuevas generaciones, no sólo renuevan y reemplazan a las anteriores como protagonistas, sino que además continúan con la misma tradición.

En Piedrabuena la tradición de celebrar la cruz de mayo está tan fuertemente arraigada, que incluso los niños sin dejar sus juegos pueden construir su propia cruz, aunque sea en la acera de una calle del pueblo. Andrés, María y Soraya desde su creatividad infantil montaron en el 2003 su cruz de brezo, hasta con su nido y con su perdiz sacados de las vitrinas de sus padres.



Cruz de brezo de Soraya, Andrés y María. Piedrabuena, Ciudad Real. © Javier García Bresó, 2003.

## BIBLIOGRAFÍA

Atienza, Juan G., *Fiestas populares e insólitas. Costumbres y tradiciones sorprendentes de los pueblos de España*, Barcelona, Martínez Roca, 1997.

Benito, José Fernando, "Las 'Mayas' en Guadalajara", *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, n° 9, (1989), págs. 56-61.

Bruce-Mitford, Miranda, *El libro ilustrado de signos y símbolos. Miles de signos y símbolos de todo el mundo*, Barcelona, Leopoldo BLUME, 2001.

Caro Baroja, Julio, *La estación de amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus Ediciones, 1986.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999.

Díaz-Mas, Paloma, "El Mayo, rito y canción en Castilla-La Mancha", *I Jornadas de Estudio del Folklore Castellano-Manchego*, Cuenca, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1983, págs. 141-153.

Durkheim, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal Editor, 1982.

Edaf, *Diccionario de la mitología mundial*, Madrid, Biblioteca Edad, 1981.

Fontana, David, *El lenguaje secreto de los símbolos. Una clave visual para los símbolos y sus significados*, Barcelona, DEBATE, 1993.

Frazer, James, *La rama dorada*. México, F.C.E., 1986.

Galván, Alberto, "Ritos, fiestas y creencias", en: Gallach, José M., *Las Razas Humanas*, vol. 2, Barcelona, CIESA, 1981, págs. 169-180.

García Bresó, Javier, "Representaciones visuales de la identidad en Castilla-La Mancha", en: García Bresó, Javier, *Cultura y Pertenencia en Castilla-La Mancha*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000, págs. 67-134.

Ips, s. f., *Dioses, mitos y leyendas*. CD-ROM.

Jiménez Albalate, Pedro, *Mayos de la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos, 2002.

Justel, César, *España en fiestas*, Madrid, INDESMEDIA, 1996. (CD-ROM.)

Kant, Immanuel, *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*. Madrid, Editorial Tecnos, 1994.

Linton, Ralph, *Estudio del hombre*. México, F. C. E., 1992 [1936].

Malinowski, Bronislaw, *Una teoría científica de la cultura y otros ensayos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970 [1948].

Neil Philip, *Mitos y Leyendas. Guía ilustrada*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999.

Rodríguez Becerra, Salvador, *Religión y fiesta. Antropología de las creencias y rituales en Andalucía*, Sevilla, Signatura Demos, 2000

Sánchez, María Ángeles, *Fiestas populares, España día a día*, Madrid, Maeva Ediciones, 1998.

Vogt, Evon Z., *Ofrendas para los dioses. Análisis simbólico de rituales zinacantecos*, México, F. C. E., 1979.

## EN TORNO A *LA DUQUESA DE BENAMEJÍ*, DE ANTONIO Y MANUEL MACHADO

Enrique Baltanás

*Universidad de Sevilla y Fundación Machado.*

### RESUMEN

En la "Autocrítica" que los propios autores publicaron a propósito del estreno de *Las adelfas*, confesaron que «nada de lo que aparece en el primer plano de nuestra comedia [...] es lo esencial de ella.» Es algo que puede predicarse, en general, de todo el teatro machadiano. También en *La duquesa de Benamejí* aparecen «en primer plano» temas como el bandolerismo o la imagen estereotipada de España y de Andalucía según los viajeros románticos, lo que ha hecho descaminar a la crítica en el entendimiento de la obra. El verdadero fondo de la perspectiva, lo esencial, es el amor, su naturaleza y sus desvíos. Y lejos de ser una obra romántica, *La duquesa de Benamejí* constituye por el contrario una radical denuncia de lo que René Girard llamó la «mentira romántica».

(Palabras clave: teatro español contemporáneo, Antonio Machado, Manuel Machado, bandolerismo, Andalucía).

### ABSTRACT

In the "Self-Criticism" that the authors themselves published on the occasion of the premiere of *Las adelfas*, they confessed that "nothing of what appears in the foreground of our play [...] is the essential of it." It is something that can be predicated, in general, of all the machadian theater. Also in *La duquesa de Benamejí* they appear "in the foreground" themes such as banditry or the stereotyped image of Spain and of Andalusia from the romantic travelers, which has clouded criticism of the understanding of the work. The true content of the perspective, the essential, is love, its nature and its detours. And far from being a romantic work, *La duquesa de Benamejí* constitutes, on the contrary, a radical denunciation of what René Girard named as the "romantic lie".

(Key words: contemporary Spanish theater, Antonio Machado, Manuel Machado, banditry, Andalusia).

Como en *La prima Fernanda*, de 1931, también en *La duquesa de Benamejí*, del año siguiente, y último estreno en vida de ambos hermanos, se abrazan una intriga política y una intriga sentimental.<sup>1</sup> Lo que se ofrece, en principio, es un marco público para un cuadro privado. El nivel ideológico, histórico,

---

<sup>1</sup> Todas las citas de la obra, según la edición de Dámaso Chicharro Chamorro, M. y A. Machado, *La prima Fernanda / La duquesa de Benamejí*, Madrid, Espasa, 2006, col. Austral, núm. 569.

político y social, marco de la intriga amorosa, se desarrolla en torno de la cuestión del bandolerismo. Es el imprescindible escenario, o el imprescindible envoltorio, de la verdadera trama.

El problema del bandolerismo era aún algo muy vivo en los tiempos en que el abuelo de los Machado, don Antonio Machado y Núñez, fue gobernador de Sevilla. El que lo fue de Córdoba, Julián de Zugasti, se refiere a él en diversas páginas de sus memorias, agradeciéndole su diligente colaboración en el combate contra la plaga delincencional:

El Gobernador de Sevilla, hombre instruido, liberal probado, de ánimo sencillo y noble [...] manifestó [en una reunión de gobernadores en Madrid] que el bandolerismo había adquirido últimamente proporciones de gigante, y que él estaba resuelto a contribuir con toda su voluntad al exterminio de los malhechores, que él sólo veía la enormidad del mal y la urgencia del remedio; que si el Gobierno podía prestarle auxilios y recursos, los aceptaría gustoso; pero si esto no fuese posible, que él procuraría imitar la conducta del digno Gobernador de Córdoba, apelando a la Diputación provincial y a los Ayuntamientos, a fin de arbitrar medios, formar partidas y allegar cuantos elementos fueren necesarios para acabar de una vez con aquella mancula de nuestra sociedad, descrédito de nuestro país y de nuestro Gobierno.<sup>2</sup>

Las enérgicas manifestaciones de Machado y Núñez no se quedaron en meras palabras, sino que el gobernador llevó a efecto sus propósitos tan pronto como regresó a Sevilla, según nos informa el mismo Zugasti:

No bien hubo regresado de su viaje mi distinguido compañero y estimado amigo D. Antonio Machado, me telegrafió dándome cuenta de haberse ocupado con éxito en la averiguación de ciertos encargos e indicaciones, que contenía mi nota, referente a Sevilla, donde muy pronto advertí los saludables efectos de la incansable persecución, que allí de nuevo se había emprendido contra los criminales.

Por indicación mía y gestión suya, se consiguió, ya la captura, ya el averiguar el paradero de ciertos pájaros de cuenta y personas muy acaudaladas, que habían tenido parte, intervención o complicidad en algunos secuestros verificados en la provincia de Córdoba y en otras de Andalucía.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Julián de Zugasti, *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas*, Córdoba, Albolafia, 1983, vol. 1, pág. 122.

<sup>3</sup> *ibid.*, págs. 127-128. Zugasti vuelve a hablar muy elogiosamente de Machado en la pág. 185.

En el libro de Zugasti se habla numerosas veces de Benamejí. Valga como muestra sólo un botón:

En este tristemente célebre pueblo, cuyos vecinos, en gran número se dedicaban antes al contrabando, se habían cometido tantos y tan repetidos crímenes de toda especie, que nadie se atrevía a salir al campo, no sólo por temor de ser robado, sino por el inminente riesgo de que le secuestrasen [...] Además de los referidos secuestros se habían cometido muchos robos, asesinatos, incendios, asaltos de casas, y no pocos hurtos, valiéndose de ganzúas y otros instrumentos.<sup>4</sup>

No sería raro que el libro de Zugasti, en donde tan elogiosamente se hablaba del abuelo, estuviera en la biblioteca familiar de los Machado y, por tanto, que los poetas lo hubiesen leído. Sin embargo, el argumento de su drama no parece extraído del mismo. No debieron, sin embargo, de encontrar muchas dificultades los Machado para acudir a cualquiera de las numerosas fuentes, literarias o no, sobre el bandolerismo, objeto de atención para novelistas, dramaturgos, memorialistas y, sobre todo, pliegos de cordel.

Del bandolerismo se diserta en las primeras escenas del drama desde variadas perspectivas. Unos resaltan los aspectos negativos y condenables, otros intentan encontrar, si no aspectos positivos, sí al menos alguna explicación. Reyes pone voz a la desazón del ciudadano que se siente desprotegido por la autoridad ante los crímenes y latrocinios de los delincuentes: «Ahora, en cambio, dejarán ustedes que los bandidos infesten el país, que salgan a los caminos, que entren en las fincas, que roben a su antojo, que nos impongan contribuciones... Por suerte, acaso consentirán ustedes también que nos defendamos y nos tomemos la justicia por nuestra mano.» Pero don Antonio, el abate volteriano, intenta explicar, que no justificar, la existencia de bandoleros y el apoyo que les brinda el pueblo, por la vía de escape que supone «a la servidumbre de la labor campesina», por la falta de confianza del pueblo en la justicia, y por la generosidad de estos bandidos para con el pobre: «Valientes y osados, azote de los poderosos y constante pesadilla de la justicia, de la que el pueblo no tiene la más alta idea...» «Ellos son, en cambio, generosos con el pobre, que encuentra en su esplendidez una inmediata y palpable Providencia.» En un mundo en el que nadie parece acordarse del pobre, el bandolerismo alcanza a ser una desviada paráfrasis evangélica. No es casual, tal vez, que el padre Francisco (buen nombre para un franciscano) sea el único que simpatiza con los bandidos.

---

<sup>4</sup> *ibid.*, pág. 383.

Pero el bandolerismo no es el tema de la obra, sino sólo su marco, un marco que posee la ventaja de ofrecer una perspectiva de desorden social, de cambio político e histórico, para el cambio que también se opera en los personajes protagonistas. Como los propios autores confesaron a propósito de *Las adelfas*, «nada de lo que aparece en el primer plano de nuestra comedia [...] es lo esencial de ella.» Es algo que puede predicarse, en general, de todo el teatro machadiano. El verdadero centro o núcleo de la obra está en la relación entre Lorenzo Gallardo y Reyes de Benamejí, «una historia de amor del más descarado folklorismo», según José Monleón, que la considera «una historia terriblemente convencional, digna de cuantos han cultivado la “españolada”».<sup>5</sup> Como tantas veces en el teatro de los autores, este amor ha comenzado en la infancia, y tiene por tanto raíces profundas. Por lo pronto es Lorenzo, el niño del Olivar, hijo de «honrados y humildes labradores de Quesada», el que siente un idealizado y silencioso amor por Reyes, la hija de los duques. Un episodio decisivo ocurre cuando Reyes sufre un día una caída del caballo, y a Lorenzo, de pronto, se le hace consciente su amor por la chiquilla:

La duquesa, una chiquilla,  
en un potro jerezano  
noble, vivo, alegre, ufano  
de sentírsela en la silla.  
Una corveta más fuerte  
que la pilla descuidada,  
y ella en el suelo privada  
y en la carita la muerte...  
Una azucena tronchada.  
El niño del Olivar,  
que ve a su reinita en tierra,  
y que se azora, y se aterra,  
y va a romper a llorar  
porque el cielo se le cierra.  
Y de pronto piensa: «¡No!,  
no está muerta, y si lo está,  
le daré la vida yo.  
Ningún chiquillo creyó  
nunca en la muerte, ¿verdad?»  
Y cogiéndola en sus brazos  
del suelo, con ansia loca,  
con el aliento en su boca,  
con caricias, con abrazos,

---

<sup>5</sup> José Monleón, *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, Madrid, Cátedra, pág. 284.

los dedos en su cabello,  
y los labios en su cara,  
y en su frente, y en su cuello  
-mala muerte al que pensara  
mal de aquello-,  
restregando la carita  
fría con la suya ardiente,  
y en el oído: «¡Nenita!,  
¡Nenita!, ¡Despierta!, ¡Siente!»,  
corazón con corazón,  
estrujados, confundidos,  
sin saber ya de quién son  
los latidos,  
en una ola la envuelve  
de calor y de poder,  
y la vida vuelve, vuelve.  
¿Qué iba a hacer más que volver?  
Pero al volver, al venir  
como de lejos y abrir  
los ojos, igual que en mayo  
las flores al primer rayo  
de sol, él la oyó decir:  
«¡Lorenzo!». Y fue de tal modo,  
que en aquel instante todo  
cambió para él. Azorado,  
a la chiquilla soltó,  
se puso más colorado  
que una guinda, y se quedó  
mirándola muy callado.  
Ella, ligera, alocada,  
volvió a caballo a montar,  
lanzando una carcajada;  
Lorenzo no dijo nada.  
La estuvo viendo marchar,  
dorada por los reflejos  
del sol, que ya se ponía,  
hasta perderse a lo lejos  
cerca de la serranía...  
La chiquilla olvidó el nombre  
del niño del Olivar.  
Pero el niño... era ya un hombre  
y no podía olvidar.

La frase clave es «Lorenzo no dijo nada», porque el niño del Olivar seguirá siendo un amante tímido y silencioso. La muchacha olvidará el incidente, se olvidará de Lorenzo incluso, hasta el punto de que no lo reconoce cuando se lo topa en su propia casa, ya de bandolero. Y será él el que le recuerde aquel episodio, su veneración infantil, y los caminos que hasta entonces ha seguido. Caminos todos que no tienen sino una sola meta: Reyes. Pero son caminos desviados, atajos que no conducen a ninguna parte. Tres vías seguirá sucesivamente Lorenzo para alcanzar a Reyes: clero, milicia y bandolerismo: ninguno es el adecuado, ninguno lo llevará hasta Reyes. Más bien, los tres lo alejan más cada vez de su amor. No creyendo que pueda alcanzarlo de la manera más directa y sencilla, opta por una vía mediante la cual le parecerá tener rendida a su adorada Reyes:

Latines cursé en Baeza,  
con escasa vocación  
de vestir por la cabeza;  
mas con aquella ilusión  
del niño que ha visto un día  
salir de una catedral,  
con toda la clerecía,  
un arzobispo, triunfal,  
y a su paso una duquesa  
que se arrodilla y le besa  
el anillo pastoral.

Naturalmente, Lorenzo carece de verdadera vocación sacerdotal, como carece de constancia para persistir en ningún empeño, y pronto abandona el «claustro oscuro, pan amargo» del seminario para enrolarse en el ejército, siempre espoleada su ambición por el pensamiento de Reyes:

... y al verla en el ventanal  
de su palacio encantado,  
el curita renegado  
pensaba en ser general.

No llega a general, porque en el ejército se siente también a disgusto y lo abandona, asqueado «con gente que no guerrea/ sin odio, y de tal ralea/ que cuando vence asesina». Es entonces cuando decide echarse al monte y hacerse bandolero. El motivo es el mismo que antes lo condujo al seminario y después al ejército. La ambición, el deseo de mando, el no someterse a nadie, a ninguna disciplina, y el deseo de ir «por el atajo a la muerte», es decir, el afán autodestructivo de quien se siente íntimamente fracasado. Paradójica-



mente, Lorenzo no se va a la sierra a la búsqueda de aventuras, sino precisamente para evitarlas o controlarlas según su propia decisión. Decisión, claro está, completamente ilusoria. Lorenzo tiene miedo de servir, de someterse a las reglas sociales, y quiere ser independiente, mandar sobre sí mismo. El propio Lorenzo explica así las razones de su bandolerismo:

Ir me gusta  
por el atajo a la muerte,  
al fin, donde todos vamos  
y a quien, por diversos modos,  
en la moneda de todos,  
que es nuestra vida, pagamos.  
Mas la vida, larga o corta,  
tiene el valor que le dan  
nuestros alientos: importa  
ser en ella capitán.  
Y yo he sabido elegir  
la profesión más honrosa,  
que no hay elección dudosa  
entre mandar y servir.  
Gente leal me acompaña,  
la libertad me asegura  
un rincón de la montaña.  
Fuera no hay sino aventura,  
riesgo y peligro, tablero  
donde al fin se perderá  
todo, lo sé; mas será  
porque jugármelo quiero.

Reyes, que parecía haberse olvidado del niño del Olivar, no está dispuesta a casarse con su primo Carlos (el celoso perseguidor de la partida de Lorenzo Gallardo), y al reencontrarse con el muchacho al que conoció en su infancia, ahora convertido en peligroso bandolero, le incita a apartarse de ese mal camino y hasta se ofrece como su salvadora o redentora, un ofrecimiento que insinúa algo más que el mero deseo de ayudarle a dejar la vida delincuente:

REYES:                    Nunca ha sido  
                              tarde para el bien. Yo puedo  
                              salvarte.  
LORENZO:                ¿De quién?  
REYES:                    De ti.

Pero Lorenzo insiste una y otra vez en que ya es tarde para abandonar esa vida, en que ya no puede ser lo que desde el principio tuvo que ser pero que nunca fue, porque él jamás hizo nada para que fuese. En sus palabras de excusa se manifiesta claramente el deseo de autoaniquilación, que va parejo con el deseo de gloria, con la ambición del prestigio:

Ni yo abandono  
a mis hermanos de guerra,  
ni puede el rey de la sierra  
dejar vacante su trono  
-perdón, reina- sin dejar  
antes la vida. A sus pies  
lo pongo; cuando el marqués  
vuelva me puede entregar.

Lo de los «hermanos de guerra» es apenas una excusa, lo esencial es el trono y el reinado que la vida de jefe de bandidos le ofrece. Para él no hay más alternativa que el prestigio o la muerte. Y es que Lorenzo ha encontrado en la gloria un sustituto del amor. Para él la ambición se ha convertido en la puerta falsa por la que arrojar su amor por Reyes. Un amor al que no puede renunciar pero que se siente incapaz de obtener. Cuando Reyes, al fin, le pregunta «Basta, ¿qué quieres de mí?», él le responde con su falsa renunciación, con su impotencia previamente aceptada, aludiendo a un regreso que es en realidad una huida:

Verte he querido y probar  
que no te puedo olvidar,  
reina de Benamejí.

Es decir, de nuevo amor contemplativo y silencioso, imposibilidad de olvido pero fatalidad de la huida. Aparentemente, existe un obstáculo real para la realización del amor, y es la diferencia social, y por ello la aduce Lorenzo como otra nueva excusa. Obstáculo, desde luego, más aparente que real. Lorenzo insiste en llamarla duquesa, en acentuar la diferencia por tanto, pero Reyes le contradice:

No. La chiquilla,  
ya mujer, irá a buscar  
al niño del Olivar,  
más firme sobre la silla  
de su montura que ayer.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> La caída del caballo (recuérdese *La vida es sueño* de Calderón) es naturalmente un elemento simbólico: la niña aún no controlaba sus instintos, apenas era consciente de su propio deseo, pero ahora la mujer tiene pleno dominio de sí misma.

La duquesa se ve a sí misma, y quiere que así la vea también Lorenzo, como la misma chiquilla de siempre, que se ha convertido en mujer. No sólo para ella no es impedimento la diferencia social, sino que tampoco lo es la forma de vida, puesto que se muestra dispuesta a acudir a la sierra a devolverle la visita. Reyes está convencida de que Lorenzo Gallardo «no es un malhechor» y de que «su alma es noble», en lo cual no se equivoca.

Pero es precisamente Lorenzo Gallardo, el hombre que ha transgredido la ley social, el que no cree en la «transgresión» de las normas sociales, el que desconfía de que las convenciones sociales puedan subvertirse o arrollarse. Enamorado de Reyes desde niño, no ha considerado posible que ese amor pudiese prosperar, a causa de las diferencias sociales. Incluso cuando Reyes llega a la sierra, en su busca, el supuesto hombre de acción se muestra como el más inactivo y soñador: «Yo sólo puedo soñarte,/ soñarte y no despertar.» Lorenzo Gallardo es el tipo de amante pusilánime que hemos encontrado en el Esteban de *Juan de Mañara* o en el Carlos Montes de *Las adelfas*. Pero Lorenzo va a tener más suerte, en cierto sentido, porque la duquesa le corresponderá y logrará que él se rinda y se entregue a su amor.

La ceguera de Lorenzo -trocar el verdadero amor por el falso prestigio- resulta subrayada en el diálogo entre Frasco José (que expresa la misma ceguera de Lorenzo: le parece un disparate y cosa incomprensible «que una duquesa se enamore de un facineroso») y Pedro Cifuentes, que expresa el punto de vista de la sabiduría y de la experiencia humana: «Total, que la duquesa de Benamejí, harta de duqueses y de marqueses y de tantos palaciegos como tiene al retortero, no sólo se ha enamorado de Lorenzo, que al fin es un buen mozo, sino que lo quiere conocer en su propia salsa. Y me extraña que un hombre aventurero como tú se asombre de que haiga una mujé aventurera.» Pedro Cifuentes ha calado bien el íntimo resorte de la psicología de Lorenzo Gallardo, y conoce su búsqueda ilusoria, su ambición de gloria como forma de huida del amor real:

Lorenzo tiene mucha más fantasía que esa mujé. Y si no, dime tú: ¿por qué no está Lorenzo ahora diciendo misa y echando bendiciones, o ayudando al verdugo a ahorcar liberales? ¿Por qué se ha echao a los peligros y a vivir pregonao? Por ese voletío de la imaginación que lleva al hombre a figurá en la historia. El hombre es el único animal que no se mueve por la comía, sino por el brillo y tronío de la gloria. Nadie quié pasá por el mundo sin meté ruío y sin hasé algo que se puea mentá pa que se diga de él: ése era un hombre.

La «fantasía» es un trampantojo, una simulación vacía de la realidad, que a veces puede conducir a la muerte, porque a veces es la misma muerte lo que se busca como fantasía, como fundamento del prestigio. Apostilla

Paquirón a la última frase de Pedro Cifuentes: «Ése era un hombre y lo ahorcaron, que es lo que se va a decí de algunos de nosotros. ¡Ja, ja!» A lo que Pedro Cifuentes confirma: «También se dijo: más orgulloso que don Rodrigo en la horca. Pues ese don Rodrigo era un hombre muy grande, de quien nadie supo na hasta que lo ahorcaron. Con que si no lo ahorcan pasa desapercibío.» He ahí el motivo por el que Lorenzo Gallardo arriesga su vida, buscando la muerte que confirme su falso prestigio.

Pero, ¿por qué Gallardo elige la huida y la negación? Porque no cree en el amor o, mejor dicho, porque no cree en el inmenso poder del amor. Según él, las diferencias sociales se sobreponen al amor. El amor es incapaz de derribarlas. Para quien así piensa no queda otro remedio que ahondar aun más las diferencias, exacerbarlas hasta el límite para demostrar que llevaba razón. Lorenzo se ha construido en la sierra un reino al revés, donde él pueda ser el monarca absoluto de sus vasallos, una partida de bandoleros. Frente al mundo real de la «reina de Benamejí», Lorenzo opondrá el mundo ensoñado y fugitivo del «rey de la sierra».

Y hasta allí, hasta su reino de la sierra, viaja Reyes para intentar salvar a Lorenzo. Se repite y se ahonda la conversación que ya tuvieron en el llano, en el palacio de la duquesa, sobre las diferencias sociales, que Lorenzo afirma tozudamente y Reyes niega y desmiente una y otra vez. Lorenzo insiste en llamarla «Señora» (como antes «Duquesa»), pero Reyes prefiere que la llame por su nombre de pila y le advierte que allí y ante él no es la duquesa, sino la chiquilla a quien él salvó una vez:

Dios

quiere tal vez por mi mano  
salvarte, Lorenzo, hermano;  
como de niños, los dos  
ignoremos la distancia  
que nos separa. Yo quiero  
ser como entonces.

Y Lorenzo, tercamente: «Sí; pero/ yo no quiero». Y vuelve a alegar las mismas excusas y pretextos: la irreversibilidad del destino, los lazos que le unen a sus compañeros de bandidaje, la opinión, el mundo... A todo va a responder y rebatir cumplidamente la duquesa, es decir, la mujer enamorada, Reyes de Benamejí:

A la infamia y la muerte  
no ata obligación ninguna.  
No. Y estoy yo, por fortuna,  
Aquí para defenderte.

Lorenzo, tú eres un niño...  
Como entonces... Yo también  
soy aquella niña. Ven,  
salvemos nuestro cariño.  
Ven. Estamos rodeados  
de tropas. Ya lo sé. Pero  
conozco cierto sendero.

El sendero por donde podrán escapar, puesto que no lo conocen los soldados, se lo ha revelado Rocío, la gitanilla (poco antes, en II, 3). Pero Rocío le ha revelado algo más: a través del espejo del amor de la gitana por el bandolero ha reconocido su propio amor (hasta entonces presentado o inconsciente), así como el que siente Lorenzo por ella.

Me reveló  
tanta cosa en un instante,  
que no puedo detestarla  
tanto como se merece,  
y... con tal de no encontrarla  
a tu lado, me parece  
que podría perdonarla.  
Lorenzo, yo no sabía,  
Yo no pensaba quererte  
así... Dije que venía  
a salvarte... Y vengo a verte  
porque sin ti no vivía.

También Lorenzo confiesa amarla, aunque sigue creyendo su amor imposible más allá del sueño:

Pero no tengo derecho  
a reclinar en tu pecho  
mi cabeza pregonada.  
Pero no puedo manchar  
tu vida, verte, ni hablarte...  
Yo sólo puedo soñarte,  
soñarte y no despertar.  
[...]  
Si el mundo...

Pero Reyes no piensa en amores imposibles, o soñados, o, en realidad, cobardes. Sabe lo que es fundamental y lo que es accesorio, dónde está la

almendra y dónde está la cáscara. La idea de que el amor mueve el mundo y las estrellas no es para Reyes una simple frase retórica:

Aquí sólo son  
un hombre y una mujer.  
Y el mundo es el cascarón  
de la almendra del querer.

Pero cuando Lorenzo va por fin a entregarse, llegan los soldados capitaneados por Carlos, y los rodean, gracias a la denuncia de Rocío, que les ha enseñado el camino. La mayoría de los bandidos, conducidos por Reyes, logran ponerse en salvo. Pero Lorenzo Gallardo y Pedro Cifuentes, que protegen la retirada de los demás, son apresados. El último acto se desarrollará en la prisión, donde Lorenzo aguarda su ejecución.

Otra vez Lorenzo vuelve por sus fueros de negación del amor, de desesperanza y de deseos de huida. Ni espera el indulto ni desea escaparse. Lo que espera es sólo la muerte, y ese otro mundo del que ha estado hablando con Pedro Cifuentes: «Porque allí [en el otro mundo, donde la sueña] la busco sin encontrarla; pero aquí... tendría que huir de ella. No, que se cumpla mi sentencia, y que ella me olvide. Fue una locura, Pedro, una locura...»

Todo lo contrario, Reyes no piensa en huidas ni en renunciaciones. Ha encontrado el amor, después de mucho tiempo de buscarlo a tientas. Con el amor, como la Araceli de *Las adelfas*, ha nacido a la vida. Cuando Lorenzo le habla de muerte, ella le responde:

¿Y tú no comprendes que  
yo empiezo ahora a vivir?  
¿Qué mi corazón estaba  
dormido y se despertó  
al verte, que yo soñaba  
con algo que no acababa  
de llegar y que llegó  
contigo la noche aquella  
que a mi palacio viniste,  
Lorenzo, y me sorprendiste  
preguntándole a mi estrella  
por qué era vivir tan triste?

Pero Lorenzo vuelve a insistir en las dificultades, en los obstáculos, en las diferencias, en el qué dirán. «Tú deshonrada y perdida/ para los tuyos», arguye el bandolero. A lo que Reyes le redarguye: «¡Lo mío eres tú!». Ya lo hemos señalado: Lorenzo Gallardo es un transgresor muy poco transgresor, un

hombre de acción bastante pusilánime. No parece creer que el amor mueva mundos y estrellas, desconfía del *amor omnia vincit*. También hemos señalado ya que Lorenzo ha canjeado el amor por el prestigio, el deseo real por el deseo metafísico, la vida por la gloria. Por eso Reyes le advierte y le enseña:

Tú hablas de fama y renombre  
y grandeza y poderío,  
como si eso fuera mío,  
y no tuyo... Pero un hombre  
a quien quiere una mujer  
como yo te quiero a ti,  
¿tú sabes, Lorenzo, di,  
todo lo que puede hacer?  
Todo es fácil al fecundo  
aliento de la pasión.  
Quien conquista un corazón  
puede conquistar el mundo.

Y, en efecto, Reyes no se resigna, no se amilana, no se rinde. Y prepara la escapatoria de Lorenzo, obteniendo del rey un salvoconducto.

Lorenzo ni tras su conversación con Reyes está decidido a afirmar la vida y renunciar a la muerte. Aún, con el arma que le ha entregado Reyes, está pensando en quitarse la vida. Es el filósofo Pedro Cifuentes el que finalmente lo determina a favor de la vida al revelarles la verdadera causa de su actitud:

Sí, te comprendo, Lorenzo. A ti te duele el sacrificio de ella, porque eres bueno y, además, porque estás más hecho a perder que a ganar. Hay otra razón. No me atrevo a decírtela...

[...]

Y te la voy a decir sin atreverme. Que tienes tú mucho orgullo, rey de la sierra. No quieres tú que haiga en el mundo un corazón más grande que el tuyo. ¡Paciencia, hermano! A to hay quien gane. Quisieras tú ser... el del sacrificio; quitarte de en medio y dejarla libre, pa que ella volviera a su vida empingorotá. Te la imaginas tú otra vez en su palacio, rodeá de señorones y lechuginos, bailando minueses... ¡Qué bonito! No, Lorenzo; si ella lo deja to por ti, es porque, pa ella, vales tú más que to lo que deja. Si tú hicieras... lo que estás pensando, serías el hombre más desagradecío de este mundo.

Orgullo, narcisismo, ése es el pecado de Lorenzo. En definitiva, egoísmo, incapacidad para salir de sí mismo. Idealización del otro para no tener que aceptarlo como es. Persistencia en el prejuicio, cerrado a la entrega verdadera al otro. En nombre de la realidad, el personaje se embarca en la más

absoluta irrealidad. Sólo al final, y movido por estas palabras reveladoras de Pedro Cifuentes, Lorenzo Gallardo parece decidido al cambio definitivo:

Razón tienes, Pedro, sí:  
vivir por ella y para ella.  
[...] La vida es bella.

Pero Lorenzo ha llegado a la verdad demasiado tarde. O quizás, en realidad, nunca ha llegado. Movida por los celos y la envidia, Rocío («Que Lorenzo se salve. Pero ¡sin ella!») apuñala a Reyes, y la muchacha fallece en los brazos de Lorenzo. Los amantes no están solos en el mundo y cada uno cuenta con su rival: Carlos y Rocío. Carlos actúa siempre de frente, pero Rocío a traición. Y esta traición será la causa del desenlace: la muerte de Reyes. Esa muerte deja a Lorenzo Gallardo sin defensas ante la vida, y solo ante la muerte, que ahora ya ni puede ni quiere evitar. En efecto, muerta Reyes, Lorenzo sólo piensa en reencontrarla en un más allá soñado. Por otra parte, es lo que siempre ha pensado. Es lo que él quiso creer desde el principio. Ahora, cuando ya no lo creía, o parecía no creerlo ya, cuando afirmaba que la vida es bella, cuando ya juzgaba posible el amor en este mundo, cuando tiene el salvoconducto que pone la libertad en sus manos, a la pregunta de Carlos «¿No quieres vivir?», inevitablemente, inesperadamente, tiene que responder: «No quiero./ Cumpla usted con su deber.» Aparentemente, parecen cumplirse las palabras del gabacho Delume en el acto primero: «¡Amor!... ¡El amor y la muerte! [...] Lo español... Esa complicación magnífica de las dos grandes cosas, ¡tan española!», corroboradas por el abate «volteriano» don Antonio, frente a la protesta de Reyes («Desengáñele usted, amigo don Antonio. Dígale que esos amores no se ven aquí ya más que en los romances viejos...»), «porque España es todavía eso que dice el capitán Delume: la tierra de los grandes amores trágicos...» Pero esto sería una impresión engañosa. Una impresión superficial que ha llevado a errar a la crítica en la interpretación del drama, habitualmente entendido -o mejor, malentendido- como españolada o andaluzada, como pintura de época y, en todo caso, como un anacronismo.

La crítica no ha valorado, en general, positivamente, este drama de los Machado.<sup>7</sup> En un reciente manual de historia del teatro español la única frase que se dedica a *La duquesa de Benamejí* se limita a resumir que en ella «se plantea cierta visión irónica de la España de charanga y pandereta, pero sin renunciar totalmente a ella.»<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Sin embargo, algún crítico la considera «probablemente la mejor, para una lectura actual» (José María Valverde, *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI, 1975, pág. 237).

<sup>8</sup> Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, cit., pág. 2301.



Ya en la época del estreno, Antonio Espina, gran promotor entonces de la nueva estética deshumanizada, emitió un juicio adverso, al igual que lo hiciera ya con *La prima Fernanda*, quizás respirando por la herida, pues en esta última se criticaba humorísticamente, pero también inequívocamente, la nueva poesía, de la que Espina era ardiente defensor. Tras afirmar irónicamente que *La duquesa* más podría ser libreto de zarzuela que auténtico drama, concluía Espina:

En *La duquesa de Benamejí* no se han propuesto los Machado realizar un mero "pastiche".<sup>9</sup> Ya lo sé. Su intención -si no me equivoco- era el de componer una luminosa estampa del pasado llena de color y de ingenua poesía. El domino técnico que del verso y de la prosa tienen los Machado, y su condición de verdaderos poetas, que nadie podría regatearles en justicia, les otorgaba derecho a acometer la empresa. Pero, por desgracia, no la han llevado a feliz término. *La duquesa de Benamejí*, salvo algunos momentos de esplendor poético y de agilidad teatral (la composición del acto primero), resulta una especie de melodrama inocente y desatinado.»<sup>10</sup>

Antonio Espina se detenía en la comprensión de la obra como simple «estampa del pasado», colorista e ingenua para colmo. Ciertamente que en la obra hay, y magníficamente conseguida, una estampa de época, una ambientación histórica y geográfica. Incluso una tradición literaria (la del bandido generoso, la de la materia de Andalucía...). Pero, si nuestra lectura de la pieza es correcta, por debajo de todo esto hay más, bastante más. Quedarse en la andaluzada, en los bandoleros, en la pandereta, sería quedarse en la superficie. O, peor, aun, desfigurar por completo el significado profundo del drama. Es evidente que la obra funciona, entretiene, divierte. La prueba es que fue una de las más exitosas de los Machado en los escenarios, y hasta se llegó a adaptar al cine. Pero si se lee con alguna atención se verá que la obra no es ni inocente ni ingenua. Como tantas veces en el teatro de los Machado, las apariencias engañan. Aquí, el bandido generoso no es precisamente generoso,

---

<sup>9</sup> En la idea del «pastiche» insistía también Melchor Fernández Almagro en su crónica del estreno: «*La duquesa de Benamejí* se parece demasiado a un "pastiche"». Para este crítico, también la obra era una estampa, o sucesión de ellas: «Tres actos, tres estampas», por donde desfilaban «Villanos, bandoleros, grandes señoras a salto de mata, con capa varonil; disfraz de afectos, desplante, bravura, ternezas, delirio, fuertes contrastes...» Todo parecía cifrarse en esto: «Andalucía, romanticismo...» (cfr. Alberto Romero Ferrer (ed.), *Los estrenos teatrales de Manuel y Antonio Machado en la crítica de su tiempo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2002, págs. 121-122).

<sup>10</sup> Antonio Espina, en Alberto Romero Ferrer (ed.), *Los estrenos teatrales de Manuel y Antonio Machado*, pág. 111.

ni valiente, sino en realidad, en lo tocante al amor, que es como el corazón de la personalidad, cobarde y egoísta. Y sacrifica el amor por un deseo de gloria que es en verdad una huida del mundo y de sí mismo, una incapacidad para asumir la realidad. Ni ingenua, ni inocente, ni, desde luego romántica, es *La duquesa de Benamejí*, aunque en la época del romanticismo histórico se sitúe. Pues si algo es *La duquesa de Benamejí* es una de las denuncias más serias y radicales de la mentira romántica.<sup>11</sup> Ésa que presenta como generosidad lo que no es sino egoísmo, como valor la cobardía, la que trata de presentar como verdad lo que no es sino error. Claro que para llegar a esa almendra de la obra, primero hay antes que cascar el caparazón. Ése en el que se ha entretenido la mayor parte de la crítica hasta hoy.

---

<sup>11</sup> Empleo la expresión «mentira romántica» en el mismo sentido que le otorga René Girard en su conocido ensayo *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.

# FOLCLORE VIVO

---

---



## LA ASOCIACIÓN PARA LA DIFUSIÓN DE LA LITERATURA ORAL.

Va para veinticuatro años que Juan Antonio Pérez Palomares y Ana María Martínez (ambos de Algeciras, de la Asociación LitOral,) recorren la comarca del Campo de Gibraltar, grabadora en ristre, para recoger toda clase de tradiciones orales.

Muchos factores son de admirar y de reconocer en esta ingente tarea. Primero de todos, la abnegación y el entusiasmo, pues sin ellos ya hace tiempo que habrían tirado los bártulos, según el poco caso que les han hecho instituciones y entidades culturales del más variado pelaje, por lo general más proclives al decibelio y la pirotecnia.

No les ha importado a ellos gran cosa, aunque lo hayan sufrido. Inasequibles al desaliento, siguieron y siguieron recogiendo aquí y allá, con escrupuloso respeto a lo grabado, a las personas que generosamente prestaron su voz, a los métodos y concepciones más actuales de este ímprobo quehacer.

De sus pesquisas derivaron varios libros, entre los que cabe destacar *Debajo del puente (adivinanzas tradicionales)*, *Cien cuentos populares andaluces*, *Leyendas y cuentos de encantamiento*, sufragados -cómo no- de su propio peculio de maestros rurales, más múltiples actividades de promoción y de enseñanza de sus descubrimientos, en cursos de animación lectora, y proyectos escolares relacionados con estas materias. Recientemente han recibido el reconocimiento de una entidad privada, Editorial Santillana, por su proyecto "Viejos Cuentos para los más jóvenes".

El presente artículo no es sino un pequeño reflejo de lo que ya llevan rescatado y promocionado.

Antonio Rodríguez Almodóvar.



## CUENTOS ORALES DE UN CRUCE DE CAMINOS: EL ESTRECHO DE GIBRALTAR

Juan Ignacio Pérez y Ana María Martínez.

*LitOral, Asociación para la difusión de la Literatura Oral.*

Podríamos definir un cruce de caminos como aquel espacio geográfico que favorece el tránsito, en diferentes direcciones, de colectivos humanos de procedencias, lenguas, religiones y costumbres diversas. Lugares de paso que a menudo coinciden con fronteras políticas o son objeto de discordias entre países y donde parte de esos grupos que lo transitan se van asentando con el transcurrir del tiempo, impregnando el lugar de una diversidad que, si bien presenta síntomas aparentes de desarraigo cultural, tensión social o dispersión de intereses, lo cierto es que para muchos de sus pobladores también genera enriquecedores intercambios y mestizajes.

Estas encrucijadas geográficas se van sucediendo a lo largo y ancho del planeta, modificándose en función de los avatares históricos, de la modernización de los medios de transporte o simplemente siendo absorbidas por el desarrollo urbanístico. No obstante, muchos de estos lugares conservan aún su importancia estratégica en el flujo migratorio.

El Estrecho de Gibraltar es uno de esos cruces de caminos de carácter natural que aún sigue activo y en continuo avance, en su caso con caminos abiertos a los cuatro puntos cardinales y a dos vías principales de comunicación, la marítima y la terrestre. En él tienen presencia tres naciones (España, Marruecos, Gran Bretaña) y dos continentes de desigual fortuna económica, cada uno de los cuales posee pequeños territorios que no pertenecen políticamente al país que los circunda: Gibraltar junto a España y Ceuta y Melilla junto a Marruecos. Así, en pocos kilómetros cuadrados se hablan tres idiomas oficiales (castellano, inglés, árabe) y sus correspondientes variedades dialectales (el andaluz, el yanito o habla gibraltareña y los distintos dialectos de Marruecos), así como otras lenguas con gran implantación (francés, bereber). Su categoría como espacio crucial, está, pues, fuera de toda duda.

En este trabajo presentamos, a través de muestras de tradición oral, una sencilla mirada desde la orilla norte del Estrecho, desde la comarca del Campo de Gibraltar, pensando en que las muchas o pocas coincidencias existentes con la otra orilla nos ayudarán a comprender hasta qué punto la literatura oral es a la vez seña de identidad y muestra de universalidad. Quizás nos sirvan también para descubrir que, en lugares como el que nos ocupa, las raíces culturales no deben buscarse tanto en la profundidad vertical (más propio de tierras adentro) como en la riqueza generada por la coexistencia de culturas diversas.

¿Qué compartimos con nuestros vecinos? ¿Qué queda reflejado en los relatos de tradición oral sobre lo que nos separa a unos de otros? ¿Hasta qué punto pesan los rasgos diferenciadores y los comunes? ¿Qué papel juegan en la tradición oral factores tan influyentes como las creencias religiosas o el status económico? Lejos de sentar cátedra en estos asuntos, nos asomaremos al Estrecho y mostraremos lo que vemos a uno y otro lado desde nuestra situación como recolectores de historias. Y es esto:

En ambas orillas compartimos un especial gusto por los juegos de palabras, los temas picarescos y conyugales y la inclusión en los relatos de personajes fabulosos ya olvidados en otras tradiciones, como gigantes despiadados o animales habladores. Los testimonios que hemos recogido en el Campo de Gibraltar sobre una raza de gigantes, los *gentiles*, que dominó durante mucho tiempo el Estrecho se asemejan a los cuentos maravillosos magrebíes en los que colosos perfectamente identificados amedrentaban a aldeas enteras.

Cuando estaban los bárbaros del norte por aquí, vivían por estos campos unos gigantes que se llamaban los gentiles. Son los que hicieron la cantera que hay aquí detrás. Pero entraron unos vientos muy grandes de Levante y, no pudiendo guerrear, se fueron fugitivos. Mi padre y mi abuelo me contaron que existieron, que fue en una época en que los vientos no se quitaban, justo antes de que vinieran los moros.

*Ignacio Morales Trujillo (Betijuelo, Tarifa)*

Por aquí, por el río, dicen que pasaban los gigantes y un poquillo más arriba hay una huella de un pie que la dejaron ellos.

*Antonio, guarda de la Huerta Esquivel (Jimena de la Frontera)*

(Este señor nos acompañó a ver la huella, que resulta ser una hendidura de un metro de largo practicada en una gran roca del río Hozgarganta.)

La Sierra de la Plata y la del Retín se me representan como dos grandes focas que hubieran venido del mar y se hubieran convertido en tierra, dejando las colas dentro del agua. Es una forma que recuerda a los gentiles que vivieron por aquí hace miles de años. Esas tumbas que hay por estas sierras, en Betis, en las Momias, eran de una raza antigua muy grande de estatura que se tuvieron que ir por el viento de Levante.

*Juan Quero (Facinas, Tarifa)<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Los tres testimonios están reflejados en *Leyendas y cuentos de encantamientos recogidos junto al Estrecho de Gibraltar*. Asociación LitOral. Algeciras, 2004. (Prólogo de Antonio Rodríguez Almodóvar).



Emparentados tanto con los legendarios titanes del Mediterráneo como con los ojancos de otras zonas de España, la memoria popular nos cuenta que estos temidos personajes cruzaban el Estrecho a su antojo apoyándose en la costa para tomar impulso y dejaban sus huellas en forma de ensenadas y calas que se extienden hasta la provincia de Almería. En un momento determinado desaparecieron, como hemos visto en los testimonios, huyendo del fortísimo viento de levante que se desató poco antes de la invasión árabe. He aquí una apreciación histórica de peso en ambas orillas: la presencia musulmana en la Península. Cuando indagamos en la memoria de la gente del lugar, existe un antes y un después de este período: lo que ocurrió antes se encuadra en una época oscura (dominada por *los bárbaros del norte* de nuestro informante) de la que sólo quedan leyendas desdibujadas sobre el origen de enclaves como Baelo Claudia o recuerdos fragmentados de esos seres fabulosos mencionados, como en este cuento que recogimos a Candelaria Ibáñez en el monte de La Ahumada, Tarifa, y que, sin duda, está en la línea de los relatos maravillosos de raptos de mujeres que acaban teniendo un hijo sobrenatural, como *Juan el Oso* o *Juanillo el de la burra*:

#### LA MUJER Y EL HOMBRE BRAVÍO

Antes, en el campo, las casas estaban muy distantes unas de otras. Y una mujer le dijo al marido:

—Donde yo voy a lavar siempre veo pasar a un hombre bravío por el río.

El marido le contestó:

—Ten cuidado, que les gustan mucho las mujeres.

—Lo que siento es que me coja y el niño se quede solo en la casa.

Pues dicen que vino una vez el marido y la mujer no estaba. Fue al río a buscarla y se encontró la ropa tirada y entonces pensó: “Ya se la llevó”.

El marido llamó a más gente y fueron a buscarla río arriba. En el río había mucha arena y entonces vieron las pisadas:

—Pues por aquí va.

Y se fueron. Se fueron y llegaron a una piedra muy gorda donde había una cueva, y dice el marido:

—Pues aquí es donde la tiene.

El gorila, el hombre bravío, como tenía tantísima fuerza, había puesto unas piedras delante de la entrada para que no le quitaran a la mujer. Cuando entraron, estaba todo destrozado. El hombre bravío le había llevado carne cruda a la mujer para que comiera y ella se había acostumbrado a comerla. Al final se la quitaron y el marido le pegó un tiro al hombre bravío y salvó a su mujer.

Estos hombres bravíos ya no están en la sierra, pero antes había unos cuantos abandonados por el monte. No eran osos porque el oso es una fiera y ellos eran hombres. A mí me lo contó mi padre, Cristóbal Ibáñez.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Publicado en *Cien cuentos populares andaluces*, Algeciras, Asociación LitOral, 2003.

A diferencia del período anterior, de la época árabe han quedado numerosas leyendas asociadas a lugares como la Pilita (de) la Reina, el Cerro Redondo, el Baño de la Reina Mora o los diversos castillos y cuevas de la zona, sin olvidar los vestigios heredados en cuanto al lenguaje o ciertas costumbres relacionadas con actividades cotidianas (medicina, creencias, supersticiones, gastronomía...), de las que entresacamos una:

Todavía, hasta no hace mucho, algunas madres cuyos hijos se quebraban (se herniaban), bajaban la noche de San Juan al río para, una vez allí, “pasarlos por la mimbre”. Consistía el remedio en rajar una mimbre y pasar al niño nueve veces por en medio, debiéndose poner, a un lado, una persona que se llamara Juan y, al otro, otra de nombre María. Al entregárselo el uno al otro, alternativamente decían la frase de “Tómalo Juan”, “Dámelo María” durante los nueve pases. Acabada la ceremonia se volvía a unir la mimbre y si la planta tornaba a verdeguar, la quebradura del niño curaba de inmediato. Esta práctica no tendría mayor interés para el tema que nos ocupa si no fuera porque, con motivo de revisar los juicios inquisitoriales con que se persiguiera a los moriscos, nos encontramos con uno en el que la reo resultó condenada por hacer exactamente lo mismo que acabamos de contar.<sup>3</sup>

Con el tiempo, el bestiario popular de la zona se fue incrementando, puede decirse que hasta ayer mismo, con personajes como el hombre del saco o el sacamantecas, ya presentes en la narrativa medieval europea, pero sobre todo con dos tipos paralelos que venían a representar la desconfianza entre la gente de una y otra orilla: el *moro* que era capaz de atravesar el mar, secuestrar niños y volverse a su refugio africano y el *sarani* que se llevaba a los niños desobedientes. Un imaginario de resentimientos que, en esta parte, se completaba con la presencia de una mora embaucadora en algunos relatos maravillosos como Blancaflor, Las tres toronjas o El castillo de Irás y No Volverás.

La mención que hemos hecho más arriba sobre relatos de castillos y cuevas se relaciona fundamentalmente con la presencia de tesoros escondidos por los musulmanes en su precipitada huida de Al-Andalus (“Por donde pasaron los moros quedaron tesoros”, reza un refrán de la zona). Los numerosos testimonios sobre hallazgos de ollas llenas de objetos de pequeño valor, al parecer guardadas por las familias árabes a la espera de su vuelta al terruño, las referencias a casas que quedaron cerradas a la espera de que sus dueños volvieran con las llaves que se habían llevado, la costumbre de

---

<sup>3</sup> Isidro García Cigüenza, *Bandoleros en la Serranía de Ronda*, Gaucín, Ediciones Guadiaro, 1998.

persignarse al pasar por delante de una cueva donde presumiblemente un musulmán había sido ahorcado por intentar profanarla, son rastros de lo que debió suponer una enfebrecida carrera hacia el enriquecimiento fortuito y que incluso algunos de nuestros informantes han vivido en sus carnes: la búsqueda de tesoros. Según sus relatos y al igual que se piensa en la cultura bereber, duendes, ogros y encantados eran y siguen siendo los guardianes de estas cuevas, haciéndose visibles únicamente un día al año, normalmente coincidiendo con el solsticio de verano:<sup>4</sup>

Dicen que en El Sauzal encontraron un tesoro que se habían dejado los moros. Todo el mundo sabe que los moros, cuando salieron huyendo, dejaron cosas escondidas para cuando volvieran. Esta vez las dejaron junto a la piedra que recibía el primer rayo de sol. Y un poquito más allá, en La Sauzailla, cerca de El Chaparral, lo dejaron dentro de un horno.

*Ignacio Morales Trujillo (Betijuelo, Tarifa)*

Aquí cerca hay un sitio que tiene un encanto. Se llama la Piedra del Soldado. Antes la gente no quería pasar por debajo y se iban por otro camino que había más arriba. Mi madre, cuando tenía que ir al Chaparral con la ropa, le decía a mi padre:

—Llévame, Andrés, hasta la Piedra del Soldado. Tú te quedas cazando y me esperas a que vuelva.

Era el sitio donde se había matado un soldado moro, cuando ellos andaban por aquí.

*Ignacio Morales Trujillo (Betijuelo, Tarifa)*

Por aquí hay dos cuevas de durmientes. Son dos cuevas con una laja muy grande cada una. De chicos nos mandaban a meter los burros dentro y nos contaban que allí había durmientes, que son gente que no está ni viva ni muerta, que se aparecen.

También en El Chaparral, justo detrás de la Piedra del Soldado, estaba el Picorucho del Sauzal, que era una piedra de durmientes que medía por lo menos treinta metros de alta. Era de color rojo, igual que otra que había en el Cortijo Las Piñas. Pero ya han desaparecido, ahora sólo podemos encontrar trozos rojos de la piedra tirados por ahí.

*Ignacio Morales Trujillo (Betijuelo, Tarifa)*

La cueva del negrito es una pequeña oquedad que está a la izquierda de la carretera que va de Facinas al Puente de Hierro.

---

<sup>4</sup> *Leyendas y cuentos de encantamientos recogidos junto al Estrecho de Gibraltar, Algeciras, Asociación LitOral, 2004.*

Allá por los años de Maricastaña vivía en aquellos parajes una familia en la que el padre era carbonero. Tenía un niño de unos diez o doce años que cada día, acompañado de su perro, llevaba a su padre al tajo la comida del mediodía.

Un día, el niño vio cómo el perro ladraba, de una forma no habitual, hacia la cueva y pensó que alguna alimaña se habría refugiado allí, por eso le dio un poco de miedo y se fue corriendo. Pero esto fue sucediendo muy a menudo hasta que un día el niño se asomó entre unas matas para ver lo que allí había. Entonces vio que en la entrada de la cueva, en una piedra, había un hombre de raza negra sentado. El chiquillo se volvió a asustar y se marchó de allí y le contó a su padre lo que había pasado. El padre conocía muy bien la leyenda de la aparición del negrito, por lo que prohibió al niño que volviera a pasar cerca de la cueva en previsión de que se llevara un susto mayor. Pero al niño se le había pegado a la vista aquel hombre tan extraño que tenía la piel como el carbón que fabricaba su padre.

Pasados unos días, volvió a pasar por allí y miró menos asustado, viendo que el negrito le dedicaba una sonrisa amplia. Así fueron transcurriendo los días y el niño se fue acercando cada vez un poquito más picado por la curiosidad. Pero un día se acercó más de lo normal y el negrito le dijo que se acercara, que no le haría daño, que le tenía que contar una cosa muy importante para él. El chiquillo se acercó con cierto recelo y el negro le contó:

—Yo fui esclavo de un árabe muy rico. Cuando expulsaron a los moriscos tuvo que esconder todas sus riquezas aquí y a mí me dejó al cuidado de las mismas. He sido tan fiel a mi dueño que incluso después de muerto, mi espíritu sigue cuidando del tesoro.

Entonces lo llevó a un arroyo cercano que también se conoce con el nombre de regajo del negrito y allí le señaló una piedra y le dijo:

—Ahí, junto a esa piedra, está escondido el tesoro. Yo estoy cansado, lo que quiero es que alguien lo saque y se lo lleve para poder descansar. Tú me has resultado simpático y quiero que el tesoro sea para ti, pero no le cuentes esto a nadie y cuando seas mayor puedes venir a hacer un hoyo profundo y lo encontrarás.

El negro, hablando por lo bajini, dijo: “Veremos a ver qué dice ella”. Y desapareció y ya el niño no volvió a verlo más.

El chiquillo no dijo a nadie ni media palabra de aquello y pasó el tiempo. El niño se hizo un hombre y aprendió el oficio de carbonero. Eran buenos tiempos para los hombres de este gremio porque había mucha madera, mucha leña, y el carbón se vendía bien.

Siguieron pasando los años. El hombre se casó y se cargó de hijos. Las cosas no venían ya tan fáciles. Muchos hombres que eran de otros oficios se habían ido al monte a fabricar carbón vegetal, así que la leña empezó a escasear y vino una racha muy mala. La familia del carbonero lo pasaba mal y estaba al borde de la necesidad. Entonces este hombre, que nunca había olvidado lo que le había dicho el negrito, pensó que la mejor manera de solucionar su problema económico sería buscar el tesoro y encontrarlo. Habló con un compañero de trabajo muy amigo suyo y se

fueron los dos a buscarlo. Cogieron sus herramientas y aprovecharon la primera luna llena que hubo para que nadie los viera cavar de día.

Cavaron, cavaron y cavaron muchas noches de luna, incluso de más de una luna, y el hoyo llegó a ser profundo y amplio, pero del tesoro no aparecía nada. Nuestros hombres estaban aburridos, desahuciados e incluso asustados, porque algunas noches les parecía oír como un murmullo en el que dos personas de diferente sexo parecían discutir. Pero era algo que no acababan de entender.

Ante todo esto, decidieron ir a consultar con la sabia -que era el nombre que se le daba a las videntes-. Fueron a la Línea de la Concepción donde había una que tenía mucha fama y le contaron lo que les ocurría. La señora consultó sus cachivaches y les dijo que, efectivamente, allí había un gran tesoro escondido, pero que ellos no lo iban a encontrar.

-El tesoro lo guarda una pareja de negros, hombre y mujer. El hombre está cansado de estar eternamente guardando el tesoro y lo que quiere es que alguien se lo lleve, pero la mujer, que tiene la cabeza dura como una piedra, dice que no, que ella quiere seguir siendo fiel a quien le encargó guardar el tesoro.

A la vista de esto y dado que ellos estaban cansados y aburridos, decidieron dejarlo y no buscar más el tesoro.

Como habían ido a pie, por el camino de regreso hablaron mucho y pensaron que ya que se habían entrenado cavando bajo la luna, en vez de cavar para buscar un tesoro mejor sería dedicar esas horas de trabajo extra a cortar leña para fabricar carbón. Era menos esperanzador pero más rentable.

Así lo hicieron. Y con esto y el cesto lleno con pan y pimientos y rabanillos tuertos se acaba este cuento.

*Francisco Castro Salvatierra (Tabivilla, Tarifa)*

Quizá lo que separa a los relatos de una y otra orilla, más que la desigualdad económica, son las creencias religiosas. Hemos de tener en cuenta que los cuentos de tradición oral que solemos recoger en la zona española proceden normalmente del medio rural y son narrados por personas que tienen más de setenta años, por lo que pertenecen a un medio y una época (primera mitad del siglo XX) en los que la forma de vida no distaba demasiado del actual Marruecos rural. Es por eso que no nos extraña encontrar afincados con fuerza en ambas zonas los cuentos del pícaro o del hombre simple (llamándose Yehá o Periquillo), del matrimonio con grandes conflictos de inteligencia o fidelidad, de los vagos que compiten (sin esfuerzo, claro) por enriquecerse, de los animales cercanos a la vivienda (pollos, zorros, tórtolas, gatos, perdices) en lugar de otras especies fieras como osos y leones, más presentes en otras zonas de ambas tradiciones. Y como telón de fondo de todos ellos, el deseo desmitificador del relato maravilloso, tomado éste como base para desarrollar personajes ridículos y elementos absurdos o escatológicos. Veamos tres ejemplos:

LOS DOS HERMANOS Y EL SEÑORITO.

Eran dos hermanos, uno más listo y otro más torpón. El más torpón se colocó de mozo para traer agua, pero el señorito le dijo que le cortaría el espinazo si no hacía bien el trabajo.

Como era tonto no cumplía bien los recados y el señorito lo mató y le quitó el espinazo. Entonces, el hermano más listo se quiso vengar y se colocó por él y pensó que si el señorito le mandaba algo lo haría al revés.

—Tráeme palos derechos del campo.

Y él se fue al olivar y lo destrozó para traer palos derechos. Llegó a la casa y dice:

—Mi amo, baje usted para ver la carga de leña que traigo.

El amo dice:

—¡Vaya unos palos más derechos! ¿De dónde los has traído?

—Del olivar que tiene usted.

—Pues has hecho bien porque ya ese olivar no hacía falta.

Decía eso para que no viera que estaba disgustado. La mujer del amo, por detrás, decía:

—¡Ay, que este hombre nos arruina, que éste no es como el otro!

Otro día:

—Tráeme una carga de palos todos ladeados.

Entonces se fue a las viñas del amo.

—Mi amo, baje usted y mire qué palos más ladeados.

—¿Dónde los has conseguido?

—Me enteré de que usted tenía unas viñas y fui.

—Pues has hecho bien porque esas viñas ya no daban uvas ni nada.

La mujer, por detrás.

—¡Este hombre nos va a arruinar! ¿Qué hacemos?

—Vamos a mandárselo al compadre gigante.

El gigante lo mandó a que sacara agua del pozo y como él no era tan grande, no podía. Empezó a hacer sogas y el gigante le dice:

—¿Qué haces? Eso se hace así.

Y el mismo gigante sacó el agua. Y dijo el muchacho: “Eso era lo que yo quería.”

El gigante compró una piara de cochinos que le había encargado el amo y el muchacho se la llevó. Por el camino se encontró con un hombre que le dijo:

—Le compro los cochinos.

—Venga, se los voy a poner baratos, pero les tengo que cortar el rabo.

Y eran tan baratos que el hombre consintió que se los cortara. Cuando casi había llegado a la casa, vio una alberca con un charcal muy grande al lado y sembró allí todos los rabos y llamó al amo.

—¡Mi amo, mi amo, venga usted, que se me han atascado los cochinos!

Y cada vez que tiraba se caía para atrás. Y la mujer llorando.

El amo se disgustó con él para echarlo y entonces el mozo no tuvo más remedio que matar al amo. Y dijo la mujer:

–Pues que no haya un mes de enero que no cante el gallo en mi gallinero.

Y la mujer se casó con el mozo. Y se acabó este cuento con pan y pimienta.

*Remedios Cabello y Ana Navarro (Tarifa)<sup>5</sup>*

#### LOS TRES HERMANOS VAGOS

Estos eran tres hermanos a los que un día les faltaron el padre y la madre. El capital que tenían, que eran tres vacas nada más, no sabían cómo partirlo de ninguna forma. Fueron al juez y les dijo:

–Para arreglar esto hay que ir a ver a la reina regente que está en el Monte Catipeo, donde se cagan y se chupan los deos. Allí habláis con la reina Papeletina, que cuando caga pone el culo por medicina y, al final, al rey Papeletón, que cuando caga la boca pon.

Fueron al rey a que le dijera lo que iban a hacer con las vacas. Y el rey les dijo:

–El que me cuente la flojera más grande se quedará con las tres vacas.

El primero empezó a contarle:

–Yo iba caminando un día con una calor que me ahogaba y llegué a una fuente muy fresquita con un chorro que se salía, pero por no agacharme me fui sin beber.

–Eso es grande.

El segundo empezó a contarle lo suyo:

–Iba yo por una senda con mucha arboleda y había una higuera con tantas brevas que llegaban hasta el suelo. Yo estaba muerto de hambre y me tendí debajo de una de las higueras... Tenía una breva justito encima rozándome la cara, pero por no abrir la boca no me la comí.

Y ya le tocó al chico:

–Yo... yo... yo...

–Acaba ya.

–Este, de flojo que es, no puede ni hablar.

–Pues tú te lo llevas.

Y el hermano más chico se llevó las tres vacas de la herencia.

*Ignacio Morales Trujillo (Betijuelo, Tarifa)<sup>6</sup>*

---

<sup>5</sup> *Cien cuentos populares andaluces*, Asociación LitOral, Algeciras, 2003.

<sup>6</sup> *Cien cuentos populares andaluces*, Asociación LitOral, Algeciras, 2003.

Gil Grimau e Ibn Azzuz incluyen en *Que por la rosa roja corrió mi sangre* (Ed. de la Torre. Madrid, 1988) un cuentecillo con el mismo planteamiento inicial aunque resuelto de distinta manera, titulado “Concurso de pereza” (nº 61, p.135).

## EL CUENTO DE LAS MENTIRAS

En un lejano país había un rey que tenía una hija solamente y resulta que era tan fea que ningún noble pedía su mano. Pensando el padre que se quedaría sola y soltera, porque él era ya mayor, se le ocurrió una idea que puso en práctica en pocos días, escribió un bando diciendo la siguiente:

EN NOMBRE MÍO,  
REY DE ESTE PAÍS,  
LE OFREZCO  
LA MANO DE MI HIJA  
AL QUE ME GANE  
A ECHAR MENTIRAS

Fue publicado por todo el reino y no se atrevía ningún joven a partir para palacio. Pero un día vino al pueblo Frasquito, pastor de oficio y muy dicharachero, y dijo:

—Yo voy a ir a palacio y me casaré con la hija del rey.

Todos se reían de él, pero él, sin escuchar a nadie, se fue a la capital del reino y golpeó la puerta de palacio varias veces con el garrote que llevaba, hasta que salieron los soldados y no lo dejaron entrar. El ruido llegó hasta el rey y, preguntando lo que pasaba, le dijeron que un hombre quería entrar a ganarle a echar mentiras.

Uno de sus criados lo acompañó al salón donde se encontraba al rey. Después de saludarlo amablemente y ofreciéndole algo de beber, le pregunto cómo se llamaba y por qué tenía la nariz chata, y él le contestó:

—Mi rey, eso es muy largo de contar.

Y le dice el rey:

—Puedes contarle tranquilamente, que puedes estar varios días en palacio y no te faltará nada.

—Bueno, yo iba por un camino adelante, adelante, y me picó un sobaco; me rasco y me sale una pulga, la mato y me sale un caballo. Voy con mi caballo adelante, adelante, y me pica el otro sobaco, me rasco y me sale un piojo, lo mato y me salen de él dos pellejos de aceite. Y pensé: “Ya tengo la carga”. Y voy con mi carga de aceite adelante, adelante, y me encuentro a un amigo que trae una carga de huevos, que me dice:

—Te cambio la carga de huevos por la carga de aceite.

Y como no me había costado nada se la cambié. Iba con mi carga de huevos y me paré a descansar en una era. ¿Sabe usted que es una era, mi rey?

—Claro, hombre, sigue.

—Cogí los huevos y los eché en la era y comencé a pisarlos y salían muchos pollos y pavos y se hicieron grandes rápidamente. Se fue un pavo a comer bellotas debajo de una encina, le cayó una en el moco y salió una encina. Yo me puse a tirarle terrones de tierra a la encina y salió una fanega de tierra, y me digo: “Voy a sembrar



melones”. Estaban ya grandes los melones, cojo mi navaja y me pongo a calar un melón a ver cómo estaba de maduro. Se me cayó la navaja dentro del melón y me meto en el melón a buscar la navaja y no la encontraba; entonces me encuentro a un hombre y le pregunto si había visto mi navaja y me dice: “Hombre, ¿cómo va a encontrar la navaja si yo llevo dos días buscando mi burro y no lo encuentro?” Entonces, quité los melones y sembré trigo. Un día veo una espiga muy alta, muy alta, que llegaba al cielo y subo espiga arriba, arriba, hasta que llegué al cielo. Allí encontré una herrería, me pongo a hablar con el herrero y mientras tanto me siegan el trigo, y digo yo muy preocupado: “¿Qué hago yo ahora, cómo voy a bajar?”. Y me dice el herrero: “No te preocupes, hombre, ve por ese monte y coge un buen haz de palma y haz tonizas, y cuando tengas un rollo lo bastante grande lo amarras a esta porra tan grande de hierro y bajas por la cuerda”. Yo lo hice y ya que iba llegando al suelo se me cayó la porra encima y me dio en la nariz. Y por eso estoy chato, señor rey.

El rey le dice:

—¡Basta de mentiras! Te casarás con mi hija y vivirás en palacio, porque si para decirme que estás chato me has echado todas esas mentiras, cuando empecemos a competir, seguro que no podré ganarte.

Y así fue como Frasquito, de un pueblo muy pequeño, por la casualidad de la vida se casó con una princesa y vive felizmente en un palacio imaginario.

*Juana Jarillo (El Tesorillo, Jimena de la Frontera)*<sup>7</sup>

## LOS RECURSOS DE LOS ANIMALES

Surgió una vez una discusión entre algunos animales del monte: el lobo, el zorro, el gato y la liebre. No había forma de que se pusieran de acuerdo, así que llamaron al oso para que hiciera de juez. El oso llegó y preguntó:

—¿Por qué motivo os peleáis?

—Estamos discutiendo sobre cuántas formas tiene cada uno para poder salvar la vida en un momento de peligro.

—Bien, ¿cuántas conoces tú? -le preguntó al lobo.

—Yo cien -contestó el lobo.

—¿Y tú? -le preguntó el oso al zorro.

—Mil.

—¿Y tú? -le preguntó a la liebre.

—Yo solamente puedo correr.

Por último le preguntó al gato, que dijo:

—Pues yo no conozco más que una.

---

<sup>7</sup> Disponible en [www.weblitoral.com](http://www.weblitoral.com).

Entonces al oso se le ocurrió poner a prueba a los demás animales. Primero se arrojó sobre el lobo y tanto le apretó que casi lo mata. El zorro había empezado a correr, pero el oso lo agarró por la punta de la cola. Por eso hoy tiene una mancha en el rabo. La liebre se fue corriendo. El gato trepó tranquilamente a un árbol y cuando estaba arriba empezó a cantar:

Al que conocía cien recursos lo han cazado.

Al que conocía mil lo han mutilado.

La de las largas patas todavía tiene que seguir corriendo.

Y el que sólo conocía una escapatoria es el que mejor ha salido parado.

Y colorín, colorado, este cuento se ha acabado.

*María José Pacheco (Tarifa)<sup>8</sup>*

Las costumbres religiosas cambian las formas (y a veces los contenidos) de los cuentos: existe una patente diferencia en la manera de vivir la religión en uno y otro lado, lo que desemboca, en España, en cuentos religiosos fundamentalmente de corte picaresco (curas lascivos o burlados, beatas recalitrantes, feligreses que piden cuentas a los santos...) y, en Marruecos, en un cierto afán edificante con referencias a versículos del Corán, eso sí, a veces con el objetivo de dar una libre interpretación. Una muestra más de que los cuentos, aún procediendo de un tronco común, se van asentando en unos y otros lugares de acuerdo con la forma de vivir y sentir de sus habitantes.

#### LAS TRES HERMANAS Y EL CURA

Eran tres muchachas que fueron a un pueblo a buscar trabajo. Por la carretera se encontraron a un cura:

—Buenas tardes. ¿A dónde van ustedes?

—Vamos a buscar trabajo al pueblo.

—¿Y vais a regresar esta noche?

—No, vamos a dormir en una pensión.

—Pues yo también me voy a quedar en una pensión. ¿Tú cómo te llamas? -le preguntó a una de ellas.

—Huy, padre, yo tengo un nombre muy feo, no se lo digo.

—Hija, dímelo, que todos son nombres de santos.

—Ay, no, que es muy feo.

—Venga, sí, dímelo.

—Bueno. Mire usted, padre, yo me llamo Cagarquero.

—¿Cagarquero?

—Sí, padre.

—Pues mira, es muy bonito -le dijo para disimular, y se dirigió entonces a la otra:

<sup>8</sup> Recogido dentro del proyecto Viejos Cuentos de la Asociación LitOral.

-¿Y tú?

-¿Yo? Mi hermana se lo ha dicho, pero yo no, que tengo un nombre feísimo.

-Ay, pues dímelo, que es nombre de santo.

-Que no, padre.

-Venga, dímelo.

-Bueno, pues yo me llamo Quemecago.

-Muy bonito que es -y miró ahora a la más chica:

-¿Y tú?

-Yo sí que no lo digo.

-¿Por qué?

-Porque mi nombre es muy feo.

-Pues el de tu hermana no es tan feo como decía. Dímelo, anda.

-Yo me llamo Yacagué.

-Pues mira, muy bonito que es.

Siguieron caminando y llegaron al pueblo. Se colocaron todos en la misma pensión, las niñas todas en un cuarto y el cura en otro, y cuando cenaron se acostaron. Y al rato dice el cura:

-Yo voy a llamar a las muchachas, que no tengo sueño y así me quedo un ratito charlando con ellas.

Y empezó a golpear en la puerta gritando:

-¡¡Cagarquero, Cagarquero!!

Las muchachas no contestaban, así que el cura pensó que no estaban y se fue. Al rato fue otra vez y llamó a la otra hermana:

-¡¡Quemecago, Quemecago!!

Y las niñas calladas. Y el cura se fue otra vez a dormir.

La chica se levantó en ese momento:

-¡Ay, qué dolor de barriga tengo! ¡Aaayyy, que hago del cuerpo!

Y la hermana que la escuchó le dice:

-Pues sal ahí fuera y haz donde primero pilles.

En el patio de la pensión estaban durmiendo unos arrieros con sus bestias y tenían por allí todas sus cosas. La chiquilla se levantó y cogió el sombrero y la bota de un arriero y los llenó. Y se volvió a acostar.

El cura se volvió a levantar y llamó otra vez a la puerta de las muchachas, pero dirigiéndose a la chica:

-¡¡Yacagué, Yacagué!!

En ese momento se levantó el arriero y le gritó:

-Me cago en la madre que te parió. Has estado toda la noche con “cagar quiero, que me cago” y ahora que dices que ya has cagado, te lo haces encima de mis cosas.

Cogió el arriero un palo y empezó a pegarle al cura hasta que este cuento se acabó.

*Antonia González (Jimena de la Frontera)*<sup>9</sup>

<sup>9</sup> *Cien cuentos populares andaluces*. Asociación LitOral. Algeciras, 2003.

## EL CURA, EL NIÑO Y LOS TORDOS

De un pueblo a otro para decir misa iban un cura, el niño que le servía de monaguillo y un burro. El cura iba montado en el burro y el niño tiraba de los dos.

Un día les cayeron cerca unos tordos que habían abatido unos cazadores y el cura, cuidando de que nadie lo viera, se metió los tordos debajo de la sotana y le dijo al niño:

—Mira, niño, de esto ni pío.

El cura se subió en el burro y también invitó al niño a subirse. Y por el camino le iba diciendo:

—Ojú, niño, qué lote nos vamos a dar. Es decir, yo, porque tú no los vas a probar.

Y otra vez:

—Ojú, niño, qué lote nos vamos a dar. Es decir, yo, porque tú no los vas a probar.

Y así fue por todo el camino. Y, claro, el chiquillo iba ya harto de escucharlo cuando se toparon con los cazadores que les preguntaron si habían visto caer los tordos. El niño les dijo por señas que el cura los llevaba escondidos y a los cazadores les faltó tiempo para coger al cura y dale una paliza.

Cuando el hombre se pudo levantar, se volvió a montar en el burro y emprendió la marcha. Ahora era el niño el que iba hablando:

—Ojú, padre, qué paliza nos dan dado. Es decir, a usted, porque a mí no me han tocado.

Y así fue todo el camino y el cura se tuvo que aguantar.

*María Torremocha (La Línea de la Concepción)<sup>10</sup>*

Y, puestos a comparar, veamos cuatro variantes de un mismo tema para reflejar algunos de los aspectos mencionados. Se trata de un cuento costumbrista, familiar o cotidiano (no maravilloso), posiblemente de raíz árabe, con un tratamiento moralizador y una intención didáctica. Una historia que hemos recogido en varias ocasiones en la zona con más coincidencias que diferencias y que presentamos desde tres perspectivas: la versión árabe tradicional (con dos textos), la versión peninsular o española y la que elabora un escritor marroquí que escribe en lengua española, caracterizado por plasmar en su obra la vida cotidiana de localidades marroquíes donde la presencia hispana se mantuvo hasta no hace mucho tiempo (región de Tánger-Tetuán).

## LA MUJER Y SU SUEGRA

Había una mujer casada, con quien vivía su suegra a la que siempre daba de comer sola, en un plato aparte. Y siempre que tenía carne, no le daba más que el caldo y la salsa, comiéndose ella los trocitos de carne.

<sup>10</sup> *Idem.*

Pero aconteció que la mujer de las malas acciones tuvo un hijo a quien, ya mayor, casó, yendo a vivir con él a su casa. Y su nuera le daba de comer sola, en un plato aparte.

Todos los días le llevaba la buena mujer la comida, sin quitarle nada del plato, pero a su paso por el patio descubierto de la casa se lanzaba sobre el plato un pájaro que se llevaba los trocitos de carne.

La nueva suegra creyó que su nuera hacía con ella lo que ella había tenido por costumbre hacer con su suegra, y se quejó a su hijo, quien comprobó personalmente lo del pájaro comunicándolo a su madre; la cual le explicó:

—Eso, hijo mío, es que yo obraba mal con tu abuela, y Dios me está castigando ahora.<sup>11</sup>

#### EL ABUELO, EL PADRE Y EL NIETO

Este era un hombre viejo que vivía con un hijo suyo casado desde hacía mucho tiempo, pero un día dijo su nuera a su marido:

—¿Por qué no mandas a tu padre que vaya a vivir a la huerta y nos deje aquí en paz?

Y el pobre hombre, que no pudo oponerse a los deseos de su mujer, dijo a su hijito:

—Dale a tu abuelo la manta vieja que tenemos en el almacén y dile que se vaya a dormir a la huerta.

Pero el joven muchacho no dio a su abuelo más que la mitad de la manta, dejando la otra mitad en el almacén; lo que visto por su padre, le censuró diciéndole:

—¿Por qué has hecho eso?

—Dejé la otra mitad de la manta para ti, para cuando tú seas tan viejo como mi abuelo y mi mujer te eche de casa.<sup>12</sup>

#### EL ABUELO

En una casa vivía una familia compuesta por los padres y dos hijos. Un día, la abuela materna falleció y el abuelo se vino a vivir con ellos.

Pasaron los días y el abuelo se sentía cada vez más solo porque no lo trataban como si fuera uno más: a la hora de comer, todos comían en el salón y al abuelo lo ponían en una mesa pequeña en la cocina. Y así fue como el nieto, que tenía ocho años, empezó a darse cuenta de que su abuelo comía solo.

Desde entonces, el niño se levantaba todas las noches cuando todos estaban acostados. Su padre sentía golpes cuando su hijo se levantaba, así que una noche se levantó para ver qué estaba pasando. Vio que su hijo fabricaba una mesa pequeña de madera y le preguntó:

---

<sup>11</sup> Rodolfo Gil Grimau y Mohammed Ibn Azzuz, *Que por la rosa roja corrió mi sangre*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1988.

<sup>12</sup> *Idem*.

—Hijo, ¿qué estás haciendo?

—Papá, te estoy haciendo una mesita para que, cuando tú seas mayor como el abuelo, puedas comer solo en la cocina también.

Al día siguiente, a la hora de comer, todos se sentaron juntos, incluso el abuelo, y desde entonces fueron más felices.

Isabel Jiménez (*Los Barrios*)<sup>13</sup>

## BIEN NACIDO

Bachar, el viejo quessal, ya no ejercía su profesión. Su salud y los años le habían apartado del hammam.

Después de un buen baño, el hombre se tumbó en la recepción, y diez minutos después apareció el señor Dris, que saludó con un fuerte abrazo al antiguo quessal.

Cuando el hombre entró a bañarse, el guel-lás le preguntó a Bachar:

—¿Quién es este señor?

—Es un bien nacido.

—¿Acaso los demás no somos bien nacidos?

—¡Claro que sí!, pero este señor es un caso particular. De pequeño trabajaba en una tienda de buñuelos. Lo primero que hacía de madrugada era encender y avivar el fuego de la hornilla. Cuando venía el “maalem” y preparaba la masa, los dos primeros buñuelos eran para el padre del chico. El aprendiz los metía en una cuerda de palmitos y salía corriendo a su casa, los depositaba y volvía corriendo a la tienda. Cuando cobraba su paga semanal, se la entregaba íntegra a su progenitor. Como el padre era ciego y paralítico, el jueves, de madrugada, el muchacho cargaba con su viejo a sus espaldas y lo metía dentro del hammam; lo lavaba, lo afeitaba, cargaba con él y lo tendía en la recepción. Cuando el hombre descansaba del sofocón, volvía a cargar con él y lo llevaba a su casa.

Hoy es el hombre más rico de la ciudad gracias a Al-Lah y a la bendición de su padre.

—A mí me han contado que en Europa los hijos llevan a sus padres a los asilos cuando son viejos. ¿Es verdad?

El que contestó a la pregunta fue un maestro que se encontraba también en la recepción:

—Desgraciadamente es verdad. No sólo los llevan a las residencias geriátricas, sino que incluso los abandonan en las clínicas de urgencia cuando se van de vacaciones.

—¡Mal nacidos!<sup>14</sup>

Esto en lo que se refiere a los cuentos de tipo costumbrista. Los relatos maravillosos mantienen más diferencias, notándose una mayor influencia

<sup>13</sup> *Cien cuentos populares andaluces*. Asociación LitOral. Algeciras, 2003.

<sup>14</sup> Mohamed Sibari, *Relatos del Hammam*. ÁMELE. Tànger, 2001.

oriental en los marroquíes y europea en los españoles, aunque no podemos concluir, como se ha hecho tantas veces, que todos los cuentos árabes procedan de "Las mil y una noches" ni que todos los cuentos españoles tengan que parecerse a los de los Grimm. Existen influencias mutuas en ambas tradiciones. Conozcamos una muestra en la que la narradora, de más de noventa años, utiliza los diálogos con gran maestría:

EL PRÍNCIPE PÁJARO [ALMA EXTERNADA + ANIMALES AGRADECIDOS]

Esto era un rey que tenía un hijo que era muy malo, que cuando era chico se iba por ahí sin avisar a sus padres y, además, le pegaba a los criados.

Cuando el niño ya se hizo mayor, le dio por jugar a las cartas y en eso se gastaba todo el dinero que llegaba a sus manos. El padre, como era rey, vivía abochornado por ese hijo tan desgraciado que tenía, así que un día pensó: "Lo voy a encantar en un pájaro a ver si se enmienda". Habló con gente que sabía de encantamientos y lo encantaron en un pájaro. Justo lo que quería el rey.

Mientras tanto, el muchacho se había echado una novia. Y desde que lo encantaron, todos los días, el príncipe pájaro entraba a las doce en punto en la habitación de su novia. Ella dejaba abierta las ventanas y él venía volando y se colaba.

Pero un día la muchacha no se acordó de abrir las ventanas y el pájaro, confiado, se chocó con el cristal. Se hirió la cabeza y se enfadó con la novia, y le dijo: -Ahora, si me quieres ver más, tienes que ir sola al Castillo de Irás y No Volverás.

Pasaron varios días y el pájaro no aparecía por las ventanas, así que la muchacha no tuvo más remedio que ir al castillo. No había caminado mucho cuando se encontró con un águila, un cuervo y una hormiguita que se estaban peleando por comerse un burro. Pero armaban tanto jaleo que no se les entendía nada. Entonces la muchacha les preguntó:

-¿Qué os pasa? ¿A qué viene tanto ruido?

Y los animales le contestaron:

-Es que estamos peleándonos por comernos este burro.

-No os peleéis más. Yo haré las particiones. Toma, hormiguita, para ti la cabeza, que tiene sitios pequeños por donde tú te puedes meter. Toma, cuervo, para ti las patas, que tienes un pico fuerte para romper los huesos. Y toma, águila, para ti las tripas, que tú no tienes dientes.

Se pusieron a comer y, cuando se fue la niña, dijo el águila:

-Hay que ver lo bien que ha hecho las particiones y no le hemos dado ni las gracias.

-Pues llámala, que se las vamos a dar.

Fue el águila detrás de ella y la niña, que la vio, pensó asustada: "Ay, madre mía, eso es que ya se han comido el burro, ya se han hartado y ahora me quieren comer a mí". Pero se volvió para atrás y le preguntó:

-¿Qué queréis?

-No, que no te hemos dado las gracias.

El águila se arrancó una pluma y se la dio, y le dijo:

–Cuando me necesites, sólo tienes que decir: “Yo y águila” y saldrás volando.

La hormiguita le dio un pelo de sus antenas y le dijo:

–Si te hace falta, di: “Yo y hormiga” y te harás pequeña como una hormiga.

Y el cuervo también le dio una pluma.

–Cuando me necesites, grita: “Yo y cuervo” y te convertirás en un cuervo como yo.

La chiquilla cogió las tres cosas y se fue corriendo. Por el camino se encontró con una casita donde vivía un anciano muy viejo y muy sucio. La casa también estaba muy sucia, sin barrer, los platos sin fregar..., y dice ella:

–No se preocupe, abuelo, ahora mismo se lo hago yo todo.

Le fregó los platos, le hizo de comer, le lavó la ropa y le dio de comer.

Al otro día, le dijo al anciano:

–Mire, ya me tengo que ir.

–¿Dónde vas?

–Al Castillo de Irás y No Volverás.

–Ese es un sitio muy peligroso. Mira: cuando llegues, te vas a encontrar muchos perros a un lado del camino y toros en el otro lado. Los toros tienen puesta carne para comer y los perros tienen puesto grano. Como tienen la comida cambiada, pues todo el que pasa por allí no sale vivo, se lo comen entre unos y otros. Cuando tú llegues, lo primero que tienes que hacer es ponerles a los perros la carne y el pienso a los bueyes. Y así puedes pasar por su lado sin que te pase nada.

Así lo hizo. Fue cambiando los cestos de un lado a otro y pasó sin peligro.

Llegó al castillo y empezó a dar vueltas por un lado y por otro, pero todas las puertas y todas las ventanas estaban cerradas y no conseguía entrar. Entonces vio una ventana muy alta que estaba abierta y gritó: “Yo y águila” y echó a volar hasta que alcanzó esa ventana y entró en el castillo.

Cuando estaba dentro, se encontró que todas las puertas estaban cerradas, así que dijo: “Yo y hormiga”, se volvió hormiga y entró por debajo de las puertas hasta que encontró al príncipe, que estaba encerrado allí, pero ya en forma de persona.

El príncipe estaba acostado boca arriba, sin poder moverse, y le explicó que la única forma de desencantarlo era trayendo un huevo de paloma y estrellándose en la frente.

La muchacha no se lo pensó dos veces y gritó: “Yo y cuervo”. Se convirtió en cuervo y salió volando del castillo hasta que encontró un palomar y robó un huevo de paloma. Volvió al castillo y le estrelló el huevo en la frente y entonces se le quitó el encantamiento al príncipe.

Volieron los dos a palacio, se casaron y tuvieron dos hijos muy buenos que no eran como su padre.

Y se acabó este cuento con pan y pimienta y rabanillos tuertos.

*Antonia González (Jimena de la Frontera)*<sup>15</sup>

<sup>15</sup> *Leyendas y cuentos de encantamientos recogidos junto al Estrecho de Gibraltar*. Asociación LitOral. Algeciras, 2004.



Hemos dejado para el final la tercera cultura presente en esta zona, la británica. La presencia de la colonia de Gibraltar no incide apenas en los relatos que pasan de boca en boca entre los habitantes del resto de la zona. Los británicos que residen en la colonia mantienen sus propias tradiciones orales y los habitantes que han nacido en la Roca, los gibraltareños, dada su variedad de procedencias (italianos, malteses, españoles, hindúes, marroquíes, hebreos...) presentan una multiplicidad con pocos rasgos comunes (lo que refleja una vida social hasta cierto punto excluyente). Los grupos procedentes de países de Europa tienen en común el tronco indoeuropeo del que procede la gran mayoría de los relatos del mundo hispánico, mientras que los otros tres grupos conservan sus raíces respectivas, tan unidas a sus lugares de origen como a sus creencias religiosas. La fluctuante relación entre los habitantes de uno y otro lado de la frontera ha dejado influencias mutuas entre las que cabe destacar el uso del lenguaje: contaminación de ambas lenguas con vocablos ajenos que en el Campo de Gibraltar ha tendido a la desaparición pero que se sigue conservando en el habla yanita o gibraltareña. Así, los *meblis* (canicas), el *liquirbá* (regaliz), la *chingua* (chicle) o el *panquequi* (bizcocho), tan comunes en el habla de los habitantes del Campo de Gibraltar hasta hace unos veinte años, han desaparecido prácticamente entre los niños y niñas actuales. No obstante, cuando recogemos algún cuento en la localidad de La Línea de la Concepción, estos modismos hacen acto de presencia prestando un color peculiar a los textos narrados. Igualmente, nuestros informantes de esa localidad incluyen en sus relatos gran cantidad de sucesos y anécdotas ocurridas en Gibraltar, pues muchos de ellos trabajaron en la Roca durante muchos años, habiendo quedado su vida impregnada de esa experiencia fronteriza.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA CON TEXTOS DE TRADICIÓN ORAL DEL ESTRECHO DE GIBRALTAR

Arabi, El Hassane, *Cuentos del Marruecos español*, Madrid, Editorial Clan, 1998.

Gil Grimau, Rodolfo y Ibn Azzuz, Mohammed, *Que por la rosa roja corrió mi sangre (Estudio y antología de la literatura oral en Marruecos)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988.

Gil Grimau, Rodolfo, *Cuentos al sur del Mediterráneo*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1987.

*Juan Ignacio Pérez y Ana María Martínez*

Pérez, Juan Ignacio y Martínez, Ana María, *Debajo del puente*, Algeciras, Edición de la Asociación LitOral, 2002.

Pérez, Juan Ignacio y Martínez, Ana María, *Cien cuentos populares andaluces recogidos en el campo de Gibraltar*, Algeciras, Edición de la Asociación LitOral, 2003.

Pérez, Juan Ignacio y Martínez, Ana María, *Leyendas y cuentos de encantamiento recogidos junto al estrecho de Gibraltar*, Algeciras, Asociación LitOral, 2003.

Ruiz Fernández, María Jesús, *La tradición oral del Campo de Gibraltar*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1995.

Sibari, Mohamed, *Cuentos de Larache*, Tánger, A.E.M.L.E., 1998.

———, *Relatos del hammam*, Tánger, A.E.M.L.E., 2001.

Topper, Uwe, *Cuentos populares de los bereberes*, Madrid, Ediciones Miraguano, 1993.

# RESCATE

---

---

En esta sección, dedicada al rescate de textos y documentos de especial interés o de difícil acceso, presentamos en esta ocasión la reproducción facsimilar -ligeramente ampliada para facilitar su lectura- del texto de una conferencia, pronunciada en 1946 por D. Julio Caro Baroja, titulada “Del Folklore considerado sincrónicamente”.

Esta conferencia fue posteriormente publicada en Barcelona, en 1949, por el Centro de Etnología Peninsular del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en un libro de pequeña tirada titulado *Análisis de la Cultura. Etnología-Historia-Folklore*, (capítulo VIII, págs. 139 a 157).

Creemos que, por su interés y por el rigor y modernidad de sus planteamientos, merece la pena recordar hoy en nuestra revista esta interesante publicación.

Caro Baroja, Julio, *Análisis de la Cultura. Etnología-Historia-Folklore*, Barcelona, CSIC, Centro de Etnología Peninsular, 1949.

## CAPITULO VIII

### DEL FOLKLORE CONSIDERADO SINCRÓNICAMENTE

- 1) Primeras ideas acerca del Folklore.
- 2) Principio de área en Folklore.
- 3) Matices y contrastes en el estudio de las áreas.
- 4) La técnica de los cuestionarios.
- 5) Problemas de tipo político y social.



1) En el capítulo anterior hablamos sobre todo de cuestiones de Historia primitiva relativas al viejo continente. Del análisis de varios problemas que presentamos, podemos deducir que incumben a los investigadores de nuestra época dos empresas fundamentales:

1.<sup>a</sup> Hacer descripciones, lo más detalladas y orgánicas que se pueda, de las distintas formas de vida en las diferentes épocas y países, regiones o zonas, sin prejuicios cronológicos, ni evolutivos, originados por la comparación.

2.<sup>a</sup> Comparar luego estas descripciones orgánicas para tratar de dibujar más exactamente las variadas formas de evolución social y cultural, sin prejuicios políticos o de otra clase.

La Historia de la Humanidad en general saldrá totalmente renovada de este nuevo y gigantesco análisis. Toscas y pobres parecerán después las generalizaciones que hoy corren en muchos ámbitos universitarios. Usando expresiones de Pascal, podemos decir que el historiador, en un sentido amplio de la palabra, debe tener más «l'esprit de finesse» que «l'esprit de Géométrie», es decir, mayor fuerza y rectitud que extensión en sus razonamientos<sup>1</sup>. Cuanto más perfilados, concretos y complejos sean los elementos que maneje, más dentro de su órbita estará. De la Lingüística y de la Etnología general puede y debe sacar enseñanzas y consecuencias, pero siempre cuidando mucho de aquilatar en lo que Kroeber llama homologías, en lo que los histórico-culturales establecen mediante los criterios de «forma» y «cantidad»<sup>2</sup>. Pero de lo que puede obtener muchas luces, asimismo, es de la exacta observación de la vida actual en el país que le interesa. Esta observación nos da coyuntura para entrar en la última parte de nuestro trabajo. Hoy día, es muy corriente el uso de la palabra Folklore, creada hace exactamente un siglo por

<sup>1</sup> «Pensées» (ed. París, Flammarion, s. a.), pág. 299 (núm. 31).

<sup>2</sup> Véanse págs. 38-40.

William J. Thoms<sup>1</sup>. El adjetivo de «folklórico» se prodiga en los espectáculos, etc., en forma que llega a ser empachosa y que se presta a fáciles sátiras. Por eso me he abstenido de emplear una y otro al hacer la afirmación anterior, y también porque para muchos el Folklore no abarca más que ciertos aspectos artísticos de la vida de un pueblo (leyendas, canciones, refranes, etc.). En España se ha producido mucha literatura folklórica de este tipo, pero acaso ya haya que recomendar el abandono del punto de vista que supone. Varios autores sostienen que el Folklore es, o debe ser, la Etnología de los pueblos europeos, opinión que se presta a discusiones verbalistas, pero que conviene tener en cuenta por una razón muy simple. Lo que se sabe de la historia, del pasado, de la mayoría de los pueblos primitivos naturales, es muy poco. En cambio, de los europeos es mucho; en consecuencia, al estudiarlos, las relaciones y conexiones causales pueden quedar mejor precisadas, y así es posible usar la palabra Folklore para designar, para matizar un orden concreto de investigaciones etnológicas e históricas. En un sentido parecido la usan folkloristas de distintas nacionalidades, y la usaremos nosotros<sup>2</sup>. Pero aun hay que precisar más.

El Folklore, durante un período bastante largo, estuvo orientado como disciplina auxiliar de la Historia corriente, de la Filología y de la Literatura; así, la ciencia llamada en Alemania «Volkskunde», que viene a ser lo mismo que lo que nosotros llamamos Folklore, tuvo sus geniales iniciadores en los hermanos Grimm<sup>3</sup>. Después, como le ocurrió a la Etnología general, se investigó con arreglo a la tesis evolucionista, tal como Tylor la había establecido; es más,

<sup>1</sup> El libro de don Alejandro Guichot y Sierra, «Noticia histórica del Folklore, orígenes en todos los países hasta 1890, desarrollo en España hasta 1920» (Sevilla, 1922), es abundante en referencias útiles. Una exposición más sumaria de la bibliografía folklórica española, hasta la fecha de su publicación, hay en la parte debida a L. de Hoyos, en la obra que escribió con T. de Aranzadi, «Etnografía, sus bases, sus métodos y aplicaciones a España» (Madrid, 1917), páginas 185-207. Hace muy poco aun ha salido una obra voluminosa del mismo Hoyos, y de su hija Nieves, «Manual de Folklore» (Madrid, 1947), de gran utilidad.

<sup>2</sup> A. Marinus, «Thèses folkloriques», tirada aparte del «Folklore Brabançon. XV, núms. 87-88 (1936), 4 págs.; «Caractéristiques du mouvement folklorique en Belgique», ídem, íd., 12 págs.

<sup>3</sup> M. Haberlandt, «Einführung in die Volkskunde mit besonderer Berücksichtigung Oesterreichs» (Viena, 1924), pág. 9. En un sentido análogo al expresado en el texto se halla redactado el libro de P. Sebillot «Le Folklore. Littérature orale et Ethnographie traditionnelle» (Paris, 1913) o el de John Rhys, «Celtic Folklore. Welsh and Manx», 2 vols. (Oxford, 1901), así como otros muchos citados ya en el de Guichot.



el Folklore, de modo fundamental, contribuía a precisar las «supervivencias». Así lo consideró, por ejemplo, G. L. Gomme<sup>1</sup>. Con miras análogas trabajaron otros investigadores de que luego se hablará. Es este punto de vista unilateral, aun cuando tiene un fundamento claro y, hasta cierto punto, sólido.

Desde la antigüedad, los hombres cultos o semicultos, de las ciudades sobre todo, han podido observar que la vida de los aldeanos y campesinos de las inmediaciones, o de tierras más lejanas, es bastante distinta a la que ellos mismos llevan. No sería difícil encontrar un cúmulo de textos griegos y latinos en que se pinta al hombre del campo como a un ser que ha conservado mejor las costumbres antiguas que el hombre de la ciudad. Para unos, tal «primitivismo» supone atraso y zafiedad; para otros, por lo contrario, le hace acercarse al hombre de la Edad de Oro, moralmente muy superior al de las edades sucesivas. Que los evolucionistas, o uniformistas, aprovecharan en el siglo XIX esta idea tradicional no ha de chocar por lo que más arriba queda dicho. El conjunto de la vida rústica fué considerado eminentemente como «supervivencia». Y así como el genio de Tylor hizo que la mayoría de sus discípulos, etnólogos, se diera al estudio de cuestiones religiosas, también fué causa de que aquellos de sus secuaces que hicieron investigaciones folklóricas se fijaran en la religiosidad campesina preferentemente. Ya se ha citado antes a Gomme y a Mannhardt. Conviene ahora recordar los nombres de otros estudiosos que trataron de averiguar, de modo concreto, la relación que puede existir entre las creencias y prácticas de los aldeanos de la Italia actual, de Grecia y sus islas y las existentes en la época clásica, tan bien conocida. Con respecto a Grecia, cabe mencionar los de B. Schmidt, Polites, J. C. Lawson<sup>2</sup>, G. F. Abbot<sup>3</sup> y otros. Hacia 1892, Charles Godfrey Leland manifestó que en la Romagna había hallado recuerdos, «supervivencias», no sólo de mitos y divinidades romanos, sino también «etruscos»<sup>4</sup>, y otros autores insistieron en la semejanza de fiestas actuales, como la de los «ceri» de Gubbio, con otras antiquísimas, cual la que se describe

<sup>1</sup> «Ethnology in Folklore» (Londres, 1892), págs. 1-20, especialmente: del mismo «Folklore as an historical Science» (Londres, 1908). Sobre aspectos de la cultura material había libritos, como el de W. W. Skeat, con un título tan significativo como este: «The past at our doors or the old in the new around us» (Londres, 1923).

<sup>2</sup> «Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion» (Cambridge, 1910).

<sup>3</sup> «Macedonian Folklore» (Cambridge, 1903).

<sup>4</sup> «The Mythology of all Races», I (Boston, 1916), págs. 316-320.

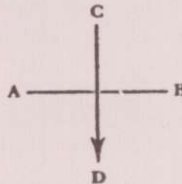
en las famosas tablas Iguvinas<sup>1</sup>. Hay que convenir que si algunas de las relaciones establecidas eran convincentes, muchas, en cambio, distaban de serlo.

Pasó el furor comparatista y evolutivo, el estudio del Folklore como manifestación estética del pueblo se ha vulgarizado y la renovación que otras disciplinas análogas experimentaron alcanzó al conjunto de los materiales folklóricos, pues son susceptibles de ella como los que más<sup>2</sup>. Procuremos demostrarlo.

2) Sería conveniente —dice Ferdinand de Saussure en su clásico «Cours de Linguistique générale»<sup>3</sup>— que todas las ciencias marcaran de modo más escrupuloso que el acostumbrado los ejes alrededor de los que están situadas las cosas de que se ocupan. Conforme a un diagrama (que copio), habría que distinguir:

1.º El «eje de simultaneidades» (AB), concerniente a las relaciones de cosas coexistentes, del que casi toda intervención del tiempo queda excluida, y

2.º El «eje de sucesiones» (CD), en el que todas las cosas del primer eje se estudian una por una con sus cambios. Para las ciencias que trabajan sobre valores —añade—, esta distinción es una necesidad práctica, y en casos también absoluta. Puede desafiarse a cualquier investigador a que organice sus trabajos de manera rigurosa, sin tener en cuenta los dos ejes, sin distinguir el sistema de valores considerados en sí, de estos mismos valores considerados en función del tiempo<sup>4</sup>:



<sup>1</sup> R. S. Conway, «Ancient Italy and Modern Religion» (Cambridge, 1933), págs. 1-11.

<sup>2</sup> Varios libros con pretensiones de orientadores escritos en los países de habla latina son, sin embargo, formalistas y particulares en exceso, como le ocurre, por ejemplo, al de P. Saintyves, «Manuel du Folklore» (Paris, 1936), VII+215 págs. No he leído el de R. Corso, «Folklore, storia, oggetto, metodo, bibliografia» (Roma, 1923).

<sup>3</sup> Ed. Paris, 1931, pág. 115.

<sup>4</sup> Op. cit., págs. 115-116.

Si a la ciencia lingüística se le impone de modo imperioso tal distinción, otro tanto ocurre con el Folklore. Las mismas razones que dió De Saussure para hablar de una lingüística sincrónica y otra diacrónica, podrían aducirse para distinguir los estudios folklóricos diacrónicos (es decir, los del tipo a que se ha aludido, en que todo está supeditado a la idea de «tradición», y otros menos unilaterales) de los sincrónicos, o sea los que describieran las «funciones» actuales de los hechos<sup>1</sup>.

La pugna entre los partidarios de un punto de vista u otro es excusada si se tiene noción exacta de su utilidad distinta y de la diversidad de métodos y principios que deben de regirlos. Así lo afirman autoridades tan destacadas como el eminente investigador sueco Sigurd Erixon. Vamos a ocuparnos ahora un poco de lo que pudiéramos llamar «Folklore sincrónico» o «Etnología funcional de Europa»<sup>2</sup>.

Si echamos una ojeada sobre cualquier país de nuestro continente, observamos en seguida las diversas maneras de vivir que tienen sus habitantes, según el marco en que se hallan encuadrados al parecer. Estas variaciones afectan no sólo a sus costumbres, sino también a su lengua y tipo físico, aunque raza, lengua y cultura hayamos de estudiarlas por separado.

Quando los etnólogos histórico-culturales idearon sus ciclos de cultura, y los norteamericanos las áreas de cultura, no pensaron, con seguridad, en los pueblos europeos. Sin embargo, es posible hallar áreas concretas en Europa, pese a la complejidad de la vida humana desenvuelta desde hace siglos. Las divisiones lingüísticas más conocidas no nos servirán para este fin: tampoco podemos echar mano de modo unánime de divisiones tradicionales de orden político. Es claro que, desde un punto de vista folklórico — pese a la comunidad de sentimientos que produce el lenguaje —, no se puede afirmar que todo el ámbito donde se habla catalán constituya una misma área cultural. Es claro, también, que expresiones como Castilla la Vieja, León o Aragón tampoco encierran alusión a ella, de manera directa. Dada la constitución de los pueblos europeos, podemos afirmar sin empacho que *se puede marcar un área cultural allí donde hay unidad en el paisaje*. La expresión está tomada de

<sup>1</sup> El aclarar esto con precisión en el curso del trabajo es mejor que dar definiciones conceptuales «in limine», como la que establece diferencia entre Etnología y Etnografía: véase pág. 16.

<sup>2</sup> La palabra «Etnografía» parece reflejar investigaciones demasiado formalistas y poco dinámicas.

los antropogeógrafos o cultivadores de la llamada Geografía humana. Pero el punto de vista nuestro difiere del de aquellos en que al establecer las articulaciones entre el hombre y la Tierra, nosotros siempre daremos nuestras explicaciones partiendo del primero y no de la segunda. Las unidades del paisaje europeo obedecen menos a un determinismo geográfico que las áreas culturales de los pueblos primitivos, si ello es posible. Dentro de una misma área climática, por ejemplo, encontraremos variaciones notables en el tipo de la construcción, en la manera de disponer los cultivos, de agrupar los pueblos, de vestir los aldeanos. Los transportes, los caminos, etc., ofrecerán rasgos variados. Pues bien, esto es lo que le da o le quita unidad al paisaje. El viajero que pudiera hacer abstracción de ello no encontraría mucha diferencia entre un valle vasco, un valle asturiano o un valle gallego. Hay un fondo natural parecido, casi común. Pero en este valle abstracto, un rasgo pequeño (basta que quede un yugo de vacas colocado al pie de un árbol) determina, exactamente, la región, o aun la zona, el «área cultural» a la que pertenece.

Hoy día son varios los países de Europa en que se procede a la elaboración de atlas etnológicos que contribuyan a señalar las diversas «áreas culturales» existentes. Sobre este intento hablaremos luego algo más. Ahora conviene insistir en que, generalmente, allá donde existe cierta unidad de paisaje hay también cierta unidad de pensamiento, un predominio en la vida de ciertas funciones e ideas. Para demostrarlo, voy a partir de un ejemplo concreto, de observaciones de mi experiencia particular.

Hace cosa de tres años publiqué una monografía titulada «La vida rural en Vera de Bidasoa (Navarra)»<sup>1</sup>.

En este libro, falto de muchas cualidades, como todos los míos, procuraba reflejar la imagen de la vida de los campesinos del extremo septentrional de la montaña vasco-navarra. Estudiaba en primer término la casa y el caserío, después las formas de propiedad y asentamiento, a continuación los trabajos del campo (labranza, ganadería, pastoreo, carboneo, etc.), y los del hogar, para terminar la primera parte de él haciendo referencia a algunas industrias rurales. En la segunda analizaba los caracteres de la sociedad rural y la vida en sus diferentes edades, para terminar con unas observaciones sobre el mundo espiritual y artístico. No es aquel un libro en que se expongan hábil y sabiamente las funciones vitales y

<sup>1</sup> (Madrid, 1944). 244 págs. de texto, 94 figuras y cuatro melodías.

su interdependencia, como ocurre en los de Malinowski y sus discípulos. Tiene el carácter analítico y catalogador de la mayoría de los libros de Folklore europeos. Pero el caso es que su lectura es suficiente para ver cuál es la configuración concreta de una pequeña sociedad. La experiencia que cabe hacer después para profundizar en el tema que ahora nos interesa, es la siguiente: coger descripciones (algunas de ellas muy superiores) de lo que varios etnólogos y folkloristas vascos han observado a unos cuantos kilómetros más al W. o al S. Por ejemplo, las referentes a Ataun, de don José Miguel de Barandiarán<sup>1</sup>. Las semejanzas que se reflejan al hacer la comparación son grandes; pero no deja de haber un cúmulo bastante considerable de divergencias. El paisaje ha variado algo. Más difícil nos sería decir si el pensamiento ha variado también.

Pero si atravesando Guipúzcoa y parte de Vizcaya llegamos a aquellas regiones del N. en que cesa de hablarse vasco, notaremos bien pronto que no es sólo un número determinado y concreto de variaciones el que se percibe, sino que hay algo más profundamente diferencial. En primer término, es claro que el hablar un idioma u otro produce diferenciaciones sociales muy perceptibles. Pero en terreno estrictamente cultural hallamos un número de diferencias claras, que no se deben — según lo que se nos alcanza — a factores físicos, sino a la fuerza de la tradición.

3) A pesar de éstas, cabría hallar muchos rasgos homólogos aun entre una zona y otra. En otro libro publicado por mí en 1943 se señalan los rasgos comunes que tienen todos los pueblos del N. de la península ibérica, aunque sea demasiado sistemáticamente<sup>2</sup>. Al salir del ambiente, del medio geográfico septentrional, aun son mayores las divergencias y menores las homologías; pero siguen siempre existiendo. Los territorios limítrofes entre dos áreas, por ejemplo, la vasca y la montañesa, la gallega y la leonesa occidental, etc., ofrecen, con frecuencia, caracteres híbridos. Por algo ha habido quienes han comparado un área de cultura con la «zona óptima» marcada por los investigadores de la Geografía botánica, en que florece una asociación de plantas muy determinada, y a la que le

<sup>1</sup> «Contribución al estudio de la casa rural y de los establecimientos humanos. Pueblo de Ataun», en «Anuario de la Sociedad de Eusko Folklore», V (1925), págs. 1-35. Esta publicación es fundamental entre las llevadas a cabo en España.

<sup>2</sup> «Los pueblos del norte de la península ibérica (análisis histórico-cultural)» (Madrid, 1943).

rodea otra zona menos característica<sup>1</sup>. Claro es que las fronteras de las áreas culturales no se hallan determinadas por factores análogos.

Como quiera que estas páginas no tienen las pretensiones de dar una información completa sobre los datos del Folklore, sino que se enderezan a discutir los problemas que plantean éstos, no vamos a detenernos a revisar toda la bibliografía existente que puede contribuir a determinar las diversas áreas de cultura que cabe hallar en España, por ejemplo, o en otros países. Pero conviene señalar los grandes contrastes entre unas áreas y otras, para lo cual vamos a utilizar unos esquemas. Cojamos, como primer ejemplo, a Andalucía: concretamente, las provincias de Córdoba y Sevilla.

Dividense éstas claramente en dos zonas orográficas: la sierra y el llano o vega<sup>2</sup>. En la sierra abundan las dehesas de chaparros, encinas, acebuches quejigos, en donde pacen piaras de cerdos, montes bajos en que se crían rebaños de cabras y ovejas. La ganadería está floreciente y, junto a ella, la industria minera. En cambio, la agricultura apenas tiene desarrollo. El «serreño» de Córdoba, por ejemplo, es hombre seco, religioso, que habla con acento parecido al manchego o al castellano nuevo. Vive disperso en ranchos y caseríos: «ganaderos, caseros, guardas, mozos de labor, suelen hacer por años sus contratos de trabajo, y rara vez van a la población»<sup>3</sup>. Marcado contraste con la sierra ofrece la «campiña». El hombre es allí poco religioso, aunque sea aficionado a pompas y ceremonias, exuberante en la conversación, fantástico, exagerado y en el fondo escéptico<sup>4</sup>. Las condiciones de vida en la sierra y en el llano difieren de modo ostensible.

El esquema que sigue (fig. 1) da una idea de «una estructura» social y económica propia del llano o campiña: la que supone la existencia del latifundio. De un lado, tenemos al amo con su fa-

<sup>1</sup> «Lorsque nos lecteurs connaîtront assez la flore des montagnes de l'Europe occidentale, il sera plus facile de leur montrer que les plantes émigrent comme les peuples, que la végétation présente est fonction du passé, que la végétation des Alpes comme celle des Pyrénées se compose d'éléments venus d'ailleurs. Ils verront clairement des populations végétales d'ancienneté variable venues les unes après les autres, de directions diverses.» Ch. Flahault, «Nouvelle Flore colonisée de poche des Alpes et des Pyrénées», serie II (Paris, 1908), pág. VII.

<sup>2</sup> Para Córdoba, J. Díaz del Moral, «Historia de las agitaciones campesinas andaluzas. Córdoba (antecedentes para una reforma agraria)» (Madrid, 1929), páginas 1-21; Sevilla, E. Noriega y Abascal, «La tierra labradora y el trabajo agrícola en la provincia de Sevilla» (Madrid, 1897), págs. 40-78.

<sup>3</sup> Díaz del Moral, op. cit., pág. 17.

<sup>4</sup> Díaz del Moral, op. cit., págs. 6-7.

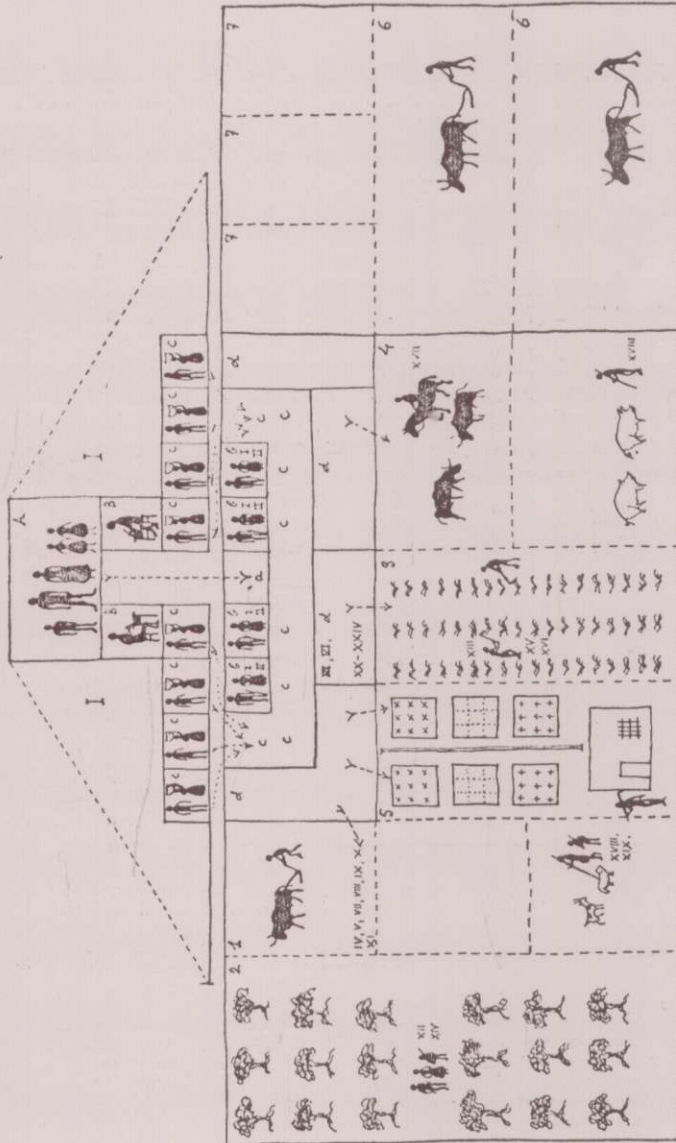


FIG. 1. — Esquema de latifundio andaluz.

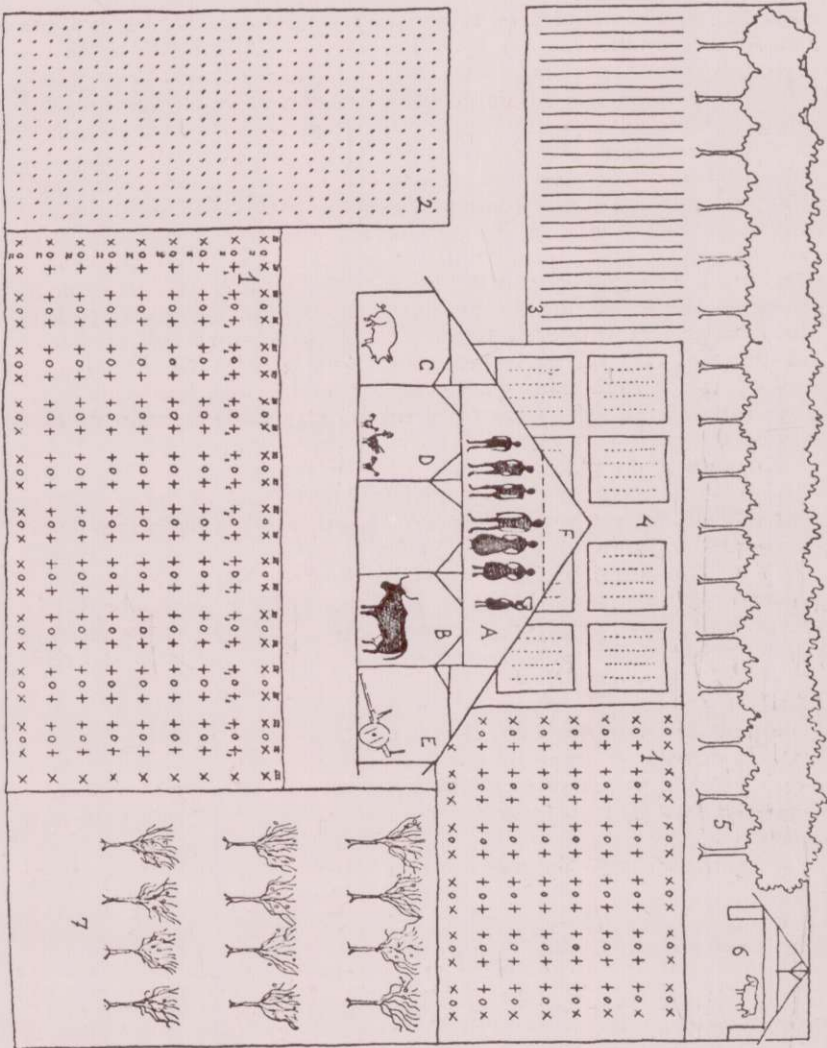


FIG. 2. - Esquema de explotación familiar vasca.



milia (A), con residencia en la ciudad (I), de donde extrae, por mediación de administradores y empleados burocráticos (B), a los trabajadores que, temporalmente, necesita para cultivar sus tierras (CCC), que viven con sus respectivas familias en humildes construcciones aglomeradas. Como centro de labor asentado en el campo, en el latifundio, se halla el cortijo o alijar. En el cortijo está separada, de forma cuidadosa, la vivienda del amo (a), de la destinada a las pocas familias que residen allí siempre (las del mayordomo y capataces) (b), y ésta, a su vez, de las estancias destinadas a los gañanes (ccc) y operadores de distintas clases, que viven allí temporalmente y trabajan dentro de un régimen cuartelario, parecido al de los esclavos antiguos; y de los almacenes, molinos, etc. (ddd)<sup>1</sup>. Más abajo, a la izquierda (1), se indica lo explotado directamente por el amo, con sus varios aspectos: una porción destinada a cereales (1), cultivada tradicionalmente al tercio; otra destinada a olivares (2), viñedos (3), pastos (4) y regadío (5). Cada porción de éstas supone especialización en el trabajo<sup>2</sup>.

Dejando a un lado a los mayordomos y capataces (I, II), contamos, como obreros de trabajo general: carreros, yunteros y muleteros (III, IV, V) y guardas (VI). En la categoría de peones hallamos cavadores (VII), sembradores (VIII), escardadores (IX) y segadores (X); trilladores (XI), podadores de olivo (XII) y viña (XIII); cogedores de aceituna (XIV), vendimiadores (XV) y pisadores (XVI); mayoresales (XVII), pastores (XVIII) y zagales (XIX). Dentro de la explotación quedan los molineros de aceite, etc.: maestro de molino (XX), molinero (XXI), husillero o zagal (XXII), cargadores (XXIII) y peones (XXIV).

Fuera del dominio está, en parte, lo que se alquila a labradores más débiles económicamente (6), pero con frecuencia más tenaces en el trabajo, y suertes pequeñas que cultivan los llamados muleros y jarraqueros (7)<sup>3</sup>; el gran cultivo lo representa el cortijo; el pequeño, la haza.

El contraste vivo de este régimen con el de partes del N. de Es-

<sup>1</sup> Sobre esto también mi obra «Los pueblos de España. Ensayo de Etnología» (Barcelona, 1916), págs. 397-404.

<sup>2</sup> «Hay que tener en cuenta que existen localidades en que no hay más que cereales y aceituna (Bujalance, Castro, Baena), otras en que además se cultiva la viña (Montilla), otras con huerta (Puente Genil) y algunas en que o falta la aceituna (Santaella) o el cereal (Doña Mencía)». Díaz del Moral, op. cit., pág. 18.

<sup>3</sup> Díaz del Moral, op. cit., págs. 18-19; Noriega y Abascal, op. cit., páginas 40, 50, etc.

paña (por ejemplo las provincias Vascongadas), donde la unidad económica es la familia en sí, se expresa en la fig. 2.

En una zona marginal o central de la propiedad rural se alza generalmente la mansión en que vive el amo o arrendatario, con su mujer, sus hijos y algunos parientes (A). Dentro de ella también, o en construcciones adheridas, están los establos con las vacas (B), cerdos (C), gallinas (D), y espacios para los aperos de labranza, prensas de hacer sidra (E) y almacenes para la cosecha (F). Una gran porción de las tierras labrantías se halla ocupada por el cultivo del maíz (1), en que éste (I) se halla combinado con las alubias (II) y el nabo o remolacha (III)<sup>1</sup>. Otras menores por trigo (2), lino (3) y huerta (4). Más lejos se hallan robledales y arboledas (5) y las «bordas» para las ovejas o de refugio (6). Importancia primordial tienen los prados de hierba, en los que también se plantan algunos manzanos (7). En ciertas partes de Cataluña la estructura de la vida es paralela, aunque, como es lógico, los cultivos varíen, en detalles o en aspectos fundamentales<sup>2</sup>.

4) Estos ejemplos y otros que pudiéramos amontonar nos hacen ver cómo es posible ir precisando, en punto a áreas de cultura y estructuras sociales, dentro de territorios limitados. En la península podríamos hallar otras áreas en que una de las especialidades económicas del latifundio andaluz priva. Hay zonas de viña, zonas cerealistas, zonas eminentemente aceituneras, de pastoreo o de huerta. En cada una la vida humana ofrece un aspecto, una configuración total muy característica. Los instrumentos de labranza, los trajes, etc., se modifican con arreglo a las exigencias del trabajo y a la tradición. La comparación de los rasgos técnicos característicos de un pueblo naranjero y hortícola de la provincia de Castellón, con los propios de los pastores trashumantes de la provincia de Soria, puede ser provechosa por la extremada diferencia que ostentan.

La empresa de marcar las áreas culturales no se halla muy adelantada en nuestro país, pero incluso en los que gozan de más presti-

<sup>1</sup> El cambio de los cultivos desde el siglo XVI a esta fecha ha sido, como es sabido, considerable. Las porciones ocupadas hoy por maíz y alubias y patatas lo estaban por cereales y pastos, de forma más monótona. El bosque de castaños, robles, etc., tenía también mayor importancia, desde el punto de vista alimenticio, que hoy.

<sup>2</sup> Sobre el problema en general, véase M. Haberlandt, «Lebenskreise in der Volkskunde», en «Theodor Siebs Festschrift» (Breslau, 1933), págs. 377-392. (Cfr. «Anthropos», XXX (1935), págs. 230-231).

gio en este orden de investigaciones hay que reconocer que las lagunas son grandes y que las encuestas pecan con frecuencia de unilaterales. El sociólogo que lleva a cabo unas, el geógrafo o el historiador son, en la máxima constancia, exclusivistas. Podemos poner como modelo algunas monografías hechas por autores de tierras escandinavas y septentrionales, grandes sistematizadores del trabajo de búsqueda. Pero es obvio decir que cada país ha de buscar su torcedor, como diría Baltasar Gracián. Una de las tendencias más generalizadas es la de llevar a cabo las investigaciones a base de cuestionarios. Con arreglo a los datos conocidos de antemano, y reunidos más o menos fortuitamente, se redactan éstos, que unas veces son parciales, otras generales.

En España hay una gran tradición en el uso de cuestionarios. Ya en tiempos de Felipe II fué redactado uno, del que salieron las famosas «Relaciones topográficas». En el siglo XVIII se hicieron otros muchos, como el del geógrafo don Tomás López que, a base de aquél recogió bastantes materiales, más o menos bien aprovechados. Un éxito rotundo obtuvo don Pascual Madoz con el que elaboró para componer su famoso diccionario, obra fundamental entre las de su género.

En terreno estrictamente folklórico, hay que recordar el que hicieron los componentes de la sección de Ciencias Morales y Políticas del Ateneo de Madrid a comienzos del siglo sobre usos relativos al nacimiento, desposorios y muerte<sup>1</sup>, que también proporcionó caudal considerable. Por último, recordemos que en las dos regiones de España más adelantadas en lo relativo a la investigación folklórica, o sean Cataluña y las provincias Vascongadas, han sido publicados cuestionarios muy útiles, de tipo general o de tipo particular<sup>2</sup>. Ninguno es, sin embargo, del volumen del que publicó en 1942 mi amigo el archivero de la comisión folklórica irlandesa, Seán O Suilleabhain, con el título de «A Handbook of Irish Folklore»<sup>3</sup>, inspirado en los escandinavos, suecos en particular. Consta éste de 699 páginas de apretada lectura, divididas en catorce capítulos, sobre

<sup>1</sup> Detalles sobre este cuestionario pueden hallarse en la segunda parte de la citada obra de T. de Aranzadi y L. de Hoyos, «Etnografía, sus bases, sus métodos y aplicaciones a España», págs. 209-212, parte debida a Hoyos.

<sup>2</sup> «Manual per a recerques d'Etnografia de Catalunya» (Barcelona, 1922); «Cuestionario para una investigación etnográfica de la vida popular», en «Anuario de Eusko Folklore», XVI (1934), págs. 157-209. También se deben varios cuestionarios parciales a don Luis de Hoyos Sainz.

<sup>3</sup> Publicado por «The Folklore of Ireland Society» y modelo en su género.

regimen de la localidad y construcción (I); vida económica (II); comercio y comunicaciones (III); la comunidad (IV); la vida humana según los sexos y las edades (V); creencias sobre la Naturaleza en general (VI); medicina popular (VII); períodos y fechas importantes en el año (VIII); creencias y prácticas (IX); tradición mitológica (X); tradición histórica (XI); tradición religiosa (cristiana) (XII); literatura oral (XIII); deportes y pasatiempos (XIV).

El cuestionario es, sin duda, muy útil cuando lo utiliza el propio investigador para recordar preguntas y temas que es imposible tener presentes en la memoria. Pero entregado a un público heterogéneo, produce resultados no muy grandes. Además, dado que se haga una buena cosecha de respuestas, siempre aparecerán éstas conforme al mismo orden, y esto será causa de que ofrezcan un carácter de catalogación sistemática, homogénea y poco vital. La intensidad o importancia de un fenómeno u otro quedarán sin precisar bien: la interdependencia de las funciones tampoco se percibirá. La misma falta se echa de ver en las investigaciones llevadas a cabo conforme a un criterio lingüístico preponderante. Hace ya bastante tiempo que eminentes filólogos recomendaron, en países de habla germánica, el estudio de las palabras en su relación con las cosas. La revista «Wörter und Sachen» ha publicado multitud de estudios orientados en este sentido, de gran interés folklórico e histórico-cultural. Pero en ellos concretamente se plantea un tipo de problemas que no son los nuestros. Para el filólogo que analiza un idioma, todas las palabras son dignas de ser analizadas desde los mismos puntos de vista. Para el folclorista, cada cosa designada por ellas debe tener un valor concreto, distinto. Al estudiar este problema de los valores, hay que andar, sin embargo, con mucho tiento. No en balde es el Folklore una de las disciplinas más usadas con fines ajenos a la investigación pura.

5) Durante los últimos años, en Alemania ha sido un instrumento político de gran fuerza en manos del nacionalsocialismo: Folklore y racismo han ido juntos en consecuencia, llegándose a afirmar que es una aberración estudiar las costumbres del pueblo alemán con los mismos criterios que las de otros<sup>1</sup>. En Italia se ha exaltado el Folklore nacional desde un punto de vista estético, para

<sup>1</sup> Abundante información sobre este particular hay en el libro de A. Bach, «Deutsche Volkskunde, ihre Wege, Ergebnisse und Aufgaben. Eine Einführung» (Leipzig, 1937), págs. 86-103.

servir los intereses del Fascismo<sup>1</sup>. Si echamos una mirada a países de ideología absolutamente distinta a la que regía hasta hace poco los destinos de los dos citados, veremos que en Rusia, por ejemplo, el Folklore se considera como expresión del alma del pueblo, de la clase humilde frente a la burguesía o como comprobante del materialismo histórico<sup>2</sup> y que en países pequeños, con pretensiones secesionistas, se buscan en él argumentos para justificarlas. Hay, pues, Folklore racista, nacionalista, proletario, separatista, etc. Respetar todas estas variedades, o no respetar ninguna, es cosa lícita; lo que no es lícito, en el campo de la ciencia, hablando con serenidad y libertad, es preferir la una a la otra; allá los políticos se las entiendan con la propaganda a base de una hermosa muchacha vestida de campesina, con agradable sonrisa en los labios, que empuña el manojo de espigas o la hoz simbólica. Mujeres guapas y mujeres feas, espigas y trajes populares, los ha habido sea el régimen que sea el que domine al país.

Los museos del pueblo que con un criterio artístico se han instalado en multitud de capitales de Europa, entre los cuales descuellan los de Estocolmo<sup>3</sup> y Oslo<sup>4</sup>, situados al aire libre, como también el de Brno (Checoslovaquia) y el de Arnhem<sup>5</sup> en Holanda, obedecen a aspiraciones e ideales propagandísticos en parte, aunque mucho más simpáticos. Para los investigadores, un museo en que las cosas se expongan de manera sistemática acaso será más útil<sup>6</sup>. Si queremos averiguar algo de interés general, que lo mismo se pueda leer en un país que en otro, habremos de romper con la bárbara y fea costumbre de tomar nuestra propia civilización como modelo y las demás como algo secundario y lateral. Ni tenemos tantas cualidades creadoras como las que graciosamente nos concedemos, ni esta-

<sup>1</sup> A esta orientación se debe el «Archivio per la raccolta e lo studio delle tradizioni popolari italiane»: véase en el vol. XIII (1938), págs. 1-11, «Critiche sovietiche allo studio dell'Etnografia nell'Italia Fascista», de R. Corso.

<sup>2</sup> En este sentido trabajan autores como E. Kagaroff, Zelenin, etc., a los que se deben, no obstante, grandes investigaciones.

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, el álbum «Bilder från Skansen hus och gardar» (ed. Estocolmo, 1924).

<sup>4</sup> «Friluftsmuseet på Norks Folkemuseum» (Oslo, 1935).

<sup>5</sup> Sobre los Museos folklóricos en general véase A. Marinus, «Pour un Musée National de Folklore», tirada aparte de «Le Folklore Brabançon», XIII, número 78 (junio 1934), 26 págs. El Museo del Pueblo Español de Madrid ha elaborado un proyecto de museo de este tipo adecuado a España. En Barcelona, el Museo del Parque de Montjuich es ya una realidad.

<sup>6</sup> Entre éstos, el de Viena es uno de los más famosos («Führer durch das Museum für Volkskunde» (Viena, 1921).

mos tan lejos del hombre primitivo como la vida material del día podría hacernos creer. Si para algo sirve el estudio científico del Folklore, es para llegar a obtener una visión media y desapasionada de la vida. Por otras vías llegaremos a obtener resultados artísticos, políticos o económicos lisonjeros en un momento, marchitos pronto. Volvamos, pues, a nuestros puntos de vista autónomos, según los cuales no hay que subordinar la investigación a ningún interés ajeno a ella misma.

Hoy día, uno de los estudios más curiosos que pueden llevarse a cabo es el de la descomposición, de la desconexión de antiguas áreas culturales. Son muchos los sociólogos y etnólogos que han analizado los efectos del contacto de la cultura y de la raza blanca colonizadora con razas y culturas distintas de Africa, Oceanía, etc. Recientemente ha aparecido un librito de Godfrey y Monica Wilson, en que se describen los hechos a que ha dado lugar este contacto permanente en el Africa central inglesa<sup>1</sup>.

La colonización blanca, en casi todas sus manifestaciones, al ejercer su influencia sobre pueblos que desde hace mucho vivían con arreglo a otra muy distinta, ha producido efectos múltiples y no satisfactorios en todo. La industria y el comercio, tal como los concibe el europeo, concretamente el inglés del siglo XX, barren la vieja economía indígena. Simultáneamente, la policía colonial al servicio de magistrados con ideas jurídicas y sociales distintas a las del negro, tiende a imponerlas, no siempre por vías pacíficas; los misioneros cristianos, por su parte, riñen una batalla decisiva con los cultos locales. El blanco y el negro luchan en todos los terrenos, desde el sexual hasta el religioso. Como es lógico, el blanco no admite, por ejemplo, el delito de hechicería y, en cambio, el negro considera inconcebible que no se castigue el maleficio. Hay, pues, hoy día un mal ajuste entre uno y otro, de gran interés general.

No es que vayamos a afirmar que en Europa existan casos de inadaptación de las viejas formas de vida y las modernas, tan exagerados como éste. Pero es evidente también que los hay perceptibles y que en otra época los ha habido más claros, aunque desde luego poco estudiados.

Personalmente, he hecho observaciones sobre el choque de la cultura tradicional campesina y la industrial europea, en las pro-

---

<sup>1</sup> «The analysis of social change, based on observations in central Africa» (Cambridge, 1945).

vincias Vascongadas<sup>1</sup> que, en conjunto, son parecidas a las que otros autores han llevado a cabo en Francia, Inglaterra, etc. La Economía moderna, con sus rasgos industriales, comerciales y sociales, homogéneos por doquier, ha podido más, para modificar la manera de ser del pueblo (desde el punto de vista lingüístico inclusive) que cien o más años de política centralista y de «ideología» revolucionaria; lo que el unitarismo liberal y patriótico no pudo hacer, lo van haciendo las fábricas, las vías de comunicación, etc.

Sería un error creer, sin embargo, que dentro de un área cultural tradicional bien conservada no hay cambios modernísimos, no hay una serie de factores dentro de la misma vida étnica que producen hechos nuevos, nuevas e imprevistas «funciones». El gran etnólogo vascongado don José Miguel de Barandiarán ha estudiado numerosos casos de innovaciones, el dinamismo social en algunos pueblos guipuzcoanos y vizcaínos<sup>2</sup>. Las iniciativas particulares dentro de la vida aldeana tienen importancia. Casos relativamente corrientes son los de pequeños artesanos, labradores, etc., que rompen las normas rutinarias de trabajo para introducir novedades, imitando lo que en otras partes han visto, o incluso haciendo gala de su propia invención<sup>3</sup>.

En el terreno religioso, estas influencias de personalidades acusadas son también perceptibles. Curiosísimo es el conjunto de casos que reunió sobre profetismo e innovaciones heterodoxas, muy modernas, el mismo Barandiarán: al del profeta de Durango, al del de Mendata, al movimiento iniciado por una vecina de Motrico y surgido hacia 1920<sup>4</sup>, podríamos añadir el que se registró en el pueblo vasco-navarro de Urdiain poco después, dirigido por un grupo de mujeres que comenzaron a negar la utilidad de las ceremonias religiosas llevadas a cabo en las iglesias por los sacerdotes, y dieron culto a la Virgen en bosques próximos durante la noche, sin imágenes, produciéndose durante el culto curiosos ejemplos de histerismo infantil (láms. I y II), de suerte que hubo de intervenir la autoridad para reprimir la crisis, cada vez más importante<sup>5</sup>. La tendencia

<sup>1</sup> «Observaciones generales sobre el estudio del país vasco desde los puntos de vista lingüístico, etnográfico y antropológico», en «Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País», año 1, cuad. 3 (1915), págs. 225-236.

<sup>2</sup> «Nacimiento y expansión de los fenómenos sociales», en «Anuario de la Sociedad de Eusko-Folklore», IV (1924), págs. 151-229.

<sup>3</sup> Barandiarán, op. cit., pág. 185.

<sup>4</sup> Barandiarán, op. cit., págs. 178-184.

<sup>5</sup> Las fotografías están proporcionadas por el Dr. Juaristi, de Pamplona, que fué a investigar en aquel pueblo.

común a considerar al Folklore como una cosa estática, museológica y artística, como el estudio de las supervivencias, vemos, pues, que carece de profundidad. Tan interesante como analizar los «orígenes» de un mito, de una leyenda, de un instrumento de trabajo, de una moda, es precisar la posición del grupo, de la sociedad, ante el rasgo. A este respecto, también he hecho observaciones directas y concretas en una zona particular, que quiero recordar brevemente.

Nos parece una posición muy lejana a la nuestra la aludida del negro centro-africano que condena la actitud del blanco que se niega a castigar el delito de hechicería; cuando «toma la justicia por su cuenta», cae inexorablemente sobre él el peso de la ley europea, y esto se le antoja tan monstruoso como para nosotros es el matar a uno por creerle culpable de Magia negra. Sin embargo, aun hoy día hay, en las aldeas, personas que creen en la eficacia de los hechizos con la misma fe que el negro, y hasta hace no mucho en Europa se ha considerado punible todo acto mágico, no por su carácter de impostura, sino por la realidad de sus efectos. Yo he estado en contacto con personas que más que en la creencia de la Magia con carácter maligno, parecían tener fe en el poder plástico y coercitivo del hombre para transformarse en animal, para introducirse en sitios recónditos, para volar y dominar, en una palabra, a lo que llamamos fuerzas naturales. El caso extremo en este aspecto, lo he analizado en cierto trabajo publicado en colaboración con Angel Yrigaray<sup>1</sup>. Hubo un momento en que tuve la duda de si lo había de incluir o no, porque el sujeto examinado era algo raro: un anciano, ignorante de la lengua española, que vivía en la soledad más grande. Pero al considerar que hoy día son tenidos en cuenta factores múltiples, incluso patológicos, en todo estudio etnológico algo profundo que verse sobre cuestiones espirituales<sup>2</sup>, no vacilé en incorporarlo al nuestro e incluso en estudiarlo con atención. Tres posturas hallé ante un mismo orden de hechos mágicos: la de la incredulidad más absoluta y el sarcasmo, la de la duda interesada, y la de la fe más ciega; las tres posturas que, en orden inverso, han

<sup>1</sup> «Datos para el estudio de la mentalidad del campesino vasco», en «Boletín de la Real Sociedad Económica Vascongada de Amigos del País», año II, cuaderno 1 (1916), págs. 9-45. A Yrigaray se deben las transcripciones en vascuence. A mí el resto.

<sup>2</sup> En este sentido trabajan muchos autores modernos, como el africanista Evans-Pritchard, en Inglaterra, M. Mead, en Estados Unidos, etc. De esta última es el brillante libro «Coming of age in Samoa. A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilisation» (Londres, 1929).



tenido los intelectuales europeos sucesivamente, las tres posturas conforme a las que se ha administrado justicia en las gravísimas crisis hechiceriles que agitaron a toda Europa desde fines del siglo XIV hasta el XVIII con rara periodicidad. Si al anciano campesino de hoy, que cree en la Magia, le hubieran cogido por su cuenta jueces de hace trescientos o cuatrocientos años, le hubieran sacado una serie de declaraciones concretas que, interpretadas a su modo, habrían servido no sólo para condenarle, sino para crear una jurisprudencia y una teoría del hecho mágico (interpretado unilateralmente) que influyó en generaciones posteriores.

Un dicho clásico que se ha considerado como expresión de sabiduría es el de que la Historia es maestra de la vida («*Historia vitae magistra*»). La experiencia parece demostrar que lo contrario es la verdad, mucho menos útil; es la Vida nuestra maestra de Historia. Los datos del pasado resultan muertos e inexpressivos hasta que nuestros ojos ven algo que los recuerda. Es al estudiar el Folklore «diacrónicamente» cuando esto se aprecia mejor.



# MISCELÁNEA

---

---



## ANTONIO MAIRENA: SU OBRA Y LA LLAVE DE ORO DEL CANTE.<sup>1</sup>

Manuel Cepero Molina  
*Fundación Machado*

Antonio Cruz García, Antonio Mairena para el cante, representa uno de los cúlmenes del flamenco en toda la historia de su desarrollo. A decir verdad, marca un antes y un después porque su figura reconvierte y organiza el flamenco dotándolo de un corpus musical tangible y reconocible. Antonio Mairena no es, como muchos han querido llamarlo, un enciclopedista. Su labor no ha sido sólo la catalogación. Creo que está suficientemente demostrado que se trata de un creador y de un recuperador de cantes flamencos. Su figura, ha pasado por distintas fases. Quizá el momento más importante de su vida fue cuando ganó, aquí en Córdoba, la tercera Llave del Cante. A partir de ahí comenzó una labor que creo que es hora de reivindicar, ya que, de alguna manera, tuvo su momento de auge en los años 80 y 90 y, desde entonces, ha tenido que soportar críticas injustificadas hasta llegar a esta etapa de confusión en la que nos encontramos. Confusión tan sólo por parte de algunos, pero que tienen un poder en el flamenco actual; el de las listas de discos y, algunas veces, los grandes encuentros y festivales...

Han pasado casi veinticinco años ya de la muerte del maestro de los Alcores y me encuentro una vez más en la tesitura de defenderlo. De defender su legado, su obra incomparable, la consecución de la llave de la que a continuación hablaremos... incluso personalmente. ¿Cómo hemos llegado a esto? ¿En qué momento se ha pasado del respeto común a la más auténtica forma de falta de respeto? Estamos hablando del primer Andaluz nombrado hijo predilecto de Andalucía en 1983. Una persona que dedicó su vida al cante... eso fue lo único que hizo. Darlo todo, todo, por el cante... Tremendamente orgulloso de ser andaluz, tremendamente orgulloso de ser flamenco, y por supuesto tremendamente orgulloso de ser gitano... ¿Es que hay algo de malo en ello?

En mi intervención, me serviré de un libro realizado por Don Antonio Mairena mano a mano con el también añorado amigo Alberto García Ulecia, *Las confesiones de Antonio Mairena*, publicado por la Universidad de Sevilla en el año 1976, para recordar y analizar al artista en sus propias palabras y

---

<sup>1</sup> Texto de la intervención de D. Manuel Cepero Molina en el "Encuentro Flamenco de Córdoba: medio siglo con el Flamenco", celebrado en Córdoba, los días 8, 9 y 10 de noviembre de 2007, en el Centro Cultural Cajasur.

recuerdos. Lo haré así como una reivindicación de su figura, para que se deje de malinterpretar sus razonamientos y su forma de entender el flamenco. Al principio de sus confesiones habla de su pueblo:

Mairena ha sido siempre una localidad eminentemente cantaora, no sólo en los cantes gitanos, sino en los cantes populares andaluces. Y este clima influyó en mi formación artística y en lo que ha podido llamarse mairenismo.

Antonio Cruz García nació en Mairena del Alcor, un pueblo de la provincia de Sevilla que se ha significado luego en la historia del flamenco por su cantaor más señero... Esto, que puede parecer algo baladí, pienso que es una de las cosas que condicionan su cante y su forma de entender el flamenco universalmente, sin chovinismos absurdos... Cuántas veces, en pueblos y ciudades de Andalucía, hemos tenido que oír aquello de que “como se canta en tal sitio”, no se canta en el mundo, o que para cantar bien por tal estilo hay que haber nacido en tal otro... Antonio Mairena estaba libre de estas absurdas razones geográficas. Su pasión por el cante lo llevaba allí donde éste se encontrara, rescatando cantes gaditanos, jerezanos, de los Puertos, Trianeros... y sintiendo por ellos una admiración que lo llevaba, como luego veremos, a esconder su capacidad creativa detrás de lugares, familias, o cantaores semiolvidados... Mairena sentía devoción, eso sí, por el cante de Alcalá, por Triana... pero Cádiz y Jerez no se quedan atrás en su discografía. Y esto es algo que no se valora lo suficiente en un tiempo en el que los aficionados empiezan de nuevo a caer en mezquinas discusiones sobre la procedencia... como si fuera algo decisivo en el cante... ¿Es que vamos a pedir el carné de identidad a los artistas que van a cantar? ¿Es que no vamos a escuchar a cantaores que sean de fuera de aquellos olvidados triángulos territoriales? ¿Es que no escucharemos a un cantaor de fuera de Andalucía? Es común en los ambientes flamencos el pensar que vamos hacia delante, que el desarrollo del flamenco nos conduce a un momento idílico y perfecto en contra de tiempos imperfectos. Y sin embargo algunas veces me parece que tropezamos en las mismas piedras, los mismos tópicos, las mismas dificultades puestas por la misma intransigencia...

Pero sigamos con sus inicios como cantaor que estuvieron profundamente influenciados por dos cantaores: Joaquín el de la Paula y Manuel Torre. De Joaquín, diría Antonio:

Este hombre, que, junto con el anárquico Manuel Torre, tanto influyó en mí, todo lo cantaba bien -tonás, romances, seguiriyas...-, aunque imprimiendo a todo su sello alcalaense. Era un verdadero músico, como lo fuera Enrique el Mellizo, y a la orilla del Guadaira desgranaba sus soleares. Mu-

cha gente del mundo flamenco acudía a oírle a la Venta de Platilla, la cual, gracias a Joaquín, llegó a ser el símbolo de toda una época del cante...

Y de Torre... recordando una anécdota ocurrida con el maestro jerezano en una fiesta de Ignacio Sánchez Mejías en Sevilla. Cuentan, que Ignacio invitó a unos gallegos a la fiesta, y viendo que los gallegos se aburrían mandó llamar a Torre como último recurso:

—Cántales a estos señores que dicen que no les gusta el flamenco y que se van a marchar.

Manuel Torre se dirigió al Habichuela y le dijo:

—Toca por seguiriya.

Y se puso a cantar. Y cómo cantaría Manuel que al segundo o tercer cante por seguiriyas uno de los gallegos se emocionó tanto que tiró la mesa de un puntapié. Repusieron la mesa, Manuel siguió cantando, y entonces fue el torero Ignacio Sánchez Mejías el que volvió a derribar la mesa y se partió la camisa. Parecía que Manuel había electrizado a todos los presentes, y la mayoría de ellos lloraba por los rincones.

Aquí están los cimientos sobre los que se fundamenta una afición, una vocación flamenca sin parangón... a esos cimientos hay que añadirle, por supuesto, toda la tradición flamenca que viera Mairena en su pueblo, y las aportaciones de su propia familia. Pero en esos dos artistas extraños, casi solitarios, se fundamenta todo un edificio que ha quedado para el cante y para los aficionados venideros... Tanto Joaquín como Manuel ejercieron una influencia enorme en Mairena. Pero cada uno aportó cosas distintas. Joaquín, la musicalidad, la creatividad, el ingenio y el gusto por la letra. Manuel representa la improvisación, la magia, el momento impredecible, y, por qué no decirlo, la razón incorpórea... ambos conceptos son necesarios en el flamenco. Ambos conceptos fundamentan una visión completa y compleja en el universo mairenista que hay que tener en cuenta.

Indudablemente hay otra serie de cantaores que fueron fundamentales en el desarrollo de Mairena como cantao. Entre ellos yo destacaría a la Casa de los Pavón y sobre todos los hermanos Pastora y Tomás... artistas sobre los que nos podríamos pasar horas y horas hablando de ellos y admirándolos.

Pero, sin más rodeos, vayamos a los comentarios de Mairena en torno a la consecución de la llave del cante:

Se ha hablado mucho, muchísimo, sobre la llave del cante. Sobre su sentido y sobre su significado desde que allá en Carmona, parece ser que el Nitri recibiera una llave del cante de manera simbólica. El uso de la llave siempre ha sido algo rocambolesco. Pero a nosotros nos gusta pensar en

la ocurrencia de aquellos aficionados que, extasiados por el cante del Nitri, cogieron una llave antigua y se la dieron como conservador de un poder especial, de una magia terrible y jonda. Después, sí, fue Vallejo, y la llave se convirtió en un homenaje, en otro símbolo en una época muy distinta en la que la llave sirvió como publicidad, como elemento de llamada en carteles de ópera flamenca de aquel tiempo...

Sin embargo, dejando a un lado la significación de la llave de esos dos monstruos, a mí me gustaría detenerme en lo que significó la de Antonio Mairena. Tampoco voy a entrar en la polémica de analizar el concurso... y si en efecto fue concurso o estaba dada ya de antemano. Porque lo importante es el significado de la Llave de oro. Cuando Antonio Mairena obtuvo la llave del cante, no se lo tomó como un premio a su carrera, sino como una carga, como un principio. Es después de la llave cuando Antonio Mairena lleva adelante todo su esfuerzo para organizar el cante gitano andaluz, el flamenco... Antonio Mairena sabe que la llave del cante le confiere más obligaciones que derechos. Si anteriormente había trabajado como cantaor para Carmen Amaya, Pastora Imperio, o Antonio el Bailarín, a partir de entonces emprende un camino que no sólo lo consolidará como cantaor imprescindible, sino como maestro inmortal del cante... Eso es lo que debemos aprender. Porque la llave ha degenerado en un reconocimiento "final", en muchos casos y desgraciadamente "póstumo", cuando debería ser un acicate para los artistas, para seguir creando, para seguir recuperando... y ahora yo pregunto ¿Qué artista, hoy en día, está en condiciones de hacerse cargo de esa responsabilidad? ¿Qué artista llega en un momento en el que lo que le quede por hacer es mucho más importante que lo que ha hecho? Yo me siento impotente para contestar a esa pregunta... no sé quien está hoy capacitado para tener esa "carga" sobre sus hombros. Pero igualmente pienso, que si encontráramos alguna vez un cantaor de esas cualidades, habría que darle sin duda la llave del cante. Como símbolo, como poder para llevar el flamenco hacia delante, para crear afición y hacerlo desarrollarse en un sentido verdadero. Para seguir haciendo que la gente de Cádiz, Jerez, Los Puertos, Triana... se sientan orgullosos de un patrimonio que les corresponde, que nos corresponde a todos los andaluces, y en general al mundo entero.

Pero cambiemos de libro. Vamos con una obra que ha sido muy poco estudiada y sí muy olvidada. Se trata de *Antonio Mairena: La Pequeña Historia*, que se basa casi exclusivamente en una entrevista que realizó al recordado Francisco Vallecillo en torno a la figura del maestro de los Alcores. En ella, a propósito de la llave, dice Vallecillo:

Hubo otro cantaor que dijo que si le garantizaban que la llave era para él, participaba en el concurso. Si ellos -los organizadores- le daban garan-



tías de que la llave era para él, él asistía. Y aquella gente le dijeron que no, lo hicieron muy bien.

Antonio de todas maneras estaba francamente contento con el premio, fundamentalmente por el dinero, y esto no quiere decir que no estuviese contento con el trofeo, primero porque a él le evocaba una cosa... porque para él "El Nitri" -que fue el primero a quien se le otorgó- era un personaje legendario, fabuloso, que de alguna manera deificaba, como a todos los cantaores flamencos pretéritos de los que se consideraba continuador.

Pero con el Nitri concurrían circunstancias muy especiales, porque disponía de extensísimas referencias de una vieja gitana que estuvo muy relacionada con el cantaor portuense y con la que Antonio mantuvo interminables conversaciones durante su estancia en Carmona. Esa mujer tendría unos noventa años cuando Antonio la conoció, se llamaba Vicenta y le contaba historias y cosas de las reuniones de aquel entonces -especialmente del tío Maero de Carmona- y de cuando al Nitri le dieron la llave de oro y le hacía escuchar letras. Antonio recordaba las letras y las cantaba, letras que decía las hacía el propio Nitri.

Entonces Antonio sabía muchas cosas del Nitri y claro, ganar la llave de oro que había poseído el Nitri -aunque la del Nitri no era de oro sino de hierro- indudablemente era un motivo de alegría.

No es descabellado decir, a mi modesto entender, que la llave de oro, la verdadera Llave del Cante, es la que se da en Córdoba. Porque es Córdoba y es Antonio Mairena quien le da a la llave el sentido verdadero que tiene, o que ha tenido, o que, de alguna manera, debería tener hoy en día.

Para terminar me gustaría volver a recurrir a este libro del cual he extraído algunos párrafos, sus *Confesiones*. Una obra harto recomendable para aquél que quiera iniciarse en la forma de entender el cante de este artista. En sus últimas páginas, a modo de despedida y con el título de *Hoy en día*, dice el maestro:

Entre mis proyectos para un futuro inmediato tengo dos importantes. El primero de ellos es la grabación de un LP, que quiero dedicarlo a la memoria de Ricardo Molina y que tiene por objeto proyectar el cante hacia un futuro. Me he dado cuenta de que yo, a pesar de mi respeto por los moldes y estilos heredados, he cantado siempre con una visión de futuro y casi siempre he reelaborado los cantes, partiendo de su esencia y desarrollando sus posibilidades musicales. Esta grabación se podría llamar: Antonio Mairena, su cante para el año 2000. En ella pienso desarrollar una técnica que se pueda actualizar dentro de muchos años, para que los fundamentos del cante no se pierdan. El disco constará de varios cantes: malagueñas, tonás (incluyendo la de los Pajaritos, reconstruida por mí y dada a conocer

recientemente en el último Festival de Mairena), una Salve por bulerías a la virgen gitana, o, si se quiere, la virginidad gitana, el polo, un cante por romeras de los Puertos, tangos, seguiriyas y soleares (...)

No se me ocurre mejor manera de terminar mi intervención que con esta llamada a la creatividad, a la proyección, a la afición del siglo XXI, a las ganas de trabajar y de seguir aportando cosas cuando ya se está ciertamente en los últimos años de la vida. Antonio Mairena es un ejemplo para el flamenco, para los artistas, pero también para la afición. Su vida y su obra marcan un camino abierto que aún está por investigar en toda su profundidad. En 2009 hará cien años de su nacimiento y yo espero, una vez más, que Andalucía sepa honrar la memoria de un artista completo, de un genio creador del cante flamenco: Don Antonio Cruz García, Antonio Mairena, Llave de Oro del Cante.

## RESEÑAS Y RECENSIONES

---



## RESEÑAS Y RECENSIONES

ALIARA, *Fash-Al-Bel-Lut, (Campo de las bellotas o de las encinas)*, (2 CDs), Córdoba, Fonoruz, 2007.

A finales de 2007 ha aparecido este doble CD de ALIARA, uno de los grupos folclóricos más importantes de Andalucía. Muchos esperábamos esta entrega, que viene a redondear y rubricar la que se considera segunda época (entre 1978 y 2007) de este esforzado y excelente conjunto de voces e instrumentos, testigo imprescindible del canto popular y de las tradiciones orales del Valle de los Pedroches (Córdoba). Otros grupos de parecido tenor han ido desapareciendo, lamentablemente, o llevando una vida discontinua y errática. ALIARA, contra viento y marea, ha sabido mantenerse. Y no porque goce de especial protección, salvo las ayudas convencionales de algunas instituciones -en particular, de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Pozoblanco-, sino por el tesón y la pasión personal de sus componentes, su arraigo entre las poblaciones de la comarca y la delicadeza con que tratan uno de los patrimonios folclóricos más ricos de Andalucía.

De estos dos discos, escucharemos, con deleite y una fuerte dosis de nostalgia, las más variadas muestras de un cancionero popular amplísimo (jotas, fandangos, romances, coplas de la Aurora, canciones infantiles, etcétera), rescatadas con mimo y buen gusto, en las voces y los instrumentos de Doroteo Amor, María José Luna, Susana Luna, Ángel Mangas, Bartolomé Sánchez, Fernando Sánchez y José María Sánchez, éste último, además de intérprete, coordinador e inspirador principal del grupo. Imprescindible.

Antonio Rodríguez Almodóvar.

Margit Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006.

Margit Frenk compila en este libro la mayoría de estudios, cuarenta y cuatro en total, que realizó a lo largo de su vida centrados en muy diversos aspectos de la antigua lírica popular hispánica y que fueron publicándose en libros propios, revistas especializadas y tomos colectivos de varios países a lo largo de cinco décadas (1952 y 2004). Todos estos trabajos están tratados, como no podía ser de otra manera tratándose de la investigadora mexicana, con gran rigor científico y crítico que la aupán y consagran como una de las grandes estudiosas de este género de literatura.

El libro aparece estructurado en seis secciones que atienden no a un orden cronológico de los artículos sino al enfoque que predomina en cada uno de los cuarenta y cuatro estudios. Éstas son:

- I. Vida y supervivencia de la canción popular
- II. Poesía y música
- III. Deslindes, temas, símbolos
- IV. Aspectos formales y estilísticos
- V. Géneros y relaciones entre géneros
- VI. Textos individuales

Además incluye al final del libro un provechoso Índice de Autores y Obras y otros de Primeros Versos que facilitan la consulta.

La autora cimienta sus trabajos y habla y escribe con la autoridad y ventaja que le confiere el haber reunido cerca de tres mil cantares, publicados en su *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV-XVII)* (FCE, UNAM y El Colmex, 2003), y que le proporciona una perspectiva amplia y certera del panorama de la lírica popular hispánica antigua.

La primera sección reúne siete artículos, centrando su interés en la lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media hispánica, en la poesía de la aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media, la valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro, la lírica tradicional a lo divino, en Lope, poeta popular, las supervivencias de la antigua lírica popular y en la permanencia folclórica de una arcaica forma poética.

En la segunda encontramos otros siete escritos en los que presta especial atención al cancionero oral en el Siglo de Oro, a la música y poesía en el Renacimiento español (1490-1560), sobre los cantares populares del Cancionero musical de Palacio, en los textos poéticos en Juan Vásquez, Mudarra y Narváez, en el Masson 56: cancionero poético-musical del siglo XVI conservado en París, en el Cancionero musical valenciano: manuscrito de 1560-1582 y los romances y letrillas en el cancionero Tonos castellanos-B (1612-1620).

Los siete ensayos de la tercera sección se dedican a estudiar la autenticidad folclórica de la antigua lírica "popular", los problemas de la antigua lírica popular, los amores tristes y amores gozosos en la antigua lírica popular, los curas y frailes en el cancionero popular del Siglo de Oro, los símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas, la canción popular femenina en el Siglo de Oro y la transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista.

La sección cuarta, con sus nueve estudios, se orienta hacia los aspectos formales y estilísticos con una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua, la configuración del estribillo popular rena-

centista: sobre el esquema “A+B”, las glosas de tipo popular en la antigua lírica, el zéjel: ¿forma popular castellana?, la historia de una forma poética popular, las endechas anónimas del siglo XVI, de la seguidilla antigua a la moderna, las constantes rítmicas en las canciones populares antiguas y el universo sonoro del cancionero popular antiguo.

La quinta sección contiene nueve artículos donde se ocupa de las relaciones entre géneros. Así se advierte en las jarchas mozárabes y refrains franceses, en los refranes cantados y cantares proverbializados, en la compleja relación entre refranes y cantares antiguos, en una fuente poética de Gonzalo Correas, en mucho va de Pedro a Pedro (Polisemia de un personaje proverbial), en cuentos con canción y canciones con cuento, en el romancero y la antigua lírica popular, en los romances-villancico, o en las letrillas romanceadas.

El último bloque lo componen cinco escritos dedicados a textos individuales: “Quién maora ca mi sayo”, Fija, ¿quiéreste casar?, un desconocido cantar de los Comendadores, fuente de Lope, un romance rústico en el siglo XVI: “Él reguñir, yo regañar” y por último el romance llamado “El rapto”.

En definitiva, una serie de estudios imprescindibles para comprender realmente aspectos muy diversos y esenciales de este tipo de literatura o poesía popular, como prefiere denominarla la autora, cuyas canciones se transmitían oralmente de generación en generación en un proceso de evolución dinámico y que la gente cantaban durante sus labores diarias, en los momentos de ocio y reuniones festivas.

José Pedro López Sánchez.

Alberto González Troyano, *Don Juan, Fígaro, Carmen*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.

Tres personajes que se han convertido en mitos, en símbolos, en iconos universalmente conocidos. Tres personajes que han perdurado en la memoria colectiva traspasando la barrera del tiempo, ignorando fronteras, salvando incluso la barrera de la babel de las lenguas y adentrándose en el lenguaje universal de la música de la mano de Mózart, de Bizet, de Rossini...

Aparentemente no tienen nada que ver unos con otros, salvo el haber nacido en Sevilla. Parece que sean tres cuadros de un museo, colgados en salas distintas. Y sin embargo existe un hilo sutil que los relaciona, que los convierte en elementos del relato de la evolución de toda una sociedad.

Colocando juntos los tres cuadros, el retrato de Don Juan, el de Fí-

garo el barbero y el de Carmen la cigarrera, Alberto González Troyano nos invita a contemplarlos como un tríptico y, a lo largo de las páginas de este agudo y lúcido ensayo, nos va ayudando a comprender la evolución de Don Juan, desde el brutal aristócrata de los primeros tiempos que abusa de su poder y sus prerrogativas de clase para sus hazañas amorosas, hasta el más taimado, que tiene que aprender a ser seductor porque se enfrenta a mujeres con más capacidad de elegir; un Don Juan que necesita cada vez más a sus criados para sus engaños... Y unos criados cada vez más poderosos, porque sin ellos la condición de pertenecer a la aristocracia no era ya mérito suficiente para el logro de los deseos amorosos. Y entre estos mediadores se va perfilando la figura de Fígaro, el antiguo sirviente, consciente de su poder ya que sin su ayuda no podría Don Juan llegar a seducir a esta nueva mujer más libre... Y así nos adentramos en la contemplación del tercer retrato, el de Carmen, la mujer cuya gran aportación "consistió en su proclama, gritada a los cuatro vientos, a favor de la libertad. Libertad a la hora de elegir y libertad también a la hora de abandonar."

De este modo, Alberto González Troyano va elaborando un discurso que lleva de un personaje a otro, analizando con sutileza al mismo tiempo los cambios sociales e ideológicos que se van produciendo en la sociedad; cambios de los que la evolución de la propia imagen de los personajes se convierte en reflejo.

Francisco Díaz Velázquez.

*Castillo de Damas*, Cuaderno Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, nº 1, Granada, Consejería de Cultura, (col. Centro de Documentación Musical de Andalucía), 2007.

Inmaculada Almendral del Río, María de Arco Rus, Teresa Catalán Sánchez, Pilar Jurado, Raquel Jurado Díaz, Elena Mendoza-López, M<sup>a</sup> Luisa Ozaita Marqués, Diana Pérez Custodio, Iluminada Pérez Frutos y Dolores Serrano Cueto, fueron las creadoras. La obra se estrenó alternando los números impares a piano de la obra *Introducción al piano contemporáneo* de Manuel Castillo y sustituyendo los números pares por las composiciones orquestales de cada una de las autoras. Se interpretó el 24 de noviembre de 2006, en el IV Festival de música española de Cádiz, por la Orquesta de Córdoba, dirigida por Juan Luis Pérez y María Floristán al piano, en el Gran Teatro Manuel de Falla de Cádiz.

La idea surgió del I taller: "*Mujeres y creación musical*", celebrado en el marco del III Festival de Música Española de Cádiz, en el 2005, y que fue patrocinado por el Instituto Andaluz de la Mujer y la Universidad de Cádiz.



Juan Alfonso García, *Epitafio a Manuel Castillo*, Cuaderno Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, n° 2, Granada, Consejería de Cultura, (col. Centro de Documentación Musical de Andalucía), 2007.

*Epitafio*, homenaje a Manuel Castillo, obra encargo del Festival de música española de Cádiz, esta escrita por Juan Alfonso García en verano del 2006 y parte de una obra para órgano de él mismo también dedicada a Castillo (curiosamente el caso contrario de la obra anterior de Castillo). El autor ha realizado una cuidada y transparente instrumentación que ha llevado la música del órgano a una orquesta de cámara amplia. Al igual que Castillo, también Juan Alfonso García se acerca al canto gregoriano en su partitura, en este caso citando dos melodías del gregoriano: el “Resquiat in pacem” que presenta la trompa al inicio de la obra y la flauta retoma en la coda, y la antífona “In Paradisum”, del *Oficio de Difuntos*, que como un coral es expuesta tras la breve introducción de la obra por los instrumentos de metal. La composición, de una maestría clásica en su desarrollo y en el alzado de la arquitectura musical, despliega un trabajo de tipo cíclico en algunos materiales temáticos, lo que confiere a la obra una incierta impronta de edificio monumental en el que se conjuga la rememoración del pasado, común en Castillo y Juan Alfonso, con un carácter fúnebre en la disposición de su trazado. La admiración por la música de César Franck (1822-1890) queda expuesta con pleno fervor.

Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, *Obras completas*, 3 vols., ed. Enrique Baltanás, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005. (2905 págs.)

La publicación de las *Obras completas* de Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” (1848-1893), el insigne fundador de la ciencia del folclore y de la etnología científica de España, era una de las más acuciantes deudas que tenía, para consigo misma, la cultura de nuestro país.

La labor en favor de la recuperación y el conocimiento de la literatura oral y de la cultura tradicional de Andalucía y de toda España que Machado y Álvarez (padre de los grandes poetas Antonio y Manuel Machado) desarrolló en su breve y nada fácil vida fue de proporciones vastísimas. Buena prueba de ello son las casi 3000 apretadas páginas de estas *Obras completas* que sorprenden por su variedad de registros, por su pasión moral, por su curiosidad intelectual y científica, y hasta por su alta calidad estética, puesto que, según van siendo recorridas estas páginas, va apreciándose con más nitidez hasta qué punto fue Machado y Álvarez dueño de un estilo que sabía combinar lo claro y lo pedagógico con lo finísimamente literario.

La edición, de Enrique Baltanás, tiene el gran mérito de haber rescatado y ordenado obras y opúsculos que hasta hoy eran inaccesibles, de editarlo todo con rigor y con precisión, de estar encabezada por un prólogo sustancioso y revelador, y apoyada por una bibliografía intachable y actualizada. Los tres gruesos volúmenes, publicados por la Diputación de Sevilla dentro de su Biblioteca de Autores Sevillanos, forman un conjunto tan hermoso y cuidado como manejable.

En páginas tan densas y abundantes encontrará el lector un fiel reflejo de lo que fueron la obra y las ideas de Machado y Álvarez: ahí están desde un sofisticado programa teórico para la realización del trabajo de campo etnográfico (con manuales de encuesta, orientaciones prácticas, etc.) hasta unas pautas de rara lucidez para el desarrollo del trabajo de gabinete (transcripción, ordenación en géneros, edición, estudio); mezclado, todo ello, con consideraciones tan profundas como renovadoras acerca de la personalidad y de la dignidad de los informantes y *autores* del pueblo (emotiva, por ejemplo, la semblanza que hace Machado y Álvarez del desdichado *poeta popular* Balmaseda, muerto en plena juventud, casi de hambre); con monografías imprescindibles sobre todos y cada de los géneros de la literatura tradicional en verso y en prosa, sobre sus ramas, subramas y relaciones con otros géneros; con una defensa apasionada de los repertorios que por entonces eran considerados de calidad más ínfima, por su cuestionada base sociocultural (el flamenco) o por sus precarias y poco prestigiosas dimensiones, poéticas y funciones (los juegos infantiles, las adivinanzas, los piropos, los dictados tópicos); con unas reflexiones atrevidísimas, modernísimas, clarividentes, sobre cuestiones como la museografía etnológica o como el papel que estaba llamada a desempeñar la fotografía etnográfica; con unas pautas modélicas sobre cómo abordar el estudio comparatista de la literatura popular; con unas directrices muy firmes de acción sociocultural y política para reivindicar la cultura del pueblo, introducirla en los currícula educativos, convertirla en objeto de estudio académico; y hasta con el interesantísimo epistolario que mantuvo con algunos de los más relevantes etnógrafos, folcloristas, dialectólogos e intelectuales de su tiempo (Teófilo Braga, Joaquín Costa, Rufino José Cuervo, Francisco Giner de los Ríos, Manuel Martínez Murguía, Gumersindo Laverde, Manuel Milá y Fontanals, Luis Montoto, Giuseppe Pitré, Hugo Schuchardt, Aniceto Sela). Adobado, todo ello, con artículos menos representativos de su producción, pero no de su inmensa curiosidad científica, como el que dedicó, en el terreno de los estudios más tradicionalmente filológicos, a analizar los paralelismos entre *La escuela de las mujeres* de Molière y *La discreta enamorada* de Lope de Vega.

Asombra que una persona de salud quebradiza, que hubo de desempeñar varias absorbentes ocupaciones (relacionadas con el derecho, con la en-

señanza, con los cargos funcionariales) para mantener a su familia numerosa (cinco hijos), y que falleció con cuarenta y pocos años, pudiera desarrollar la frenética actividad intelectual que queda reflejada en unas *Obras completas* tan voluminosas como éstas, por más que, en realidad, no lo sean del todo, porque no han sido incluidas en ellas las traducciones de libros (algunos de cierta proporción y enjundia) que hizo de diversos folcloristas extranjeros. Algunas de las cuales son, en realidad, mucho más que simples traducciones, porque Machado y Álvarez no dejó de sembrarlas de notas sumamente enriquecedoras.

Es importante recalcar que Machado y Álvarez no fue sólo el fundador, el impulsor y el alma de diversas sociedades y de diversas publicaciones que se proponían el rescate, la edición, el estudio científico, la normalización académica, la dignificación, del folclore y de la etnología de España. Fue también, de algún modo, el fundador de la literatura comparada española, el puente intelectual hacia una Europa que, tras la inmensa agitación que, en la segunda mitad del siglo XIX, había provocado la irrupción del evolucionismo darwinista en el campo de las ciencias humanas, se encontraba en pleno proceso de reestructuración y de modernización del paradigma de sus ideas y de sus saberes acerca de los conceptos de pueblo, de cultura, de identidad, de estética.

Aquel evolucionismo que hoy nos parece ingenuo y elemental, porque las ciencias modernas han demostrado que la cultura no evoluciona lineal ni unívocamente desde un pasado prehistórico hasta un hoy civilizado, sino que sus pasos y huellas se entrecruzan de modo mucho más complejo, con continuos saltos hacia atrás o hacia cualquier lado, previsto o imprevisto, conocido o no conocido por nosotros, constituyó, en los años decimonónicos que a Machado le tocó vivir, una ventana de aire fresco, un cauce por el que poder hacer discurrir un pensamiento cada vez más emancipado del dogmáticamente teologista y elitista que había ejercido un implacable dominio cultural, social, político, hasta entonces.

Los evolucionistas del siglo XIX entre los que se contó Machado y Álvarez pudieron poner en cuestión, por fin (no sin furiosos pero cada vez más impotentes aspavientos de parte de quienes defendían el orden preestablecido), que las ciencias humanas hubiesen de identificarse obligatoriamente con la antropología cristiana; pudieron, aunque entre acusaciones de descreídos y de sediciosos (y de cosas peores), contemplar la evolución de la cultura humana desde ópticas distintas a las que se predicaban desde cátedras ancladas en el pasado que tenían miedo de levantar la vista hacia el futuro; se atrevieron a defender que la cultura y la historia no era sólo la de los grandes reyes, los grandes acontecimientos y las grandes fechas. La cultura venía, para Machado y Álvarez y sus atrevidos colegas, de un pasado oscuro e inmemorial que, mientras no se probase con pruebas documentales

lo contrario, había sido construido, paso a paso, por los hombres; y no sólo por los más célebres y prestigiosos, sino también, y en grado muy relevante, por los menos favorecidos por el honor y por la fama: por las fuerzas y las voces anónimas, no demasiado letradas ni cultivadas, del pueblo, aquella entidad que los románticos habían devuelto al primer plano del pensamiento intelectual, pero de un modo idealizado y abstracto, y a la que los miembros de la corriente *demológica* de Machado y Álvarez pusieron caras, voces, personalidades mucho más concretas.

Machado y Álvarez tuvo la rara capacidad de concentrar, en espacios breves y modestos como el de una simple y olvidada reseña a la obra de algún otro autor, la exposición de su ideario, de sus objetivos, de sus métodos, y de manifestarse sobre la actitud que el resto de los intelectuales debían tener en relación con la cultura de ese pueblo.

Un ejemplo bien revelador: en la reseña que tituló “Cuentos populares de la Alta Bretaña. Aldeanos y pescadores (Paul Sébillot)” (véase el tomo III, págs. 2271-2278 de estas *Obras completas*), dedicada a una recopilación cuentística que acababa de publicar su colega francés Sébillot, no se limitó Machado y Álvarez a dar una concentrada lección de literatura comparada (llamando precisa y detalladamente la atención sobre los paralelismos entre los cuentos franceses y los españoles, los portugueses, los italianos, etc.), sino que, además, se atrevió a introducir comentarios (sobre la personalidad y la dignidad de los transmisores de cultura pertenecientes a lo que se tenía por *pueblo bajo*) que hubieran sido considerados intempestivos y degradantes por buena parte de la elitista intelectualidad de su tiempo, junto a consideraciones de metodología científica de largo alcance:

Contiene el libro de Mr. Sébillot setenta y ocho cuentos, todos ellos recogidos directamente de los labios del pueblo, según lo acreditan las notas puestas al final de cada uno, donde se declara, a más del nombre, el sexo, la edad y la profesión del cuentista, cuando es posible, la fuente de que éste a su vez lo recibió: circunstancia que convierte estos cuentos en verdaderos documentos fehacientes de las creencias y estado intelectual y de fantasía de los habitantes de la comarca en donde circulaban. Por nuestra parte podemos asegurar que un anciano, conocido como el *Tío Curro*, del cual podrán dar señas todos los pintores actuales de Sevilla a quienes sirvió de modelo, no sólo nos contó varios cuentos de *brujas*, sino que nos aseguró bajo su palabra de hombre honrado, y él lo era mucho, que precisamente en unos callejones que salen de Triana (barrio de Sevilla) para el campo, las había visto una vez, de donde inferimos que éstas, a juicio de los *esprits forts*, solemnes paparruchas y en nuestra opinión, verdades subjetivas, nacidas de un estado inferior de cultura intelectual, análogo al que domina en todo fiel creyente, son muy interesantes para los que persiguen en estos hechos,

despreciados hasta hace poco, la evolución lenta y progresiva del espíritu humano que no se rige, o al menos no hay motivo serio para presumir que se rija, por leyes diferentes de las que rigen a los demás seres naturales, y que, en una complejión creciente, van haciendo cada vez más efectiva su esencia. Esta razón avalora, a nuestro juicio, el sistema de Mr. Sébillot en la transcripción de los cuentos, sistema adoptado sin contradicción por los sabios que, como Köhler en Alemania, Afanasiev en Rusia, Coelho, Braga y Consiglieri-Pedroso en Portugal, Pitré y Gubernatis y d'Ancona en Italia y tantos otros cuya enumeración sería prolija, dedican casi exclusivamente su vida al estudio de la demopsicología y la mitografía, ciencias niñas, especialmente la última, cuyo objeto es investigar el origen, naturaleza y transmisión de los cuentos populares.

El colofón de la reseña, altamente comprometido con la idea de una España más abierta, más tolerante y más moderna, más atenta a su personalidad histórica encarnada, en buena medida, en la cultura del pueblo, tampoco tiene desperdicio, cuando se lamenta Machado de que estudios etnográficos y métodos científicos de la calidad de los de Sébillot y de los que se ensayaban en otros lugares de Europa son

poco menos que despreciados en España, donde el inmoderado afán de teorizar sin tiempo y el exagerado homenaje a las garrulerías retóricas nos tienen en un lamentable atraso, no sólo respecto a la mitografía y demopsicología, ciencias niñas, sino a la fonética y a la prehistoria, y a otros muchos ramos del saber, cuyo cultivo se ha despertado en Europa bajo el influjo de la teoría evolucionista de que aquí nos burlamos todavía, sin considerar que se ha impuesto como verdadera soberana en la dirección científica de todos los pueblos cultos.

Encontramos aquí expuesto, en clara y pedagógica síntesis, todo un programa no ya de pensamiento en el campo de la etnografía, de la etnología y de la literatura comparada, sino también de acción intelectual en el terreno de la educación, de la cultura entendida en el sentido más amplio del concepto, de la conciencia social, de la política... Un programa de acción reformadora de la sociedad española que debía partir de abajo (de la consideración del pueblo anónimo como sujeto motor de la historia y de la cultura), y de la consideración no nacionalista, no chovinista, no autista (como predominaba fanáticamente entonces) del pueblo español, que Machado distaba de identificar con el orgulloso imperio que había sometido a tantas naciones, y prefería entender como un pueblo de cultura dignísima y, al mismo tiempo, estrechamente hermanada con la de los demás pueblos (de culturas igual de dignas) de su entorno.

Un programa de acción intelectual de este tipo no podía tener gran cabida en la España de la época, enrocada (por poco tiempo ya) en los últimos jirones del Imperio, empeñada en considerarse a sí misma como un pueblo singular y elegido, sometida a las normas de una política y de una intelectualidad retrógradas que dieron la espalda a las pretensiones de Machado y Álvarez, por más que empeños como los de la Institución Libre de Enseñanza, de ideología y aspiraciones confluyentes con los del gran folclorista, iban abriéndose un hueco precario pero tolerado en la sociedad.

A su muerte, todo lo que con tanto esfuerzo construyó o impulsó (sus grupúsculos de investigación, sus publicaciones, sus sociedades de Folklore...) se deshizo como el polvo, y sobre su obra escupieron sujetos como Joaquín María de Navascués, oscuro, prescindible y hoy completamente olvidado historiador del folclore español, que, escocido por las ínfulas peligrosamente progresistas, internacionalistas y comparatistas de Machado y Álvarez, lamentaba en el muy significativo año de 1943 (IV de la victoria de Franco) que Machado,

abandonando su personalidad, quiso vestirse con la libre extranjera [...] inconsecuentemente consigo mismo, se asomó al extranjero, y entonces quedaron malogrados sus primeros impulsos, dejándose arrastrar alucinado por el concepto inglés, en el que creyó encontrar la forma con que él había de modelar su pensamiento. Olvidando toda la labor folklórica realizada en España, nos trajo el Folklore inglés, y en 3 de noviembre de 1881 publicó las bases para organizarlo aquí.

Palabras extractadas de Joaquín María de Navascués, "El Folklore Español. Boceto histórico", en *Folklore y costumbres de España*, ed. F. Carreras y Candi, Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín, 1943, I, págs. 1-164, págs. 155-156. Condenatorias del hecho de que Machado y Álvarez hubiese tenido el atrevimiento de tomar como modelo teórico y operativo los principios y los métodos con que los folcloristas de Gran Bretaña (una potencia extranjera) habían sentado las bases de la moderna ciencia del folklore unas (muy pocas) décadas antes.

En aquella misma cáustica valoración de la obra de quien hoy es considerado el padre indiscutible de la etnografía y de la etnología españolas, afirmaba el airado pero poco informado Navascués que "el 4 de febrero de 1883 pasó Machado de esta vida a la eterna". Se equivocaba, una vez más. La memoria, o acaso su acomplejado resentimiento, le jugó una mala pasada, al adelantar una década la muerte de Machado, que tuvo lugar en 1893. Pero el detalle es sintomático de la prisa con que se quiso enterrar a Machado y a su obra, y de los esfuerzos que hubo que hacer, a partir sobre todo de la transición de España a la democracia, para reivindicarlos.

La publicación de estas *Obras completas* va a ser, sin duda, el jalón más importante y decisivo de esa justa, necesaria y aún no culminada recuperación.

José Manuel Pedrosa.

Antonio Rodríguez Almodóvar, *Pipirigaña. Antología de folclore infantil de Andalucía*, Sevilla, Consejería de Cultura, Pasarela, S. L., 2006, (CD)

En el año 2006, la Consejería Cultura, en el marco del Plan Integral para el Impulso de la Lectura en Andalucía y a través de un programa conjunto de colaboración con la Consejería de Salud, creó el “Kit Cultural para los recién nacidos”, que se distribuye a los padres y madres de todos los recién nacidos en Andalucía a partir del 28 de febrero de 2006 en la Red de Hospitales Públicos, Empresas Públicas y Hospitales Concertados de Andalucía. Fue ésta una medida destinada a fomentar el hábito de la lectura en el seno de la familia, lugar donde “se produce el aprendizaje y desarrollo de los sentimientos que acompañan, en mayor o menor medida, a todas las personas a lo largo de su existencia.”

Además de un pre-carné de biblioteca, se entrega al recién nacido el cuento infantil *Mami, ¿yo he sido un pez? Mi primer cuento*, original de Antonio Rodríguez Almodóvar, escrito expresamente para este proyecto, y un CD titulado *Pipirigaña, Antología de folclore infantil de Andalucía*, en el que se recoge una buena muestra de cuentos, acertijos, nanas y canciones populares infantiles de nuestra tierra.

Ante el interés y la gran acogida que esta medida tuvo entre las familias andaluzas, la Consejería de Cultura ha decidido sacar a la luz una segunda edición de 120.000 ejemplares en este año 2008. En *Pipirigaña, Antología de folclore infantil de Andalucía*, intervienen entre numerosos colaboradores, actores como María Galiana y Antonio Banderas y músicos como los componentes de Aliara y Lombarda, dos de los grupos folclóricos más importantes de Andalucía, con una dilatada y meritoria carrera de recuperación y conservación de la música popular y las canciones de tradición oral.

El CD contiene nanas, retahílas, canciones, trabalenguas, adivinanzas, juegos y cuentos; es decir, una muy variada y bien escogida muestra del folclore infantil andaluz tradicional, que sin duda ayudará a los padres de hoy a recordar su propia infancia y a poder transmitir a sus hijos este patrimonio secular que, como dice el autor en la introducción, constituye “aquel legado maravilloso que nos ayudó a todos a dar los primeros pasos.”

Francisco Díaz Velázquez.

Edgar Neville, *Flamenco y cante jondo*, José María Goicoechea (ed.), Madrid, Edit. Rey Lear, 2006.

No todo lo escrito debe ser reeditable, aunque sea un asunto tan subjetivo como inútil pretender establecer algún criterio que decida qué material, atesorado en bibliotecas y hemerotecas, debe resucitar en ediciones modernas, a poder ser, enriquecidas y anotadas. Ésta es la principal reflexión que me ha suscitado el opúsculo que bajo el nombre de *Flamenco y cante jondo* ha dado a la luz la editorial El Rey Lear, debido a la pluma de Edgar Neville (1899-1967), miembro de la llamada “Otra Generación del 27”.

Reproduce este libro el que en 1963 editara la Librería Anticuaria El Guadalhorce, con una tirada mínima, y ciertamente de muy difícil acceso. Otra cosa es el interés y la calidad que, a día de hoy, tienen estos brevísimos seis artículos escritos por el curioso escritor y cineasta que fue Neville, a mi juicio muy escasa: ni para la afición flamenca, ni para la de este dandy, un personaje, sin duda, interesante. Tampoco documentalmete ofrece nada nuevo, más que unas notas que muestran, eso sí, la calidad de aficionado al cante de este intelectual, al que se debe la película *Duende y misterio del flamenco* en 1952, que, ésta sí, supone una iniciativa pionera y, aun en sus aspectos criticables, “revisitable”, con perdón por el anglicismo.

Las sesenta paginitas que conforman el volumen se dividen a partes iguales en la extensa introducción, a cargo de José María Goicoechea, y los mentados seis artículos, que repasan algunas de las opiniones de Edgar Neville sobre el flamenco. La justificación de la reedición no engaña al lector, y se agradece, pues no promete grandes hallazgos ni infla las expectativas. Ciertamente que, como se explica en las páginas que redacta el editor, “su autor es un aficionado a esta música, pero no un erudito ni un investigador” (pág. 27), aunque tampoco se encuentre en su sensibilidad hacia el cante dato o noticia alguna que aporte algo nuevo o aprovechable, ni siquiera en sus recuerdos del mítico Concurso de Cante Jondo que organizara Falla en Granada en 1922, y del que Neville fue testigo de excepción.

No es fácil, a estas alturas, ofrecer material de primera mano del evento. Ya en 1992, el Archivo Manuel de Falla le encargó a Jorge de Persia el volumen *I Concurso de cante jondo. Edición conmemorativa 1922-1992: una reflexión crítica*, referencia fundamental para conocer todo lo relacionado con las jornadas que transcurrieron en la Antequeruela Alta, y doblada del CD que ocho años más tarde editara Sonyfolk (*I Concurso de cante jondo / Colección Federico García Lorca*) para escuchar a los principales protagonistas. Mucho se ha escrito sobre él, pero siendo comentarios de un asistente y colaborador de sus preparativos, junto a la pléyade de artistas que secundaron la idea del compositor gaditano, se podía esperar algo más, ya que, en palabras del cineasta “mucho habría que contar (...) de aquel concurso” (pág. 44). Lástima que no haya sido aquí.



Las otras cinco reflexiones de Neville se centran en diversos aspectos del flamenco, como su lirismo, el tratamiento de ciertos temas, como el amor, o la categorización entre cantes grandes y chicos, pero, insisto, salvo algunos apuntes como la queja por el “duende amaestrado” que la comercialización del flamenco produce (pág. 33), la diferenciación entre “cante grande” y “cante flamenco” (pág. 52), o unos apuntes sobre el ambiente flamenco de Madrid (págs. 47-49) poco más se encuentra. Descolla la anécdota de la malograda actuación de Diego Bermúdez, *El Tenazas de Morón*, “un archivo de cante antiguo” como lo define Neville, la noche del Concurso, cantando por serranas. En su estilo punzante y característico, describe el suceso, que no pesó a la hora del fallo del jurado, que le otorgó el Premio Zuloaga:

La letra no era muy alegre, y todo lo acabó de estropear el pobre Tenazas, que se equivocó y repitió dos veces el segundo tercio, y no salía del entierro [sé refiere a la copla *Se murió mi esperanza, / yo fui al entierro...*], y venga a decir que había ido al entierro, hasta que ya empezaron a darle el pésame los del público y se precipitó el final” (pág. 44).

Quizá por ello, en la grabación que hizo el Tenazas a raíz del Concurso, recogida en el disco antes citado, grabó una serrana, pero con otras letras. El volumen reseñado se hubiera enriquecido con la adición de esas “primeras crónicas [que Neville mandó] a *La Época* de Madrid” dando cuenta del Concurso (pág. 44), junto a alguna otra colaboración periodística de Neville sobre el flamenco, que se cita oportunamente en la Introducción, y así ofrecer un corpus, al menos mayor, que justificara su presentación en formato libro.

La Introducción, amplia, da cuenta de la vida y obra de Edgar Neville. Es útil y completa para quienes quieran conocerle, subrayando la ambigüedad en la que este autor se movió, siempre “con un pie fuera”, tanto ideológica como estéticamente, aunque apenas se habla de flamenco, lo cual, por otro lado, no es sino un rasgo de honestidad del editor del que, finalmente, no se apuntan siquiera unas líneas que nos permitan conocerle.

José Miguel Lorenzo Arribas.

Jean Potocki, *Los gitanos de Andalucía (Les Bohémiens d'Andalousie)*, edición bilingüe de Enrique Baltanás, Sevilla, Signatura Ediciones, 2003, 126 págs.

Todos hemos oído hablar de la obra del aristócrata polaco Jean Potocki *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, cuya fama acrecentó la película homónima del director J. Has Wojciech (1964), reciente ahora para los espectadores

españoles la versión teatral y puesta en escena de Francisco Nieva, pero ahora Enrique Baltanás nos proporciona la ocasión de conocer una obra teatral del autor que ha tenido escasa difusión, y que ahora recibe su primera traducción al castellano.

La vida de este noble polaco siempre rozó lo novelesco y sus obras se caracterizan por su exotismo; una atracción por lo oriental que el autor creyó encontrar especialmente en la España de los viajeros románticos del siglo XIX que tanta vida literaria tuvo en las letras europeas. Y en las que el aristócrata eslavo se constituye en ilustre antecesor de Prospero Mérimée y de don Jorgito el de las Biblias -George Borrow-. Arriesgado viajero decimonónico, Potocki pateó los azarosos caminos de Italia, Grecia, Egipto, Túnez, Albania, Montenegro y España.

De su frecuentación de los ambientes gitanos y rurales de la Andalucía a caballo entre los siglos XVIII y XIX, son consecuencias *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, -una recreación de una España de bandoleros y egipcianos, pero sobre todo esta opereta o comedia musical, *Los gitanos de Andalucía*, que, al parecer, Potocki compuso -en francés- para su representación, el 20 de abril de 1794 en el teatro cortesano del príncipe Enrique de Prusia: “Alfonso apoyado contra una palmera, toca la guitarra y canta con el aire de la barca-rola Senza construto cara”, leemos en las acotaciones a la escena primera

Enrique Baltanás, cuyo interés por la cuestión de la identidad española y andaluza, y por la profundización en los inextricables orígenes del flamenco es fácil rastrear en su reciente bibliografía: *Las columnas de Hércules* (Signatura, 1999), *La materia de Andalucía. El ciclo andaluz de las letras de los siglos XIX y XX* /Fundación José Manuel Lara), *Flamenco y nacionalismo* (Universidad de Sevilla, 2003), o en su edición crítica de las *Obras Completas de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo* (Diputación de Sevilla, 2003), a punto de publicarse.

Potocki se inserta en una antigua tradición en la literatura española, y europea: el interés por el misterioso mundo de los gitanos que va desde Juan de Timoneda hasta Lope de Vega pasando por Lope de Rueda o Cervantes. Frente a los gitanos cervantinos, la imagen de la gitanería que aparece en esta obra de Potocki, responde ya al trazado que la imagen de esta etnia va a adquirir y a fijar desde el siglo XIX. Los gitanos de Andalucía, son ya, en la obra de Potocki, los gitanos por antonomasia.

... La Andalucía de Potocki no es un espacio real, sus características no indican en ningún modo que el noble polaco a pesar de haber viajado por ella intente reflejar un retrato cercano a la realidad que conoció, sino que es un espacio imaginario y funcional. “Lo que importa es la recreación de un espacio literario, donde tanto el autor como los espectadores puedan proyectar los fantasmas de su imaginario.

El marco literario, de la obra, a pesar de su temática, no es aún como quizás fuera esperable, el del drama romántico, sino que por sus características y contenidos se aproxima más a la comedia ilustrada, en obras como *El delincuente bonrado*, al paradigma del pensamiento de la Ilustración, aunque quizás alguien pueda ver en esta obra rasgos estilísticos que anticipen el Romanticismo teatral europeo.

Nos llama la atención que, por voluntad propia o por desconocimiento de su autor, curiosamente, en esta obra, donde la importancia de los elementos musicales es fundamental, no aparezca el flamenco como expresión melódica, o por lo menos no de la formas en lo que hoy entendemos la música flamenca, y éste aparece sustituido por canciones populares francesas o tonadas operísticas.

En este sentido, indica el traductor en el acertado prólogo que acompaña a esta edición que tampoco los egipcianos cervantinos que aparecen en *La gitanilla*, un siglo antes, tampoco, aunque nos parezca sorprendente parecen conocer y cantar flamenco. Recordemos que hasta bien entrado el siglo XIX, y coincidiendo con el auge en toda Europa del Romanticismo y de la bohemia, no es cuando aparecen los primeros testimonios de un cante gitano con características muy específicas y diferenciadas del resto de la lírica popular. “Pero, para entonces, este fenómeno literario musical no tendrá lugar sólo en Andalucía, ni sólo en España, sino que lo veremos triunfar por todos los teatros de Europa /.../ Todo, pues, parece indicar que, en tiempos de Potocki, el flamenco no había nacido aún.”

Sin rechazar por eso que algunos de los clanes gitanos andaluces orientaban, según algunos autores, desde su llegada a la Península Ibérica, sus actividades profesionales exclusivamente al cante y al baile, callejero o en los domicilios de los señores que los invitaban. Pero es indudable que la moda del gitanismo que trajo el siglo XVIII aceleró el proceso de agitanamiento de ciertos grupos de músicos ambulantes.

Bajo la influencia del romanticismo y de su peculiar admiración del personaje del gitano como símbolo de una vida libre, unos valores exóticos y férreos y un carácter orgulloso; lo popular y lo tradicional se vieron expresados en los gitanos como grupo étnico. Parece que el agitanamiento de ciertos rasgos de la cultura popular andaluza fue el resultado de la búsqueda de una identidad colectiva al servicio de las nuevas clases medias.

La versión castellana, que ahora nos entrega Enrique Baltanás, respeta el verso alejandrino, típico en la comedia francesa, para los diálogos, y reserva los metros cortos para la introducción de las canciones populares.

Se da en la obra, por muy alejada de la realidad histórica que nos parezca, un cruce de directrices culturales que la sitúan como representante de

pleno derecho de la cultura europea del siglo de las luces, pues aún en ella la tradición literaria polaca, dado el lugar de nacimiento del autor, el contexto literario francés por la lengua en las que fue escrita y el interés por lo hispánico propio de este momento de la historia de la cultura europea por la elección temática y espacial: la vida, por muy idealizada que sea, de los gitanos españoles. Sin olvidar que el espacio escénico donde se representó se hallaba en la corte prusiana lo que terminaría por relacionarla también con los círculos culturales germánicos. En época de globalizaciones varias, no viene mal que podamos acceder a una edición bilingüe de una obra que por su entrecruzamiento múltiple de culturas, como ya hemos señalado, nos acerca a un momento de clara vocación universalista de la historia de los movimientos literarios europeos.

Antonio José Pérez Castellano.

Salvador Rodríguez Becerra, *La religión de los andaluces*, Málaga, Editorial Sarriá, 2006.

Bajo el sugestivo título de *La religión de los Andaluces* se presenta la última monografía de Salvador Rodríguez Becerra, catedrático del Departamento de Antropología Social de la Universidad de Sevilla y reconocido especialista en el campo de la Antropología de la Religión. La especialización del autor en este multiforme y variopinto campo del estudio de la religiosidad popular aflora en la variedad de facetas que articula la obra, componiendo un mosaico de manifestaciones de las creencias religiosas del pueblo andaluz. Así la obra se presenta como la articulación de una serie de ensayos, elaborados por el autor en diferentes épocas y ahora revisados y actualizados, que bajo el prisma del análisis histórico y antropológico, abordan los grandes puntales que sostienen el entramado del complejo sistema de creencias, prácticas y rituales que conforman la realidad enunciada en el propio título del libro: la religión de los andaluces.

Precisamente el primer capítulo de la obra está dedicado a abordar la problemática que entraña el uso de dicho título, envuelto en las polémicas historiográficas y metodológicas sobre la definición y alcance del concepto de "religiosidad popular". Un concepto que Rodríguez Becerra disecciona a través de las relaciones entre religión y cultura, la distinción más teórica que real entre religión oficial y religiosidad popular, y la vinculación entre religión, ética y sociedad, sin olvidar los antecedentes histórico-culturales que condicionan la religiosidad andaluza, marcada por el sello de la fuerza de los rituales -con toda su carga de ceremonias, ritos, procesiones, etc.- y la debilidad de las creencias. Esta dialéctica entre lo que debe ser la teoría de

la religión ofrecida por la Iglesia y la práctica popular, cristaliza en múltiples manifestaciones externas como procesiones, romerías y santuarios, con su correlato de fenómenos como las apariciones marianas y la red de sociabilidad representada por las hermandades. El análisis empírico de este denso campo de trabajo, largamente transitado por el autor, le lleva a la realista definición de la religión de los andaluces como las creencias, prácticas e instituciones de los andaluces en relación con la trascendencia o las creencias en lo sobrenatural.

El segundo capítulo aborda el fenómeno de la construcción de identidades con símbolos religiosos, es decir, la definición de la identidad local -especialmente en el caso de las grandes ciudades y las agro-villas andaluzas- sustentada en el culto a determinadas advocaciones marianas y hagiográficas, cuyas peculiaridades han sido manipuladas por las élites locales, tanto eclesiásticas como civiles, a través de un discurso historiográfico viciado por la mezcla de elementos históricos y legendarios, y encaminado a la glorificación de la patria chica frente a otras localidades. Este fenómeno, que alcanzó especial intensidad en la Edad Moderna y generó una amplia producción impresa, es ejemplificado por el profesor Rodríguez Becerra con el caso paradigmático de la ciudad de Andújar, donde en torno al culto del patrón San Eufrasio, la Virgen de la Cabeza, el Santo Rostro y Santa Potenciana, la historiografía local generó un discurso en el que la identidad de Andújar como ciudad arranca de unos pretendidos orígenes bíblicos, continúa con la manipulación de los episodios de su historia medieval y cristaliza en el esplendor de la plena Edad Moderna.

Precisamente el culto mariano, cristífero y hagiográfico constituye el eje del tercer capítulo, marcado por una temática que el autor conoce excelentemente gracias a los muchos trabajos dedicados al sugestivo mundo que rodea los santuarios andaluces. Partiendo de la complejidad de la definición del concepto de milagro, la diversa consideración que ha merecido de la autoridad eclesiástica a lo largo de la historia de la Iglesia, y su relación con las prácticas de la medicina, tanto natural, mágico-religiosa como clínica, se subraya el privilegiado papel que los santuarios juegan como centros privilegiados del milagro. Tal cualificación de nuestras ermitas como escenario propicio de los favores, prodigios y portentos obtenidos de la Divinidad a través de la figura de la Virgen María queda rotundamente expresada a través del complejo fenómeno de los exvotos y promesas, tema éste en el que Rodríguez Becerra nos ha dejado pioneros trabajos que hoy son ya clásicos sobre el tema. En el caso de la presente obra, el autor ejemplifica esta práctica del exvoto con el caso del Santuario de la Virgen de la Cabeza, a través de la catalogación y análisis de la tipología de los diferentes tipos de ofrendas, que van desde la colocación del exvoto propiamente dicho a la formulación de promesas que los devotos cumplen bajo múltiples formas. La vitalidad

del culto mariano de los santuarios andaluces contrasta con la desaparición de otras devociones, como la sevillana del Cristo de San Agustín, cuya historia es sintetizada por el autor como ejemplo de la irregularidad y fluctuaciones que sacuden el abanico de las devociones andaluzas a lo largo de la historia, que frente a lo que se cree no son un bloque monolítico indemne a los avatares del tiempo.

El cuarto capítulo se dedica al tema de las apariciones y hallazgos de la Virgen. Una apasionante línea de investigación iniciada por Rodríguez Becerra, que en una tierra tan mariana como Andalucía representa un extenso e intenso campo de trabajo, que ofrece nutridos materiales hasta ahora relegados al ámbito de la historia local o la exaltación religiosa. Partiendo del análisis de las leyendas de apariciones -proyecto de investigación que el autor coordina dentro del grupo GIESRA, adscrito a su departamento universitario- se establece una clarificadora tipología de estas mariofanías o manifestaciones de la Virgen como un ente sobrenatural, con la multiplicidad de fenómenos físicos que las acompañan y la diversa extracción social de los beneficiarios de estos prodigios, sin olvidar el análisis de la variable actitud de la Iglesia ante estos hechos y el decisivo papel que tales portentos han jugado en la conformación de los santuarios marianos andaluces y su cualificación como escenarios del milagro.

Otro componente básico de la religiosidad popular andaluza son las fiestas, objeto del capítulo quinto del libro. La estrecha relación entre las fiestas y el calendario religioso es subrayada por el autor desde la perspectiva histórica y desde su función actual como ruptura del tiempo cotidiano y confirmación de la pertenencia del individuo a la comunidad, marcando por tanto una sensible diferencia entre el tiempo de fiesta, entendido como tiempo de ocio, frente a la rutina de la normalidad cotidiana. Por ello el autor entiende la fiesta como un patrimonio cultural inmaterial y expresión de la identidad de un pueblo, trayendo a colación el ejemplo de la fiesta del Corpus, cuya historia en el caso andaluz sintetiza para demostrar que la celebración eucarística ha pasado de ser un ritual de poder de las clases privilegiadas a expresión de identidad en el caso de ciudades como Sevilla y Granada. Y junto a la configuración de la identidad local, Rodríguez Becerra subraya el papel de las fiestas como exaltación religiosa y de los sentidos, lo que se advierte a la perfección en las romerías andaluzas, donde la mezcla de creencia religiosa, sentimientos locales, gastronomía, folclore, etc., ha generado a lo largo de nuestra historia y sigue generando en el presente la peculiarísima personalidad de los santuarios marianos de Andalucía.

La obra concluye con el sexto capítulo, dedicado a la relación entre las religiones y las culturas, cuestión que el autor reivindica a través de la importancia del estudio de la religión como instrumento de análisis de la sociedad, pero bajo el prisma de la interdisciplinaridad de las ciencias sociales. De ahí

surgen la necesidad del entendimiento entre las disciplinas de la Antropología y la Historia como certero camino de análisis del hecho religioso tanto en el pasado como en el presente.

En suma, en esta obra el profesor Rodríguez Becerra ha condensado su larga experiencia en el campo de estudio de la religiosidad popular, brindando al lector interesado en este apasionante y complejo mundo una clarificadora síntesis que se convierte al mismo tiempo en un útil punto de partida -completado con un buen aparato bibliográfico específico- para adentrarse por los múltiples vericuetos por los que desarrolla la justamente denominada *religión de los andaluces*.

Salvador Hernández González.





# ACTIVIDADES DE LA FUNDACIÓN

---



## ACTIVIDADES DE LA FUNDACIÓN

### EXPOSICIÓN “LOS QUIJOTES DE PACO TITO”

Durante los días 3 al 18 de mayo de 2005, con motivo del 20º aniversario de la Fundación Machado y el IV Centenario de la edición del Quijote, la Fundación Machado con la colaboración de la Fundación El Monte y la Fundación Cruzcampo, organizó en la Casa de la Provincia la exposición titulada “Los Quijotes de Paco Tito”; una muestra escultórica que el artista ubetense Paco Tito dedicó a los personajes del libro cervantino, eligiendo una serie de episodios concretos para su representación. Una recreación plástica que guarda cierto sabor de época sin que ello merme la propia modernidad que el conjunto proyecta.



### PARTICIPACIÓN EN LOS ACTOS DE CELEBRACIÓN DEL IV CENTENARIO DEL QUIJOTE

La Fundación Machado, representada por su Presidente D. Manuel Cepero Molina, forma parte de la Comisión Organizadora de los Actos para la celebración del IV Centenario del Quijote. Dicha Comisión está presidida por el Director de la Real Academia de Buenas Letras D. Rogelio Reyes Cano y formada por D. Pedro M. Piñero Ramírez, en representación de la Universidad de Sevilla, D. Antonio Cáceres, de la Fundación El Monte y D. Domingo González, que representa al Ayuntamiento de Sevilla, entidad que promueve los actos.

La Sede de la Fundación acogió las reuniones preparatorias del programa de las actividades que se están llevando a cabo, entre las cuales se incluye la exposición “Los Quijotes de Paco Tito”, organizada por la Fundación Machado.

Asimismo, la Fundación aparece como entidad colaboradora en la publicidad de los diversos actos que se están celebrando.

REUNIÓN DEL JURADO DEL I PREMIO “DEMÓFILO” DE INVESTIGACIÓN SOBRE CULTURA POPULAR.

La Fundación Machado otorgó el día 24 de noviembre de 2005 el I Premio “Demófilo” de Investigación sobre Cultura Popular a D. Joaquín Díaz González (Zamora, 1947) en reconocimiento a su extensa y ejemplar labor en los campos de la Antropología, Etnología y Cultura Tradicional.

D. Joaquín Díaz González, creador de la Fundación “Joaquín Díaz” y del Centro Etnográfico de la Diputación Valladolid (uno de los más prestigiosos de España), es director de la Revista de Folklore, que este año cumple su 25 aniversario con 300 números publicados. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, Titular de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición de la Universidad de Valladolid, Doctor Honoris Causa de la Facultad de Letras de la Universidad de Valladolid y del Saint Olaf College de Estados Unidos, y Miembro de Honor de numerosas Sociedades e Institutos de Etnografía españoles y extranjeros. Entre otras numerosas distinciones, es Premio Castilla y León de Humanidades y Ciencias Sociales, Premio de Cultura “Norte de Castilla” y en 2002 recibió de manos S. M. El Rey la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

Ha publicado más de medio centenar de libros sobre diversos aspectos de la tradición oral y más de doscientos artículos y ensayos en publicaciones especializadas. Ha grabado también más de setenta discos y dirigido y producido otros tantos con numerosos intérpretes de música tradicional y ha ofrecido conciertos y conferencias en casi todas las Universidades Españolas y muchas otras de Portugal, Francia, Italia, Alemania, Holanda y Estados Unidos.

El Jurado estuvo compuesto por D. Juan Manuel Suárez Japón, Rector de la Universidad Internacional de Andalucía, que actuó como Presidente; D. Rogelio Reyes Cano, Director de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras; D. Pedro Piñero Ramírez, Director del Área de Literatura Oral de la fundación Machado; D. Emilio Carrillo Benito, Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Sevilla; D. Bernardo Bueno Beltrán, Delegado Provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y D. Francisco Díaz Velázquez, que actuó como Secretario.

CONVENIO DE COLABORACIÓN CON EL AYUNTAMIENTO DE SEVILLA.

El día 7 de diciembre de 2005 La Fundación Machado firmó un convenio de colaboración con la Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla con el fin de promover actividades culturales conjuntas.

### PRESENTACIÓN DEL LIBRO “PALABRA & HIJUELAS.”

El día 15 de diciembre de 2005, en el salón de actos de la Casa de la Provincia, se llevó a cabo la presentación del libro, editado por la Fundación Machado, *Palabras & Hijuelas*, de los autores Pedro Peña Fernández y Casto Márquez Ronchel. El acto estuvo presidido por el Director de la Casa de la Provincia y el Presidente de la Fundación Machado y la presentación de la obra corrió a cargo de D. Francisco Díaz Velázquez.



### ACTO DE ENTREGA DEL I PREMIO DEMÓFILO DE INVESTIGACIÓN SOBRE CULTURA POPULAR

El día 2 de febrero de 2006, en el Salón de Grados de la Facultad de Filología, se celebró el Acto de Entrega del I Premio Demófilo de Investigación sobre Cultura Popular, que fue concedido a D. Joaquín Díaz González en reconocimiento a su labor en los campos de Antropología, Etnología y Cultura Tradicional. El Acto estuvo presidido por el ex-Decano de la Facultad de Filología, D. Jesús Díaz García, el Presidente de la Fundación Machado, D. Manuel Cepero Molina y el Delegado de la Consejería de Cultura en Sevilla, D. Bernardo Bueno Beltrán y contó con las intervenciones de D. Pedro Piñero Ramírez y D. Francisco Díaz Velázquez, Secretario del Jurado, así como del propio galardonado.





EXPOSICIÓN DEL TECHO DE PALIO DE LA HERMANDAD DE LA CARRETERÍA.

En virtud de los convenios de colaboración firmados con el Ayuntamiento de Sevilla y la Caja San Fernando, durante los días 17 de febrero al 4 de marzo de 2006 se llevó a cabo, en el Salón del Apeadero del Ayuntamiento de Sevilla, la exposición del techo de palio de la Hermandad de la Carretería, realizado por D. Jesús Rosado Borja en su taller de la localidad de Écija. El dibujo, inspirado en el antiguo techo de palio que poseía la hermandad, es obra de D. José Asián Cano, Director Artístico de la misma a quién le ha sido concedido el Premio Demófilo de Semana Santa correspondiente al año 2006 en la modalidad de obra de arte permanente.

ACTO DE ENTREGA DE LOS XVIII PREMIOS DEMÓFILO A LAS ARTESANÍA Y LABORES TRADICIONALES DE LA SEMANA SANTA.

Como viene siendo tradicional, el Patio del Oratorio de San Felipe Neri acogió el Acto de Entrega de los XVIII Premios Demófilo a las Artesanías y Labores Tradicionales de la Semana Santa, que en esta ocasión se celebró en Homenaje al Compositor D. Manuel Castillo Navarro-Aguilera. El Acto, que tuvo lugar el día 24 de marzo de 2006, contó con la intervención del periodista y escritor D. Juan Miguel Vega Leal que llevó a cabo el ofrecimiento de los Premios y de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla que interpretó varias marchas procesionales.



En esta edición los galardonados fueron los siguientes:

PREMIO A UNA LARGA TRAYECTORIA: a D. Pedro Morales Muñoz.

PREMIO A UNA OBRA DE ARTE PERMANENTE: desierto

PREMIO A UNA OBRA EFÍMERA: a la entrada en Campana de la Cofradía de Los Gitanos en su conjunto.

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO: a D. Joaquín López González.

#### PRESENTACIÓN DE LA REVISTA DEMÓFILO.

La Fundación Machado presentó públicamente el último número editado de la Revista Demófilo, correspondiente al año 2005, el día 30 de marzo en la Sala Juan de Mairena del Centro Cultural El Monte. En el acto intervinieron el Presidente de la Fundación Machado y la directora de la Revista, Dña. Cristina Cruces Roldán. La presentación corrió a cargo del profesor D. Alberto González Troyano.

#### REUNIÓN DEL JURADO PARA OTORGAR LOS XIX PREMIOS DEMÓFILO DE SEMANA SANTA.

El Jurado de los XIX Premios “Demófilo” a las Artesanías y Labores Tradicionales de la Semana Santa, reunido el día 20 de abril de 2006 en la sede de la Fundación Machado y formado por las siguientes personas: D. Manuel Cepero Molina, Presidente; D. Javier Criado Fernández, D. Luís León Vázquez, D. Manuel Palomino González, D. José María Ruiz Romero, D. Fernando Salazar Piedra, D. Antonio Sancho Royo, D. Manuel González Barrero, D. Miguel Cruz Giráldez y D. Manuel Abad Gómez, que actuó como Secretario. Tras las pertinentes deliberaciones decidió otorgar los siguientes galardones:

PREMIO A UNA LARGA TRAYECTORIA: Ex aequo a D. Manuel Calvo Camacho, dorador, y a D. José Garduño Navas, vestidor. Ambos han sido artífices, en sus respectivas labores, de significadas obras artesanales como el dorado de los pasos de misterio del Señor de la Sentencia, de la Sagrada Mortaja y del Señor de las Penas de San Roque, entre otros, así como de la impronta personal en el vestir imágenes marianas como la Santísima Virgen de la Esperanza Macarena, respectivamente.

PREMIO A UNA OBRA DE ARTE PERMANENTE: a D. José Asián Cano, diseñador. Fruto de su obra han sido este año los bordados del techo de palio de Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad de la Hermandad de La Carretería.

PREMIO A UNA OBRA EFÍMERA: a Dña. Julia Candau Vorsy, por el diseño y realización del exorno de la Virgen del Socorro de la Hermandad del Amor.

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO: a todos los medios de comunicación de esta ciudad por el amplísimo y documentado despliegue realizado sobre los desfiles procesionales de nuestra Semana Santa, personalizado en CRN Giralda por su labor y meritorio esfuerzo que han hecho posible la retransmisión en directo desde lugares emblemáticos de la ciudad.

#### PARTICIPACIÓN EN EL “SIMPOSIO SOBRE PATRIMONIO INMATERIAL”

El sábado día 20 de mayo de 2006, dentro del programa de actividades del “Simposio sobre Patrimonio Inmaterial. La voz y la noticia: palabras y mensajes en la tradición Hispana”, organizado por la Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz y celebrado en la localidad vallisoletana de Uruña, el Director del Área de Literatura Oral de la Fundación Machado, D. Pedro M. Piñero Ramírez, pronunció una conferencia titulada “Los Romances noticiosos en la tradición oral andaluza.”

#### FIRMA DE CONVENIO DE COLABORACIÓN CON LA CAJA SAN FERNANDO



El día 13 de mayo de 2006, la Fundación Machado y la Casa San Fernando firman un acuerdo de colaboración con el fin de contribuir al desarrollo de la Exposición del Techo de Palio de la Hermandad de la Carretería.

#### PARTICIPACIÓN EN EL II CICLO FLAMENCO Y POESÍA

El día 19 de junio de 2006, el Director del Área de Literatura Oral de la Fundación Machado, D. Pedro Piñero Ramírez, participó como ponente en el II Ciclo Flamenco y Poesía, organizado por el Centro Cultural de la Generación del 27 de la Diputación Provincial de Málaga, con una conferencia titulada “El romancero en el cante flamenco”. El acto tuvo lugar en el Rectorado de la Universidad de Málaga y tras la intervención del profesor Piñero actuaron los artistas flamencos Bonela Hijo y Andrés Lozano.

En este Ciclo, que se desarrolló durante los días 5, 12, 19 y 26 de junio, intervinieron igualmente Félix Grande, Luís García Montero, Rafael Ballesteros y los artistas flamencos Antonio Fernández “Fosforito”, Estrella Morente, Bonela Hijo, Andrés Lozano y José Menese.



REUNIÓN DEL JURADO DEL II PREMIO DEMÓFILO DE INVESTIGACIÓN SOBRE CULTURA POPULAR.

El día veinte de noviembre de 2006, La Fundación Machado otorgó el II Premio "Demófilo" de Investigación sobre Cultura Popular a la investigadora y profesora emérita Margit Frenk (Hamburgo, 1925) en reconocimiento a la decisiva aportación que su obra ha supuesto para el estudio y la investigación de la lírica popular hispana.

Nacida en Alemania, pero afincada en México desde los cinco años y de nacionalidad mejicana, Margit Frenk está considerada como la mejor especialista del mundo en este campo, ha dado cursos y conferencias por numerosos países y es autora (aparte artículos y comunicaciones a congresos) de más de veinte libros entre los que destacan por su enorme importancia el *Cancionero folklórico de México*, el *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*, y otros muchos trabajos dedicados a la lírica antigua, la literatura española del Siglo de Oro. Su libro más reciente, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, ha sido editado en 2006.

Margit Frenk es miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua, Miembro Correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua y de la British Academy, Doctora Honoris Causa por la Universidad de la Sorbona, y entre sus numerosas distinciones cuenta con el Premio Universidad Nacional, el Premio Nacional de Ciencias y Artes y acaba de recibir este año el Premio Internacional Alfonso Reyes concedido en otras ediciones a escritores como Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges o André Malraux.

El Jurado estuvo compuesto por D. Juan Manuel Suárez Japón, Rector de la Universidad Internacional de Andalucía, que actuó como Presidente; D. Rogelio Reyes Cano, Director de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras; D. Pedro Piñero Ramírez, Director del Área de Literatura Oral de la fundación Machado; D. Emilio Carrillo Benito, Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Sevilla; D. Bernardo Bueno Beltrán, Delegado Provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y D. Francisco Díaz Velázquez, que actuó como Secretario.

REUNIÓN DEL JURADO DE LOS VII PREMIOS DEMÓFILO DE ARTE FLAMENCO.

La reunión del jurado de los VII PREMIOS DEMÓFILO DE ARTE FLAMENCO tuvo lugar el día 30 de octubre del pasado año 2006 en la sede de la fundación y estuvo formado por las siguientes personas: D. Manuel Cepero Molina (Presidente), D. Manuel Abad Gómez (Secretario), D. Rafael Infante Macías, D. Antonio Reina Gómez, D. José María Segovia Salvador,

Dña. Bibiana Aído Almagro, D. Antonio Ortega Rubio, D. Manuel Martín Martín y D. Segundo Falcón Sánchez.

Tras las oportunas deliberaciones, se acordó otorgar por unanimidad los siguientes premios:

PREMIO A UNA LARGA TRAYECTORIA: A D. Manuel Muñoz Alcón “Manolo Sanlúcar”, por su capacidad de innovar y su continua búsqueda de nuevas posibilidades que le han llevado a componer obras con un marcado acento personal pero sin perder el sabor andaluz, con lo que se reconoce a un maestro que ha dado una vuelta a la página de la historia del flamenco, con obras que han conseguido extraer nuevas posibilidades tímbricas a la guitarra, que llegan a repercutir también en el espacio destinado al cante y con las que hace años inició una nueva etapa en la producción flamenca, en el doble aspecto musical e interpretativo de la forma y de la expresión.

PREMIO A UNA INSTITUCIÓN O PERSONA QUE SE HAYAN DESTACADO EN RELACIÓN CON EL PATRIMONIO FLAMENCO: Ex aequo a la Fundación Cruzcampo y a la Peña Flamenca “Enrique el Mellizo”, de Cádiz. A la primera por su apoyo constante a la divulgación del flamenco a través de los festivales de verano así como por saber reconocer desde 1984 y a través del ‘Compás del Cante’, a los creadores de un lenguaje clave para el desarrollo del arte flamenco, tanto por haber sabido incrementar el código expresivo de la Flamencología cuanto porque éste sea usado por las generaciones subsiguientes, elevando así el culto permanente al desarrollo de esta manifestación artística andaluza. Por lo que hace a la Peña Flamenca Enrique el Mellizo, el jurado quiere premiar a esta entidad gaditana por el tesón mantenido desde 1982 con la creación de los acreditados ‘Jueves Flamencos’, espectáculos que reviven el milagro de la Velada de los Ángeles de 1886, reproduciendo y conservando el fondo íntegro del pasado, pero también prolongando el arte pretérito a la sensibilidad actual, y que devuelven a Cádiz el lugar de privilegio que por justicia, historia y tradición le corresponde.

PREMIO AL ACONTECIMIENTO MÁS DESTACADO DEL AÑO: A la Fundación Antonio Gades por haber permitido que la Compañía Antonio Gades, disuelta en 1999, volviera a las escena a partir de 2005 y constatar en la XIV Bienal de Flamenco de Sevilla cómo obras como ‘Bodas de sangre’, ‘Suite Flamenca’ o ‘Carmen’ mantienen su más irrevocable vigencia, al punto que no sólo han sido motivo para reflexionar sobre la historia de la coreografía contemporánea, sino que han dejado entrever la belleza extraterrena, esa divinidad que tiene atisbos de eternidad y que, por vía estética, prueba que hay maestros que, como Antonio Gades, llegan a tener un alma inmortal.

MENCIÓN ESPECIAL DEL JURADO: a José Valencia, cantaor de ascendencia lebrijana que, a sus 31 años de edad, ha evidenciado en la XIV Bienal de Flamenco cómo sólo desde la superioridad de conocer el pasado se puede

uno permitir un acercamiento a los enigmas de la condición flamenca, garantizando así un gozoso viaje a la grandeza del cante.

#### ACTO DE ENTREGA DE LOS VII PREMIOS DEMÓFILO DE ARTE FLAMENCO Y HOMENAJE A MANUEL MAIRENA.

El día 25 de enero de 2007 se celebró, en la Sede de la Fundación Cruzcampo, el Acto de Entrega de los VII Premios Demófilo de Arte Flamenco. El Acto estuvo coordinado por el periodista D. Manuel Martín Martín y comenzó con unas palabras de bienvenida de D. Julio Cuesta, Gerente de la Fundación Cruzcampo. El siguiente interviniente fue D. Manuel Cepero Molina quien agradeció la acogida por parte de la Fundación Cruzcampo así como la asistencia a las autoridades y al público presente. Tras unas palabras sobre los Premios Demófilo y la actividad de la Fundación, dio la enhorabuena a los galardonados.

Seguidamente, el Secretario de la Fundación Machado, D. Manuel Abad, leyó el Acta del Jurado y se procedió a la entrega de los Premios. El Galardón correspondiente a una larga trayectoria, concedido a D. Manuel Muñoz Alcón "Manolo Sanlúcar", fue entregado por D. Juan Manuel Suárez Japón.

El Presidente de la Fundación Machado, D. Manuel Cepero, entregó el premio a D. Julio Cuesta, en representación de la Fundación Cruzcampo.



El premio al acontecimiento más destacado del año, otorgado a la Fundación Antonio Gades, y recogido por su directora, María Estévez, fue entregado por la Directora del Museo del Baile Flamenco, Dña. Cristina Hoyos y los correspondientes a la peña Enrique El Mellizo y a José Valencia, Mención Especial del Jurado, por Dña. Bibiana Aído, Directora de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco y D. José María Segovia, Presidente de la Federación de Peñas de Andalucía.



La Directora de la Agencia Andaluza de Flamenco felicitó asimismo a cada uno de los galardonados y dirigió unas palabras de agradecimiento a la Fundación Machado y a la Fundación Cruzcampo por la labor que realizan en relación con el Flamenco.

Seguidamente, se procedió a la firma de un Convenio de Colaboración entre la Fundación Machado, la Fundación Cruzcampo y la Fundación Antonio Mairena con el fin de promover actividades relacionadas con el flamenco y la cultura tradicional andaluza.

HOMENAJE A MANUEL MAIRENA: A continuación se celebró un acto de Homenaje a Manuel Cruz García “Manuel Mairena” organizado por las tres entidades anteriormente citadas, y que contó con la intervención de D. Antonio Reina, Presidente de la Fundación Antonio Mairena.

Al término de las palabras de D. Antonio Reina se hizo entrega al homenajeador de una placa de cerámica realizada en los talleres del Consorcio Escuela de Artesanos de Gelves.

El broche de la gala lo puso Pedro Ricardo Miño, que ofreció un concierto de piano flamenco.

#### CONVENIO DE COLABORACIÓN CON LA CASA DE LAS AMÉRICAS

El día 13 de diciembre de 2006 el Presidente de la Fundación Machado y el Funcionario de Relaciones Internacionales de la Casa de las Américas de Cuba, D. Jorge D. Vivas Gorriás, procedieron a la firma de un Convenio Marco de Colaboración para la futura realización de actividades culturales conjuntas.

#### ACTO DE ENTREGA DE LOS XIX PREMIOS DEMÓFILO DE SEMANA SANTA

Como en anteriores ocasiones, fue el Patio del Oratorio de San Felipe Neri el espacio que, en la noche del 16 de marzo del presente año 2007, acogió la entrega de los XIX Premios Demófilo a las artesanías y labores tradicionales

de la Semana Santa, correspondientes al año 2006. El acto, que reunió a una muy notable asistencia, con representación cualificada del mundo cofrade sevillano, fue presidido por el Presidente de la Fundación Machado, D. Manuel Cepero Molina y contó con la intervención del cuarteto “Capriccio”, dirigido por el prof. D. Maksim Paliazhakin, que interpretó varias marchas procesionales. En esta edición el Ponente mantenedor de los premios fue el profesor D. Miguel Cruz Giráldez. Siguiendo el ritual de otras ocasiones, fueron entregados los referidos premios que habían correspondido a las siguientes personas e instituciones:



PREMIO A UNA LARGA TRAYECTORIA: ex aequo a D. Manuel Calvo Camacho, dorador, y a D. José Garduño Navas, vestidor. Ambos han sido artífices, en sus respectivas labores, de significadas obras artesanales como el dorado de los pasos de misterio del Señor de la Sentencia, de la Sagrada Mortaja y del Señor de las Penas de San Roque, entre otros, así como de la impronta personal en el vestir imágenes marianas como la Santísima Virgen de la Esperanza Macarena, respectivamente.

PREMIO A UNA OBRA DE ARTE PERMANENTE: a D. José Asián Cano, diseñador. Fruto de su obra han sido este año los bordados del techo de palio de Nuestra Señora del Mayor Dolor en su Soledad de la Hermandad de La Carretería.

PREMIO A UNA OBRA EFÍMERA: a Dña. Julia Candau Vorcy, por el diseño y realización del exorno de la Virgen del Socorro de la Hermandad del Amor.

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO: a todos los medios de comunicación de esta ciudad por el amplísimo y documentado despliegue realizado sobre los desfiles procesionales de nuestra Semana Santa, personalizado en CRN Giralda por su labor y meritorio esfuerzo que han hecho posible la retransmisión en directo desde lugares emblemáticos de la ciudad.

#### REUNIÓN DEL JURADO DE LOS XX PREMIOS DEMÓFILO DE SEMANA SANTA

El día 12 de abril de 2007, en la sede de la Fundación Machado, se reunió el Jurado de los XX Premios “Demófilo” a las Artesanías y Labores Tradicionales de la Semana Santa, formado por las siguientes personas: Presidente: Manuel Cepero Molina; Secretario: Manuel Abad Gómez; Vocales: Javier Criado Fernández, Miguel Cruz Giráldez, Manuel González Barrero, Luis León Vázquez, Manuel Palomino González, José María Ruiz Ro-

mero, Fernando Salazar Piedra, Antonio Sancho Royo y Ernesto Sanguino. En primer lugar, el Jurado lamenta profundamente el reciente fallecimiento de D. Antonio Villanueva Pérez, personalidad muy vinculada al mundo de las Semana Santa por su labor de Capataz. A continuación y tras la presentación de candidaturas por los presentes y las consiguientes exposiciones de razones, se tomó el acuerdo de otorgar siguientes galardones:

PREMIO A UNA LARGA TRAYECTORIA: a D. Otto Moeckel von Friess, Ex-Hermano Mayor del Baratillo, por su total entrega al sentimiento cofrade.

PREMIO A UNA OBRA DE ARTE PERMANENTE: a Dña. Cinta Rubio, por la restauración de la Virgen del Valle

PREMIO A UNA LABOR EFÍMERA: a la Junta de Gobierno de la Hermandad del Cachorro, por el regreso de la cofradía por el puente que lleva su nombre en un itinerario improvisado a causa de la lluvia.

PREMIO EXTRAORDINARIO A UN ACONTECIMIENTO SINGULAR: a los hermanos D. Raimundo y D. Joaquín Cruz Solís e Isabel Pozas por la restauración del Gran Poder.

#### ACTO DE ENTREGA II PREMIO DEMÓFILO SOBRE CULTURA POPULAR



El pasado día 10 de mayo, en el transcurso de una Cena-Homenaje ofrecida en su honor, la Profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México, Excma. Sra. Dña. Margit Frenk, recibió de manos del Presidente de la Fundación Machado el “II Premio Demófilo de Investigación sobre Cultura Popular”, que le fue concedido con fecha de 20 de noviembre de 2006. El acto, que reunió a una muy notable asistencia, se celebró en el Mesón Ollalla de la ciudad de Sevilla y contó con la intervención de D. Joaquín Díaz que llevó a cabo el ofrecimiento del premio.

#### PRESENTACIÓN DEL LIBRO “ESTUDIO CRÍTICO DE LA OBRA TEATRAL: LA MURGA” EN LA FERIA DEL LIBRO

El domingo día 20 de mayo de 2007, en la carpa de la Feria del libro de Sevilla, instalada en la Plaza Nueva, se presentó el Libro de Manuel Copete Núñez *Estudio Crítico de la Obra Teatral: La Murga (Lidia y muerte de un español, en dos actos y un pasodoble)*, original de Alfonso Jiménez Romero y Francisco Díaz Velázquez.

El acto fue presentado por el Presidente de la Fundación Machado, D. Manuel Cepero Molina y, en el transcurso del mismo, intervinieron D. Manuel Copete Núñez, editor de la obra, D. Francisco Díaz Velázquez, autor, y D. Jesús Cantero, coordinador de la misma. Asimismo contó con la asistencia de los familiares de D. Alfonso Jiménez, coautor del libro, entre un numeroso público.

#### FIRMA DE CONVENIO CON CAJASOL

Con fecha 1 de octubre de 2007 se procedió a la firma de un convenio de colaboración entre la Obra Social de Cajasol, representada por D. Emilio Aragón, Director de la misma y el Presidente de la Fundación Machado, D. Manuel Cepero, con el fin de contribuir al desarrollo de la exposición de obras de Francisco Moreno Galván.



#### EXPOSICIÓN OBRAS DE FRANCISCO MORENO GALVÁN

La Fundación Machado, con la colaboración de la Obra Social de Cajasol y la Fundación Cruzcampo, organizó durante los días 2 al 15 de octubre de 2007, en la sede de la Fundación Cruzcampo, la Exposición titulada “*Firme me mantengo*”, *Obras de Francisco Moreno Galván*, con el fin de recopilar parte de su prolífica obra pictórica. Francisco era un pintor, pero en su periplo vital, le dio tiempo a manifestarse también como un letrista flamenco de gran importancia, como un urbanista fiel a su pueblo, como un escenógrafo al servicio de una Reunión de Cante sin parangón, como un aficionado cabal al flamenco, respetado por ortodoxos y heterodoxos. En esta muestra trajimos una representación de esas manifestaciones. La serie de carteles para la Reunión de Cante de su pueblo, las letras flamencas, las portadas de discos, los retratos de grandes artistas...

El acto de inauguración de la muestra, que reunió a una muy notable asistencia, y en el que estuvieron presentes el Presidente de la Fundación



Machado, D. Manuel Cepero, el Gerente de la Fundación Cruzcampo, D. Julio Cuesta, la Delegada Provincial de Cajasol en Sevilla, Dña. Juana Lagares, el Presidente de la Fundación Antonio Mairena, D. Antonio Reina, el Presidente de las Peñas Flamencas de Sevilla, D. José María Segovia y el Alcalde de la Puebla de Cazalla, D. Antonio Martín Melero, contó con la intervención del cantaor flamenco Jesús Heredia.

#### PARTICIPACIÓN EN EL V CONGRESO INTERNACIONAL LYRA MÍNIMA.



Durante los días 24, 25 y 26 de octubre de 2007 se celebró en México el Congreso Internacional LYRA MÍNIMA V, “De la antigua lírica tradicional al cancionero folclórico”, en el que participaron con diversas intervenciones los miembros del Área de Literatura Oral de la Fundación Machado D. José Pedro López Sánchez (*Pique entre sexos en las coplas*

*de columpio*), D. Manuel Fernández Gamero (*Los orígenes remotos de las canciones de cuna hispánicas, en la obra de un erudito hispalense del XVII*), D. José Luis Agúndez García (*La fábula en el refrán*), D<sup>a</sup> Dolores Flores Moreno (*El motivo de la cárcel en la poesía flamenca*), D. Antonio José Pérez Castellano (*El olivar como locus amoenus*) y el Director del Área, D. Pedro M. Piñero Ramírez, que lo hizo con una ponencia titulada *Amantes “so ell olivar” y “debajo de la hoja de la lechuga”. Del simbolismo de la realidad en la canción antigua a la realidad fantástica de lo absurdo en la canción moderna. “Las tres hojas” de Lorca.*

A los diversos actos del Congreso asistió también, invitado oficialmente por la organización del evento, el Presidente de la Fundación Machado, D. Manuel Cepero Molina.



## TERTULIAS SOBRE SEMANA SANTA

Se ha consolidado, como actividad que promueve y acoge nuestra Fundación, la realización de tertulias que giran en torno a la Semana Santa, en las que participan, junto a miembros de la Fundación, personalidades de distintas procedencias profesionales, pero con el nexo común de sus conocimientos sobre las cuestiones que se tratan. En el año 2006 las tertulias tuvieron lugar los días 25 de enero, 20 de febrero y 20 de marzo; esta última tuvo un carácter especial ya que contó con la presencia de los galardonados con los Premios Demófilo correspondientes al año 2005, cuyo acto de entrega se celebró días después.

En el último trimestre del mismo año se celebraron tertulias los días 26 de octubre, 27 de noviembre y 11 de diciembre. Cabe destacar que esta última se celebró en la Casa Hermandad del Cachorro, por iniciativa del Hermano Mayor de esta Hermandad y miembro de nuestra tertulia, D. José María Ruiz Romero, quien también nos invitó a visitar las obras que se realizan en la capilla sede de la Hermandad.

Durante el presente año 2007 se han celebrado tertulias los días cinco de febrero, cinco de marzo, catorce de mayo y uno de octubre.

## PRESENTACIÓN DEL LIBRO “MANUEL GERENA, LA VOZ PROHIBIDA”, DE MANUEL BOHÓRQUEZ

El pasado lunes día 12 de noviembre de 2007, el Presidente de la Fundación Machado, D. Manuel Cepero, intervino en la presentación del libro del periodista y crítico de flamenco D. Manuel Bohórquez titulado *Manuel Gerena, la voz prohibida*. El acto se celebró en el Teatro Alameda de Sevilla y a continuación el cantautor sevillano Manuel Gerena ofreció el concierto “Manuel Gerena, Flamenco con otro sentido”, acompañado a la guitarra por Juan Ignacio González.

## ENCUENTRO FLAMENCO DE CÓRDOBA

Durante los días 8, 9 y 10 de noviembre de 2007 se celebró en Córdoba, en el Centro Cultural Cajasur, el “Encuentro Flamenco de Córdoba; medio siglo con el Flamenco”, organizado por la Fundación CajaSur, a cuyo acto de apertura asistieron D. Manuel Cepero, Presidente de la Fundación Machado, D. Juan Manuel Suárez Japón y D. Alberto Fernández Bañuls, miembros del Patronato de la misma, quienes realizaron las siguientes intervenciones:

Día 8, 20 horas: Conferencia inaugural: “Granada, 1922, Córdoba, 1956; El triunfo del Flamenco”, por D. Juan M. Suárez Japón.

Día 10, 17 horas: Mesa redonda: “La llave de oro del cante”. Intervienen D. Antonio Reina Gómez, D. Manuel Martín Martín y D. Manuel Cepero Molina.



#### ZAMBOMBA JEREZANA

El día 20 de diciembre de 2007 la Fundación Machado, con la colaboración de la Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco, celebró una “Zambomba Jerezana”, compuesta por jóvenes flamencos de la Fundación Cristina Heeren en el Corral de San José, sito en Sevilla, en la calle Jimios nº 22.

#### ÚLTIMAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN MACHADO.

*Cuentos populares andaluces de animales*, Edición de José Luis Agúndez García, Colección “De viva voz” Serie Menor, nº 2, Sevilla, Fundación Machado, 2005.

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

*Poesía amorosa en Sevilla (De Bécquer a Montesinos)*, Antología y textos de José María Delgado y Carmelo Guillén Acosta, Sevilla, Fundación Machado-RD Editores, 2005.

*Obras completas de Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”*, Enrique Baltanás (ed.), Sevilla, Fundación Machado-Diputación Provincial de Sevilla., 2005.

Pedro Peña Fernández y Casto Márquez Ronchel, *Palabras & Hijuelas*, Sevilla, Fundación Machado-Arcibel Editores, 2005.

VV.AA., *Los Quijotes de Paco Tito*, Catálogo de la Exposición, Sevilla, Fundación Machado, 2005.

Manuel Copete Núñez, *Estudio crítico de la obra teatral La Murga, de Alfonso Jiménez y Francisco Díaz Velázquez*, Sevilla, Fundación Machado-Diputación Provincial de Sevilla, 2007.

Pedro M. Piñero (Coord.), *La memoria de Sefarad, Historia y Cultura de los Sefaradies*, Sevilla, Fundación Machado-Fundación Sevilla Nodo, 2007.



# CATÁLOGO DE OBRAS RECIBIDAS

---



CATÁLOGO DE OBRAS INGRESADAS EN LA BIBLIOTECA DE  
LA FUNDACION MACHADO

*Acta Poética* N° 26 Primavera-Otoño 2005, México, Universidad Autónoma de México, 2005.

*Agua del cielo, Documentos para la Historia de Cervantes*, San Cristóbal de la Laguna, Gobierno de Canarias, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, 2006.

*Albums para o reencontro*, Xunta de Galicia, Rivadavia, Museo Etnológico, Xunta de Galicia, 2007.

Álvarez Nogal, Carlos, *Sevilla y la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2000.

*Anales del Caribe*, Centro de Estudios del Caribe, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 2004.

*Anales del museo Nacional de Antropología XII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006.

Anta Félez, José Luís, *Ritual, Sujeto y Sociedad, Antropología en la Institución Total*, Barcelona, Editorial Humanidades, 1995.

*Archivo General de Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2006.

Atero, Virtudes, *El Romancero y la copla*, Sevilla, UNIA, Universidad de Cádiz y Sevilla, 1996.

Barón, Javier, *Reflejos del Quijote en Andalucía, Del Romanticismo a la Modernidad*, Sevilla, Centro Cultural El Monte, 2006.

Bartelou, Esteban, *Memoria sobre el cultivo de la Vid*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2001.

Blanco Ruiz Marzan, Enma Mª, *Marzan Tradición viva en Polanco*, Polanco, Ayuntamiento de Polanco, 2003.

Burgos Madoñero, Manuel, *Hombres de mar, Pesca y embarcaciones en Andalucía, La matrícula de Mar en los siglos XVII y XIX (1700-1850)*, Sevilla, Consejería de Agricultura y Pesca, 2003.

Camacho Martínez, Ignacio, *La Hermandad de los mulatos de Sevilla (Hermandad del Calvario)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2001.

Campos Díaz, José M, *Romancerillo de Villanueva de S. Juan*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005.

Carvajal, M. Aurora y Suárez, Jesús, *Campesinas la memoria de la tierra*, Museo etnográfico Castilla y León, Junta de Castilla y León, 2006.

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

Cerdeira, Clemente, *Traducciones y Conferencias*, Ceuta, Ciudad Autónoma de Ceuta, 2006.

*Certamen de fotografía sobre cultura popular*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica, 2005

*Certamen de fotografía sobre cultura popular*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaria General Técnica, 2004.

Checa Godoy, Antonio, *La radio en Sevilla 1924-2000*, Sevilla, Biblioteca Temas Sevillanos, 2000.

Chuse, Loren, *Mujer y Flamenco*, Sevilla, Signatura-Junta de Andalucía, 2007.

*Compás del Cante, 20 años*, Sevilla, Fundación Cruzcampo, 2004.

Copete Núñez, Manuel, *Estudio crítico de la obra teatral La Murga, de Francisco Díaz Velázquez y Alfonso Jiménez Romero*, pról. José Monleón, Sevilla, Fundación Machado-Consejería de Cultura-Diputación de Sevilla, 2007.

Correal, Francisco, *Al fondo hay sitio (10 historias y media de la Expo)*, Sevilla, X Aniversario de la Expo, 2002.

Cortes Peña, Beltrán, Martín, *Religión y Poder en la Edad Moderna*, Granada, Universidad de Granada, 2005.

Crespo, Sergio, *Sobreviviendo al D. Quijote*, Sevilla, R. D. Editores, 2005.

*Cuaderno del Archivo Central de Ceuta*, Ceuta, Archivo Central, 2006.

Cubero Salmerón, José Ignacio, *El libro de la agricultura de Al-Awan*, Volumen 1, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Agricultura y Pesca, 2003.

Cubero Salmerón, José Ignacio, *El libro de la agricultura de Al-Awan*, Volumen 2, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Agricultura y Pesca, 2003.

Dáneo "Dátile", Emilio, *Toros, toreros, ect., Tauromaquia para ajenos y profanos*, Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, 2007.

Delgado, Patricia, *La Universidad de los pobres, Historia de la Universidad Laboral sevillana y su legado a la ciudad*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.



- Díaz Velázquez, Francisco, *Mínimas y Coplas*, Sevilla, La Carbonería, 2006.
- Díaz, Joaquín, *El juego de la Oca*, Valladolid, Centro Etnográfico Joaquín Díaz, 2005.
- Díaz, Joaquín, *Gertrude & Muirhead Bone, Divagaciones por Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005.
- Díaz, Joaquín, *La tradición Popular*, Valladolid, Centro Etnográfico Joaquín Díaz, 2004.
- Díaz, Joaquín, *Titeres*, Valladolid, Centro Etnográfico Joaquín Díaz, 2004-2005.
- Doménech, Jordi, (Ed.), *Antonio Machado Prosas dispersas (1893-1936)*, (Col. Voces clásicas), Sevilla, Diputación de Sevilla-Fundación Machado-Fundación Española Antonio Machado, 2001.
- El álbum del Teniente José del Olmo*, Ceuta, Archivo Central de Ceuta, 2004.
- El Cangoner popular catalá 1841-1936*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Fundación Centro, 2005.
- Exposición Reflejos del Quijote en Andalucía del Romanticismo a la Modernidad*, Sevilla, Fundación el Monte, 2006.
- Fernández, Gumersindo y Valiente Pelayo, J. L., *Arquitectura rural tradicional en la Comarca de la Manchuela: la arquitectura civil y popular*, Albacete, Diputación de Albacete, 2005.
- Flores Cala, Julio, *Historia y Documentos de los traslados de la Virgen del Rocío a la Villa de Almonte 1607-2005*, n° extraordinario, Almonte, Ayuntamiento de Almonte, 2006.
- Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (sg, XV al XVII)*, México, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de México, 2003, 2 vols.
- Frenk, Margit, *Poesía Popular Hispánica, 44 Estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- García Martínez, Carlos, Fernández Cerviño, M<sup>a</sup> José, González Reboredo, José M<sup>a</sup>, (Editores), *Antonio Fraguas Fraguas, 1905-1999*, Santiago de Compostela, Museo del Pueblo Gallego, 2006.
- García Parra, Isabel, *Las Ordenanzas Ducales 1504, Administración y Economía en los Servicios de los Duques de Medina Sidonia*, (Serie Documentos I), Almonte, Cuadernos de Almonte, 2004.

García Rivas, Manuel y Aragón Pérez, Antonio, *El Dance de Ambel*, Zaragoza, Centros de Estudios Borjanos *Fernando el Católico*, 2006.

García Rivas, Manuel, *Las reliquias conservadas en la Colegiata de Sta. María de Borja*, Zaragoza, Centro de Estudios Borjanos, 2006.

García, Carlos, Fernández, M<sup>a</sup> José, González, J. M., *Antonio Fraguas Fraguas 1905-1999*, Junta de Galicia, 2006.

Garvin, Mario, *Hacia una edición crítica del Romancero impreso*, (Tesis Doctoral), Colonia, Universidad de Colonia, 2005.

Gómez, Agustín, *De Silverio al flamenglish*, Córdoba, Servicio de publicaciones Universidad de Córdoba, 2004.

González Alcantud, J. Antonio, *El Orientalismo desde el Sur*, Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2006.

*Guía Museo del Traje*, Madrid, Museos Estatales, Ministerio de Cultura, 2005.

Harimirinjahana Rabarijaona y José M. Pedrosa, *La selva de los Hainteny, Poesía Tradicional de Madagascar*, Madrid, El Jardín de la voz, 2003.

Henares Paque, Vicente, *La Hermandad de la Soledad de Marchena en el siglo XVII*, Sevilla, Ayuntamiento de Marchena, 2004.

Herradón Figueroa, Antonio, *La alberca joyas*, Madrid, Ministerio de Cultura-Museo del Traje, 2005.

Huertas Morón, José, *La Valencia Marítima II*, Valencia, Diputación de Valencia, 2006.

Hurtado Balbuena, Sonia, *La copla, La poesía popular de Rafael de León*, Volumen I, Málaga, Fundación Unicaja, 2006.

Hurtado Balbuena, Sonia, *La copla, La poesía popular de Rafael de León*, Volumen II, Málaga, Fundación Unicaja, 2006.

Jiménez Sánchez, José Luís, *Pinceladas Flamencas y los cantos de Ronda nº 3*, Almonte, Ayuntamiento de Almonte, 2006.

Jordán, Javier, *El Magreb en la política de defensa española*, Ceuta, Consejería de Educación y Cultura, 2005.

Kingmillhart, Ursula, *Tras la puerta del patio*, Ceuta, Ciudad Autónoma de Ceuta, 2006.

- Kobie, *Antropología Cultural 11*, Bilbao, Bizkaiko Foro Aldunclía, Diputación Floral de Bizkaia, 2005-2006.
- Labrador, Di Franco, Montero, *Cancionero Sevillano de Toledo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.
- Labrador, Di Franco, López Budía, *Cancionero Sevillano de Lisboa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- Lápidus, Luís, *La encrucijada en el tiempo*, Colombia, Fundación Luís Lápidus, 2005.
- Las chiméneas industriales de la provincia de Albacete*, Albacete, Estudios Albacetenses "D. Juan Manuel", 2006.
- Leal Bonmati, Rosario, *Festejos teatrales y para teatrales en el viaje de Felipe V a Extremadura y Andalucía (1728-1733)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.
- Letamendi, A. de, *Josefina de Commenford o el Fanatismo*, Ceuta, Archivo central, 2007.
- López Castro, Miguel, *Introducción al flamenco en el currículo escolar*, Sevilla, UNIA, 2004.
- Manuel Lería, Sonia y Ortiz de Saracho, *Artículos periodísticos (1951-1999)*, Ceuta, Archivo Central de Ceuta, 2006.
- Martí, Joseph y Martínez, Silvia *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2004.
- Martín Muñoz, Adela, *Los jardines de San Sebastián*, Ceuta, Ciudad Autónoma de Ceuta, 2004.
- Martos Núñez, Eloy, *Álbum de Mitos y Leyendas de Europa (I)*, Guipúzcoa, Junta de Extremadura, Presidencia, Universidad de Extremadura, Sendoa, Carisma Libros, 2001.
- Masera, Mariana, (Coord.), *La otra Nueva España, La palabra marginada en la Colonia*, Barcelona, Azul Editorial-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Masera, Mariana, (Ed.), *Literatura y Cultura populares de la Nueva España*, Barcelona, Azul Editorial, 2004.
- Molina, Manuel, Margarita Conde Escribano, J. M. Serrano Delgado, J. Manuel Galán Allué, Pedro Sáez y Salvador Ordóñez Agulle, *La cerveza en la antigüedad*, Sevilla, Fundación Cruzcampo, 2001.

Moreno Valero, Manuel, *Historia de la Prensa en Pozoblanco*, (2ª Edición), Córdoba, Litopress, 2007.

Moreno Valero, Manuel, *Judíos y Limpieza de sangre en Pozoblanco*, Córdoba, Fundación Ricardo Delgado Vizcaíno, 2006.

Muñoz Brat, Domingo, *Patrimonio Municipal Público Villa de Almonte*, Almonte, Ayuntamiento de Almonte, 2007.

Muñoz Cosme, Alfonso, *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2005.

Navarro García, José Luís, *Semillas de Ébano, El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Sevilla, Asociación de Editores Andaluces, Colección Biblioteca Flamenca, 1998.

Núñez Roldán, Francisco, *La ciudad de Cervantes Sevilla 1587-1600*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Consejería de Cultura-Fundación el Monte-Caja San Fernando, 2005.

Parra, J, Antonio, *Tren minero*, Ceuta, Ciudad Autónoma de Ceuta, 2006.

*Pasen y Vean*, Del 18 de Mayo al 15 de Octubre 2006, Valencia, Diputación de Valencia, 2006.

Pastor Torres, Álvaro, *Glorias de Paradas a su Villa*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005.

Peña y Cámara, José de la, *De Sevilla y el Nuevo Mundo, 7 Estudios*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1990.

Piñero Ramírez, Pedro M, *Lírica Popular Lírica Tradicional*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998.

Piñero Ramírez, Pedro, *De la canción medieval a las soleares*, Sevilla, Fundación Machado 2004.

Piñero Ramírez, Pedro, *La Memoria de Sefarad*, Sevilla, Fundación Sevilla Nodo-Fundación Machado, 2007.

Piñero, Pedro, Reyes, Rogelio, *Itinerarios de la Sevilla de Cervantes*, Sevilla, Junta de Andalucía-Ayuntamiento de Sevilla-Fundación El Monte-Caja San Fernando, 2005.

Porro Fernández, Carlos, *Fonoteca de tradición Oral, Cintas 1 al 100*, Valladolid, Fundación etnográfica Joaquín Díaz, 1997.

Porro Fernández, Carlos, *Fonoteca de tradición Oral, Cintas 101 al 200*, Valladolid, Fundación etnográfica Joaquín Díaz, 1999.

Proyecto Andalucía, *Naturaleza, Zoología VII, Tomo XIX*, Sevilla, Junta de Andalucía 2006.

Real Academia de las Letras, *Hispanoamérica una realidad palpitante*, Sevilla, Real Academia de Buenas Letras, 2005.

*Restauración de la Anunciación del Carmen de Antequera*, Sevilla, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2006.

*Revista de Estudios Taurinos*, nº 23, Sevilla, Fundación Estudios Taurinos, 2007

Reyes, Rogelio y Miguel Cruz, Miguel, *Estampas Sevillanas del Ochocientos*, Sevilla, ICAS, 2006.

Rodríguez Almodóvar, Antonio, *La vigilia de los Dioses*, Ceuta, Consejería de Educación y Cultura-Ciudad Autónoma de Ceuta, 2006.

Rodríguez Iglesias, Francisco, *Proyecto Andalucía Botánica IV, Tomo XIII*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2004.

Rodríguez Iglesias, Francisco, *Proyecto Andalucía Botánica V, Tomo XXIV*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2004.

Rodríguez Iglesias, Francisco, *Proyecto Andalucía Naturaleza Botánica II y III*, Sevilla, Junta de Andalucía, Publicaciones Comunitarias, 2004.

Rodríguez Iglesias, J. M., *Edades del Hombre I*, Zamora, Biblioteca Cultural Tradicional Zamorana, 2004.

Romero de Solís, Pedro, *La real escuela de Tauromaquia de Sevilla 1830-1834*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería-Universidad de Sevilla-Escuela de Estudios Taurinos, 2005.

Rueda, Guillermo de, *La memoria de hielo*, Valencia, Museo Etnológico Valenciano, 2005.

Ruiz Ballesteros, Esteban, *Asociacionismo y representatividad en el sector pesquero andaluz*, Sevilla, Consejería de Agricultura y Pesca, 2001.

Ruiz de Aguirre Bullido, Alfonso, *El árbol de la vida*, (Premio Narrativa de Guadalajara 2000), Guadalajara, Diputación de Guadalajara, 2001.

Sabuco, Assumpta, *La memoria y el territorio. La construcción de la Comunidad Local en Isla Mayor*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2005.

Sáez Fernández, Pedro, Ordóñez, Salvador, Serrano Delgado, José Miguel, Galán Allue, José M, Molina, Manuel, Conde Escribano, Margarita, *La otra Iberia, Etnografía del Cáucaso Occidental y Central*, Valencia, Diputación de Valencia, 2001.

Salgueiro, Alberto B., *Vecindad y derechos comunales en la comarca de la Janda (Cádiz)*, Cádiz Ministerio de Cultura, 2006.

Sánchez, Ismael y López, Alejandro, *Cruces de Añora, Paisajes en el tiempo*, Ayuntamiento de Añora 2000.

Santiago Santiago, Eloy, *La gracia del Cristo y del Cristianismo*, Islas Canarias, Instituto Superior de Teología, 2005.

Sanz Martín, Antonio, *Autumnus*, Ceuta, Archivo Central, 2007.

Saumed, Frederic, *Las Tauromaquias Europeas*, Sevilla, Maestranza de Sevilla y Universidad de Sevilla, 2006.

Suárez Japón, Juan Manuel, *Escritos Flamencos*, Sevilla, Fundación Machado-Grupo Joly, 2003.

Szmolka Vida, Inmaculada, *El conflicto del perejil*, Ceuta, Consejería de Cultura, 2005.

Teba, Juan, *Los padres de la Expo*, Sevilla, X Aniversario de la Expo, 2002.

Tessainw, Carlos y Tomasich, *El árbol del acantiado*, Ceuta, Ciudad Autónoma de Ceuta, 2006.

Tito, Paco, *Los Quijotes de Paco Tito, Homenaje a Cervantes*, Sevilla, Fundación Machado, 2005.

Torres, Carlos A., / O' Cádiz, M<sup>a</sup> del Pilar / Lindquist Wong, Pía, *Educación y democracia, movimientos sociales y reforma educativa*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2007.

Vázquez Fernández, Domingo, *Nuevos horizontes en el desarrollo rural*, Sevilla, UNIA, 2002.

*VI Seminario sobre Folklore y Etnografía*, Murcia, Museo de la ciudad de Murcia, 2006.

Vicens Vives, Jaime, *Historia crítica de la vida y reinado de Fernando II de Aragón*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006.



## REVISTA DEMÓFILO: NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los textos se presentarán en papel o en soporte electrónico, en programa Word o convertible, con arreglo a los siguientes criterios de edición:

### 1. CUERPO DEL TEXTO:

- Se utilizará la fuente Garamond, de cuerpo 12 puntos para el texto base.
- Las citas extensas (las de más de cuatro líneas) y los poemas incorporados, irán sangrados respecto del margen izquierdo; ese texto no se entrecomillará y su cuerpo se reducirá a 11 puntos.
- Las notas se compondrán a pie de página, con un cuerpo de 10 puntos.
- El número volado de la nota en el texto se colocará siempre detrás de los signos de puntuación.
- No usar **letras negritas** ni subrayados en el texto. Para los latinismos se usará la cursiva; por ejemplo: *cfr.*, *ibidem*, *idem*, *supra*, *infra*, etc.
- Para indicar página, usar la abreviatura pág. o págs. (y no, p., pp.).
- Los siglos en cifras romanas irán siempre en versalitas, mientras que las otras referencias en números romanos se mantendrán en versal: capítulo XVIII.
- Los subepígrafes o titulillos interiores, irán también en versalitas, sin sangrar.

### 2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

La Bibliografía irá en páginas aparte, al final del artículo, en Garamond de cuerpo 11 puntos con el siguiente modelo:

#### Monografías:

Apellido(s), Nombre, *Título en cursiva*, ed./trad./pról. Nombre Apellido(s), número de volúmenes en arábigos, lugar, editorial, año, número de vol. en romano.

#### Ejemplos:

Curtius, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Cómez, Rafael, *El Alcázar del Rey Don Pedro*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla y Patronato del Real Alcázar ("Col. Arte Hispalense", 66), 2006.



Artículo de revista y otras publicaciones seriadas:

Apellido(s), Nombre, "Título del artículo en redonda y entre comillas", *Título de la revista en cursiva*, número del volumen siempre en arábigos (año e indicación de los meses si los hubiere, por ejemplo: oct.-dic.), págs.

Ejemplo:

Pedrosa, José Manuel, "La leña de Calderón: un estudio de antropología literaria", *Romanische Forschungen*, 105 (1993).

Capítulo de libro o parte de una monografía:

Apellido(s), Nombre, "Título del capítulo o artículo en redonda y entre comillas", en *Título del libro en cursiva*, dir./ed./trad./pról. Nombre Apellido(s), número de volúmenes en arábigo, lugar, editorial, año, núm. de vol. en romano.

Ejemplo:

Deyermond, Alan, "La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica", en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar 'in memoriam'*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, col. Antonio José Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla (Col. "de viva voz", 4), 2004.

### 3. CITAS BIBLIOGRÁFICAS A PIE DE PÁGINA:

Las referencias bibliográficas a pie de página remiten a la Bibliografía General que va al final del artículo, indicando la página o páginas a las que se desea remitir.

Ejemplos:

Rafael Cómez, *El Alcázar del Rey Don Pedro*, Sevilla, 2006, pág. 87.

Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, 1984, II, págs. 18-25.

Si se cita un estudio más de una vez, podrá abreviarse el nombre del autor (sólo Inicial del nombre y Apellido(s), el Título sólo con la primera o primeras palabras significativas (*cursivas* o entre comillas), e indicación de la pág. o págs. a las que se desea remitir. En ningún caso se utilizará ob. cit. ni *op. cit.*

Ejemplos:

E. R. Curtius, *Literatura europea*, I, pág. 230.

R. Cómez, *El Alcázar*, pág. 18.





## EDITORIAL

## ARTÍCULOS

*La Niña de los Peines, "Voz de estaño fundido"*. Cristina Cruces Roldán.

*La imagen patriarcal de las mujeres en las coplas flamencas*. Miguel López Castro.

*Tres "coplas de ausencia" y un estribillo con "ermitaño" en la canción popular moderna. Unas muestras andaluzas*. Pedro Piñero Ramírez.

*La lógica de la cruz en mayo: simbolismo y representación en la provincia de Ciudad Real*. Javier García Bresó.

*En torno a "La duquesa de Benamejí", de Antonio y Manuel Machado*. Enrique Baltanás.

## FOLCLORE VIVO

*Cuentos orales de un cruce de caminos: el estrecho de Gibraltar*. Juan Ignacio Pérez y Ana María Martínez (Colectivo LitOral).

## RESCATE

*Del Folklore considerado sincrónicamente*. Julio Caro Baroja.

## MISCELÁNEA

*Antonio Mairena: su obra y la llave de oro del cante*. Manuel Cepero Molina.

## RESEÑAS Y RECENSIONES

## ACTIVIDADES DE LA FUNDACIÓN

