

I CONGRESO DE FOLCLORE ANDALUZ: DANZAS Y MUSICAS POPULARES



GRANADA 1986

GRANADA 11, 12, 13 DE JULIO 1986

Organizan:

Asociaciones y Grupos Folclóricos Andaluces.

Patrocinan:

Junta de Andalucía.

CONSEJERIA DE CULTURA

Excma. Diputación Provincial de Granada.

Excmo. Ayuntamiento de Granada.

Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

Colaboran:

Patronatos Provincial y Municipal de Turismo de Granada.

Excmas. Diputaciones y Excmos. Ayuntamientos de Andalucía:

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALMERIA.

EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE ALMERIA.

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ADRA (Almería).

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ROTA (Cádiz).

...

Autor cartel y logotipo:

JACQUES LAULHERET

Depósito legal: GR.-1.023-'88

ISBN 84-85764-21-8

Fotocomposición: *Platón*

Imprime: *Editorial Ave María*

COMITE DE HONOR

Presidencia:

Su Alteza Real la Infanta Doña Elena de Borbón y Grecia.

Institucional:

Excmo. Sr. D. Javier Solana Madariaga.

Ministro de Cultura.

Excmo. Sr. D. José Rodríguez de la Borbolla.

Presidente de la Junta de Andalucía.

Excmo. Sr. D. Antonio Jara Andréu.

Alcalde del Ayuntamiento de Granada.

Excmo. Sr. D. Javier Torres Vela.

Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía.

Excmo. Sr. D. Juan Hurtado Gallardo.

Presidente de la Diputación Provincial de Granada.

Ilmo. Sr. D. José Vida Soria.

Rector Magnífico de la Universidad de Granada.

Excmo. Sr. D. Gabriel Molina.

*Delegado Provincial de Granada. Consejería de Cultura.
Junta de Andalucía.*

Ilmo. Sr. D. Antonio Martín Moreno.

Director del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

Ilmo. Sr. D. Julio Méndez Menéndez del Llano.

Presidente de la Federación Española de Agrupaciones de Folclore.

Ilma. Sra. Dña. María H. Sampelayo.

*Comité Español del Consejo Internacional de Organizaciones de
Festivales de Folclore y de Artes Tradicionales.*

Ilmo. Sr. D. Manuel Olivencia.

Comisario de la Expo-92.

Personas vinculadas al mundo de la cultura popular:

D. Gerald Breñan (HONORIFICO)

D. Rafael Alberti.

D. José Manuel Caballero Bonald.

D. Manuel Cano Tamayo.

D. Julio Caro Baroja.

D. Camilo José Cela Trulov.

D. Antonio Gala Velasco.

D. José Luque Navajas.

D. José Martín Recuerda.

D. Gabriel Ruiz Zúñiga.

COMITE ORGANIZADOR

Presidente:

Rafael Martos Salas

Vicepresidente:

José Ruiz Fernández

Secretario General:

Francisco García Fernández

Tesorero:

Alberto Muñoz Guindos

Comisión Técnico-Científica:

Juan Bédmar Zamora

Antonio Angel Ligeró

José Nieto Serrano

Vocales:

Adela Barranco Fernández

Juana Cejudo Moreno

Carmen Gallardo Carmona

Francisco Gaviño Pozo

Lola Ruiz Arias

Santi Santos de la Rubia

Josefa Torres Domínguez

Secretaría Técnica:

Manuel Béjar Jiménez

Francisco Javier Segura Sánchez

INDICE GENERAL

INDICE GENERAL

Presentación. Francisco García Fernández. Secretario General.	11
Prólogo. Javier Torres Vela. Consejero de Cultura	15
Conferencia inaugural.	
<i>Origen y Evolución del Folklore en Andalucía</i> . Rodríguez Becerra, Salvador	19
AREA I — Rescate e Investigación.	
<i>“Algunos problemas de la investigación del folclore”</i> . Brisset Martín, Demetrio	33
<i>“El saber rural a través del cante popular”</i> . Checa Olmos, Francisco	41
<i>“Algunas danzas y canciones de la provincia de Jaén”</i> . Oya Rodríguez Vicente	95
<i>“La música folclórica andaluza conservada en los países islámicos”</i> Fernández Manzano, Reynaldo	107
<i>“La incidencia del folclore en el nacionalismo musical español”</i> Lacárcel Fernández, J. Antonio	123
<i>“Las Danzas, ¿folclore o cultura popular? versión emic-etic</i> Provansal, Danielle y Molina, Pedro	135
<i>“La canción de cuna en Andalucía, breve estudio etnológico, musical y literario”</i> . Subirats Bayego, María Angeles	149
AREA II — Organización e Institucionalización.	
<i>“La institucionalización del folclore musical en la comarca de la Alpujarra. Una experiencia inédita: El Festival de Música Tradicional de la Alpujarra”</i> . Ruiz Fernández, José y Jerez, J. Manuel	59
<i>“Bases para un Instituto de Antropología, Folklore y Música”</i> . Marcos Arévalo, Javier	69
<i>“Situación actual de las asociaciones y grupos folclóricos andaluces. Bases para la creación de la Federación Andaluza de Agrupaciones Folclóricas”</i> . García Fernández, Francisco	79
<i>“Aportación de la guitarra a la canción popular”</i> . Cano Tamayo, Manuel	87

AREA III — Difusión y Enseñanza.

<i>“Difusión y enseñanza del folklore”</i> . Guerra y Valdenebro, Pepa	181
<i>“Literatura de tradición oral y educación”</i> . Garrido Alcalde, Víctor	187
<i>“Sobre los festivales de música tradicional de la Alpujarra”</i> . Pelegrina, Miguel y Francisco	209
<i>“El folclore andaluz en la Enseñanza”</i> . Arrebola Sánchez, Alfredo	223
<i>“Los niños y la danza”</i> . Bédmar Zamora, Juan	233
<i>Conclusiones generales</i>	239

Este I Congreso de Folclore Andaluz: Danzas y Músicas Populares, se dedica especialmente a la memoria de:

Antonio Machado y Álvarez

Isaac Albeniz

Enrique Granados

Manuel de Falla

Federico García Lorca

y a todos los investigadores e intérpretes del folclore que nos precedieron.

PRESENTACION

Francisco GARCIA FERNANDEZ
Secretario General
Comisión Organizadora

PRESENTACION

Me es grato iniciar la presente publicación en nombre de las asociaciones y grupos folclóricos de las ocho provincias andaluzas, que suman en la actualidad un total de 123, queriendo resaltar la importancia que tuvo este primer encuentro para las personas que tienen una vinculación con el folclore, por ser la primera vez que protagonistas y responsables nos reunimos para iniciar conjuntamente la conservación de nuestro patrimonio cultural-folclórico.

Las motivaciones y objetivos al organizar el I Congreso de Folclore Andaluz: Danzas y Músicas Populares, fueron:

1. El reconocimiento del folclore, en general, y de las danzas y músicas populares, en particular, dentro del contexto de nuestra Cultura Andaluza.
2. La iniciación de un trabajo conjunto con los estudiosos, científicos y profesionales del folclore.
3. Rescate e Investigación de las danzas y músicas en proceso de desaparición.
4. Conocimiento real de quienes son las asociaciones y grupos folclóricos andaluces y su situación actual.
5. Coordinar y unificar nuestras iniciativas y proyectos con las Instituciones Andaluzas.

Considero fundamental en la etapa que nos encontramos las opiniones y aportaciones de todas las personas que trabajan, estudian y ejecutan el folclore, y tomar conciencia de que lo que nos vincula es necesario para nuestras Comunidades y Nacionalidades, por su propia historia.

El Folclore Andaluz ha iniciado un periodo de unificación y organización que creo importante, porque son las bases para que desaparezcan diferencias tradicionales con la introducción de jóvenes generaciones para poder reconstruir nuestros legados culturales.

Finalmente, quiero expresar mi deseo de que la participación se vaya fomentando entre las personas y grupos para consolidar nuestro folclore y sentirnos testigos del pasado y protagonistas del futuro.

Y ya, con especial agradecimiento a todas las personas que desde noviembre de 1985 han colaborado en la organización y difusión de este I Congreso, y a todos ustedes, muchas gracias.

Francisco GARCIA FERNANDEZ
Secretario General
Comisión Organizadora

PROLOGO

Javier TORRES VELA
*Consejero de Cultura
de la Junta de Andalucía*

PROLOGO

Entre los aspectos más destacados del Patrimonio Artístico, Musical, Cultural y Etnológico de nuestra Comunidad Autónoma, se encuentra el relativo al Folklore y las Tradiciones Populares de Andalucía.

Tras la erudición del S. XVIII, y el Romanticismo y Nacionalismo del S. XIX, pronto la sociedad y los intelectuales perciben una realidad: La creación de un marco de convivencia nuevo, gracias a la industrialización. Se observa la neta diferencia entre cultura campesina popular y cultura de la urbe o suburbios industriales. Dicotomía que antes de la industrialización no existía en estas proporciones.

El S. XX marca una nueva pauta, los grandes medios de comunicación de masas, radio, televisión y vídeo, crean una cultura universal a la vez que un comercio y unos cauces de distribución internacionales. Ya no es el folklore la cultura de los campesinos, sino la cultura que ha desaparecido o está en inminente peligro de extinción. Y nació el deseo legítimo de la sociedad de salvar su patrimonio popular por diversos caminos: museos etnológicos, institutos de antropología, centros de documentación, grupos de danza, trabajos de investigación, labores de difusión, legislación, etc., conformando un abanico de posibilidades de actuación.

Esta cultura que se transmitió a través de la memoria colectiva del sentimiento popular, formada por las canciones y danzas de Andalucía, ha llamado la atención de cronistas, románticos, pintores, antropólogos, folkloristas, etc.

Surge este "I Congreso de Folklore Andaluz, Danzas y Músicas populares", como jornadas de investigación, de tomar contacto, de perfilar proyectos, de debatir los problemas en todos sus campos de una faceta tan rica y amplia.

En este I Congreso se consiguió poner las bases de la Federación Andaluza de Grupos Folkloricos, que es hoy una realidad, canalizar la documentación dispersa en este campo a

través del Centro de Documentación Musical de Andalucía; iniciar una nueva etapa con criterios actuales y de colaboración, que fue y es el reto actual para hacer presente el "futuro de aquel recuerdo" de nuestras canciones y bailes populares, conservados de generación en generación.

Los profundos procesos de aculturación que se están produciendo en el S. XX dejan a algunos pueblos extrañados de sí mismos, alienados con lo que le viene de fuera pero cuya simbología no pueden aprehender o asimilar a sus formas vitales. Encontrarse con las canciones y danzas populares, como con cualquier manifestación folklórica, es recuperar las señas de identidad, las raíces, la historia cotidiana y la mentalidad de unas sociedades que han seguido un determinado proceso económico y productivo, y que en el transcurso de los años y con el paso de las generaciones se han dotado de una ideología y de unos mecanismos de enculturación perfectamente estructurados, asumidos por la colectividad y con vías abiertas de transformación. Sin embargo, nuestro objetivo no es la mera admiración de las formas culturales populares como elementos históricos, interpretativos o de transformación de una imposible búsqueda "del tiempo perdido", sino fomentar los cauces alternativos a nuestra cultura de música y danza popular, en varias direcciones:

- Fomentar la recuperación e investigación de nuestro patrimonio folklórico, superando la mera recopilación selectiva con metodología actualizada y globalizadora.

- Incentivar el debate sobre planteamientos generales, metodología, situación actual, etc., entre los especialistas.

- Apoyar las iniciativas asociativas y federativas, como la difusión del folklore musical mediante festivales, certámenes, jornadas de estudio, etc.

- Utilizar como infraestructura básica el Centro de Documentación Musical de Andalucía, en cuanto a la conservación y difusión de los fondos de música y danza folklórica de nuestra Comunidad Autónoma, en cualquier soporte documental.

La realización y publicación de estas Jornadas, no cierra un ciclo, por el contrario representa un punto de partida, una manera participativa de empezar un camino en el que podamos encontrarnos a nosotros mismos y donde los diversos agentes de la cultura musical popular puedan expresar libremente su opinión e inquietudes. Como solía decir Felipe Pedrell: "lo poco que sabemos lo sabemos entre todos", era necesario conocer lo que "sabemos entre todos", compararlo con lo que "saben los demás", analizar lo que "deberíamos saber", y continuar adelante en un esfuerzo colectivo de instituciones, particulares, grupos sociales, etc., interesados en la recuperación y difusión de uno de los sectores más importantes de nuestro Patrimonio Cultural: Música y Danza del Pueblo Andaluz.

Javier TORRES VELA
*Consejero de Cultura de la
Junta de Andalucía*

ORIGEN Y EVOLUCION DEL FOLKLORE EN ANDALUCIA

Salvador RODRIGUEZ BECERRA

ORIGEN Y EVOLUCION DEL FOLKLORE EN ANDALUCIA

Dedicatoria:

A Eulogio Rodríguez Casares (+), padre de viejo cuño, a quien tanto debo.

Salvador RODRÍGUEZ BECERRA

Quiero en primer lugar mostrar mi agradecimiento al Comité organizador por haberme designado para impartir esta primera lección en el Congreso. Entiendo que no son mis méritos personales los que lo han determinado, sino la lógica: las cosas hay que comenzarlas por el principio y era necesario hablar de los orígenes de los estudios del Folklore en Andalucía; consecuentemente pareció lógico a los organizadores que fuera este tema el primero en exponerse. De cualquier manera reitero mi agradecimiento al Comité organizador y a todas aquellas personas que han hecho posible este congreso del que espero se derivarán consecuencias muy positivas para el objetivo común de todos cuantos nos hemos reunido aquí, el conocimiento de la cultura del pueblo andaluz.

En descargo de los organizadores he de decir que desde hace varios años me ha interesado poner al descubierto y tratar de valorar la aportación científica y cultural que en el último tercio del siglo pasado hicieron un grupo de intelectuales sevillanos reunidos en torno a la figura singular de Antonio Machado y Alvarez, que firmaba algunos escritos con el significativo pseudónimo de «Demófilo». La trascendencia de su obra de promoción del estudio científico del saber del pueblo andaluz y español, justifica sobradamente que los organizadores le hayan dedicado este Congreso, en unión de otros amantes del pueblo, como homenaje a su memoria.

En esta línea, aparte de algunas investigaciones parciales sobre la vida y obra de este grupo de intelectuales y su significación, hemos promovido la reedición de varias obras folklóricas de estos autores que resultaba muy difícil de localizar puesto que han transcurrido más de cien años de su edición; así *El Folk-Lore Andaluz*, selección de textos de la revista del mismo nombre que fundara y dirigiera Machado, *Los Corrales de vecinos de Sevilla* de Luis Montoto, *Noticia histórica del Folk-Lore* y *Supersticiones populares andaluzas*, estas últimas de Alejandro Guichot.

Pero, quizás sea preciso antes de iniciar nuestra andadura histórica detenernos, aunque sea brevemente, en analizar los contenidos del término Folklore. El creador del término, Ambrose Merton, seudónimo de William John Thoms, en 1864 lo definió como «el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas», definición que en líneas generales ha guiado esta disciplina o campo de estudio. Se establecen con esta definición los principios sobre los que se levantará el edificio, no siempre airoso del Folklore: saber tradicional o antiguo, propio de las clases populares y no de las cultas de las naciones civilizadas, desmarcándose claramente del estudio de las sociedades «primitivas» o «salvajes» que por entonces iniciaban también los etnólogos. El Dr. Limón Delgado se pregunta con extrañeza, pero sin ingenuidad, cómo no apareció una Etnología europea o de los países civilizados a la vez que surgía la Etnología de los pueblos primitivos, y en cambio surgió el Folklore «incluso con ciertas prisas», según sus propias palabras, cuando ambos estudiaban las mismas materias y seguían los mismos métodos aunque en sociedades distintas. No sería arriesgado pensar que bajo esta incapacidad de los intelectuales de la época se escondería una «egolatría cultural, basada en la idea del progreso como doctrina» (Limón Delgado, 1981; 164).

La definición que analizamos, aunque no explícitamente, incluye la consideración de que el Folklore ha de preocuparse sobre todo «de las supervivencias de las creencias y costumbres arcaicas en las edades modernas», como han defendido ilustres folkloristas del siglo pasado como Gomme, secretario de la «Folk-Lore Society of London», y Hartland. Esta posición es, sin embargo, un tanto parcial pues el Folklore no sólo posee elementos de épocas muy antiguas que han sobrevivido sino también elementos más recientes que han sido incorporados a la cultura de una sociedad como elemento vivo y dinámico. Considerar a las sociedades, incluso a las poco progresivas como fósiles, es básicamente un error; no negamos que puedan existir elementos muy antiguos aunque sin duda reinterpretados y frecuentemente con funcionalidad distinta a la original.

La definición más comprensiva que se ha dado se debe al folklorista contemporáneo William Bascom para quien «el Folklore abarca todo lo popular: el arte, la artesanía, los útiles, los trajes, las costumbres, las creencias, la medicina, las recetas de cocina, la música, los bailes, los juegos, los gestos, el habla, así como aquellas manifestaciones orales que han sido calificadas de literatura popular, pero que responden más exactamente a la denominación de arte verbal u oral. Este último, que comprende cuentos populares, leyendas, mitos, proverbios, adivinanzas y poesía, ha constituido, desde los orígenes de la especialidad, el objeto primordial de las investigaciones folklóricas, tanto entre los humanistas como entre los sociólogos y antropólogos» (Bascom, 1974:20).

La acepción más restringida del Folklore asigna a esta disciplina, o mejor, considera como

manifestaciones folklóricas fundamentalmente a la música, la danza, el vestido tradicional y alguna cosa más. Sería ésta a su vez la forma más común y generalizada de lo que se entiende por folklore. El subtítulo de este *I Congreso de Folclore Andaluz, Danzas y Músicas populares*, creo que es buena prueba de ello.

Sin querer hemos caído en la vieja discusión de los que defienden que el campo del Folklore ha de restringirse a la literatura popular, a la música y a la danza, y los que por el contrario piensan que el fenómeno folklórico incluye todo tipo de creaciones culturales. No queremos sin embargo eludir la responsabilidad de definirnos sobre la cuestión aún a sabiendas de que contribuimos a aumentar el cúmulo de las posiciones de los estudiosos que se alinean en un sentido u otro. Mi posicionamiento nace del reconocimiento de la evolución histórica de ambas disciplinas (Etnografía y Folklore), de los caminos recorridos y de la situación específica en España y Andalucía. Y parte de los siguientes presupuestos y datos:

1.º La Etnografía y el Folklore tenían como objeto de estudio unos mismos temas en sociedades distintas. La primera de «sociedades primitivas» y la segunda de los sectores populares de las sociedades civilizadas. Esta distinción es imposible de mantener en la actualidad por la desaparición de las primeras por la vía de la «occidentalización».

2.º La Etnografía ha saltado la barrera de las sociedades primitivas y se ocupa de sociedades campesinas e incluso recientemente de sociedades urbanas.

3.º El Folklore como ciencia no ha sido capaz de superar la fase descriptiva y ha seleccionado -de hecho- unos elementos culturales y ha desechado otros, sin explicarnos el porqué, ignorando la estrecha interrelación existente entre todos los elementos de la cultura. La Etnografía, por el contrario, ha superado los niveles descriptivos alcanzando generalizaciones de carácter geográfico, histórico o sistemático, aunque llegado a este punto pasa a denominarse Etnología o Antropología Cultural (Lévi-Strauss, 1972:318).

4.º De hecho el Folklore se ocupa por un lado de la música y danza y por otro, de la literatura oral. Estas actividades requieren una formación específica musical y coreográfica en el primer caso y filológica en el segundo, y lógicamente han de llevarlas a cabo personas con estos conocimientos, cuando se pasa del nivel del mero coleccionismo.

5.º El estudio de estos elementos folklóricos se agota en sí mismo y dan una visión alicorta e insuficiente de los fenómenos estudiados, por cuanto la Antropología ha puesto de manifiesto la clara interrelación entre los distintos aspectos de la cultura, negando la existencia de una vida propia a determinados aspectos de la cultura separados de los demás; aunque no neguemos la conveniencia de separar determinados aspectos de la cultura con fines metodológicos.

6.º La institucionalización, que tanto contribuye a dar solidez y continuidad a las disciplinas, es inexistente en el caso del Folklore, no hay ninguna cátedra o enseñanza de esta disciplina en la Universidad. En el caso de la Antropología cultural la institucionalización, aunque reciente, ya es pujante y estabilizadora.

Consecuentemente, entiendo que los estudios de Folklore en España y más concretamente en Andalucía tienen personalidad para constituir una especialización que requiere una preparación musical o filológica pero que han de enmarcarse dentro de los Estudios de Antropología Cultural donde encuentran sentido y donde pueden darse los presupuestos

teóricos para que esta disciplina salga del anquilosamiento a que ha llegado (Warman, 1972 y Rodríguez Becerra, 1980: 450).

Y pasemos a continuación a exponer, aunque sea brevemente, cómo surgen en Andalucía los estudios de Folklore, tratando de dibujar el ambiente cultural y científico, mencionar a los principales artífices y concluir con algunas reflexiones sobre su presente y futuro, aunque me imagino que sobre lo actual y venidero habrá varias ocasiones para hablar en este Congreso.

El interés por las creaciones del pueblo como hechos diferenciados forma parte de la expresión literaria desde los siglos en que se forman las distintas literaturas nacionales; lo popular y lo culto aparecen mezclados y siempre al servicio del artista-creador que lo utiliza según sus necesidades. El Romanticismo traerá un exaltado interés por lo popular especialmente por su valoración de los objetivos estéticos e históricos. Andalucía, por su pasado árabe-medieval, va a ser objetivo prioritario para los románticos españoles y extranjeros. Sobre ella escribirían, entre otros, Washington Irving, autor de *Cuentos de la Alhambra* (1832), que influirá grandemente en los poetas y escritores granadinos; Cano y Cueto cantó las leyendas y tradiciones que el pueblo sevillano había conservado oralmente. Los novelistas, por su parte, trataron de captar el espíritu del pueblo y utilizaron sus formas de expresión en las composiciones literarias, presentando al pueblo con sus hábitos y su habla en lo que se llamaron «cuadros de costumbres»; así Serafín Estébanez Calderón publicó *Escenas Andaluzas* y Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), tan sensible a todo lo popular, publicó, entre otras, *Cuadernos y poesías andaluzas* (Sevilla, 1852), y recopiló *Cuentos y poesías andaluzas* (Sevilla, 1859), *Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles* (Madrid, 1877) y *El Refranero del campo y poesías populares* (Madrid, 1912 y 1919)(1).

La labor de recolección de Cecilia Böhl de Faber fue reconocida y valorada por sus coetáneos e incluso fue considerada por algunos como introductora del Folklore en España, tarea que, como veremos más tarde, realizó Antonio Machado y Alvarez; éste reconoció, sin embargo, el mérito de la escritora al decir que abrió «nuevos horizontes al estudio de las coplas populares» (2).

La afirmación anterior se basa en el enfoque metodológico y la valoración que hicieron cada uno de las creaciones populares. Para Fernán Caballero las leyendas, las costumbres, las creencias son, aparte de fuentes de inspiración literaria, objeto de recolección para el conocimiento de la literatura popular, pero valorando en último término la estética y sin dejar de tener en cuenta la ética de las producciones populares (3); queda fuera de su interés la preocupación metodológica sobre las garantías de la recolección, que sin embargo será la preocupación central del movimiento folklórico surgido en torno a la *Sociedad del Folk-Lore andaluz*. Nuestra tarea, dirán una y otra vez los folkloristas sevillanos, es recoger la producción popular tal y como sale de los labios del pueblo sin añadir ni quitar nada, y así, por ejemplo, Machado propuso la utilización de la fotografía para la recolección de cuentos y demás producciones populares llamando la atención de las sociedades de Folklore «sobre la conveniencia de organizar un cuerpo de taquígrafos *ad hoc*, con el objeto de convencer de una vez para siempre a los poetas y literatos eruditos de que no son fábulas sino hechos reales, no producciones mestizas sino las genuinas y exclusivamente populares, las que el Folklore se propone coleccionar: la verdad desnuda, no la verdad más o menos caprichosamente vestida, es

lo que importa conocer» (4); en el mismo sentido metodológico y crítico hacia los literatos se expresa J. Antonio Torre Salvador «Micrófilo», otro de los folkloristas del grupo sevillano, cuando dice «...por mí, o por personas de entera confianza, fueron recogidas de labios del vulgo todas las producciones que forman este libro, y tengo seguridad completa de que no habrá en él elementos extraños al saber popular, porque no me he fiado de lo que escuché a esos aprendices de literato que creen haber puesto una pica en Flandes cuando estropean con algún cursi retoque alguna producción popular» (5). En estas frases los amigos y discípulos de Machado no hacían sino recoger la idea central en el nacimiento del Folklore en España de que la tarea a realizar, al menos por la primera generación, era recoger materiales, tarea dice de «tanta importancia, en mi opinión, que lo considero como la característica de la nueva era científica iniciada por Darwin, era en que se exige como la primera de todas las condiciones para poder hacer una afirmación científica, la de presentar los datos en que aquella afirmación se funda» (6). El texto es rotundo en cuanto a la metodología que la nueva ciencia pretende seguir al tiempo que se pone por modelo la labor realizada por Darwin en sus estudios de Historia Natural. Se apartan así definitivamente de todo lo que fuera exclusivamente creación literaria y entroncan con la corriente antropológica introducida en España influenciada por las teorías científicas evolucionistas que habían sido seguidas por los primeros antropólogos, -aunque apartándose de las actitudes especulativas y de la postergación del dato empírico-, características que definen la Antropología del siglo XIX en España (7). Las ciencias antropológicas habían sido introducidas en Sevilla de la mano de Antonio Machado y Núñez, padre de Demófilo, que era catedrático de Física, Geología e Historia Natural y del krausista Federico de Castro, catedrático de Filosofía, Literatura e Historia de España, ambos de la Universidad de Sevilla que fundaron en 1871 la «Sociedad antropológica sevillana». La Sociedad nacía del deseo de difundir y profundizar en las corrientes de pensamiento surgidas en torno a la obra de Darwin y al amparo de las medidas liberadoras de la Revolución de 1868. La Sociedad, por boca de Machado, define la Antropología como la ciencia del hombre y por tanto interesada en conocer al hombre en su ser natural, sus facultades morales y psicológicas y su evolución, «en una palabra, la antropología nos da a conocer la historia física, social y filosófica de nuestra especie» (8). El órgano de difusión de la Sociedad va a ser la *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla* (1869-1874), donde se publicarán conferencias, documentos y comentarios a las obras de Darwin, Spencer, Haeckel y Krauser, entre otros; mentores intelectuales de Machado y Núñez y Federico de Castro, fundadores de la revista.

Allí iniciará sus trabajos en una sección fija de «Estudios sobre Literatura popular», Antonio Machado y Alvarez, educado bajo las influencias evolucionistas que profesaba su padre y las ideas krausistas de su maestro universitario Federico de Castro. En la sección irán apareciendo los primeros trabajos de recopilación sobre costumbres y tradiciones populares, especialmente cuentos populares, incluso el flamenco y posteriormente se interesará por los cuentos y narraciones populares (9).

Otra figura a tener en cuenta por su aportación al desarrollo de la Antropología y las Ciencias Sociales en Andalucía es la del krausista Manuel Sales y Ferré, llegado a Sevilla en 1875 para ocupar la cátedra de Geografía e Historia donde permaneció hasta 1897 en que marchó a Madrid para hacerse cargo de la primera cátedra de Sociología de la Universidad

Central. Durante su larga estancia en Sevilla inició la publicación de la *Biblioteca Científico-Literaria*, y promovió la creación del «Ateneo y Sociedad de Excursiones de Sevilla», institución que presidió varios años. Su labor científica se centró en la producción de temas antropológicos y sociológicos.

Sales y Ferré cayó, como tantos otros en su tiempo, en el error de tratar de explicar las grandes cuestiones sobre el origen del hombre, o la formación de las razas, aplicando, a falta de datos, el conocimiento racional o «conocimiento superior». En palabras de Lisón, «pretendieron explicar los fenómenos e instituciones sociales haciéndose pasar empáticamente por primitivos y analizar la forma de cómo ellos reaccionarían en tal situación» (10).

Machado y Alvarez seguirá preocupándose por las creaciones populares y sus resultados irán apareciendo en la revista científico-literaria *La Enciclopedia*, fundada en 1877, en cuyas páginas creó una sección permanente sobre «Literatura popular» en la que el interés primordial era reunir materiales recogidos con la mayor fidelidad. Las coplas, decía Machado en 1879, «no han de estudiarse por bonitas, ni raras y curiosas las tradiciones y leyendas: coplas, adivinanzas, tradiciones, leyendas, trovas, adagios, refranes, proverbios, diálogos, juegos cómicos, cuentos, locuciones peculiares, frases hechas, giros, etc., han de estudiarse como materia científica» (11). Y de la literatura popular pasó Machado al saber popular y a la preocupación intelectual por la vida entera del pueblo. La literatura popular pasaba así a ser una parte del todo que era esa nueva ciencia que trataba de incorporar a la ciencia general, lo que el pueblo había aprendido en su dilatada experiencia histórica.

Inspirado en la «Folk-Lore Society» de Londres, constituida en 1878, y considerando que la labor a realizar era amplia y urgente, Machado decide promover la creación de sociedades culturales con el propósito de recoger el saber popular, y así el 3 de noviembre de 1881 hace públicas las *Bases de la organización* «El Folk-Lore Español», que en su texto constitutivo, dice ser una «Sociedad para la recopilación y estudio del saber y las tradiciones populares», que especifica sus objetivos en la primera de las citadas bases: «Esta sociedad tiene por objeto recoger, acopiar y publicar todos los conocimientos de nuestro pueblo en los diversos ramos de la ciencia (medicina, higiene, botánica, política, moral, agricultura, etc.); los proverbios, cantares, adivinanzas, cuentos, leyendas, fábulas, tradiciones y demás formas poéticas y literarias; los usos, costumbres, ceremonias, espectáculos y fiestas familiares, locales y nacionales; los ritos, creencias, supersticiones, mitos y juegos infantiles en que se conservan más principalmente los vestigios de las civilizaciones pasadas; las locuciones, giros, trabalenguas, frases hechas, motes y apodos, modismos, provincialismos y voces infantiles; los nombres de sitios, pueblos y lugares, de piedras, animales y plantas; y, en suma, todos los elementos constitutivos del genio, del saber y del idioma patrios, contenidos en la tradición oral y en los monumentos escritos, como materiales indispensables para el conocimiento y reconstrucción científica de la historia y la cultura españolas» (12).

Pocos días después de hacer públicas las anteriores bases se constituía la sociedad «El Folk-Lore andaluz» haciendo suyas las bases de la sociedad nacional, iniciándose la creación de sociedades regionales y locales que cubrirían, en el proyecto de Machado, toda España. Con gran sentido de la realidad cultural y política, entendía Machado, que habían de crearse tantas sociedades como regiones, en función de sus peculiaridades lingüísticas, geográficas y

culturales. La organización comprendería sociedades desde el nivel local al nacional pasando por el provincial y regional, todas con entera autonomía, con la única obligación de intercambiarse las publicaciones que cada centro produjese. La sociedad andaluza, lógicamente fue la primera en crearse, a la que siguieron la extremeña, castellana, gallega, asturiana y catalana; simultáneamente fueron constituyéndose los centros provinciales y locales.

Es de hacer notar que algunas de las sociedades no se constituyeron bajo el rótulo de Folk-Lore, o al menos no como único título; existía en algunos cierta resistencia a aceptar un término inglés para una actividad que incidía tanto en la cultura propia. Machado combatió cuanto pudo en defensa del neologismo pero dada la autonomía de las sociedades hubo de transigir, y así por ejemplo la sociedad castellana se tituló Academia Nacional de Letras Populares (Folklore Español) y la constituida en Cádiz como «Sociedad del Saber popular. Folk-Lore provincial gaditano». En Andalucía se crearon, en la provincia de Sevilla, las sociedades locales «El Folk-Lore de Guadalcanal», debida a J. A. Torre Salvador, colaborador de Machado desde tiempo atrás, y «El Folk-Lore de Mairena del Alcor», ambas en 1884. En Cádiz se constituyó la sociedad en 1885 gracias a la intervención directa de Alejandro Guichot y el patrocinio de las autoridades provinciales. Esta sociedad creó su propia publicación *Boletín Folklórico Gaditano* (1885) de aparición mensual y del que llegaron a salir cinco números y una «Biblioteca Folklórica Gaditana» (13). En otras ciudades andaluzas, no se llegó a la creación de sociedades pero se realizaron por parte de Machado y colaboradores campañas de concienciación a través de la prensa y de contactos personales, fruto de las cuales fueron algunas publicaciones que fueron apareciendo en los años siguientes.

El órgano de la Sociedad sevillana fue la revista *El Folk-Lore Andaluz*, publicado mensualmente desde marzo de 1883 a febrero de 1884; en mayo de este mismo año el órgano de la sociedad de Fregenal de la Sierra (Badajoz) pasó a denominarse *El Folk-Lore Bético-Extremeño*, por dificultades económicas de los andaluces, constituyéndose en el órgano de ambas sociedades según estaba previsto en los estatutos. En 1885 Guichot creó en Sevilla el *Boletín Folklórico Español*, de aparición quincenal, para promover la comunicación entre folkloristas españoles, del que sólo llegaron a salir ocho números. Téngase en cuenta que todas estas publicaciones corrían a cargo en gran parte de los propios interesados y que sus posibilidades económicas eran escasas y en algunos casos, como el de Machado, angustiosas.

La aportación folklórica más importante la constituye la ya citada revista *El Folk-Lore Andaluz*, volumen de 594 páginas y la *Biblioteca de las Tradiciones Populares* (1883-1886) de la que se publicaron 11 volúmenes en octavo. Ambas publicaciones fueron dirigidas por Machado y Alvarez y contaron con la ayuda editorial y económica de Alejandro Guichot, y con las firmas del propio Machado, Guichot, Luis Montoto, Rodríguez Marín, Cipriana Alvarez Durán -madre de Demófilo-, Machado y Núñez, García del Mazo, García Blanco, Lasso de la Vega, Sentenach, Gestoso, Torre Salvador, Romero y Espinosa, y Sales y Ferré, como firmas más asiduas; también se publicaron trabajos traducidos de los primeros folkloristas europeos (14).

El gran esfuerzo que supuso la creación de las sociedades del Folklore y la propia continuidad de los estudios folklóricos no hubiese sido posible sin la colaboración estrecha y firme de Alejandro Guichot y Sierra (1859-1941) amigo íntimo de Machado y cultivador del

Folklore, en solitario, después de la muerte de aquél en 1893. Guichot, fue captado desde los comienzos por las ideas de Machado y pronto comenzó la tarea publicando «Supersticiones populares andaluzas, comparadas con las portuguesas», aparecidas en la Revista *El Folk-Lore Andaluz* (1882-83) y en la biblioteca de las Tradiciones Populares (1883) (15), y seguidamente un gran número de obras entre las que destacamos por su importancia para la Antropología y el Folklore, *Antropo-sociología. Vulgarización enciclopédica de sus elementos* (Sevilla, 1911) (16). Esta obra que ha permanecido desconocida fue pionera en su género y es comparable a las que se escribieron en esa época en Europa. El propósito de la obra era «formarnos un concepto total, pero sencillo, de lo que es la Humanidad en el presente, en sus manifestaciones principales»; al decir de I. Moreno «constituye un muy completo manual de Antropología Social que, desgraciadamente, no tuvo la trascendencia que merecía. Además, los ejemplos que en ella se citan no versan exclusivamente sobre pueblos primitivos, como aún hoy es habitual en los textos, sino que engloban también casos pertenecientes a sociedades modernas, especialmente referidas a la Península Ibérica, de los que Guichot tenía buen conocimiento, debido a su intensa actividad como folklorista» (17). La última publicación folklórica de Guichot fue *Noticia histórica del Folk-Lore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921*, (1922), primera y hasta ahora única historia del Folklore. Este trabajo fue posible gracias a la gran biblioteca que a lo largo de su dilatada vida consiguió reunir. Termina el libro con una «Proposición a los gobiernos, a las corporaciones y a los científicos españoles» en donde plantea la necesidad de crear, puesto que las sociedades regionales no se habían constituido sólidamente, una Institución común que incluyera una Biblioteca General, un Archivo y un Museo General que impidan la desaparición de aquellos, como se perdieron en todas partes muchos materiales recogidos y ordenados en el período de iniciación folklórica (1882-1886). Alejandro Guichot, hombre de carácter difícil aunque generoso y con una inquebrantable fe en el progreso integral del hombre, donó su magnífica biblioteca, sin duda la mejor de su época en temas folklóricos, a la Universidad de Sevilla; murió sin dejar discípulos. Los intelectuales de su época agrupados en torno a las revistas *Bética* (1913-1917) y *Andalucía* mostraron más interés por los temas artísticos, literarios y políticos que por los folklóricos, a pesar de que por estos años cobró fuerza el movimiento regionalista andaluz (19).

Finalmente, diremos que la valoración de la obra de Machado y Guichot, como máximos exponentes del movimiento científico del Folklore, no va tanto a la obra publicada, que aunque valiosa «queda en segundo plano ante la labor que, iniciando y organizando metódicamente los estudios etnográficos en España, determinó la formación de muchos investigadores que han constituido después la representación nacional de estos estudios» (20). En la cita de Luis de Hoyos se dice ya Etnografía a pesar de que Machado y colaboradores usaron siempre *Folk-lore*, prueba que ambos términos se habían ido aproximando con el tiempo (21). Además, y esto hubiese sido más trascendente de haber tenido continuadores, intentaron hacer converger dos líneas científicas: la de los estudios que partiendo de las ciencias naturales habían desembocado en la Antropología, y la de aquellos que procedentes del campo de las Humanidades, en especial de la literatura, habían conformado la nueva ciencia del Folklore. Prueba de ello es que Machado tradujo en 1888 la obra de Black: *Medicina popular* y la de Taylor *Antropología o Introducción al estudio del hombre y de la civilización*, al poco de ser publicadas, lo que demuestra que ciertos intelectuales estaban al tanto de las corrientes científicas europeas. Esta

tarea no fue continuada por los folkloristas, carentes de la doble formación que tuvieron sus creadores, aferrándose a una línea que no pasó de la curiosidad y la erudición, llegando consecuentemente a una vía muerta (22).

Tras la Guerra Civil desaparece todo interés por los estudios de Etnografía y Folklore. Las personas identificadas con esta tarea se exiliaron o fueron reprimidas, las instituciones suspendidas y cualquier preocupación por el saber del pueblo considerada sospechosa. Esta situación es probablemente más cierta en el caso de Andalucía donde la cultura popular se identifica especialmente con las áreas rurales y específicamente con jornaleros sin tierra cuya clara alineación con anarquistas y socialistas les ponía del lado de los vencidos (23).

El concepto de Folklore va paulatinamente empobreciéndose hasta el punto que nada queda de la aportación teórica de la que pudiéramos llamar «Escuela Sevillana»; por un lado los lingüistas y lexicógrafos sólo se ocuparán, desde sus métodos científicos, por la literatura oral: romances, cuentos, adivinanzas, etc.; y por otra el término se circunscribe a la música, la danza y los trajes populares a cuya recuperación se va a dedicar oficialmente la Sección Femenina de Falange Española a través de sus grupos de «Coros y Danzas».

No se ha hecho hasta el momento, al menos que yo conozca, una valoración crítica de la aportación de la Sección Femenina en el terreno del Folklore. Se han dado opiniones apasionadas en las que sin duda el componente político ha jugado un papel decisivo en ellas, y no sería ético hacer leña del árbol caído, máxime cuando carecemos de datos. Aparentemente, sin embargo, parece haber primado el interés por aspectos muy concretos del Folklore y, en cualquier caso, por su expresión coreográfica y escénica más que por su estudio y conocimiento. Prueba de ello pueden ser las escasísimas publicaciones nacidas de varias décadas de práctica monopolística de las expresiones folklóricas, aunque no pueden olvidarse los trabajos de García Matos, algunos propiciados por la referida institución.

En los últimos años de la Dictadura y en cierta manera como reacción a la actividad que venía desempeñando la institución oficial surgen grupos de estudiosos de la música popular que luego reproducen y difunden como grupos «folk». El término folklórico se ha degradado a lo largo del siglo hasta tal punto que aparece usado, en no pocas ocasiones, como sinónimo de algo poco serio, o en todo caso ha pasado a designar la música popularizada que interpretan las cantantes llamadas «tonadilleras» o «folklóricas».

Fuera de esto, los estudiosos del folklore en Andalucía constituyen una exigua minoría que, al parecer, sólo ocasional y marginalmente se dedican a este tipo de estudios por afición, según puede deducirse de su escasa presencia en las revistas de Etnografía y Folklore y en los congresos especializados (24). Entre las causas que pueden explicar este fenómeno, especialmente característico de Andalucía -pues no se da en regiones próximas, y en cierta manera semejantes como puede ser Extremadura, o al menos la situación no ha sido tan aguda como en nuestra región- citaremos las siguientes: la falta de identificación de la burguesía andaluza, más proclive al centralismo igualitario de Madrid que a su propia región; un fuerte antagonismo de clases entre terratenientes y trabajadores sin tierra que impedía una aproximación, siquiera a nivel intelectual a la cultura popular, por quienes podían hacerlo. La responsabilidad de los intelectuales andaluces ha sido grande pues en su mayoría prefirieron dar pátina a los poderosos que oír a los desposeídos. Tampoco ha de desestimarse el hecho de haber carecido en este período de personas con alto prestigio en el campo de la Etnología o el Folklore que hubiesen

actuado de fermento, como ha ocurrido en otras regiones, así el País Vasco, al contar con Caro Baroja o Barandiarán, Cataluña con un Violant y Simorra o un J. Amades, Cantabria con un Luis de Hoyos, etc. Estos estudiosos han servido de puente entre el surgimiento del interés por las creaciones populares en el siglo XIX y la institucionalización de la Antropología cultural a partir de la década de los setenta de nuestro siglo (25). Insisto nuevamente en que la existencia de una fuerte conciencia nacionalista en algunas regiones explicaría la presencia de esta preocupación no interrumpida por los hechos diferenciales que el Folklore muestra, pero en manera alguna queda explicado para otros casos como los de Extremadura y Cantabria, donde no existen corrientes nacionalistas comparables.

En nuestro pasado reciente y como consecuencia de procesos de carácter político, con la recuperación de las libertades; de orden económico, con la industrialización y urbanización que trae aparejado fenómenos de concentración urbana, y emigración, con pérdida de contacto con lo cotidiano y con las raíces; de carácter tecnológico que hace que las comunicaciones de todo tipo hayan disminuido las distancias geográficas y sociales; y finalmente, de procesos educativos, que hacen que cada vez los conocimientos sean más homogéneos y generalizados se han producido cambios en la cultura, en la sociedad y en sus relaciones creando una conciencia de peligro de identidad como personas y como grupos y han hecho volver la vista a lo singular y característico; y el Folklore no cabe duda que singulariza e identifica a los pueblos, comarcas y regiones. El interés por las tradiciones en la década de los 80 supera a los estudiosos; es una necesidad sentida por amplias capas de la sociedad que no sólo quiere conocerlas sino, en muchos casos y en la manera que es posible, practicarlas. El Folklore cumple no sólo la función de definir la identidad cultural de un pueblo, comarca o región sino también es un factor de solidaridad con el pasado, que al «asumirlo como tradición lo idealiza y lo asume con otros, y con éstos recupera parte de aquella praxis profunda que ha perdido al sentirse despojado de sus valores y de su continuidad cultural». Y así no es el Folklore tanto una demostración estética, que lo es -aunque a veces encuentra problemas de aceptación por ciertos sectores-, como una «expresión sublimada de la etnicidad y en definitiva del yo dentro de la urdimbre social y económica del anonimato urbano-industrial, esto es, de la sociedad de masas»; quizás es por ello que en las ciudades encuentran más seguidores las actividades folklóricas, y quizás por esta misma razón sean los inmigrantes los grupos que asumen con mayor interés su propio folklore, para distinguirse de la sociedad anfitriona. (Esteva, 1981:46).

Para finalizar diremos que la sociedad en general y nuestro pueblo en particular están necesitados de identificarse con unas tradiciones culturales que le singularizan y distinguen, y que social y políticamente estas apetencias tienen una expresión en las comunidades autónomas. A nosotros nos toca dar satisfacción a esta necesidad pero hagámoslo con toda honestidad, sin rendirnos ante la dificultad ni dormimos en los laureles del apoyo oficial aunque este sea necesario. Preparémonos, estudiemos, sigamos métodos rigurosos de recolección y análisis del saber y sentir del pueblo, y dejemos el amateurismo para otras actividades.

Muchas gracias.

NOTAS

(1) Seguimos a Guichot y Sierra en su *Noticia histórica del Folk-Lore*. Sevilla, 1921. En 1984 ha

aparecido una reedición facsimilar publicada por el Instituto de Cultura Andaluza de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

(2) Menéndez Pelayo en el discurso de contestación al de ingreso en la Academia Española de Rodríguez Marín dijo: «Lo que Fernán Caballero había realizado por instinto y sentimiento poético lo emprendió con miras científicas la Sociedad Folklore andaluz». pág. 72. Madrid. 1907.

(3) Las creencias religiosas de Fernán Caballero y su afán moralizante le llevaron a desvirtuar las producciones populares como queda constancia en los párrafos que transcribimos a continuación de una carta dirigida por la escritora a su madre: «Mi querida mamá: ¡Vaya contigo, de decir que es bonito el cuento de las Animas! ¡Por Dios! ¿No ves cuan en ridículo están puestas física y moralmente?

«Esa clase de cosas divinas pierden su prestigio si se les quita por un lado el bien ideal y por otro el sentido virtuoso y noble. Ellas vinieron a engañar al rey y proteger la holgazanería. Por Dios te suplico lo excluyas de mi colección que tiende principalmente a desvanecer el ridículo, ligereza de principios y tosquedad que quieren darle a esta clase de cosas...» Del *Epistolario*, del P. Fray Diego de Valencia, sin fecha, citado por Santiago Montoto en *Fernán Caballero. Algo más que una biografía*, pág. 169. Sevilla, 1969.

(4) Alejandro Guichot y Sierra en la sección «Noticias» de la revista *El Folk-Lore Andaluz*, pág. 96, 1882 a 1883.

(5) Torre Salvador en la «Introducción» a *Un capítulo del Folk-Lore gaudalcanalense*. Sevilla 1891.

(6) Machado y Alvarez en el prólogo a los «Estudios sobre Literatura popular» publicada en la *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*. to. V. pág. XIV. Sevilla 1884.

(7) Lisón Tolosana: «Una gran encuesta de 1901-1902 (Notas para la historia de la Antropología Social en España)». *Revista Española de la Opinión Pública*, 12:83-151. Madrid, 1968.

(8) «Discurso inaugural de la Sociedad Antropológica de Sevilla». *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla*. Tomo III, pág. 355.

(9) Aguilar Criado: «Los orígenes de la Antropología en Andalucía: La Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla». En *Antropología cultural de Andalucía* (Rodríguez Becerra, ed.), pp. 177-184, Sevilla, 1984.

(10) Lisón Tolosana, o.c., pág. 102.

(11) *La Enciclopedia*, 10 de abril de 1879. Citado por Guichot en *Noticia histórica...*, pág. 163.

(12) «Bases de la Sociedad». Apéndices de la Revista *El Folk-Lore Andaluz*, págs. 501-503. Publicado de nuevo en este número en la sección «Documentos».

(13) Reglamento del Folk-Lore Gaditano o Saber popular con las Bases del *Folk-Lore Español*. Tipografía La Mercantil. Cádiz, 1885.

(14) La revista el *Folk-Lore Andaluz* ha sido coeditada en facsimil en 1981 por el Ayuntamiento de Sevilla y la Editorial Tres, Catorce, Diecisiete con un «Estudio preliminar» de José Blas Vega y Eugenio Cobo; pormenorizado y exhaustivo trabajo bio-bibliográfico de Antonio Machado y Alvarez, «Demófilo».

(15) La Biblioteca de Cultura Andaluza de Editoriales Andaluzas Unidas ha publicado una nueva edición preparada por Rodríguez Becerra, que también ha escrito la Introducción, en la que se incluye un estudio biográfico de Guichot realizado por Jiménez Benítez.

(16) En 1984 ha sido presentada por José Ramón Jiménez Benítez en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla la tesis doctoral «Alejandro Guichot y Sierra (1859-1941)».

(17) Moreno Navarro: «La Antropología en Andalucía». *Ethnica*, vol. 1, pág. 121. Barcelona, 1971.

(18) Recientemente los descendientes de don Luis Montoto y Rautenstrauch han donado a la misma institución la biblioteca de la familia que sin duda comprende volúmenes de interés folklórico.

(19) Moreno Navarro. o.c., pág. 123.

(20) Hoyos Sainz: *Etnografía. Sus bases, sus métodos y aplicaciones en España*, por T. de Aranzadi y L. de Hoyos Sainz. Madrid, 1911, págs. 205-206.

(21) En este mismo sentido se expresa el folklorista catalán Batista y Roca «refutó la separación que algunos establecen entre el Folklore y la Etnografía, reservando esta para los pueblos salvajes y aquél para las clases atrasadas de los pueblos civilizados, y admitió en cambio la identidad sustancial de ambas ciencias». (*Arxiu d'Etnografia y Folklore de Catalunya, Barcelona*, 1917, II:266. Citado por Guichot: Noticia histórica... págs. 225, y el mismo Machado en un mensaje dirigido «A los políticos españoles» había dicho: «¿No podíamos invitar... a nuestros hermanos de la Repúblicas americanas a que estableciesen sociedades de folklore tan útil para el conocimiento de las razas indígenas de aquellos países...?», aunque excluía taxativamente a los «primitivos» o «salvajes» (*Revista de España*, núm. 406, 25 de enero de 1885. Madrid). Alejandro Guichot tituló una tardía obra inédita e ilocalizada: *Principios elementales de Etnología, Folklore y Arte Popular* (1934-35). Y el mismo Levi Strauss, por su parte, admite «que los estudios folklóricos pertenecen, o bien por su objeto o bien por su método, y sin duda por ambas cosas a la vez, a la antropología» (*Antropología estructural*, 1970:323).

(22) Moreno Navarro, o.c., pág. 123.

(23) Entre esta, quizá la personalidad de mayor relieve sea la de Constancho Bernaldo de Quirós, cuyo actividad como sociólogo es más conocida que la de folklorista, especialmente por sus obras sobre Andalucía. Asimismo hay que mencionar a Pascual Carrión, Díaz del Moral y Blas Infante que trabajaron en las cuestiones agrarias desde el punto de vista sociológico e hicieron incursiones en temas habituales de la Etnología y el Folklore.

(24) Una revisión de los índices de los primeros 38 tomos de la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (1944-1983) nos ofrece un panorama desolador. Si exceptuamos los trabajos de J. Cano Baroja, sólo unos pocos nombres y con pocos trabajos aparecen: C. Muñoz Renedo, R. García Belmonte, A. Larrea Palacín, A. Sánchez Carrillo y J. Linares Palma.

BIBLIOGRAFIA

BASCOM, W.: «Folklore» *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*. (David L. Sillis, Ed.), 20-23. Aguilar, Madrid, 1974.

ESTEVA, C.: «El Folklore en el contexto de la Antropología cultural». En *Cultura tradicional y Folklore*. (Luna Samperio, Coord.), págs. 35-68. Murcia, 1981.

LEVI-STRAUSS, C.: *Antropología estructural*. Ed. Universitaria de Buenos Aires. (Buenos Aires), 1970.

LIMON DELGADO, A.: «Sobre el folklore». En *Cultura tradicional y Folklore*. (Luna Samperio, coord.), págs. 163-168. Murcia, 1981.

RODRIGUEZ BECERRA, S. (Ed.): *Antropología cultural de Andalucía*. Consejo de Cultura. Junta de Andalucía. Sevilla. 1984.

WARMAN, A.: *La danza de moros y cristianos*. Ed. Sep-Setentas. México. 1970.

ALGUNOS PROBLEMAS DE LA INVESTIGACION DEL FOLCLORE

Demetrio E. BRISSET MARTIN

ALGUNOS PROBLEMAS DE LA INVESTIGACION DEL FOLCLORE

Demetrio E. BRISSET MARTIN

Es reciente el interés de los antropólogos por el análisis de los diversos componentes de la “estructura festiva”, entendida como un ordenado conjunto de acciones mediante las que se expresa colectivamente el sentimiento vivencial de la FIESTA. A excepción de las festividades religiosas de tipo penitencial, que suelen carecer de ingredientes profanos, apenas se celebran fiestas en las que el cante y el baile no gocen de una atracción privilegiada, bien sea como producto ritual o espontáneo de la cultura comunitaria o en su fase internacionalista de las verbenas y conciertos.

Así como la vertiente musical y las canciones que intervienen en las fiestas han sido profusamente recopiladas y estudiadas, en lo que respecta a las danzas el panorama es bastante desolador. Fue el alemán Curt Sachs uno de los precursores, con su *Historia Universal de la Danza* (1933), en la que describe medio centenar de tipos distintos de danzas, agrupadas en ámbitos tales como: religiosas, mágicas, guerreras, amorosas, eróticas, pornográficas, frenéticas, macabras, etc., lo que denota un criterio sicologista en su enfoque(1). Dos décadas más tarde, en los departamentos de Antropología de las Universidades de los Estados Unidos se elaboran los principios teóricos de lo que se llamaría ETNOMUSICOLOGIA, el estudio de la música como expresión cultural, desarrolladas especialmente por Gertrude P. Kurath, quien elaboró un cuestionario coreográfico en 1952 e insistió en la necesidad de estudiar los bailes y danzas en su propio contexto cultural, que les da su función y significado. Estaban sentadas las bases para la

ETNOCOREOLOGIA, que al ampliarse al estudio de los repertorios enraizados en cada zona y cada grupo social, al análisis del rol o papel desempeñado por los danzantes en su propia comunidad y al desciframiento de la simbología que hace corresponder los diferentes bailes a las etapas del ciclo vital del ser humano, daría lugar a una auténtica ANTROPOLOGIA DE LA DANZA. Considerada esta danza como “arte expresivo” que se manifiesta mediante un dialecto corporal, definido por los gestos, los investigadores actuales en parte la enfocan en lo que tiene de relación con los movimientos cotidianos del grupo social en cuestión, lo que bajo las influencias estructuralistas ha dado lugar a la búsqueda de “gramáticas generativas” (como Kaeppler y su “Kinemic study”, en busca de los “Kimenas” o trozos de movimiento que se ensamblan en “morfokines” con significado externo, o Hanna y su “modelo procesual” explicativo de la Semiótica de la Danza, en mi opinión sujeto a la abstracción o idealismo rígidos)(2).

EN LA PENINSULA IBERICA

Nada más terminar nuestra Guerra Civil, la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., se propuso entre sus tareas prioritarias la de impulsar y promocionar cierta parte del folklore hispánico. En la década de los cincuenta alcanzó su cumbre esta política de dirigismo cultural, con la celebración del magno Concurso Nacional de Coros y Danzas (1956) en el que participaron 2.002 grupos procedentes de todo el ámbito estatal, y la publicación de varios estudios sobre los llamados “bailes regionales”. En palabras de la que fue Regidora Central de Cultura, M^a J. Sampelayo, la intención era “comenzar las publicaciones con las Danzas festivas y de solaz, por ser las de interés más general y que con mayor frecuencia se nos solicitan; para una segunda serie dejamos las rituales, religiosas y sus afines” (3), sin que se llegara a cumplir el proyecto, iniciado por Manuel García Matos con varios estudios regionales bajo el título *Danzas Populares de España*(4), basados en un método descriptivo y transcripciones musicales.

Tras la muerte de Franco eclosiona el interés por la investigación antropológica en España, lo que revierte en gran número de estudios locales o sobre temas concretos. Pero la sociedad rural, a resultas de la emigración y el desarrollismo, se hallaba inmersa en un irreversible proceso de cambio de personalidad. En palabras del maestro Caro Baroja, pronunciadas en la Casa de León de Madrid en 1981: “Hoy, en gran parte, la etnografía española la vamos a tener que construir o reconstruir sobre los testimonios de los ancianos, sobre los testimonios de los que recuerden, pero no observando directamente la realidad, porque esta realidad se ha perdido, es un recuerdo... El estudio del folklore..., a través de lo que la tercera edad nos diga es, hoy por hoy, lo más importante que podemos hacer en esta materia cultural de recoger las reliquias del pasado, un pasado que, muchas veces, es de una riqueza increíble”(5). Aunque estas apesadumbradas palabras se refieran a León, se pueden aplicar a cualquier otra comunidad hispánica. Y si bien es frecuente encontrar ancianos de fresca y dilatada memoria, que pueden aportar valiosísimas informaciones, el problema se plantea en lo que respecta a los bailes: su cuerpo no responde con la misma fiabilidad, y es muy difícil que conserven la capacidad de

danzar con el ritmo y agilidad necesarios. La “memoria de la danza” es quizás la más frágil y delicada de las memorias.

Si en España el proceso de desintegración de la cultura rural ha sido acelerado, en el vecino Portugal no ha ido tan rápido. Y, especialmente en lo que atañe a las danzas, aún hoy en día son ingrediente esencial en las fiestas patronales las intervenciones de los “ranchos folklóricos” o grupos semi-profesionales de canto y baile tradicional. También allí los estudios sobre el tema son anteriores: ya en 1909 Antonio Arroio intentó la clasificación de las danzas populares portuguesas(6) de acuerdo con un criterio mesológico o de distribución geográfica. Estudios posteriores han aceptado el interés del factor medioambiental en la creación, fijación adaptación, evolución y personalización de la canción y danza popular, añadiendo que “Hay sin embargo factores de transmisión y receptividad, como la trashumancia, las migraciones, los motivos laborales (vendimia, siega, recogida de aceituna, etc.), que llevan con las personas el producto de sus almas populares y un poco del alma de sus tierras de origen, y reciben nuevas influencias en los lugares a los que llegan”(7). Por estos motivos se ha reducido al sistema mesológico a la mera hipótesis de trabajo y se ha propuesto un criterio menos ambicioso que “teniendo siempre presente las referidas limitaciones, aconséjanos intentar una clasificación partiendo de las características formales o estructurales de las especies comprendidas u observadas”(8). Aunque esto se haya elaborado para el estudio de la canción, dos antropólogos lo han aplicado a un reciente trabajo sobre la *Coreografía popular Trasmontana (Moncorvo e Terra de Miranda)* (zona limítrofe con Zamora): “Tan sólo cuando se obtengan los esquemas de todas las danzas populares verdaderamente tradicionales portuguesas, desde el Miño y Tras-os-Montes hasta el Algarve, con simplicidad franciscana y plena verdad, entonces se podrá hacer la verdadera clasificación de las danzas populares tradicionales de nuestro país, si todavía hubiera quien llegue a tiempo de recolectarlas, pues todo está desapareciendo y mucho ya desapareció en la vorágine del abandono, ya pocas cosas tienen el sello de autenticidad tradicional y local. La voracidad del tiempo, la creación de grupos folklóricos sin criterios ni conocimiento responsables, han adulterado muchas cosas por todo el país, y en numerosas danzas y canciones ya no se encuentra el rastro creativo. Algunas cosas conservan todavía su pureza ancestral en la música y en la danza, y es preciso guardarlas y protegerlas como reliquias que son de la Cultura y del Patrimonio Nacional”(9).

PROBLEMAS DE SIGNO DIVERSO

La larga cita de los investigadores Santos Junior y A. Mourinho termina concediendo el rango de Patrimonio Nacional a los restos que aún viven de la cultura popular. Pero un rito o una costumbre no pueden existir por sí mismos, sino que se expresan o manifiestan a través de aquellos miembros de la comunidad que se han esforzado en mantenerlos vivos, recreándolos periódicamente. De hecho, el auténtico Patrimonio son los ejecutantes o actores que los encarnan.

Suelen admitirse como una de sus motivaciones básicas la del “prestigio social” que ganan entre sus convecinos debido a su intervención ceremonial. ¿Pero qué sucede en el momento en el que socialmente deja de concederse valor o mérito a tales esfuerzos? Conozco algún caso de

ritual festivo “suicidio”, por considerar sus ejecutantes que otros grupos sociales se beneficiaban de su entusiasmo. O difícilmente recuperable, por pedir los actores una remuneración que compensara el tiempo y sacrificio exigido por los ensayos.

Este sería el primer problema planteado: si se acepta que el folklore tradicional es un Bien colectivo, al encontrarse sus depositarios o ejecutantes fuera del circuito de los espectáculos comerciales, viviendo en localidades rurales a las que apenas llegan restos de los presupuestos festivos, ¿no tienen derecho a cobrar por su trabajo?

Un segundo problema: debido a los avatares históricos, y no es aquí el momento de entrar en detalles, una gran parte de los rituales festivos se vieron obligados a buscar amparo en lo “paralíturgico” para escapar a las constantes prohibiciones de las autoridades. Dada la innegable quiebra de la religiosidad tradicional, que está dejando de ser elemento de cohesión social, ¿no se pueden concebir tales ritos festivos de forma independiente de las ceremonias litúrgicas? De hecho, uno de los fenómenos que más daño han producido sobre nuestro folklore ha sido la generalización de los bailes de Discotecas, diversión profana donde las haya.

Otro problema es el también indicado por los autores portugueses antes citados: el peligro de que al “reconstruirse” bailes, danzas o ritos se varíen sus elementos y modifiquen los significados. ¿Cómo se puede conseguir una fidelidad absoluta a modelos desaparecidos?

El cuarto problema aparece en la investigación folklórica cuando se intenta hallar la antigüedad de un elemento o un ritual: ¿cómo fijarla cuando apenas hay referencias documentales, y cómo rastrear su evolución cuando prácticamente no constan sus descripciones?

Para ilustrar este punto voy a centrarme en algunas danzas del Corpus, de acuerdo con datos inéditos encontrados personalmente en archivos locales:

-En las ordenanzas de la Hermandad del Santísimo Sacramento de Huéscar, aprobadas en 1544, su cap. XX regula el orden de la fiesta del Corpus:

“Si oviere posibilidad para ello hazerse algunos juegos. O imbenziones. O Danças como se acostumbran hazer las semexantes fiestas en honra y servicio de tan alto sacramento”.

-En el libro de cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquial del Señor San Juan de Laguna de Negrillos (León): “1652: 500 reales que llevaron los comediantes y el tamvorilero y gasto de dança, tablado y demás... 4 ducados que costó a dar un barniz a los rostros de los apóstoles y de diablos”.

-En el libro de cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la granadina villa de Huéneja:

“1674: (en el inventario de bienes poseídos por la cofradía) Nueve rostros para danzas”.

Con estos ejemplos es suficiente para demostrar que muy raramente se aclara en qué consiste la danza, y que para entender el uso de los rostros en Huéneja (en una danza desaparecida ni se sabe cuándo) hay que acudir a la actual procesión del Corpus de Laguna, donde siguen saliendo sus hieráticos personajes de apóstoles con máscaras o “rostros”.

Es frecuente que para aclarar el significado oculto de un determinado complejo festivo tengamos que buscar en otros ámbitos geográficos (e incluso en otras épocas históricas) aquellas acciones y funciones que muestren cierto paralelismo. Por tanto, de una parte, el estudio local debe combinarse con otro lo más amplio posible (incluso supra-nacional), y por

otra parte, se han de forjar los criterios comparativos que permitan resultados fiables y no subjetivos. Esto nos lleva al que trataré como último problema: ¿Cómo aislar las características estructurales que sirvan de criterio clasificatorio?

LAS DANZAS HABLADAS QUE LLAMAN HISTORIAS

La Danzas de Espadas, conservadas en muy escasas zonas de la Península Ibérica en la actualidad, están consideradas como uno de nuestros más antiguos complejos coreográficos, de evidente simbolismo guerrero. Son muchos los autores que las han estudiado (Aurelio Capmany, Marius Schneider, Joan Amadés, Caro Baroja, entre otros) y aquí sólo me referiré brevemente a su relación con las representaciones de Moros y Cristianos en dos zonas donde estoy haciendo trabajo de campo: la montaña Asturiano-leonesa y La Alpujarra granadina, quizás los dos polos geográficos más significativos del binomio Cristiano-Moro.

Para situar el tema lo mejor será acudir a un autor de finales del S. XVII, Francisco Bances Candamo. Bajo el epígrafe DANZAS CASTELLANAS QUE LLAMAN HISTORIAS, refiere que: “En muchos lugares de el Reino de Toledo vemos oi en las fiestas más célebres executar estas danzas Mímicas a la sinceridad de sus Paisanos, cuia composición llaman ellos Historia, y es verdaderamente la primitiva y ruda Comedia Castellana nuestra... Escrívese primero en un desaliñado Romance el sucesso que quieren representar, antiguo o moderno, en forma de Relación..., introducen en sus historias casos y personajes, donde es lo más gracioso ver aquellos rústicos revestirse de la Magestad que no conocen, y hacer las acciones más descompensadas, vengan o no vengan”(10).

En su documentado estudio sobre las fiestas del Corpus en Segovia ese mismo siglo, Jean-Louis Flecniakoska divide las danzas en tres categorías, llamando a la primera DANZAS HABLADAS, entre las que incluye “Los Siete Infantes de Lara” y “El Rey Saúl y Gigante Golías”, escribiendo sobre ellas que: “No se trata de simples danzas, sino más bien de pequeñas representaciones escénicas. Es incluso probable que la coreografía fuese acompañada por un texto recitado”(11).

Hasta el primer tercio de nuestro siglo era frecuente en Aragón celebrar las fiestas patronales con los llamados DANCES, que entre sus ingredientes contaban con mudanzas de palos y espadas (con figuras como el “degollau”, común en las danzas de espadas vascas). En cierto momento quedaban quietos los danzantes, agrupados en dos filas, e iniciaban la representación de la *Soldadesca o Coloquio de los Generales*, encarnando una fila a los Turcos y la otra a los Cristianos.

En el valle de Fornela, en la parte leonesa de la Cordillera Cantábrica, hay dos poblaciones (Peranzanes y Chano) que conservan una compleja danza de palos o paloteado de signo guerrero. En un reciente estudio(12), Juaco López Álvarez conecta estas danzas con las de once localidades asturianas limítrofes (en su mayoría en el valle del Ibias), que eran muy similares. La última de las asturianas se celebró en 1942, y contaba con una representación teatral cuyo texto se titula Argumento de la obra para la Danza, y consiste en un enfrentamiento entre el Rey de España y el Presidente de la Asamblea de Francia, en la época de la Revolución Francesa, con las embajadas y acciones típicas de las Relaciones de Moros y Cristianos. Es

probable que los paloteados de Fornela también fuesen de esas “Danzas Castellanas que llaman HISTORIAS” mencionadas por Bances Candamo en el XVII. En cuanto a su anterior forma como Danzas de Espadas, hasta obtener nuevos datos habrá que acudir a las comparaciones. En la Cabrera, a los pies del Teleno, se asienta Corporales, que hasta hace pocos años contaba con una Danza de Palos del Corpus llamada “De los Oficios del Rey Nabucodonosor”. Según la información que recogí personalmente del tamborilero y maestro de danza, antiguamente era de espadas, y contenía una representación teatral con el enfrentamiento entre el bando infiel acaudillado por el Rey de Babilonia y los Cristianos cuyo embajador era el profeta Daniel, por tanto otra variante del género Moros y Cristianos, la única que yo conozca en León con certeza.

Para terminar en Granada, donde a principios de esta década aún se celebraban una veintena de representaciones o Relaciones de Moros y Cristianos, entre las que se pueden encontrar los parlamentos de este tipo más antiguos de la Península, en dos de su fiestas he podido percibir cierto aire de danza de espada. En Albondón, en la Contraviesa, los tres actores de bando miman la batalla con sincronizados golpes de sus espadas. Más explícita aún es la función de la alpujarreña Trevélez, a los pies del Mulhacén: en algunas pausas de la representación fingen combatir los dos diablillos o graciosos, y a la hora de mimar el combate final entre los dos bandos, puestos en fila los contendientes, al son de la música, chocan rítmicamente sus espadas, en lo que se podría considerar rudimentaria o atrofiada DANZA HABLADA, una de las pocas que aún subsisten en la Península. Y buena prueba de su antigua popularidad la tenemos en el agrado de Don Quijote por la “danza de artificio y de las que llaman habladas”, que mostraba la lucha por liberar a la doncella cautiva en el Castillo del Buen Recato, representada en el episodio de las Bodas de Camacho (II, cap. XX.).

CITAS

- (1) Versión castellana en Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1943.
- (2) POLLENZ, Philippa: “Methods for the comparative study of the dance” *American Anthropologist*, vol. 51-3, 1949.
KLAEPFER, Adrienne: “Dance in anthropological perspective”, *Annual Review of Anthropology*, vol. 7, 1978.
HANNA, Judith: “Movements towards understanding humans through the anthropological study of dance” *Current Anthropology*, vol. 20-2, 1979.
- (3) Prólogo a GARCIA MATOS, Manuel: *Danzas Populares de España: Andalucía I Sección Femenina del Movimiento*, Madrid, 1971.
- (4) Tiene otros dedicados a Extremadura (1964) y Castilla la Nueva.
- (5) Reproducido en *León* (Revista de la Casa de León). Madrid, verano 1981, p. 8.
- (6) En *Notas sobre Portugal*, vol. II, 1909.
- (7) SANTOS JUNIOR y MOURINHO, Antonio: *Coreografía Popular Trasmontana. Porto 1980* pag. 9
- (8) *Ibidem*, pág. 10, citando a Fernando LOPEZ GRAÇA: A canção popular portuguesa Lisboa 1974
- (9) *Ibidem*, pág. 11.
- (10) En *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos (1689-1694)*, ed. D.W. Moore, Tamesis Books, London, 1970, pág. 124.
- (11) En “Les fêtes du Corpus á Ségovie”, *Bulletin Hispanique* vol. 56, 1-2, 1954, pag. 28
- (12) *La fiesta patronal en Bimeda* (Cangas del Narcea), Museo Etnográfico de Grandas de Salas - Cangas de Narcea, 1985.

“EL SABER RURAL A TRAVES DEL CANTE POPULAR”

Francisco CHECA

“EL SABER RURAL A TRAVES DEL CANTE POPULAR”.

Francisco CHECA.

SUMARIO

NUESTRO ESTUDIO LAS FUENTES DE INSPIRACION

- 1.- La Malagueña
- 2.- El salmorejo
- 3.- Labores agrícolas y ganadería

EL SABER RURAL A TRAVES DEL CANTE POPULAR

- 1.- Temas de amor
- 2.- La vida diaria
- 3.- El machismo, entre el orgullo, lo burlesco y lo satírico
- 4.- El orgullo local
- 5.- El saber popular

CONCLUSION

NOTAS

INTRODUCCION

Andalucía conserva, como ninguna otra región de España, el gusto por la palabra, la expresión intencionada, el concepto hecho expresión vivaz y vitalizadora, la mezcla del sentido heroico de la vida -o sus desavenencias- con algo morboso, sarcástico o pícaro, erótico o amoroso, y a veces hasta patibulario.

Y de todo ello es la poesía popular andaluza un fiel reflejo: no en vano nuestro García Lorca supo por que era preciso recogerla para evitar su extinción, incluso revitalizarla.

El carácter regional andaluz tiene una porción notable de poesías que tratan temas enraizados en la vida del pueblo, unas veces con el sabio entender que le caracteriza, otras de forma burlesca o satírica.

Nosotros, en la elaboración de un estudio de comunidad del pueblo granadino de Lanteira, en la comarca del Marquesado del Zenete, ladera septentrional de Sierra Nevada, hemos encontrado, interesados por su folklore, un gran número de letras de coplas pertenecientes a la vieja literatura popular(1), que hasta no hace muchos años eran la sal y pimienta, la alegría y el condimento jocoso y festivo de cualquier baile o reunión de amigos, donde el acordeón y alguna guitarra, algún laúd o bandurria, eran los instrumentos que acompañaban al cantaor(2) espontáneo la mayoría de las veces cuando aún la televisión y los tocadiscos no se conocían en el lugar.

Y que una comunidad de tan escasas dimensiones nos transmitiera en pocas jornadas -y escasos informantes- un número tan elevado de versos de la vieja literatura popular, nos llevó a preguntarnos sobre quién sería el autor de tanta copla. Cuando el gran Demotolo don Antonio Machado y Alvarez se hace esta misma pregunta, se contesta: "El autor de estas coplas es Don. X., a quien, para no pasar plaza de ignorantes, hemos convenido en llamar "Pueblo", como pudiéramos haberle puesto, por ejemplo, "Perico el de los palotes"(3)".

Y ese "Pueblo o ese "Perico el de los Palotes" también viven en Lanteira. No quiere esto significar, ni mucho menos, que los versos recopilados todos hayan sido compuestos en estas tierras. Nada más lejos de la realidad. Sólo lo resaltamos como el lugar de su recogida, pero sin ignorar tampoco que en cada sitio andaluz, como decimos, vive ese "Pueblo" y ese "Perico el de los palotes". Que los versos que aquí aparecen sean tomados de nuestra colección, no debe entenderse como que no aparezcan en otras colecciones publicadas(4).

Ahora bien, que sea Don X el autor de los versos, ¿significa que sean creaciones impersonales? Pensamos que no: ¿cómo puede ser impersonal un verso que habla de la muerte, de la cárcel, del amor... Pudiera que muchas veces los consideremos impersonales, al no poder concretizar a sus creadores; sin embargo, he aquí su grandeza, su inmensidad: tener por autores y transmisores los hombres y mujeres de a pie, que sin ser académicos de la Lengua ni hombres cultos y de viso, han formado al paso de los años una lírica de incomparable delicadeza, belleza y ternura, con un majestuoso y perfecto juego de palabras y giros, donde, como un magnífico panteísmo, para saber porqué le abandonó su amada..., "consultan al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro"(5).

A pesar de lo dicho, hoy día, por una manifiesta incapacidad para hacer hasta malos versos, nos hace presagiar una muerte de este género de lírica popular a muy corto plazo.

NUESTRO ESTUDIO

¿Qué pretendemos nosotros aquí? Nuestra única intención es mostrar, no sólo la gran diversidad de temas que hay en nuestra lírica popular, sino también cómo a través del cante popular, el hombre ha sabido, en un riquísimo mosaico poético, llorar y amar, mostrar su orgullo de pueblo; sus concepciones de la mujer y de sí mismo (en forma de machismo...), de lo erótico y lo sexual, de forma burlesca y satírica...; el dolor y la pena, la euforia; en definitiva, su otra forma de revolución: a través del cante.

Esto nos viene a mostrar nuestra gran hipótesis de que los versos populares son quizá la mejor muestra manifiesta del sano sentido del pueblo, de ese saber que se hereda, que se aprende sin enseñarlo a drede y que forma una filosofía viva y vivaz del pensamiento humano, de sus concepciones del mundo y el universo, de la vida misma.

¿Y por qué nos centramos en Lanteira? Una vez más: la única explicación es por haber confeccionado nuestra colección en este lugar, tomando los versos de boca de sus gentes, unos cantados, recitados otros; siempre con sonrisas y nostalgias.

Y como Don X y Don Pueblo también viven aquí, pensamos que no estaría demás exponer cuáles fueron sus fuentes de inspiración en la creación de versos, pensando al mismo tiempo, que podrían ser aplicables -grosso modo- a cualquier otro pueblo o lugar.

LAS FUENTES DE INSPIRACIÓN

1.- La "Malagueña".

Entre los lanterianos el baile de "la Malagueña" -como ellos le denominan- ha tenido gran raigambre y tradición. Más que un baile de Malagueña es un fandango. Aunque casi todos los pueblos de la comarca tienen su fandango típico muy parecidos entre sí, la malagueña de Lanteira, con algunas diferencias sustanciales, ha sido algo especial(6). Entre sus gentes ha habido tal identificación hacia la malagueña que hasta no hace muchos años (cuando la televisión y discotecas aún eran ignoradas entre ellos, hoy se trata de volver a revitalizar), no quedaba persona en el pueblo que no supiese tararear la música del fandango y los pasos del baile, aunque no llegase a ser un diestro en ello. Un tocaor no podría sentirse como tal hasta que no supiese dar con perfección en sus trastes o acordes la entrada al cantaor de la malagueña.

Aunque, sin lugar a dudas, los bailes -en casas particulares casi siempre- se formaban entre amigos y amigas para entablar relaciones, buscar alguna pareja o poder arrimarse bien a una mujer bailando (después no podría más allá de rozarle su cintura con la punta de los dedos), difícilmente durante el tiempo de diversión -y en especial si en el baile había un buen cantaor-a y dos buenos bailaores- no se cantara y bailara en algún momento la malagueña: "era obligación", nos comentan, animados siempre por los presentes, sabiendo apreciar una garganta clara (no cualquiera la entona con soltura) y unos movimientos coordinados de pies y de manos.

No faltaron ocasiones en las que la malagueña sirvió para el desquite de algunos mozos; entablar alguna riña o "ajuste de cuentas"; picadilla en cuestiones amorosas, tanto entre hombres como con alguna mujer, o bien como declaraciones de amor...

Por ello, he aquí donde radica, pensamos, la gran fuente de versos que abundan en el folklore lanteriano.

La malagueña lanteriana sólo tiene una estrofa, con la que se inicia. Los demás versos son -obligatoriamente- puestos por el cantaor-a; bien porque antes los ha oído, porque los compuso, o porque ha sido capaz de inventarlos sobre la marcha, aplicándolos a la situación. Por ello es imprevisible saber qué estrofa se cantará a continuación.

Es decir, la malagueña no es que permita, sino que requiere el trovo, arte en el que no pocos mozos lanterianos estaban muy sueltos, como hoy día les reconocen. En multitud de ocasiones el baile quedó pendiente a dos trovadores que mutuamente se respondían; o por comprobar quién cantaba más y mejor, mientras los tocares complacidamente acompañaban, como la gracia de quienes bailaran; el resto, disfrutando, pendientes de la situación, "que alguna vez hubiese llegado a las manos de no haberlo remediado los demás", nos aseguran.

El fandango de Lanteira, su malagueña, comienza con:

(1) Malagueña, malagueña,
y siempre malagueñeando,
yo por una malagueña
llevo mi cuerpo penando.

(De esta primera estrofa, con toda seguridad, recibirá su nombre).

El resto hay que crearlo. No obstante, hay estrofas populares que suelen cantarse asiduamente, al ser conocidas por todos:

De amor:

(2) Eres chiquita y bonita,
por eso te quiero tanto;
porque la gente bonita
se señorea en el campo.

(3) De que sales a bailar
con esa gracia y salero,
una campana de plata
dejas grabada en el suelo.

(4) El día que tú te mueras
yo pondré en mi balcón,
en cada esquina una vela
y en medio mi corazón.

(5) Te quiero si abres los ojos,
pero más si los entornas,
que a mí siempre los capullos
me gustan más que las rosas.

Satíricas:

(6) En tu puerta puse un guindo
y en tu ventana un cerezo;
si tu madre no me quiere
que te lo tape con yeso

(7) Permitalo Dios te veas
como se vio tu madre
clavadita en una cruz
con el clavo de tu padre

(8) La madre que tiene una hija
piensa que tiene un caudal,
y tiene un monton de estércol
si se lo queten sacar

Eróticas:

(9) No me la metas de lado
que me rompes la matriz;
¡métemela cara a cara
que te venga a ti y a mí!

(10) Las niñas quieren dinero,
yo dinero no les doy,
si quieren pelo a pelo
si no me abrocho y me voy.

(11) Una niña muy bonita,
por muy bonita que sea,
no dejará de mojarse
los pelillos cuando mea.

2.- *El salmorejo.*

El salmorejo, conocido como “rinrán” en Jérez del Marquesado o “enzalá de bacalao” en La Calahorra, es una sabrosa comida, de un encanto especial. Sin referirnos a sus cualidades culinarias (compuesto de bacalao, pimientos secos y coloraos y mucho ajo), hablaremos sobre las reuniones que para comerse un salmorejo se formaban.

La expresión “nos hemos comío...” o “vamos a comernos.. un choto”, se oía una o dos veces al año, y no en cualquier persona. Lo común era: “¡Vamos a comernos un salmorejo!”, que es más barato.

El salmorejo se entendía como una reunión de amigos, sólo de hombres -ninguno del lugar recuerda haber visto una mujer en tal situación, quizá para guisar en una casa, que si está deshabitada, es de un soltero o viudo..., mejor aún (o en una habitación de la taberna), con un gran sentido de independencia e intimidad, preparándolo y cocinándolo ellos mismos... Y vino, siempre mucho vino. Cualquier día.

Y si frecuentes eran los salmorejos, no lo eran menos -si no las borracheras- ponerse “pintoncillos”: sólo conocían trabajo y taberna.

Y cuando algunos están “alegres” no es difícil que les estimule cantar, para divertirse, divertir al resto, cantar, o por olvidar tantas cosas...

Y es aquí donde radica otra gran fuente de inspiración de la literatura popular en el pueblo de Lanteira, ya que no todas las coplas estarían compuestas, prestándose la situación a la creación original.

La temática abordada es asimismo variada:

-La vida diaria:

(12) Yo vi una mujer
pisar oro y plata
en vez de tierra,
y luego la vi morir
en la última miseria
y por las calles pedir.

(13) Porque robé una cartera
a mi familia deshonré.
No soy ladrón de carrera,
tan sólo robé una vez
pa que mi madre comiera.

(14) Cariño privilegiado
hasta las fieras lo quieren.
Y yo soy tan desgraciado
que no tengo quien me quiera,
to el mundo me da de lado.

-El saber popular:

(15) ¡Cómo quieres que te quiera
como se quiere a una madre,
si madre no hoy más que una
y mujeres a millares
y como una madre ninguna!

(16) Lo mismo que pasa al fuego
pasa en las grandes pasiones:
de pronto levanta llama
dejando un rescoldo bueno,
hasta que por fin se acaba.

(17) Yo me fui de rico a pobre
por lo que el mundo daba,
y ahora veo que el que es pobre
nadie le mira la cara.

(18) Cuando se murió mi madre
la tierra tembló aquel día;
y mi padre atribulado
nos llamó y decía:
“el fin del mundo ha llegado”.

-Al vino:

(19) Hermosísimo licor
que te crías entre las matas
y al hombre de más valor
le haces doblar las patas.

-Enojo con las instituciones: (Cuando
nadie les oye...)

(20) Dentro de la misma iglesia
se sufren los desengaños:
hay quien reza tos los días
y comete el mismo daño
que quien no reza en su vida.

(21) A la iglesia nunca fui
hasta el día que me casé.
Cuando nos dimos la mano
yo le dije a mi mujer:
“¡con qué mala gente estamos!”.

(22) Allí se oyen campanas
y un borrico zarrear:
es un hombre con sotana
que come sin trabajar,
¡tantos duros como gana!

3.- *Labores agrícolas y ganadería.*

Un factor muy importante en la creación de versos populares es la propia exigencia de canto en ciertas faenas agrícolas (hay personas que sólo se les ha oído cantar mientras trabajan), o la soledad del pastoreo (sus cantos cruzan limpiamente los barrancos...).

Hay muchas faenas que requieren el cante, como un apero más de labranza: -el *mancaje*: aunque se esté en cuadrilla, la conversación tiene más pendiente al peón de lo que se está hablando que de la hierba que hay que arrancar o la cosecha que aclarar... - la *barcina*: largas caminatas, solo, del campo a la era y de la era al campo; - la *siega*: según reza el dicho popular: “la siega quiere cante”, o bien: “en la siega, cante y pa lante”; - la *trilla*: un buen trillaor debe ser un buen cantaor; hasta el punto de que las bestias de la collera saben inmediatamente cuán-

do han cambiado de trillaor al instante de montarse éste en el trillo y empezar a cantar, adquiriendo al pronto la faena un tinte más alegre y vivaz: “hasta las bestias trabajan mejor”, nos dicen.

Sigamos con la trilla: como en época de verano (cuando todos utilizaban la collera y el trillo) las eras presentan un aspecto llenas de mies, bestias y hombres (incluso la misma parva suele tener varias colleras), es propio del momento el señorearse con el cante y las contrincas con el vecino, ya sea de parva o de collera, no habiendo mejor manera de decir las verdades en la cara -si es ello lo que se pretende- que cantando, como si tal cosa.

-Imagínense que en una parva trilla alguien que le debe dinero a su vecino, éste podrá cantarle:

(23) Vamos a ajustar la cuenta
que razón nos sobra,
que si el que paga descansa,
descansa más el que cobra.

En un ambiente de comunidad en el que todos se conocen y saben “del pie que cada cual cojea”, es cuestión sólo de poner la copla más acertada para lo que se pretende: insultar, iniciar una gresca o picada graciosa, devolver un “cumplido”...

-Para uno que presume de haber viajado mucho, siendo cierto o no:

(24) Mira si he recorrido tierras
que he estado en el Policar,
del Policar a Beas
y de Beas al Marchal.

estando dichos pueblos prácticamente juntos.

-Si se canta a un rico, quien hizo su hacienda a costa de los demás (como se sabe), algún atrevido podrá entonar:

(25) Hay una cosa de la Tierra
que es más verdad que Dios:
que nadie chupe la sangre
pa que otros vivan mejor. (Véase verso 30).

-Si es porque tiene problemas con la mujer, o porque se casó con él con interés:

(26) No te enamores tú nunca
de moza que sirva a un amo,
que tiene más atentones
que una breva en verano.

(27) La mujer que se enamora
de la ropa y no del hombre
le falta el conocimiento,
aunque la razón le sobre.

-Y si la cuestión, que empezó casi en broma, llegase a mayores:

(28) Lástima le tengo al hombre
que tiene que mantener,
con el sudor de su frente,
hijos que no son de él
y lo critica la gente.

(29) El que le pega a su padre
lleva una sogá arrastrando:
por donde quiera que va
la sogá la va pisando.

Otra forma muy propicia para el cante son las permanentes *idas y venidas* a la sierra: al monte alto (para traer leña para el fuego), o monte bajo (bojas para encender y broza para las camas de las cuadras). Estos son desplazamientos que duran de dos a tres horas en ida y vuelta. Montados en la bestia, pies cruzados, boina ladeada e inflándole al cigarrillo, se canturrea. Si a la vuelta aún trabaja alguien para terminar la carga, ante el orgullo de “dejar a otro en la sierra”:

(30) Soy de la opinión del cuco,
pájaro que nunca anida:
pone el huevo en otro nido
y otro pájaro lo cría.

-Si es porque suelen “pegársele las sábanas”:

(31) En la cruz del Barrio Alto
un sereno se dormía
y la cruz le daba voces:
“sereno, que viene el día”

No obstante, es preciso aclarar, como todos saben, que en infinidad de ocasiones se canta con la simple intención, a veces inconsciente, de cantar:

(32) La mañana de san Juan
madrugan los zapateros
a ver si cagan los perros
tirillas de cordován.

(34) Cuando hicieron los canales
las piedras las puso yo
por eso a mí me llaman
“Canales el del Pábrico”

(33) Soy el niño de la huerta,
vivo en la orilla del río,
a Dios le canto un fandango
y a Dios le robo el sentío.

Por último, el *pastoreo*: días enteros en el monte, solos, con la cívica compañía del ganado, los arbustos, un calor sofocante o la lluvia...; en la postguerra, ~~con un recuerdo de pan y un~~

trozo de queso reseco en la buchaca. Mientras tanto, ver pasar las horas y jornadas, hasta que - cada 15 ó 20 días- se baje al pueblo a cambiarse de ropa.

De noche, mientras se vela por el ganado, se contemplan las estrellas. En todo, la mejor solución se refleja en el “santo” nietzscheano de *Así habló Zaratustra*:

“¿Y qué hace el santo en el bosque?”, preguntó Zaratustra. El santo respondió: Hago canciones y las canto, y, al hacerlas, río, lloro y gruño: así alabo a Dios” (p. 33).

Porque:

(35) Santo Cristo de las Penas,
Patrón del universo,
líbranos de esta peste
de ladrones y usureros.

EL SABER RURAL A TRAVES DEL CANTE POPULAR

Después de haber dividido en grupos el gran número de letras recogidas hemos observado, como hemos dicho, que abundan los temas amorosos (desengaños o declaraciones, orgullo y frustraciones afectivas); las razones para no casarse; disputas entre nueras y suegras; sátiras contra las mujeres; burlas de labriegos; otras pornográficamente maliciosas, sexuales y eróticas; muchas de asuntos cotidianos y otras sin un marco claro, al no tener un tema concreto..., en todas queda reflejado de forma ejemplar y clarividente su filosofía de la vida, su moral, su encuadre en un determinado tipo de sociedad, del hombre y del universo.

Por ello, de todos estos versos hay que sacar una consecuencia, una moraleja, aunque en el texto no se refleje directamente.

Esta es, a grandes rasgos, nuestra división:

1.- *Temas de amor*

-Los asuntos más abundantes dentro del grupo son las declaraciones o halagos a la amada:

(36) Fina como el terciopelo
tiene mi niña la cara,
hizo Dios nuevo modelo
pa que nadie lo igualara.

para subir a por ella:
sí no me la dan la robo.

(37) Cuántos habrá que te dirán
“serrana, ¡por ti me muero!”;
y yo sin decirte nada
soy aquel que más te quiero.

(39) Un pajarillo alegre
picó en tu boca
creyendo que tus labios
eran dos rosas.

-Amor con humor:

(38) La mujer que yo más quiero
se enamoró de una estrella;
tengo que pintar un globo

(40) Aquí tengo un pie
y otro en tu terrao.
¡fíjate si te quiero bien
que me encuentre espatarrao!

-La sinceridad y dulzura, la comprensión en dos que se aman:

(41) Pintadito de viruelas
no te halles preocupado,
que el cielo con las estrellas
está muy bien dibujado

(42) Creí que adelantaría
haciendo por olvidarte;
cuando pasaron tres días
como loco fui a buscarte,
porque sin ti me moría.

-La tranquilidad y equilibrio que da ser amado (o el consuelo popular):

(43) Soy más rico siendo pobre
que Martínez el Pañero:
tengo una novia bonita,
¡pa qué quiero el dinero!

-El desencanto del amor frustrado, el desengaño o la desilusión:

(44) ¡Qué triste viene la Luna
y el Lucero en su compañía!
Más triste se queda un hombre
cuando una mujer lo engaña.

(45) ¡Mira qué contento vas
con las mujeres al huerto!
A ti te darán el pago,
¡mira a mí cómo me han puesto!

-El orgullo y amor propio personales:

(46) Sin saber cómo ni cuándo
me he enamorado de ti;
pero como eres así,
aunque me veas rabiando
no te lo he de decir.

(47) Es tu madre la que dice
que la reina te mereces,
y yo, como no soy reina,
no quiero que me desprecies.

-El engaño consciente:

(48) Dentro de mi pecho llevo
una mesa de cristal,
donde juegan a los naipes
tu amor y mi falsedad.

-Pero en todos los casos, hasta en la muerte, amor:

(49) Cuando yo me muera
te pido esperando
que con tu mata de pelo
me amarres las manos.

2.- *La vida diaria*

-El eterno problema de la soledad humana:

(50) Niños que vais por la calle
descalzos y mal vestíos,
no tenéis calor de nadie:
venirse todos conmigo
que tampoco tengo a nadie.

(51) Soy como el buen maldito:
¡así me reluce el pelo!
A mí no me quiere nadie,
yo tampoco a nadie quiero.

-Los desengaños de la vida, a veces, su crueldad:

(52) De chiquillo pasé hambre,
de casado cabrón,
de muerto a los infiernos...
¡no es pa cagarse en Dios!

(53) Soy más desgraciado
que las piedras de la calle
que todo el mundo las pisa
y ellas no pisan a nadie.

-Los padecimientos y sufrimientos económicos:

(54) No te extiendas, verdulaga,
y encógete un poquito,
que no es la huerta tan grande
ni el hortelano tan rico.

-El tema de los gitanos:

(55) Gitano, por qué vas preso.
Señor, por causa ninguna:
porque he robado un cordel
y en el cordel iban dos mulas.

(56) Gitanilla, gitanilla,
yo se lo diré al gitano,
que le has vendió la mulilla
a un payo castellano.

3.- *El machismo, entre el orgullo, lo burlesco y lo satírico*

Como dice J. CARO BAROJA en su obra *Los pueblos de España*, “el prestigio general de la gente del sur, en lo que se refiere a cuestiones eróticas, parte de un punto de vista estrictamente masculino: el hombre es el que crea una poesía, una música, un arte en general, en honor a la mujer que, a pesar de estos factores de idealización, tiene algo de objeto, de esclava o concubina de gineceo” (vol II, p., 307); hasta “montón de estiércol” se le denomina en el verso 8.

No podemos entrar en una discusión de la filosofía machista, que existe hasta en la propia mujer; sólo escribimos los siguientes versos que hablan por sí solos:

(57) De las costillas de un hombre
hizo Dios a la mujer,
para dejarle a los hombres
ese hueso que roer.

(58) Tengo una novia señores
que no la tiene ninguno,
pues tiene las uñas negras
de tanto “arrascarse” el culo.

(59) Es tu madre la que quiere
un hombre de carrera:
yo tengo un galgo en mi casa,
puede venir cuando quiera.

(60) La mujer es un misterio,
dicen los sabios a coro.

-La mujer es siempre un agente del mal (como en *La Metamorfosis* de Kafka):

(64) Una mujer fue la causa
de la perdición primera,
no hay perdición en el mundo
que por la mujer no venga.

-El machismo, en observaciones burlescas:

(66) Una viuda va a misa
y va diciendo:
“¿quién me compra esta viña
que el amo ha muerto?”.

(67) Una vieja muy revieja
se lo miraba y decía:
“este candil cuando nuevo
gastaba buena torcía”.

-Del machismo, en un erotismo malicioso -o gracioso-, sólo resaltamos la siguiente (aunque se han recogido más de veinte). Ver versos 9, 10, 11:

(70) Tiene Sansón la fuerza
en la punta del cabello;
en el cuerno el toro bravo,

¡Qué razón tienen los sabios
si es misterio y doloroso!

(61) Es tu madre la que dice
que tú eres mejor que yo:
ni tu madre ni tu padre,
ni to el Dios que te parió.

(62) No te asomes a la ventana
a ver a ese chiquillo,
que ese novio que tú tienes
me lo meto en el bolsillo.

(63) De la lechuga temprana
el cogollo me comí;
que otro se coma las hojas,
¡qué coño me importa a mí!

(65) Más vale querer a un perro
que querer a una mujer:
el perro guarda la casa
y la mujer la echa a perder.

(68) Toma José el Niño
que voy a encender la candela.
San José le contesta:
“quien lo parió que lo tenga”.

(69) Un pájaro guachindango,
abierto por la pechuga,
de catorce a quince años
hecha las primeras plumas.

el alacrán en el rabo
y tú, mozueta, en el culo
y yo en la punta el nabo.

-Razones para no casarse:

(71) Me casara, me casara...
pero le temo, le temo,
vaya a salirme en la cara
lo que le salió al carnero:
los cuernos de media vara.

4.- *El orgullo local*

Como es propio de los pueblos vecinos, en el Marquesado del Zenete las contrincas son entre los pueblos de la cabecera con los que están situados debajo, por problemas del aprovechamiento de las aguas del río.

Dichas contrincas (no en pocas ocasiones traducidas a peleas extraordinarias), se reflejan en las coplas que un pueblo a otro se componen:

(72) Albuñán, un pedregal;
Cogollos, corral de pollos,
y Jérez, un jardín florío
al pie de Sierra Nevá.

(73) Cogollos, corral de pollos;
Jérez, corral de vacas,
y llegando a Lanteira,
ciudad de buenas muchachas.

(74) En Huéneja, los loberos;
en Dólar, los paseantes;
en Ferreira, los leñeros
y en La Calahorra, los estudiantes.

5.- *El saber popular*

Posiblemente este subapartado no fuese necesario si tenemos en cuenta que todo lo que aquí se viene tratando en los diferentes grupos no son sino manifestaciones del saber popular. No obstante, ciertos versos quedan mejor recopilados de esta forma.

-Dificultades humanas para avanzar en la sociedad:

(75) Toda esta calle tan larga
me la cubren con un velo:
voy a entrar y no me dejan,
voy a salir y no puedo.

-Más aún, si es pobre (véase verso 17):

(76) Yo me senté en una piedra muy dura
por no tener donde sentarme;
sí que vio que era pobre
rompió por no aguantarme.
¡Pobre del hombre que es pobre!

-O por el oportunismo ajeno:

(77) Cuatro galgos para una liebre
la corren con confianza;
el que más corre más pierde
y el que va detrás la alcanza.

-Por los “amigos”...

(78) En los hospitales y cárceles
se conocen los amigos:
hay amigos que lo son,
hay amigos que no han sido.

-Respecto al valor de una madre:

(79) Por la ventana María
se tiró y calló muerta:
dejó seis de familia
y la ventana abierta.

(80) A mi madre sin motivos
la mano le levanté,
del cielo venga el castigo
para no volverlo a hacer.

(Véanse versos 13-15 y 18).

-Respecto a las desigualdades sociales:

(83) Tan buenos son mis pañales
como a ti te los pusieron;
pero me falta el dinero,
¡ten vergüenza y no te alabes!

(81) Yo vi a un niño llorar
en la puerta de un campo santo,
y en su llanto oí proclamar:
“levanta, madre, levanta
y acábame de criar”.

(82) Arbolito de ciprés,
criado entre los muertos,
dime dónde está mi madre
que la busco y no la encuentro
y no me lo dice nadie.

-Simples observaciones:

(84) La mujer que bebe vino,
fuma puros y mea de pie,
yo no digo que sea mala,
pero tampoco hace bien.

(86) ¡Milagro, milagro!:
ven los cojos
oyen los ciegos
y corren los sordos.

(85) Debajo de la manta
la bonita no sorprende
ni la fea espanta.

CONCLUSION

Los versos populares son quizá la mejor muestra manifiesta del sano sentido del pueblo, de ese saber que se hereda, que se aprende sin enseñarlo a drede y que forma una filosofía viva y vivaz del pensamiento del hombre, de sus concepciones del mundo que le rodea, de la vida misma.

Modernamente, como ya dijimos, la incapacidad manifiesta de hacer siquiera malos versos se ha exagerado tanto que podemos pronosticar la muerte de este género de literatura popular, del que García Lorca mantenía que los que no sentíamos demasiado la belleza de sus temas no éramos legítimos españoles.

Esta muerte del verso rural o popular debería hacernos reflexionar sobre la decadencia del mundo y sus costumbres, de fondo plebeyo o suburbano, enraizadas fuertemente en el pasado, y que tanto halagaron esos anónimos poetas populares, de lo que Andalucía ha sido siempre el más fiel reflejo, y en sus plazas, algún poeta pudo entonar:

(87) Si yo estuviera cantando
un año con doce meses,
no llegaría a cantar
una copla por dos veces.

NOTAS

- (1) Agradezco a Angel Medina Ruiz la gran colaboración prestada al elaborar este trabajo; sin su ayuda y transmisión del mayor número de versos recopilados, este no sería hoy una realidad. Sus sesenta y ocho años aún le respetan. Y por nuestra amistad.
- (2) Muchos recuerdan asimismo las veces que por no tener dinero para contratar a un toacaor, “cantan en seco”, como dicen.
- (3) Antonio MACHADO Y ALVAREZ, *Cantes Flamencos*, Espasa C. Madrid, 1975, p. 14.
- (4) Véanse: Antonio MACHADO Y ALVAREZ, *Colección de cantes flamencos*, Demófilo, Madrid 1881 (1974). J. Alberto FERNANDEZ; J. M^a. PEREZ, *Joyero de coplas flamencas*, B. de C. Andaluza, Barcelona, 1986, Antología de su obra magna *La poesía flamenca*. Francisco RODRIGUEZ MARIN, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas de amor*, RT, Madrid 1929, y otras colecciones más.
- (5) Federico GARCIA LORCA, “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»”, en *Conferencias*, I, Alianza E. Madrid 1984, p. 72.

- (6) Tanto es así, que en 1962 el fandango “La Malagueña” de Lanteira ganó el Primer Premio en el Certamen Provincial de Bailes Populares, celebrado en Granada en el Teatro Isabel la Católica, organizado por la Sección Femenina..
Al año siguiente, en Madrid, Lanteira representó a Granada en el Certamen Nacional, donde obtuvo un meritorio quinto lugar.

**“LA INSTITUCIONALIZACION DEL FOLCLORE MUSICAL
EN LA COMARCA DE LA ALPUJARRA. UNA
EXPERIENCIA INEDITA: EL FESTIVAL DE MUSICA
TRADICIONAL DE LA ALPUJARRA”**

José RUIZ FERNANDEZ y Juan Manuel JEREZ

“LA INSTITUCIONALIZACION DEL FOLCLORE MUSICAL EN LA COMARCA DE LA ALPUJARRA. UNA EXPERIENCIA INEDITA: EL FESTIVAL DE MUSICA TRADICIONAL DE LA ALPUJARRA”.

José RUIZ FERNANDEZ y Juan Manuel JEREZ.

1.- INTRODUCCION

La presente Comunicación tiene por objeto dar a conocer una experiencia, en cierto modo inédita, de institucionalización de la Cultura Tradicional, y al mismo tiempo, divulgar uno de los Folclores más ricos y variados de España: el Folclore musical de La Alpujarra.

La Alpujarra es una comarca natural que extiende su territorio en las provincias andaluzas de Almería y Granada, repartido entre 59 municipios, 30 aldeas y cerca de 2.000 cortijadas, que da cobijo a más de cien mil habitantes distribuidos muy desigualmente a lo largo y a lo ancho de toda la geografía alpujarreña.

Situada a los pies de Sierra Nevada, bañada por el Mediterráneo, y atravesada por las Sierras de Gádor y La Contraviesa, configura una bella comarca con su propia personalidad, donde el tipismo, el folclore y el colorido de su paisaje, junto a la especial idiosincrasia de sus gentes, le confieren un aire propio, distinto al de cualquier otra comarca española.

En el plano cultural, La Alpujarra ha servido de materia de trabajo a estudiosos y eruditos y, al mismo tiempo, ha sido fuente inagotable de inspiración de historiadores, dramaturgos y poetas: desde Hurtado de Mendoza, Ginés Pérez de Hita y Luis del Mármol, hasta Calderón

de la Barca y Pedro Antonio de Alarcón, y en fechas más recientes, el profesor Bosque Maurel y el padre Tapia Garrido, han intentado descifrar la identidad de esta comarca, de por sí rebelde e indomable, que se considera orgullosa de su pasado histórico.

En su entorno han residido largos años y la han visitado escritores y pintores extranjeros tan famosos como Gustavo Doré, Richard Ford, Virginia Wolf, Gerald Brenan y, últimamente, Jean-Christian Spahni, quienes han proyectado la imagen de esta insólita comarca (“la Suiza española”) en el exterior, siendo hoy conocida en el mundo entero.

2.- EL FOLCLORE MUSICAL DE LA ALPUJARRA

El Folclore musical de La Alpujarra se caracteriza por su antigüedad, espontaneidad, autenticidad y riqueza y variedad de sus ritmos y sus danzas. Su historia corre pareja con los avatares históricos que sufrió La Alpujarra tras la ocupación árabe y la posterior sublevación de los moriscos (año 1568), lo que determinó que se hayan fundido algunos ritmos musicales moriscos con canciones renacentistas de temática religiosa (Bailes de Animas, Rosario de la Aurora, Doblones, etc.). Pero, al mismo tiempo, supo evolucionar aceptando algunas influencias extranjeras de origen centroeuropeo (Mazurcas, Polskas, Valses) o de origen suramericano (Habaneras, Rumbas, etc.), y extremos éstos que aún están por investigar.

La espontaneidad es proverbial en el folclore musical alpujarreño. Esa capacidad de improvisación que poseen los músicos de La Alpujarra donde mejor se manifiesta es en las llamadas “Fiestas de Trovos”, auténticas justas poéticas donde se pone a prueba el ingenio y la rapidez mental de los troveros, que son verdaderos maestros en el arte de repentizar (“rápidos como el viento”, suele ser su lema). Igualmente, hay que destacar que los músicos, normalmente con un bajo índice de instrucción, son autodidactas y aprenden a tocar sus instrumentos (bandurrias, laúdes, guitarras, panderos, etc.) “de oídas”, sin tener la más ligera noción del pentagrama musical.

Por último, la autenticidad y riqueza de sus danzas aparece plasmada en ese aire, mezcla de ingenuidad y pureza, aunque en ocasiones no exento de picardía, de los bailes tradicionales alpujarreños: los Fandangos “Robaos”, los Boleros, los Tanguillos, los Trovos, las Mudanzas del Río, los Remerinos, y, sobre todo, los famosos “Bailes de candil en viga”, no son más que expresiones de un folclore auténtico, popular y autóctono, poco divulgado fuera de la Comarca, que permanece virgen aún, ya que a pesar de algunos esfuerzos individuales en los últimos tiempos, todavía no se ha hecho un estudio serio de investigación y recopilación del mismo por parte de musicólogos y etnólogos. Aún está por hacer el Cancionero de La Alpujarra.

3.- EL FESTIVAL DE MUSICA TRADICIONAL DE LA ALPUJARRA

“Con este I Festival de Música Tradicional de La Alpujarra hemos querido institucionalizar una Fiesta Popular de toda La Alpujarra para que nuestros pueblos se unan y se conozcan...”

Tal vez estas sencillas palabras de Miguel Pelegrina, padre y promotor del Festival, sean las que mejor puedan explicar la filosofía que inspira al mismo.

Conocidas son la riqueza y variedad de la música y de los bailes alpujarreños, la creatividad espontánea de sus cantos y la transmisión oral de las letras que se hace de padres a hijos, generación tras generación. Sin embargo, la evolución de las costumbres, la progresiva mecanización del campo y la emigración de los nativos de la comarca han motivado la desaparición de algunas de las canciones y de los bailes más genuinos, con grave peligro de su total extinción. Se hacía preciso, pues, conservar las manifestaciones de folclore alpujarreño que aún perduran y, al mismo tiempo, estimular a los pueblos para que rescataran lo que ya se daba por perdido. Con esta idea nació el Festival de Música Tradicional de La Alpujarra, que se celebra en distintas localidades alpujarreñas con carácter anual.

Cuatro son las ediciones que se han celebrado hasta ahora con unos resultados asombrosos, y que ya están empezando a dar sus primeros frutos (investigación del folclore alpujarreño, elaboración de tesinas universitarias, recopilación en cintas de cassettes y de vídeo, rescate de canciones y bailes que se habían perdido, y, últimamente, creación de una conciencia comarcal unitaria, superando la caduca división provincial).

El I Festival de Música Tradicional de La Alpujarra (el llamado “Festival de Sánchez Faba”, por haber sido impulsado por el entonces Presidente de la Diputación Provincial de Granada, José Sánchez Faba) tuvo lugar en la localidad granadina de YEGEN, pueblo éste inmortalizado por el hispanista británico Gerald Brenan, en su libro “Al Sur de Granada”, el día 3 de enero de 1982. Su nombre completo fue el de “I Festival de Música Tradicional de Cuerda de Las Alpujarras”, denominación ésta que, como tendremos ocasión de ver, ha sufrido cambios sustanciales en sucesivas ediciones.

En esta primera edición participaron grupos musicales de Murtas, Sorvilán, Bérchules, Yegen, Bubión, Ugíjar, Válor, Capileira, Trevélez, Lanjarón, Berja, Laroles, Notáez, Cádiar y Mairena; esto es, en total 15 grupos. Asistieron más de diez mil personas de todos los puntos de la Comarca. El Festival constituyó un gran éxito, resultando premiados los siguientes grupos:

1^{er} premio: Murtas por su interpretación “Trovos alpujarreños”.

2.º premio: Cádiar por su interpretación “Las Animas”.

3^{er} premio: Ugíjar por su interpretación “Rosario de la Aurora”.

Además, el Jurado concedió menciones especiales a los grupos musicales de Laroles, por su calidad interpretativa; Berja, por su interpretación del “Fandango Robao”; Lanjarón, por su canción “Alborada”; y Yegen, por “Pasacalles”.

El II Festival de La Alpujarra se celebró en MURTAS el día 14 de agosto de 1983. Murtas es un pequeño pueblo de la provincia de Granada, situado en las estribaciones de la Contraviesa, a unos 1.000 metros sobre el nivel del mar y en la misma falda del Cerrajón (montaña muy representativa de La Alpujarra que ya sirvió de faro y guía a las naves moriscas). Murtas, además, posee una gran tradición musical, hasta el punto de que para el hispanista suizo, Jean-Christian Spahni es “el pueblo de toda La Alpujarra que ha conservado mejor su folclore musical”.

En esta segunda edición participaron los grupos musicales de Barranco de Gurrías (Adra), Cádiar, Murtas(3), Juviles, Orgiva, Bérchules, Válor, Sorvilán, Ugíjar, Laroles y Albuñol, esto es, 13 grupos.

Como novedades más importantes hay que señalar que por primera vez se institucionalizó una Comisión Organizadora integrada por representantes de las Diputaciones Provinciales de Almería y de Granada, así como de la Asociación Cultural “Abuxarra”, que nació al calor del Festival de Yegen, y que hoy constituye el soporte y armazón del mismo. Por otra parte, en la denominación del Festival desapareció la expresión “de Cuerda”, aunque se mantuvo el término “Las Alpujarras” (en plural) y así apareció en las Bases de convocatoria del mismo, aunque más tarde, durante su celebración, esta anomalía se rectificó.

El Festival se dedicó en esta ocasión al etnólogo suizo Jean-Christian Spahni, autor del libro “La Alpujarra. La Andalucía secreta”, que estuvo presente en el mismo, y a quien se rindió un merecido homenaje. Estos fueron los grupos premiados:

- 1^{er} premio: Ugíjar, por su canción “Fiesta de las Animas”.
- 2.º premio: Laroles, por su interpretación de “Alborada”.
- 3^{er} premio: Murtas, por su labor de rescate musical, por “Fandango serrano”.
- 4.º premio: Barranco de Gurrías (Adra), por su coreografía.
- 5.º premio: Albuñol, por su interpretación de los “Trovos”.

Como dato anecdótico hay que resaltar que al final del Festival hubo un recital del cantautor granadino, Carlos Cano, y un castillo de fuegos artificiales, brillante colofón del certamen, en el Cerrajón de Murtas, que pudo observarse en toda La Alpujarra.

El III Festival de Música Tradicional de La Alpujarra se celebró en UGIJAR el día 12 de agosto de 1984. Gerald Brenan, escritor británico a quien se dedicó esta edición, hizo la siguiente descripción de la Ugíjar de los años veinte:

“Es un lugar pequeño, limpio, hermoso, rodeado de naranjales. Sus casas están techadas con tejas; hay media docena de tiendas y una plaza de mercado, así como un parador del que todos los días, al amanecer, parte un autobús hacia Almería, que dista casi cien kilómetros”.

Pues bien; este pueblo limpio y hospitalario, la “Ulyseea” que cita Estrabón, la antigua capital de La Alpujarra, se volcó materialmente con el Festival de Música alpujarreña, vibrando con “su” Festival.

En esta tercera edición se introdujeron varias innovaciones, ya que tras superarse diversos problemas que surgieron en el Festival de Murtas, se creyó conveniente modificar parcialmente las Bases del concurso, suprimiéndose la jerarquización de los premios a fin de restarle competitividad. Asimismo, la sede del Festival se hacía itinerante por los Municipios alpujarreños, excluyéndose únicamente aquellos donde ya se había celebrado y designándose la sede mediante sorteo público ante Notario. Por último, se amplió la Comisión Organizadora del Festival dando entrada a representantes de los Ayuntamientos.

Se puede afirmar que por primera vez funcionó de forma cohesiva la Comisión Organizadora, celebrando reuniones periódicas en los Ayuntamientos de La Alpujarra, recorriendo la comarca de norte a sur y de este a oeste, al objeto de despertar la conciencia comarcal de algunos pueblos (sobre todo de la provincia de Almería que, aunque históricamente pertenecían a La Alpujarra, en los últimos tiempos se habían quedado un poco descolgados, más que nada por razones socio-económicas, aunque en el fondo seguían conservando sus raíces alpujarreñas.

Sin duda alguna, el certamen de Ugíjar fue el de la consolidación del Festival, con asistencia

de quince mil personas, destacando la nutrida participación de Municipios alpujarreños de la provincia de Almería. Estuvieron presentes los grupos musicales de Albuñol, El Ejido, Ugíjar, Dalías, Albondón, Yátor, Cádiar, Válor, Laroles, Láujar de Andarax, Adra, Orgiva, Berja, y Balanegra; en total, catorce grupos, más el grupo de Murtas, que actuó fuera de concurso.

El Festival estuvo dedicado al escritor británico, Gerald Brenan, autor del libro “Al Sur de Granada”, contando con la presencia del alcalde de Alhaurín el Grande (pueblo donde residía Brenan), a quien se le entregó la placa del nombramiento de Hijo adoptivo de Ugíjar, al no poder asistir a recogerlo el escritor británico por motivos de salud, y a quien se le rindió un homenaje lírico el último día de la Semana Cultural.

Los grupos que obtuvieron premio fueron los siguientes:

- 1.º Premios a la recuperación del folclore alpujarreño:
Berja, por “La Fiesta de los Doblones”. Albondón, por sus “Cantos muleros”. Láujar de Andarax, por su canción-baile “El Parral”.
- 2.º Premios a la interpretación de bailes y música:
Válor, por su interpretación de “Canción de José María”. Dalías, por sus bailes “El Bolero” y del “Ole”.
- 3.º Premio especial de Trovos:
Albuñol, por sus “Trovos” y “Fandango alpujarreño”.
- 4.º Premios optativos:
Balanegra, por sus “Trovos”. Orgiva, por su interpretaciones de música de cuerda.

El IV Festival de Música Tradicional de La Alpujarra se celebró en ORGIVA el día 11 de agosto de 1985. Orgiva, cabeza de partido judicial, extiende su territorio sobre una colina, en la confluencia de una rambla y un río. Situado en una encrucijada de caminos que conducen a los pueblos del Barranco de Poqueira, de incomparable belleza, a las laderas abruptas de la Contraviesa, y a las fértiles vegas de los pueblos de la Costa granadina, es un pueblo esencialmente agrícola y minero. Son famosas las dos torres gemelas de su iglesia. De él escribió Pedro Antonio de Alarcón tras el viaje que realizó por La Alpujarra en 1872:

“La actual Villa de Orgiva conserva todo su pristino carácter arábigo, así en la red de sus estrechas, tortuosas y pendientes calles, como en la disposición de sus casas, como en su fisonomía general, que ofrece una pintoresca amalgama de jardines, terrados, azoteas, bajas tapias, erguidas torres, verdes huertos, viejos muros y simétricas fachadas a la moderna...”

Aquí, en este pueblo, confluencia de todos los caminos de La Alpujarra, se dieron cita más de diez mil personas para presenciar la cuarta edición del Festival, que en esta ocasión se dedicó al antropólogo social, Pío Navarro Alcalá-Zamora, autor del libro “Mecina (la cambiante estructura social de un pueblo de La Alpujarra)”, que estuvo presente en el mismo.

Con toda seguridad, el Festival de Orgiva pasará a la historia como “el Festival de la unidad alpujarreña”, ya que fue convocado bajo el lema “Por una sola Alpujarra”, dándosele un

marcado carácter reivindicativo y poniéndose de manifiesto a lo largo del mismo los deseos de unidad de una Comarca que fue dividida hace siglo y medio por Decreto entre las provincias de Almería y Granada de forma artificial, como puso muy bien de manifiesto José López Sevilla, trovero del grupo de Balanegra, en uno de sus improvisados trovos:

“Yo con La Alpujarra sueño
y me siento muy feliz.
Pongo mi mayor empeño,
y ahora tenemos que unir
lo que rompió un motrileño”.

En este Festival participaron los grupos musicales de Láujar de Andarax, Albuñol, Válór, Sorvilán, Orgiva, Barranco de Gurrías (Adra), Mairena, El Ejido, Vícar, Berja, Albondón, Balanegra, Yegen y Mecina Bombarón, esto es, 14 grupos, y fuera ya de concurso, actuaron los Grupos Folclóricos: Municipal de Bailes Regionales de Granada y “Virgen del Mar” de Almería, en medio del entusiasmo del público.

Los premios se repartieron de la siguiente forma:

- 1.º) Premios a interpretaciones de música de cuerda:
Orgiva y Yegen.
- 2.º) Premios a la tradición, textos, cantos, bailes, indumentaria e instrumentación:
Barranco de Gurrías (Adra), Vícar y Válór.
- 3.º) Premio a la labor de rescate de canciones tradicionales:
Láujar de Andarax.
- 4.º) Premio especial de Trovos alpujarreños:
El Ejido.
- 5.º) Premios especiales para pueblos menores de 750 habitantes.
Sorvilán y Mairena(*).

Por último, sólo me resta señalar que los deseos expresados por Miguel Pelegrina de “institucionalizar una Fiesta Popular de toda La Alpujarra” se han cumplido: el Festival de Música Tradicional está consiguiendo unir a los alpujarreños hasta el punto de hacerles olvidar sus diferencias políticas; es decir, que se ha institucionalizado como una auténtica “Fiesta Nacional de La Alpujarra”, en expresión de algunos periodistas. Pero, además, está consiguiendo concienciar a algunos pueblos, sobre todo de la zona de Almería, que, aunque históricamente pertenecían a las antiguas “*tahas*” alpujarreñas, habían ido perdiendo poco a poco su conciencia de pertenencia a la Comarca, especialmente a partir de la división provincial realizada por el motrileño Francisco Javier de Burgos en el año 1809, aunque nunca la habían perdido del todo. Y la mejor prueba de esta aseveración es que de nuevo comienza a escucharse

la expresión “nosotros, los alpujarreños” por todos los pueblos y lugares de la Comarca, lo cual es bastante significativo.

(*) *Nota.*- Con posterioridad al I Congreso de Folclore Andaluz se han celebrado tres ediciones más: la quinta, en Albuñol el día 10 de agosto de 1986; la sexta, en Launjar de Andarax el día 9 de agosto de 1987; y la séptima, en Cádiar el día 14 de agosto de 1988.

La próxima edición del Festival de La Alpujarra tendrá lugar en Berja en agosto 1989.

4.- ALGUNOS ASPECTOS DE INSTITUCIONALIZACION DEL FOLCLORE MUSICAL EN LA ALPUJARRA

La década de los ochenta se está caracterizando por una progresiva institucionalización del Folclore Andaluz: los partidos políticos han empezado a preocuparse en sus programas por la Cultura tradicional; las Diputaciones andaluzas, en general, están apoyando económicamente las manifestaciones folclóricas; algunos Ayuntamientos comienzan a potenciar su folclore autóctono, creando Escuelas Municipales de Música y Danza; muchos de los antiguos grupos de “Coros y Danzas” se están transformando en “Grupos municipales de Folclore”. Se diría que estamos asistiendo en la actualidad a un “revival” de nuestros bailes y tradiciones, con el apoyo institucional.

La comarca de La Alpujarra constituye, sin duda, uno de los mejores ejemplos en que se da esta institucionalización, que se manifiesta principalmente en el Festival de Música Tradicional (del que ya se ha hablado), y ello en una triple vertiente: económica, organizativa y de participación.

a) Económica, ya que la financiación del Festival corre a cargo exclusivamente de las subvenciones de las Diputaciones Provinciales de Almería y Granada, de la ayuda que presta la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y las aportaciones de los propios Municipios alpujarreños. No existe ninguna otra fuente de ingresos, pues la entrada al Festival es totalmente gratuita.

b) Organizativa. La Comisión Organizadora del Festival está integrada por cuatro diputados provinciales (dos de Almería y dos de Granada); cuatro representantes de los Ayuntamientos alpujarreños (dos de Almería y dos de Granada); cuatro miembros de la Asociación Cultural “Abuxarra”; más el Alcalde del Municipio organizador del Festival. Es de destacar que todos los miembros de la Comisión son elegidos democráticamente entre ellos. La Comisión Organizadora forma, pues, un equipo sólido y homogéneo, que celebra reuniones periódicas preparatorias en los distintos Ayuntamientos de la Comarca, olvidando las diferencias políticas y la ideología de cada uno de sus miembros.

c) De participación. Los grupos musicales y de baile participantes en el Festival no son grupos consolidados, sino esporádicos, que los forman los vecinos de cada pueblo primordialmente para participar en el Festival y, salvo algunas excepciones, no tienen una actividad continuada, sino que se disuelven hasta el año siguiente. Son grupos en su mayor parte “municipalizados”, que están apoyados por sus respectivos Ayuntamientos, quienes les compran el vestuario y les ayudan en sus desplazamientos, hasta el punto de que no es raro

ver al propio Alcalde de la localidad o al Concejal de Cultura formar parte del grupo como un integrante más, vestido incluso con el traje típico de su localidad.

Pero todavía existe un último aspecto de institucionalización del Folclore musical en La Alpujarra, y es que para poder ser sede del Festival uno de los requisitos que se exige es que el Municipio solicitante aporte una certificación del acuerdo del Pleno de su Ayuntamiento donde así se haga constar, con lo cual se consigue que el Ayuntamiento quede fuertemente vinculado y comprometido con el Festival, al objeto de asegurar su continuidad.

No obstante, hay que advertir que este proceso de institucionalización del folclore no es exclusivo de La Alpujarra sino que comienza a observarse también en otros puntos de Andalucía, pues las Instituciones están empezando a apoyar las manifestaciones de Cultura tradicional, y tal vez la celebración de este I Congreso de Folclore Andaluz sea el mejor ejemplo de esta afirmación. Sin embargo, se hace preciso profundizar más en este progresivo proceso de institucionalización,

La creación de un Instituto Andaluz de Antropología y Folclore, con sus correspondientes delegaciones provinciales y, en algunos casos comarcales, que aglutinara a personas y grupos vinculados con el Folclore, con participación de las Instituciones, sería la mejor manera de garantizar la investigación, el estudio, la enseñanza y la divulgación del Folclore en la Comunidad Autónoma Andaluza.

BASES PARA UN INSTITUTO DE ANTROPOLOGIA, FOLKLORE Y MUSICA

Javier MARCOS ARÉVALO

BASES PARA UN INSTITUTO DE ANTROPOLOGIA, FOLKLORE Y MUSICA

Javier MARCOS ARÉVALO

1.- BASES PARA UN INSTITUTO DE ANTROPOLOGIA, FOLKLORE Y MUSICA (1)

El Estatuto de Autonomía de Extremadura en su Título Preliminar establece que la Comunidad Autónoma tiene entre sus objetivos básicos: “Potenciar las peculiaridades del pueblo extremeño y el afianzamiento de la identidad extremeña a través de la investigación, difusión, conocimiento y desarrollo de los valores históricos y culturales del pueblo extremeño en toda su variedad y riqueza” (Artículo 6.2-g). El apartado 15 del Artículo 7.º del Título Primero, expresa: “Compete a la Comunidad Autónoma el fomento de la cultura y defensa del derecho de los extremeños a sus peculiaridades culturales”. Más adelante, el Artículo 12 del mismo Título manifiesta más explícitamente si cabe: “Corresponde a la Comunidad la defensa y protección de las peculiaridades de su Derecho consuetudinario y las culturas, así como el acervo de las costumbres y tradiciones populares de la región, respetando, en todo caso, las variantes locales y comarcales”.

Creemos y partimos, como el legislador, de una afirmación para nosotros incuestionable: la existencia de una identidad extremeña. Elementos y rasgos culturales manifiestos, símbolos aglutinadores de un sentir y vivir en común, y la propia problemática histórico-estructural de la región así lo testifican.

Entendemos la identidad cultural de Extremadura como el resultado de la transformación y adaptación de un pueblo, el extremeño, a su entorno natural y social en el devenir histórico en un proceso de interacción ininterrumpido.

Sin embargo, como el mismo Estatuto contempla y siguiendo las directrices de un Organismo que sirva de instrumento-coordinador en las tareas de rescate, investigación y divulgación del folklore y música regional, o lo que es lo mismo, un Instituto -nombre que proponemos para tal Organismo- que sea eficaz aparato en las labores de recogida, análisis, interpretación y propagación de los saberes tradicionales de nuestras gentes y pueblos, poniendo especial hincapié en sus costumbres y tradiciones, en sus fiestas, en sus actividades y producciones artesanales, en sus danzas y canciones populares, en definitiva, en las manifestaciones de cultura tradicional, sistemáticamente olvidadas, por otra parte, de los poderes institucionales. Es por lo que, para precisar, matizar e interpretar las peculiaridades culturales de Extremadura, la “extremeñidad” y el “extremeñismo”, dicho con otras palabras, la auténtica especificidad regional, no se nos revelan mejores caminos que la institucionalización de la investigación, la enseñanza y la difusión de la cultura popular a través de un órgano apropiado (el Instituto) y de los Museos de Artes y Costumbres Populares o Etnográficos comarcales, que, dependientes de los Ayuntamientos, contarían con la asesoría técnica del Instituto y, según los casos y circunstancias, con alguna ayuda económica siempre desglosada del presupuesto de aquél.

En este caminar -como fácilmente se desprende de lo anteriormente expuesto- por definir más claramente la configuración histórico-cultural que representa y es Extremadura, su realidad, estimamos que, en buena medida, corresponde a la Antropología Cultural su ejecución y protagonismo, y al folklore como parte de ella. Su desarrollo teórico, su metodología y su concepción holística de la cultura, esto es, totalista, la hacen especialmente idónea.

Con la división territorial en provincias hecha durante la regencia de María Cristina y el gobierno absolutista moderado de Cea Bermúdez en 1833 por Javier de Burgos, Extremadura comenzará a perfilarse como entidad histórica singular; sin embargo, mientras que en otras áreas del territorio nacional se efectúa una revolución burguesa, en la región se configuran unas nuevas oligarquías urbanas en la línea del Antiguo Régimen, que abortarán todo intento que suponga impulso regional.

Con la desamortización pasan a manos del Estado bienes del clero que, posteriormente, serán vendidos a precios no ajustados a su valor real a la burguesía territorial, quedando, de este modo, las grandes propiedades de los nobles y del clero en poder de la burguesía; por lo que la tradicional situación estructural -explotación y distribución de las tierras en latifundios- perdurará hasta nuestros días.

Será entonces, a partir de la estructuración económica que se generará con la muerte del Antiguo Régimen -materializada en la derogación de los señoríos jurisdiccionales, en la desamortización civil y eclesiástica y en el afianzamiento del latifundismo- cuando se determinará el nacimiento de una gran masa de campesinos sin tierra y pequeños propietarios que, “liberados” del poder señorial caerán en el oscilante y precario mercado de trabajo agrícola, y en el dominio político a través del caciquismo. Infraestructura socioeconómica que irá configurando especialmente en los siglos XIX y XX la cultura del pueblo extremeño. Configuración de la que el extremeño irá tomando conciencia por medio del fenómeno emigratorio. En efecto, el trasvase de población a otras regiones y países pondrá en relación grupos humanos con diferentes formas de expresión, costumbres y modos de resolver los problemas que la vida plantea. Hecho que les permitirá darse cuenta de que participan de unas formas, entre ellos,

muy parecidas de concebir el mundo y el hombre, y que, además, son distintas de otras; en definitiva, que poseen una forma particular de cultura. Por ello y por lo que en las siguientes hojas exponemos, creemos que el Instituto será un medio eficaz en la obra de concienciación regional, a la vez que un instrumento válido de impulsión y difusión de los estudios acerca del folklore y música regional dado que, de otro lado, un sistemático y consciente olvido en algunos casos de las manifestaciones de la cultura tradicional a nivel oficial, sitúan a Extremadura en un nivel inadecuado, por debajo de la media de las demás regiones españolas.

En este sentido, convendríamos en señalar, asimismo, que son, como advierte Rodríguez Becerra, precisamente aquellas regiones donde existe una fuerte conciencia regional, las que han puesto marcado interés y una notable preocupación por todo lo característico y peculiar acerca de su ser. La relación entre conciencia regional e interés por la singularidad es de naturaleza dialéctica. La existencia de conciencia regional induce a conocer las bases de esa singularidad, al tiempo que el descubrimiento y divulgación de esas singularidades contribuye a afianzar la conciencia regional.

No debemos olvidar, de otro lado, que fueron justamente en Andalucía y en Extremadura donde primeramente se iniciaron hace un siglo los primeros estudios objetivos del folklore; considerando su precaria situación en el presente y el hecho de no contar con institución alguna que abarque los temas que aquí estamos tratando, pensamos que la labor del Instituto cubrirá una laguna importante en los estudios sociales.

Este Instituto, que consideramos debe formarse con carácter autónomo, pero con dependencia orgánica de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, debe estar dirigido por un director, que contará con la colaboración de un Consejo Asesor.

2.- FUNCIONES Y OBJETIVOS DEL INSTITUTO: DEPARTAMENTOS

El Instituto debiera tener entre sus funciones y objetivos, además de los ya señalados con carácter general en el Preámbulo del proyecto, los enmarcados dentro de los Departamentos en los que consideramos debe subdividirse y estructurarse el Organismo, y que a continuación exponemos. A saber:

A) Departamento de Música:

Comprendería todo lo referente a la música (como expresión popular y como bella arte), es decir: las canciones y danzas populares, las cuestiones concernientes a las Asociaciones Folklóricas Musicales, la designación -por el Consejo del Instituto- de los grupos folklóricos regionales que representarán a Extremadura en una muestra anual, los de las Comunidades Autónomas y, en colaboración con la Asociación de Coros y Danzas de Badajoz, coordinará la organización de un Festival Internacional de Folklore; asimismo, tendrá a su cargo lo relativo a las Bandas Musicales y, cuando se cree, en conjunción con los Conservatorios, la coordinación de la Orquesta de Jóvenes.

El Departamento, pues, constaría de las siguientes Secciones:

a) Música, Danzas y Canciones Populares.

b) Bandas de Música y Orquesta de Jóvenes.

En las líneas siguientes expresamos detalladamente las funciones y objetivos del Departamento: -a nivel de esquema ideal-teórico- que tanto el Departamento como el Instituto debieran pretender alcanzar a corto y medio plazo.

- Asesoramiento Técnico en materias musicales.
- Campañas para fomentar el interés por la música: charlas y conferencias programadas a lo largo del año.
- Seminarios-Coloquios de puesta al día y actualización del folklore musical.
- Ayudas económicas a fin de potenciar las Asociaciones Folklórico-Musicales.
- Organización de actuaciones de grupos folklóricos regionales.
- Proyecciones comentadas de filmes etnográficos y diapositivas con marcado interés músico-folklórico.
- Convocatoria para la presentación de proyectos y estudios sobre musicología y musicólogos extremeños.
- Ayuda Técnica para la formación de Bandas musicales.
- Publicaciones de los trabajos convocados y seleccionados.

El Instituto, como objetivo a medio plazo, contempla la posibilidad de que en los Planes de Estudio de los Conservatorios Regionales se impartan una o dos asignaturas sobre folklore musical extremeño, materias que debieran basarse en sus ricas morfologías musicales, danzas y canciones populares.

Al Departamento y al Consejo Asesor del Instituto corresponderían la confección del Plan de Actuaciones de los grupos folklóricos y la elección de las ciudades donde se celebrarán dichas muestras.

Este Departamento fomentará la coordinación con otros Organismos e instituciones públicas y privadas con similar carácter.

B) Departamento de Investigación y Divulgación:

La investigación, como fuente de todo conocimiento, deberá ocupar un lugar muy destacado entre las actividades del Instituto y, para ello, ha de apoyar los programas de investigación de personas o equipos, creando becas y subvenciones. Asimismo, correspondería al Instituto la divulgación de la cultura tradicional y popular a través de la publicación de folletos y libros, la realización de filmes etnográficos, la organización de Jornadas y Congresos Regionales, la realización de cursos básicos y de actualización en materias de Antropología Cultural y Folklore, etc.

Al Departamento, pues, le competirían aquellas cuestiones relacionadas con el Folklore y la Etnografía, al tiempo que su divulgación.

Constaría de las siguientes Secciones:

- a) Investigación del Folklore y de la Etnografía Regional.
- b) Divulgación de la cultura tradicional extremeña y de su Folklore.

FUNCIONES:

- Asesoramiento en materia de Antropología Cultural, Etnografía y Folklore.
- Convocar y apoyar programas individuales de investigación sobre Folklore Regional.
- Convocar y apoyar programas de investigación de equipos sobre etnografía y folklore regional.
- Crear becas anuales para la realización de Tesis y Tesinas.
- Convocar y organizar un Congreso Regional en defensa del folklore.
- Divulgación del Folklore y Cultura Tradicional Extremeña:
 - Publicaciones de cuadernillos sobre fiestas, costumbres, actividades artesanales, etc. de la región.
 - Proyecciones de filmes etnográficos y de diapositivas.
 - Organización de cursillos básicos y de actualización en materia de Antropología Cultural, Etnografía y Folklore.
 - Convocar concursos destinados a la realización de trabajos sobre la región y su folklore para alumnos de E.G.B. y de B.U.P.
- Coordinación y Archivo de los artículos y material gráfico que se envíe al Instituto para su publicación en la Sección, que proponemos se denomine “Etnografía y Folklore”, de la revista de cultura que se contemple en los planes de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.

C) Departamento de Biblioteca, Museos y Medios Audiovisuales:

Debería contar el Instituto, en el más breve plazo posible, con una biblioteca especializada en publicaciones antropológicas y folklóricas generales y sobre los aspectos etnológicos de Extremadura; además, a fin de enriquecer sus fondos debiera tener intercambios con centros similares. Una biblioteca es el instrumento indispensable sobre el que construir toda actividad científica. Igualmente imprescindible para cumplir las tareas propuestas y facilitar, en todo lo posible, el conocimiento de la región, estimamos necesario la disposición de los medios audiovisuales que más adelante damos cuenta.

Este Departamento estaría en íntima relación con la Sección de Archivos, Museos y Bibliotecas que, en los planes de la Consejería de Cultura y en los de Patrimonio del mismo nombre de la Junta Regional, se preven crear.

Constaría de las siguientes Secciones:

a) Biblioteca: De los fondos del Instituto debieran destinarse, a fin de conseguir un instrumento fundamentalmente necesario y útil de trabajo, una cantidad anual para la adquisición de libros sobre materia de Antropología Cultural y Folklore, y sobre la región.

- Material de biblioteca (estanterías, ficheros, etc).

• Libros.

b) Museos de Arte y Costumbres Populares.

- Asesoramiento Técnico y Ayudas económicas.

- Organización de exposiciones itinerantes.

c) Medios Audiovisuales.

-Material: Equipo de vídeo, equipo proyector de diapositivas, máquina fotográfica, etc.

Esta Sección se ocupará, obviamente, de la realización de los filmes sobre la realidad cultural de la región, de la grabación en cassettes de la música tradicional extremeña, de la composición de diapositivas y diaporamas, y del material fotográfico imprescindible.

Todas las actividades, muestras y manifestaciones culturales que organice y en las que participe el Instituto, irán acompañadas, cuando lo requieran, del preciso aparato propagandístico (programas de mano, trípticos, carteles, información en prensa escrita, radio, T.V., etc.)...

PERSONAL:

Por último, una Institución como la que proponemos necesita de un Organismo Ejecutivo Asesor que materialice los objetivos que el Instituto se marque. Además, deberá contar con un Jefe de Negociado y con un Auxiliar Administrativo.

- Director del Centro.
- Miembros Consejo Asesor.
- Colaboradores.
- Jefe de Negociado.
- Auxiliar Administrativo.

ORGANIGRAMA DEL INSTITUTO DE ANTROPOLOGIA, FOLKLORE Y MUSICA:

DIRECTOR

CONSEJO ASESOR

- Representante Consejería de Cultura.
- Consejeros designados.

SECRETARIA

- Jefe de Negociado.
- Auxiliar Administrativo.

DEPARTAMENTO

- Música.
- Investigación y Difusión del Folklore.
- Biblioteca, Museo y Medios Audiovisuales.

MATERIAL:

Aparte del material que en las hojas precedentes hemos dado cuenta, habría que destinar una cantidad a la adquisición de enseres y útiles de oficina.

- Material de oficina.

* * * * *

NOTAS

- (1) Proyecto que, previa petición, presentamos en Octubre de 1983 a la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura.
 - El presente modelo se confeccionó en base a la experiencia extremeña. Quizá, como guía, pueda ser útil a los propósitos de otras comunidades autónomas.
 - Por Decreto 135/1982 de octubre, se creó en el marco del Instituto de Cultura Andaluza, el Departamento de Antropología y Folklore, dirigido en aquel entonces por el profesor Salvador Rodríguez Becerra. Tras su desaparición, la Fundación Antonio Machado ha venido a cubrir parte de los objetivos que a él se asignaron, entre otros, la investigación y difusión de la Cultura Popular y Tradicional.
 - Desde octubre de 1986 viene funcionando en Extremadura el Consejo de Antropología, Folklore y Patrimonio Etnográfico (Asamblea de Extremadura). Algunas de las funciones propias del Instituto que proponemos están siendo atendidas por tal órgano.

**SITUACION ACTUAL DE LAS ASOCIACIONES Y GRUPOS
FOLCLORICOS ANDALUCES. BASES PARA LA
CREACION DE LA FEDERACION ANDALUZA DE
AGRUPACIONES FOLCLORICAS**

Francisco GARCIA FERNANDEZ

SITUACION ACTUAL DE LAS ASOCIACIONES Y GRUPOS FOLCLORICOS ANDALUCES. BASES PARA LA CREACION DE LA FEDERACION ANDALUZA DE AGRUPACIONES FOLCLORICAS

Francisco GARCIA FERNANDEZ

INTRODUCCION

Para comenzar este trabajo haré unas consideraciones previas fruto de la actual situación del folclore andaluz, y concretamente de las danzas y músicas populares, contenidos del término folclore que desarrollan más intensamente las asociaciones y grupos folclóricos.

Al plantear hoy la situación de estos colectivos es inevitable observarla como el resultado de años y etapas anteriores en nuestro país y en nuestra región, por lo que partiré de conceptos que son base para una reflexión y toma de compromisos en un aspecto importante de nuestra cultura popular como es el folk-lore. La actividad folclórica que desarrollamos forma parte de nuestras gentes y de algo que va a estimular el enriquecimiento de sus vidas a través de la cultura. Nuestro folclore va encaminado al quehacer cotidiano y a nuestros sentimientos más profundos, transformándonos de forma progresiva y sintiéndonos plenos transmisores de códigos culturales que nos enseñan a valorar nuestras costumbres y tradiciones dentro de nuestro territorio.

Al ser la cultura una área básica en la promoción y desarrollo de los pueblos, nuestro compromiso desde todas las posiciones en las que nos encontramos es inherente a ella. Así la función social que desarrolla el folclore tiene resultados inmediatos y gratificantes actuando como estímulo, y factores de concentración y relación. La razón de ser del folclore andaluz hay

que buscarla y se encuentra en su propio origen: los pueblos de Andalucía. Pueblos cargados de aportaciones que deben ser recogidas en toda su extensión y totalidad.

En este sentido desarrollaré el interés demostrado por las asociaciones y grupos folclóricos andaluces en su trayectoria actual para la reconstrucción y conservación de una parte fundamental del patrimonio folclórico, como son las danzas y músicas populares. También las necesidades y dificultades que tienen las agrupaciones para poder realizar sus actividades y ampliar sus funciones, para lo cual es necesario el convencimiento y apoyo institucional que hasta la fecha ha sido prácticamente nulo, fundamentalmente por las connotaciones históricas anteriores que han tenido las danzas y músicas, influyendo decisivamente en la situación actual.

Finalizaré, partiendo del momento actual, con la necesidad de organización de las asociaciones y grupos andaluces, por una parte, y con la necesidad de institucionalizar el folklore, por otra, en base al principio de responsabilidad pública y compromiso que todo Estado tiene con su historia y su cultura.

EL FOLCLORE ANDALUZ: Las Danzas y Músicas Populares

Partiendo del término Folklore como saber de las gentes, saber popular, es obligado hacer referencia a D. Antonio Machado y Alvarez, primer introductor y propagador en España en 1869 de los estudios folklóricos y conocido por el seudónimo de “Demófilo”, quien definió el folklore como “el modo de vivir el pueblo. El folklore estudia la cultura de las masas populares, la tradición esté donde esté .../... es el estudio de cualquier pueblo, primitivo o no”. El folklore pues engloba la forma de ser y de comportarse un pueblo.

El Folklore como ciencia está sujeto a las distintas fases que caracterizan a las mismas: observación, recolección, crítica, clasificación y análisis.

Andalucía, por su pasado árabe medieval, va a ser objetivo prioritario para románticos españoles y extranjeros como: Washington Irving (“Cuentos de la Alhambra” 1832), Cano y Cueto (“Leyendas y tradiciones sevillanas”), Estébanez Calderón (“Escenas Andaluzas” 1847) y Cecilia Böhl de Faber (“Cuadernos de costumbres populares andaluzas” 1852, “Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares e infantiles” 1877).

Se inicia la constitución de grupos y publicaciones folklóricas, creándose el Centro Andaluz y apareciendo la revista “El Folk-lore Andaluz”, donde se dan pautas generales que asumen el resto de regiones, fundamentalmente motivado por los trabajos de Machado y Alvarez (Demófilo).

En 1881 se constituyen los folklores regionales y se crea la sociedad del Folk-lore Andaluz, con unos planteamientos iniciales de “recoger la producción popular tal y como sale de los labios del pueblo sin añadir ni quitar nada”.

Proceso histórico

En torno a las danzas y músicas populares es en la década de los cuarenta cuando comienzan a aparecer grupos folklóricos, bajo el patrocinio de las Instituciones existentes en aquellos años:

- Grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento Nacional (1940), con un carácter fundamentalmente femenino en las protagonistas de dichas actividades, carácter, que se ha mantenido años después determinando en muchos casos la actual visión de los grupos folclóricos.
- Grupos de Coros y Danzas de la Obra Sindical de Educación y Descanso (1944), constituidos por trabajadores principalmente de las distintas ramas sindicales existentes en aquella época, donde se realizaban Demostraciones Sindicales desde 1959 en Madrid (1º de Mayo, Estadio Santiago Bernabeu), concentrándose grupos de todas las regiones españolas para mostrar sus bailes populares.

Del patrimonio existente, no hay muchos datos fiables pues la gran dispersión de los materiales y documentos recogidos con anterioridad y el desinterés de las Instituciones en el período posterior (1975-1980), hacen que en la actualidad nos encontremos con muchas dificultades y vacíos para responder a las muchas preguntas que nos hacen las actuales generaciones.

Es en la década de los ochenta cuando se comienzan a celebrar acontecimientos en el país, que están contribuyendo al cambio de la imagen, que por "típica" se ha hecho "atípica", de nuestro folclore y a la vez que se está despertando el interés en el conocimiento de esta disciplina para jóvenes que están realizando un acercamiento a su realidad.

Así, en enero de 1985 se celebró en Santiago de Compostela el I Congreso de Folklore de las Comunidades y Nacionalidades Históricas, que con el título "Reconocimiento oficial y práctico del Folklore en toda su dimensión", fue el primer encuentro a nivel del Estado Español de personas vinculadas e interesadas por el estudio, investigación y difusión del folclore.

En mayo de 1986 se celebra en Murcia el II Congreso de Folklore de las Comunidades y Nacionalidades Históricas desarrollando 3 puntos:

- Estado de la recolección de materiales de cultura tradicional.
- Procesos de reelaboración y transmisión.
- Cultura tradicional y Educación.

En Andalucía se inició a finales de 1985 (Ronda-Málaga) el proceso de conocimiento y toma de contacto a partir de la iniciativa de las asociaciones y grupos folclóricos andaluces, con unos objetivos concretos:

- Tener conocimiento real de quienes son las actuales personas y colectivos interesados en el folclore andaluz para iniciar un trabajo conjunto, por la importancia y necesidad actual.

En la actualidad existen muchas asociaciones y grupos de folclore repartidos en las provincias andaluzas (85 agrupaciones censadas), que centran sus actividades en las danzas y músicas populares. Son agrupaciones con carácter amateur y sus integrantes (personas dedicadas no profesionalmente: estudiantes, trabajadores...) están motivados por la conservación, demostración y difusión de nuestro rico folclore.

Nos encontramos en un nuevo período histórico en que hay que dar respuestas por las partes que les corresponde, y así garantizar su continuidad, para no encontrarnos los vacíos actuales en la interpretación y difusión de este legado cultural.

El marco legal de estas agrupaciones está sujeto a la Ley de Asociaciones 191/1964, de 24 de diciembre (B.O.E. nº 311), por tanto, la existencia y permanencia de estas asociaciones está prevista en nuestra legislación. Quizás la falta se da en un marco específico y apropiado para las actividades de las agrupaciones folclóricas, en cuanto a las danzas y músicas populares andaluzas, que no habiéndose interrumpido, si han atravesado períodos de latencia, que en el momento actual estamos padeciendo.

Situación actual

Siendo las actuales asociaciones y grupos folclóricos andaluces el agente directo en la demostración del folclore, las circunstancias que se han dado en los distintos momentos históricos han sido de lo más variopintas y diferentes, no contribuyendo de forma eficaz a mantener, conservar, ni depurar ese amplio trabajo realizado.

Pero, pese a las condiciones y dificultades:

- Escenarios escasos, insuficientes e inseguros.
- Transportes masificados y de mala calidad.
- Alojamientos y mantenciones inadecuadas.
- Recibimiento y trato a los grupos.
- Ausencia de gratificaciones y recompensas, morales y materiales.
- Falta de los mínimos medios para su constitución y funcionamiento (local, vestuario...).

Los grupos se han mantenido y en la actualidad existen 85 agrupaciones localizadas. Unas que no han desaparecido (aunque sus componentes si hayan cambiado) y otras que se han creado en el período actual. En cualquier caso, todas representan ahora a los protagonistas directos en la demostración popular de las danzas y músicas de Andalucía.

Quizá por esto, quiero plantear en este I Congreso de Folclore Andaluz la necesidad de conocernos y dar respuestas y soluciones a la actual situación de nuestras Asociaciones y Grupos, con lo que ayudaremos a conocer nuestro folclore.

Las agrupaciones se están creando y organizando a través de Instituciones (Ayuntamientos, Diputaciones...) o independientes pero con dificultades y opiniones:

- "...no disponemos de local para guardar trajes..."
- "...las necesidades de vestuario, bien sea renovar o adquirir nuevos trajes..."
- "...hemos tenido que pagar trajes con dinero nuestro".
- "No tenemos subvención..."
- "Necesitamos un local sin obstáculos donde poder ensayar sin molestar a los vecinos".
- "Tendremos que dejar de ensayar..."

Algunas están al amparo de la Ley de Asociaciones, otras están pendientes de inscribirse en el registro de asociaciones, y por último las que ni están informadas.

Es de suma importancia para iniciar este proceso de conocimiento saber quienes somos y en qué condiciones nos encontramos. Para nosotros está claro que la responsabilidad está en nuestras actividades cotidianas: ensayos, actuaciones, participación en demostraciones, semanas culturales, etc. en darle una imagen real con el mayor rigor posible y con el respeto absoluto a las generaciones que nos precedieron.

Quizá, una buena forma de darle importancia y solidez al folclore, sea organizándonos los grupos folclóricos, estudiando las formas y profundizando en los hechos, que día a día hacemos y nos piden.

También la elevación del nivel de formación con el asesoramiento e información en cuanto a lo que transmitimos, pues la posibilidad de estudiar conjuntamente (con estudiosos, musicólogos, antropólogos...) aspectos del folclore, está abierta y es una vía recíproca de aprendizaje, de la que saldremos todos beneficiados.

Hacia la creación de la Federación Andaluza

Es obvio, que por algún sitio hay que empezar y nada mejor que este primer encuentro que se realiza en Andalucía en torno a la situación de nuestro folclore para expresar la importancia, ahora, de iniciar una organización conjunta con soporte material de las danzas y las músicas populares.

Hablar de organizarnos, implica compromiso de muchas partes, pero empezaremos por la que nos corresponde. Por eso tenemos que saber, si nuestros intereses y objetivos van encaminados entre otros a:

- Recoger y proteger nuestro folclore.
- Fomentar y difundir con rigor y autenticidad el rico folclore andaluz.
- Promover y asesorar las manifestaciones y demostraciones de folclore.
- Coordinar y asesorar técnicamente a otras asociaciones.

La necesidad de tener un ente específico del folclore, como interlocutor válido ante los organismos oficiales acerca del tema folclórico en Andalucía es de lo primero que necesitamos, pues de lo contrario será como hasta ahora, acciones dispersas e individuales que no han conducido a abordar el Folclore Andaluz, en su globalidad y con sus peculiaridades.

Existe una forma de conseguir una organización legalizada y consistente al amparo de la Ley de Asociaciones y es la Federación, desde donde se podrá plantear la defensa de la cultura folclórica en su expresión más auténtica.

Para ello, propongo que un grupo de nosotros nos pongamos a trabajar en la forma de conseguir esta Federación, desde donde podamos, en un futuro no muy lejano, hablar con propiedad, repartirnos esa responsabilidad que tenemos de nuestra cultura, ocupar cada uno su lugar para preservar e impulsar lo que nuestros antepasados nos han ido enseñando y ser testigos de nuestra época de la forma más fiel posible.

Estaría en la formación de una comisión de trabajo que se encargara de ver la posibilidad de hacer un encuentro conjunto de las agrupaciones andaluzas, y del estudio de los requisitos legales para la formación de la Federación Andaluza de Agrupaciones Folclóricas.

Así empezaríamos en esta nueva etapa del folclore andaluz, que en los últimos años ha observado un incremento de niños/as y adolescentes interesados por el aprendizaje de bailes e instrumentos musicales, y que hoy son ya componentes de los grupos folclóricos.

Finalmente, expreso mi deseo de que estas notas sirvan para limar diferencias y aunar voluntades por el Folclore Andaluz.

APORTACION DE LA GUITARRA A LA CANCION POPULAR

Manuel CANO TAMAYO

APORTACION DE LA GUITARRA A LA CANCION POPULAR

Manuel CANO TAMAYO

Se me ha pedido dentro de este congreso mi colaboración a la cual accedo con mucho gusto, pero he querido elegir un tema que estuviera unido a mi condición de concertista de guitarra y pudiera situar este instrumento eminentemente popular dentro de este plano de investigación y estudio de nuestra canción popular.

Quiero recordar para este desarrollo la forma en que la canción popular es recogida por la mayoría de nuestros folkloristas e investigadores, que nos dejan a través de su obra una gran cantidad de letras de cantares populares ordenados según han sido las motivaciones con que el pueblo las ha creado. Recordemos de las ediciones de Francisco Rodríguez Marín, Felipe Pedrell o de Antonio Machado y Alvarez "Demófilo", estas clasificaciones, que son coincidentes con el propio desarrollo del individuo, dentro de la sociedad desde que nace hasta que muere.

Es el pueblo el que con su sabio saber sabe encajar en cada momento un cantar, un romance, una canción que deje plasmado para siempre la motivación que ha producido algún hecho destacable en su vida.

Haríamos de estos cantares diferentes clasificaciones:

1º - NANAS O COPLAS DE CUNA; RIMAS INFANTILES; ADIVINANZAS; ORACIONES, como una primera adolescencia.

2º - REQUIEBROS; DECLARACIONES; TERNEZAS; CONSTANCIA; SERENATA Y DESPEDIDA; AUSENCIAS; CELOS QUEJAS DESAVENENCIAS; ODIO; DESDENES; PENAS; RECONCILIACION; MATRIMONIO; CARIÑO Y PENAS FILIALES, dentro de los más extensos CANTOS AMOROSOS.

3º - RELIGIOSOS; SENTENCIOSOS Y MORALES; DE FIESTA Y BAILE; DE RONDA; ROMERIAS; COLUMPIO, dentro de los generales.

Felipe Pedrell nos define gran parte de estos cantares populares bajo el título de EL CANTO POPULAR EN LA VIDA PUBLICA. LOS MAYOS; RONDAS; COPLAS DE ROMERIA; O LOS ROMANCES O COPLAS DE CIEGO. TONADILLAS; TONADAS DE CORRO; O VUELTA DE RUEDA y sobre todo los ROMANCES.

La guitarra como instrumento popular por excelencia ha sido es y será el vehículo que ha unido con su creación y acompañamiento todos los cantares populares.

Ocupándonos solamente de forma muy superficial de su evolución partimos desde el año 1555 en cuya fecha JUAN BERMUDO en su declaración de instrumentos nos presenta esta guitarra popular como, una VIHUELA -instrumento cortesano por excelencia- a la cual de sus seis órdenes dobles le hubiesen suprimido la sexta y la prima, es decir, un primitivo instrumento de cuatro órdenes el cual en manos del pueblo es tratado de dos maneras RASGUEADA Y PUNTEADA; si bien el pueblo se sirve de ella rasgueando en acordes fáciles para la mano izquierda y marcando con la derecha el ritmo o compás. Es lo que queda definido como "Música Golpeada".

Las sucesivas aportaciones que sufre este instrumento, una quinta cuerda o prima, debida al Rondeño VICENTE ESPINEL, y una sexta cuerda o bordón debida al monje Fray Miguel García más conocido como el "Padre Basilio", nos la vienen a situar con iguales características a las de la guitarra en el momento actual.

Basándonos en una exposición práctica de las influencias o aportaciones de la guitarra siempre a través de unas formas rítmicas y expresivas apoyadas por este principio de la música popular, la guitarra en su recorrido extensísimo, en su trashumancia a través de todas las regiones ha sido acogida; asimilada y recreada por ellas para hacer su propia creación, con lo cual se ha venido formando de una forma constante y conservándose generacionalmente hasta convertirse en lo que actualmente conocemos y podemos estudiar.

Parto para este encuentro de una forma eminentemente popular y generalizada EL FANDANGO. Dentro de esta forma rítmica (ternaria) 3/4, se han venido creando una serie de variantes que recorriendo nuestra geografía va tomando formas y nombres diferentes pero su estructura y expresión musical es constante en la guitarra que le presta el acompañamiento a cada una de ellas.

En nuestra región Andaluza nace el fandango como cante popular de labores cotidianas y agrícolas "Cante de Avareo" de "Vendimia" etc., siendo importante destacar que estas formas primitivas al transmitirse oralmente por lo que también fue nominado como "Cante Arriero o de Arrieros", viene a asentarse en nuestras regiones dando origen a la creación y nacimiento de unos estilos concretos. Por ejemplo: en Córdoba "Fandangos de Lucena"; lo que en Puente Genil llaman "Zángano". En Málaga "Malagueñas" "Javeras o Javegotes", Verdiales en los Montes. En Almería "Fandango de Almería o Parraleros". Granada "Toda la gama de los Fandangos Alpujarreños" extendidos por todos los pueblos que pueblan tanto la vertiente granadina de Sierra Nevada, casi hasta los límites con Murcia "Orce" "La Peza" "Baza" o toda la Contraviesa así como la vertiente de Sierra Nevada que mira hacia Almería, dando origen a la llamada extensamente "Parranda Cortijera".

Igualmente con este ejemplo podríamos trasladarnos a otras regiones con la formación de su propio folklore. Ejemplo: Valencia; Castilla, Extremadura; etc.

OTRAS FORMAS BAILABLES

Son las que se derivan de un aire igualmente festivo y que se pueden exponer a través de la guitarra.

La SEGUIDILLA. Como copla de Seguida.

La TONADILLA.

El BOLERO.

La SEVILLANA.

(2). LA ZARABANDA

Desde muy antiguo existe el fenómeno de la familiarización con el pueblo de ritmos diferentes y en este caso quiero destacar una manifestación muy importante que nos llega desde el siglo XVI.

Gaspar Sanz el gran guitarrista español publica en Zaragoza en 1674 Introducción de Música sobre la Guitarra Española y en él recoge junto a otros muchos motivos cortesanos y populares para esta guitarra de cinco órdenes La Zarabanda.

Podemos encontrar en esta danza la primitiva expresión de un ritmo de compás compuesto o de amalgama (3/4-6/8).

La zarabanda fue prohibida en aquella época bajo pena de azote o destierro por un tiempo, por considerarse como una danza inmoral o deshonesta, lasciva o fuera de tono con las costumbres cortesananas de la época. Es lógico pensar que en toda danza donde existen dos compases, uno más seguido o cadente (3/4) y otro más incisivo o punzante (6/8), produzca de forma normal una ruptura de forma en la danza que la lleva a ese movimiento, motivo por el cual debió ser prohibida.

Sin embargo el pueblo, ese pueblo que ha de vivir y subsistir gracias a su ingenio y a su constante picaresca la acoge en su seno, por esa apetencia que atrae todo lo prohibido, hasta hacerla popular y gracias a este fenómeno y en transcurso de su popularidad revierte de nuevo a la corte siendo acogida, bailada y celebrada en su brillantez e ingenua belleza.

ZARABANDA GASPAS SANZ

De este ritmo podemos partir para una serie de formas que dentro de esta métrica en la guitarra popular van a nacer como nuevas canciones bailables, nuevos cantares populares, que ván pasando a la historia folclórico-musical engrandeciendo nuestro acervo cultural.

PETENERA GUAJIRA

Hasta desembocar en la forma que nos llegará después como máxima expresión de la guitarra incluida en la parcela más concreta y extensa que es el FLAMENCO.

SEGUIRIYA GITANA

Cuyo nombre se ha roto se ha cambiado no como copla de seguida sino como expresión creativa del cante flamenco.

(3). LA CANCION DE CUNA - LA NANA

Nos encontramos ante uno de los ejemplos más bellos dentro de la manifestación popular del cantar del pueblo.

La Nanas son generalmente transmitidas generacionalmente y de forma oral y sus formas se han mantenido constantes.

He visto que en las ponencias de este Congreso existe una muy extensa y documentada sobre las nanas, por tanto sólo voy a referirme de forma práctica a su forma musical. Son tres formas las que voy a tratar de las muchas variantes existentes, como ejemplos de las distintas maneras de expresión musical de las frases o modos orales que están ligados de forma directa a la región donde se crean y asientan.

Ya Federico García Lorca en su magnífica conferencia sobre las Nanas, nos señala en un párrafo algo tan importante cuando dice:

“No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan), por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden”.

No por eso dejan de cantarle con ese infinito amor, aunque con las letras propias al vehemente deseo de un sueño reparador en el hijo y una libertad de acción en la madre.

Duérmete niño chiquito
duérmete y calla.
No le des a tu madre
tanta batalla.

A los niños que duermen
Dios los bendice,
y a las madres que velan
Dios las asiste.

A tós los niños güenos
Dios los bendice.
Y a los que son malos
les da lombrices.

Todo este cantar llevado de una tradición e imaginación creadora va encontrando otras frases de coordinación en la letra y de intimidación. En unas regiones es EL COCO en otras LA MORA en otras LA LOBA. Las frases constantes de EA LA EA, los apelativos que al niño le llaman GALAPAGUITO, AY PEPE, NIÑO CHIQUITO etc.

NANA DE SEVILLA - NANA EXTREMEÑA - NANA GITANA

(4). LOS ROMANCES

Empezamos por una de sus más primitivas expresiones:

ROMANCE DE CIEGO.

Romances de Niños que juegan al corro

LA TARARA

Cantos de Navidad o Romería

CUATRO MULEROS

Cantos Festivos

EL VITO VITO

Canto de Pregones

PREGON DE LAS FLORES.

ALGUNAS DANZAS Y CANCIONES DE LA PROVINCIA DE JAEN

Vicente OYA RODRIGUEZ

ALGUNAS DANZAS Y CANCIONES DE LA PROVINCIA DE JAÉN

Vicente OYA RODRIGUEZ

INTRODUCCION

Creo que la convocatoria y celebración del I Congreso de Folclore Andaluz, por lo que el mismo supone de esfuerzos conjuntados, abriendo perspectivas de cara al futuro, es lo mejor que le ha sucedido a nuestro folclore en los últimos tiempos.

Por ello, al tomar parte en este Congreso, quiero, desde el principio, felicitar efusivamente a los organizadores por estas inquietudes y dejar constancia de mis mejores deseos para los muchos Congresos que han de celebrarse a partir de ahora.

Asimismo, quiero expresar, con mi satisfacción por este Congreso, mi profunda y sincera gratitud por haberme incluido, como ponente, pues, aunque no soy un especialista en el tema, sí he estado relacionado siempre con el mismo, como periodista y como cronista, al cubrir informaciones sobre actividades de tipo folklórico.

Por esta relación con el folclore, aunque sea tan sólo como un modesto aficionado, me he aventurado a participar, con una ponencia, sobre ALGUNAS DANZAS y CANCIONES DE LA PROVINCIA DE JAEN, con el sólo deseo de hacer mi aportación y mostrar mi cariño, sin limitaciones, por estos temas que deben ser objeto de estudio y difusión.

Dichas estas primeras palabras, que consideraba necesarias, oportunas y convenientes, paso a destacar aspectos interesantes de algunas danzas y canciones de la provincia de Jaén, poco conocidas, pero, no por ello, menos populares.

1.- EL MELENCHON

Hay un juego, una diversión, que se practica en muchos lugares, pero, con el nombre del “melenchón” solamente en Jaén y en Zuheros, pueblo de la provincia de Córdoba.

Para quienes no sean de Jaén ni de Zuheros la palabra “melenchón” no les diré nada. Tampoco se lo diré el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Hay un estudio, sobre el tema, debido al giennense don Angel Cruz Rueda, catedrático de Instituto, biógrafo de Azorín y Premio Nacional de Literatura, en 1929, estudio que guardan sus descendientes y que no ha sido difundido.

Sobre el significado de la palabra “melenchón” el académico Joaquín Calvo Sotelo opina que puede relacionarse con melena y el también académico Manuel Criado del Val la identifica con la palabra miel.

“Melenchón” puede considerarse como sinónima de corro, “juego de niños que forman un círculo, cogidos de las manos y cantando, dando vueltas en derredor”.

En Jaén se juega así, en corro, el llamado “Melenchón”. Sin embargo, en Zuheros, como advierte su cronista, la cosa cambia. En Jaén son los “melenchones” cuando las lumbres de San Antón y en Zuheros durante los carnavales. En Zuheros no es circular, en corro, su forma, sino alargada, más o menos dependiendo del número de sus componentes.

Siempre es necesario que el que intente cantar y bailar un “melenchón” ha de tener arte y gracia, soltura y buenas piernas, a fin de no desentonar en el grupo, a fin de no perturbar la línea y técnica del “melenchón”.

La picaresca y alusiva, satírica y dirigida letra de sus canciones, que encierran en sí una manera de expresión, se ve camuflada por la musicalidad de sus estribillos, coreada por el conjunto, dando lugar a un diálogo atrevido.

El blanco de la saeta o dardo de la canción unas veces va a las suegras; otras, a la persona que se ama; con frecuencia a la que se desprecia o despecha. Las más producen hilaridad por las formas en que se tratan los más variados temas del momento, reflejados en el juego con la más chispeante gracia.

Hay millares de letras de “melenchones” muy populares y no voy a dar ninguna de ellas. Tan sólo quería dejar constancia de que el “melenchón” tiene su geografía en Jaén y Zuheros con las diferencias apuntadas.

2.- EL MAYO

El “mayo” se canta en Navas de San Juan, pueblo de la comarca del Condado en la provincia de Jaén, situado cerca de Ubeda. Y se canta en honor de la Virgen de la Estrella que es la patrona de Navas.

El “mayo” es una cuarteta unísona compuesta por el fervor del creyente, que pone a los pies de la Virgen María la devoción de un pueblo que reza y canta, juntando así, en unidad de espíritu, la felicidad de creer.

El “mayo” surge del pueblo, es anónimo por ser desconocido su autor en la mayoría de los casos.

La música, donde se asienta la letra de los “mayos”, tiene aire de jota, siendo el preludeo semejante al del bolero mallorquín. Vino hasta nosotros de boca en boca, sin que la investigación haya descubierto el autor, ni su aparición en el tiempo.

Advierte el maestro y escritor de Navas de San Juan, Florencio Ruiz García, que quizás el anonimato de la composición total (letra y música) armonice con la forma literaria de la leyenda donde el espíritu se eleva para crear concepciones de inigualable belleza.

Un poeta de Navas de San Juan, Navarro Mota, gran conocedor de los “mayos”, se pregunta:

“Qué es el “mayo”?
¿Piropo? ¿Flor? ¿Un presente?
¡Las tres cosas juntamente!”

Las letras de los “mayos” son incalculables porque surgen espontáneamente de la musa popular, como fruto de una devoción singular a la Virgen de la Estrella.

He aquí algunas de estas letras:

“Los mayos son las plegarias
que tus devotos elevan,
acógelas con amor,
dulce Virgen de la Estrella”.

“Como un dardo sale el mayo
del pecho del peregrino,
que se dirige a la Estrella
Madre del Verbo Divino”.

“Son los mayos las canciones
con que la música sella,
las piadosas oraciones
a la Virgen de la Estrella”.

3.- LA MONIDURA

Las “moniduras” son de la localidad giennense de Mancha Real, cerca de Jaén y formando parte de la Comarca de Sierra Mágina.

Son canciones dedicadas a la Virgen del Rosario, a Nuestro Padre Jesús y a la Virgen de los Dolores.

Las de la Virgen del Rosario se entonan el domingo anterior al siete de octubre, festividad del Rosario.

Las de Nuestro Padre Jesús y Virgen de los Dolores el tercero y cuarto domingo de septiembre, respectivamente.

La “monidura” es el aviso de la fiesta y procesión que sirve de invitación para que el pueblo participe.

Es una coplilla de gran sencillez, con música pegadiza, que se enmarca en un ambiente de colorido y pintoresco.

Las primeras “moniduras” fueron compuestas en el pasado siglo por un músico local, de Mancha Real, y cada año, a partir de entonces, fueron apareciendo nuevas “moniduras” hechas por el pueblo.

Los Hermanos Mayores de las Cofradías se encargan de organizar las “moniduras”, de la siguiente forma:

Primero, se despierta a la gente a eso del alba y se congrega junto a la iglesia parroquial, recordando los típicos y entrañables Rosarios de la Aurora.

En segundo lugar, una vez congregados los vecinos, se organiza un coro que va por la calle, para visitar, uno a uno, los domicilios de los hermanos de la Cofradía, invitándoles a participar en la fiesta que tiene lugar el día siguiente.

Los del coro van acompañados de clarinetes, guitarras y violines, no faltando otros instrumentos de fabricación casera.

En toda la comarca de Sierra Mágina, con sus variantes locales, se celebran las llamadas Despiertas y Rosarios de la Aurora.

Lo de Mancha Real, con sus “moniduras”, es una variante peculiar.

4.- LOS CRISTOS

Los “Cristos” se bailan y se cantan en Beas de Segura, histórica población de la Sierra de Segura, donde Santa Teresa de Jesús hizo la primera de sus fundaciones de Andalucía.

Los “Cristos” de Beas de Segura son un cante y un baile, con letras sencillas, ingenuas, referidas a temas locales, y música de guitarra y “palillos”.

Se cantaban y bailaban en la plaza Nueva y en el Paseo. Formaban un ciclo que comenzaba el día 14 de septiembre y terminaba el 3 de mayo, festividad de la Santa Cruz.

También se bailaban con motivo de “Las matanzas” y en “los remates” de la aceituna.

Para poder bailar un hombre con una mujer había “*que cobrar*”. Es decir, los hombres ponían las manos con las palmas hacia arriba y la mujer que aceptaba ponía las suyas encima.

Cantaban sólo los hombres.

Los “Cristos”, que se cantaban y bailaban en Beas, tenían tres partes bien diferenciadas: primero, “las pesás”; segundo, “las seguidillas”; y tercero, “la jota manchega”. Las “pesás” venían a ser los “Cristos” auténticos, autóctonos. Las seguidillas y la jota manchega eran el maridaje de Andalucía con Castilla que en Beas de Segura, tierra de transición, se da de una manera especial.

Los “Cristos” tienen en algunos casos, casi siempre, una composición métrica en forma de zéjel, con una influencia árabe por supuesto.

Recordemos, como ejemplos de “Cristos”, que recuerdan algunos ancianos del lugar, los que siguen:

El de la Tía Luna:

Tu marido y el mío
van a por leña.
“San” venío asustaos
de una esparteña.

Arriba Cielo y Arriba Cielo
lo que tiene la abuela
es para el abuelo.
¡Arriba que va una,
arriba que van dos,
y arriba que van tres!
Estos son los Cristos de San Andrés.

Menéate Basilia
que pareces un fantoche,
con esas faldas tan largas
y tan largos los calzones.

Quienes bailan y cantan los “Cristos” suelen llevar trajes típicos de la villa de Beas de Segura que son, para el hombre, pantalón de pana, blusón largo, oscuro, tipo manchego y esparteña; y para la mujer, sayal largo tipo refajo, medias de lana, esparteñas, blusa y toca.

Hay una bellísima composición, en forma de zéjel, antiquísima, que ha sido arreglada por el cronista local de Beas de Segura, Antonio Yuste, y que difundimos por vez primera:

“Bailan los dueños y mozos
platillos teñían los gozos,
que ya vienen los pastores,
zagales y esquiladores
buscando los sus amores,
sin penas y sin rebozos.
Poneos prendas de lino,
que ya vienen de camino;
gustemos de un buen vino
y bailen dueños y mozos”.

Entre los viejos que cantaban y bailaban los Cristos de Beas de Segura se recuerdan hoy los nombres de Tía Amparo, Tío La Pipa, Tía Luna y Tío Clemente, así como el Tío Pedro Alejo que, según dicen en el pueblo, por cada baile que tocaba le echaban 10 reales y medio litro de vino de la tierra.

5.- LA MONONA

La “monona” es privativa de la localidad giennense de Villanueva de la Reina, situada en plena campiña de Jaén, a la vera del Guadalquivir.

De ramita en ramita
te voy mirando,
tú cogiendo aceituna
yo vareando.
Tú cogiendo aceituna
yo vareando.
De ramita en ramita
monona mía
te voy mirando.

La “monona”, copla que cuenta hoy con más de quinientas letras distintas, tiene como autor el campesino que utiliza la copla para decir lo que siente.

La “monona” nace al calor de la hoguera, en los cortijos que cobijan al aceitunero.

La periodista de Villanueva de la Reina, Isabel Huertas, dice que la “monona” se canta en dicho pueblo desde el siglo XVIII.

La palabra “monona”, con que se dio nombre a estas coplas, es un adjetivo derivado de “mona”, apelativo cariñoso hacia la gracia de la mujer joven, lo que hace pensar que estas coplas comenzaron siendo piropos a la mujer.

Estas coplas tienen un tono picante o mordaz, no carente de gracia:

“Dame lo que te pido
que no es la vida...
Monona mía,
que no es la vida”.

Dentro de estas coplas, que pudiéramos llamar de amor, existe otra variedad en la que el hombre y la mujer dialogan, con el mismo aire de “monona”. He aquí un ejemplo:

ELLA.- A buena hora vienes,
galán, a hablarme.
¡Me estaba desnudando,
para acostarme!

EL.- Si te estás desnudando,
vuélvete a vestir.
¡Bastante malos ratos
paso por ti!

ELLA.- Si pasas malos ratos
te doy las gracias.
Te tengo prevenidas
las “calabazas”.

EL.- Esas calabacitas
yo no las quiero,
que me han dicho que tienes
amores nuevos.
Esos amores nuevos
te han “dislocao”,
te han vuelto la cabeza
de medio “lao”.

ELLA.- A mí no me dislocan
tan fácilmente.
Lo que afirmo ahora
lo afirmo siempre.

También se lleva a la “monona” la rivalidad entre los pueblos cercanos. He aquí una “monona” de estas rivalidades:

“Cazalilla se quema,
Andújar arde.
Sóplale, Villanueva
que no se apague”.

Hay “mononas” de alabanzas al pueblo como ésta:

“Aunque me esté muriendo
me pongo buena,
endándome los aires
de Villanueva”.

Otras veces aparece la sátira:

“¿Para qué quiere el cura
la librería,
si en visitar comadres
se le va el día?”

La “monona” es inacabable. Cada año aparecen nuevas letras que la gente suele cantar en los días de fiesta.

Y así, cuando se inició la transición política, el pueblo cantaba:

“Se pregunta la gente
qué es lo que pasa,
que tenemos a punto
la democracia.
Se pregunta la gente
que va a pasar,
no te preocupes, hombre,
que no pasa “na”.

6.- FANDANGO DE CAMBIL

Hay un fandango, un tanto desconocido, que bien merece ser recogido y divulgado. Se trata del “Fandango de Cambil”.

Se cantaba y bailaba el fandango de Cambil en las fiestas familiares, y, especialmente, en las bodas. Más aún en las amonestaciones que solían ser incluso más famosas que las propias bodas.

Manuela García de Pimentel, hija de Cambil, nos ha proporcionado la letra de ese entrañable fandango:

“Yo me subí en un tomillo
huyendo de la humedad,
la raíz la cortó un grillo
y al suelo vino a parar.
Compañero bailaor,
átate los alpargates
no vayas a “tropezar”
y a esa rubia me la mates.
Una rubia me engañó,
a la orillita del río.
¿Cuándo volverá la rubia
a tener bromas conmigo?”

CONCLUSION

Creo, sinceramente, que estas manifestaciones folklóricas de la provincia de Jaén, a través del melenchón, el mayo, la monidura, los Cristos, la monona y el fandango de Cambil, bien merecen un estudio y divulgación, para, con esas aportaciones, contribuir al enriquecimiento de nuestras danzas y músicas populares.

La Asociación Cultural “Lola Torres” de Jaén se ha distinguido, desde su fundación, en la divulgación de estos temas de nuestro folklore en la provincia giennense.

Es importante la aportación, desde que se fundara hace ya quince años, que viene haciendo, con rescates verdaderamente interesantes, el Grupo Andaraje, al que, desde aquí, tenemos que animar para que siga en este nobilísimo empeño.

Naturalmente toda esta labor se hace sí, con entusiasmo, pero, necesariamente, precisa de una protección económica de la sociedad a través de los organismos institucionales.

Eso es lo que pedimos, desde aquí, a través de este I Congreso de Folclore Andaluz: Danzas y Músicas Populares, que ya es una premonición de futuras actuaciones en pro de nuestro rico y variado acervo cultural.

BIBLIOGRAFIA

AMEZCUA MARTINEZ, Manuel. Cronista Oficial de Noalejo (Jaén). Su trabajo “Las despiertas y rosarios de la Aurora. Una tradicional devoción mariana de la comarca de Sierra Mágina (Jaén)”. En “Actas de la I Asamblea de Estudios Marianos”, Jaén, junio de 1984.

FERNANDEZ CRUZ, Juan. Cronista Oficial de Zuheros (Córdoba). Su comunicación, sobre “Los melenchones”, en el V Congreso Nacional de Cronistas Oficiales, celebrado en Jaén en noviembre de 1979.

GARCIA DE PIMENTEL, Manuela. Su trabajo sobre el “fandango de Cambil”, en la III Reunión de Cronistas de Sierra Mágina celebrada en Cambil en 1985.

HUERTAS PEINADO, Isabel. Su trabajo en el diario “JAEN”, de 2 de enero de 1976, bajo el título, “La monona, tradición de siglos, que se conserva, nace del pueblo”.

JIMENEZ COBO, Martín. En su libro “Mancha Real. Historia y Tradición”, Jaén, 1983.

RUIZ GARCIA, Florencio. Sus trabajos sobre “Los mayos”, publicados en la revista anual “Stella”, que edita la Cofradía de la Virgen de la Estrella, Patrona de Navas de San Juan (Jaén).

TORRES RODRIGUEZ DE GALVEZ, María de los Dolores. En “Cancionero Popular de Jaén”, editado por el Instituto de Estudios Giennenses, en Jaén, 1972.

YUSTE MORENO, Antonio. Cronista Oficial de Beas de Segura (Jaén). Sus trabajos de investigación sobre “Los Cristos”, de Beas de Segura.

LA MÚSICA FOLCLORICA ANDALUZA
CONSERVADA EN LOS PAISES ISLAMICOS. (NOTAS PARA
EL ESTUDIO DEL FOLCLORE MEDIEVAL ANDALUZ)

Reynaldo FERNANDEZ MANZANO

LA MUSICA FOLCLORICA ANDALUZA CONSERVADA EN LOS PAISES ISLAMICOS. (NOTAS PARA EL ESTUDIO DEL FOLCLORE MEDIEVAL ANDALUZ)

Reynaldo FERNANDEZ MANZANO

La Edad Medieval es el periodo en donde se han gestado las naciones europeas modernas, hundiendo sus raíces tanto la música folclórica como la culta en Europa y los pueblos del Islám.

Y será la boda, y la fiesta, y el regocijo después de la jornada, y la hora del llanto, que nos narran los cronistas de otros tiempos, y que hoy, de la mano del vídeo, de la cámara fotográfica, del reportero gráfico o del investigador, nos encontramos cruzando el Estrecho, atravesando la otra orilla, recorriendo un rosario de melodías desde el Norte de Africa hasta el Próximo Oriente, que dicen “son de Al-Andalus”, conservadas por transmisión oral de padres a hijos. Folclore aún vivo, con todas las dificultades que para cualquier manifestación de este tipo supone sobrevivir en el siglo XX.

El folclore musical no es una realidad sin historia, el pueblo ha bailado y cantado siempre, ha creado nuevas formas, ha cambiado y ha conservado. No olvidemos que es la comunidad la que incorpora o rechaza cualquier innovación realizada por parte de uno o varios de sus miembros. La vida social y económica, los movimientos poblacionales, la mentalidad y la cultura de cada momento, incidirán configurando un paisaje folclórico hecho de distintos subtratos, de mezclas y superposiciones.

Esta gran riqueza, por la calidad y variedad de los materiales que han dado forma a lo largo de la historia a nuestro folclore, es la que le confiere esa profundidad, esa expresividad de la que

están cargadas hasta las melodías y movimientos más sencillos, y es la fuerza mágica que lo caracteriza.

Analizaremos someramente la música folclórica conservada en los países islámicos, que fue nuestra música folclórica del medievo y que incidió, de forma decisiva, en el devenir de las tradiciones populares posteriores.

AL-ANDALUS CRISOL DE CULTURAS MUSICALES

En Al-Andalus se enfrentan varias culturas musicales, la que los árabes se encuentran a su llegada y la que ellos traen consigo. El territorio que después tomaría la denominación de Al-Andalus, poseía una vieja tradición cultural y musical desde la época del reino de Tartessos, donde *Estrabón* nos dice: “Los turdetanos son los más cultos de todos los íberos, pues tienen una escritura y poseen escritos en prosa y poesía, y leyes en forma métrica, que según dicen tienen 6.000 años de antigüedad”, confirmando que “en Mazaka las leyes son cantadas”; la “*iocosa Gades*” que enviaba a Roma bailarinas y melodías, como nos cuenta *Marcial*, *Plinio el Joven*, *Estancio*, *Juvenal*, etc. En los siglos V al VII *los bizantinos* tuvieron un gran peso, dejando una auténtica escuela de música litúrgica, que tanta influencia habría de tener en giros melódicos posteriores, e incluso en la misma paleografía mozárabe, como Higinio Anglés indica.

La cultura visigoda, perfectamente estructurada en lo musical, como podemos ver en la obra monumental del ilustre arzobispo de Sevilla, artífice del IV Concilio de Toledo: *San Isidoro*. Con un rico instrumental que describe el Códice Visigodo de la Catedral de Toledo, hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss 1005 “*Carmen de Nuventibus*”); o *el Antifonario de León*, que según datos de su copista, debió copiarlo en Toledo de otro códice contemporáneo del rey Wamba, etc.

Los árabes por su parte traían un valioso acervo musical, como lo demuestra *Farmer*, y ya en la época preislámica observamos la importancia de la música, y en especial del canto íntimamente relacionado con la poesía. Poesía preislámica cuya métrica nos ha llegado completamente elaborada. F. Corriente en la introducción a las “*mu allaqat*” hace la pregunta: “¿Cómo explicar que en aquellos tiempos, la recitación de poesía era inseparable del canto, simple tarareo o plena ejecución?”, y añade “las esclavas cantoras (de poesía) son repetidamente citadas en los poemas preislámicos”. Los mismos poetas preislámicos cantaban su poesía, como *al-Muhalhil*, uno de los más antiguos que conocemos, o el gran *al-Isfahani*, autor de la importante miscelánea “*al-Agani*”, que indica como algunos poetas cantaban sus versos, y tantos otros que sería largo enumerar.

Poesía de una completa elaboración en la etapa de la conquista, e íntimamente ligada al canto y a la música. A estas dos grandes corrientes, la islámica y la cristiana, a la vez partícipes de diversas culturas, hay que unir la aportación hebraica, como la distinción de influencias dentro del Islám en oriental, y occidental o magrebí. De este mosaico de culturas Al-Andalus sabrá crear obras propias y originales.

ORIGINALIDAD Y CREACIONES DE AL-ANDALUS. ZIRYAB

La originalidad de Al-Andalus la podemos considerar, simbólicamente, con la llegada desde

Bagdad del discípulo de *Ishaq al-Mawsili*, aquel músico que se negó a tocar ante *al-Rasid* el laúd de su maestro, aduciendo: “si mi señor desea escuchar el canto de mi profesor lo haré con su laúd, pero si le gusta oír mis melodías es imprescindible usar el mío”, y además: “mi laúd, aunque tiene el mismo tamaño y la misma madera que el otro, pesa más o menos un tercio del de mi maestro. Las cuerdas de mi laúd son de seda, no hiladas en agua caliente, que las hace femeninas y blandas. La cuarta y la tercera las he hecho de tripa de cachorro de león, porque tienen una resonancia, una pureza y una agudeza mucho mayor de las que están hechas de tripas de otros animales. Por otra parte aguantan mucho más que otras el desgaste de los arcos”. Detalle que con gran precisión nos relata *al-Maqqari*. Y es este músico, poeta, testarudo y exigente, quien por las envidias de su maestro decide escribir a *al-Hakam I*, quien mandó al cantor judío *Mansur* a recibirle. Pero *al-Hakam* muere. Su sucesor *‘Abd al-Rahman II* le pide que venga pronto, con una paga mensual de 200 dinares y otro sueldo anual, aparte de los regalos. Y es así, como *Abu al-Hasan ‘Ali b.Nafi*, apodado *Ziryab*, liberto del califa *‘Abbasi al-Mahdi*, viene a al-Andalus.

Nuestro “Pájaro Negro” era un gran innovador, inventó un plectro utilizando las plumas delanteras del águila, añadió una quinta cuerda al laúd, relacionando los humores del cuerpo con éstas, fue un gran conocedor de las teorías musicales de *Ptolomeo*, impuso la moda en todas las cosas (vestidos, comidas, peinados, colores, adornos, vajillas, cosmética y comportamiento social en general). Pero ante todo, formó una auténtica escuela musical, perfectamente estructurada, como varias innovaciones compositivas de gran importancia. Resumiendo podemos considerar su gran innovación estilística en el gran apogeo de la variación como recurso estético, (mezclar varios poemas con metros distintos...).

Entre los alumnos más destacados de su escuela podemos citar a sus propios hijos: *‘Abd Allah*, que poseía la mejor voz, *‘Abd al-Rahman* y *Qasim*, su hija *Hamduna*, como su hermana *‘Ulayya*; enseñó a diversas cantoras; entre ellas a *Manfa’ a*, y cantores como *Masabih*, cantante del secretario *Abú Hafs ‘Umar b.Qahlil*, a *‘Abbas b. Firnas*, al poeta *‘Aqil b. Nasr...*

Sus procedimientos siguieron vigentes en Al-Andalus durante mucho tiempo, y de aquí emigraron al norte de Africa.

MUWASSAHAS

Sin embargo donde Al-Andalus ofrece los mayores frutos de su originalidad cultural es en las composiciones llamadas muwassahas y en los zéjeles. Sobre estas formas, su desarrollo, su origen y su influencia, es donde más tinta se ha derramado, especialmente en el terreno filológico. Acerca de su influencia y desarrollo citemos únicamente los trabajos de *Julián Ribera* y *Ramón Menéndez Pidal* entre otros. En su descubrimiento y estructura a *Stern*, *Emilio García Gómez...* Han tratado asimismo el tema *Dámaso Alonso*, *Rodolfo Borello*, *Klaus Heger*, *Hilli*, el profesor *Yariz Abu Hayd*, *F. Corriente*, *‘Abd al-‘Aziz al-Ahwani*, y una larga lista de autores, en trabajos monográficos y en artículos de gran interés.

Por mi parte, realicé un trabajo en el que analizaba la estructura de 59 muwassahas antiguas, publicado en la Universidad de Oviedo, 1985 para el “*Homenaje a Alvaro Galméz de Fuentes*”.

Citemos por último el gran interés que en su época despertaron estas composiciones, y como

fuentes, por sólo citar cuatro, mencionemos las noticias que sobre ellas nos dan autores como *Ibn Sa'id*, *Ibn Jaldum*, *Ibn Bassan*, o el gran tratadista de las muwassahas *Ibn Sana' Al-Mulk* en su obra "*Dar al-tiraz*", que se ha editado recientemente por *Yawdat al-Rikabi* en 1977, Damasco, o la traducción y comentario de *Emilio García Gómez*, en la Revista "*Al-Andalus*". (1962, vol. XXII-1 págs. 21-104).

Se considera como inventor de estas composiciones a *Mucaddan Ibn Muafa el Cabrí* (El Ciego de Cabra) a finales del siglo IX. De esta forma que se difundió por Oriente y Occidente, participó la cultura hispano-hebráica a lo largo, especialmente, de los siglos XI y XII. Estas obras, a grosso modo, consistían en unas composiciones escritas en árabe literal, con la jarcha en romance (es decir unos versos o cantorcillo en lengua romance). Tenemos otras, quizás posteriores escritas en árabe dialectal, como jarchas en esta misma lengua.

ZEJELES

El *zéjel* en su modalidad más simple lo podríamos caracterizar como un tríptico monorrímo con estribillo, además, y esto es lo esencial, con un cuarto verso de vuelta de rima igual al estribillo, rima que se repite en el cuarto verso de todas las estrofas de la misma canción. Está escrito todo él en árabe dialectal. Llegó a tener muchas formas diferentes, (o variantes).

El *zéjel* era cantado por coro y solista. El verso de vuelta avisaba para la entrada del coro en el estribillo. Era así una forma muy popular, y solía acompañarse con laúd, flautas, tambor, adufes o castañuelas, etc. y a veces con baile.

El *zéjel* junto a la *muwassaha* son las formas donde el genio andalusí muestra su máximo de originalidad y creatividad. La figura más sobresaliente en este género, que duda cabe, fue *Ben Quzmán* "Una voz en la calle" como lo define *Emilio García Gómez*. *Ben Quzmán* es una de las figuras más universales de la lírica medieval.

El *zéjel* tuvo una gran difusión fuera de las fronteras de Al-Andalus. El historiador *Aben Galib*, a su vez recogido por *Ibn Hazm* en su "*Risala*" nos relata, entre las excelencias de los andalusíes "el haber inventado los zéjeles, de los cuales tanto gustan las gentes de Oriente, que se han dado a imitarles".

El médico cordobés *Al-Kattani* nos relata diferentes anécdotas acaecidas en el palacio del conde de Castilla, *Sancho García* (995-1017), con las esclavas cantoras de zéjeles que el *Califa de Córdoba* regaló al Conde y que tanto gustaban allí. Como simbólico fue el episodio de *Barbastro*.

Sabemos por el historiador *Aben Hayyan* y por otros, que de estos cautivos selectos de guerra, una de cuyas preciadas habilidades era el canto, se llevaron los conquistadores de *Barbastro* muchos millares a Francia, y que hasta Constantinopla llegaron 7.000. Al *Capitán del Papa*, se dice enviaron 1.500 cautivas. Las cifras son evidentemente exageradas, pero muestran la realidad del elevado número de cautivos que se consiguieron en *Barbastro*. El duque de *Aquitania*, *Guillermo VIII*; futuro padre de *Guillermo IX El Trovador*, tomó parte principalísima en la batalla y el botín. De esta forma no es de extrañar, que según opinión de *Ramón Menéndez Pidal*, "de las once canciones hoy conservadas de *Guillermo de Aquitania*, cinco deriven del *zéjel*. Como de las ocho canciones conservadas de *Cercamón*, una sea un *zéjel*, y de las cuarenta

y tres de *Marcabré*, siete lo sean; pasando la moda zejelesca en Francia en la *segunda generación de trovadores*, hasta caer en desuso". Y ello no es extraño, pues la lírica trovadoresca se hace escolástica y académica, como prueba la "*Razón de trovar*" de *Ramón Vidal de Besalú*, las "*Reglas de trovar*" de *Jofré de Foixá*, o las "*Leys d'amore*", de *Guihem Molinier*... El *zéjel*, por el contrario, es una forma de clara raigambre popular y de gran flexibilidad. Su interpretación musical se adaptaba a las circunstancias y llegaba a modificar las formas tipo. No es raro que un juglar suprimiera las repeticiones del estribillo, si no hay coro que las cante, incluso que suprimiera el estribillo totalmente. Sabemos que el instrumental era, igualmente, muy variado, las melodías zejelescas podían adornarse de diferentes maneras, o bien utilizar motivos de otras melodías conocidas. Era por tanto diferente el *zéjel* cantado en Iraq, del *zéjel* cantado en Al-Andalus o del ejecutado en Europa. El juglar, cantor, instrumentista, o ambas cosas, tenía ocasión de lucirse y mostrar su profesionalidad de la forma que creyera más adecuada.

En 1239 cobran sueldo en la corte de *Sancho IV de Castilla* trece juglares moros, y doce cristianos. *Todros Abulafia*, natural de Toledo, figura en las cortes de *Alfonso X* y *Sancho IV*, componiendo *muwassahas* en arcaica lengua mozárabe... *Alfonso X El Sabio* no desprecia las formas *muwassahas* y *zéjeles* a la hora de elaborar "*Las Cantigas a Santa María*", recogiendo las diversas manifestaciones musicales de su época, para mezclarlas con profundos acentos hispanos. Como en el siglo XIII *Aben Arabi Mohidin* (nacido en Murcia hacia el 1165), y que se trasladó a Damasco, donde muere en 1240, aplica el *zéjel* para la devoción del *Corán*, y aún hoy se difunde esta colección zejelesca por medio de las imprentas de la India, para uso de los fieles musulmanes. *Jopone da Todi*, discípulo de *San Francisco de Asís*, en el corazón de Umbría, compone su laudatorio para que el pueblo cante a coro, y no olvida la forma zejelesca, ya que de sus 102 laudes 52 son *zéjeles*.

MARCO Y ARTIFICES MATERIALES DE LA MUSICA EN AL-ANDALUS

Aunque *Ibn' Abd Rabbihi* nos cuenta cómo en la época de *Harun al-Rasid* era utilizada la música en los hospitales árabes, con fines terapéuticos, y de su empleo como propaganda comercial, o como correo amatorio, hemos de distinguir, ante todo, la música que se realizaba en las cortes, y ésta en las diferentes etapas, de la realizada por el pueblo, como de la música propia de cada comunidad de las que en Al-Andalus convivieron. Los puntos de contacto entre cada una de estas esferas son numerosos, formas populares son recogidas y reelaboradas por músicos y poetas profesionales, para entrar en palacios y en salones de grandes magnates, como melodías cortesanas se popularizan. Simbiosis que ya vimos al hablar de las formas *muwassaha* y *zéjel*.

La música relegada en una primera etapa a un segundo plano, en una situación donde los poetas ostentaban la supremacía, irá paulatinamente tomando un papel de auténtica protagonista. Primero vinculada a una poesía laudatoria hacia el monarca y su dinastía, como asimismo recordatoria de los antecedentes culturales de los gobernantes, para pasar a ocuparse, principalmente, en periodos posteriores, a temas amorosos y estéticos, se cantan quejas de amor, encuentros de enamorados, a la primavera, a las flores, los jardines...

Mientras que las formas anteriores (laudatorias, épico-guerreras...), se encuadran en una música con poesía de erudición.

Tanto los cantores profesionales y los músicos en general, como las esclavas cantoras, tenían gran movilidad, factor importantísimo para la propagación de las diferentes culturas musicales en Al-Andalus, y en la difusión de la música de esta región. Los emires de Al-Andalus gastaron grandes fortunas en la compra de cantoras orientales. 'Abd al-Rahman I compró una cantante llamada *al-Ayfa* que cantaba antes en Medina, como a las cantoras de la misma Medina, *Fadl* y *Alam*, además adquirió, entre otras, a una cantora vasca. *Al-Hakan I* proponía él mismo a sus cantoras los poemas que debían ejecutar.

Sería muy extenso citar la larga lista de cantores, músicos y esclavas expertas en el arte de los sonidos, que de todas partes llegaban a Al-Andalus. En mi artículo "*Pincelada sobre la Historia de la Música de Al-Andalus en los siglos VIII-XIV*" premiado en el cincuentenario de la revista *RITMO*, patrocinado por la Dirección General de la Música y publicado en el nº 503 correspondiente a julio-agosto 1980, en esta revista musical, realizaba un breve recorrido histórico y mencionaba a muchos de estos músicos. Sólo esbozar aquí algunos trazos que muestren el auge y la forma de realizarse la música en Al-Andalus.

En los *Reinos de Taifas* las esclavas cantoras llegaron a costar sumas fabulosas. Vemos también cómo aumenta considerablemente el número de ellas al servicio de un solo señor. Prueba de esta importancia es el hecho de que *al-Rasid*, hijo del rey *al-Mu-tamid*, tuviera a gala tocar el laúd a la perfección.

Los músicos profesionales solían componer o poner música a los poemas más célebres, como mantener y transmitir un repertorio a diversos alumnos libres o esclavos. *Ibn Bassan* nos cuenta cómo *Ibn al-Kattani* enseñaba a las futuras esclavas cantoras escritura, gramática y literatura. Las cantoras vocalizaban todo lo que copiaban. Las alumnas de su escuela eran muy cotizadas, según cuentan las fuentes vendió una por 3.000 dinares. Asimismo fue importante la escuela de canto del gran filósofo y músico *Ibn Baya* en Zaragoza.

Junto a las canciones del pueblo, al mozárabe y al judío, al cantor profesional, a la esclava traída de Oriente o Vascongadas, o a las escuelas de formación musical, entre el laúd y los dinares, y en tierras donde "se bebe vino de las mejillas" o "la aurora -como de costumbre- presta su disco luminoso, como velo, a las bellas", trabaja el filósofo entre estrellas y suras del Corán, en la teoría musical en la que Al-Andalus sería su gran difusor hacia Occidente.

LA NUBA

Otras de las formas más características de la música de Al-Andalus es la *Nuba*, cuya estructura ha sido analizada por el *P. Patrocinio García Barriuso*. Distinguiendo a grandes rasgos cinco partes de la *Nuba*:

“Primera Parte”: Besit
zakil=lento
jafif=rápido

“Segunda parte: Kaim o nusf forma única”

“Tercera parte: Betahihi
zakil
jefif

“Cuarta Parte: Derch forma única”

“Quinta Parte: Koddam jafif”

En un plano más especulativo mi opinión es que las *nubas* son una alternativa islámica a la problemática del Renacimiento de búsqueda de una unidad estructural, conseguida en Europa fundamentalmente por el Contrapunto y la Polifonía, y desarrollada en Al-Andalus por otros caminos: En algunas *nubas* hay una presentación o preludio que recoge los diversos temas que después aparecerán en la *nuba*, con lo cual tenemos ya un principio de unidad muy alejado del esquema fragmentario y secuencial de la música medieval anterior. Por otra parte, los distintos fragmentos cantados se encuentran enlazados por interludios instrumentales, y presentan una unidad estructural en toda la obra, el ritmo pasa paulatinamente de ser lento a ser prestísimo al final. Es como un ciclo vital copiado de la rítmica de la naturaleza, desde el nacimiento hasta la etapa de mayor vigor y esplendor, es la propia estructura física del movimiento que se trunca en su momento más álgido. Se trata, obviamente, de una forma unitaria y coherente, lo que demuestra la capacidad de Al-Andalus de buscar salidas propias a la difícil problemática del Renacimiento, como ya lo había hecho antes frente a otros temas, y ello no es de extrañar, pues Al-Andalus supo mantener una auténtica vanguardia cultural, original pero siempre abierta al exterior.

I - FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA MUSICA DE AL-ANDALUS

A - FUENTES ESCRITAS

- a) - Narrativa (medievales y posteriores)
- b) - Diplomática
- c) - Teóricas y didácticas
- d) - Con grafía musical

B - FUENTES ORALES

I - A - FUENTES ESCRITAS

No es mi intención en estas líneas enumerar todas las fuentes escritas, únicamente apuntar su naturaleza dando algunos ejemplos de las mismas.

a) Narrativa: Medievales y posteriores

La Historiografía Hispanomusulmana, como la musulmana medieval, presentan la singularidad de ser obras que tratan un poco de todo; en un libro amoroso, o de las flores, o cualquier título, que en un principio, para quien desconozca esta manera de ser, no tiene nada que ver con el tema, podemos encontrar disertaciones filosóficas, narraciones históricas, alusiones a poetas como a músicos, instrumentos... Ello hace que el trabajo sea laborioso, lento e ingrato, el dato que buscamos puede estar en cualquier parte. Sin embargo, estos datos nos permiten reconstruir en cierta medida el aspecto externo, es decir la historia, biografías, etc. de la música de Al-Andalus.

Existen fuentes que no nos dicen nada de la música, sin embargo, nos aclaran algunos aspectos complementarios, cultura, fiestas, mentalidad de la época...

Presentamos a continuación una tabla con algunas de las obras de interesante consulta para la Historiografía Hispanomusulmana y su cultura.

SIGLO	AUTOR	TITULO
IX	Habid	Ta'rij
X	Al-Razi	Crónica
X	Rabbihi	Kitab Al-'Iqd
X	Al-jushaní	Ta'rij Quat Qurtuba
X	Anónimo	Ajbar Machmúa
X	Al-Qutiyya	Ta'rij Iftitah Al-Andalus
X	Anónimo	Crónica anónima de 'Abd al-Rahmán III al-Nasir
XI	Al-Faradi	Ta'rij 'Ulama'Al-Andalus
XI	Ibn Hayyán	Al-Muqtabis (10 vols.)
XI	Ibn Hazm	Chamhara Narqt Al-'Arus Risala Fisal
XI	Sa'id de Toledo	Tabaqat Al-Umam
XI	'Abd Allah Ben Ziri	Memorias
XII	Abu-l-Hasan Al-Salimí	Historia de la 2ª Guerra Civil en Africa y España
XII	Ibn Bassam	Kitab Al-Dhapira Fi Mahasin Ahl al-Chazira
XII	Ib Jaqán	Qala'id Al-'Iqyan Matmah al-Anfus

SIGLO	AUTOR	TITULO
XII	Amir Al-Salamí	Duar al-Qeile id
XII	Al-Hichari	Al Mushib Fi Fada'il al-Magrib
XII	Sahib Al-Sala (Familia)	
	Malik Al-Bachi	Historia de los almohades
XII	Bashkuwal	Kitab al-Sila
XII	Ibn Dabbi	Bugyat Al-Multamis Fi Ta'rij Richal Al-Andalus
XIII	Al-Athir	Kamil Fil-l-Ta'rij
XIII	Al-Abbar	Takmila al-Sila
	Al-Hullat Al-Syyra	
	Bayyán Al-Mugrib	
XIII	Marrakushi (Abd al-Walid)	Kitab Al-Mu'chib Fi Taljis Ajbar al-Magrib
XIII	Sa'id al-Magribi	Kitab Falan Al-Adab Al-Muhit Fi Hula Lisan Al-Arab
XIII	Al-Munim Al-Himyari	Rawd Al-Mi'tar
XIV	Al-Muwairi	Kitab Al-Nihayat Al-Adab Fi Funun Al-Arab
XIV	Ibn Al-Jatib	Ihata
XIV-XV	Ibn Jaldún	Kitab Al-'Ibar (Al-Muqaddima)
XVI-XVII	Al-Maqqari	Nafh Al-Tib Azhar Al-Riyad

En la actualidad carecemos de una monografía de conjunto sobre la música de Al-Andalus en las fuentes narrativas.

Sobre las fuentes Cristianas: Las fuentes cristianas son interesantes, aunque muy parcas en detalles, y en ocasiones con abundantes errores para el tema que nos concierne.

La historiografía cristiana empieza a tener un mayor interés a partir de *Alfonso X El Sabio* para nuestra ciencia, y especialmente en la historiografía cristiana referente o con alusiones al reino nazarí de Granada, y sobre todo a las guerras de Granada (1482-1492). Los romances moriscos y la etapa (maurofilia) enfermedad que según *Menéndez Pidal* atribuye a los castellanos que ensalzan a los adversarios con turbante.

b) Diplomática:

Las fuentes diplomáticas coetáneas de esta música en su etapa de Al-Andalus son escasas, por no decir nulas. Sin embargo, en las fuentes narrativas tenemos en ocasiones noticias que en parte pueden sustituir esta ausencia. *Ibn Jaldún* en su "*Al-Muqaddimah*" o *Al-Maqqari* en su "*Nafh al-Tib*" (siglos XIV-XV y XVI-XVII) nos dan noticia de la llegada a Al-Andalus de cantoras orientales, el sueldo de *Ziryab*... Existen también otras fuentes narrativas anteriores

que nos ofrecen algunos datos cuantificables y de burocracia o administración con relación a la música. Sabemos por estas fuentes el exorbitante precio que en la época de los Reinos de Taifas llegaron a costar las cantantes y el elevado número de ellas al servicio de un solo señor, como los privilegios y exenciones que algunos músicos lograron en Al-Andalus.

Donde encontramos mayor número de fuentes diplomáticas alusivas a la música de Al-Andalus es en el Magreb, donde este repertorio se conservó, y los monarcas tuvieron especial empeño en su conservación. Todavía sin estudiar, en archivos y colecciones privadas, sobre todo a partir del siglo XVII, pudiendo ser de gran utilidad para la fase magrebí de la música de Al-Andalus estos documentos.

Podemos por último rastrear la documentación cristiana de los juglares árabes que cobraban sueldo en las cortes cristianas. Como interesante es la documentación *de los moriscos* y sus costumbres musicales en Granada.

c) Teóricas y Didácticas

La teoría musical y su didáctica en Al-Andalus está fuertemente ligada a la cultura musical del Islám Oriental, Al-Andalus jugó el papel de puente y difusión de estas teorías a Occidente, gracias a la labor de la *Escuela de Traductores* de Toledo y a otros centros peninsulares. Por lo cual tenemos que mencionar los principales tratados teóricos de origen islámico, entre ellos citemos:

Al-Jalil Ibn Ahmad (m. 1791). Se le atribuyen dos obras, "*Kitab al-nagam*" y "*Kitab al-iqa*".

Al-Kindi escribió siete tratados sobre música. Su discípulo *Al-Sarajsi* se dice que escribió gran número de tratados.

La gran figura, sin embargo, es *Abu N.ers Muhamed Ibn Muhammad Ibn Tarhan Ibn Uzlag Al-FARABI*, nacido en el 872 en Wasij. Viaja a Bagdad, conoce las teorías cristianas, aristotélicas y platónicas, muere en el 950. Escribió su "*Kitabu Al-Musiqi Al-Kabir*", del que poseemos cuatro copias diferentes.

1^a - En la *Universidad de Leyde* tenemos una reproducción del manuscrito. Consta de 123 folios, y data de 1537 (núm. 1.427).

2^a - En la *Biblioteca Ambrosiana de Milán* se conserva otra copia del manuscrito de 195 folios, data de 1347 (núm. 287).

3^a - En la *Biblioteca de El Escorial* de Madrid, es una copia andaluza incompleta, realizada por el ministro *Abu Al-Hasan Ibn Abi Kamil*, de Córdoba, y consta de 182 folios, sin datar (núm. 906).

4^a - Una reproducción del manuscrito de Beirut, copia incompleta y sin datar.

Del manuscrito de El Escorial se ocupó el bibliotecario de dicho centro *José Antonio Condé*, y fue publicado por *Soriano Fuertes* en 1853. Aunque de *Al-Farabi* se han ocupado numerosos historiadores nacionales y extranjeros, que duda cabe, el que de forma más completa, rigurosa y científica lo ha hecho, ha sido *Barón Rodolphe D'Erlanger* que en 1930 publicó en París su obra "*La musique arabe*", en la cual traduce con extraordinario rigor, el tratado completo de *Al-Farabi* al francés, en su volumen primero y primera parte del volumen segundo.

La obra de *Al-Farabi* consta del “Libro de introducción” dividido en dos discursos.

El libro primero o “Elementos de la Ciencia de la Composición Musical” igualmente dividido en dos discursos. En este primer libro define los intervalos geométrica y aritméticamente, expone una teoría del ritmo perfectamente articulada, las teorías tradicionales de la división de los intervalos, distinguiendo entre los grandes intervalos consonantes, los intervalos consonantes medios, y los pequeños intervalos consonantes o intervalos de modulación.

El libro segundo está dedicado a los instrumentos. El discurso primero al Laúd, y el discurso segundo al resto de los instrumentos (según él mismo) en boga en los países islámicos. Explica teóricamente su funcionamiento y uso. Realmente *Al-Farabi* es exhaustivo, no sólo fundamenta teóricamente los instrumentos, apoyándose en la lógica expuesta en su libro primero de los “Elementos”, sino que detalla las posibles combinaciones sonoras, maneras de tocar, etc. Es un auténtico tratado que puede ser de utilidad también al músico práctico.

Su libro tercero lo dedica a la “Composición musical”. En su discurso primero define la composición musical, la manera de componer melodías para los instrumentos, bien como solistas o como acompañantes. El discurso segundo lo dedica a la composición para el canto.

Al-Farabi tuvo una gran influencia sobre los tratadistas medievales europeos, en *Juan Hispano, Gundisalvo, Adelardo de Bath, Morley, Vicente Beauvais, Grosseteste, Kildwardby...*

Otros tratadistas fueron *Avicena (Abu Ali al-Hurayn Ibn Abd-Allah Ibn Sina)*, apodado “*al-Sayh al-Ra’is*” (el maestro) 980-1037, el cual trata de la música en el capítulo XII de su obra matemática “*Al-Sifa*”, con clara influencia de *Al-Farabi* y *Ptolomeo*, como también trata de la teoría musical en su libro “*Al-Najat*”. Recientemente *Miguel Cruz Hernández* ha tratado el tema en su artículo “*La teoría musical de Ibn Sina en el Kitab al-Sifa*”, en *Cuadernos del Seminario de Estudios de Filosofía y Pensamiento islámico*, núm. 2, Instituto Hispano-árabe de Cultura, *Milenario de Avicena*, Madrid, 1981.

Destacado fue también el tratado de los ciclos musicales o “*Kitab Al-Adwar*” de *Safiyu al-Din*, y su obra “*Al-Risalah al-Sarafiyyah*”, en la que refuerza las teorías del “*Quitabu al-Adwar*”. *Safiyu Al-Din* muere en 1293...

Los libros que trataban sobre música de Al-Andalus parecen desgraciadamente perdidos, por sólo citar dos de los que las fuentes nos hablan, mencionemos el libro “*Al-Agani Al-Andalusiyya*” de *Yahya ibn Ibrahim al-Asbahi*, o el libro titulado “*Agani Ziryab*” de *Aslam Ibn Abd-al-Aziz*.

Sobre la Pedagogía Musical: Sabemos por *Al-Maqqari* los métodos de enseñanza en *Ziryab*.

Otro gran maestro en la enseñanza de la música del que las fuentes nos hablan es *Ibn Baya* y su escuela de canto en Zaragoza. *Al-Maqqari e Ibn Said* nos dan referencias de él y lo comparan con *Al-Farabi*...

d) Con grafía musical:

En el periodo de gestación de las distintas culturas musicales en el medievo, es decir, sobre todo, en la Alta Edad Media, nos encontramos con una primera diferencia esencial. La música

occidental es ante todo religiosa, la música de Al-Andalus es eminentemente profana. Mientras en Occidente el repertorio musical es custodiado por la Iglesia, con una preocupación en la difusión de repertorios, y por consiguiente, un desarrollo de la cultura musical y una abundancia de fuentes; la música de Al-Andalus y la islámica en general, utilizaron otros cauces. Utilizando las palabras del musicólogo libanés *Bernard Mussali*, en su artículo “*Una música para la corte de los califas*” editado en el Correo de la UNESCO (diciembre 1977, pág. 24), podemos decir: “La música árabe tenía tres artifices: los cantantes, los instrumentistas y las esclavas cantoras y danzarinas. La obra de estos artistas se guardaba celosamente, transmitiéndose, bien hereditariamente de padres a hijos, bien por dinero. En este último caso, el cantante invitaba al alumno a que le escuchase hasta que fuera capaz de imitarlo. Tratándose de esclavos, el maestro corría con los gastos de aprendizaje”. Es decir, que cualquier intento de plasmar la música mediante una notación generalizada, era algo impensable en aquella época, pues arruinaría el comercio de las esclavas cantoras y la exclusiva de los músicos profesionales.

Se ha especulado con la posibilidad o intento por parte de *Ziryab* de una notación musical, pero es evidente que por razones socioculturales antes expuestas nunca fue llevada a la práctica.

Esta situación cambia notablemente cuando este repertorio se trasvasa al Norte de Africa y otros puntos, con el paso del tiempo. Como obra más representativa con grafía musical (aunque en forma muy incipiente) del periodo magrebí, pues como decíamos, del periodo de Al-Andalus no existe nada, es el manuscrito de *Al-Husain Al-Ha'ik al andalusí*, siglo XVIII, quien recogió el repertorio de *nubas* andalusíes catalogándolo en once *nubas*, hoy conocidas como Nubas Mayores. No entramos en la denominación, descripción o análisis de estas obras, pues de ellas se encargó en su forma literaria *Fernando Valderrama Martínez* “*El cancionero de Al-Ha'ik*” editora marroquí, Tetuán 1954. Citemos entre otras obras en sus aspectos musicales, las del *P. Patrocinio García Barriuso* “*La música hispanomusulmana en Marruecos*”, Larache 1941. “*La música hispano musulmana en Marruecos*” (conferencia pronunciada en el Instituto de Estudios Africanos del C.S.I.C. 20 abril 1949, editada en Madrid 1950, C.S.I.C.). O su obra anterior “*Ecos del Magrib*” Editorial Tángier 25-6-1939. *Alexis Chottin* “*Corpus de musica marrocaïne*” fasc. I “*Nuba de Ochchak*” (Preludio y primera frase, rítmica: Basit), transcripción, traducción y notas, París, Librería Orientalista “Paul Geuthner 1931, y otros”.

La grafía musical de *Al-Ha'ik*, se reduce a signos marginales en torno a las letras árabes de los poemas. Hay diversos intentos de grafía musical en la Edad Moderna. Sin embargo, todo ello tiene una característica, no se trata de un sistema completo, y en ningún caso sustituyeron a la forma tradicional de transmisión oral. En este caso el poco desarrollo de la grafía musical en la etapa magrebí no se debe como en la andalusí a razones socioeconómicas fundamentalmente, sino a un aspecto esencial de esta música, abierta siempre a la improvisación, al lucimiento del intérprete... La transmisión oral, aunque presenta factores tradicionales y culturales, está también justificada desde la propia esencia o estructura de esta música. Sólo la musicología moderna ha intentado la magna labor de empezar a transcribir en notación europea estas composiciones, no sin grandes dificultades, polémicas, notas aclaratorias, etc., que muestran la problemática que presentan.

Distinguimos claramente dos focos el *Macreq* y *Magreb*. La música y la cultura de Al-Andalus mantuvo constantes relaciones desde un principio con el *Macreq*. No es de extrañar que sea el egipcio *Ibn Sana Al-Mulk*, del siglo XII, quien escriba un tratado preceptivo de las formas más típicamente andaluzas: Las *Muwassahas*. Que *Ziryab* pase de servir a *Al-Rasid* a *Abd Al-Rahman II*, que *Ben Sa'id* (M. 1274) diga “Los zéjeles de Ben Quzmán los he oído cantar más en Bagdad que en cualquier otra parte”, el propio *Ben Quzmán* nos cuenta “mi hermoso zéjel se canta en el Iraq, ¡qué bueno es esto!”, y tantísimos otros ejemplos.

Realmente son los repertorios más antiguos los conservados en el *Macreq*, especialmente *colecciones de muwassahas*, en su forma original andalusí, o en su adaptación oriental. En la actualidad está realizando una encomiable labor en este sentido mi amigo el Dr. *P. Louis Hage*, en la Universidad de Santi-Espirit de Kaslik (en el Líbano), como la agrupación musical que dirige incorporando muy acertadamente un repertorio de *muwassahas* andalusíes de la tradición del *Macreq*.

El *Magreb*, sin embargo, es el que más ha conservado del repertorio andalusí. Su acervo musical está formado fundamentalmente por la etapa de destrucción de los Reinos de Taifas, las emigraciones andalusíes tras la fase de la Reconquista, por lo que podemos considerar que, predominantemente, su material es bajomedieval y de la Edad Moderna tras la emigración de los moriscos. La idea de que este repertorio incluye toda la música de Al-Andalus, o muestra esta larga historia, está muy difundida, aunque mi opinión personal se inclina por ciertos límites cronológicos.

Durante toda la Edad Moderna y Contemporánea se ha mantenido por transmisión oral, en muchas ocasiones con el apoyo y ayudas estatales, y en la actualidad se perpetúa por las enseñanzas de los grandes intérpretes y por la labor docente de los conservatorios del Magreb.

En la Península Ibérica, como tal tradición se ha perdido, influyendo de diversas formas en los distintos folclores españoles. Tema que trató el arabista *Julián Ribera*, aunque sus postulados fueran rebatidos por *Higinio Anglés*. Realmente el tema está por estudiar.

CONCLUSION

Tras este breve recorrido es obvia la necesidad de estudios de conjunto y parciales sobre el tema. Su propio carácter, partiendo de las fuentes, el ser una música con una amplia y prestigiosa literatura, con diferentes fuentes narrativas y diplomáticas, mientras que por otra parte mantiene el sello de la tradición oral, en la transmisión de repertorios, los nuevos métodos necesarios para afrontarla, todo ello hace mayor nuestro convencimiento de su carácter interdisciplinar. Esfuerzo que bien merece esta música.

En nuestra Andalucía, empeñada en recuperar sus raíces históricas y culturales, está despertando esta música un gran interés, como el tema problemático sumergido en dudas y conjeturas de su influencia en diversos folclores peninsulares.

Del lado islámico el interés por su mantenimiento ante el peligro de su posible desaparición. Su entidad y prestigio cultural a nivel internacional hacen de esta música un tema controvertido y polémico, siendo lo más importante la labor conjunta, desde diversos ángulos y puntos de vista que puedan acercarnos cada vez más a la realidad y autenticidad de uno de los fenómenos más importantes del folclore universal: la música y las tradiciones populares de Al-Andalus.

“LA INCIDENCIA DEL FOLCLORE EN EL NACIONALISMO MUSICAL ESPAÑOL”

José Antonio LACÁRCEL FERNÁNDEZ

“LA INCIDENCIA DEL FOLCLORE EN EL NACIONALISMO MUSICAL ESPAÑOL”.

José Antonio LACÁRCEL FERNÁNDEZ.

Quisiera, eso sí, si me lo permiten ustedes y antes de comenzar a exponer este modesto trabajo que haga algo inusual en estos casos. Que lo inicie con una dedicatoria, una dedicatoria de afecto y de respeto, una dedicatoria al crítico de ABC, Excmo. Sr. Don Antonio Fernández-Cid de Temes, que tanto ha hecho por el nacionalismo musical español, a través de conferencias, lecciones, charlas y publicaciones. A él quiero como modesto discípulo, agradecer todo lo que siempre me ha ayudado, todo lo que me ha enseñado, todo lo que me ha hecho entrever de este mundo apasionante de la música española vista desde el prisma del nacionalismo. Quisiera decirle en vivo esta dedicatoria pero él que, año tras año, ha sido asiduo y fidelísimo asistente al Festival Internacional de Música y Danza de Granada, este año no ha podido estar entre nosotros. Vaya con mi dedicatoria este testimonio de reconocimiento, afecto y cariño.

En realidad una ponencia es una palabra que casi viene a asustarnos. Tiene algo de grandilocuente, algo que encaja a la perfección con los eruditos, con los investigadores. Sin embargo el que, día tras día, ejerce la crítica musical, el que intenta plasmar unos conocimientos de estética y de historia de la música, parece encontrarse un tanto desplazado y un poco sobrecogido por la responsabilidad ante el evento de tener que desarrollar una ponencia. Pero la tentación era demasiado grande, porque en un congreso donde se estudia en profundidad algo tan rico como es el folclore andaluz, y teniendo como premisa, y punto de partida, la enorme influencia que el folclore ha tenido en el desarrollo del nacionalismo musical español, vuelvo a

insistir en que la tentación era demasiado grande para dejarla pasar. Confío en la benevolencia de ustedes y en mis buenas intenciones para que este rato no sea demasiado tedioso, y sirva un poco como homenaje a la música que se ha dado en llamar clásica, aunque siempre pienso que el arte debe huir sistemáticamente de apelativos y es por ello por lo que prefiero hablar de música en sí.

Tenemos que partir de una base, en lo que a música se refiere, que puede resultar dolorosa pero que no por ello es menos veraz. España que ha sido rica y pródiga en literatura, España que ha sido rica y pródiga en pintura, y se ha encontrado siempre con un complejo respecto de la música, quizá la más bella y la más abstracta de las artes. No hemos tenido en la música ni un Velázquez, ni un Goya, ni un Cervantes, ni un Pérez Galdós. Y sorprende este hecho cuando se puede constatar, día tras día, que el pueblo español, quizá por su componente latino y mediterráneo, es un pueblo eminentemente musical. Por tradición y por cultura hemos sido más reacios a llegar hasta las salas de conciertos. Por tradición y cultura hemos quedado un poco estancados y hemos ido casi siempre a remolque de lo que han hecho otros pueblos. Pero sin embargo, en lo que respecta a la manifestación espontánea, en lo que respecta a aquello que brota directamente del pueblo, sí que podemos enorgullecernos de poseer desde siempre un acervo cultural musical importantísimo: un folclore riquísimo, variado, un folclore que es muy distinto en cada una de las regiones españolas.

Los españoles hemos padecido siempre diversos complejos. Quizá uno de los que más certeramente pueden definirnos sea el complejo de inferioridad respecto de Europa. Nos hemos ido dejando llevar del mimetismo, hemos renunciado muchas veces a nuestra propia personalidad y hemos arrumbado lo que de genuino tenemos para importar, un tanto artificiosamente, todo lo que nos venía de fuera. Las modas italianizantes y alemanas han ido enseñoreándose de la música culta española y ello ha conllevado el olvido y muchas veces el desprecio de un tesoro musical basado en el arte popular que teníamos entre nosotros y que, con una miopía increíble, hemos estado despreciando cuando es tan nuestro y posee tanta riqueza artística. Y nos hemos dejado deslumbrar por el oropel de lo que nos venía de fuera. O peor todavía, hemos llegado a aceptar lo que realmente era excelente y foráneo pero lo hemos querido imitar y así han salido productos que en el mejor de los casos pueden considerarse deleznable y que han sido perecederos. ¿Quién se acuerda en estos momentos de todas aquellas óperas que se escribieron al final del siglo XIX y que eran calcos, burdos remedos de las más frescas y genuinas creaciones de Rossini o Donizetti o Verdi? Hoy están sepultadas para siempre en el túnel del olvido y no tiene sentido ni interés estético o artístico bucear en ellas, intentar reivindicarlas.

Nosotros tendríamos en todo caso que mirar con respeto y admiración hacia un pasado que entronca con el Renacimiento. Nombres como los de Cabezón, Cristóbal de Morales y sobre todo Tomás Luis de Victoria, con su genial concepción de la polifonía, verdaderamente universalista, constituyen nuestro máspreciado tesoro musical de lo que podríamos llamar una próxima antigüedad. Luego se van produciendo casos aislados en medio de una verdadera plaga de artistas italianos que nos colonizan y que imponen unas modas y unos criterios. Sin embargo hay nombres que tienen que ser recordados con verdadero interés como los de Vicente Martín, y sobre todo el P. Antonio Soler, que ya en sus Sonatas y sobre todo en su Fandango vuelve los

ojos a lo que es nacido de la entraña popular y bien podríamos pensar de él hoy que era una especie de precursor. El mismo Doménico Scarlatti llega a captar algunos aspectos significativos de nuestra cultura popular y se atreve, se toma la licencia, de traspararlo a la partitura. Y sin embargo ahí está nuestro folclore rico, pujante, vibrante, tan variado y pleno de calidad en Andalucía con sus mil giros, tanto por lo que se refiere a la música como en lo referente a la danza. Y el aragonés con la bravura de la jota, y el vasco, y el asturiano, y el gallego y el de Castilla y el de Levante.

La corriente innovadora, la que va a hacer incorporar los elementos esenciales del folclore a la música clásica, va a venirnos también importada. Y han de ser los últimos románticos quienes presten atención a las músicas propias y esa corriente de incorporación a lo popular que vemos en tantos y tantos compositores centroeuropeos también va a fijar su atención en lo español. Pero claro es un concepto de lo español tamizado por el tópico, por el lugar común, tamizado por un criterio netamente romántico que va a quedarse en la estructura externa, sin ahondar en la pura esencia. Para llegar a eso tienen los músicos españoles que despertarse del largo sueño de la mediocridad y de la imitación.

Entre los extranjeros, le ocurre al propio Bizet, con su Carmen, obra genial pero con herencia de todos los tópicos literarios que conmueven a los románticos. Los grandes compositores de ópera se encuentran con que España, lo español, visto por sus prismas un tanto opacos, constituye un vivero, una fuente inagotable de temas. Sevilla con su Barbero Rossiniano o de Paisiello; o con su Fígaro mozartiano, o con el también mozartiano Don Giovanni. Y Verdi con su Trovador, con su Hernani, con La Forza del Destino. Lo español, como exótico, llama la atención y se le trata con la superficialidad más increíble aunque haya dado lugar al nacimiento de bellísimas páginas musicales.

Pero viene la aurora de los nacionalismos. Los países van construyendo nuevas premisas en la historia de su música. Y en España aparece la figura legendaria de Felipe Pedrell. Muchas veces nos hemos preguntado si hubiera sido posible un verdadero nacionalismo musical español, sin que hubiera aparecido Pedrell, sin que hubiera luchado hasta extremos insospechados por obtener unos rendimientos y unos resultados importantes. Creemos que la respuesta es clara. Nunca nada de lo que se hubiera hecho hubiera sido como es, si no hubiera aparecido Pedrell. El mismo nos va a marcar su ideario cuando dice: “De ese feliz consorcio entre el tema popular y culto a la vez nace no sólo el color local sino también el de la época que se compenetran en la obra del compositor. Junto al sello o aire de familia, el tema lleva consigo la adaptación al medio ambiente, la sencillez y la culta naturalidad en dosis equilibradas. Destácase en el tema la personalidad del artista y se notan a la vez en él dejos y quiebro de acento, como de voces oídas”.

Felipe Pedrell tiene unas ideas ambiciosas: creía en “la tradición del abolengo, un instinto, una aprehensión profunda e inconsciente del genio de raza”. Según el musicólogo francés Laplane, permite vivificar esos procedimientos puramente formales, refundirlos, integrarlos en un todo homogéneo, reinventarlos si fuera preciso extrayendo a la vez el artista las esencias de las creaciones ya existentes y las de sí mismo, para obtener una obra que resulte española por dentro y verdaderamente consustancial en el alma atávica de España. Pedrell tiene muy claras sus ideas y es fundamental la publicación de su manifiesto el 1 de septiembre de 1891

“Por nuestra música”. Marcó el camino a los otros compositores, fue la suya una influencia decisiva en las obras de Albéniz, Granados, Falla y Turina. Pero su desgracia fue que todo aquello que él sabía que había que hacer luego era incapaz de trasladarlo a su propia obra. Era el gran teórico, el gran estratega pero nunca pudo hacer realidad lo que predicaba. Este fue su gran drama, ésta fue su tragedia. El Romanticismo en todo el mundo va creando la idea nacionalista, un ejemplo lo tenemos en el tenor García, padre de la Malibrán, que en el Barbero rossiniano sustituye un aria por una copla andaluza. Y el Romanticismo se mete de lleno como hemos visto en la Península pero con idea esterotipada, con idea tópica. Nombres como Estebánez Calderón, Merimée, Gautier, Dumas cargan el acento de la españolidad. Esto tiene una continuación en España, una reacción lógica y que enriquece nuestro tesoro musical: de un lado Pedrell, de otro Barbieri. Pedrell no va a poder dotar de esas esencias que conoce y predica y así encontramos desangeladas y faltas de la genialidad creadora obras como El último abencerraje, Los Pirineos, La Celestina y El Conde Arnau.

El apostolado de Pedrell va a encontrar sin embargo campo fecundo donde germinar la semilla en la obra de Isaac Albéniz. Para mí es éste el autor prototipo del compositor español. Con mucho de novelesco en su amplia biografía que no vamos a recordar ahora. Con mucho de lo que es característico y genuino de lo español, sobre todo en la vertiente de un genio chispeante, creador, repentizador, rey de la improvisación. Y una falta de aplicación para entrar de lleno en el rigor técnico. En Albéniz todo es espontáneo y todo es brillante. Se le puede admirar o detestar pero nunca se le obviará. Y en él va a ser Andalucía el elemento básico que desarrollará al máximo su sensibilidad musical. Para que Albéniz entre de lleno en la música española, para que beba del rico manantial de nuestro folclore, van a tener que producirse dos acontecimientos importantísimos: de un lado su encuentro con Liszt y de otro su encuentro con Felipe Pedrell. Ambos le marcan decisivamente, más de lo que él mismo cree y van a constituir la razón de ser del nacimiento de su estética. Liszt le hace ver la riqueza del patrimonio popular. O sea que ante los ojos atónitos de Albéniz abre un nuevo mundo de una riqueza insospechada. Y hay que tener en cuenta hasta qué punto pesa en el ánimo del joven Albéniz el criterio y el consejo del genio que vive en medio de su corte en Weimar. Así Albéniz ve cómo Liszt se inspira tantas veces en los motivos húngaros y él va a bucear en los españoles hasta encontrar esa fibra sensible que le hará vibrar y que hará posible la creación de su obra más importante.

Luego del episódico encuentro con Liszt ha de venir el encuentro decisivo con F. Pedrell. Cito de nuevo a Laplane que considera que “la vuelta a lo racial iba a ser una verdadera fortuna para la música española.” Albéniz se deja deslumbrar por Pedrell, sobre todo por la hombría de bien de este autor y por la fe con que habla de aquello en lo que cree. Albéniz es genial como pianista pero se resiente en cuanto a lo que hoy podríamos llamar estudios superiores de música. Siempre fue inconstante, pero cuando posaba las manos sobre el teclado, cuando dejaba vagar suelto su genio creador entonces se llegaba a lo sublime. Sus páginas de piano constituyen el rico elenco de una música fresca, magnífica y no superada. Sin embargo van a existir más influencias en la vida de Albéniz, porque ese eterno e incansable viajero, nunca suficientemente conocido y apreciado en su Patria, tendrá una etapa inglesa y después una etapa francesa en la que colaborará con D’Indy, con Paul Dukas y con la Schola Cantorum

de París. Sin embargo la distancia de España va a ir haciendo madurar en él un amor apasionado por su Patria a la que va a llamar su “morena”, como cuando dice “habladme de mi morena, de mi ingrata morena”. Y pacientemente va a ir construyendo ese genial monumento pianístico dedicado a España. Sobre todo su “Suite Iberia”, pero no podemos olvidar el resto de su creación. Siempre basándose en la incorporación del folclore a su música, buscando lo propio de España y consiguiendo con ello llenar de autenticidad a su música. En Albéniz existen varias fuentes folclóricas que es indispensable conocer pero sobre todo, la vertiente andaluza.

Los años en que Albéniz escribe y quiere triunfar, son años en los que la vida musical discurre por cauces desesperantes de mediocridad y mimetismo. De un lado el estilo italianizante; de otro lado, la renqueante zarzuela del momento, desprovista de un verdadero sentido español y que en algunos momentos aleja a muchos compositores, ante el éxito fácil, de lo que pudo haber sido su gran camino. Albéniz, como más tarde Falla, se encuentra tentado ante la zarzuela y escribe “San Antonio de la Florida”, que va a estrenarse en el madrileño Teatro Apolo el 26 de octubre de 1894. Obra que tiene ciertas fragancias, obra que presagia lo que es su autor, pero que queda un tanto diluida en medio de una creación de indudable consistencia e importancia. Después será “Pepita Jiménez” que cuenta con muchas influencias. Incluso tiene una habanera que es una página de sombría pasión, precursora de su “Iberia” e incluso precursora de obras de Manuel de Falla.

Pero dejemos un tanto de lado las tentativas de género lírico de Albéniz -no puede quedar en olvido el extraño contrato que suscribió con el banquero Money-Coutt, comprometiéndose a poner música a los libretos que éste le entregaba- y pasemos de lleno a otros aspectos de su producción más interesantes. Dejemos también de lado, por la escasa incidencia que tiene en ellos la música popular, y así podemos olvidarnos sin remordimiento de conciencia de las “Melodías para canto y piano”, la música de salón e incluso el “Concierto para piano y orquesta”. Y nos encontramos ante “Catalonia”, pieza auténticamente sinfónica y una de las poquísimas veces que vuelve su mirada hacia el folclore catalán, hacia el que podríamos llamar su folclore natal. En esta obra es muy importante apreciar el sentido del ritmo. Hay una cadencia ternaria mantenida en un movimiento mesurado y de bastante amplitud que da su “tempo” a los dos temas catalanes que son el esquema melódico de la obra. En ellos está presente la sardana y se caracteriza porque estos temas folclóricos están presididos por una mayor medida, son menos fuertes que los temas aragoneses o andaluces que van a estar presentes en tantas y tantas obras de Albéniz.

Hemos visto la incorporación de la sardana, netamente popular, a la obra de carácter sinfónico de Albéniz. Va a ocurrir lo mismo con un proyecto especialmente ambicioso como es la “Rapsodia Española” y que, sin embargo, solamente va a tener su auténtica y muy brillante configuración cuando Ernesto Halffter decide orquestrarla y lo hace con verdadera maestría. El espíritu de lo popular, el seguir fielmente el apostolado de Pedrell vuelve a ponerse de nuevo de manifiesto y podemos comprobarlo con harta facilidad. Está presente la malagueña, la jota y sobre todo la petenera que alcanza el verdadero protagonismo de la obra. Es, claramente, la incorporación del folclore, el encuentro y asimilación de éste por el estrato más elevado de la música. Es el bucear y ahondar en la entraña del pueblo, es el encontrar el verdadero sentido de su música. Sin embargo no ha faltado quien ha comentado con relativa dureza la estructura

de la “Rapsodia Española”. Pero no es menos cierto que en la “Rapsodia” ya se advierten esas mimbres con las que se va a hacer el cesto. Existen esos indicios claros, esa irrenunciable vocación por lo auténticamente español que va a quedar consagrado en “Iberia”.

Muchas veces alguna crítica, tocada del afán de la controversia o llevada quizá de la mano de una no confesada pero sí practicada pedantería, ha hecho alusión un tanto despectiva a la “Suite Española”. No vamos a cometer el error en este momento de querer equipararla al verdadero monumento de la música pianística española, o sea “Iberia”. Pero creo que es de estricta justicia el reconocer el mérito y la autenticidad de la “Suite Española”. En realidad, la unidad temática de la obra está más en el motivo y en la intención del autor, que en otros factores. Hay que tener en cuenta, que cronológicamente, es muy difícil, pero muy difícil, establecer ese criterio de unidad. Todo parece indicar que el proceso de producción de la “Suite Española” es muy variado, dando saltos intermitentes en el tiempo. Pero claro está que no es eso exactamente lo que nos preocupa. Lo cierto es que ya en la “Suite Española” hay un sentido netamente español, netamente nacionalista. Y las distintas piezas que la componen presentan también notorias diferencias, e incluso irregularidades, en lo referente a su propia estructura. Desde el aire un tanto lánguido, pero pleno de belleza, de ensoñación, de la serenata a la que da nombre “Granada”, reducto de nostalgias de Albéniz, hasta el ritmo trepidante de la seguidilla. La presencia viva, colorista, como un estallido de luz y alegría que es “Sevilla”. Concebida bajo un ritmo de taconeo, con toda la plenitud y la fragancia de la danza, y en lo alto una melodía y luego la copla, la hermosísima copla en la que tremola -siempre en Albéniz- ese hálito de melancolía que lo hace tan entrañable. Algunos han querido ver en esa copla un trasunto de la saeta. Después “Aragón” con la recia rudeza de la jota que está esbozada, que viene a perfilarse en la imaginación del compositor. Y de nuevo la seguidilla, pero ahora que parece emanar de una tierra parda, de un paisaje grandioso en su monotonía. Y Asturias, con el pespunteado de la guitarra, y Cádiz, y Cuba, y Cataluña, más convencional, menos sentida y auténtica que Catalonia.

Albéniz va llenando de sonidos españoles todos los hitos, todos los acontecimientos más o menos importantes de su vida. Desde su exilio voluntario recrea la imagen de España, la recrea a su modo y manera y surge pródiga su literatura musical en la que siempre se reconocerá el palpitar de lo español, la fuerza de un folclore que se eleva, metamorfoseado por el genio del compositor, a las más altas esferas con el glorioso cometido de servir de base, de servir de punto de partida para la creación musical nacionalista: Córdoba, con su carga de intimismo e incluso de religiosidad: Y esos recuerdos de viaje, como el canto a las Torres Bermejas, o los Rumores de la Caleta, de la hermosa Málaga, o Puerta de Tierra.

Pero no cabe la menor duda de que el Albéniz más perfecto, el Albéniz más auténtico es el de “Iberia”.

Poco a poco va puliendo esa “Iberia” por él soñada. Va haciéndola nacer quizá lentamente, pero con un recreo espiritual. Va volviendo a escuchar los viejos cantos de la tierra, lo que tiene de ancestral nuestra música, esa música que nace espontánea de la garganta de un cantaor en las tierras cálidas de Andalucía; esa música que nace del ritmo trepidante y fuerte de la jota; esa música que enlaza con las danzas populares, con las más conocidas y queridas en cada uno de los rincones de la geografía española. Y nace “Iberia” y se la llama monumento

pianístico a España. Y lo es, siendo además un compendio de lo que es nuestra música, una especie de radiografía musical de nuestra raza. Se advierte en Iberia esa técnica perfecta, yo diría más bien que increíble, de un pianista consumado. El virtuosismo unido al conocimiento exhaustivo de las posibilidades cromáticas del piano. Albéniz divide su "Iberia" en cuatro cuadernos que mantienen una unidad de criterio, acentuada, por supuesto, en las obras -tres- que incluye cada uno de estos cuadernos. El primero está integrado por "Evocación", "En el Puerto" y "Corpus en Sevilla". La "Evocación" es, siguiendo el título, una especie de amplia perspectiva por toda España. Es una evocación teñida de nostalgia, con ese tinte agrídulce de la melancolía que en Albéniz tiene una especial significación. Sin embargo "En el Puerto" se cambia totalmente y bien puede considerarse una página eminentemente colorista, con mucho de danza, con la fuerza descriptiva de la luminosidad que emana del mar. En "El Corpus en Sevilla" lo popular va a alcanzar clarísimo protagonismo. Unos acordes, distanciados, van a sugerir el redoble de los tambores que preludian la procesión. Y la inclusión inmediata de la "tarara" el popular canto español que va a ser objeto de variaciones, alcanzando una belleza inusitada gracias a la genialidad y la maestría de Albéniz. Y el sugerir de las campanas y de otros tantos elementos que aparecen nítidos en esta página colorista y de una altísima calidad de técnica pianística.

En el segundo cuaderno incluye Albéniz "Rondeña" y "Almería", ambas unidas por el compás 6/8 y por las relativas tonalidades, re mayor y sol mayor, con el encanto repetido de las coplas en ambas y ese sabor clarísimo advertido de lo popular. Cierra "Triana" que es una exposición de la danza, incluso algunos ven el pasodoble, pero todo en "Triana" sugiere danza, colorido, bullicio, claridad meridional.

En el tercer cuaderno están incluidos el "Albayzín" donde vive la danza gitana pero en su desnudez, mesurada, plena de austeridad, con su carga de tristeza y la copla y la guitarra. En el "Polo" vuelta a los pilares esenciales del cante y la danza. Pero también aquí la pena y la tristeza, con un rico tratamiento instrumental. Y como contraposición ese "Lavapiés" chispeante, vivo, pleno de gracia y agilidad.

El cuarto cuaderno con "Málaga", en la que se incluyen tres motivos de malagueña y que sirven de base al desarrollo de la danza. "Jerez", brillante y difícil, verdadero ejercicio de virtuosismo para la mano izquierda. Y "Eritaña" que es el encuentro con el aire libre, con los espacios abiertos, con la alegría y que tiene una estructura que podría calificarse de verdaderamente genial.

De Albéniz pasamos a Manuel de Falla, pero con un breve análisis, sin olvidarnos de otros nombres tan significativos como Granados, Turina y Guridi, dentro del campo del nacionalismo musical español. Pero es Falla, andaluz universal, quien consigue, como Albéniz, los más altos logros, de forma totalmente diferente.

Hay que partir que también Falla entra en el camino trazado por Pedrell con quien tuvo contacto el compositor gaditano. Si en Albéniz todo es exuberancia, todo es fuerza y pasión, en Falla hay recogimiento, hay un criterio de unción y de religiosidad que va a estar presente en la forma acabada, perfecta con que realiza su obra. Siempre el último toque, nada de dejarlo en manos de la improvisación. En Falla confluyen dos corrientes: la puramente andaluza y

otra posterior en la que se advierte una mayor depuración de la obra del compositor, más filtrada, más elaborada. Consigue el premio de la Academia de Bellas Artes con “La vida Breve” donde aparece con nitidez el andalucismo de Falla, su criterio de la música nacionalista. Las escenas de la boda, o mejor de la fiesta que sigue a la boda, la bellísima danza, donde aparecen los más puros aires andaluces. Después, en su periplo parisino van a surgir con una fuerza inusitada las “Siete Canciones Populares Españolas”, donde lo folclórico va a servir de base, va a suponer el punto de partida desde el que se elabora la creación artística. El éxito es grande y se produce un espejismo en España, porque van a ser muchos los que creen que escribiendo canciones tópicamente “españolas” se va a conseguir brillar con luz propia. Y el secreto de Falla es que bebe en las fuentes populares, hace auténtica su obra y sabe tamizarla con su genialidad. No hace la menor concesión al tópico.

En el año 1916 va a surgir “Noches en los jardines de España”, donde se condensan tres nocturnos para piano y orquesta. Es una obra intimista, de una belleza formal cautivadora, donde hay influencias del impresionismo, pero sobre todo la fuerza de lo español que late en cada compás de tan hermosa obra. Y nos remitimos a los dos cantos que aparecen en esta partitura, ejemplo vivo de lo auténticamente popular, arropado por la exquisitez de una música sublime. Brillando lo popular con luz propia, por propio derecho, dos momentos netamente andaluces: “El amor brujo” y “El Sombrero de Tres Picos”. En el primero habrá que destacar la danza del terror, de sabor y estructura auténticamente gitanos, con protagonismo del oboe y la trompeta y con un sentido acusadísimo del ritmo. La Danza Ritual del Fuego, en el que tienen especial importancia las violas y los contrabajos en “pizzicato”. No emplea la percusión y, sin embargo, gracias a su magistral sentido de la orquestación -que algunos han querido negar- consigue el efecto del baile gitano y parece que suenan los tacones y que suenan las castañuelas. Tal es el poder y el embrujo de esta pieza fascinante. Y sobre todo, la “Pantomima”, uno de los momentos más bellos y plenos, con la incorporación del tango de Cádiz en compás oscilante.

En “El Sombrero de Tres Picos” también los elementos folclóricos están claramente expuestos, en esa sucesión de danzas, pero alcanzan mayor plenitud en la brillante y casi obsesiva danza del molinero y sobre todo en la escena final, en la que la jota alcanza proporciones de danza netamente españolas, no pudiendo distinguirse aquí la jota de éste o de aquél lugar sino la jota en sí misma, como si se tratara de una abstracción de tan hermosa forma musical española.

Luego ya estará el Falla más estilizado en el que aparecen influencias de Castilla, en el elaborado y bellísimo “Retablo de Maese Pedro”, y más aún en el maravilloso “Concierto”.

El tiempo que se concede para la exposición de ponencias no me permite entrar con la profundidad que hubiera deseado en otros nombres y figuras señeros del nacionalismo musical español. Considero injusto no hacer una rápida referencia a ese poeta del piano que fue Enrique Granados, donde sus “Danzas Españolas” tienen toda la vibración de lo auténtico, del encuentro con el rico tesoro de nuestra música popular. Y lo mismo puede decirse de “Goyescas”, donde surgen el más neto españolismo, desde la contemplación de las escenas de Goya, aunados con la fantasía del compositor. Y Joaquín Turina, con esa “Sevilla” plena de luz, con estallido de luminosidad, que siempre está presente en su obra. Con esa “Oración

del Torero” en la que se contraponen el sentido de la religiosidad y la constante del pasodoble, apenas entrevisto, que habla de la necesidad de cruzar la arena. Y la “Sinfonía Sevillana”, y “Las Danzas Fantásticas”, y tantas y tantas obras. Y no podemos silenciar a Guridi, con su espléndido muestrario de la música vasca.

Ni seríamos tampoco justos si olvidáramos a algunos de los grandes zarzuelistas que trabajaron intensamente con temas españoles. Desde Barbieri, verdadero revolucionario musical, a Tomás Bretón, con su fragante “Verbena”, o con la inolvidable “Jota de la Dolores”. O Ruperto Chapí y su rozagante “Revoltosa”. O Amadeo Vives y la castiza “Doña Francisquita” o la dulce y melancólica “Maruxa” gallega. O Fernández-Caballero, con su homenaje a la jota en “Gigantes y Cabezudos”. Jerónimo Giménez, y su andalucismo cargado de pasión de “La Tempranica”, etc. etc. Pero no hay tiempo. La aportación del folclore al nacionalismo musical sería suficiente para abarcar todo un seminario. Dejemos pues este rápido esbozo que se ha centrado más en la figura de Albéniz, con referencia a Falla y obligado y rápido recuerdo a tantos y tantos maestros, como los seguidores del nacionalismo Ernesto Halffter, Rodrigo y tantos otros que felizmente viven y de los que podemos esperar nuevas obras.

**“LAS DANZAS: ¿FOLCLORE O CULTURA POPULAR?
VERSION EMIC-ETIC”**

Danielle PROVANSAL y Pedro MOLINA

“LAS DANZAS: ¿FOLCLORE O CULTURA POPULAR? VERSION EMIC-ETIC”.

Danielle PROVANSAL y Pedro MOLINA

Nuestra ponencia consta de dos partes:

1º.- Una reflexión teórica sobre el marco conceptual que permita articular coherentemente la relación histórica existente entre Folklore y cultura popular.

2º.- Una reflexión sobre la práctica etnográfica que posibilite comprender y recuperar el verdadero sentido del Folklore en el proceso de transformación concreto de la cultura popular, dentro de la dinámica específica de sociedad, en general, y de Andalucía, en particular.

La primera parte se articula en torno a la estructuración del concepto de identidad cultural, que constituye el campo semántico del discurso relacionado con el Folklore y la cultura popular.

Identidad que constituye un proceso complejo (horizontal y vertical al mismo tiempo), dinámico y diferenciador.

El proceso de identificación cultural es el resultado histórico de la práctica interna de un grupo humano a nivel social, económico y cultural y de sus relaciones con otros grupos en el marco de una determinada organización de la sociedad en su conjunto, a partir de lo cual las diferencias pueden constituirse en señas de identidad.

El Folklore y la cultura popular adquieren, en este espacio, su significado histórico concreto.

Se trata, pues, de evitar, en primer lugar, la folklorización del Folklore, para no caer en el

espejismo de que su reactualización formal, significa necesariamente la revitalización de una determinada cultura popular.

En segundo lugar, consideramos necesario recuperar el verdadero sentido de memoria histórica que debe implicar el Folklore.

La segunda parte es una exposición de los resultados de nuestro trabajo de campo a partir de la reconstrucción de unas danzas, ya desaparecidas, en el Campo de Níjar, donde los vecinos tomaron la iniciativa de reproducirla tal y como tenía lugar, ante el interés mostrado por los antropólogos de filmarla con el fin de poder reactualizarla.

La reflexión emic y etic de esta experiencia la consideramos de especial interés para los estudios del Folklore en Andalucía.

El texto que presentamos es la reproducción del que, en su día, fue leído en el “I Congreso de Folclore Andaluz: Danzas y músicas populares”, celebrado en Granada en julio de 1986. Su publicación actual, exige, por tanto, unas consideraciones previas.

El I Congreso de folclore andaluz tenía una doble dimensión: teórica y práctica. Cuando se nos pidió nuestra colaboración, consideramos que podía ser interesante aportar nuestra experiencia concreta en este sentido, partiendo del trabajo de campo que, durante años, llevábamos realizando en Campo de Níjar. Uno de los aspectos a los que habíamos dedicado bastantes horas de análisis y discusión -a partir de los materiales recogidos- consistió en la reflexión metodológica en torno al concepto de cultura popular y a su posible relación con el folclore, en el marco histórico del significado concreto que adquiere la referencia específica del concepto de identidad cultural.

Quisimos contrastar nuestras hipótesis con la práctica. Para ello, pensamos que la reproducción de un baile antiguo -ya desaparecido- por los mismos protagonistas para los que en su día esta fiesta tenía una función significativa en el contexto de sus relaciones sociales, podría ser un instrumento adecuado para su verificación. Por esta razón, decidimos realizar un vídeo suponiendo que, su proyección posterior a los mismos protagonistas, nos podría aportar elementos para una reflexión émic-étic. En este sentido, la película proyectada en el congreso, constituía una parte integrante de nuestra ponencia: la coherencia de nuestra argumentación podía esencialmente verse corroborada por las propias imágenes.

El texto que presentaremos a continuación debe entenderse, por tanto, como un discurso enmarcado dentro de esta lógica. Por esta razón, fue leído antes de la presentación de la película, titulada: “Recuperación cultural en Campos de Níjar”.

Después de la proyección del vídeo, antes del debate, se describió el baile del “Fandango de Níjar”, acompañado de los correspondientes gráficos. Para esta labor, contamos con la colaboración de Gustavo Javier Criado Barón.

Hechas estas observaciones, pasamos a reproducir literalmente el texto de nuestra ponencia, incluyendo al final del mismo, como anexo, la descripción del fandango de Níjar, llamado también, simplemente, “Baile de palillos”.

En primer lugar, quisiéramos comentar el título de esta ponencia. Puede parecer extraño oponer las palabras cultura popular y folclore, ya que tienen indudablemente puntos en común que vamos a subrayar en primer lugar antes de pasar a sus aspectos diferenciales. Ambas palabras designan modos de transmisión inmediatos, directos, es decir a través de la práctica y no de

un saber especializado institucionalmente que, supone una fijación de los contenidos y no un proceso dinámico de recreación. Además, tanto el folclore como la cultura popular se asocian a grupos económica, social y políticamente apartados: por ejemplo, el folclore se utiliza como sinónimo de la expresión cultural de la sociedad campesina, alejada geográficamente de los centros de intercambios y decisiones urbanos, mientras que el término de cultura popular sirve a menudo para designar las manifestaciones culturales de categorías sociales dominadas o desfavorecidas.

Aquí se paran los puntos en común. Detrás de la palabra folclore, hay, implícitamente, como lo ha subrayado Salvador Rodríguez en su conferencia inaugural, un planteamiento evolucionista sumamente valorativo: se refiere a la cultura de “antes”, aquella “atrasada”, menos desarrollada o propia de personas de un grado inferior de instrucción, en comparación con la cultura llamada moderna, culta y letrada. Se considera así el folclore en la pura línea de Tylor y Lang como conjunto de supervivencias que desvelan o restituyen en parte un modo de ser, de pensar, de sentir y de explicar antiguo y, cuando se utiliza el término tradicional aplicado al concepto de folclore, hay que interpretarlo en el contexto de estas connotaciones concretas.

Siempre dentro de la misma perspectiva evolucionista -y la tendencia romántica aparecida en el siglo pasado lo desvela- existe la convicción implícita de que el mundo de antes era mejor que el de hoy. Supone una forma enmascarada de resistencia a los cambios económicos, socio-culturales o políticos por parte de determinados sectores. Pero a diferencia de lo que ocurre con la cultura popular en la definición que hemos dado, en lo que se refiere al folclore, no podemos clasificar a los que protagonizan este rescate en un estrato popular determinado y concretamente subalterno, sino que se encuentran diseminados en todos los niveles de la estructura social. Esto nos permite detectar la eventual instrumentación socio-política que se pueda hacer del folclore.

En cuanto a la cultura popular, a menudo se define de forma genérica, lo que se traduce por una cierta ambigüedad de su ámbito de práctica cultural tradicional, es decir de folclore, y otras veces se confunde con la cultura de masas. Sin querer entrar aquí en el detalle de las diferentes definiciones dadas de cultura popular, adoptaremos nosotros la que hemos utilizado en otras ocasiones y que se basa en un doble planteamiento:

En primer lugar el de Gramsci, como la cultura específica de sectores sociales subalternos y como opuesta a la cultura de categorías sociales hegemónicas. En segundo lugar, el de Lombardi, como cultura de impugnación, es decir como conjunto de manifestaciones que sirven de vehículo para expresar reivindicaciones, protestas, malestar, debido al alejamiento de los centros de poder, al olvido de la administración, al no reconocimiento de la especificidad étnica, etc. En resumidas cuentas a todo lo que no se puede expresar o manifestar de otra forma en un contexto específico como una situación de explotación, de dominación, de dependencia, de marginalidad o de cambio social desestructurante.

A nuestro juicio, esta definición, por ser dinámica y totalizadora, nos permite, mejor que el concepto de folclore, abordar la temática que intentamos describir en la película que se va a ver a continuación: se trata de un esfuerzo consciente de recuperación por parte de los propios protagonistas de su tradición recientemente desaparecida a consecuencia de una profunda transformación socioeconómica. El fenómeno reviste interés en tanto que mecanismo voluntario de

reproducción cultural a diferencia de lo que suele ocurrir normalmente en que hay una transmisión automática, es decir no vivida como tal, y mediante prácticas que se realizan periódicamente. Para nosotros, esta toma de conciencia émica de la pérdida de la funcionalidad de elementos culturales propios significa por supuesto reconocimiento de una tradición o de un folclore, no lo negamos. Pero, por otro lado, este intento mismo de reactualización en un contexto profundamente transformado significa algo más: debido al impacto de varios fenómenos tales como la implantación de una industria contaminante en una zona próxima y la introducción de técnicas de cultivo intensivas, se trata de una auténtica reacción de defensa y de protesta: de defensa del territorio y de protesta de su degradación. También constituye una reacción de afirmación colectiva, de grupo, pero de grupo marginado, no tenido en cuenta como interlocutor social y político. Por ello lo definimos como manifestación de cultura popular, aunque su contenido sea la recuperación del folclore. Destacaremos además otro aspecto que nos parece importante: la recuperación no es el hecho de especialistas -a diferencia de lo que pasa con el folclore- sino de los propios sujetos convertidos en objetos conscientes de sí mismos. Esto es un aspecto esencial, desde el punto de vista del método, y nos abre una vía de reflexión. Pero antes quisiéramos hacer algunos comentarios sobre el concepto de identidad.

El término es también ambiguo: los conflictos que se observan en la película en torno a la ejecución de los bailes lo ponen de relieve: no hay acuerdo sobre la imagen que los protagonistas quieren dar hacia el exterior y tampoco hay acuerdo sobre su manera de autodefinirse mediante su tradición. Vemos que hay por una parte una voluntad de una práctica aglutinante, colectiva -el hecho de organizar la fiesta lo demuestra- pero los contenidos, es decir en este caso los elementos constructores de la identidad, son heterogéneos. Hay una frase de Levi Strauss que nos parece muy pertinente en este sentido:

“La identidad es un foco virtual al cual nos es indispensable referirnos para explicar un cierto número de cosas, pero sin que tenga una existencia real.”

De hecho, esto significa que el concepto no remite a un sector de realidad permanente e intangible o a contenidos fijos, sino que designa un proceso sometido a condiciones concretas, es decir variable y que este proceso apareja, en tanto que unidad conceptual, la identidad a la diferencia. El “nosotros”, en tanto que autodefinición, se construye a partir del otro, de lo ajeno. Para concretar más, diremos que la recuperación de elementos que definen la especificidad de un grupo no es separable de la defensa de este grupo en el contexto social global. Esto quiere decir que la problemática de la identidad no se puede abordar en sí, hay que estudiar las circunstancias que favorecen su manifestación. En el ejemplo que vamos a dar, desvela la toma de conciencia de la destrucción de la vida agropastoril tradicional, el impacto de la emigración y de factores económicos recientes. Es el deseo, a través de una misma tradición compartida y reencontrada, de vincularse sentimentalmente a un lugar o a una porción del territorio, el de los padres y de los demás oriundos, en definitiva, es reconstruir una “patria chica”. El hecho de que emigrantes que vienen de vacaciones hayan participado en la fiesta nos parece muy significativo al respecto. Para terminar, vamos a abordar cuestiones de método.

En el transcurso de nuestro trabajo de dirección de un atlas etnográfico de Campo de Níjar patrocinado por la Diputación de Almería, hemos ido recogiendo datos sobre tradición oral y hemos intentado reconstituir los bailes antiguos de la zona, entrevistando a personas mayores.

En un principio, la reacción fue negativa y las respuestas eran las siguientes: “no hay nada”, “se ha olvidado todo”, “todo se ha perdido”, “¿para qué?: son cosas viejas”. Se notaba una vergüenza por su propia tradición y “no querían hacer el ridículo”. Por otra parte, se daba entonces una valorización extrema de elementos ajenos al lugar (“majorettes”). Hemos interpretado esto como el deseo de acercarse al mundo urbano-industrial y a su cultura de masas. Pero al insistir nosotros y al enterarse del interés de un ente público en cosas que habían llegado a despremiar, empezaron a darnos descripciones de bailes antiguos. Al mismo tiempo, jóvenes de Níjar se organizan para recuperar el fandango y los trajes de refajonas. De hecho, nuestro trabajo de campo sirve de catalizador y favorece iniciativas. Personas originarias de un lugar de Campo de Níjar -la Joya de Agua Amarga- sugieren organizar un baile “a lo antiguo” y aceptan ser filmados. Se responsabilizan ellos para reunir a la gente, mientras nosotros pusimos los elementos complementarios: galletas, anís, garbanzos “torraos”. Hay que precisar que los vecinos insisten en reproducir fielmente todos los detalles de la fiesta. Sin embargo, como se va a ver, es una fiesta de hoy a partir de un modelo de ayer, algo difuminado. Los coches que aparecen en la pantalla son elocuentes en este sentido. Hay balbuceos, intentos fallados y no faltan en el transcurso de la fiesta críticas: “no se hacía así”, “no se parece nada”. También, como lo hemos dicho antes, aparecen controversias en cuanto a los pasos y las mudanzas entre jóvenes y ancianas. Finalmente, organizan otra fiesta de noche, la semana siguiente, para que viéramos cómo, según sus propias palabras, “es la auténtica”. Sorprendentemente, esta noche apareció una camioneta con coca-cola, fantas, ginebra, cervezas y no con anís, galletas y garbanzos torrados.

En el transcurso del baile, lo único que se reprodujo de las fiestas antiguas fueron “las carreras”. El resto eran canciones de Manolo Escobar y otras de la misma época que nos molestamos en anotar.

Finalmente, para llevar a cabo del todo nuestra experiencia metodológica y hacer tomar conciencia a los actores de su propia objetivación y favorecer otra vez ser sujetos de sí mismos, les proyectamos la película una vez acabada. Su reacción nos desconcertó, ya que los comentarios fueron positivos en cuanto a contenidos aunque se rieron, lo que desvela cierto distanciamiento.

Nosotros esperábamos una confrontación entre émic y étic. Pero era entelequia intelectual y era error nuestro. Interpretamos esta reacción como un deseo de escapar a la folclorización, y el inicio de un proceso de recuperación en términos de recreación y no de reproducción literal. La aceptación de la película es la integración a nuestro juicio de un proceso de transformación del propio folclore y la manifestación de un hecho de cultura popular.

ANEXO: EL FANDANGO DE NIJAR O “BAILE DE PALILLOS”

- a) *Características generales.*
- b) *Ejecución.*

- a) *Características generales.*

-Refiriéndonos al sentido puramente folclórico de dicha danza, hay que destacar distintas

características como sus variados pasos que son ejecutados en función de su música y sin orden coreográfico, es decir, que una pareja puede ejecutar un determinado paso en primer lugar a la vez que otra segunda pareja dicho paso lo baila en cualquier otro orden, sin embargo todos los pasos están bien contados rítmicamente a pesar de la indefinida música en cuanto a su duración.

-Sus ritmos musicales suelen estar compuestos por compases ternarios, con aire similar a las “arrieras” de Dalías.

-Se aprecian ciertas influencias tanto en la música como en los pasos de la danza, de las “parrandas”, baile de gran extensión en todo el levante almeriense.

-Indistintamente se bailaba en grupos compuestos por filas de parejas o simplemente en parejas, nunca por individual; al igual que el resto de sus danzas.

-Su sentido ritual está dedicado a las parejas ya que desde el principio hasta el final de esta danza los pasos, posturas y posiciones van marcando poses compenetradas por dos personas.

-Básicamente consta de:

1. Estribillo (paso sostenido similar al de “sevillanas”).
2. Cruce (paso cruzado con giro sobre pie plano).
3. Coplillas (variados pasos).
4. Final (salto y postura final).

-Situación: filas compuestas de parejas tomando el frente con relación a la pareja como punto de referencia pasando por distintas direcciones a lo largo de la danza.

-Introducción: no adoptan posiciones determinadas, utilizan posturas espontáneas y comienzan a bailar al toque de unos palillos.

b) *Ejecución.* (1)

-Ordenación coreográfica:

ESTRIBILLOS- Todos ellos se realizan en el sitio inicial tras el aviso de introducción que marcan los palillos, se repetirán tras las coplillas.

COPLILLAS- Como se advierte en las características generales éstas se ejecutan en función del tiempo que dure la música.

Son la continuación de los estribillos, utilizan seis tiempos para marcar los pasos, se ejecuta en el sitio inicial y se repite en el sitio de la pareja tras haber realizado un cruce.

CRUCES- También van marcados por seis tiempos y son realizados tras las coplillas.

FINAL- Se realiza un salto y se adopta una postura final.

(1).- Como pura y auténtica danza folclórica, carece de terminología, por tanto, utilizaremos el popular y reducido argot.

ESTRIBILLO.- Tiempo 1: Ejecutar un paso con pie derecho hacia la izquierda.

Tiempo 2: Posar el pie izquierdo con la planta tras el anterior.

Tiempo 3: Retroceder con izquierdo.

Tiempo 4: Posar pie derecho con la planta delante del anterior.

Tiempo 5: Levantar rodilla flexionada del pie que se encuentra delante.

Tiempo 6: Posar pie plano para repetir con el opuesto.

(Al igual que las coplillas, los estribillos se ejecutarán en función del tiempo que dure la música).

1ª COPLILLA.- Se toma como situación el perfil con relación al público, sin perder el frente de la pareja.

Tiempo 1: Puntear con derecho sobre izquierdo.

Tiempo 2: Estirar el pie hacia el lado del anterior.

Tiempo 3: Elevar escasos centímetros el talón del pie de base.

Tiempo 4: Puntear con izquierdo.

Tiempo 5: Puntear con derecho.

Tiempo 6: Puntear con izquierdo.

CRUCE.- Nos situamos al frente de la pareja y tomamos la diagonal hacia la derecha.

Tiempo 1: Lanzar un paso hacia el sitio de la pareja.

Tiempo 2: Golpear con la planta del izquierdo tras el anterior.

Tiempo 3, 4, 5: Ejecutar tres pasos alternamente sobre pie plano, girando a la vez sobre sí mismo.

Tiempo 6: Puntear con derecho ante izquierdo.

2ª COPLILLA.- Se sitúan en el lugar inicial manteniendo el frente como punto de referencia.

Tiempo 1: Puntear con derecho junto a izquierdo.

Tiempo 2: Levantar derecho con rodilla flexionada.

Tiempo 3, 4, 5: Contar tres pasos, desplazándonos hacia la derecha sobre pie plano. (Uno detrás y dos delante).

Tiempo 6: Puntear con izquierdo.

Al término de estos seis tiempos se repiten con el pie opuesto.

3ª COPLILLA.- Situación de frente.

Tiempo 1: Saltar sobre derecho manteniendo pierna y pie izquierdo estirados detrás.

Tiempo 2: Salto sobre izquierdo desplazando el derecho hacia el mismo lado.

Tiempo 3: Salto sobre derecho punteando delante con izquierdo.

Tiempo 4, 5, 6: Repetir con izquierdo.

4ª COPLILLA.- Situados de frente y avanzando por la izquierda.

Tiempo 1: Puntear con derecho ante izquierdo.

Tiempo 2: Puntear con izquierdo.

Tiempo 3: Puntear con derecho.

Tiempo 4: Puntear con izquierdo.

Retroceder al sitio inicial por el mismo lugar, dando pequeños saltos a pie plano desplazando el pie contrario hacia adelante (Ejecutar 5 veces).

Una vez en el sitio se toma el perfil.

Tiempo 1: Saltar sobre izquierdo cruzando derecho por detrás y sobre el tobillo.

Repetir con pie contrario cuatro veces alternas.

POSTURA FINAL.- Por el lado izquierdo y en diagonal a la pareja.

- 1.- Saltar sobre derecho manteniendo rodilla izquierda flexionada con el pie a la altura de la rodilla opuesta.
- 2.- Posar el pie derecho en plano y puntear con izquierdo delante ejecutando un giro de 180 grados para volver al frente.

Postura final para las mujeres: Elevar pie y rodilla izquierdos sobre la derecha y a la altura de la misma.

Postura final para el hombre (o cualquiera que adopte este papel): Arrodillarse pasando la rodilla derecha atrás y la izquierda adelante, ambas flexionadas, a la vez que la mujer posa su pie izquierdo sobre la rodilla izquierda del hombre.

BRACEOS.- El movimiento de brazos es limitado, lo inician a partir de cualquier posición natural, al igual que los pies, formando dibujos circulares. Suelen colocarlos bajos y ligeramente flexionados y al ritmo de los pasos compaginan los movimientos, tomando como punto de referencia la corona.

Se bajará uno de los brazos a la altura del pecho a la vez que se mantiene el opuesto en el punto de referencia (corona).

Compaginaremos siempre pie y brazo derechos alternamente con izquierdos.

PALILLOS.- Se basan en un compás ternario para hacerlos sonar, se colocan sobre el dedo pulgar y se adornan con variados lazos de colores.

Son los encargados de marcar el comienzo de la danza.

Toques básicos:

Ri-a, pi-ta, pan.

1) Introducción: Pan, pan, ta, ri-a, ta, ri-a, pan, pan.

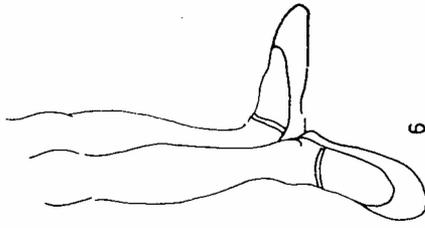
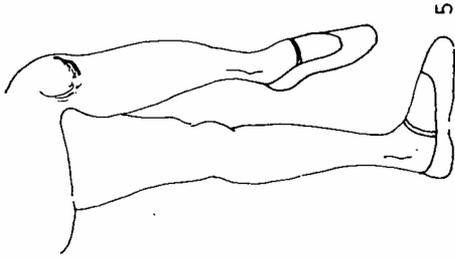
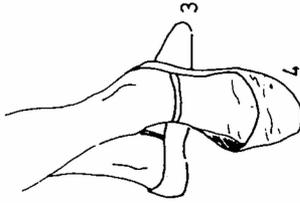
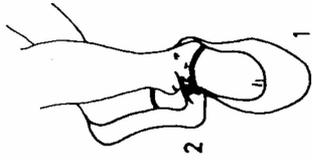
2) Estribillo: Pan, pan, pan, ri-a, ri-a, ri-a, ri-a, pi-ta, pi-ta. (ta, ri-a, pan, para el final).

3) Coplillas: Pan, pan, ta, ri-a, pan.

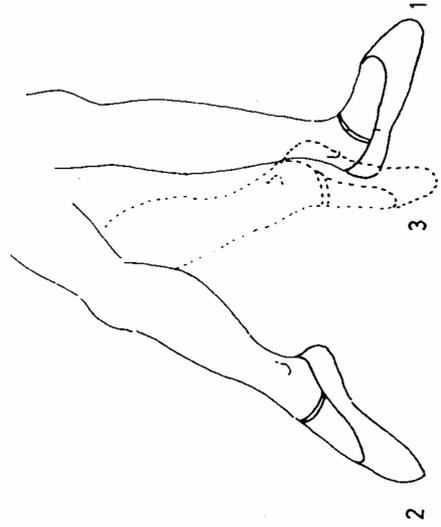
4) Cruces: Ta, ri-a, pi-ta, ta, ri-a, pan.

5) Final: Pan, ri-a, pan.

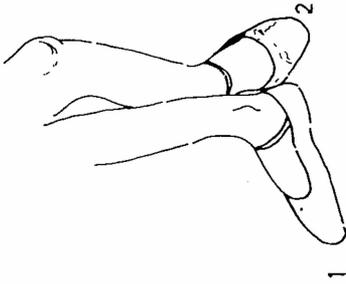
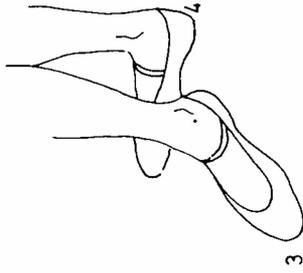
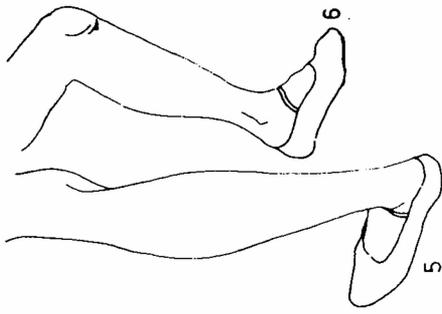
Descomposicion del "Fandango de Nijjar":



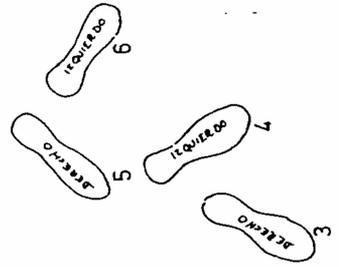
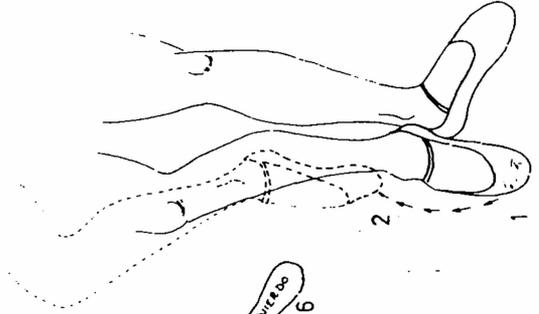
Estribillo



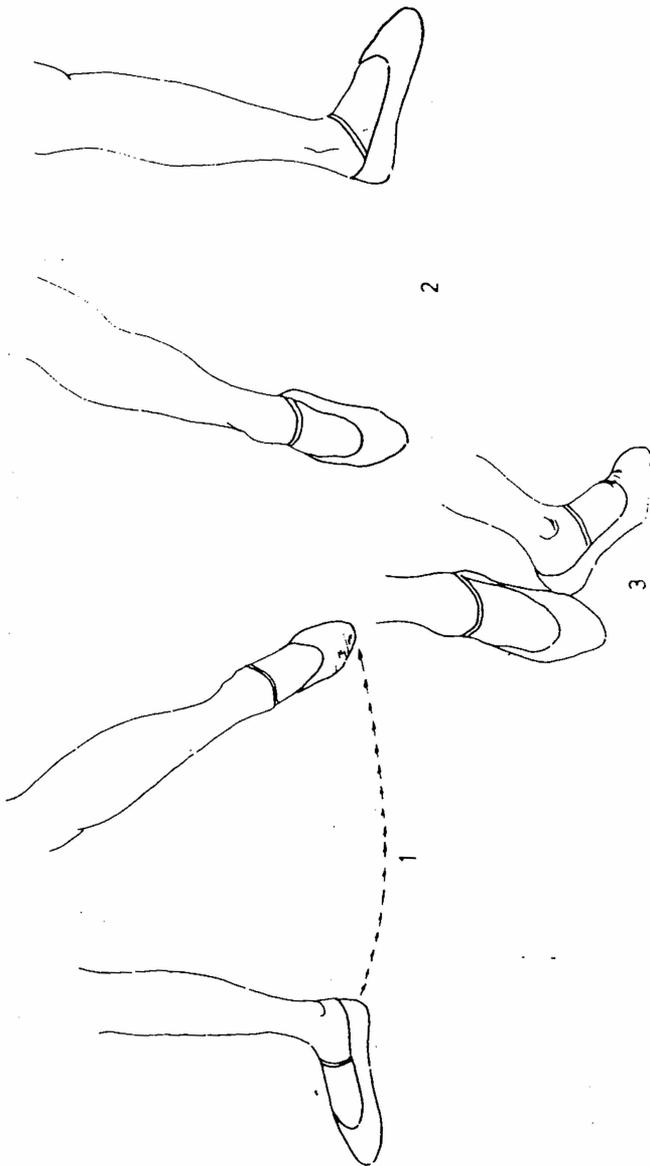
1ª Coptilla



Cruce



2ª Copilla



3° Coplitta

LA CANCION DE CUNA EN ANDALUCIA, BREVE ESTUDIO ETNOLOGICO MUSICAL Y LITERARIO

María-Angeles SUBIRATS GALLEGO

LA CANCION DE CUNA EN ANDALUCIA, BREVE ESTUDIO ETNOLOGICO MUSICAL Y LITERARIO

María-Angeles SUBIRATS BAYEGO

- JUSTIFICACION DE ESTE ESTUDIO
- METODOLOGIA DEL TRABAJO
- PERSPECTIVA DE LA MUSICA ANDALUZA DENTRO DE LA
- MUSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA
- LA CANCION DE CUNA EN LA MUSICA TRADICIONAL
- MATERIAL ESTUDIADO
- ORGANIGRAMA RESUMEN
- CONCLUSIONES A PARTIR DEL ORGANIGRAMA RESUMEN
- FUENTES
- NOTAS

JUSTIFICACION DE ESTE ESTUDIO

“La melodía popular... sólo existe verdaderamente en el momento en que se la canta o se la interpreta, y sólo vive por la voluntad de su intérprete y de la manera por él deseada...”

“Creación e interpretación, aquí se confunden... en una medida que la práctica musical fundada en el escrito o el impreso ignora completamente...”

BRAILOIU (1)

Los recolectores de melodías populares fueron en principio guiados por intereses puramente estéticos, más tarde diéronse cuenta de la importancia que podía tener la recolección de melodías y cantos para el estudio sociológico de un pueblo.

Igualmente que en el resto de Europa, en España hace tiempo que este interés existe. De todos modos la investigación en este campo está poco o nada potenciada.

Existe la necesidad de recoger y clasificar las innumerables melodías que el pueblo ha interpretado, así como sus variantes que son tan importantes como las melodías mismas.

De las diversas opciones de trabajo he optado por la de la “Canción de cuna”, animada por los artículos escritos por diversos estudiosos. El Padre Donostia nos habla de la ternura de las canciones de cuna, Federico Olmeda también lo hace en el capítulo que, dedicado a este tipo de canción hay en el “Cancionero Popular de Burgos”.

Marius Schneider escribe asimismo para el Anuario Musical un artículo en el que habla de “Tipología musical y literaria de la canción de cuna en España”. En este artículo trata de los temas literarios de la canción de cuna y también del lenguaje musical.

También Joan Amades trata del tema de la canción de cuna refiriéndose a Cataluña.

Creo pues interesante tratar el tema y en cierta medida ampliarlo.

Entre las diversas posibilidades centro el presente trabajo en un pequeño muestreo, que doy analizado por si puede utilizarse para iniciar un pequeño fondo de investigación en el campo del folklore.

El trabajo se basa en “La canción de cuna andaluza” y no dudo que pueda ampliarse en gran manera y, a ello insto a quien pueda proporcionar nuevo material o dar apoyo a este respecto.

METODOLOGIA DEL TRABAJO

Al pensar seriamente en la realización de este trabajo, que tiene grandes posibilidades de ampliación en un futuro, he empezado por buscar mi material en publicaciones que cito en la bibliografía correspondiente y también he incluido algunos, pocos, materiales recogidos “in situ” en algunas de mis misiones de campo.

Una vez seleccionado el material lo he analizado según el sistema que cito (2). Después de analizar este material he pasado los resultados a un organigrama que refleja por un lado los temas literarios y por otro el tipo de ritmo y la organización melódica.

El organigrama contiene en la parte de “Temáticas” las más frecuentes en los textos de las canciones de cuna:

- El tema del miedo que nos menciona al “coco”, la “loba”, la “mora”, etc.
- El tema del sueño donde quedan incluidas las canciones en las que se dice al niño que duerma o en las que se explicita que el niño tiene sueño.
- El tema de los santos a quienes se invoca para que el sueño llegue.
- El tema del niño abandonado.
- El tema del premio que se le promete al niño si se duerme.
- El tema de las madres que explican al niño el trabajo que harán cuando él se duerma.
- El tema de las canciones de cita en las que la madre se cita con su amigo mientras le canta al niño para que se duerma.

- En el apartado “Otros” se clasifican las que tienen un tema menos frecuente.

En este último apartado incluyo las que tienen un tema considerado mágico. Lo es el que menciona la “laguna”, el “sol”, la “luna”, el “caldo de caracoles” que se le da al niño cuando está malo.

También se incluyen aquí las que hablan del niño que no tiene cuna y las que están formadas simplemente por sílabas como pueden ser: *ia, ea, na, ro*, etc.

En lo que respecta al ritmo hay un apartado para las canciones que tienen ritmo binario, para las de ritmo ternario y para las de ritmo libre, considerando éstas como heterométricas. (3).

En los apartados de “Sistemas rítmicos” aparece el sistema llamado “Infantil” (4) y el sistema rítmico llamado “aksak” (5).

La organización melódica queda reflejada de la siguiente manera:

- Un apartado de sistemas arcaicos donde se incluyen:

- Los prepentatónicos, dorio y frigio.

- Los derivados del dorio, que a la vez son autóctonos de nuestro país: la escala andaluza y la gama española.

- Un apartado para las tonalidades menores, mixtas y mayores.

- Un apartado para “otros”, donde se incluyen diversos tipos de organización que de manera esporádica han aparecido en el transcurso del trabajo.

PERSPECTIVA DE LA MUSICA ANDALUZA DENTRO DE LA MUSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA

La variedad y originalidad de la música tradicional española es consecuencia de las múltiples influencias étnicas que ha sufrido España en el transcurso de su historia y de la diversidad de caracteres de sus gentes.

España por su especial situación geográfica dentro del continente europeo ofrece fácil acceso a las invasiones de otros pueblos y culturas. Todas estas invasiones influenciaron la civilización indígena de la península, obrando en consecuencia, múltiples procesos de transformación y adaptación étnica.

Iberos, celtas y fenicios; griegos, cartagineses y romanos; bizantinos, godos y árabes, dejaron para siempre la huella de sus culturas en el pueblo español que las asimiló dándoles un carácter propio.

Por la parte norte de la península llegaron otros pueblos y culturas; normandos, irlandeses, bretones y gascones, con finalidades pacíficas o bélicas pero aportando siempre elementos nuevos al folklore musical. Todos los invasores nos dejaron sus influencias.

A pesar de todo el pueblo español conservó su personalidad y tradición, influyendo a la vez en los pueblos invasores. Por esta causa en todo el ámbito de la música folklórica europea encontramos características parecidas sean cuales fueren los países estudiados.

Consecuencia de todo ello es la formación de una música de gran originalidad y variedad rítmico-melódica.

Ritmos metrificados, simétricos o asimétricos y ritmos libres se amalgaman con diversidad de fórmulas melódicas.

Igualmente encontramos melodías muy melismáticas que melodías silábicas de gran sobriedad; melodías de ámbito muy amplio y melodías que se desenvuelven sobre los intervallos de 2ª, 3ª ó 4ª.

Hay gran diversidad de organizaciones melódicas: los modos griegos de los que han quedado como principales representantes el dorio y el frigio; y sus plagales hipodorio e hipofrigio.

Los gregorianos, que tuvieron gran importancia en el desarrollo de la música europea, pasando por los tipos de melodías más arcaicas de dos, tres o cuatro notas formando sistemas prepentatónicos. (6)

Entre toda esta variación modal y tonal, hay que hacer especial referencia a una escala de carácter oriental que tiene gran importancia y trascendencia en las melodías de todas las regiones. Esta escala es la de MI con la 3ª doble, natural y elevada medio tono. (7)

Esta escala es la llamada "escala andaluza".

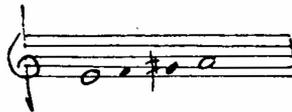


Las melodías hechas sobre la escala andaluza son de una gran belleza por su carácter melancólico. Sus ejemplos más válidos nos los da el "Cante jondo" o "Flamenco".

También encontramos con gran profusión la siguiente gama o escala, llamada "Gama de Castilla y León" o "Gama española".



La génesis de estos sistemas melódicos que podemos calificar de autóctonos, la encontramos a partir del modo de MI y de la organización melódica que propone el llamado "Maqan Hijaz" (Sistema oriental).



LA CANCION DE CUNA EN LA MUSICA TRADICIONAL

La música tradicional está íntimamente vinculada al ritual de la vida del hombre. Encontramos canciones apropiadas a todas las circunstancias y a todas las edades.

Puede ser que la primera música que el hombre escucha es la canción que le cantan para que se duerma.

La canción de cuna es un tipo de canción funcional que puede ser creada para mecer y dormir al niño, o puede que sea utilizada para otras cosas y en el momento oportuno se utilice para esto.

Es este el caso de algunas canciones de trabajo que por su ritmo son adecuadas para producir sueño.

Si buscamos el origen de las canciones de cuna, vemos que son de las más antiguas que se

conocen. Se cantan para dormir al niño y acostumbran a adoptar el ritmo del cuerpo de la madre al balancearse ella misma o bien el objeto-cuna donde el niño está.

El tiempo ha hecho perder el sentido primitivo de estas canciones: el ideario de un simbolismo y de una magia están patentes. Servían para asustar demonios, para llamar a los espíritus protectores del sueño, etc.

Las canciones de asustar demonios se nos han convertido en canciones de cuna, tenemos necesidad de ellas en nuestra inconsciencia. El niño que no tiene quien le meza se mueve él mismo en la cuna hasta que el sueño llega.

Las canciones de cuna, considerando su texto y su melodía son en general cortas, las madres tienen bastante con cuatro versos para expresar su ternura.

En muchas regiones todas las canciones de este tipo tienen la misma música y a veces incluso la misma letra. También hay casos en que se encuentra la misma letra pero lo que varía es la música.

Los temas literarios de la canción de cuna son muy variados. Parece que el más frecuente es el que nos habla del sueño, del niño que no quiere o no puede dormir.

En consecuencia de este tema aparecen otros como el del miedo que se le provoca al niño cuando no quiere dormir, o el del premio que se le dará si se duerme pronto.

Encontramos las canciones que invocan a los santos o a la Virgen para que le hagan llegar el sueño o lo protejan mientras duerme. También aparece el tema del niño abandonado porque sus padres están en el trabajo, el del niño que “no tiene cuna”, etc.

Otros tipos de canción muy primitiva que no dice nada, hechas a base de sílabas como *ea, io, na, ro*, etc., que sirven para acompañar el balanceo.

Las canciones de cuna se nombran de distinta manera según la región. En la región andaluza son frecuentemente llamadas “Nanas” y “Arrorrós”.

MATERIAL ESTUDIADO

Análisis étnico

Análisis musical

Análisis literario

ANÁLISIS DE LAS CANCIONES DE CUNA ANDALUZAS QUE SE PRESENTAN

Hacemos el análisis en dos partes muy diferenciadas:

Análisis étnico que comprende:

- Procedencia, ciudad y pueblo; provincia. (1)
- Circunstancias de ejecución de la música. (2)
- Idioma o dialecto. (3)
- Sistemas de ejecución. (4)
- Género, uso y forma. (5)
- Nombre del ejecutor (si viene al caso). (6)
- Nombre del recolector (si viene al caso). (7)
- Nombre del analista. (8)

Análisis musical y literario

- Incipit literario. (1)
- Tema literario. (2)
- Métrica. (3)
- Ritmo. (4)
- Estructura de la estrofa literaria. (5)
- Organización melódica y ámbito. (6)
- Características melódicas. (7)
- Incipit melódico-rítmico. (8)

Presentamos cada canción y su análisis. Solamente ponemos el número de referencia de cada cuestión analizada.

a la ro-ro mi ni-ño mi ni-ño
duer-me con los o-jo a-bier-tos
co-mo las lie-bras

AN₁ SEVILLA

2

Análisis Etnico

- (1) • Sevilla/Osuna
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) •
- (8) • María-Angels Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • A la roro mi niño
- (2) • Sueño
- (3) • Heterométrica/Isorrítmica
- (4) • Ternario
- (5) • Cuarteta
- (6) • Gama Española ámbito de 6^a

- (7) • Melismas
- (8) •

“Cancionero Musical Popular Español”
Felipe Pedrell

E - a la na - na — E - a la na - na —
 Dúm - me - te lu - ce - ni - to — De la ma - ña - na —

AN, SEVILLA

3

Análisis Etnico

- (1) • Sevilla/Osuna
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa única
- (6) •
- (7) •
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Ea la nana
- (2) • Sueño
- (3) • Isométrica/Isorrítmica
- (4) • Ternario
- (5) • Estrofa
- (6) • Tetracordo tono de sol ámbito de 4^a

- (7) • Anacrusa 4^a descendente
- (8) •

“Cancionero Musical Popular Español”
 Felipe Pedrell

Dué-me-te, ni-ño chi-qui-to — Mi-ra que vie-
 ne la mo-ra — que-que-tan do e que-que-tan que-que-tan
 — Cua-r es el ni-ño que yo-ra cua-r es el
 ni-ño que yo-ra .

AN, SEVILLA

4

Análisis Etnico

- (1) • Sevilla/Alcalá de Guadaira
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano, de Andalucía. “Cuar” por “Cual”. “Yora” por “Leora”. “E” por “De”
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa, repetición del último verso
- (6) •
- (7) •
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Duérmete niño chiquito
- (2) • Miedo
- (3) • Isométrica/Isorrítmica
- (4) • Ternario
- (5) • Cuarteto
- (6) • Menor ámbito de 5ª

- (7) • Apoyaturas

(8) •

“Cancionero Musical Popular Español”

Felipe Pedrell

a la na-na, na-ni-ta, na-ni-ta - e-a

a la na-na, na-ni-ta dor-mi-do que-da

AN₂ GRANADA

5

Análisis Etnico

- (1) • Granada
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) •
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • A la nana nanita
- (2) • Sueño
- (3) • Isométrica/Isorrítmica
- (4) • Binario/Monocromo
- (5) • Cuarteta
- (6) • Diatonismo en evolución, tono menor derivado de Protus. Ambito de 6^a

- (7) • Apoyaturas
- (8) •

“Cancionero Musical Popular Español”
Felipe Pedrell

Es-ta ni-ña chi-qui-ta — me ma-dre la quie-re
 mu-cho di-ven que le ven a com-pa-ñe de ca-ra-me los un ca
 tu-dro.

AN₂ GRANADA

6

Análisis Etnico

- (1) • Granada
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) • Bonifacio Gil
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Esta niña chiquita
- (2) • Premio
- (3) • Heterométrica/Heterorrítmica
- (4) • Libre
- (5) • Cuarteto
- (6) • Escala Andaluza ámbito de 7^a

- (7) • Melismas

(8) •

Misión B. Gil, Granada 1946
 Instituto Español de Musicología

Duér-me-te ni-ño mi-o — o que ve-ve el co-co
que se lle-va a los ni-ños — que duer-men po-co —

AN₂ GRANADA

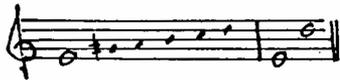
7

Análisis Etnico

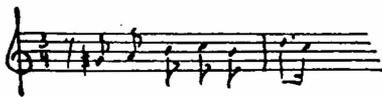
- (1) • Granada
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) •
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Duérmete niño mío
- (2) • Miedo
- (3) • Heterométrico/Isorrítmico
- (4) • Ternario
- (5) • Cuarteta
- (6) • Dórico-Menor por salto de 3^a ámbito de 7^a



- (7) •
- (8) •



“Cancionero Musical Popular Español”
Felipe Pedrell

a la na - na , a la na - na ————— a la
na - ni - ta ————— a mi ni - ño le due - le ————— la
ca - be - ci - ta —————

AN₂ GRANADA

8

Análisis Etnico

- (1) • Granada
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) •
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • A la nana, a la nana
- (2) • Sueño
- (3) • Isométrica/Isorrítmica
- (4) • Ternario
- (5) • Cuarteta
- (6) • Gama Española ámbito de 7ª

- (7) • Melismas

(8) •

Anuario Musical Instituto Español de Musicología. "Tipología de la canción de cuna en España"

Marius Schneider

Duér-me-te ni-ño mi-o que al co-co me-me y se lle-va a los
ni-ños - que po-co duer-mien.

AN₂ GRANADA

9

Análisis Etnico

- (1) • Granada
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) •
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Duérmete niño mío
- (2) • Miedo
- (3) • Heterométrica
- (4) • Libre
- (5) • Cuarteta
- (6) • Gama Española ámbito de 5^a

(7) •

(8) •

Anuario Musical. Instituto Español de Musicología. "Tipología de la canción de cuna en España"

Marius Schneider

Mi ni-ño tie-ne sue-ño que le da-re-mos -
 cal-do de ca-ra-ño-les que cu-e-
 ven- nos

AN₂ GRANADA

10

Análisis Etnico

- (1) • Granada
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) • Bonifacio Gil
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Mi niño tiene sueño
- (2) • Mágico
- (3) • Heterométrica
- (4) • Libre
- (5) • Cuarteta
- (6) • Hipérbola Escala Andaluza ámbito de 7^ª

- (7) •
- (8) •

Misión de Bonifacio Gil. Granada 1946.
 Instituto Español de Musicología

Dios os guar-de Ma-es-to con-pin-te-no, há-ga-me u-mi ca-na
 pa-xer-te lu-ce-ro y en la ca-be-ce-ra le po-né un fog-
 min, pa-ra que se duer-ma es-te se-ra-fin.

AN₂ GRANADA

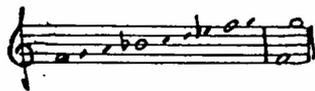
11

Análisis Etnico

- (1) • Granada/Cádiar
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa y estribillo a boca cerrada
- (6) • Ana Rodríguez
- (7) • María-Angeles Subirats
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Dios os guarde...
- (2) • Sueño
- (3) • Isométrica/Isorrítmica
- (4) • Binario
- (5) • Cuarteto
- (6) • Mayor ámbito de 9^a



(7) •

(8) •



Misión María Angels Subirats
 Alpujarra 1985

San Jo-se y la Vir-gen, al ver al Ni-ño, se des
ca-e la ba-ba de re-que-ci-po. É-a,
é-a, no llo-res tan-to; é-a, é-a, ¡oi e-res un
can-to —

AN₂ GRANADA

12

Análisis Etnico

- (1) • Granada/Lanjarón
- (2) • Dormir al niño/también cantada como villancico navideño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Copla y estribillo
- (6) •
- (7) • Germán Tejerizo
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • San José y la Virgen...
- (2) • Santos
- (3) • Isométrica/Isorrítmica
- (4) • Ternario
- (5) • Cuarteta y estribillo
- (6) • Mayor ámbito de 8^a

- (7) • Melismas

“Villancicos de la Alpujarra y del Valle de Lecrín.

Germán Tejerizo Robles.

Caja Provincial de Ahorros de Granada

Duer-me ni-ño chi-qui-to — , duer-me mi
al — ma — Duer-me-te du-ces ni-to —
de la ma-ña-na.

AN₂ MALAGA

13

Análisis Etnico

- (1) • Málaga
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) •
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Duerme niño chiquito
- (2) • Sueño
- (3) • Isométrica/Isorrítmica
- (4) • Ternario
- (5) • Cuarteta
- (6) • FA 5º rebajado ámbito de 6ª

- (7) • Apoyaturas
- (8) •

“Cancionero Musical Popular Español”

Felipe Pedrell

Duér-me-te ni-ño mi-o que vie-ne el co -
 co y se lle-va a los ni-ños
 que duer-nen po-co

AN₄ JAEN

14

Análisis Etnico

- (1) • Jaén
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) • M. Rodríguez Mata
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Duérmete niño mío
- (2) • Miedo
- (3) • Isométrica/Isorrítmica
- (4) • Ternario
- (5) • Cuarteta
- (6) • Escala Andaluza ámbito de 6^a

- (7) • Melismas

- (8) •

Misión M. Rodríguez Mata. Jaén 1945.
 Instituto Español de Musicología

Mi ni-ni-to está ma-lo que le da-re-mos -
 cal-do de ca-ra-co - es que a-tá muy lue-ro

AN₄ JAEN
15

Análisis Etnico

- (1) • Jaén
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) • M. Rodríguez Mata
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Mi niño está malo
- (2) • Magia
- (3) • Isométrica/Isorrítmica
- (4) • Ternario monocromo
- (5) • Cuarteta
- (6) • Dórico ámbito de 7^a
- (7) • Melismas/Anacrusa sobre la misma nota
- (8) •

Misión M. Rodríguez Mata. Jaén 1945.
Instituto Español de Musicología



AN₄ JAEN

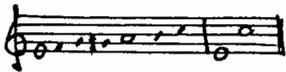
16

Análisis Etnico

- (1) • Jaén
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) • M. Rodríguez Mata
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Duérmete niño mío
- (2) • Miedo
- (3) • Heterométrica
- (4) • Libre
- (5) • Cuarteta
- (6) • Escala Andaluza ámbito de 6^a



- (7) • Apoyaturas
- (8) •



Misión M. Rodríguez Mata. Jaén 1945.
 Instituto Español de Musicología

Handwritten musical score for a song. The lyrics are: "Mi chi-qui-to en la cu-na ha-ce que-que-ros y de qui-ta la ven-ta a los o-llé-ros; e-a, e-a, e-a." The music is written on three staves in a 2/4 time signature. The first staff contains the first line of lyrics, the second staff the second line, and the third staff the third line. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or accents.

AN₄ JAEN
17

Análisis Etnico

- (1) • Jaén
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) • M. Rodríguez Mata
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Mi chiquito en la cuna
- (2) • "Otros"
- (3) • Isométrica/Isorrítmica
- (4) • Binario infantil
- (5) • Cuarteta
- (6) • Mayor Do ámbito de 6^a

Handwritten musical notation showing a single note on a staff, likely representing the 'ea' syllable mentioned in the analysis.

- (7) • ea sobre la misma nota
- (8) •

Handwritten musical notation showing a sequence of notes on a staff, likely representing the 'e-a' syllable mentioned in the analysis.

Misión Arcadio de Larrea. Huelva 1948.
Instituto Español de Musicología

Mi ni-ña se va a dor-mir en ma-dre la que se mu-cho - y
le va a com-prar en la fe-ña de car-ra-me. En un car-tu-cho -

AN₅ HUELVA

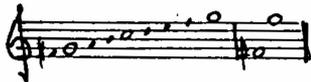
18

Análisis Ético

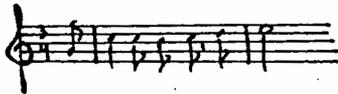
- (1) • Huelva
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) • Arcadio de Larrea
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Mi niña se va a dormir
- (2) • Premio
- (3) • Heterométrica
- (4) • Ternario y libre
- (5) • Cuarteta
- (6) • Modo de sol ámbito de 9^a



- (7) • Anacrusa 4^a descendente
- (8) •



Misión Arcadio de Larrea. Huelva 1948.
Instituto Español de Musicología

a la na-na, na-mi - ta, na - mi - ta e - a mi
ni - ño tie - ne sue - ño ben - di - to se - a

AN₅ HUELVA

19

Análisis Etnico

- (1) • Huelva
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) • Arcadio de Larrea
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • A la nana nanita
- (2) • Sueño
- (3) • Isométrica/Isorrítmica
- (4) • Binario Infantil
- (5) • Cuarteta
- (6) • Mayor Sol ámbito de 9^a

(7) •

(8) •

Misión Arcadio de Larrea. Huelva 1948.
Instituto Español de Musicología

A dormir a la no-va de mis ro-sa-les —
 a dormir va mi ni-ño por-que ya es tar-de

AN₅ HUELVA
 20

Análisis Etnico

- (1) • Huelva
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa única
- (6) •
- (7) • Arcadio de Larrea
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • A dormir va la rosa
- (2) • Sueño
- (3) • Heterométrica
- (4) • Libre
- (5) • Cuarteta
- (6) • Gama Española ámbito de 4^a

- (7) • Apoyaturas
- (8) •

Misión Arcadio de Larrea. Huelva 1948.
 Instituto Español de Musicología

Ma-ri-ta na-na - na-ri-ta e-a dur-mi-te vi-da
nia ben-di-ta se - a -

AN₅ HUELVA

21

Análisis Etnico

- (1) • Huelva
- (2) • Dormir al niño
- (3) • Castellano
- (4) • Voz
- (5) • Estrofa
- (6) •
- (7) • Arcadio de Larrea
- (8) • María-Angeles Subirats

Análisis musical y literario

- (1) • Nanita nana
- (2) • Sueño
- (3) • Heterométrica/Isorrítmica
- (4) • Ternario
- (5) • Cuarteta
- (6) • Escala Andaluza ámbito de 6^a

(7) •

(8) •

Misión Arcadio de Larrea. Huelva 1948.
Instituto Español de Musicología

ZONA: ANDALUCIA

SEVILLA AN₁
 GRANADA AN₂
 MALAGA AN₃
 JAEN AN₄
 HUELVA AN₅

ORGANIGRAMA RESUMEN

TEMATICA

Miedo Sueño Santos Niño Premio Trabaj. Cita Otras
 Aband. de la madre

	AN ₂ - 5 AN ₂ - 11 AN ₅ - 19		AN ₁ - 1				AN ₄ - 17 AN ₂ - 11	Binario	RITMOS METRICOS ESTABLECIDOS
AN ₁ - 4 AN ₂ - 7 AN ₄ - 14	AN ₁ - 2 AN ₁ - 3 AN ₃ - 13 AN ₅ - 21	AN ₂ - 12					AN ₂ - 8 AN ₄ - 15	Ternario	
AN ₂ - 9 AN ₄ - 16	AN ₅ - 20			AN ₂ - 6 AN ₅ - 18			AN ₂ - 10	Libre	SISTEMAS RITMICOS
								Aksak	
	AN ₅ - 19						AN ₄ - 17 AN ₂ - 11	Infantil	

RITMO

								Prepentatónico	SISTEMAS ARCAICOS	
							AN ₄ - 15	Dorio		
AN ₂ - 7								Frigio		
AN ₄ - 14 AN ₄ - 16	AN ₅ - 21		AN ₁ - 1	AN ₂ - 6			AN ₂ - 10	Escala andaluza		AUTOCTONOS DEL DORIO
AN ₂ - 9	AN ₁ - 2 AN ₅ - 20						AN ₂ - 8	Gama Española		
AN ₁ - 4 AN ₂ - 7								Menor		SISTEMAS TONALES MODERNOS
								Mixto		
	AN ₁ - 3 AN ₁ - 13 AN ₃ - 11 AN ₂ - 11 AN ₅ - 19	AN ₂ - 12						Mayor		
				AN ₅ - 18				Otros		

ORGANIZACION MELODICA

CONCLUSIONES A PARTIR DEL ORGANIGRAMA-RESUMEN

Las canciones de cuna andaluzas tienen las características melódicas de la región, son melismáticas en su mayoría y dejan ver claramente las influencias orientales.

De 21 canciones presentadas tenemos:

- Cinco con el tema del “Miedo” (AN1-4, AN2-7, AN3-9, AN4-14 y AN4-16).
- Ocho con el tema del “Sueño” (AN1-2, AN1-3, AN2-5, AN2-2, AN3-13, AN5-19, AN5-20 y AN5-21).

- Una con el tema de “Santos” (AN2-12).
- Una con el tema del “Niño abandonado” (AN1-1).
- Dos con el tema del “Premio” (AN2-6, AN5-18).
- Cinco que se refieren a “Otros” temas (AN2-8, AN2-10, AN2-11, AN4-15 y AN4-17).

De estas las AN2-10 y AN4-17 nos hablan del “Caldo de caracoles”, considerado “Mágico” por Marius Schneider.

Referente a los ritmos encontramos:

- Cinco con ritmo binario (AN1-1; AN2-5, AN2-11, AN4-17 y AN5-19).

Las AN4-17 y AN2-11 presentan a la vez el ritmo llamado “Infantil”.

- Diez que presentan ritmo ternario (AN1-2, AN1-3, AN1-4, AN2-7, AN2-8, AN2-12, AN3-13, AN4-14, AN4-15, AN5-21).
- Seis presentan ritmo libre (AN2-6, AN2-9, AN2-10, AN3-18, AN4-16, AN5-20).

En cuanto a la Organización Melódica vemos que:

- Una en el sistema Dorio (AN4-15).
- Una en el sistema frigio (AN2-7).
- Seis que utilizan la Escala Andaluza (AN1-1, AN2-6, AN2-10, AN4-14, AN4-16, AN5-21).
- Cuatro que están en Gama Española (AN1-2, AN2-8, AN2-9, AN5-20).
- En tono menor encontramos Dos (AN1-4, y AN2-7).
- Cinco en tono Mayor (AN1-3, AN2-11, AN2-12, AN3-13, AN5-19).
- Una en modo de Sol (AN5-18).

El ámbito de las canciones andaluzas es bastante variado: hay dos en ámbito de 4ª que corresponde a las melodías más arcaicas. Tres en ámbito de 5ª, siete en ámbito de 6ª, seis en ámbito de 7ª, una en ámbito de 8ª y tres en ámbito de 9ª.

Cinco de estas canciones tienen la sílaba EA formando pequeños melismas.

Presentan anacrusa las:

- AN2-8, a la 2ª descendente del primer ictus.
- AN4-15, sobre la misma nota.
- AN5-18, a la 4ª descendente del primer ictus.

FUENTES

- “Cancionero Musical Popular Español”. Felipe Pedrell
- Misión BONIFACIO GIL. Granada, 1946. Instituto Español de Musicología.

- Misión M. RODRIGUEZ MATA, Jaén 1945. Instituto Español de Musicología.
- Misión ARCADIO DE LARREA, Huelva 1948. Instituto Español de Musicología.
- “Villancicos de la Alpujarra y del Valle de Lecrín”. GERMAN TEJERIZO ROBLES. Caja Provincial de Ahorros de Granada.
- Misión 1ª Alpujarra MARIA ANGELES SUBIRATS 1985.

NOTAS

(1) Constantin Brailoiu (1893-1958). Etnomusicólogo y compositor rumano. Entre 1923 y 1943 fue profesor de Historia de la Música y de Folklore en el Conservatorio de Bucarest. Allí mismo, en 1928, fundó el Archivo del Folklore Rumano y, en 1944 en Ginebra, el Archivo Internacional del Folklore Musical.

(2) El método de análisis utilizado en esta ocasión ha querido ser asequible a cualquier persona que sienta interés por ello. En otras ocasiones he utilizado el sistema de análisis presentado por el profesor José Crivillé en el Congreso Nacional de Musicología, celebrado en Zaragoza en septiembre del año 1979 con el título de “ENSAYO DE CLASIFICACION Y ANALISIS DE LA MUSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA, INTENTO PARA UN TRATAMIENTO MEDIANTE LA INFORMATICA, DEL CONTENIDO ETNO MUSICAL”.

Del método utilizado en este trabajo doy un esquema en la página

(3) En oposición a la Isometría que nos indica que una melodía tiene siempre el mismo compás, la heterometría nos da a entender que la melodía tiene diferentes medidas, existe una total anarquía de células rítmicas.

(4) Según Constantin Brailoiu, el ritmo llamado “infantil” es un sistema autóctono, definido por propiedades muy particulares. Este movimiento proviene de un movimiento ordenado referido a la palabra, a la melodía, etc. Al ser calificado de infantil parece que sólo sea relativo a los niños, pero por el contrario se encuentra en todas las edades y en todos los países. Está formado por series rítmicas que en su conjunto valen 8 pulsaciones.

(5) “Aksak” es una palabra turca que quiere decir “cojo”. Ha sido tomado de la teoría clásica por Brailoiu que lo introduce en la ritmología occidental para señalar un ritmo que antes era llamado “búlgaro”. Es un ritmo bicromo irregular, o sea que se sirve de dos unidades de tiempo de relación irracional: $2/3$ ó $3/2$.

(6) Sistemas “prepentatónicos” son los formados sobre dos, tres o cuatro notas. Evolucionan originando el sistema “pentatónico” que está caracterizado por sus fórmulas de cinco sonidos formados por cuatro quintas encadenadas. En España es poco frecuente. Es muy propio de países orientales.

(7) “El modo de mi en la canción española”. J.A. Donostia, Anuario Musical (VOL.1).

“DIFUSION Y ENSEÑANZA DEL FOLKLORE”

Pepa GUERRA Y VALDENEbro

“DIFUSIÓN Y ENSEÑANZA DEL FOLKLORE”

Pepa GUERRA Y VALDENE BRO

DIFUSION

Ha de hacerse principalmente, en los Colegios de enseñanza primaria, mediante una campaña adecuada. Folletos atractivos y sugerentes, que lleven a la mente del niño una imagen atrayente de su lugar de nacimiento. Interesarle no sólo a él, sino también a sus padres, incitándole a aprender juntos.

También es interesante que la campaña de difusión se extienda a Centros Culturales, Parroquias, Peñas, Fábricas y Talleres de todas y cada una de las provincias andaluzas, fomentando por todos los pueblos, mediante delegaciones de Cultura, el interés por nuestro folklore.

PROPUESTAS

Primera:

Programar ciclos de conferencias o charlas a cargo de antropólogos, folkloristas, musicólogos e investigadores. Estas conferencias deben versar sobre las distintas escuelas del baile de Andalucía:

- a) La Bolera.
- b) Clásico español
- c) Flamenca y
- d) Popular.

Segunda:

A través de los Obispos, introducimos en las Parroquias de los pueblos, y formar grupos de personas que cantaran, con nuestra música popular, las canciones religiosas. En la actualidad se está utilizando ya en las iglesias la música folk.

Tercera:

Interesar a las Asociaciones de Amas de Casa, fomentando en ellas el interés por aprender y practicar nuestras danzas y canciones.

Cuarta:

Convocar certámenes y concursos entre las distintas provincias, premiando a los grupos ganadores, tanto de canciones como de danzas.

Estos concursos tendrían el aliciente de la competición y del perfeccionamiento, a la vez que serviría de acicate para seguir la investigación del folklore, materia por la cual estamos todos interesados.

Quinta:

Recabar de los respectivos Ayuntamientos, Diputaciones Provinciales y Cajas de Ahorros, colaboración económica que subvencionase los cursillos de perfeccionamiento, programas de difusión, conferencias y a los profesores cualificados que, una vez superados los cursillos, impartieran su enseñanza en los distintos colegios gratuitamente para los alumnos.

Rusia es un ejemplo de lo que propongo, ya que todas las actividades folklóricas y culturales están subvencionadas por el Estado.

Sexta:

Subvencionar igualmente a los grupos de las Asociaciones ya existentes, para que puedan continuar la difusión de lo realizado hasta la fecha, dotándoles de material suficiente y puedan seguir investigando y recuperando el folklore.

Séptima:

Difundir por medio de radio, prensa y televisión, la convocatoria de los cursillos, las clases gratuitas en los colegios, Asociaciones. Casas de Cultura, etc.

ENSEÑANZA

Uno de los mejores métodos de enseñar la danza, es el desgranarla por partes: cabeza, tronco y extremidades. Previamente se realizan unos ejercicios de barra y gimnasia, consiguiendo con ellos, dotar al cuerpo de más elasticidad, armonía de movimientos y seguridad. Es fácil para el alumno y, a la vez que se le enseña un arte, se le está formando y desarrollando su anatomía.

Para esto es necesario que el profesorado de danza lo sea también de educación física, preparación ésta que en la mayoría de los casos no se da.

La enseñanza de la danza ha de hacerse, primero, con música muy lenta -puede ser clásica,

moderna, etc.- para que el paso o el movimiento de brazos, pueda captarse desgranado y exáctamente. Una vez aprendido con seguridad, adecuarlos al ritmo original de la danza que se vaya a ejecutar.

PROPUESTAS

Primera:

Convocar cursillos de perfeccionamiento para profesores y profesoras de danza, en los que se les documente ampliamente sobre el baile que enseñan. Historia, origen, vinculación con el pueblo y conmemoraciones y fiestas en las que se ejecuta. Asimismo explicación de los instrumentos con que se acompañan y traje que se usa.

Segunda:

Cursillos de educación física para que la enseñanza del baile sea completa.

Tercera:

Conseguir que en las escuelas y colegios la enseñanza del folklore sea asignatura optativa, puesto que es cultura, igual que lo son la gimnasia y los deportes.

Cuarta:

Que, por musicólogos, se formen rondallas, enseñando canciones populares andaluzas a varias voces, explicando el origen de la canción, de los instrumentos, etc.

I. LA LITERATURA DE TRADICION ORAL, ¿UNA ESPECIE A EXTINGUIR?

A pesar de los esfuerzos -individuales y colectivos- que hasta hoy se han realizado con el fin de fijar y recuperar la literatura de tradición oral (y es preciso recordar al respecto la actividad desarrollada, entre otros, por Rodrigo Caro, Gonzalo Correas, Guichot y Sierra, Aurelio Espinosa, Antonio Machado y Alvarez, y un largo etcétera más), lo cierto es que ésta evidencia señales de extinción.

De hecho, las causas de esta desaparición paulatina hay que buscarlas, fundamentalmente, tanto en el desarrollismo tecnológico como en el alarmante consumismo que se inician con la revolución industrial. En efecto, ambos factores ha propiciado la aparición de nuevos modelos y modas socioculturales en los que, salvo raras excepciones, la literatura de tradición oral no tiene cabida: se la considera inútil por anticuada e improductiva.

Más aún: esa ideología utilitarista y consumista, que básicamente se materializa en la ley social del mercado, segrega dos elementos aparentemente contradictorios, la *uniformidad cultural*, potenciada además en gran parte por los llamados “medios de comunicación de masas”, y el culto al *individualismo a ultranza*, fomentado por la competitividad social. Dos elementos que, a su vez, producen una nueva imagen de lo que ha de ser el niño: un ser más pasivo, menos creativo, consumidor incansable de imágenes televisivas, poco comunicativo, etc.

Un ejemplo de cuanto acabamos de afirmar lo constituye, “grosso modo”, la transformación que ha sufrido el juego al incidir sobre él la ley social del mercado, y con ella, pues, la uniformidad cultural y el individualismo excesivo(1). Efectivamente: del juego tradicional

(desde los de acción y motricidad a los de sorteo, pasando por aquellos que se realizan con objetos), caracterizado básicamente por la participación colectiva, la actividad y la conquista de espacios abiertos, se ha pasado, sobre todo en las zonas urbanas de los países posindustrializados, a un nuevo modelo de juego donde dominan las nuevas tecnologías. Y así, el juguete actual, cada vez más sofisticado y cada vez más impulsado por los reclamos publicitarios del mercado propio de la “sociedad de consumo”, ha dejado de ser un instrumento meramente lúdico y se ha convertido en un indicador del “status” social del niño, en un símbolo que refleja el poder adquisitivo familiar (o su carencia). En suma, el juego en la actualidad ya no constituye, en términos generales, una actividad que favorezca la comunicación, la participación, la sociabilidad, sino que ha pasado a ser un signo de la competitividad, del poder social, de la carencia de ingenuidad. Un signo, en definitiva, que parece dar fe de que asistimos, pues, al nacimiento de una nueva era en la que el niño -tras ser inducido a ello ideológicamente- tiene más prisa que nunca por ser adulto, por asumir y reproducir las mismas normas de comportamiento que observa en las personas mayores, por realizar con la mayor rapidez posible el tránsito de la infancia a la madurez: ha llegado la época de la “muerte de Peter Pan”, el niño que no quería crecer.

Pues bien, como instrumento capaz, entre otros posibles, de transformar esa nueva imagen del mundo infantil, proponemos dar acogida en el sistema educativo a la literatura de tradición oral, como lo que además contribuiríamos, quizás, a frenar el proceso de extinción que ésta sufre. Por supuesto, las razones que justifican nuestra propuesta son múltiples, nos limitamos ahora a destacar las que nos parecen más evidentes:

1ª.- Desde el *punto de vista sociocultural*, la literatura de tradición oral:

A) Nos transmite una visión del mundo enraizada con los orígenes culturales de cada pueblo; nos aporta, pues, las “señas de identidad” de cada comunidad.

En efecto: en el folklore tradicional se almacenan formas y estructuras de la literatura oral (cuentos, leyendas, coplas, romances, juegos...), que retienen los rituales, las costumbres y los conocimientos propios de un pueblo. Pues bien, y sin caer por ello en pronunciamentos de corte romántico, pensamos que solamente aquel pueblo que conoce y reconoce sus orígenes, puede ser dueño de su destino: transformar el presente con el fin de lograr alcanzar un futuro mejor pasa por la necesidad inexcusable de conocer el pasado, y éste se nos revela plenamente en la literatura de tradición oral.

B) Conlleva una intención integradora, socializadora. Y ello por dos razones básicas:

-En toda manifestación cultural perteneciente a la tradición oral, la palabra posee una función social evidente: reunir, recordar y, sobre todo, hacer participar.

-La literatura de tradición oral pertenece a toda la comunidad, no constituye la propiedad privada de nadie en particular: se elabora anónimamente y se reelabora cada vez que alguien introduce variantes al recitar un romance, al cantar una copla o al narrar un cuento; y todo ello sin que al elaborarla o reelaborarla existan derechos de autor.

2ª.- Desde el *punto de vista pedagógico*, la literatura de tradición oral cumple dos funciones primordiales:

A) Es un instrumento que, por su estrecha ligazón con la vida, está dotado de tal potencial integrador y motivador que, además de ser un puente tendido entre la escuela y la comunidad,

puede constituirse en centro de interés de cualquier materia educativa: de la historia a la literatura, pasando por las ciencias naturales.

En efecto, frente a la enseñanza rutinaria y, por consiguiente, poco gratificante tanto para el profesor como para el alumno (en este sentido los porcentajes de fracaso escolar hablan por sí mismos), es preciso potenciar otro tipo de enseñanza más dinámica, más enraizada con el medio, más motivadora. Los centros educativos, en tanto que comunidad que ha de integrar a educadores, alumnos y padres, no pueden convertirse en “torres de marfil” donde se preserve el saber de los “contagios” provenientes del exterior, sino que han de entroncarse con la vida han de constituirse en lugares de encuentro con la cultura de la comunidad; evitando así el desarraigo del niño con su medio familiar y local, y estimulando el potencial creativo que aquél tiene. Pues bien, situados en esta perspectiva digamos que, indiscutiblemente, la literatura de tradición oral, tanto por su función social (a la que ya hemos aludido más arriba) como por la variedad y riqueza de los temas que comprende (antropología, historia, literatura, etc.), la forma de expresarlos y las facilidades que, por decirlo así, otorga para acceder a los mismos, no sólo cumple perfectamente la misión de integrar al niño con su medio social y familiar, sino que además constituye un instrumento fundamental para realizar una enseñanza más participativa y más motivadora.

B) Es un estímulo de la creatividad infantil. Y ello por dos razones:

-Por su carácter simbólico, es preciso señalar que la literatura de tradición oral, y fundamentalmente el cuento y la poesía, tiene un carácter netamente simbólico. Pues bien, es precisamente el símbolo, motor del lenguaje literario, quien -tal y como afirma G. Rodari(2)- por la multiplicidad de sus significados, despierta la imaginación del niño y estimula su creatividad; elementos ambos indispensables para, por así decirlo, participar en la recreación literaria.

-Por su estructura generadora.

Si aceptamos que, como señalara Menéndez Pidal, lo tradicional pervive a través de sus variantes, podríamos concluir que, en última instancia, la matriz generadora de la literatura de tradición oral es precisamente esa variación continua de sus contenidos. Y como, a su vez, la variación de un tema dado es quizá el modo más sencillo de realizar una recreación el mismo, podríamos deducir que el folklore de tradición oral resulta ser el material más adecuado con el que el niño pueda practicar creativamente, y conjugar así aprendizaje y creatividad.

Hasta el momento hemos tratado de justificar la propuesta de que, por sus propios valores, la literatura de tradición oral merecería ocupar un lugar en la enseñanza, lo que podría ser además un medio de impedir su progresiva extinción. Ahora quisiéramos concretar cómo entendemos que podría tomar cuerpo, realizarse materialmente, esta propuesta.

II. LA LITERATURA DE TRADICION ORAL COMO INSTRUMENTO EDUCATIVO

Para poder incorporar plenamente la cultura popular a la enseñanza es preciso, inicialmente, que se cumplan dos condiciones básicas:

1ª.- *Acabar con la escisión que se establece entre la “cultura de élite” y la “cultura popular”.*

Ciertamente, continuar manteniendo en la actualidad la oposición entre ambos tipos de

cultura carece totalmente de sentido. Y al respecto podemos aducir, como mínimo, estas dos razones:

A) En primer lugar, porque dicha oposición no responde a una situación real, sino a una concepción ideológica: la propia de cierto academicismo intelectual que se inicia en el siglo XVIII, y aún hoy perdura(3). Y según el cual podían establecerse las dos igualdades siguientes:

Cultura de élite = Intelectualidad = Madurez de la humanidad

Cultura popular = Mentalidad primitiva = Mundo infantil

Parece evidente que al proponer las dos “igualdades” anteriores, este academicismo intelectual realiza una valoración de lo popular que, lejos de ser objetiva, resulta parcial y descalificadora; una valoración donde, en suma, prevalece lo ideológico y no lo científico. En efecto:

-Por una parte, se propone que la “cultura de élite”, en tanto que expresión de la intelectualidad y símbolo de la madurez de la humanidad, sea la única realmente admisible; mientras que la “cultura popular”, por carecer de esos mismos atributos, habrá de ser algo definitivamente rechazable.

-Por otra parte, al identificar lo popular con la mentalidad infantil y con las capas sociales sin formación adademicista se relega al folklore (y simultáneamente al niño y a las capas sociales no intelectuales) a una situación de ostracismo de la que aún no ha salido, y que además ha contribuido también al proceso de extinción de la literatura de tradición oral al que ya nos hemos referido.

B) En segundo lugar, porque incluso desde una perspectiva puramente formal la oposición entre “cultura de élite” y “cultura popular” resulta injustificable: admitir que existe, supone olvidar el continuo recurrir a las fuentes de la tradición oral por parte de aquellos que el propio academicismo intelectual considera que son representantes de la “cultura de élite”: Cervantes, Lope de Vega, García Lorca, Alberti, Celaya, y un largo etcétera más.

En suma, abogamos para que en los centros de enseñanza se incluya el estudio de la literatura de tradición oral. Pero, eso sí, libre de los complejos que puedan derivarse de la incidencia de ese academicismo que aún perdura; y, por el contrario, plenamente convencidos de la enorme importancia que tiene el folklore en tanto que receptor y transmisor de cultura.

2ª.- Potenciar en los centros escolares: A) *el trabajo de investigación* sobre la literatura de tradición oral a partir de unas líneas metodológicas que, sin olvidar que han de ser accesibles para el alumno, aporten a la labor realizada un mínimo de rigor científico; B) *la recreación de la literatura de tradición oral*, como actividad capaz de propiciar una enseñanza participativa y creativa.

A) LA INVESTIGACION

Proponemos un método de trabajo para la investigación del material perteneciente a la literatura de tradición oral, que comprende las siguientes fases:

1.- Recopilación.

- 2.- Estudio.
- 3.- Inventario.
- 4.- Transmisión.

Pero especifiquemos cuál es el trabajo concreto que se ha de realizar en cada fase:

1.- Recopilación de poesías, juegos y narraciones:

Se realiza según las Guías de clasificación y las Fichas técnicas que se adjuntan:

1.1. *Guías de clasificación:*

-Guía para la clasificación funcional de la poesía y juegos de tradición oral.

*Poesía (unida o no a juegos).

Canciones de cuna. Nanas.

Trabalenguas.

Disparates.

Retahílas (de sorteo, etc.).

Refranes y dichos.

Adivinanzas.

Aleluyas.

Burlas.

Mágico-religiosas.

Estacionales.

Cuentos e historias rimadas:

Cuentos de nunca acabar

Principios y finales de cuentos

Fábulas.

Etc.

Romances.

Otros (villancicos, seguidillas, fórmulas de conjuro, etc.).

*Juegos (con o sin texto oral):

Correspondientes a los primeros años:

Juegos para desarrollar la sicomotricidad (para mover dedos, manos, brazos, etc.).

Juegos de estímulo (de cosquillas, de curar, etc.).

Juegos que favorecen las relaciones con el espacio (de balanceo, de galope, para aprender a andar, a saltar, etc.).

Otros (para contar, etc.).

A partir de los tres o cuatro años:

Juegos de acción y motricidad (de escondite, de persecución, de saltar, etc.).

Juegos rítmicos (de corro, de comba, etc.).

Juegos con objetos (con palos, pelotas, bolas, prendas, etc.).

Juegos de miedo y sorpresa ("Las tinieblas", etc.).

Esta clasificación de juegos se complementa con la siguiente, debida a R. Caillois (4):

-Clasificación de juegos por sus rasgos dominantes:

* Agón (o juegos de competición). Ej.: “El pañuelo”.

* Ilinx (o juegos de vértigo). Ej.: “El molino”.

* Alea (o juegos de azar). Ej.: Echar pies”.

* Mimicry (o juegos de imitación). Ej.: “El espejo”.

En los que respecta a la narración, partimos de la clasificación de Aarne-Thompson (5) para confeccionar la guía siguiente:

- Guía para la clasificación de la narración de tradición oral.

Cuentos de animales

Ciclo del lobo.

Ciclo de la zorra.

Ciclo de la liebre.

Otros (ciclo de las aves rapaces, de los reptiles, etc.).

* Cuentos maravillosos.

De hadas.

Mágico-religiosos (ciclo de S. Pedro, de la Virgen, etc.).

Novelescos.

De bandidos y ladrones.

Del diablo (o del ogro) burlado.

Otros (elaborados a partir de acontecimientos o leyendas locales, etc.).

* Cuentos de humor y anécdota.

De tontos.

Humorísticos sobre curas.

De embustes y/o exageraciones.

Chistes y chascarrillos.

Otros (burlas entre localidades vecinas, etc.).

1.2 Fichas técnicas:

En ellas se reflejan una serie de datos referentes al material recogido: desde los concernientes a la localización y a la caracterización tipológica hasta los relativos a la estructura interna y forma de expresión, pasando por los referidos al informante y recopilador.

(Ahora no nos extendemos más en este apartado porque en el Anexo I incluimos los modelos de *Fichas técnicas* para la recopilación de poesía, juegos y narración).

2. Estudio

Desde nuestra perspectiva, el estudio del material recopilado ha de comprender:

2.1. Análisis de las estructuras, formas, motivos y procedimientos estilísticos propios de cada poesía, o narración.

2.2. Comparación del material recopilado con el existente tanto en textos ya editados como en colecciones locales no publicadas, y, en su caso, análisis de las posibles variantes de un mismo tema.

2.3. Estudio de aquellos autores contemporáneos que utilicen estructuras, procedimientos, o traten temas, similares a los que aparezcan en el material recopilado.

Pero concretemos algo más nuestra propuesta de trabajo y tratemos de exponer, aunque sea de manera sucinta, cómo realizamos el estudio de la narrativa y la poesía de tradición oral:

2.1. Análisis de las estructuras, formas, motivos y procedimientos estilísticos:

En la narración

- El análisis de las estructuras se realiza tomando como punto de partida la *Morfología* del cuento de V. Propp (6).

Desde esta perspectiva habrá que estudiar:

- * Las *funciones*, o acciones de los personajes, que comprende cada cuento.
- * Los *elementos de unión*, que sirven de vínculo entre las funciones.
- * Las *motivaciones* que llevan a los personajes a realizar las distintas acciones.
- * Las *formas de irrupción* en escena de los personajes, y su dependencia de las funciones que realiza cada personaje.
- * Los *atributos y accesorios* de los personajes (nombre, aspecto, hábitat, forma de presentación...).
- * Las *secuencias*, o cada desarrollo del cuento que partiendo de una función de fechoría o carencia, y tras pasar por las funciones intermedias, culmina en las funciones de desenlace (matrimonio, recompensa...).

* Los *asuntos* tratados en la narración:

Todo el contenido de un cuento puede enunciarse en frases cortas del tipo de éstas: “Los padres prohíben a sus hijos salir de la casa”, “El dragón rapta a una doncella”, etc. Pues bien, los verbos reflejan la *estructura* del cuento y las demás partes de la oración, los asuntos.

-El análisis de los motivos del cuento se efectúa a partir de *El cuento folklórico* de S. Thompson (7).

* Los *motivos* son los elementos más pequeños de un cuento y los más persistentes en la tradición oral. La mayoría son de tres clases:

Los personajes (dioses, criaturas maravillosas, animales extraordinarios, etc.).

Los objetos mágicos, las costumbres extrañas o las situaciones insólitas.

Los incidentes aislados, que suelen ser los más abundantes, como por ejemplo “recorrer siete leguas de una zancada”.

-El análisis de los procedimientos estilísticos se realiza teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

* El *nivel de la expresión verbal*, examinando, fundamentalmente, las fórmulas verbales, las fórmulas dialogadas, los elementos formulísticos de empezar o acabar cuentos, las reiteraciones y los recursos expresivos correspondientes a la semántica estilística (hipérboles, sinestesias, tropos, etc.).

* Los *mecanismos de modificación del cuento*.

La modificación en la narración se debe básicamente a la necesidad que siente el narrador de intensificar o aligerar el relato. Para ello, reduce o amplía secuencias, omite detalles, combina motivos, etc.

Evidentemente, tal y como afirma Augusto R. Cortázar en *Folklore y literatura*, el conoci-

miento de los mecanismos que modifican el relato resulta indispensable para poder percibir plenamente el proceso de variación continua a que está sometida la literatura de tradición oral.

En la poesía

- *El análisis de las estructuras* lo centramos en los siguientes aspectos:

* Estudio de la *estructura básica* binaria de la lírica popular (8). Esta estructura, que concretamente es la predominante en el villancico, está constituida por un movimiento binario, rítmico y conceptual, del que, a su vez, parten el movimiento rítmico del paralelismo, el verso del romance tradicional, la copla, la seguidilla, el refrán, la frase proverbial y la reiteración.

(A) Pajarillo “posao” en la fuente,

(B) bebe y vente.

En este ejemplo -del que, por otra parte, se puede encontrar una versión similar en E, *Correas: Arte Grande de la lengua castellana* (1626)- se puede observar el movimiento binario, rítmico y conceptual, que constituye la estructura básica binaria, “A” + “B”, del villancico.

* Examen del proceso, por así decirlo, “material” de elaboración de la poesía popular, basado en el estudio de los distintos modos de *agrupamiento* de elementos diversos que habitualmente se realizan en la lírica popular, y, sobre todo, en aquella a la que suele llamársele “infantil”.

Los procedimientos que se suelen emplear para realizar los agrupamientos de elementos son muy variados. De entre ellos, y como ejemplo, queremos destacar ahora los siguientes:

La *numeración* (los elementos se organizan, en orden creciente o decreciente, según un criterio de carácter aritmético):

“Yo tenía diez perritos,
uno se metió en la nieve,
no me quedan más que nueve.
De los nueve que quedaban,
uno se comió un bizcocho,
no me quedan más que ocho.
...”

(Canción de corro y comba)

La enumeración (se realiza un inventario, lógico o ilógico, de personajes, acciones o cosas):

“Pito, pito, gorgorito,
¿dónde vas tú tan bonito?
A la era verdadera,
pin, pon, fuera”.

(Retahíla de sorteo)

La adición (a un elemento se le van añadiendo otros sucesivamente):

“Tiene Mariquilla
tan chica la boca,
que dentro le caben
cien panes de torta,
un saco pepinos,
un quintal de alfalfa,
un serón de higos
y medio de pasas”.
(Canción burlesca)

El *encadenamiento* (se produce una repetición en serie que pone de relieve la continuidad; generalmente la última palabra de un verso es la primera en el verso que sigue):

“En la ciudad de Pamplona
hay una plaza,
en la plaza hay una esquina,
en la esquina hay una casa,
...”
(Trabalenguas)

Por supuesto, también se observarán los modos de agrupamientos de elementos diversos en relación con la disposición formal de las series de versos. Veamos dos ejemplos al respecto:

1) *La tarara*
Tiene la Tarara
unas pantorrillas
que parecen palos
de colgar morcillas.

La Tarara sí,
la Tarara no,
la Tarara, niña (Estribillo)
que la bailo yo.

Tiene la Tarara
unos pantalones
que de arriba abajo
todo son botones.

(Estribillo)

Tiene la Tarara
un cesto de peras
...”

Esta canción de corro tiene una forma bimembre (verso y estribillo), pero además en ella se realiza una enumeración (se establece un inventario caótico de “cosas”: pantorrillas, palos de colgar morcillas, pantalones, cesto de peras, etc.).

2) *Fui a lavar*

Fui a lavar, no había agua.
¿Dónde está el agua?
Los pollos se la han bebido.
¿Dónde están los pollos?
Los curas se los han comido.
¿Dónde están los curas?
...”

Esta canción, que es tanto de “corro y comba” como de “balanceo”, tiene una forma bimembre (el diálogo en el que se alternan preguntas y respuestas) que se desarrolla, desde el segundo verso, mediante un encadenamiento.

- *El análisis de las formas*

Consistirá fundamentalmente en establecer el sentido rítmico de la poesía de tradición oral. Para ello es preciso mostrar cómo éste se apoya en los siguientes elementos:

- * Los acentos.
- * El silabeo prosódico.
- * El movimiento rítmico dual (característico de las estructuras básicas binarias).
- * La recurrencia (que lleva a la rima).

- Los procedimientos estilísticos

De manera similar a lo que proponíamos para la narración, el análisis de los procedimientos estilísticos se realiza teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

* El nivel de la expresión verbal, observando, fundamentalmente, la existencia de fórmulas verbales, fórmulas dialogadas, elementos formulísticos de comenzar y acabar, reiteraciones y recursos expresivos correspondientes a la semántica estilística (hipérboles, sinestias, tropos, etc.).

* Los mecanismos de modificación de la poesía.

En la poesía -tal y como sucede con las demás formas literarias de tradición oral- la modificación se establece básicamente a través del proceso de variación continua a la que está sometida. Un proceso que se traduce en cambios o alteraciones del ritmo poético, reducción o ampliación de secuencias, omisión de detalles o inclusión de otros nuevos, combinación o supresión de motivos, etc.

2.2 Comparación del material recopilado con el existente tanto en textos ya editados o en colecciones locales no publicadas, y , en su caso, análisis de las posibles variantes de un mismo tema.

Para ello tomamos como punto de referencia las principales recopilaciones e investigaciones (anatológicas o no) que se han hecho sobre el tema objeto de nuestro estudio: desde las realizadas por G. Correas o R. Caro hasta las llevadas a cabo por B. Gil o F. Rodríguez Marín, pasando por las efectuadas por los Espinosa (padre e hijo) o por Machado y Alvarez.

(En el Anexo II incluimos una bibliografía al respecto que, sin ser exhaustiva, creemos que puede resultar suficiente para cumplir con este objetivo).

2.3 Estudio de aquellos autores contemporáneos que utilicen estructuras, procedimientos, o traten temas, similares a los existentes en el material compilado.

Ciertamente, por lo que se refiere a este apartado, la relación de autores que podríamos dar excedería con mucho los límites de este trabajo. Limitémonos ahora a destacar, entre otros posibles, a Juan Ramón Jiménez, F. García Lorca, R. Alberti, L. Cernuda, Antoniorrobles, M^a Luisa Gefaell, M^a Teresa León, Carmen Martín Gaité, etc.

3.- Inventario:

Tras la recopilación y el estudio se procede a realizar el inventario del material reunido. Inventario que se elabora como sigue:

- Se ordena el material según la tipología y se establece la zona de procedencia del mismo.
- Se incluye, en su caso, los datos que muestren si el juego, la poesía o la narración inventariada es o no variante de otro.
- Se adjunta el nombre, apellidos y edad del informe.

4.- Transmisión:

Ha de realizarse atendiendo al menos a estas dos posibilidades:

- Intercambio de información con otras personas (o grupos de trabajo) de la misma o distinta zona que hayan llevado a cabo trabajos similares.
- Difusión del material reunido, utilizando todos los medios posibles de comunicación. (En los centros educativos pueden editarse Libros de Folklore, confeccionados mediante técnicas de impresión “artesanales” que abaratan considerablemente el costo de producción: la gelatina, el limógrafo, etc.).

B) LA RECREACION DE LA LITERATURA DE TRADICION ORAL

Desde nuestra perspectiva la recreación es una de las actividades más importantes que se pueden realizar de cara a potenciar una enseñanza auténticamente participativa y creativa.

Pues bien, proponemos que se realice atendiendo, cuanto menos, a estos tres niveles:

1.- La recreación en el nivel lingüístico-literario:

Lo habíamos señalado ya antes: la base de la creación de la literatura es la variación. Pues

bien, será también la variación el procedimiento que utilizemos para recrear el material recopilado.

Por otra parte, las “técnicas” de recreación que se pueden emplear son múltiples. Ahora queremos destacar, como botón de muestra, las más sencillas (9):

a) Elaborar una narración o un poema mediante la enumeración y descripción de las sensaciones evocadas tras la lectura de un texto.

b) Crear un nuevo texto a partir de la sustitución de partes de la oración, rimas o fórmulas del texto original.

c) Elaborar una narración a partir de una estructura constituida por una selección de funciones de Propp.

a) “Técnica” de recreación: partiendo de la enumeración-reiteración de los conceptos más importantes del texto original.

Canción de siega

Por detrás de los montes
el sol se pone
y se escuchan los cantos
de los peones.

Ya está la parva hecha,
señor nostramo,
que ya nos vamos.

El peón en el campo,
de estrella a estrella,
mientras pasan los amos
la vida buena.

Recreación

La siega.
De estrella a estrella.
En las llanuras infinitas
que el sol requema.

La siega.
Mientras los amos descansan,
los peones briegan,
y el sol los quema.

La siega
(Creación colectiva -7º E.G.B.-)

b) “Técnica de recreación: a partir de la sustitución, en el texto original, de partes de la oración, rimas y fórmula final:

b₁) Sustitución de partes de la oración:

Cuento de nunca acabar

Esto era un gato
con las orejas de trapo
y la barriga al revés.
¿Te lo cuento otra vez?

Recreación

Esto era un pato
con el pico chato
y la cola al revés.
¿Te lo cuento otra vez?

(Creación colectiva -6º E.G.B.-)

b₂) Sustitución de partes de la oración y de la rima de los dos primeros versos de la recreación anterior:

Recreación

Esto era un bacalao
con el "morro ladeao"
que nadaba la revés.
¿Te lo cuento otra vez?

(Creación colectiva -6º E.G.B.-)

b₃) Sustitución de partes oración, de la rima de los dos primeros versos y de la fórmula final de la recreación anterior.

Recreación

Esto era una vieja
que sólo tenía una oreja
y le dolían los pies.
¿Sabes qué pasó después?

(Creación colectiva -6º E.G.B.-)

c) "Técnica" de recreación: desarrollar una narración a partir de una estructura constituida por una selección de funciones de Propp:

Ejemplo 1 (Una sola secuencia):

	Estructura funcional	Cuento
Prólogo	Situación inicial	"Había una vez un niño" (...)
	Prohibición-transgresión	que nunca decía la verdad.

Nudo	Fechoría	Llevaba más de un año mintiendo sin parar.
	Mediación	Un día se le apareció el Mago de la Verdad.
Desenlace	Castigo	El Mago le lavó la boca al niño con una esponja mágica.
	Reparación	Y el niño no volvió a mentir nunca más". (Creación colectiva -5º E.G.B.-)

Ejemplo 2 (Una sola secuencia):

Estructura funcional		Cuento
Prólogo	Situación inicial	"En un lejano país de Oriente vivía un aguador muy pobre (...)
	Prohibición	que estaba enamorado de la hija del sultán. Pero no podía ni acercarse a ella, porque se lo impedían los guardias del palacio.
	Transgresión	Una noche, aprovechando, la oscuridad, saltó los muros del palacio y entró en las habitaciones de la princesa.
Nudo	Fechoría	Pero fue descubierto y hecho prisionero por la guardia del sultán.
	Mediación	Al oír el ruido, el sultán y su hija se levantaron, vieron al pobre aguador y le preguntaron qué hacía allí. El aguador, muerto de miedo, les dijo que no podía vivir sin ver a la princesa y que por eso había entrado en el palacio sin pedir permiso. (...)
Desenlace	Reparación	(...) Después, pidió al sultán que le perdona-se la vida. El sultán tuvo lástima del aguador y, además de perdonarlo, le hizo jardinero del palacio.
	Transfiguración	Desde entonces el nuevo jardinero estaba siempre alegre porque todos los días veía a la princesa. Y en el jardín del palacio florecían las rosas más bonitas del mundo. (Creación colectiva -7º E.G.B.-)

2.- La recreación en el nivel de la expresión plástica

Para efectuar la recreación partimos de la necesidad de establecer la relación entre la palabra (oral u escrita) y la imagen (10).

Desde esta perspectiva podemos destacar, entre otras muchas posibles, las siguientes técnicas de recreación:

- * Asociar palabras o frases de una poesía o una narración.
- * Representar mediante aleyas una narración o una historia rimada.
- * Confeccionar decorados para la representación de un cuento o un poema.
- * Hacer un “collage” que refleje los rasgos más representativos de una poesía o un relato.
- * Dibujar un “cómic” en el que se recojan las secuencias espacio-temporales de una narración.
- * Confeccionar murales que representen poesías o cuentos cortos (o bien fragmentados de cuentos largos).

3.- La recreación en el nivel de la expresión corporal y el juego dramático.

Para realizar las actividades de recreación en este nivel partimos de una consideración previa: el cuerpo como lenguaje. Pero un lenguaje que sirve para expresarse libremente, entrar en contacto con la realidad, analizar sus datos, representarla y comunicarla, cambiarla y recrearla (11).

De esta consideración partimos pues para exponer algunas de las técnicas de recreación posibles. Entre ellas, y como ejemplo, destacamos las siguientes:

- * Elaborar nuevas reglas para uno (o varios) de los juegos recogidos. Por ejemplo: realizarlo de puntillas, a la pata coja, a zancadas, con pasos cortos, etc.
- * Variar alternativa o sucesivamente la duración temporal de los movimientos que corresponden a un juego. Por ejemplo: pasar de la ralentización de los movimientos a la quietud, y de ésta a la rapidez.
- * Representar mímicamente una canción, una narración o un poema.
- * Imitar a uno (o varios) de los personajes que aparezcan en alguno de los textos recopilados.
- * Representar los sentimientos (o las sensaciones) que se desprenden de la lectura de un poema o un cuento.
- * Escenificar un cuento o un poema mediante sombras chinescas, marionetas, guiñol...

ANEXO I

Fichas técnicas:

En ellas se reflejan tanto los datos referentes al material recogido como los relativos al informante y al recopilador:

I. FICHA PARA LA RECOPIACION DE NARRATIVA

Clasificación

Título
Localidad
Tema
Desarrollo
Motivos
Secuencias
Expresión oral y gestualización
Notas (Variantes, caracterización histórica, etc.)

Nombre del informe Edad
Localidad (.....).
Edad a la que aprendió el cuento Lugar
Lo aprendió de

Recopilado por
en (.....) Fecha

II. FICHA PARA LA RECOPIACION DE POESIA

Clasificación
Título
Localidad
Recitada o cantada Acompaña un juego Nombre del juego
Texto
Descripción musical (o, si no es posible, grabación magnetofónica)
Expresión oral y gestualización
Notas (Variantes, instrumentos musicales, etc.)

Nombre del informante Edad
Localidad (.....).
Edad a la que aprendió el cuento Lugar
Lo aprendió de

Recopilado por
en (.....) Fecha

III. FICHA PARA LA RECOPIACION DE JUEGOS

Clasificación
Título
Acompaña a un texto
Nº Participantes Edad Sexo Lugar donde se realiza

Desarrollo
Expresión oral y gesticulación
Notas (Variantes, objetos utilizados, términos empleados, etc.)

Nombre del informante Edad
Localidad (.....)
Edad a la que aprendió el cuento Lugar
Lo aprendió de

Recopilado por
en (.....) Fecha

ANEXO II

Hemos de cotejar el material recopilado con el existente tanto en textos ya editados o en colecciones locales no publicadas, como paso previo para poder establecer y analizar las posibles variantes de un mismo tema.

Para ello tomamos como punto de referencia las principales recopilaciones e investigaciones (antológicas o no) que se han hecho sobre el tema objeto de nuestro estudio.

Incluimos una bibliografía al respecto que, sin ser exhaustiva, creemos que puede resultar suficiente para cumplir con este objetivo):

1.- Narrativa:

- Carmen Bravo Villasante: *Las tres naranjas del amor y otros cuentos españoles*, Noguer, Barcelona, 1980.
- Carmen Bravo Villasante: *La hermosura del mundo y otros cuentos españoles*, Noguer, Barcelona, 1981.
- Carandell, J. M^a: *Los hijos del pescador y otros cuentos populares*, la Gaya Ciencia, Barcelona, 1973.
- Espinosa, A.: *Cuentos populares españoles*, C.S.I.C. Madrid, 1947.
- Espinosa, A.: *Cuentos populares de España*, Austral, Madrid, 1945.
- Espinosa, A. (hijo): *Cuentos populares de Castilla*, Austral, Buenos Aires, 1946.
- Hernández de Soto, S.: *Cuentos populares de Extremadura*, Biblioteca de las Tradiciones Populares, tomo X, Madrid, 1886.
- Larrea Palacín, A. de: *Cuentos populares de Andalucía*, (I Cuentos Gaditanos), C.S.I.C. Madrid, 1959.
- Machado y Alvarez, A.: *Cuentos populares españoles*, Biblioteca de las Tradiciones Populares, tomo I, Madrid, 1884.
- Machado y Alvarez, A.: *El folk-lore andaluz*, (reed.) Editoriales Andaluzas Unidas, S.A., Sevilla, 1986.
- Martínez Menchén, A.: *Cuentos populares españoles*, Servicio de publicaciones del M.E.C., Fonoteca Auditiva, Madrid, 1981.
- Rodríguez Almodóvar, A.: *Cuentos populares españoles*, Crítica, Barcelona, 1982.
- Rodríguez Almodóvar, A.: *Cuentos al amor de la lumbre*, 2 vols., Anaya, Madrid, 1983-84.
- Rodríguez Almodóvar, A.: *Cuentos de la media lunita*, Algaida, Sevilla, 1985.

- Sandubete, J.: *Cuentos de la tradición oral (Recogidos en la provincia de Cádiz)*, Univ. de Cádiz, E. U. de Profesorado de E.G.B. "Josefina Pascual", Cádiz, 1981.
- Ventura, N. y Durán, T.: *Cuentacuentos*, Pablo del Río ed., Madrid, 1980.

2.- Poesía y juegos:

- Bravo Villasante, C.: *Una, dola, tela, catola. El libro del folklore infantil*, Miñón, Valladolid, 1976.
- Bravo Villasante, C.: *Folklore infantil*, Doncel, Madrid, 1973.
- Bravo Villasante, C.: *Adivina, adivinanza. Folklore infantil*, Interduc/Schroedel, España, 1978.
- Bravo Villasante, C.: *China, china, capuchina, en esta mano está la china*, Miñón, Valladolid, 1981.
- Bravo Villasante, C.: *El libro de los 500 refranes*, Miñón, Valladolid, 1981.
- Bravo Villasante, C.: *El libro de las adivinanzas*, Miñón, Valladolid, 1984.
- Caro, R.: *Días geniales y lúdicos*, (Edición, estudio y notas de Jean Pierre Etienvre), Espasa-Calpe, Madrid, 1978.
- Córdova y Oña, S.: *Cancionero infantil español*, Aldus, S.A. Artes Gráficas, Santander, 1947.
- Correas, G.: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, (ed. de L. Combet), Université de Bopdeaux, 1967.
- Díaz, J.: *Cien temas infantiles*, Centro Castellano de Estudios Folkloricos, Valladolid, 1981.
- Gil, B.: *Cancionero infantil*, Taurus, Madrid, 1964.
- Gil, B.: *Cancionero del campo*, Taurus, Madrid, 1966.
- Gil, B.: *Jugar y cantar*, Aguilar, Madrid, 1961.
- Larrea y Palacín: *El folklore y la escuela*, C.S.I.C. Madrid, 1958.
- Ledesma, A. de: *Romancero y cancionero sagrados*, B.A.E. Madrid, 1950.
- Lissn, A. y Valeri, M^a. E.: *Pito, pito, colorito*, La Galera, Barcelona 1976.
- Machado y Alvarez, A.: *El folk-lore andaluz*, Editoriales Andaluzas Unidas, S.A., Sevilla, 1986.
- Moreno Villa, J.: *Lo que sabía mi loro*, Alfaguara, Madrid, 1977.
- Piñero, P. M. y Atero, V.: *Romancero andaluz de tradición oral*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Sevilla, 1986.
- Piñero, P. M. y Atero, V.: *Romancerillo de Arcos*, Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz, 1986.
- Rodríguez Marín: *Cantos populares Españoles*, Bajel. Buenos Aires, 1984.
- Rodríguez Marín: *Pasatiempo folklórico. Varios Juegos infantiles del siglo XVI*, Tipografía de Archivos, Madrid, 1932.
- Torres Rodríguez de Galves, M^a D.: *Cancionero popular de Jaén*, Instituto de Estudios Jiennenses, Patronato del C.S.I.C., 1972.

Asimismo, de entre las publicaciones periódicas sobre el tema objeto de nuestro estudio queremos destacar, al menos, las dos revistas siguientes: Revista del Folklore (Valladolid) y Revista de Dia-lectología y Tradiciones Populares (C.S.I.C., Madrid).

BIBLIOGRAFIA

- Aarne, A. y Thompson, S.: *The types of the folktale: Aantti Aarne's "Verzeich nis der marchantype"* translated and enlarged, F.F.C. (Folklore Fellow Communications), n^o 184, 2^a revisión, Helsinki, 1960.,
- Acevedo, J.: *Para hacer historietas*, Ed. Popular, Madrid, 1984.
- Aymerich, C. y M.: *Expresión y arte en la escuela*, Teide, Barcelona, 1970.
- Bosschere, G.: *De la tradición oral a la literatura*, Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1973.

- Bravo Villasante, C.: *Folklore infantil*, Doncel, Madrid, 1973.
- Caillois, R.: *Teoría de los juegos*, Seix Barral, Barcelona, 1958.
- Calmy, G.: *La educación del gesto gráfico*, Fontanella, 1977.
- Cortázar, A.R.: *Folklore y literatura*, E.U.D.E.B.A., Buenos Aires, 1964.
- Chevalier, M.: *Folklore y literatura: el cuento oral del Siglo de Oro, Crítica*, Barcelona, 1978.
- Chevalier, M.: *Cuentos folklóricos españoles en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1983.
- Espinosa, A. M.: *La clasificación de los cuentos populares. Un capítulo de metodología folklórica*, Tipografía y Archivos, Madrid, 1934.
- Esteve Zarazaga, J. M.: "Los juguetes de la T.V.", en *Rev. de Pedagogía*, nº 99, marzo, 1983.
- Gramsci, A.: *Cultura y literatura*, Lumen, Barcelona, 1973
- Hoyos Sáinz, L. y Hoyos, N. de: *Manual de Folklore*, Istmo. Madrid, 1985.
- Lanuza, E. y otros: *El juego popular aplicado a la educación*, Cincel, Madrid, 1980.
- Larrea y Palacín, A.: *El folklore y la escuela. Ensayo de una didáctica folklórica*, C.S.I.C., Madrid, 1958.
- Lida de Malkiel, Mª R.: *El cuento popular y otros ensayos*, Losada, Buenos Aires, 1976.
- Mainé, M. C.: *Escenificar un cuento*, Ed. Vilamala, Barcelona, 1974.
- Mantovani, A.: *El teatro: un juego más*, Nuestra Cultura, Madrid, 1980.
- Martín, F.: *(Re)crear la escuela*, Nuestra Cultura, Madrid, 1980.
- Martínez Menchén, A.: *Narraciones infantiles y cambio social*, Taurus, Madrid, 1971.
- Movimento di cooperazione Educativa: *A la escuela con el cuerpo*, Reforma de la escuela, Barcelona, 1979.
- Nervi, Juan R.: *Literatura Infantil-Juvenil y Folklore*, Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1981.
- Passatore, F. y otros: *Yo soy el árbol (tú el caballo)*, Avance, Barcelona, 1976.
- Pelegrín, A.: *La aventura de oír*, Cincel, Madrid, 1982.
- Pelegrín, A.: *Cada cual antienda su juego*, Cincel, Madrid, 1984.
- Pinon, R.: *El cuento folklórico*, E.U.D.E.B.A., Buenos Aires, 1965.
- Propp, V.: *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- Propp, V.: *Las raíces históricas del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1974.
- Propp, V.: *Edipo a la luz del folklore*, Fundamentos, Madrid, 1982.
- Propp, V.: *El epos heroico ruso*, Fundamentos, Madrid, 1983.
- Rodari, G.: *Gramática de la fantasía*, Avance, Barcelona, 1977.
- Royo, M.: "Diseño industrial y juguete educativo: algunas contradicciones", en *Rev. de Pedagogía*, nº 1, enero, 1975.
- Sánchez Romeralo, A.: *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969.
- Sciacca, G. Mª.: *El niño y el folklore*, E.U.D.E.B.A., Buenos Aires, 1965.
- Vansina, J.: *La Tradición oral*, Nueva Colección Labor, Barcelona, 1967.
- Varios: *Cómo hacemos nuestros cómics*, Fontanella, Barcelona, 1980.

NOTAS

- (1) Vid., al respecto, entre otros: M. Royo: "Diseño industrial y juguete educativo: algunas contradicciones", en *Rev. de Pedagogía*, nº 1, enero, 1975, págs. 15-17; J. M. Esteve Zarazaga: "Los juguetes de la T.V.", en *Rev. de Pedagogía*, nº 99, marzo, 1983, págs. 14-17.
- (2) G. Rodari: *Gramática de la fantasía*, Avance, Barcelona, 1977.

- (3) Vid., al respecto las opiniones, entre otras, de A. Gramsci: *Cultura y literatura*, Lumen, Barcelona, 1973, págs. 75 y ss.; A. R. Cortázar: *Folklore y literatura*, E.U.D.E.B.A., Buenos Aires, 1964, págs. 67 y ss.; J. Vansina: *La tradición oral*, Nueva Colección Labor, Barcelona, 1967, págs. 13 a 30.
- (4) R. Caillois: *Teoría de los juegos*, Seix Barral, Barcelona, 1958.
- (5) A. Aarne y S. Thompson: *The types of the folktale: Aantti Aarne's "Verzeich nis der marchantype" translated and enlarged*, F.F.C. (Folklore Fellow Communications), nº 184, 2ª revisión, Helsinki, 1960.
- (6) V. Propp: *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- (7) S. Thompson: *El cuento folklórico*, Univ. Central de Venezuela, Caracas, 1972.
- (8) Vid., al respecto: A. Sánchez Romeralo: *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969.
- (9) Al respecto vid., entre otros: G. Rodari: *Gramática de la fantasía*, Avance, Barcelona, 1977, A. Pelegrín: *La aventura de oír*, Cincel, Madrid, 1982, y *Cada cual atiende su juego*, Cincel, Madrid, 1984; F. Martín: *(Re)crear la escuela*, Nuestra Cultura, Madrid, 1980.
- (10) Vid., al respecto, entre otras, en las siguientes obras: *Expresión y arte en la escuela* de C. y M. Aymerich; *Para hacer historietas* de J. Acevedo; *Cómo hacemos nuestros cómics* (Colectiva) y *La educación del gesto gráfico* de G. Calmy.
- (11) En este sentido vid., fundamentalmente: Movimiento di cooperazione Educativa: *A la escuela con el cuerpo*, Reforma de la escuela, Barcelona, 1979; F. Passatore y otros: *Yo soy el árbol (tú el caballo)*, Avance, Barcelona, 1976; Marie-Colette Mainé: *Escenificar un cuento*, Ed. Vilamala, Barcelona, 1974; A. Mantovani: *El teatro: un juego más*, Nuestra Cultura, Madrid, 1980.

“SOBRE LOS FESTIVALES DE MUSICA TRADICIONAL DE LA ALPUJARRA”

Miguel y Fco. PELEGRINA

“SOBRE LOS FESTIVALES DE MUSICA TRADICIONAL DE LA ALPUJARRA”

Miguel y Fco. PELEGRINA

EL SABER POPULAR DE UNA COMUNIDAD

Yegen, un pueblo de La Alpujarra, que gracias “Al Sur de Granada” de Gerald Brenan y al Festival de Música Tradicional empezó a dinamizar comarcilmente el amor y el estudio popular de esta tierra.

Introducción:

El Folklore de la Alpujarra

Cuando se van a cumplir cinco años celebrando el Festival de Música de La Alpujarra, no cabe duda que es necesario hacer un alto en el camino y analizar todo el saber popular que ha aflorado en esta tierra.

Digamos para empezar, que el que suscribe estas líneas, nunca creyó, como buen zahorí, que el agua del saber popular iba a ser tan rica y variada. Sin embargo, ahí están los Festivales de La Alpujarra para demostrar que hay temas populares dignos de mencionar en la mejor de las colecciones del género.

Creemos que Demófilo, el padre de A. y M. Machado y del Folklore Español se sentiría orgulloso por la forma de rescate y el fruto de estos Festivales; y que Rodríguez Marín, su mejor estudioso, tendría que pensar en otro volumen de Cantos Populares Españoles, Sevilla 1882.

La Alpujarra: una tierra con pasado

Toda comunidad que no conserva lo más importante de su “Memoria Colectiva” no tiene Futuro. El olvido es la peor muerte. Aunque individualmente seamos eslabones de una cadena cuyo pasado se hace impreciso en la tercera generación, como comunidad mantenemos esa cohesión por una conciencia colectiva difícil de definir a veces. Según esto, el Folklore sería una Ciencia que trataría de definir la sabia de esa conciencia colectiva, esto es: su saber popular, rescatándolo y analizando su significado.

Esta comunidad de La Alpujarra ha ido modelando su conciencia colectiva a lo largo de cuatro “Influencias o Invasiones Culturales”: La Romana, que les dejó calzadas y formas de cultivar la tierra; la Cristiana, que les inculcó un sentido trascendente y religioso de todas sus fiestas y ritos de estación; la Arabe, que educó sus aguas bravas e hizo de esta tierra agreste un tapiz de seda verde y blanco con la morera y el almendro; y por último la de la Repoblación tras la expulsión de Los Moriscos. De estas cuatro influencias culturales, quizás sea la última la más pobre. Aunque no lo queramos, los alpujarreños del Siglo XX somos parientes de la “Gente de Pedro León, término que quizás hayamos conservado gracias a los pocos Moriscos que se convirtieron a golpe de cruz con sangre y fuego.

Cuando Pedro León visitó esta tierra comprobó como las culturas no se pueden valorar sólo por la Religión. Lo que podía haber sido una convivencia pacífica entre dos culturas símbolo de tolerancia y de paz, se convirtió en exterminio en aras de las fronteras del Estado. La verdad es que por desgracia siempre fue así. Abderraman III tuvo que ir a Juviles más de dos siglos después de la invasión Arabe para sofocar los focos de rebelión. Algo sólo explicable por el fuerte enraizamiento que produce esta tierra. Quizá haya sido la etapa Arabe la más tranquila. Como coinciden, sólo por esta vez, Américo Castro y Sánchez Albornoz estas gentes tenían un marcado carácter Mozárabe. Algunas piezas musicales demuestran ese entroncamiento con la música y el sentir religioso anterior a la invasión Arabe.

La Expulsión de Los Moriscos

Pedro León comprobó la aculturización de los nuevos Alpujarreños venidos de otros pueblos de Andalucía, Castilla y León. Siempre los colonos han sido el estrato más pobre y peor adaptado de cualquier comunidad. La tala de árboles, sobre todo de moreras, su ignorancia en la agricultura y sus relaciones de barraganía en plan de tribus familiares tuvieron un efecto letal en las relaciones entre los pueblos de La Alpujarra. Las relaciones de ignorarse mutuamente han perdurado hasta nuestros días.

La Algarabía

La Algarabía, esa lengua hoy desaparecida, pero de la que quedan vestigios de esa época Mozárabe-Morisca, ha sido la mayor pérdida de la cultura milenaria de esta tierra. Su carácter eminentemente onomatopéyico como lengua primitiva perviven aún en muchas palabras que

nos han llegado y que son el mejor epitafio de aquella época. Nos han llegado porque hubo siempre Alpujarreños que ante el horror del martirio se convirtieron a la religión del invasor de turno. A ellos les debemos esa cultura de lo cotidiano hecho canto, música y palabra ya que fueron ellos los que dieron mayor cohesión al entramado social de los nuevos colonos.

Sin esta introducción sería difícil entender la música tradicional de La Alpujarra, dado que cada pieza musical es una pequeña joya del vivir de nuestros antepasados cuyos genes han marcado nuestra forma de ser.

I.- La música de Cuerda

Quizá haya sido la música de Cuerda la mayor aportación cultural de las gentes de la IV invasión cultural. Asentados al pie de Sierra Nevada, más que en la Contraviesa, siguiendo la antigua vía Romana y hoy carretera nacional. Los nuevos Alpujarreños adaptaron todos los ritmos de su época para alegrar las fiestas del amor y de las cosechas. Eran los bailes del candil en la viga. Estas piezas musicales repetitivas del pasodoble, la rumba, la mazurca, la polka y otras tenían la virtud de poner color en las mejillas de los amores secretos y alegrar una vida rural dura debido en parte a la nueva figura del cacique en la estructura social. Las serenatas y los pasacalles eran algo propio de los “mozuelos” del lugar. Estos alquilaban a los tocaores para felicitar el santo de alguien o despedirse de las calles del pueblo por motivo del servicio militar.

De entre las piezas de música de cuerda, no podemos de dejar de mencionar, quizás por lo anecdótico, cierto aire en la melodía y en el tono a la música tradicional de Grecia o Italia. Y es que el Mediterráneo está ahí presente echando su vaho de tonos cálidos de bandurria en ese ecosistema de culturas que es el “Mare Nostrum”.

II.- LA MUSICA RELIGIOSA

El segundo bloque temático de las piezas rescatadas pertenecen al género religioso. Como manifestaciones populares religiosas, cabe destacar: los Rosarios de la Aurora, posteriores en general a la expulsión de los Moriscos; las Animas, que entroncan con la Edad Media y los Villancicos, algunos de época mozárabe.

II-1.- Las Animas

Las Animas son una manifestación religioso-cultural a punto de desaparecer. Dos o tres pueblos la conservan como práctica religiosa de la comunidad, pero en general es algo desaparecido.

Cuando en el I Festival surgió las ánimas de Cádiar, todo el mundo comprobó que era algo auténtico y original que nos llevaba a ese mundo de las danzas de la muerte de la Edad Media.

“Humano, la limosna que nos des
Quizás sea por tu hermano
Por esta calle venimos
Con el corazón humano,
La limosna que nos des,
Quizás sea por tu hermano.”

La limosna que pedían para el mantenimiento del culto a las Animas eran generalmente cosas de comer: matanza, habichuelas, garbanzos, etc. Aquellos que se negaban a dar limosna, les podían cantar con la música religiosa algo tan carnal como esto:

“Matao, que en lo alto la ventana
Tienes el morcón colgao,
Por esta calle venimos
No digas que no has matao,
Que en lo alto la ventana
Tienes el morcón colgao.”

Una de las características de las Animas es la de que generalmente hay una “puja” para sacar dinero en la que un chico tiene que besar o bailar con una chica, o viceversa. Esta puja de carácter amoroso es el tema central de otra pieza musical rescatada: Los Doblones de Berja.

II-2: Los Villancicos

Los Villancicos merecen un capítulo aparte en la canción popular religiosa. Estos cantos populares siempre han constituido la mejor forma de animación y regocijo para las pandillas de jóvenes recorriendo las calles del pueblo en Navidad.

El tema ha merecido un libro: “Villancicos de La Alpujarra y Valle de Lecrín” fruto de la labor de rescate hecha por un amante y estudioso de la música de Granada: Don Germán Tejerizo Robles.

Válor y Laujar han rescatado algunos de estos villancicos, pero es algo aún por desvelar en los próximos festivales.

II-3: Los Rosarios de la Aurora

El tercer tema rescatado dentro del grupo religioso es el de Los Rosarios de la Aurora. Imaginar a los labradores con sus albarcas al despertar el día, en fila rezando y cantando el rosario es algo sobrecogedor. No sólo por el misterio de su fe, sino por ese misterio que es el día cuando va romper. Para los que se habían dormido era casi una forma celestial de despertar de la muerte del sueño, y sumarse al grupo recorriendo las calles del pueblo.

“La arborada ya está asomando
Y el sol con sus rалlos pronto va a llegar,
Levantaros no seáis perezosos
Que la Virgen Pura os lo va a premiar.”

(Laroles II Festival).

Algunas estrofas de estos cantos denotan la nueva concienciación de clase creada a partir de La Repoblación sobre todo en los pueblos grandes, en este caso Villa, como es Ugjar.

“El Rosario que por la mañana
Lo sacan los pobres que no tienen pan,
Y los ricos que están acostados
Oyendo las voces que los pobres dan.”

III.- LA CANCION AMOROSA

No cabe duda que la canción amorosa constituye un bloque temático por sí sola. Las tres manifestaciones más importantes rescatadas han sido: las serenatas, los remerinos y los cantos de meceor.

1.- Las Serenatas:

Las Serenatas han sido siempre una forma velada de declaración de tres piezas, alguna letrilla que sirviera de declaración de su amor, de la alabanza de la belleza o cualidades de la amada o de echarle en cara su ceguera. También abundan más en La Alpujarra de a pie de Sierra Nevada las serenatas sólo con música, en contraposición de las cantadas de la Contraviesa. Incluimos aquí una serenata cantada por uno de los grupos más representativos de lo que es música por transmisión oral, compuesta por el abuelo: Don Manuel Jiménez, cantautor; la hija: M^a Luisa Jiménez y la nieta: D^a Rosa García Jiménez, todos ellos de Sorvilan.

“Soy un pobre que te quiere con sentimiento y valor,
En el mundo yo no encuentro
Mujer como tu pa mi amor.
Todo el hombre que se ciega
Lo mismo que yo me cegué
Con el alma a Dios se encomienda
Y a que nunca le farte a El.”

II-2.- Los Remerinos

Quizás sea el Remerino el tipo de canción amorosa más lírico. Un amante de la palabra de

esta tierra, Enrique Morón dice de él: “Los Remerinos música coral de alta y media Alpujarra, son serenas piezas de inconfundible lirismo.

“Yo tiré un limón rodando
Y en tu puerta se paró,
Hasta los limones saben
Que nos queremos tú y yo.”

Sus temas rurales, camperos, vierten en la canción todo el frescor y la fragancia de los severos montes repletos de tomillo y poleo. Se canta en los terraos y placetas del pueblo después de ciertas labores familiares como el desfarfollo, la matanza o la trilla”.

Un ejemplo de remerino rescatado en el II Festival sería éste:

“Molinera que mules el trigo
Con el agua y el fuerte peñón,
Si sigues moliendo tu trigo
Mientras duerme y descansa mi amor,
Ay, ay, ay; mientras duerme y descansa mi amor.”

Cádiar II Festival

II-3.- Los Cantos de Meceor

Otro de los momentos en los que aflora el canto amoroso en la Música Tradicional de La Alpujarra, es el meceor. Con cinco palos y unas sogas de esparto y la tabla de tablear, los mozuelos trataban de mecer a las mozueltas, mientras las que esperaban a subirse cantaban.

“Te estoy queriendo, Moreno
Y a mi madre no le agrada
Ella quiso a quién quiso
Yo quiero al que me dá gana”.

Cantos de Meceor. Continuación.

Ay, mi amor, si te vas de mí
Sé lo que será de mí.
Yo no sé, moreno,
Si podré pasar sin ti.”

Ugíjar III Festival.

Antes de dar una visión de conjunto de la Música de La Contraviesa habría que añadir otros

temas rescatados como son las Comparsas y los Romances de Carnaval. El Romance de Abe Humeya y de José María el Tempranillo, constituyen un ejemplo de rescate del género del siglo pasado por el grupo de Válor. Dado su largo contenido los dejamos para un estudio en mayor profundidad.

IV.- LA MUSICA DE LA CONTRAVIESA

De Sierra Lújar a Sierra Gádor se extiende la Contraviesa, también llamada por los del lugar La Barra. Como todo el mundo sabe, su población se dispersa en cientos de cortijos y cortijadas exceptuando las poblaciones de Polopos, Sorvilán, Albuñol, Albondón, Murtas y Turón. Si La Alpujarra ha estado incomunicada, la Contraviesa ha sido la incomunicación total. Sin embargo esta incomunicación le ha ayudado a preservar lo mejor de su folklore. De los temas rescatados merece destacarse el canto rey de esta tierra: el trovo; el Canto de Muleros y la Parranda Cortijera.

IV-1.- EL TROVO

“Cuando canta er trovador (bis)
Con cordura y sentimiento,
Va trasmitiendo er dolor,
La angustia y er sentimiento
De un pueblo trabajador.”

Por trovo se entiende toda fiesta animada generalmente por la música de una guitarra, una bandurria y dos violines, en donde se “trova” la cotidianeidad de la vida en quintillas o cuartetos. El violín denota ya una peculiaridad de la zona y más aún cuando éstos están hechos con los materiales más insólitos como una lata, pelos de la cola de caballo o un trozo de madera con guitas. Su música repetitiva con aires de fandango es el pretexto para que el trovero haga gala de su ingenio. Aunque merece el tema un estudio más profundo, vamos a ver el trovo en tres de sus modalidades más comunes: el trovo como “duelo”, el trovo como “flor” y el trovo como canción amorosa.

IV-1-1.- El Trovo como “duelo”. El ingenio de este poeta popular sin nombre, que es el trovero o trovador, tiene su climax cuando, dos de ellos entran en el juego de la réplica. Un trovo puede ser una provocación y como tal un duelo de ingenio en donde la gracia y el buen decir están siempre presentes. De estos verdaderos torneos del trovo salen figuras cuya valía será por todos reconocida en adelante. El mejor duelo hasta ahora habido tuvo lugar en el II Festival entre Miguel Candiota y José Sota.

(Jozé er Zoto) o (Er Zotillo)
José Soto: “Con mi cante más remoto
Y mis versos más sinceros
Amor por mis labios broto,
Señoras y caballeros
les saluda José Soto

J.S.....: Aunque tienes nombrecita
Inferior te consiero
Y vengo dispuesto este día
A que no seas el primero
Ante la presencia mía.

J.S.: Ya que quisieras, Candiota
Que’r tiempo te convirtiera,
Quién te conoce lo nota
Que vas siempre en delantera
Pero haciendo el ediota.

J.S.: Hoy no podrás coronarte,
Porque me tiene aquí,
Es verdad que en este arte
Voy siempre detrás de ti
Porque tengo que empujarte.

II Festival

Se dice que ha habido troveros, que faltándoles ese verso que hubiera demostrado su valía, abandonan la fiesta llorando de despecho y rabia.

IV-1-2.- El Trovo como “Flor”.

Aparte del trovo como duelo hay que reseñar la abundancia de trovos apologéticos a todo lo que rodea a éste juglar del Siglo XX. Su tierra, su pueblo, sus mulos son su vida y como tales son lo mejor del mundo, inmerso como está en ese universo de lo esencial del sol, la tierra, el agua y el aire. Echar una flor es decir la mejor alabanza de algo o de alguien.

“La Alpujarra es la maceta
Que perfuma a toda España
Tiene una vista completa
Sus pueblos en la ladera
De los picos del Veleta.”

Miguel Candiota (Er Candiota)
Hoy vengo como trovero
Aportando una cultura
Y como me considero
Como primera figura
Perder mi puesto, no quiero.

M.C.: Ay, flor de la historia trovera
Yo pienso siempre que soy,
Le demuestro a España entera
Que cuando en lucha estoy
Voy siempre en la delantera.

M.C: Ay, de risa nunca serví,
Aunque tenga mis defectos,
Igual que te pasa a tí,
Porque en todos los aspectos,
Vas siempre detrás de mí.

M.C.: Ay, sufro cuando te miro
Lo desertao que vas,
Cuando en los trovos me inspiro
Siempre te quedas atrás
Para coger lo que tiro.”...

IV Festival

IV-1-3 El Trovo como canción amorosa.

La canción amorosa, con un lirismo simple, de un significado profundo al trovo.

“Eres más bonita niña
Que la nieve en el barranco
Que azucena en la maceta
Y que amapola en el campo.”

III Festival

La queja amorosa puede llegar a expresarse de esta forma tan simple:

“Al sereno y al rocío
Toda la noche me tienes,
Y luego por la mañana
Preguntas que si ha llovío.”

III Festival

No siempre son alabanzas al amado o la amada:

“Asómate a la ventana
Cara de pan de maíz,
Ollín de la chimenea
Y atizador der candil.”

III Festival

Algunas de las cancioncillas de los trovos las hemos encontrado ya recopiladas por Rodríguez Marín en sus Cantos Populares Españoles del siglo pasado, a veces con alguna variante como en éste:

“En tu puerta puse un guindo
Y en tu ventana un manzano
Sólo por verte coger
Manzanillas con la mano.”

III Festival

Y otras veces lo encontramos sin ninguna variación:

“Por la muerte caminamos
Desde el día que nacemos
No hay cosa tan cierta
Que orvidá la tengamos.”

II Festival

IV-2.- El Canto de Muleros.

La voz. Sólo la voz. Como la poesía pura. Despojada de todo. Hasta de los instrumentos musicales. Desgarrada y trémula surge la voz de la besana mientras el arado de vertedera va abriendo un surco en la loma tostada.

El verso hecho canto casa para arrear a la yunta: Arre, arre; animarla en su dura labor: “Pajarito” o dar la vuelta en el surco o en la trilla: “Soo”. Estos cantos de muleros se han conservado sobre todo en la Contraviesa y tenían su momento en la trilla, arando, balcinando e incluso segando.

“Que vino a la morería,
La primera reina mora,
MULA!
Que vino a la morería,
QUIETO VALIROSO!
Ay, no era tan grasiosa,
QUIETO!
Como tu cara María
La primera reina mora.
VAMOS! VAMOS!

El compañero de trilla, o de yunta le responde cambiando de tono y dramatizando el canto:

“Toda mi vida en er mar
ARRE, MULA!
No me ha cautivado er moro,
VAMOS, VAMOS!
Y una vez que entré an tu casa
Me cautivarøn tus ojos.”

IV-3.- La Parranda Cortijera

Navidad y Carnaval eran dos momentos en el año en los que un grupo de tocaores y cantaores decidían animar la monótona vida de los cortijos.

La parranda cortijera tiene su equivalente en la comparsa de carnaval y al grupo de navidad de los pueblos con un mínimo de vida social.

Su importancia estriba en su canto de lo esencial y sobre todo en su música. El violín marca una escala tonal a lo largo de la copla más de escala natural, con medio tono menos, típica de Africa, que de escala de Europa. Aunque parecen que están desafinados no es así, como nos aseguró ese gran folklorista que es Don Arcadio Larrea Palacín.

Para cualquiera que no sea experto denotará en su melodía el dejo de lo medieval y de lo árabe, haciendo de estas piezas verdaderas joyas del folklore. Tres temas se han rescatado por un grupo de parranda cortijera; un tema de carnaval, otro de navidad y uno de ánimas.

Ejemplo de Carnaval: Venimos las mascaritas deseando de llegar (bis)
Para ver a las mocitas (bis), vestidas de carnaval
Que viva la alegría, que viva la unidad

Ejemplo de Villancico:
“Buscaré entre la arena,
Un grano de trigo rubio.
Un grano de trigo rubio
Que nació la Nochebuena” ...

Epílogo

Después de este paseo por los caminos del amor y la muerte, del rescate y del olvido de las raíces de una comunidad, de su saber popular, no cabe duda que es necesario valorar de forma muy positiva no sólo el material rescatado sino la forma de rescatarlo. Creemos que es única la forma de rescatar unas piezas que perderían muchísimo si lo hiciera un grupo de por ejemplo “Coros y Danzas”. Ver bailar a unos hombres encorvados de segar durante el verano, tiene el ya raro valor de lo auténtico. Creemos que el valor de esta cultura hay que pasarlo a las escuelas y a los centros de educación de segunda enseñanza para que las futuras generaciones no se crean fruto de la hamburguesa, superman, y la coca-cola. Si olvidan esta sabiduría de la conciencia colectiva en una o dos generaciones, su soledad será mayor aún que la de las estrellas. Estamos seguros que esto no ocurrirá, mientras queden instrumentos musicales en La Alpujarra, y según algunas noticias la presencia de éstos han aumentado en un cien por cien desde que se iniciaron estos festivales.

EL FOLKLORE ANDALUZ EN LA ENSEÑANZA

Alfredo ARREBOLA

EL FOLKLORE ANDALUZ EN LA ENSEÑANZA

Alfredo ARREBOLA

Quiero que mis primeras palabras sean de un profundo agradecimiento a todas las personas que han hecho posible que yo estuviera aquí presente en este "I CONGRESO DE FOLKLORE ANDALUZ: DANZAS Y MUSICAS POPULARES". Esta participación supone, ciertamente, una gran satisfacción espiritual por ser ponente de un tema tan importante y trascendental en la cultura andaluza. Ya son muchos los años que llevo trabajando sobre los temas populares del folklore y de la música andaluza. He recorrido la mayor parte de los pueblos andaluces para conocer directamente -y aprender de ellos- sus formas de ser, es decir, su FOLKLORE. Fruto de estas investigaciones ha sido mi obra "INTRODUCCION AL FOLKLORE ANDALUZ Y CANTE FLAMENCÓ PARA LA ENSEÑANZA BASICA Y MEDIA." Nunca he sido persona amante de las exageraciones, pero debo manifestar públicamente que las autoridades académicas y políticas deberían tener plena conciencia sobre la importancia y trascendencia que tiene el folklore de un pueblo, y máxime si se trata del pueblo andaluz. Hay una fecha que no deberíamos olvidar los andaluces: 28 de noviembre de 1881. Se funda la "SOCIEDAD DEL FOLKLORE ANDALUZ" bajo la dirección de José María Asenjo. El Secretario de esta sociedad era nada menos don Antonio Machado y Alvarez "Demófilo", creador del Folklore andaluz y padre de la Flamencología. Suyas son estas palabras:

"Estudia, estudia al pueblo, que sin gramática y sin retórica, habla mejor que tú, porque expresa por entero su pensamiento, sin adulteraciones; y canta mejor que tú, porque dice lo que siente. El pueblo, no las academias, es el verdadero conservador del lenguaje y el verdadero poeta nacional", cfra. Luis Montoro "POR AQUELLAS CALENDAS". Ed. Renacimiento, Madrid, 1930.

Y siguiendo con citas, quiero traer aquí las palabras del eximio poeta e hijo de Demófilo, ANTONIO MACHADO quien, desde la voz de su heterónimo Juan de Mairena -cfr. JUAN DE MAIRENA". Colec. Austral nú. 1530, pág. 233, nos recomendaba allá por el año 1936: "Cuidad vuestro folklore y ahondad en él cuanto podáis. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es, o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía".

No cabe duda: El folklore es la expresión más representativa y vivencial de cualquier pueblo. Y Andalucía posee el folklore más rico, variado y testimonial no sólo de la Península Ibérica sino de toda Europa. Es uno de los más importantes del mundo. Este folklore es tan amplio que abarca desde los pregones callejeros, la tirana, zarabanda, las malagueñas, boleras, sevillanas, los cantos faenaros, hileros, etc. etc... incluso una gran mayoría de los cantes flamencos tienen su base fundamental en los cantos folklóricos. Esto no quiere decir que el flamenco sea "folklore". Nada más lejos. El folklore es ciencia, mientras que el flamenco es arte. Durante varios años he puesto en práctica en la escuela e instituto la enseñanza del "folklore andaluz" -y del folklore en general- haciendo ver su importancia en otros conocimientos y cómo se despertaba el interés entre los alumnos, en mi libro "Los cantes preflamencos y flamencos de Málaga" he procurado demostrar cómo una gran parte de los variados estilos malagueños tienen su base fundamental en el folklore, *incluso su base musical*. De ahí la importancia que los alumnos conozcan lo mejor posible la trayectoria del "*saber popular*", esto es, el FOLKLORE ANDALUZ.

Nadie puede dudar que Andalucía es una tierra privilegiada del "SABER POPULAR", que si en tiempos remotos dio a la iglesia lumbreras como Osio de Córdoba, San Leandro y San Isidoro de Sevilla, en todos los tiempos ha dado a la patria, filósofos como Séneca y Maimónides: agricultores como Abu-Zacarías y Columela, naturalistas como Mutis, médicos como Monardes y Avicena; filólogos como Alderete y Lebrija; eruditos como Rodrigo Caro y el Abate Lampillas; ascéticos como Fray Luis de Granada; poetas como Fernando de Herrera, Francisco Rioja, Luis de Góngora, Bécquer, Duque de Rivas, Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Villaespesa, Alberti, etc... capitanes como Gonzalo Fernández de Córdoba "El Gran Capitán" y don Alvaro de Bazán y muchos marinos que acompañaron a Colón. Esta inagotable tierra -dijo Demófilo- ha suministrado también diligente amor a Fernán Caballero y a Lafuente Alcántara; versos a García Gutiérrez para sus dramas, formas a Martínez Montañez, Pedro de Mena, Alonso Cano; colores a Velázquez, Murillo, etc. Todo este *modus essendi* constituye el estudio analítico y objetivo del folklore andaluz para los escolares. Dentro de este abigarrado folklore incluimos el estudio de las danzas y músicas populares porque la música forma parte de la naturaleza intrínseca del ser humano. No sólo es motivo de perfeccionar la inteligencia sino que relaja en gran manera el espíritu. Ya don Miguel de Cervantes, en el capítulo XXVIII, 1ª de su inmortal obra "Don Quijote", nos recuerda la importancia de la música por el ser humano. Allí leemos: "... Me acogí al entretenimiento de leer algún libro, o a tocar un harpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu". La música es algo innata en el hombre. Sin ella, no podemos concebir la vida. Forma, pues, parte de la esencia humana. De donde deducimos su importancia como materia eminentemente educativa y, por ende, debe

formar parte de los programas básicos educativos en los planes de la Enseñanza Primaria, Básica, Media, Profesional y Universitaria.

No podemos negar que cada día interesa más el fenómeno musical. La radio y la televisión lo adoban todo con música. En todos los trabajos hay un fondo musical que sirve de alivio a los esfuerzos que conllevan cualquier actividad vital. Y aparte de los buenos programas de música sabia, folklórica y ligera, preparada ad hoc, hasta los más pedestres anuncios requieren hoy su leit motiv o tarjeta musical de presentación publicitaria. No podemos negar que en la actualidad se comercia con el carbón, petróleo, acero, coches y cine. Dadas las facilidades de grabación y emisión musicales, el producto musical se ha hecho un artículo de primera necesidad. Da pena saber cómo han estado las asignaturas/materias de música y folklore bastante arrinconadas en los programas educacionales. No obstante, en Andalucía está despertando ya el estudio y vocación de los docentes por la música y folklore en sus variadas formas. Y quizás sea éste uno de los motivos de ser de éste “I CONGRESO DE FOLKLORE ANDALUZ: DANZAS Y MUSICAS POPULARES”. Y pensé que la enseñanza del folklore tiene que ser piedra fundamental de este Congreso, porque cada uno de los aquí asistentes debería ser un apóstol en sentido etimológico, es decir, dar a conocer los valores culturales y educativos que encierra el folklore andaluz.

Creo que no es una exageración afirmar que el hombre no puede vivir, aunque no se comprenda, sin la música. Hasta para rezar a la divinidad se sirve de la música. Y tanto es así que San Agustín, Obispo de Hipona, dejó dicho sabiamente que “reza dos veces quien canta bien” (Bis orat qui bene psallit). Y la Sagrada Escritura no es más que un canto de alabanza y perdón hacia Dios. Todas las religiones del mundo se han servido siempre de la música en sus actos litúrgicos. Porque la música -dice la voz popular- amansa a las mismas fieras. La música llega a hacerse filosofía en la mente del hombre pensante. De aquí que nada de extraño el que los más célebres filósofos y matemáticos de la humanidad hayan ofrecido dignos pensamientos sobre qué sea la música. Así Leibniz, dijo que la música es el ejercicio inconsciente del cálculo. Teoría que no admitimos, porque para hacer verdadera música no se necesitan las matemáticas. Las ciencias exactas no admiten discusiones. en cambio, el arte se capta por la sensibilidad. Para Leopoldo Stokowski la música “era la poesía expresada por sonidos en lugar de las palabras”. Su fundamento radica en que si escuchamos versos en francés, inglés, alemán, italiano, etc... y no conocemos estos idiomas, no podremos comprender el sentido de tales versos. Pero si oímos música francesa, alemana, etc... ella tendrá un significado porque es “IDIOMA UNIVERSAL”. No obstante, hay quien niega a la música su sentido “universal”. Es cuestión de criterios. El fabulista Tomás Iriarte -cfr. “La Música- manifiesta la universalidad de la música así:

Un idioma tan grato y persuasivo,
que la nación más bárbara o inculta
se rinde a su eficacia y atractivo”.

Estoy plenamente convencido de que la música es inherente al ser humano, como lo es la libertad. Tiene, incluso, capacidad para hablarnos de diversos modos; trayéndonos recuerdos a

la memoria, emociones al corazón o impresiones a nuestra sensibilidad. El poeta irlandés Oscar Wilde estuvo muy acertado diciendo que la música es “el arte que más cerca se halla de las lágrimas y de los recuerdos”.

En la actualidad está admitido que el mensaje musical puede tonificar y ennoblecer nuestro espíritu, mejorando así al individuo y a la sociedad: MUSICOTERAPIA. Por tanto, el mito órfico tiene mucho de verdad. Y San Agustín -cfr. “Enarraciones sobre los Psalmos”, O.C. BAC (XIX), pág. 436 -nos dice: “... La música es un superlenguaje. El que está alegre no admite palabras, sino sonidos de alegría”. “Sonidos negros”, que más tarde diría un artista andaluz como lo fue Manuel Torres. Esa sabiduría musical de un hombre inculto -no sabía leer ni escribir- del cantaor jerezano hizo temblar la sensibilidad poética del gran Federico García Lorca. ¡Cuántas lágrimas no costaron a don Manuel de Falla no poder transcribir en el pentagrama lo que la voz gitana del “Faraón del cante” retembló en la taberna del Polinario, en esta misma granada en el año 1922! Esta es exactamente la sabiduría popular que contiene nuestro folklore, la danza y la música popular. Y puestos a analizar cada una de sus formas hay material abundantísimo para que en los programas educativos estén presentes. Es lógico que la enseñanza del folklore está en razón directa del profesor por sus conocimientos e interés. El será, sin duda, la llama que sea capaz de transmitir a sus alumnos qué significa estas materias, teniendo en cuenta que nacen de la misma forma de ser pueblo, es decir, que no se pueden someter a medidas sino que la grandeza de su medida radica en la misma esencialidad popular. Y Andalucía es rica en estas formas por su cultura “milenaria y autóctona” como ya dejó dicho Ortega y Gasset en su “Teoría de Andalucía”. Cuando fue creada el “Aula Universitaria de Flamencología” de la Universidad de Málaga, el Profesor Sánchez-Mesa Martín, Vicerrector de Extensión Universitaria, pronunció unas palabras que pongo aquí y traslado a la Mesa del Congreso, ya que reflejan el contenido de esta Ponencia: “... Pretendemos sencillamente, -dijo- que el arte del pueblo traiga a la Universidad la validez de su honda filosofía y su profunda naturaleza de cultura viva, no manipulada ni dirigida, que, a través de los tiempos y en la evolución de sus formas, alcanzó, como muy pocos lenguajes artísticos, acoplamiento exacto y agudo entre el sentimiento que lo motiva y la forma espontánea de expresarlo. Letra y música, rima y todo, dicen aquí, de manera honda, la dimensión de lo humano. La Universidad promociona esta actividad fundamentalmente el Folklore, un fenómeno claramente cultural y artístico, expresión singular de un pueblo, de sus sentimientos, alegrías, costumbres, penas y desventuras, válido como documento, no sólo para el estudio y expresión del pasado, cercano o remoto, sino también para el presente”.

Ciertamente es la Universidad la que viene obligada, sin paliativo alguno, a promocionar la investigación y prácticas, también a niveles populares, del hecho cultural, sin buscar en ello otros fines distintos que la propia promoción y divulgación de la cultura.

Señores Congresistas: creo sinceramente que no podemos olvidar que asistimos a una importante circunstancia histórica del folklore andaluz: la Universidad, es decir, el estamento docente más elevado de la nación, debe proyectarse resueltamente hacia este arte popular andaluz. Y creo que no se trata de un paso interesado ni frívolo, ni debe darse para manejar fácilmente al mismo pueblo, ni tampoco para buscar simpatías presentándole el señuelo de una provocada indolencia juerguística. Nada más lejos. Las Universidades andaluzas deben alber-

gar en sus aulas a nuestro FOLKLORE, proyección de una cultura viviente y no conocida en sus últimas consecuencias. Así pues, pienso que ha llegado la hora de la redención del FOLKLORE ANDALUZ. Necesitamos, Señores Congresistas, que lo ratifiquen nuestras autoridades docentes y políticas, a fin de que todos los estudiantes andaluces cuenten con Aulas de Folklore Andaluz y profesores debidamente preparados. Porque se sabe que en otros países europeos hay “Cátedras de Folklore” suficientemente dotadas. ¿Por qué no las hay ya en Andalucía?

PROGRAMACION.- Sin ánimo de agotar el tema, ofrezco a todos los Congresistas un cuestionario que ha sido explicado y comentado en la Universidad -AULA DE FLAMENCOLOGIA-, en la Escuela Primaria, Institutos de Enseñanza Media y Escuela Universitaria de Formación del Profesorado. Como es natural puede ser ampliado profusamente, ya que la materia es muy extensa en todos sus aspectos.

PROGRAMA.-

- Idea general del Folklore
- El folklore andaluz
- Ferias, Fiestas y Romerías
- El folklore en los cuentos populares andaluces
- El vino en el folklore andaluz
- Filosofía popular: refranes, adagios y proverbios.
- Literatura popular: acertijos y adivinanzas
- Expresiones populares: frases, modismos y locuciones
- Indumentaria andaluza
- Gastronomía andaluza
- El folklore en las bodas andaluzas
- Supersticiones populares andaluzas
- La religiosidad popular: Navidad y Semana Santa
- La canción andaluza
- El cante flamenco (programación aparte)
- Los bailes populares
- El canto coral y las rondallas
- Los movimientos musicales en Andalucía
- Música popular y música clásica en Andalucía
- Músicos y musicólogos andaluces
- Los carnavales andaluces
- La “Fiesta de Moros y Cristianos”, etc....
- La guitarra flamenca, clásica, bandurrias, laúdes, etc...
- Metodología y didáctica del folklore andaluz.

Conclusiones.-

Después de esta breve exposición sobre lo que significa el “FOLKLORE ANDALUZ EN

LA ENSEÑANZA”, creo conveniente elevar a la Mesa del Congreso unas conclusiones que muy bien pueden ser llevadas a la práctica. Sería para este ponente la mayor satisfacción espiritual, porque realmente llevo dentro de mis propias carnes el aguijón de la importancia y trascendencia del Folklore Andaluz. Así pues, pido:

a) Instauración de la enseñanza del “Folklore Andaluz” en los centros docentes andaluces como materia obligatoria en la Enseñanza General Básica, Formación Profesional y Bachillerato Unificado Polivalente.

b) Creación de Aulas/Cátedras de Folklore Andaluz en las Facultades de Filosofía y Letras de Andalucía, dentro del Departamento de Literatura Hispánica o historia General del Arte como “Materia Optativa”, pero con valor académico.

c) Creación de “Asesores de Folklore Andaluz” en los centros universitarios dentro de los D A C (Departamento de Actividades Culturales).

d) Que en la Junta de Andalucía (Instituto de Cultura Andaluza) haya un Departamento de Folklore que pueda programar actividades folklóricas: Seminarios, Mesas Redondas, Recitales Convivencias musicales, Tesis universitarias, cursos monográficos, etc. etc...

BIBLIOGRAFIA

- El folklore andaluz, A. Machado y Alvarez “Demófilo”
- Lo que sabemos del folklore, J. Caro Baroja
- Juan de Mairena, Antonio Machado
- Biblioteca de Tradiciones Populares. Madrid, Biblioteca Nacional
- La influencia del folklore en A. Machado, Paulo de Carvalho-Neto
- Cancionero Popular, E. Lafuente y Alcántara
- Historia de Andalucía, Edit. Planeta
- La Gran Enciclopedia de Andalucía
- Andalucía, Edit. Anaya
- Visión de Andalucía. C. Austral núm. 1391
- Andalucía, ¿tercer mundo? Antonio de Burgos
- Los pueblos de España, J. Caro Baroja
- El tesoro del folklore español, J. M. Gómez
- Andalucía, José M^o Pemán
- Brujería y Magia, J. R. de Abascal y Sáinz de la Maza
- El carnaval, J. Caro Baroja
- Escenas andaluzas, S. Estébanez Calderón
- Novelas ejemplares, Miguel de Cervantes
- La musa popular, cantares glosados, L. Montoto
- Teoría de Andalucía, J. Ortega y Gasset
- Leyendas, G. A. Bécquer
- Cartas Marruecas, J. Cadalso Vázquez
- Obras Completas de Fernán Caballero, Valero, P. Antonio de Alarcón, Mal Lara, Guichot, Salvador Rueda, Villaespesa, Lorca, Machado, Alberti, Arturo Reyes, Díaz de Escobar, S. y J. Alvarez Quintero, ...

CANTES PREFLAMENCOS

Dada la imposibilidad de anotar todos los cantes que título “Preflamencos”, los cuales han servido de base a cantes *propiamente flamencos*, voy a demostrar prácticamente los más

conocidos. Los interpretaré y explicaré su conexión y base de los que actualmente ~~demostramos~~ mos “CANTES FLAMENCOS”.

- PREGONES: Moras, moritas **CANTE**
- NANAS: A dormir va la rosa **CANTE**
- Tiranas: No conocemos su música. Teorías: Malagueña/soleares
- TRILLERAS: A esa mulilla **CANTE**
- TEMPORERAS: Morales, anda y dñle **CANTE**
- Policaña: No se sabe cómo era su cante **Hipotesis**
- PALMARES: Se ignora cómo era su cante
- CALESERAS: Cante sui generis. No se sabe cómo era
- ROAS: Cantos eminentemente gitanos. Lo ignoramos actualmente
- VERDIALES: Distintas formas. Sus derivados son muchos
- FANDANGOS DE HUELVA: Algunos fandangos son preflamencos
- ROMANCES: Cantados y hablados. Cante básico: *TONAS*
- SAETAS ANTIGUAS: Pasión, Cuartelera, Marchenera, etc.
- CANTIÑAS: Antiguas formas que son básicas de otros cantes
- LEVANTICA/CANTE DE MADRUGA: Básicos para los demás *MINEROS*
- PETENERAS: Formas antiguas y bailables que son básicos.

La idea fundamental es intentar demostrar que muchos cantes flamencos están inspirados musical y literariamente en los cantos folklóricos, es decir, populares. El flamenco es arte; el folklore, ciencia.

PROYECTO PEDAGOGICO-DIDACTICO.

Son innumerables los ejemplos que podría aportar, pero para los profesores aquí presentes ofrezco este bloque temático: *LA MUSICA TRADICIONAL Y COLECTIVA*.

Utilizaremos nuestras fuentes populares para la comprensión de contenidos musicales, manteniendo la actividad como elemento generador de conocimientos. Siempre partiremos de la tradición más cercana al entorno del niño, hasta llegar a la de otros pueblos y culturas. Es deber de todos mantener y transmitir de manera auténtica y directa la herencia de nuestra tradición folklórica.

TEMAS DE TRABAJO:

- La música popular vocal e instrumental española.
- Los aires de danza popular española más representativos.
- Aproximación a la música folklórica de otros pueblos y culturas.

OBJETIVOS GENERALES:

-Ampliar el conocimiento de las fuentes musicales de la tradición folklórica hasta conseguir ejemplos de otras regiones.

- Interrelacionar las fuentes tradicionales con otras áreas educativas.
- Acercarse a otros pueblos y culturas por medio del folklore.
- Utilizar los contenidos musicales del folklore.
- Impulsar el interés y el gusto por el canto coral a través de la música popular.

ACTIVIDADES.- Son múltiples. Las dejo al arbitrio de cada profesor.

LOS NIÑOS Y LA DANZA

Juan BEDMAR ZAMORA

LOS NIÑOS Y LA DANZA

Juan BEDMAR ZAMORA

El hombre, desde los inicios de su existencia, se comunica con sus semejantes, como ser social que es, a través de manifestaciones artísticas: pinturas rupestres, imitaciones de los sonidos de la naturaleza y danzas primitivas. Todo lo cual utilizó para dar escape a sus sensaciones emocionales, como medio de comunicación y con el objetivo de influir en la naturaleza, lo cual desconocía y por tanto temía.

El hombre tradujo cada sensación emocional en forma de baile, bailó en los nacimientos, las muertes, en los matrimonios, en las siembras, en las guerras y en los ritos religiosos.

El baile se halla en la raíz de las relaciones biológicas de los seres humanos y animales; existe a lo largo de toda la escala Zoológica, desde los peces hasta el hombre, un impulso común, que no puede expresarse racionalmente, sino a través de movimientos, a esta necesidad de movimientos se le denomina "Danzas Básicas".

Es conocido por todos que los niños aun antes de caminar, bailan o se mueven rítmicamente al compás de la música. A causa del predominio en el niño del primer sistema de señales resulta eficaz la utilización de manifestaciones artísticas en la educación y formación de su personalidad; y por tanto, estas manifestaciones artísticas con sentido terapéutico independientemente de su rigor técnico resultan beneficiosos en el tratamiento de niños con problemas psicológicos en general.

De ahí que las diversas manifestaciones del arte, hayan sido utilizadas por múltiples investigadores no sólo en su aspecto formativo, sino también en el terapéutico. Por los años 40 comienza a utilizarse la terapia a través de manifestaciones artísticas aplicables a niños portadores de trastornos de conducta, las primeras manifestaciones artísticas utilizadas fueron

la pintura y el dibujo, después el canto, la escultura, literatura, música y, por último, se utiliza la danza.

EL NIÑO Y EL MOVIMIENTO

El movimiento es inherente al ser humano durante toda su vida, mostrando su fase más activa en la infancia y la niñez. Uno de los primeros goces que siente el ser humano está en moverse, “el neonato se mueve por el gusto de sentirse moviente” y como aún no cuenta con el lenguaje hablado, todos sus “gestos y actitudes adquieren el valor de un mensaje o comunicación” evolucionando de lo puramente instintivo hacia lo intelectual significativo. De más está decir que, desde que la bipedestación se ha afianzado el niño derrocha energías a través de movimiento corporal siendo éste a su vez el principal vehículo de aprendizaje.

El niño en su estado normal, repetimos, siente la necesidad imperiosa de moverse, correr, saltar, jugar. La música y la danza satisfacen esa reacción natural del niño, por lo que éstas se convierten en una actividad agradable para él.

La capacidad de los niños para expresarse corporalmente es algo innato en ellos, los adultos debemos ayudarles a conservar y desarrollar esa capacidad con todos los medios a nuestro alcance.

Mucho antes de que el niño llegue a utilizar las palabras, ya mueve su cuerpo en relación a la música. Cuántas madres han acudido a maestros de danza convencidas de que sus hijos serán grandes bailarines, por razón de que bailan o se mueven al compás de la música tan pronto como son capaces de movimiento.

Hay niños con capacidad natural para seguir un ritmo, otros aparentemente carecen en ella, en numerosos casos la culpa de ésto la tienen los adultos quienes aún sin inhibir directamente la vida rítmica no han sabido cómo conseguir su liberación y orientarla.

El latido del corazón y el ritmo respiratorio nos acompañan durante nuestra vida, nuestros brazos y piernas se mueven rítmicamente, toda la organización de nuestras actividades orgánicas, así como la de nuestras actividades sociales responden a unos ritmos previamente establecidos.

Por tanto el niño tiene el ritmo en su interior y siempre a su disposición, sólo nos resta ayudarle a descubrirlo y desarrollar su capacidad creadora sobre él.

El primer contacto del niño con el ritmo y la música debe establecerse sobre la base de movimientos corporales impulsados y vivificados por el movimiento musical, que es el factor más eficaz para ayudar a coordinar y a ordenar estos movimientos, con el fin de despertar la nueva y aún no manifestada sensibilidad del niño.

El movimiento representa siempre un aumento de vitalidad, indispensable para el normal desarrollo intelectual y físico.

LA DANZA Y LOS ROLES MASCULINOS

La ejecución de una danza requiere de gran esfuerzo, magnitud y constancia de la voluntad, así como una constante superación de la fortaleza física, esto proporciona a la personalidad un

rico valor positivo a la personalidad y a su vez teóricamente rebate la errónea idea inicial de excluir a los varones de esta actividad.

Danza es un término muy amplio, pues incluye multiplicidad de actividades, que van desde simples prácticas naturales e instintivas de animales hasta manifestaciones artísticas más complicadas y cuidadosamente planeadas por hombres y mujeres dotados de talento para ello.

A pesar de las muchas variaciones que en el aspecto externo y motivación interna que posee cada forma de danza, todo es baile. ¿Por qué no ha de hacer danza el hombre?, si en definitiva es una modalidad, muy elaborada, cierto, pero modalidad de baile al fin.

En la raíz de las distintas manifestaciones de danza, se encuentra el impulso común de recurrir al movimiento para exteriorizar estados emotivos, así, el sexo masculino no tiene por qué privarse de este medio de manifestación de sus sentimientos y emociones, ni en un escenario, ni en las relaciones sociales.

Aunque este impulso de manifestar los sentimientos a través de la danza es universal, no es universal su forma de manifestarlo, porque las razones que lo inspiran y las tradiciones que lo limitan, varían sobre la faz de la tierra y a través del curso de la historia.

Partiendo de esta premisa nos podemos encontrar no sólo en el pasado, sino en pleno siglo XX, miles de danzas típicas con fines muy concretos que no traspasan el marco comunitario. La danza como tal tuvo en su origen un carácter elitista, siguiendo la tesis de Lenin de las dos culturas podemos asegurar que desde que se produjo la división marcada de las clases, hubo dos grandes polos, explotados y explotadores.

La clase de los explotadores podía sin lugar a dudas, dedicarse al deleite de todas las manifestaciones artísticas, pero la clase explotada tenía sus propias formas de expresarlas aún sin poseer las ventajas de la clase explotadora. Como vemos esta necesidad no le ha podido ser negada a las masas populares. Por el contrario, ha sido una obra latente y muchas veces más espontánea la de las masas populares explotadas que la sofisticación que caracterizó las formas de arte adquiridas y muchas veces importadas de la clase dominante.

El arte de las masas populares fue asimilada en ocasiones, con algunas variantes, por la clase dominante. Tal cosa ocurre con el Minuet, probablemente el más milindroso, medido y atenuado de todos los bailes de corte que en su apogeo comenzó con una pareja de saltarines bailadores campesinos. El Vals era un baile de desaforados, girar, hacer girar en Alemania hace siglos. Y sin ir más lejos, podemos mencionar el delicioso Danzón Cubano.

INFLUENCIA DE LA DANZA POPULAR EN EL BALLETT

El ballet como tal no fue un brote sin antecedentes; no sólo podemos encontrarle puntos comunes con los bailes de salón tan usados en las cortes del Renacimiento, sino en todo el pasado danzario que por medio de la transculturación sirvió y nutrió a esta nueva forma de baile, por ejemplo, juglares, saltimbanquis y titiriteros que nacieron después de la caída del Imperio Romano, e incluso, se encuentran influencias en las procesiones, mascaradas, torneos disfraces y banquetes de la Edad Media.

No obstante, el primer ballet nació en las Cortes francesas por instigación de la reina madre

Catalina de Médicis, fue presentado en 1581 y su fin era más cercano al político que al artístico. A partir de este momento el Ballet siguió su propia evolución.

El sexo masculino tenía la supremacía en la ejecución del ballet, a las mujeres les estaba vedado ese placer, incluso cuando se hacía necesario la representación de un papel femenino éste era desempeñado por algún joven mozo y cuando al fin la mujer hizo su aparición, no fue más que como una figura decorativa de fondo, sin movimiento alguno. Poco a poco fue ejecutando ballet de menor importancia y escasa movilidad, hasta que en 1681 se admiten mujeres en una compañía de ballet, pero usando máscaras y trajes suntuosos que obstaculizaban el movimiento.

No fue hasta el siglo XIX en que las condiciones económicas y sociales generaron nuevas necesidades superestructurales. Los bailarines ya eran capaces de saltar en el aire breves instantes sin necesidad de ser ayudados por alambres.

En el año 1832 se presenta por primera vez un ballet con un estilo realmente romántico.

No es sorprendente que en un periodo que sentimentalizaba a la mujer como el Romántico, se elevase a la bailarina a un nivel de estimación sin precedentes. Esta lo pudo mantener en términos de una superación técnica gracias a su recién adquirida habilidad de bailar en punta, lo que le dio una clara ventaja frente a su colega masculino; ¿por qué no se esperaba que él también se elevara sobre las puntas de sus dedos? Sólo se explica por la opinión existente en la época de que la mujer era el ser sentimental y espiritual, cuyo elemento era el aire, y el hombre como su consorte relativamente humilde y sin aspiraciones. Con relación al tema, el famoso crítico de danza del New York Times en su libro Historia de la Danza dice: "... De cualquier modo, el bailarín, pobre infeliz, después de haber dominado durante siglos la danza, tanto por el hecho de su superior posición social en otros días y su mayor habilidad atlética para saltar y girar, se encontraba ahora convertido en algo decididamente falto de popularidad. Aparentemente, si se llega a tolerar era porque se le necesitaba para sostener a la bailarina en algunos de sus momentos más efectivos..."

Y aunque el romanticismo como tal llegó a su decadencia y agotamiento, la incorporación del hombre a su rol principal ha sido una árdua tarea de innumerables luchadores del verdadero papel de la danza como medio expresivo artístico y además por destruir el estigma de afeminamiento que se había colgado a los bailarines desde su decadencia en el ballet del siglo XIX.

En las compañías de ballet contemporáneas, así como la llamada Danza Moderna, este falso criterio de prominencia femenina, se ha ido destruyendo, pero aún persiste el criterio popular de que el bailarín es afeminado por naturaleza y mucho más arraigado en los pueblos en los que el desarrollo económico no ha permitido lograr muchos avances en el plano cultural.

CONCLUSIONES GENERALES

CONCLUSIONES GENERALES

- 1.- La necesidad de un acercamiento riguroso al hecho folclórico, para lo cual es necesario la intervención multidisciplinaria que abarque las distintas facetas; intervención a cargo de:
 - * Musicólogos.
 - * Antropólogos.
 - * Etnólogos.
 - * Folcloristas.
 - * Filólogos.
 - * etc.

- 2.- La necesidad de institucionalizar el folclore:
 - 2.1. La creación de un Instituto Andaluz de Antropología y Folclore, con sus correspondientes delegaciones provinciales e incluso comarcales.
 - 2.2. La creación de una Federación Andaluza de Grupos Folclóricos de Música y Danzas populares. Formación de una comisión gestora que materialice dicha Federación.

- 3.- Necesidad de iniciar la colaboración institucional con la aportación de los recursos humanos, materiales y financieros existentes y/o necesarios.
- 4.- Constatamos que el folclore andaluz constituye en nuestro caso patrimonio colectivo del pueblo andaluz.
- 5.- Creación en las distintas Universidades Andaluzas de una cátedra de antropología y, en los Conservatorios de Música, cátedra específica de folclore.
- 6.- Introducción y preocupación por el folclore del entorno en las escuelas, con carácter globalizador en el currículum escolar, con la colaboración de las administraciones facilitando los medios y recursos económicos y de personal necesarios para tal desarrollo.

Granada, 13 de Julio de 1986
COMITE ORGANIZADOR