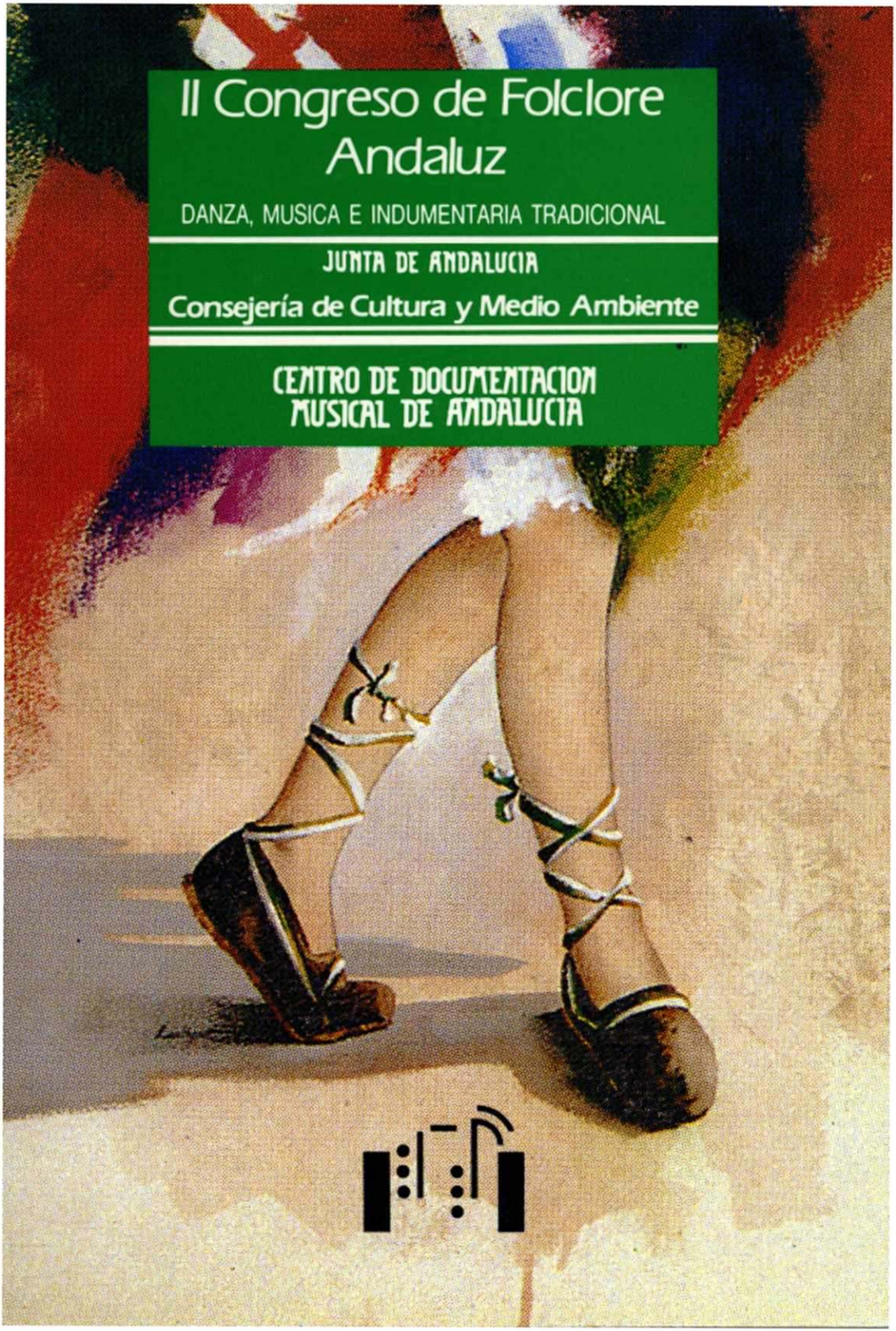
II Congreso de Folclore Andaluz

DANZA, MUSICA E INDUMENTARIA TRADICIONAL

JUNTA DE ANDALUCIA

Consejería de Cultura y Medio Ambiente

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA



II CONGRESO DE FOLCLORE ANDALUZ: DANZA MUSICA E INDUMENTARIA TRADICIONAL

SEVILLA
1.988

© Centro de Documentación Musical de Andalucía.
II Congreso de Folklore Andaluz.
Impresión: Imprenta AVE MARIA.
ISBN: 84-87769-00-4
Deposito Legal: GR - 625 - 1990

II CONGRESO DE FOLCLORE ANDALUZ: DANZA MUSICA E INDUMENTARIA TRADICIONAL

Organizan:

ASOCIACIONES Y GRUPOS FOLCLORICOS ANDALUCES

Este II Congreso de Folclore Andaluz: Danza, Música e Indumentaria Tradicional, se dedica a la memoria de:

D. Luis Montoto.
D. Alejandro Guichot.
D. Joaquín Turina.

Patrocina:

Junta de Andalucía:
Consejería de Cultura.
Dirección General de Fomento y Promoción Cultural.

Colaboran:

Fundación Machado.
Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
Excma. Diputación de Sevilla.
Universidad de Sevilla.
Caja San Fernando.
I.B. Murillo.
Excma. Diputación Provincial de Almería.
Excma. Diputación Provincial de Cádiz.
Excma. Diputación Provincial de Córdoba.
Excma. Diputación Provincial de Granada.
Excma. Diputación Provincial de Huelva.
Excma. Diputación Provincial de Jaén.
Excmos. Ayuntamientos de Almería, Alora, Antequera, Cañete de las Torres, Castilleja de la Cuesta, Coín, Córdoba, Encinasola, Granada, Jaén, Jódar, Lebrija, Mairena de Aljarafe, Torre del Campo, Villanueva de la Reina.
El Corte Inglés.
O.N.C.E.
La Cruz del Campo, S.A.

COMISION ORGANIZADORA

Presidente:
José Mariano del Toro

Vicepresidente:
Francisco García Fernández

Secretaria General:
Carmen Tizón Bernabé

Tesorero:
Francisco Gaviño Pozo

Vocales:
Adela Barranco Fernández
José Ruiz Fernández
(Almería).

Carmen Tizón Bernabé
Francisco Vegara Jiménez
(Cádiz).

Mª José Fernández
(Córdoba).

Francisco García Fernández
Alberto Muñoz Guindos
(Granada).

Antonio Angel Ligero
(Huelva).

José Nieto Serrano
Rufino Cevidanes Delgado
(Jaén).

Josefa Torres Domínguez
Santi Santos de la Rubia
(Málaga).

José Mariano del Toro
Francisco Gaviño Pozo
(Sevilla).

Secretaría Técnica:
Javier Puga Morcillo
J. Pablo Gálvez Franco

COMITE TECNICO - CIENTIFICO

D. Pedro Piñero Ramírez
D. Salvador Rodríguez Becerra
D. Jesús Barroxo
D. Juan Bedmar Zamora
D. José Nieto Serrano
D. Francisco Vegara Jiménez.

PRESENTACION

Occidente en la etapa contemporánea, es decir, desde la Revolución Francesa, desarrolla un concepto de cultura popular y culturas exóticas muy peculiar, (ambos conceptos se generan conjuntamente). Europa, en el Romanticismo se debate en la alternativa de imperio o nacionalidades. Esta búsqueda de su identidad en momentos de crisis motiva la necesidad de «lo autóctono» y «lo distinto», como autoafirmación de su propia existencia y costumbres, tanto individual como colectiva. Pero no se realiza un estudio de la cultura popular y las culturas exóticas, sino que se fabrica un prototipo que responde a las necesidades de encontrarse en lo original y en lo diferente y de válvula de escape de y para la cultura urbana.

El hecho de que la música popular fuera el objeto de inspiración de los compositores cultos y punto de atención de los investigadores motivó un aumento muy considerable del prestigio y situación social de estas manifestaciones folklóricas.

El paso de la dictadura a la democracia y el estado de las autonomías, marcará un momento crítico en la estructuración y mantenimiento de estas manifestaciones, en las vertientes: financiera, conceptual, metodológica y de prestigio social. La crisis será superada mediante una reestructuración y modernización de su entramado.

La revolución industrial, y más recientemente la introducción de la industrialización del campo, las tecnologías ganaderas, etc. junto a una

cierta homologación del ecosistema cultural, prácticas relacionales y de ocio de los pueblos y la ciudad, dejarán a las manifestaciones populares sin su entorno y apoyo: las tareas agrícolas y ganaderas tradicionales y preindustriales, junto a la cultura propia social y relacional, sustituidas por la unificación de los medios de comunicación de masas y la cultura internacional. Ante este fenómeno, desde el Romanticismo hasta la etapa anterior, se optó por una extrapolación idílica en donde el folklore representaba el paraíso perdido de la cultura urbana, de esta forma era necesario depurar el folklore, apartar de su contenido todo aquello que pudiera romper esta simbología.

En la actualidad la conceptualización del fenómeno es diferente. El folklore es en primer lugar lo que ya no realiza el pueblo en su contexto original, porque tampoco realizan mayoritariamente las funciones productivas que lo acompañaban y porque sus espectativas existenciales y de ocio son distintas; ya no es el sueño de ingenuidad y pureza del hombre urbano ni tampoco la fuente de inspiración de los compositores contemporáneos. El folklore se convierte en un reducto marginal en peligro de desaparición, pero también entra de pleno derecho como parte integrante del patrimonio histórico y cultural de los pueblos.

Sería difícil en estas breves líneas, explicar la articulación actual del folklore, sin embargo veamos algunas pinceladas:

—La cultura actual tanto en el medio rural como en la ciudad crea un extrañamiento y aislamiento de los individuos, que buscan sus raíces como forma de identificación y diferenciación con otros colectivos, siendo las manifestaciones folklóricas uno de los cauces más adecuados, fundamentalmente en zonas en proceso de aculturación. Estas manifestaciones se realizan mediante festivales, encuentros, veladas, etc., con funciones de cohesión del grupo, significando además, —en ocasiones—, un atractivo turístico, aunque de forma descontextualizada adquiriendo nuevas significaciones.

—La preocupación por su posible desaparición, —en sectores más sensibilizados a este problema—, junto a las necesidades, cada vez más cualificadas, de la cultura del ocio, fomentan las agrupaciones y grupos de danza para rescatar y transmitir este acerbo. En el caso de nuestra Comunidad Autónoma, y tras la propuesta del I Congreso de Folclore Andaluz, estos grupos se están dotando de una cohesionada estructura mediante la Federación Andaluza.

—Los procesos de enculturación han sido insuficientes para una comprensión adecuada del orbe cultural en el que se insertan los individuos. La nueva Ley de Ordenación General del Sistema Educativo contemplará un considerable aumento de las prácticas artísticas en las que deben figu-

rar la música y las danzas populares. La sensibilización de los colectivos de enseñantes junto a la entrada en los sistemas educativos de estas materias, significará un considerable avance en este terreno.

—Las actuales metodologías en la investigación hacen que el folklore pase a ser una faceta más de la antropología cultural, potenciando una nueva conceptualización del mismo. La creación de equipos entre etnomusicólogos y antropólogos permitirá una nueva visión de este fenómeno. La realización de congresos especializados en donde esta convivencia y puesta en común desde diversas facetas de un mismo fenómeno, ayudarán, junto a publicaciones especializadas, a esta nueva fase.

—La creación de instituciones encargadas de la recopilación y fomento a la grabación del folklore musical, como de la potenciación de las investigaciones, publicaciones, encuentros, congresos, etc., viene a ser una vía de gran importancia en el caso de nuestra Comunidad Autónoma, la creación del Centro de Documentación Musical de Andalucía significará un pilar básico en cuanto a la recuperación, conservación y difusión de la música y la danza popular andaluza.

Nos queda un largo camino por recorrer pero podemos decir que lo hemos comenzado, y que existen las bases sociales e institucionales, y la sensibilidad en el pueblo suficiente, como para poder recorrerlo, con el esfuerzo de todos. Por eso estos congresos significan, —y ustedes tienen la obligación de llevarlo a cabo—, un punto de encuentro y reflexión entre los distintos colectivos, instituciones e investigadores, junto a los propios artífices del folklore tradicional, —como es la incorporación de la Muestra de Informantes y otras actividades, en este Congreso—.

Por mi parte, sólo me resta desearles que su trabajo sea fructífero, y que en el próximo III Congreso podamos hacer balance y crítica de los nuevos logros conseguidos a partir del que hoy nos ocupa.

Pedro Navarro Imberlón

Director General de Fomento y Promoción Cultural de la Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía.

Andalucía es un mosaico de culturas que, a lo largo y ancho de toda su historia, ha desarrollado un riquísimo y profundo folklore.

Esta manifestación de la cultura popular, a través de sus diversas vertientes y materializaciones, acrisolada y enraizada en el sentir de los andaluces, merece todo nuestro respeto y apoyo, todo nuestro esfuerzo de conservación, estudio y desarrollo, toda la ilusión y vocación que podamos aportar.

Presidir este II Congreso de Folclore Andaluz ha sido para mí un inmenso honor y un reto enorme.

Se trataba de consolidar la idea parida pocos años atrás por un grupo de entusiastas aficionados; de dar el espaldarazo definitivo a un movimiento cultural que ensamblara esfuerzos y recopilara estudios, para impulsar y afianzar el hecho folklórico para perspectivas de dignidad, serenidad y respeto.

Aunar mundos a veces tan dispares como el del estudioso investigador y el del aficionado no ha sido tarea fácil. Con el convencimiento y la dedicación de todos los que han hecho posible llevar a buen puerto la realización de este Congreso, se han dejado bien sentadas las bases y el camino por donde los próximos han de discurrir.

Nos espera una labor ardua, por ello, y desde lo más profundo de mi ser andaluz enamorado de nuestra tierra y de nuestra cultura ancestral, quiero, al tiempo que agradecer su entrega y dedicación a todos los que han colaborado en mayor o menor medida con este II Congreso, alentar a cuantos participen en los sucesivos a no desfallecer nunca ante ninguna adversidad, para conseguir esta noble meta de preservar y dar a conocer nuestro folklore en su mayor extensión, a propios y extraños, en el tiempo presente y para las generaciones venideras.

José Mariano del Toro

Presidente del II Congreso de Folclore Andaluz

Quiero enviar un saludo en nombre de la Comisión Organizadora del II CONGRESO DE FOLCLORE ANDALUZ a todos los que han llegado hasta Sevilla para conocer más de cerca la cultura tradicional andaluza.

Si existe algún lugar de la geografía española plagado de tópicos, ése es Andalucía, tierra de alegría, toreros y señoritos, caballos y carretas, peinetas y lunares, cabellos negros y morenos de verde luna.

En nuestras manos está que el patrimonio folclórico del sur se vea libre de esa falsa imagen estereotipada que impide que las investigaciones en este terreno participen del beneplácito general.

¡Ojalá que este Congreso sirva para devolver al término «folklore» la significación usurpada!

Carmen Tizón Bernabé
Secretaria General

ANTROPOLOGOS Y FOLKLORISTAS: DESENCUENTROS Y CONFLUENCIAS*

Enrique Luque Baena

Quiero comenzar mi exposición con un obligado pero también gozoso capítulo de agradecimientos. Vaya, pues, mi agradecimiento a los organizadores de este Congreso por invitarme a hablar en esta sesión de apertura. Gracias, también, por proporcionarme la ocasión de estar, aunque sea brevemente, en esta ciudad de la cual todo lo bueno y maravilloso es inefable porque su nombre lo evoca... *Y Sevilla,* como en el poema de Machado. Un apellido también de evocación obligada en ocasión como ésta. Gracias, por último, pero también sorpresa porque hayan pensado Vdes. en mí, ya que no recuerdo haber escrito en mi vida una sola línea acerca de la música, la danza o la indumentaria tradicional. Como en su día, cuando me lo propusieron, me aseguré de que no se trataba de una equivocación (ya que mis apellidos no son infrecuentes en estas tierras y podía darse el caso de un homónimo especialista en estos temas), puedo garantizarles que me han obligado a pensar en lo que podría justificar mi presencia aquí y lo que voy a contarles es fruto de no pocas reflexiones y meditaciones.

A lo largo de mi exposición les hablaré de lo que puede esperarse de una colaboración entre antropólogos y folkloristas, de lo que no debe esperarse, de lo que nos ha unido y de lo que nos ha separado, y por último,

del campo donde nuestros esfuerzos pueden confluir y creo que ya están confluyendo de algún modo.

Mi predecesor en estas lides y buen amigo, el profesor Rodríguez Becerra, se encargó ya en ocasión como ésta de subrayar los lazos entre antropología y folklore, así como de bosquejar su historia de Andalucía que él tan bien conoce. Ni que decir tiene que no pretendo enmendarle la plana, ni quisiera tampoco, repetir lo que él ya dijo en aquella conferencia inaugural.

Yo he titulado la mía evitando deliberamente los términos antropología y folklore. Es sobre todo el primero —que es de lo que sé algo— tan pretencioso y, al tiempo, tan vacío ya de contenido distintivo, que prefiero usar el más modesto de *antropólogos*. Este hace referencia a profesión, ocupación u oficio si se quiere. Y la vida de cualquier individuo se llena, por fortuna, de muchas más cosas que de aquello que ejerce o profesa. Otras cosas éstas que, además, afectan a lo que hace como profesional bastante más que lo que aprende de su disciplina.

Admitamos, pues, de entrada que la heterogeneidad es grande en el seno de lo que llamamos antropólogos —me imagino que también ocurre algo semejante en el caso de los folkloristas—. Puede ser un buen punto de partida, y luego veremos por qué, para ulteriores colaboraciones.

En cambio, esto de antropología es bastante más cuestionable. Si alguna vez —cosa que dudo— ese término significó algo unívoco e indiscutido, hoy no ocurre tal cosa. Seguimos necesitando adjetivaciones que cada vez fragmentan más la precaria unidad de los saberes acerca del hombre y de los hombres. Los fragmentos de ayer o anteayer (antropología física, cultural, social) lejos de reconstruirse se fragmentan a su vez en minúsculas parcelas. Hoy, porque a buen seguro parecerán inabarcables a los especialistas de mañana o pasado, si bien nuestro país, siempre peculiar, vino a dar no hace mucho carta de naturaleza a la antropología con la adjetivación social en un famoso decreto sobre áreas de conocimiento. Y cuando el BOE habla de provisionalidad, como allí se hacía, ya podemos asegurar a nuestra flamante disciplina un futuro que se asemeja bastante a la eternidad.

Esa ficción o corsé legal unitario ha ido paralelo con la definitiva instalación académica de la antropología en nuestro país. Lo cual, qué duda cabe, contribuye al alejamiento del folklore y de los folkloristas. El esquema de las *dos culturas* que dibujó el británico Snow hace ya años, la científica y la humanística, se reproduce y multiplica en otros muchos campos del conocimiento. En general, con las mismas características que resaltó Snow. Porque este autor subrayaba cómo las disciplinas consideradas científicas gozaban respecto a las humanísticas no sólo de un pretendido mayor rigor

científico, sino también de un correspondiente reconocimiento académico, social e incluso económico.

Pues bien, es posible que sea esa la imagen que inspiren las relaciones entre la antropología y el folklore. Lo ha sido —ya no— en otros países y es posible que se esté reforzando en este país nuestro. Tal vez, me temo, sea esto lo que haga parecer normal mi presencia aquí y ahora, y en cambio, resulte más bien impensable el caso inverso: la invitación a un folklorista para que dé esta conferencia en un congreso de antropología.

Si eso es así, debo manifestar que no me agradan, en ningún caso esas situaciones ancilares. Menos admisibles si cabe cuando se dan entre campos tan indiferenciados en otra época. Pero aprovechemos, en todo caso, la ocasión para reflexionar unos y otros en lo que nos une y en lo que nos separa, y de paso, en nuestras respectivas carencias y en algún que otro logro.

Lo que nos ha unido y puede seguir uniéndonos, ante todo, una idea explícita o implícita de qué sea *cultura.* A nadie de los presentes, estoy seguro, descubro nada si recuerdo que, frente a las teorías elitistas de la cultura que el siglo pasado recogió o consolidó, los antropólogos y folkloristas (a veces, unos y los mismos) desarrollaron otras de una amplitud desconocida hasta entonces. Amplitud que permitió, a partir de entonces, considerar cultura lo que la gente sencilla narraba, sus vestimentas, sus bailes, su música o sus manufacturas tradicionales. También, claro está, las mismas cosas o actividades de los pueblos primitivos. Ambas vías llevaban a un resultado similar: la universalización social y planetaria de la idea de cultura.

Pero esa coincidencia inicial y duradera no debe ocultarnos divergencias y desencuentros ya desde los primeros pasos. Como ponen de relieve los modernos historiadores de nuestras disciplinas, las situaciones sociales e históricas influyeron pronto en las ópticas de quienes definían términos aparentemente idénticos (1). Pensemos, por ejemplo, que los términos inglés y alemán *folk* y *volk* (de los que deriva obviamente el castellanizado folklore) no tienen el mismo significado. El inglés hace referencia vagamente a conjuntos de gente y a su cultura peculiar; el alemán, en cambio, es mucho más preciso y tiene connotaciones tanto culturales como genéticas o raciales. Y lo mismo ocurrió con los diferentes vocablos que uno y otro idioma usó para referirse a cultura. Así, mientras el británico Tylor (que tanto influyó en un cierto sector de folkloristas) equiparaba cultura y civilización al hablar indistintamente de una u otra, en el ámbito germánico se oponían esos mismos términos. Para los germanos de la época, *cultura* evocaba imágenes de estabilidad, simplicidad campesina y adhesión a tradiciones; *civilización,* por el contrario, se equiparaba a modernidad y

por ello —en medio de un punjante conservadurismo y racismo— a desarraigo o peligro.

Dicho en otros términos, en un caso la vida tradicional y sus manifestaciones se contemplaban como *etapas* de un proceso que conduciría inexorablemente a la modernidad. En el otro, la tradición venía a concebirse como un mundo permanentemente separado y opuesto al mundo moderno. En un lado, hipervalorización del presente; en el otro, del pasado. Reliquia casi museística la vida antigua o tradicional desde el optimismo victoriano; defensa o barrera frente al imprevisible futuro desde la temorosa óptica de la Europa Central de fines del siglo pasado.

¿Qué duda cabe que nuestros esquemas de investigación y nuestras premisas teóricas son o han sido en buena medida herederos o tributarios de esas perspectivas? Tal vez, de una curiosa combinación de ambas, que ha resultado, en ocasiones, en una sacralización de la vida tradicional y en una consideración museística de lo cultural. Al final volveremos a ocuparnos de este punto.

Tengamos en cuenta ahora, también, que la antropología social británica —que tanta influencia ha tenido en algunos de nosotros— rechazó en nuestro siglo los estudios folklóricos (éstos se han reintroducido luego en las instituciones universitarias del Reino Unido de la mano de la historia social y de la literatura) (2) y que tal rechazo estuvo motivado por el triunfo del funcionalismo en las cátedras británicas y su absoluta desconfianza hacia las reconstrucciones especulativas de los victorianos. Reconstrucciones y especulaciones en las que, como es sabido, el folklore jugó un papel sumamente importante. Y el resultado de ese rechazo es también conocido: estudios monográficos primero de sociedades tribales, más tarde de comunidades rurales, donde quedaba prácticamente excluida la dimensión temporal y su lugar venía a ocuparlo un nebuloso presente que parecía de siempre. Dicho de otro modo, algo muy parecido a la inmanencia del *Volk* germánico del pasado siglo. El llamado «presente etnográfico» (esa ficción consistente en hablar de los grupos humanos como si siempre hubieran sido de este modo o de aquel otro) sigue apareciendo en libros de antropología de finales de esta década en la que vivimos.

Curiosa y desafortunadamente, por vías muy diferentes quizá, en esta actitud que acabo de esbozar, han coincidido antropólogos de renombre y folkloristas aficionados. De tiempo atrás y de nuestro tiempo. Nos lo cuenta con ironía Luis Díaz Viana en una reciente publicación a propósito del intento de vestir un presunto «traje regional soriano».

Nos dice: «hubo quienes se dirigieron seriamente a mí para que les asesorase. Para provocar su reflexión les pregunté que de cuándo lo querían,

de qué pueblo y de qué área, si de ricos o de pobres de pastores o de arrieros. Coincidieron, por fin, conmigo en que ningún pueblo, ni siquiera en Soria, fue en ninguna época uniformado «de consumo», pero me consta que algún erudito local encontrarán que les fabrique a la medida un vistoso traje calcado de grabados del XVIII o del XIX para los próximos Sanjuanes» (3). Mucho me temo que lo mismo ocurrirá con los otros temas de este Congreso (la música y la danza).

Sin duda, esto no es el folklore, sino mal folklore («folklorismo» llama a esto el autor al que acabo de referirme: pero también hay antropología mala o «antropologismo» nos dice Díaz).

Ciertamente, el gran fallo de ese y otros «folklorismos» estriba en sacar de contexto, en descontextualizar la actividad, el objeto, la pieza que se estudia. Pero no fue el caso del padre del folklore andaluz. Machado y Alvarez recogía una cita de Herber Spencer sumamente ilustrativa al respecto. Dice así al referirse a la presentación de materiales y del pueblo que los había producido.

«No se debería omitir el cuadro de su vida diaria, sino describir cuáles eran el régimen doméstico, la alimentación, los placeres; en fin, como sirviendo de lazo a todo este vasto conjunto de hechos habría que trazar una exposición de su moral y práctica (...) según se dedujese de la legislación, de las costumbres, de los proverbios y de las acciones» (4).

Sustituyamos tan sólo algunos vocablos que hoy suenan a obsoletos del párrafo anterior y sabremos que Demófilo tenía ya en sus manos una guía breve pero completa de lo que ha sido el moderno trabajo de campo antropológico.

Los antropólogos han solido incurrir menos en ese fallo, en la descontextualización. Por influencia sobre todo del funcionalismo malinowskiano, han estado más atentos a buscar relaciones entre hechos sociales y culturales. Más aún, han pretendido que el estudio antropológico de los grupos humanos debía ser global, totalizante. Era esa, se nos decía, una de las marcas distintivas de la antropología, la que la diferenciaba de disciplinas cada vez más cercanas, cada vez menos diferenciadas, como la sociología, la geografía humana o la psicología social.

Aparte de la pseudometafísica que entrañan esos conceptos de *todo, totalidad* y otros semejantes, hay que confesar con humildad que tales pretensiones tienen poco que ver con los más que modestos resultados de nuestros presuntos estudios globalizadores. Y por lo que respecta a los temas que van a estudiarse en este Congreso, no está de más recordar que poco o nada pueden Vdes. aprender de muchos de nuestros estudios. Por ellos podrá saberse algo, bastante o mucho de organización familiar, eco-

nomía, cultivos, segmentación social y política y algunas cosas más. Pero esos grupos humanos que hemos descrito y analizado, en Andalucía y fuera de Andalucía, diríase que no usan trajes o vestidos, que no cantan ni danzan. Es triste, pero hay que reconocerlo: nuestros estudios muestran hombres y mujeres bastante grises, casi incoloros y completamente arrítmicos. Tan irreales, en suma, como el famoso traje regional soriano.

Sé que no descubro con lo que acabo de decir ningún secreto a muchos de los presentes. De otro folklorista español tomo las interesantes palabras que siguen, pronunciadas en el I Congreso de Etnología y Folklore de Castilla y León. Sirvan para reflejar por dónde andan nuestros desencuentros. Por supuesto acepto la carga crítica que encierran. Dice así:

«Aquí hemos escuchado doctísimas disertaciones sobre textos romancescos y líricos sin que hayamos oído una sola nota, aunque fuese reproducida en grabación, de las melodías con que, seguramente, los informantes las dictaron. Y sin embargo es seguro que un buen número de problemas de lingüística no encontrarán su solución final si no es estudiado conjuntamente el documento literario y su soporte musical. En todo caso, *leer una canción* es privarla al menos de la mitad de su capacidad de transmitir emoción y lirismo. Y recitar un romance arrancándole su soporte sonoro, ese sonsonete monótono y monocorde que ha sido como el cauce por el que su texto ha discurrido de memoria en memoria, es como matarlo a medias» (5).

He aquí una consecuencia más de esas *dos culturas* a que antes hacía mención. Se plasma en un especialismo de dudoso valor científico. Especialismo que, en lo que aquí nos concierne, ha llevado a una arbitraria separación entre unos y otros objetos culturales, asignándose a sí mismos los antropólogos el comportamiento y las instituciones sociales así como los valores que inspiran unos y otros, principalmente, y dejando un auténtico cajón de sastre para quienes se ocupan de folklore.

Deberíamos —y sé que es difícil, tal vez utópico— hacer intentos por ambas partes encaminados a que no se desperdiciaran tantos esfuerzos aislados. Aprender del otro; no sólo de sus logros, sino —más si cabe— de sus fracasos. Pero, también, aprender a colaborar unos con otros, ya que esos estudios de un sólo investigador (reminiscencia de un mítico pasado de la investigación antropológica y, en realidad, pobre remedio del hombre orquesta) tienen tan precarios y discutibles resultados.

Pero mientras que esas colaboraciones y esos intercambios van llegando —si es que llegan— vamos a tratar de bosquejar en qué bases comunes nos movemos o podemos movernos ya. Recordaba antes cómo cierta noción de cultura había servido de rampa de lanzamiento de antropólogos

y folkloristas. Si hace más de un siglo ese concepto presentaba ya aquellos importantes matices diferenciados, imaginemos cuál no será la situación en nuestra época con tantas y tan variadas escuelas, tendencias, capillas o banderías como se dan en las denominadas ciencias sociales y humanas.

Sin embargo, y aún a riesgo de generalizar demasiado y de simplificar no poco, cabría decir que de un siglo a esta parte se ha producido un importante y decisivo cambio en la manera de concebir y, por tanto, de analizar los fenómenos culturales. Y este cambio no puede dejar de tener consecuencias para los temas que van a estudiar Vdes. aquí.

Me refiero a lo siguiente. Los fenómenos culturales se concibieron tiempo atrás con el carácter de cosa, de productos acabados. Algo que se podía recoger como las piedras o como las plantas de geólogos o de botánicos. Ya se tratara de costumbres o de literatura oral, de indumentaria o de vivienda, de música o de danza, la consideración reificadora venía a ser la misma. El impersonal *se* (lo que *se* canta, *se* baila, *se* hace o *se* viste en tales o cuales sitios u ocasiones) de tantas y tantas descripciones antropológicas o folklóricas, unido probablemente a inadecuadas políticas museísticas, han sido factores que han entorpecido la comprensión de los fenómenos culturales. Fundamentalmente porque se los alejaba conceptual y físicamente de los individuos que los creaban y les daban vida.

Esas objetivaciones de la cultura hace tiempo que comenzaron a considerarse tanto ingenuas como falseadoras. Entre otras cosas porque tenían mucho que ver con torpes comprensiones de lo que es la objetividad y el quehacer científicos. Partimos hoy, por el contrario, de que los fenómenos culturales y sociales son artefactos absolutamente inseparables de, o incomprensibles sin, sus creadores: los hombres y mujeres que viven en tal sitio y en tal época. Y a tal efecto, tan artefacto es el gesto como la palabra, la ideología como la danza, la vivienda, la economía o la indumentaria. Sencillamente, porque todos son expresiones de peculiares modos de vida, de instalarse en el mundo y de concebirlo y percibirlo. Y lo que hace efectivamente peculiar o instintivo tal o cual artefacto (tal danza, tal vestido, pongo por caso) no son tanto sus características aisladas por importantes que éstas sean (ritmo, color, forma, etc.) como su inserción e imbricación en esos modos de vivir y de ver el mundo.

En un sentido muy general, muchos artefactos humanos de épocas y lugares diferentes se nos parecen: lo que llamamos religión, familia o derecho. Pero muchas veces sus semejanzas son aparentes, como vistas desde lejos. De cerca —que es donde gusta de instalarse el antropólogo y el folklorista— la cosa cambia. Y allí los materiales más heterogéneos adquieren nueva vida y nueva forma. Algo así como ese *bricolage* de la feliz metáfora de Lévi-Strauss, pero mucho más cercano a la consciencia y a la *historia que el famoso «pensamiento salvaje».*

Se me ocurren ejemplos que yo mismo he estudiado. Tal es el caso de una institución jurídica consuetudinaria revestida de insólito ropaje desde un punto de vista estrictamente legal para poder sufrir los posibles embates desde el exterior. Y otros muchos ejemplos, propios o ajenos. Pero dejaré de nuevo la palabra al mismo estudioso de la música popular a que antes aludía. Dice:

«La práctica folklórica, viva y funcional, mezcló géneros y especies, con una libertad total, empleando, por ejemplo, una jota para rondar, una tonada de ronda para el momento de trillar, un romance para hacer más llevadera la siega, una canción de baile para dormir al niño, o cantar a dúo una melodía que en rigor no lo admite sin ser desnaturalizada» (6).

Por eso mismo, los fenómenos culturales son difícilmente inteligibles si prescindimos del contexto. Porque son proyecciones de formas de sentir, de percibir el entorno y de vivirlo así configurado. Formas todas sedimentadas en el transcurso de años, de siglos tal vez, de convivencia; a veces con apariencia inmóvil, otras de fugacidad sorprendente. Formas que engloba el concepto hoy usado y abusado de *identidad.* Pero identidad no sólo de espacios relativamente permanentes —la región, la comarca, el pueblo— sino de grupos sin base territorial permanente o específica (como pueden ser desde las llamadas «tribus urbanas» a los estratos profesionales). A veces, expresan fronteras. A veces también, ponen de relieve la relatividad o la fluidez de todas las fronteras que en el mundo son.

De ahí, también, que tal danza, tal música, tal vestido no sea meramente un objeto. Son —como decía Marcel Mauss de los hechos sociales—*cosas,* entes visibles y muchas veces perdurables más allá de quienes los crean y les dan vida. Pero también son —diría igualmente Mauss— *representaciones;* esto es, expresiones simbólicas de otras realidades no manifiestas en esta canción o en aquel baile. O en el uso o la forma de determinadas indumentarias masculinas o femeninas, infantil o adulta, de clase, de deliberada integración en un grupo o de marginación social igualmente querida, deseada o impuesta.

Precisamente porque lo que van a estudiar Vdes. aquí son creaciones humanas, son entidades expresivas, cargadas de significado y de sentido. Y en este terreno pueden —tal vez deban— confluir los esfuerzos de antropólogos y folkloristas. En el análisis del material existente y en la guía de la futura investigación.

En uno y otro caso la tarea es apasionante. Pero nada fácil de acometer. Me refiero a la *interpretación* de estos y otros fenómenos culturales. Lo fácil, por el contrario, es la simplificación.

Nuestra tierra, Andalucía, ha sido y sigue siendo cantera de simplificaciones en éste y en otros terrenos. Por tanto, admitámoslo, no sólo de extraños sino también de propios. Y, también, de tiros y troyanos, de rojos o de azules. Tanto da que unos vean a Séneca o al senequismo detrás de todo lo profundamente andaluz como que otros adivinen opresión de siglos, pongo por caso el ronco *quejío*. Al fin y al cabo, ambos vienen a dejarnos bastante a oscuras respecto a qué sea esto del alma andaluza o porqué ha optado por expresarse de ese modo un pueblo que sufre. En otras palabras: los estereotipos, los tópicos, los clichés o los slogans, son buenos objetos de investigación, pero dudosos o sospechosos cuando los transformamos en herramientas conceptuales o heurísticas.

Caben otras simplificaciones de las que tampoco estas tierras se han visto libres. Me refiero a lo que podría llamarse la simplificación, o mejor el reduccionismo medioambientalista. La ilustraré con un pintoresco ejemplo (ajeno a Andalucía) de la autora Joan Lawson, quien sostiene que en las llanuras fértiles o en los valles de los ríos (como ocurre en las márgenes del Danubio o en algunos lugares de Francia o Dinamarca) los movimientos de las danzas tradicionales dibujan una inclinación hacia abajo, como si los cuerpos fueran atraídos por la tierra. Los bailes se ejecutan en grupo, usando el mismo paso y entrelazándose de alguna forma los danzarines. En cambio, en zonas montañosas, el baile se hace individualista y saltarín.

El problema es que las explicaciones más aparentemente obvias no son, necesariamente, las más fiables. Y en este caso al que acabo de aludir por una razón concretamente: el medio en el que vivimos los seres humanos no es, valga la repetición, inmediato sino mediatamente físico. Es, ante todo, simbólico. Y lo ha sido durante milenios, cientos de milenios tal vez. Desde que podemos hablar de seres humanos. Como dice el genial Borges, «para ver una cosa hay que comprenderla» (7). Esto es, carecemos de sentidos que capten directamente las cosas. Entre éstas y nosotros hay muchos filtros.

Por eso, precisamente, es por lo que los referentes empíricos de estos conjuntos de símbolos no pueden ser el río, la montaña o la planicie. Los hombres —habrá que repetirlo— somos seres sociales; esto es, tan artificiales como los artefactos que creamos. Y el primer y principal artefacto es —como vio hace siglos el gran Hobbes— la sociedad en la que vivimos. Allí es, por tanto, donde deberemos buscar los significados de estos significantes.

Pero tampoco cabe esperar —lo apuntaba antes— una interpretación muy prometedora de aquella que consiste en buscar un significado aislado para cada posible significante, igualmente aislado. Es decir, a tal movimiento en la danza, a tal motivo ornamental en el vestido o a tal cadencia

rítmica un significado social específico. Ya sean posiciones en la estructura social, relaciones sociales o acontecimientos.

El estructuralismo —primero estrictamente lingüístico, luego ampliamente cultural— nos ha enseñado que los símbolos constituyen *códigos* cuyas gramáticas hay que desentrañar si queremos entenderlos. Ningún brocado, ninguna nota musical, ningún fonema significa nada aisladamente. Cada uno constituye parte de un sistema que hay que descifrar y conocer antes de poder relacionar unos sistemas con otros. Si no, haremos mala sociología o mala antropología del arte popular. Del mismo modo que antes de que se iniciara el conocimiento de los códigos lingüísticos se hacía sociología lingüística trivial y un tanto ramplona. Un solo ejemplo, pero muy ilustre: Herbert Spencer señalaba cómo la gramática castellana y su predilección por determinados tiempos verbales reflejaba una sociedad jerarquizada y desigual, mientras que la gramática inglesa y su uso de otros tiempos era también congrua con una sociedad democrática. Esto, aparte de simplicador, no es más que fruto de confundir la realidad con el deseo. O de imponer a los hechos nuestras peculiares ideologías. La disculpa, en el caso de Spencer, es que faltaban años para que comenzara la revolución en el estudio del lenguaje que inició F. de Sanssure. Nosotros, folkloristas y antropólogos, tenemos menos disculpas.

Sin embargo, los modelos y los métodos lingüísticos no son, no pueden ser una panacea. Y ello porque el lenguaje es *sólo* un código entre otros de los que engloban nuestras sociedades y nuestras culturas; entre ellos, estas manifestaciones folklóricas que va a estudiar este Congreso. Probablemente, las reglas de las gramáticas —valga la expresión— de las danzas, músicas e indumentarias populares guardan una *cierta* analogía con las del lenguaje stricto sensu. Pero nada más.

Pienso, por ejemplo, en los géneros del flamenco. Soy en absoluto ignorante al respecto, pero no hasta el punto de no darme cuenta de su enorme complejidad. Batir de palmas, movimiento del cuerpo, taconeo, voz, *ambiente.* ¿Estamos ante varios códigos o gramáticas o uno sólo con varios niveles? Por supuesto que no lo sé. Pero sospecho que son signos —juntos o separadamente— menos aislables de las contingencias económicas, políticas, históricas en suma que el idioma que hablamos, cuya independencia de aquellas es, por otra parte, sólo relativa.

Pues bien, como usar analogías parece propio del razonamiento humano, yo me siento inclinado a emplear una diferente a la lingüística. Veamos, más bien, estos otros fenómenos culturales, y concretamente estas artes populares, como *textos* relativamente autónomos y discontinuos en el *contexto* continuo de la vida social.

Son —o me parece a mí que son— algo así como los grabados de un códice medieval, como las aventuras de Sancho gobernador en la Insula Barataria, o como la música compuesta especialmente para una película cuando encaja bien con el relato fílmico. En todos estos casos, el *texto* (dibujo, relato en el relato, música) está bien entramado en el *contexto* (códice, Quijote, film) y, sin embargo podemos separar uno de lo otro. Pero ¿con qué costo? A costa, cuando menos, de una pérdida de belleza y comprensión tanto del *texto* como del *contexto.*

Lo que estoy sugiriendo es, dicho en otros términos, una interpretación *literaria* —no lingüística, insisto— de la expresividad social. Y no podrá negarse que hay pocas creaciones humanas más llenas de expresividad que la música, la danza o la indumentaria. ¿Por qué no llevar pues a estos campos del folklore una vía de interpretación que ha dado ya buenos resultados en áreas de investigación tan diversas y heterogéneas como la propia literatura, el ritual y el lenguaje o discursos políticos?

Este último terreno —que es en el que actualmente investigo— puede proporcionarnos un ejemplo de ese entramado al que aludía hace un momento. El lenguaje político —como también el publicitario— es fundamentalmente retórico, en el noble y clásico sentido de la palabra. Esto es, encaminado a la persuasión, y como tal, lleno de tropos, de transferencias de sentidos y significados de unos elementos de la vida social a otros. *Hermandad* o *fraternidad,* por ejemplo, que aluden a algo próximo, querido, familiar, se convierten en significantes de significados políticos, alianza indestructible. Y las distancias, las luchas políticas, las diferencias entre quienes tienen poder y quienes aspiran a él dan lugar a figuras retóricas igualmente diferentes. Así, hay autores que argumentan que la metonimia suele instalarse en la retórica del poder, mientras que la metáfora es el tropo favorito de la oposición (8).

¿No cabría imaginar algo semejante de estos *textos* que se van a estudiar en este Congreso? En ellos irrumpe también el flujo del contexto en el que están imbricados. Alterando, tal vez, su belleza, pero sin que puedan las manifestaciones del arte popular permanecer ajenas al contexto. Como decía con ironía Stendhal hablando, precisamente, de la literatura: «La política en una obra literaria, es un pistoletazo en medio de un concierto, una cosa grosera y a la que sin embargo no se le puede negar cierta atención» (9). A buen seguro que la música, la danza y las indumentarias tradicionales no son insensibles a éste y otros pistoletazos.

Pero no sabría yo decir —por mi ignorancia confesada en estas materias —cómo deben estudiar Vdes. los tropos en este terreno. Aventuro o sospecho —pero no lo sé— que la forma, la estructura, la función, el uso de estas artes populares están cargadas, repletas de metáforas, metonimias y

otras figuras. Sea como fuere, de lo que me caben pocas dudas es que no sería mala vía investigar la retórica —tal vez muy sutil, casi imperceptible— de estos artefactos culturales y su conexión con la vida de los hombres y mujeres que los lucen, interpretan y, en definitiva, producen.

Para concluir ya, me gustaría atar un cabo que quedó suelto casi al comienzo de esta exposición. Decía antes que una herencia común de antropólogos y folkloristas había sido una específica valoración de la tradición, del pasado. Bien frente al peligro de la modernidad, bien como reliquia o supervivencia de otros estratos temporales finiquitos. Fue el propio Machado y Alvarez quien al aludir el significado de la palabra folklore recalcaba de este modo: «significa no sólo *saber,* sino *saber antiguo, saber tradicional,* saber que ha adquirido, permítaseme la palabra el moho de los tiempos» (10).

Confieso, sinceramente, que nunca me ha atraído especialmente ese moho y que —frente a no pocos de mis colegas— no considero que el antropólogo deba ser una especie de albacea de formas culturales en trance o a punto de extinguirse o de fedatario de otras que aún perviven —no sabemos por cuánto tiempo— en nuestras zonas rurales y en los intersticios de las grandes urbes. Por eso, precisamente, me ha alegrado saber que los modernos folkloristas tienen ideas semejantes. Dos de ellos han escrito no hace mucho lo siguiente: «La nueva orientación en los estudios contemporáneos de cultura material (...) va paralela con la reorientación de la investigación folklórica en general: un cambio en la definición de «folk», acompañado por la acentuación en el proceso más que en el producto, ha dado como resultado una idea revisada de lo que constituye «lore» también». Y después de atribuir, en parte, esos cambios en los que experimenta por su parte la sociedad norteamericana (esto es, el trasvase de grandes sectores de la población de zonas rurales a urbanas y la omnipresente influencia de los medios de comunicación de masas), añaden refiriéndose a un trabajo de investigación folklórica sobre la clase media urbana: «No sólo cuestiona este trabajo la concepción del grupo folk, sino que, al versar sobre cartas y comics fotocopiados, cuestiona también la idea de que los artefactos folk deben ser hechos a mano, incólumes a la producción de masas» (11).

Sin duda, el folklore en general y su estudio en particular pueden contribuir a la lucha —tal vez ya inútil— contra la agobiante homogeneización de la sociedad que nos ha tocado vivir. A recalcar lo distintivo, lo específico de una región, un pueblo, un país o un sector frente a esas músicas, danzas o vestidos que parecen hechos a fotocopia.

Pero nada me obliga a pensar que todo eso tenga que hacerse, necesariamente, a costa de canonizar un tiempo pasado tan contingente como el

presente que vivimos. Como dice Lèvi—Strauss a propósito de la riqueza que entraña la diversidad cultural humana: «Es el hecho de la diversidad el que debe ser salvado, no el contenido histórico que cada época le ha dado» (12).

Espero que así sea y que, entre todos, contribuyamos a ello.

NOTAS

1. Vid. Leonard B. Glick: «Types Distinct from Our Own: Franz Boas on Jewis Identity and Assimilation», *American Anthropologist,* vol. 84, nº 3, 1982, págs. 545-565, y George W. Stocking, *Race, Culture and Evolution. Essays on the IIistory of Anthropology,* New York, The Free Press, 1968.
2. Como apunta Richard M. Dorson, «Mithology and Folklore», *Annual Review of Anthropology,* 1973, págs. 107-126.
3. En *Aproximación antropológica a Castilla y León,* de Luis Díaz (coord.), Anthropos, Barcelona, 1988, pág. 20.
4. Citado en «Sobre el folklore», recogido en el *Folk-Lore Andaluz,* 2ª época, vol. 1. 1987, pág. 20.
5. Miguel Manzano Alonso, «La música tradicional en Castilla y León: consideraciones generales», en *Etnología y Folklore en Castilla y León,* Luis Díaz Viana (coord.), Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1986, pág. 281-291.
6. Ibid, pág. 290.
7. Borges, *El libro de arena,* Alianza, México, 6ª ed., 1984, p. 44.
8. Robert Paine (ed) *Politically Speaking. Cross-Cultural Studies of Rethoric,* Institute for the Study or human Issues, Philadelphia, 1981.
9. *La Cartuja de Parma,* 2, Alianza Editorial, 2ª Ed., Madrid, 1982, pág. 484.
10. Op. cit., pág. 17.
11. J.E. Limón and M.J. Young, «Frontiers, Settlaments, and Developments in Folklore Studies». *Annual Review of Anthropology,* 1986, págs. 437-460.
12. *Anthropologie structurale deux,* París, Plon, 1972, pág. 421.

BIBLIOGRAFIA

FOX, Robin: *Encounter whit Antroplogy,* Middlesex, Peregrine Books, 1975. *The New Encyclopaedia Brintannica,* vol. 19, «Folk Arts», págs. 303-305.

RODRIGUEZ BECERRA, Salvador: «Origen y evolución del Folklore en Andalucía», en *El Folk-Lore Andaluz,* 2ª época, nº 1, 1987, págs. 22-38.

SAPIR, J. David y CROCKER, J. Christopher: (eds.) *The Social Use of Methaphor. Essays on the Anthropology of Rethoric,* University of Pensylvania Press, 1977.

SCHNEIDER, Jane: «The Anthropology of Cloth», *Annual Review of Anthropology,* 1987, págs. 409-448.

SNOW, C.P.: *Las dos culturas y un segundo enfoque,* Madrid, Alianza, 1977.

COLECCIONES DE ESTAMPAS DEL SIGLO XIX: FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA INDUMENTARIA ANDALUZA

Enrique Luque Baena

Centro Etnológico de Documentación de la Excma. Diputación Provincial de Valladolid.

Bien podría decirse como preámbulo a la iniciación de esta ponencia que el traje es, dentro de las formas materiales con que el ser humano expresa su personalidad, una de las más cambiantes y peculiares. No es lo mismo, desde luego, estudiar la evolución de la tradición oral en una comunidad o grupo étnico determinado, que acercarse al atuendo o indumentaria que hayan servido para definirle a lo largo de los tiempos. Los saltos bruscos, la revolución de estilos y modas alteran en este caso, de manera mucho más considerable la esencia de la tradición, que si hablamos del romancero o el cancionero lírico, donde existe una línea, si no coherente al menos cohesiva. Las modas y los oficios, los distintos ámbitos en que tienen lugar las actividades de los individuos, la condición o estado de éstos, tienden a crear una serie de capas que se van superponiendo para ofrecernos un aspecto terminal que, según el momento en que se contemple, puede ir desde lo realista hasta lo peregrino: Restos casi históricos de prendas usadas en épocas pretéritas, cuyo uso tradicional ha pre-

servado en formas más rituales que funcionales, se mezclan así con piezas de épocas recientes, adecuadas por nuevas costumbres o por el desarrollo de una industria más o menos floreciente, que impone sus avances con tiranía.

Aunque a estas alturas del siglo XX resulte tan atrevido como inútil hablar de la inexactitud del término «traje regional», ya que el uso lo ha acuñado de forma casi indestructible, sí sería conveniente apuntar una vez más que hablamos de trajes vestidos por individuos, que realizan menesteres concretos y poseen un status social y una capacidad adquisitiva diferente; algunos de ellos, dentro de su célula familiar, incluso podrán tener acceso a un doble vestuario (de faena y de fiesta) que marcará o delimitará su posición dentro de la Sociedad, su importancia o grado jerárquico, su edad y, muy frecuentemente, su estado. Hay, por supuesto, una geografía de esos trajes; es decir, una distribución por grandes áreas, de piezas o prendas cuyo uso continuado servirá temporalmente como seña de identidad para quien los porte, pero de esa apreciación parcial a la definición exclusivista y casi dogmática de lo regional, va un abismo.

Es bien sabido, por otra parte, que los estudios sobre Cultura tradicional comienzan a buscar un rigor científico durante el último tercio del pasado siglo. Desde ese momento, las distintas materias que componen el abigarrado mundo de lo tradicional son analizadas críticamente, llegándose en algunos aspectos a resultados interesantísimos que, ora explican un proceso histórico ora llegan a definir el comportamiento colectivo de un grupo étnico. En lo que respecta al terreno de la indumentaria, sin embargo, sólo recientemente algunos estudios parciales y concretos han denunciado la escasa bibliografía sistemática sobre el tema, así como la carencia en esos mismos trabajos de distintas perspectivas que permitieran analizar el fenómeno desde diversas posiciones.

Ya don Luis de Hoyos se lamentaba en la década de los 30 de una falta de método y procedimiento de estudios adecuados a los materiales que en ese momento se poseían sobre el traje tradicional que, como se podrá suponer, eran mucho más numerosos que en la actualidad. «Apenas se pueden recordar —decía don Luis— libros que enfoquen el traje popular campesino o artesano» (1). Para suplir esta penuria propone aunar criterios (2) con el fin de crear un método etnográfico que explique los hechos y trascienda la mera anécdota; un método que —son palabras suyas— sea «el arte hecho ciencia o la ciencia explicada artísticamente». Así, propone que el concepto histórico (evolución y causas que modifican los atuendos) vaya acompañado por el tecnológico (tipos de paños utilizados y patrones), el sociológico (qué uso o funcionalidad se le da a esos trajes en la Sociedad y por qué), el geográfico (cómo se extienden determinadas prendas por

regiones concretas) y el artístico (formas, colores y ornamentación utilizados en esa indumentaria). De esa síntesis extrae unos sistemas de clasificación y estudio a los que remitimos a quien desee realizar una catalogación completa de una exposición o museo basándose en criterios científicos (3). La árida realidad señalada por Hoyos sigue existiendo hoy día en que, a la dificultad de realizar un trabajo de campo sobre el traje —sólo se pueden hallar ya algunas prendas en desuso o en arcones— se añade el poco interés por manejar documentos que aún podrían arrojar luz sobre el proceso histórico: Me refiero, tanto a protocolos y testamentarías (también a las descripciones de algunos libros de cofradías, por ejemplo) como a la iconografía contemplada desde una perspectiva amplia y no exclusivamente artística. Y en esta parcela concreta se enmarca la ponencia que hoy presento: El estudio de la indumentaria en Andalucía a lo largo del siglo XIX a través de las estampas. Aunque el término estampación está suficientemente claro, recordaremos que lleva implícito el sentido de «imprimir» o ejercer una presión a la hora de reproducir una imagen. Tres son los tipos de estampa a los que acudiremos en este recorrido:

1. Estampación en relieve o xilográfica, es decir aquella que se saca de una plancha tallada que deja en relieve los trazos que se deseen imprimir. Esas partes sobresalientes son las que se toman la tinta y la transmiten al papel donde queda la imagen estampada por efecto de la presión ejercida con una prensa o rodillo. Las planchas o tacos son de madera, que puede haber sido trabajada al hilo (es decir, siguiendo la veta natural), o a contrafibra (actuando transversal o perpendicularmente a las vetas). Esta última forma es la más utilizada en el siglo XIX, perfeccionándose con gran rapidez a partir de los años cincuenta de dicha centuria.

2. Estampación en hueco o calcográfica, es decir la que se ejecuta sobre plancha de cobre, cinc o acero con un buril o por medio de ácido para producir un vaciado o mordido en la superficie; ambas técnicas pueden combinarse: Para el aguafuerte se extiende una capa de barniz en la plancha y sobre ella se van trazando las líneas que se desean destacar; después se sumerge la plancha en el ácido y éste ataca estas líneas de las que se ha quitado el barniz produciendo un vaciado por corrosión. En el caso del buril, se talla la imagen con una punta siguiendo una técnica muy antigua, procediéndose después, en ambos casos, al entintado e impresión.

3. La estampación plana o litográfica, es decir aquella en que se dibuja con una tinta al aceite sobre una piedra pulida y porosa; esa piedra posteriormente se impregna de agua, repeliendo a la tinta donde no hay dibujo y absorbiéndola por afinidad donde se hayan efectuado trazos.

acabar en un realismo predominante. En ese lapso de tiempo se crean nuevos límites administrativos para algunas provincias, se sufren varias guerras, se soportan gobiernos conservadores y liberales, se pasa por monarquía, república y restauración monárquica, se observan adelantos tan fundamentales para las comunicaciones como el ferrocarril... en resumen, un universo revolucionado y en expansión se presenta ante los ojos de los asombrados españoles como el tutilimundi de un titiritero ante la mirada siempre agradecida de su parroquia. Lo regional representa sólo lo localista, lo exótico, resto colorista de un pasado anacrónico que parece estar condenado a desaparecer frente al avance irresistible de la modernidad. El tiempo demostrará con burlesco guiño, sin embargo, que casi todos los acontecimientos sociales o políticos suelen tener una vocación cíclica.

Hay también autores españoles y extranjeros entre los dibujantes y grabadores. ¿Cómo no, si Andalucía llama tan poderosamente la atención? Lo Oriental, lo misterioso, lo oculto se sublima y mitifica en las mentes románticas de viajeros y artistas que llegarán hasta aquí seducidos por esa magia milenaria de Al-Andalus; pasearán por sus calles y dormirán en sus ventas; recorrerán sus caminos en busca de emociones soñadas que rara vez se harán realidad: Majas, bandoleros, duelos a navaja, noches de perfumado encanto, leyendas y romances de guapos y valentías... Todo ello contribuirá a recrear una imagen mistérica y muy a menudo exageradamente irreal de Andalucía en Europa.

Pero comencemos ya nuestro recorrido que no será exhaustivo sino forzosamente parcial y arbitrario. No podemos entrar en el siglo XIX sin decir cuatro palabras siquiera sobre una de las colecciones que más influyen en los estampadores de fines del XVIII y los primeros años del siglo siguiente; me refiero a la *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos que comprehende todos los de sus dominios.* La obra, publicada por M. Copin en 1777, reúne dibujos de varios autores aunque la disposición final y los grabados son de don Juan de la Cruz Cano y Holmedilla (1734-1790). Ya en la portada se advierte la pretensión de mostrar «los trajes más usuales de la pleve del Reyno» y se exhorta a quien conozca algún vestuario «poco conocido y existente en algún pueblo, valle o serranía de la Península» a que lo comunique, anunciándole que se le recompensará con tantos libros como figuras remita; semejante advertencia revela dos cosas: que la intención de Cano es la de un folklorista *avant la lettre* al reunir atuendos populares o utilizados por la gente de a pie, y que confiesa su humildad reconociendo no poseer más que muestras de los trajes más comunes. La sospecha de que debía de existir una gran riqueza y variedad indumentaria ronda la mente del grabador quien, no obstante su manifiesta buena disposición, obtiene poco eco a su demanda. La colección, heterogénea y variada pero siempre interesante, estaba proyectada en siete cuadernos de

Todas las muestras que veremos hoy han sido realizadas en cualquiera de estos tres modelos de estampación, aunque varía el soporte o la vía a través de la cual fueron colocadas en el mercado:

a) Hay, por ejemplo, colecciones de grabados de trajes comprendiendo tipos de casi todas las zonas, departamentos o provincias destacables en la España de la época.

b) Libros. Suelen ser el medio más común de difusión de estas estampas, sobresaliendo en número los de viajes, seguidos de los costumbristas, los artísticos, los estadísticos y los de trajes.

c) Revistas, de las que se podría dar una lista casi interminable ya que el siglo XIX es el siglo de lo pintoresco, es decir de lo susceptible de ser reflejado o interpretado a través de una imagen pictórica; de hecho las palabras «ilustración» y «pintoresco», dominan en las cabeceras de casi todos los diarios y revistas hispanos que incluyen grabados entre el texto a imitación de publicaciones similares aparecidas en Inglaterra, Francia o Alemania.

d) Finalmente estampas sueltas, ofrecidas como obsequio por alguna firma comercial (desde fajas a chocolates o caramelos) y de calidad variada.

¿De dónde proceden todos estos grabados que convierten al siglo XIX en el periodo más fecundo e interesante de la historia de la estampación? Obviamente muchos de ellos son una recreación o reflejo de la realidad, del «natural»; aparecen pintados de esta forma retazos de la vida normal con sus personajes más comunes y su habitual atuendo: Gente que va o viene de la iglesia, que compra y vende en el mercado, que disfruta en festejos populares, que manifiesta su devoción en romerías, que sigue apegada a rituales venerables... en suma, lo cotidiano elevado en algún caso a la categoría de anéctoda. No hay que descartar tampoco que el dibujante o el grabador —que no son necesariamente la misma persona— trabajen sobre apuntes de otro artista o incluso que dejen volar su imaginación realizando una obra estética pero cuando menos irreal. Tendremos ocasión de comprobar, asimismo, que algunos dibujantes sin el más mínimo sentido ético copian directamente de otro grabado resultando, al imprimir la nueva obra, lo que se denomina una «imagen especular», esto es, como realizada en un espejo, ya que lo que se dibuja en el original a la derecha, por ejemplo, sale en la impresión a la izquierda.

Algunos de los autores de estos grabados son, por supuesto, andaluces; no esperemos, sin embargo, de ellos una concepción regionalista como la que domina en la actualidad. El siglo XIX da muchas vueltas y las ideas clasicistas que acompañan los comienzos de la centuria pasan a ser sustituidas por el prerromanticismo, el romanticismo y el postrromanticismo, para

doce grabados cada uno; el dibujante que firma más figuras es Manuel de la Cruz Cano, hermano del grabador y autor del «Andaluz embozado en acción de marcha»; la obra, grabada a buril, muestra a un hombre tocado con montera y cubierto con una amplia capa bajo la cual parece adivinarse una almilla, sobre la que va una librea corta bordada en sus ribetes redondeados; viste un calzón de paño y calza zapatos de hebilla sobre medias. En la mano derecha sujeta una espada. El grabado que contemplamos, en concreto, es una copia (alemana de autor anónimo) del trabajo de Cano que reúne a ocho personajes de su colección, entre los cuales se encuentra nuestro andaluz (parte superior, segundo por la izquierda).

En los albores ya del siglo XIX nos encontramos con una nueva colección de figuras dibujada por el valenciano Antonio Rodríguez (1765-1823) y titulada *Colección General de los Trajes que en là actualidad se usan en España, principiada en 1801.* Para la ejecución de los grabados, Rodríguez contó con tres excelentes artistas: Joseph Vázquez, Manuel Albuerne y Francisco de Paula Martí Mora, aunque él mismo tomó el buril en ocasiones para grabar algunos de sus propios dibujos. Los referentes a Andalucía ocupan los números 93 a 110, estando dedicados cuatro a la región en general (un contrabandista y su maja, y dos toreros, uno de a pie y otro de a caballo), cuatro a Granada (dos de los cuales son gitanos), cuatro a Sevilla (diferenciando entre la pareja de majos de Sevilla y la pareja de labradores de tierra de Sevilla), tres a Cádiz, (una maja, un curro y una petimetra), uno a Córdoba (labrador), otro a Málaga (arriero) y otro a Jaén (arriero también). Este, en concreto, no se diferencia demasiado de otros del mismo oficio que aparecen en la colección representando a provincias como Segovia: Montera, coleto (sobre el que lleva un abrigador), calzón y polainas, más la vara clásica que el jienense porta en la mano mientras que el segoviano la lleva al cinto; el arriero malagueño, por el contrario, lleva chaleco y viste una ropilla ajustada con brahones; el calzón corto y al cinto su bolsa. Los labradores de Sevilla y Córdoba se diferencian poco (sombrero, faja, calzón y chaleco de botones) en tanto el de Granada, de la Andalucía Oriental, se toca con montera, luce bolsillos con chapoletas y lleva sobre el hombro izquierdo una chamarreta; los tres llevan polainas. El gitano granadino va tocado con sombrero de ala ancha adornado con cintas y deja ver en las mangas unas costuras de sangría; lleva un curioso saco corto de sayal con abertura en pico y un pañuelo anudado al cuello. El contrabandista lleva al hombro un sobretodo mientras que el majo sevillano arrastra una capa de la que deja ver la sobrevuelta.

En lo que respecta a las mujeres, Rodríguez diferencia claramente las de ámbito rural (a las que caracteriza con saya o basquiña y avantal), de las majas y petimetras urbanas ataviadas al uso y con la falda más larga; la petimetra de Cádiz, por ejemplo, exhibe un mantón de humo —llamado

antiguamente por la finura de su acabado «viento tejido»— y la maja de Cádiz adorna su vestido con dos tiras de falbaláes o faraláes cuyo uso será tan frecuente a partir de los comienzos del siglo estudiado.

Finalmente cabe destacar las frases que acompañan al grabado y que tienen mucho que ver con el personaje al que sirven de pie: alguna alusión, con frecuencia irónica, a su oficio o a las características que le dan notoriedad. En cualquier caso, majos, bandoleros, toreros y mendigos aparecen como personajes pseudonacionales, aunque muchos de ellos tengan su génesis o su desarrollo particular en esta tierra y vayan a imponer, poco a poco, sus atuendos, convirtiéndolos en estereotipos.

Siguiendo una cronología de los grabados nos encontramos con la «Andaluza» de Hippolyte Lecomte (1781-1857), autor del libro *Costumes de differentes nations* (París, Delpech, 1817-1820) del que está tomada esta litografía. Lecomte idealiza y afrancesa a la mujer andaluza y, aunque se basa vagamente en algún modelo de Rodríguez, inventa no poco. La imagina con faraláes, justillo, peto u honesta y el cabello recogido en una redecilla; un extraño mandil le sube por el hombro izquierdo para caer sobre la espalda a modo de clámide.

José Ribelles y Helip (1778-1835), valenciano como Rodríguez, es el autor de la *Colección de Trages de España,* que apareció hacia 1825 y de la que todavía conserva las planchas de Calcografía Nacional (4); Ribelles es bastante original en sus modelos aunque continúa la línea coleccionista marcada por Rodríguez dos décadas antes. Aparecen en su trabajo personajes rurales junto a otros de ámbito ciudadano; figuras correspondientes a determinadas provincias al lado de otras cuya adscripción geográfica resulta más complicada. Graba la Colección Juan Carrafa (1787-1869), conserje de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien combina las técnicas de aguafuerte y buril para llevar a cabo las 112 láminas.

Aunque sólo tres grabados llevan específicamente el nombre de Andalucía, algunos de esos personajes de los que hablábamos hace un instante (venteros, bandoleros, gitanos, etc.) aumentan el número de los estudiables hasta nueve. En lo que respecta a los hombres, comienza a predominar el sombrero pavero, y el calzón ya aparece sustituido en uno de los casos (el contrabandista) por el pantalón a media pierna que se impondrá como prenda característica de ganaderos y caballistas. Todos menos el gitano llevan polainas de cuero, algunas con sobrepuestos formando dibujos. El gitano deja ver a la cintura las tijeras de pelar caballerías, bajo la capa. De nada sirvieron los bandos de los generales franceses durante la invasión napoleónica en contra del uso de tal prenda (5). Vaquero, ventero y contrabandista llevan chaquetilla, mostrando la del segundo unas charnelas en vez de botones.

Todas las mujeres llevan pañuelo de talle y saya, mostrando la labradora y la ventera sendos delantales; se peinan recogiendo el pelo hacia atrás en distintos tipos de moños y, en el caso de la ventera, sujeto con una peineta.

El labrador andaluz pone de manifiesto el clasicismo de Ribelles en ese escorzo, casi de figura griega, con que presenta al jornalero.

Vicente Mamerto Casajús publica en Sevilla, entre 1837 y 1838 un libro titulado *Album Sevillano. Colección de vistas y trajes de costumbres andaluces;* colaboran artistas de la época entre los que cabe destacar a Joaquín Domínguez Bécquer y a Pharamond Blanchard. Del primero, pintor y litógrafo nacido en Sevilla, se incluyen cuatro obras; del segundo, pintor y litógrafo francés, es la que presentamos, titulada «Una carta de recomendación». Blanchard llegó a España con su colega Dauzats (6) comisionado por Luis Felipe de Orleans para seleccionar cuadros de firmas importantes que una parte de la nobleza española se estaba viendo obligada a vender para remediar su penuria económica; además Blanchard, que había estudiado en la escuela de Bellas Artes de París, era uno de los ilustradores de la obra del Barón Taylor *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tánger a Tetouan,* para lo cual viajó por España entre los años 1835 y 1837. En uno de esos viajes realiza las litografías de este Album Sevillano. Tres son los personajes que aparecen en la estampa aunque sólo dos destacan en ella: El dueño de la tienda de tejidos de Sevilla y el recomendado rural que llega a la ciudad, seguramente en busca de un empleo. Viste éste chaqueta bordada, chaleco, faja y calzón; unas polainas de cuero con sobrepuestos y un pañuelo a la cabeza completan su indumentaria. Sobre el suelo el resto del hato: Las alforjas, el sombrero y la marrilla o cayado. En cualquier caso estamos ya ante un ejemplo romántico; dejando aparte modelos clásicos, el artista contempla lo feo o lo ridículo y lo considera tan dignos de ser representados como lo hermoso.

En 1842, el pintor y litógrafo gallego Genaro Pérez Villaamil comienza a publicar en la imprenta de Alberto Hauser en París la ingente obra *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España.* Contaba para ello con la colaboración de Patricio de la Escosura que firmaba el texto; Villaamil, trabajador infantigable y pulquérrimo artista realizó la mayor parte de los dibujos desplazándose personalmente a tomar apuntes del natural. En algunos casos, sin embargo (y éste es el que nos ocupa), confió en otros artistas para que fuesen ellos quienes diesen la visión local e inevitablemente romántica del tema. Así se originó esta «Feria de Mairena», dibujada por José Domínguez Bécquer y litografiada por Adolphe Bayot, publicada en el volumen primero con el número 24. Ambos artistas realizaron otros cuatro trabajos en conjunto

para la obra de Villaamil (7). En éste, Bécquer refleja el ambiente ferial fijándose en dos personajes centrales —hombre y mujer— y haciendo girar en derredor suyo toda la barahúnda mairenera, desde la mujer que ofrece castañas recién hechas en el ángulo derecho hasta la pareja que pasea tranquilamente a caballo con el clásico atavío que incluye, naturalmente, el adorno floral en la cabeza de la joven que va a la grupa.

1845 parece ser el año por excelencia de los libros estadísticos. Pascual Madoz publica su célebre *Diccionario Geográfico Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar,* y Francisco de Paula y Mellado, editor de Madrid saca a la luz un volumen titulado *España Geográfica, Histórica, Estadística y Pintoresca.* Se combinan en tan largo enunciado los puntos fundamentales que atraían el interés del lector (¿o habría que decir mejor del editor?) español de mediados del pasado siglo. En cualquier caso, Mellado sazona los datos económicos e históricos con una serie de xilografías dibujadas por Carlos Múgica y grabadas por Calixto Ortega (8), que tienen una frescura especial. La primera de las presentadas muestra a una pareja de granadinos, él con zaragüeles y panero a la cabeza y ella con saya, pañuelo al cuello y moño de alpargate. En el resto de los grabados los hombres van cubiertos con distintos tipos de sombreros que dejan ver el clásico pañuelo a la cabeza; visten calzón corto excepto el cordobés (quien ofrece una caña a su pareja y lleva sombrero de catite) con pantalón a media pierna. Todos llevan polainas y faja, y tanto el sevillano como el malagueño, exhiben sobre su hombro derecho una manta. Las mujeres llevan faraláes (uno la malagueña, dos la sevillana y tres la cordobesa) y presentan diferentes tocados al uso de la época.

Las revistas ilustradas del XIX son un filón inagotable para quien desee observar modas y costumbres. *El Semanario Pintoresco, El mundo ilustrado, El siglo pintoresco, El museo de las familias, La Ilustración Española y Americana* y tantas otras serían motivo —lo han sido en ocasiones— cada una por sí sola de interesantes estudios sobre mil y un temas. Como único ejemplo de la riqueza y variedad (perdónesenos la pobreza de la muestra en aras del respeto al espacio y tiempo de la ponencia) damos estos «Novios de Sanlúcar» grabados por Batanero. Amelia Corradi; autora del texto que aparece en el *Semanario Pintoresco Español* (1847, p. 239), describe a los mozos de Sanlúcar «con su ceñidor de seda amarillo o encarnado, su chaqueta corta, su sombrero calañés y su capa parda o azul con embozos de color cereza». En cuanto a ellas, las pinta con su «vestido de percal blanco que sobrepuja a la nieve en blancura, sus cabellos adornados con una triple hilera de flores y su pañuelo de crespón de la India carmesí prendido en la cabeza con extremada coquetería». Como se verá el dibujante no ha reflejado con exactitud lo descrito por la Corradi y, en el caso del joven, ha añadido algún detalle de moda como ese pantalón abocachado.

Serafín Estébanez Calderón, «El solitario», publicó en 1847 sus *Escenas andaluzas*. Para ilustrarlas contó con la colaboración de Francisco Lameyer y Berenguer (1825–1877) pintor y dibujante andaluz, a la sazón en plena juventud, quien elaboró unos espléndidos bocetos que fueron grabados por diferentes artistas. Ofrecemos como muestra el que ilustra la escena titulada «Pulpete y Balbeja» que nos hace un retrato de estos Rinconete y Cortadillo redivivos. Lameyer pinta a Balbeja, el más alto, con un chambergo ecijano con jerbilla de abalorios prendida en listón negro; capa recogida bajo el brazo izquierdo, asomando el derecho por encima del embozo y, completando la indumentaria, una chamarra de merino y un calzón pardomonte que cubre parte del zapato vaquerizo. Pulpete, con zapato escarpín y pantalón con cenojiles; chaqueta carmelita adornada con hombrillos, justillo, ceñidor y capote abierto.

De la revista francesa *L'Artiste* procede la siguiente litografía, pintada por Armand Hubert Simon Leleux (1818-1885), artista costumbrista y discípulo de Ingres. Nos muestra a un ventero de Andalucía en actitud de anotar alguna entrada o salida de huéspedes. La obra fue presentada en París en el Salón Artístico de 1849.

El siguiente grabado, en esta ocasión grabado en cobre, sirvió como ilustración al libro de auguste Emile Begin *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal* publicado por Belin-Leprieur et Morizon en París (1852). Begin, que recorre España de norte a sur, visita las principales ciudades andaluzas y encarga la ejecución de las ilustraciones a los hermanos Rouargue, Adolphe y Emile, grabador y dibujante respectivamente. El grabado presentado refleja la llegada de una galera a la Venta del Baúl, a cuya puerta se hallan tres paisanos embozados en sus capas mientras otro compra tabaco a través de la enrejada ventana del estanco.

Richard Ansdell (1815-1885), pintor inglés que residió en Sevilla, es el autor de la siguiente estampa, grabada por Charles Cousen (1819-1889) y titulada «Cabrero granadino». En ella vemos a un pastorcillo montado en su asno conduciendo un rebaño de cabras. La red que pende de unas angarillas le permite llevar cómodamente a los recentales. El cabrerillo, de mirada ausente y melancólica, viste un abrigador de bayeta con tapa sobre la chaqueta de paño con solapa.

En ambiente totalmente distinto sitúa John Phillip (1817-1867) su famoso «Letter Writter» o «El escribano», cuadro de la Royal Collection que graba Lumb Strecks (1812-1892), artista de la Royal Academy. Phillip, entusiasta de los pintores españoles Murillo y Velázquez, viaja a España y visita Andalucía, donde toma motivos para algunas de sus obras; en ésta nos presenta a un memorialista que ha montado su despacho sobre una estera en plena calle. Una joven acomodada despacha con él musitándole los términos que

debe escribir en su billete amoroso, mientras oculta discretamente su rostro tras el abanico. Cubre su elegante vestido de seda con una tocamantilla negra y luce sobre el cabello un adorno floral. En contraste con esta damisela, una joven madre aguarda a que el escribano Juan Morales le lea la carta que acaba de recibir de algún familiar —posiblemente su esposo—a quien le habrán escrito también el contenido. Sobre la blusa un pañuelo de talle y otro estampado a la cabeza. Por cima del rapial un bandal listado recogido y en los pies unas esparteñas. Del escribano destaca esa chaquetilla con el árbol de la vida bordado a la espalda y el sombrero calañés. En primer término, y sobre el respaldo de la silla, una manta de listas.

El barón Charles Davillier comienza a publicar en 1862 en la revista francesa *Le Tour du Monde* una serie de impresiones acerca de su viaje por nuestro país; tales escritos aparecen ilustrados por su acompañante durante el viaje, el genial dibujante Gustave Doré (1832-1883). Davillier titula genéricamente sus artículos «Voyage en Espagne» y sus colaboraciones duran hasta 1873. Un año más tarde la editorial Hachette reúne en un solo libro todos estos escritos bajo el nombre de *L'Espagne*; se incluyen, naturalmente, los 309 dibujos, realizados por Doré y grabados sobre madera por distintos artistas (Pisan, Bertrand, Hildibrand, Dumont, Sotain, etc.) de la época. Traemos cinco de estos dibujos que representan a unos jerezanos conversando (armados por cierto con gruesas chivatas), a un contrabandista de Ronda con su maja, a un vendedor de boquerones malagueño, a un nevero de Sierra Nevada y a un campesino de las cercanías de Granada. Casi todos ellos llevan montera y, cosa curiosa, un cigarro encendido, bien entre los labios bien entre los dedos de la mano; alguno luce también un pendiente como adorno en su oreja. El nevero granadino, al estar sentado, permite que su calzón bombacho deje al descubierto los braguetorros blancos. En cuanto al bandolero, no nos resistimos a copiar la descripción que de él hace Davillier: «Su chaqueta de cuero leonado, el marsellés remendado, tenía toda clase de adornos y de bordados de seda e innumerables botones de filigrana de plata que se agitaban como cascabeles al menor movimiento. Un pantalón corto, ajustado y marcando las formas, caía hasta las pantorrillas, medio ocultas por elegantes botas de cuero bordado, botines de caída, entreabiertas por un lado y de las que colgaban largos y delgados flecos de cuero. En los pliegues de una ancha faja de seda que ajustaba su cintura, se hundían dos pistolas cargadas hasta la boca (9)».

Miguel Guijarro, impresor madrileño, emprende en 1872 una aventura editorial que va a marcar un hito y va a quedar como paradigma de espléndida obra colectiva; se trata de *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones,* aparecida en tres volúmenes con magníficas cromolitografías realizadas en

Cataluña y Andalucía por diferentes establecimientos litográficos. Guijarro encarga el texto a conocidos escritores y las pinturas a famosos artistas encomendándoles que exalten no sólo la belleza femenina sino sus virtudes, prendas y características más destacadas. José Luis Albareda, encargado de hacer la semblanza de la mujer sevillana en el segundo tomo de la obra, aprovecha la oportunidad para lamentarse del cambio de costumbres, que afecta también al atuendo, y echar de menos otros tiempos: «Y si por caso extraordinario y para festejar a algún extranjero ilustre o caprichosa dama que rinde en su memoria culto a la indígena Sevilla, se congregan aún toreadores y garrochistas, no llamará ya la atención del curioso viajero el gracioso calañés con motas de rizada seda, ni la bordada chupa con botones de oro y plata adornada, ni la camisa de plegada pechera, ni los ceñidos calzones de punto de seda sujetos a la rodilla con borlas y cordones, ni el apresillado botín de cuero con pespuntes de seda: Ya no ciñe el esbelto talle faja de finísima grana ni ceñidor carmesí, ni chal siquiera de múltiples arabescos colores; ya no cae sobre el pico del albardón rico marsellés de vivos terciopelos remendado, ni cuelga la manta jerezana de encarnados hilos tejida; y gracias si algún espíritu, apegado a las antiguas costumbres, lleva todavía, más como abrigo que por gala, la modesta cobertura que tejen las oscuras fábricas del Arahal y de Linares» (p. 379). Al describir a la mujer, objeto general del estudio, comenta que «el tipo propio y legendario de la sevillana, con su traje nacional, su tocado característico, sus costumbres peculiares, apenas existe hoy en ninguna de las clases sociales». Para él, la moda avasalladora «ha acabado (o relegado a bajísima zona social) con la mantilla de blonda y de tira, el ajustado corpiño, la provocante ceñida saya, la calada peineta de carey, de oro, de coral y de perlas, la media finísima y transparente y el zapato encintado». Por la descripción nostálgica parece que Albareda ha visto desaparecer un mundo para observar el nacimiento de otro nuevo y diferente que aparece como por ensalmo. Creemos que exagera el escritor, sin duda poco proclive a cualquier tipo de avance que acabe con el «tipismo» local y aún fracasa en el intento de describir a la sevillana; lo contrario le sucede a Juan Valera al hablar de la mujer de Córdoba. Valera comprende perfectamente la intención del editor y, pese a poner reparos iniciales a la división por provincias alegando que sería más propio comarcalizar el tema, estudia a la cordobesa clasificando sus tipos por clases o estados y haciendo un hermoso retrato etnográfico de su quehacer cotidiano. Al describir su atuendo dice: «Si es pobre, el domingo salen del fondo del arca las bien conservadas galas: Mantón o pañolón de Manila, rica saya y mantilla para ella; y para el marido una camisa bordada con pájaros y flores, blanca como la nieve, un chaleco de terciopelo, una faja de seda encarnada o amarilla, un marsellé remendado, unos zahones con botoncillos de plata dobles y de muletilla y unos botines prolijamente bordados de seda en el bien curtido becerro».

Destaca después la costumbre de usar capa aunque el termómetro marque los treinta grados y relata la anécdota de un médico que les visitaba siendo él niño, quien jamás dejaba su prenda, llegando a tomar el pulso a los enfermos por encima del embozo.

Mostraremos sólo cinco de estas cromolitografías: Dos de Sevilla, una de Jaén, una de Córdoba y una gitana. Alfredo Perea y Rojas, pintor e ilustrador madrileño, retrata a la mujer cordobesa, Vallejo a la Sevillana, Llerena a la mujer del pueblo de Sevilla, Castellano a la pastira y Cebrián a la gitana. La mujer de Jaén, cosa extraña, no se cubre con la mantilla de grana, tan característica de esta tierra, aunque lleva, eso sí, la saya de canícula azul acerca de la cual escribía Alfredo Cazabán, director de la revista *Don Lope de Sosa,* en 1923: «Dos prendas características tiene el traje clásico de la mujer jaenera: La saya de canícula y la mantilla encarnada de bayeta... La canícula se teñía con el zumaque que abunda en nuestros campos y la bayeta con la grana *Kermes,* que se halla a la vuelta de las hojas de las coscojas de nuestros montes en las que la picadura de un mosquito levanta una verruga dentro de la que se desarrolla el gusano, cuya sangre da la incomparable coloración de la grana» (10).

Todas las mujeres andaluzas cromolitografiadas por Guijarro tienen en común el adorno floral en el pelo y tres de ellas el abanico. La sevillana lleva mantilla negra de encaje sobre el mantón de espuma y falda con adorno de madroños. Todas calzan zapatos excepto la pastira.

He hecho mención en algún momento a la facilidad con que copiaban unos artistas de otros. Esto no sería peligroso si el pintor o el litógrafo se limitaran a calcar o imitar el modelo elegido; sí lo es cuando, como en el caso que vamos a ver ahora, varía la localización de la provincia provocando un error que puede perpetuarse si no se conoce el original. Aquí tenemos, por ejemplo, a la mujer y al hombre de Málaga según los vio Joaquín Magistris en la obra de Francisco Boronat y Satorre *España Geográfica e Histórica Ilustrada.* Boronat publicó en 1874 una serie de preciosas litografías con reseñas geográficas e históricas de cada provincia que incluían mapa y trajes característicos, amén de escudo y nombres de varones famosos. Cada lámina estaba numerada y dedicada a un prócer de la provincia en cuestión. En esta de Málaga que ofrezco en primer lugar (que llevaba en la colección el número 18), como se ve, la mujer es la misma que la sevillana de Vallejo. La de Sevilla, en cambio, aparece con la característica mantilla negra, falda de seda granate con faraláes y zapatos de seda y va acompañada por el hombre en el que destaca la camisa con pechera rizada. La mujer granadina, con moño de alpargate, luce pañuelo de talle bordado y saya de listas como las de Güéjar Sierra; el hombre lleva un sobretodo o capote bordado con hebra de lana y camisa rizada bajo el cha-

leco de madroños, cubriendo piernas y pies con unas elegantes tobas. La pareja de cordobeses, con el número 16, vio alterado el color de sus trajes en la segunda edición. Esto no tiene nada de particular: Visto el éxito obtenido por la primera —que, incluso, según aseguraba un diario de la época se editó en 4 idiomas (dato que no he podido contrastar)— Boronat decidió retocar algunas parejas y llegó a encargar a Magistris, como en el caso de Burgos, un nuevo dibujo más acorde con la realidad. El dibujante catalán, conocido también por sus colecciones de soldados y por algunas escenas taurinas, cumplió con relativo aseo el trabajo difícil que se le venía encima tomando los distintos modelos de fotografías, grabados y litografías ya existentes, según hemos visto.

Y de nuevo volvemos a ejemplos franceses. Ahora es Louis Adolphe Portier (1820-1889), dibujante y grabador sobre cobre, quien firma esta «Curra de Seville» para la obra de Chevalier Paillères *Costumes Historiques, Mithologiques et nationaux des differentes nations modernes,* trabajo ingente publicado en 6 volúmenes con 575 planchas coloreadas a mano, por la librería Científica y Literaria de París en 1875. Portier, que nunca estuvo en Sevilla, representa a la sevillana con un mantón de pelo, pañuelo de talle sobre una armilla con golpe de botones en la bocamanga y las inevitables flores en el pelo.

Esta fiebre por describir costumbres, trajes y hábitos de distintas razas, este furor universalista, contagia también a algunos editores españoles como Montaner y Simón, de Barcelona, quienes publican, a partir de 1875, *El mundo en la mano. Viaje pintoresco a las cinco partes del mundo, por los más célebres viajeros.* Naturalmente, Andalucía se halla representada en el tomo VI con dibujos de diferentes autores, entre ellos Doré. Ofrezco aquí una xilografía de Manchón que representa a unos esquiladores gitanos de las cercanías de Córdoba, en los que se puede observar ya el pantalón largo, o semilargo dejando asomar en un caso la media bajo la polaina.

En 1884 Daniel Cortezo inicia la publicación de *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia.* Varios son los autores del texto (Pedro de Madrazo para Sevilla, Cádiz y Córdoba y Francisco Pi Margall para Granada, Jaén, Málaga y Almería) y varios los de las cromolitografías (en las seis que he traído, cinco son de Fernando Xumetra y Ragull y una de Casals). Tres hombres y tres mujeres; ellos, con pantalón a media pierna o largo y montera de diferentes tipos, visten chaquetilla, chaleco y faja los de Cádiz y Córdoba mientras que el malagueño deja ver una chaquetilla bordada, chaleco con botones de plata y camisa de pechera rizada. En cuanto a las mujeres, muestran amplios mantones cuyos flecos cubren prácticamente el resto del atuendo; la sevillana viste con especial gracia el mantón

que rodea su talle de tal forma que el bordado del pico cae en la parte anterior. La moda del mantón de china, mal llamado de Manila, y sus imitaciones y derivados, traía locas a las mujeres de la época que no pensaban que alguien pudiera, pasado el tiempo, pararse a observar su indumentaria con intereses tan poco «formales» como los nuestros.

Los autores, fundamentalmente Xumetra que es quien realiza la mayor parte de las cromolitografías para esta obra, contaron con modelos de fotografías originales para la ejecución de sus trabajos dejando, de esa forma, poco espacio a la imaginación lo cual no deja de agradecerse.

En 1887 y 1888 publica Sinesio Delgado su *España Cómica;* el célebre poeta y dramaturgo pretendía, de forma desenfadada y a veces realmente divertida, dar a conocer lo mejor y más pintoresco de cada una de las provincias españolas. Como ejemplo presentamos a Granada y sus tipos más característicos, litografía de la que es autor Ramón Cilla (quien dibuja la mayor parte de las provincias, ocupándose del resto el famoso «Mecachis», seudónimo de Eduardo Sáenz Hermúa). Junto a Antonio, «el último abencerraje», presenta a Bernarda, la perla del Albaicín, con su cabeza cubierta con una mantellina que más parece almalafa morisca. Una pintora inglesa, un majo, un aguador, unos mendigos y un recovero o comprador de aves y huevos completan el panorama. La estampa fue litografiada por Bravo en Madrid y ha sido coloreada posteriormente.

También sobre fotografías, y en este caso del conocido fotógrafo francés Jean Laurent, lleva a cabo Manuel Moreno Rodríguez una serie de acuarelas que después litografían Romo y Füsell en Madrid; estas estampas que aparecieron en el libro *Tipos Españoles* (s.a) fueron utilizadas después individualmente para servir de modelo en el anverso de cartas postales. Los personajes, sin embargo, han perdido ya la viveza y el genio que los artistas de primeros de siglo transmitieron a sus obras y parecen figuras de cera representando escenas estereotipadas: Un gitano liando un cigarrillo, un jerezano llevando a su dama a la grupa y un sevillano sentado en una silla con pose fotográfica frente a una sevillana en un clásico patio con macetas a lo que se añade, por si fuera poco, el tópico de la guitarra.

Completamos esta muestra con unas litografías de Magín Pujadas sobre acuarelas de Luis Labarta y Grañé. Labarta, excelente pintor y afamado escenógrafo catalán, realizó una serie de figuras representando a mujeres de toda España para que acompañasen los envoltorios del chocolate fabricado por Jaime Boix, quien, de esta forma tan artística, obsequiaba a sus clientes y amigos. La colección es muy interesante y ha sido muy copiada durante el presente siglo; en algunos casos repite figuras ya existentes pero, por lo general, Labarta crea nuevos modelos. En el caso de estas ocho estampas dedicadas a Andalucía, presenta a cuatro de las mujeres con

abanico y un número igual con adorno floral en el pelo. La mujer de Jaén lleva, por fin, su mantilla de grana, la de Huelva luce un collar de coral y algunas otras realizan quehaceres cotidianos como ir a por agua de la fuente con un cántaro, llevar un cesto o recoger una mandilada de algo, como hace la mujer de Almería.

Y llegamos al término de una exposición que se ha caracterizado más por la celeridad, inevitable teniendo en cuenta la limitación previa con que topábamos, que por un estudio sosegado y profundo del tema. Cuando fui invitado a participar en este Congreso observé, con cierta sorpresa, la escasez de trabajos previos que versasen específicamente sobre el tema de la indumentaria (escasos, al menos si los comparamos con los correspondientes a otras materias de cultura oral o material). Creo haber demostrado que las estampas o grabados del pasado siglo pueden ser una fuente inmejorable para el estudio del atuendo característico de una zona, siempre y cuando se tengan en cuenta algunos de los principios ya apuntados que ahora resumo:

1. Conviene contrastar los grabados y estudiar a sus autores: Si eran o no de la zona, si la visitaron o no, si copiaron de obras anteriores o no, si tomaron apuntes del natural o no, etc).
2. Conocer, si es posible, el origen de tales estampas (libros, colecciones, etc.) y la intención del artista al realizarlas (propósito etnográfico, descripción costumbrista, mero adorno, trazo realista, etc.
3. Estudiar la época y sus tendencias artísticas, lo que facilitará el mejor conocimiento de los valores estéticos dominantes.
4. Seguir un método urdido previamente que permita aunar criterios (geográfico, histórico, sociológico, tecnológico, artístico...) y sintetizar, para su clasificación y estudio, las múltiples vías y disciplinas que atañen al tema (11).
5. Conviene utilizar, para la descripción de la indumentaria, el vocabulario adecuado a la zona geográfica y a la época histórica estudiadas. Es evidente que determinados términos han ido variando su significado hasta alcanzar una equivocidad que puede llevar al error.

NOTAS

1. Luis de Hoyos Sáinz: *El método etnográfico en el estudio de la indumentaria regional de España.* Asociación española para el progreso de las ciencias. Congreso de Barcelona. Tomo VIII, p.82. Madrid, Huelves y Cia., 1930.

2. Ibíd., p.84.

3. Hoyos propone dividir el objeto de su estudio en siete secciones: Prendas exteriores (con cinco grupos: Busto con mangas, busto sin mangas, prendas inferiores, sobrepuesto de busto y sobrepuestos inferiores), prendas interiores, coberturas generales (mantas y anguarinas o capas, etc.), tocados de cabeza, calzado (interior y exterior), adornos (cintas, cordones, ligas, escarapelas, etc.) y un apartado de varios (en el que incluye bastones, cayados, abanicos, etc.).

4. Vid. *Catálogo General de la Calcografía Nacional.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1987.
Números 1034 a 1147. La edición está a cargo de Juan Carrete Parrondo y otros.

5. Antonio Gallego Burín en *Granada en la Guerra de la Independencia,* recuerda el bando publicado por el General Sebastiani en dicha ciudad el 16 de julio de 1810, aconsejando al alcalde que se prohiba la capa, prenda de gente ordinaria y traje indecente, sólo acomodado para cubrir el desaseo o a los malhechores.

6. Vid. Paul Guinard:. *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne Romantique.* (Bordeaux, Feret et Fils, 1967.

7. «El viático (I,15), «Los ladrones en una venta» (I,19), «Un baile de gitanos» (I,26) y «La Misa» (I,33).

8. Carlos Múgica Pérez (1821-1892) y Calixto Ortega, prolífico grabador sobre madera que colaboró en *Los españoles pintados por sí mismos* y en *Doce españoles de brocha gorda,* obra del costumbrista Antonio Flores.

9. Barón Charles Davillier: *Viajes por España.* Madrid, Adalia Ediciones, 1984; p.341.

10. Alfredo Cazabán: «Las mantillas encarnadas de Jaén». *Don Lope de Sosa,* 1923, p.220.

11. Algunas colecciones privadas y públicas poseen fondos sobre el traje de muchas comarcas y pueblos de España. En concreto el Museo del Pueblo Español de Madrid tiene catalogadas bastantes prendas; en la exposición que realizó el Ministerio de Cultura sobre la «Imagen Romántica de España» (1981) se expuso un traje típico de hombre andaluz: «Camisa de algodón fino con lorzas en la pechera. Chaleco y taleguilla de terciopelo azul bordado en «suttache» negro y botonadura de caireles de filigrana de plata. Pantalón corto de punto de lana negro con botonadura a juego del chaleco y de la taleguilla en bolsillos y abertura de las perneras. En el borde de éstos cordón de seda negro rematado en borlas. Faja de seda color rosa rematada en flecos. Sombrero de catite en pana negro. Botas cortas de cuero negro. Polainas en piel de becerro, color natural bordadas en seda de colores».

Por otra parte muchos archivos fotográficos del pasado siglo, como el de Laurent, realizaron un apreciable número de placas cuya consulta puede contribuir al mejor conocimiento de modelos y tipos que luego pasaron a grabado.

BIBLIOGRAFIA

AGUILERA, Emiliano M.: *Los trajes populares de España vistos por los pintores españoles.* Barcelona, Ediciones Omega, 1948.

ALARCON ROMAN, C.: *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo español.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

ALCALA VENCESLADA, Antonio: *Vocabulario Andaluz.* Madrid, Editorial Gredos.

AZNAR Y GARCIA, Francisco: *Indumentaria española desde la época visigoda hasta nuestros días,* Madrid, s.a.

BENEZIT, E.: *Dictionaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs.* París, Goünd, 1966.

BOIX, F.: *La litografía y sus orígenes en España.* Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1925.

BORONAT Y SATORRE, Francisco: España Geográfica e Histórica Ilustrada. Madrid, 1874.

CARRETE PARRONDO, Juan: La Real Calcografía de Madrid en la época de Goya. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1984.

CARRETE PARRONDO, J. et al.: *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid.* Madrid, Ayuntamiento, 1985. 2 volúmenes.

Catálogo de la exposición Imagen Romántica de España. Edición a cargo de María de los Santos García Felguera, Dolores Gómez, Pilar Hernández y José Miguel Morán. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

Catálogo General de la Calcografía Nacional. Edición Juan Carrete et al. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.

COLAS, René: *Bibliographie generale du costume et de la Mode, París, Colás, 6 volúmenes.*

Collection de costumes des diverses provinces d'Espagne. París, Clèment Freres.

CORREA CALDERON, Evaristo: «Dibujantes de costumbres españolas». *Archivo Español de Arte,* 1950.

CUENDIAS, Manuel Galo de: *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale.* Paris, Librairie Ethnographique, 1848.

CHAMAN, Antonio: *Costumbres andaluzas.* Sevilla, Litografía Santigosa.

DAVILLIER, Charles y DORE, Gustave: *Voyage en Espagne.* París, Hachette, 1874.

DELGADO, Sinesio: Granada. *España Cómica.* (Dibujos de Ramón Cilla y Mecachis). Madrid, Manuel Hernández, 1877-8.

España Geográfica, Histórica, Estadística y Pintoresca. Madrid, Francisco de Paula y Mellado, 1845.

FERNANDEZ DE PAZ, Esther: *Los talleres del Bordado de las Cofradías. Madrid, Editora Nacional.*

FORD, Richard: Guía para los viajeros en España y los lectores de nuestra patria. Londres, 1845.

FOULCHE-DELBOSC, R.: «Bibliographie des Voyages en Espagne et en Portugal». *Revue Hispanique.* Tomos III y IV.

Galerie Royale de Costumes. París, Aubert, 1842-48.

GALLEGO, Antonio: *Historia del Grabado en España.* Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1979.

GARCIA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal.* Madrid, Aguilar, 1952, 3 volúmenes.

GONZALEZ MENA, María Angeles: *Catálogos de bordados.* Madrid, 1974.

GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: «La caracolera». *El Folklore Andaluz.* Reedición Sevilla, Alatar, 1982. pp.460-63.

GUINARD, Paul: *Dauzats et Blanchard peintres de l'Espagne Romantique.* París, Presses Universitaires de France, 1967.

GUTIERREZ MARTIN, Carmen: «Evolución de las prendas de busto en el hombre». *Anales del Museo del Pueblo español.* I. 1935, pp.103-108.

HOYOS SAINZ, Luis: *El método etnográfico en el estudio de la indumentaria regional de España.* Asociación española para el progreso de las ciencias. Congreso de Barcelona. Tomo VIII, p.82. Madrid. Huelves y Cia., 1930.

HOYOS SAINZ, L. y HOYOS SANCHO, N.: *Manual de Folklore.* Madrid, Ediciones Istmo, 1987.

LABARTA, Luis: *Colección de tipos de las 49 provincias de España.* Barcelona (Regalo a los consumidores de chocolate Jaime Boix).

LIMON DELGADO, Antonio: *La artesanía sevillana.* Diputación Provincial de Sevilla, 1980.

LLORDEN, A.: «Maestros bordadores malagueños». *Gibralfaro,* Málaga, 1969.

MORENO RODRIGUEZ, Manuel: *Tipos españoles.* Madrid, Romo y Fussell, s.a.

OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid, E. Giner, 1975 (reed.).

PAEZ, Elena: *Repertorio de grabados españoles.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1981-3. 3 volúmenes.

PI MARGALL, Francisco: «Granada, Jaén, Málaga y Almería». *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia.* Barcelona, Daniel Cortezo. (Pedro de Madrazo hizo el texto para Sevilla, Cádiz y Córdoba) 1884...

RACINET, Auguste: *Le costume historique.* París, Firmin Didot, 1876-1878. 6 volúmenes.

RIBELLES Y HELIP, José: *Coleccion de Trages de España.* Madrid, Calcografía Nacional, 1925 (Grabados a buril por Juan Carrafa).

RODRIGUEZ, Antonio: *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España, principiada en el año 1801.* Madrid, Librerías del Castillo.

SEGURA LACOMBA, Maravillas: *Bordados populares españoles,* Madrid, C.S.I.C., 1948.

TAYLOR, Isidore Justin: *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique de Tanger a Tetouan.* Paris, 1826-60. 3 volúmenes.

THIEME, U. y BECKER, F.: *Allgemeines lexicon der Bildenden künstler...* Leipzig, E.A. Seeman, 1907-1950 (37 volúmenes).

VAN HALEN, Francisco de Paula: *España Pintoresca y Artística.* Madrid, 1844.

VARIOS AUTORES: *El grabador al aguafuerte.* Madrid, 1874.

VARIOS AUTORES: *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones.* Madrid, Guijarro, 1872-3 (tres volúmenes).

VARIOS AUTORES: *Los españoles pintados por sí mismos.* Dos ediciones con grabados diferentes, 1843 y 1851.

VEGA, Jesusa: *El aguafuerte en el siglo XIX:* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985.

VILA SAN-JUAN, P.: «Traje regional español». *La estética del vestir clásico.* Director Pedro Roca. Tarrasa, 1942.

«MANTUM» Y SUS DERIVADOS EN LA INDUMENTARIA

P. Sanmartín y J.L. Pérez de Castro

«MANTUM»

Entre las cuatro categorías o grupos de prendas femeninas que establece Carmen Bernis, la última está formada por «el *manto* y sus variedades: *mantillo, mantilla, bernia, loba, capuz, tabardo* y *manteo (BEI*, p.18). Y aún en este grupo se debían de incluir otras prendas y establecer dos divisiones: una para las de puro abrigo, y otra para las de arreo o adorno y atavío, como vestidura propiamente de ceremonia.

La voz *manto,* del latín tardío *mantum,* que a su vez es de origen incierto, fue de uso general en todas las épocas; pues la encontramos ya citada en Berceo, y entre las lenguas romances sólo la heredaron el castellano, el portugués y el italiano *(COR,* t.3,p.828) y tanto para la indumentaria masculina como para la femenina.

En Asturias antes que del *manto,* tenemos referencias de la *manta* y ya la recoge el fuero de Avilés en 1155: «mullius homne qui sacar armas esmoludas vel espadas nudas, de fora *manta,* contra suo vezino, pectet. LX sólidos».

Del plural neutro y como femenino dimensional, más amplio, al igual que de río tenemos ría, de huerto-a, o de cesto-a; de manto, surge *manta* como «prenda de abrigo de la cama» (*GAD,* p.847), que aparece documentada en el siglo X, y a ella alude el refranero asturiano, con cierta picardía: «La muyer debaẍo la manta, lo mesmo ye prieta que blanca», o simplemente: «Debaẍo la manta, ye lo mesmo la prieta, que la blanca» (*CAY,* pp.143 y 77). De ser abrigo de cama y otros usos, pasó a formar parte del vestido y del traje.

En el bable de occidente «cualquier prenda o manta que se pone sobre la ropa corriente como abrigo, especialmente en días de lluvia», recibía el nombre de *cobertura (ROD,* p.162), y como cobertura, define el manto el *Diccionario de Autoridades.*

LA MANTA

Es una especie de sobretodo o gran pañuelo, que ofrece diversas variantes según su forma, medidas, guarnición y usos. Y así mientras en Salamanca, según Cea Gutiérrez (CEG, 192) se distinguen cuatro tipos:

a) La que cubre sólo la *cabeza* (mantillina)
b) La de cabeza y hombros
c) La que llega hasta la cintura
d) La que va de los pies a la cabeza (cobija).

En Asturias, las más usuales son las dos primeras.

Aquí, las primitivas *mantas* eran simplemente *rectangulares* y se colocaban «sobre *la cabeza* por la parte media del orillo en su lado mayor, para tomar entre sus brazos los extremos de la manta y cruzarlos sobre el pecho, como aún se observa en la montaña occidental» *(ARH,* 13), se ataba atrás *(MAR)* como confirma, «Marcos del Torniello» (José Benigno García):

> «Con el hábito del Carme,
> zapatilles y madreñes,
> y la mant'atras atada
> que se usab'antiguamente,
> va tan maja como el cielo
> per u ronden les estrelles
> tras vertiendo la frescure
> de su cuerpo que arreciende» *(GAR,* p.92).

En Ponga la manta que usaba la mujer iba también atada a la espalda (RIC, 139).

La manta solía llevarse también sobre el hombro, y en *Isabelina* cuando don Cipri le regala un vestido a Isabel y ésta, aunque rabiando por ponérselo para la fiesta del Corpus y santo de su madre, no se atrevía porque «es un vestido de señorita, y a mi pertenezme manta porque sŏy artesana» y era la que iban a vestir todas sus amigas. Por lo que don Cipri la corrigió:

> «Todas tus amigas.... ¿Qué? ¿Que van con la manta en los hombros como en el siglo dieciséis? Pues, ¡cárape!, ya estamos a más de la mitad del diecinueve, y es preciso que alguien de vuelta a los moldes anticuados... Yo quiero que seas tú» (*SUI,* p.21).

Fernández Rosete en *El Tíu Xuan* viste a Teresa y Manuela con la «manta de chal ordinaria» *(FER,* pp.23, 5 y 146).

Este tipo de manta, pòr la gordura de su tela de lana, algodón u otra materia, era más propia del invierno, y por lo mismo preferida como abrigo. Vigil señala como de uso en Asturias, dos tipos de manta: la de *altiveres* y la de *merino* que como su nombre indica era la hecha con lana de oveja merina; generalmente negra.

Pero como toda prenda femenina, además de su misión primordial, se comenzó a cubrirla de adornos, por lo que pasó a prenda de lujo, y del simple rectángulo, a *semicircular,*con una vara de radio. Se adornaba por todo su perímetro u orilla con una guarnición de distinto paño que, generalmente, consistía en una cinta de terciopelo o de raso de unos cinco a veinte centímetros de ancho. Algunos modelos llevaban en sus dos vértices, por más lujo, unas borlas.

En los últimos años de su uso adquirieron forma *triangular,* eran muy grandes; pues llegaban muy abajo de la rodilla, y quedaban al vestirla con el pico para atrás. Algunas llevaban flecos como adorno por ambos lados del triángulo, quedando sin ellos la línea de la base que era la que caía sobre los hombros o con la que se cubría la cabeza.

La antigüedad y popularidad de esta prenda, además de explicar sus distintos fines, quedó reflejada en el refranero:

«En pasando San Martín, con la manta al recostín» *(CAY,* p.122), expresando que llega el tiempo frío o lluvioso; y aún aconseja: «Abril, abril, sal a trabayar co'la manta'l costín» (*CAY,* p.24).

Y por el contrario para indicar la llegada de la primavera se dice en Corves, de Amieva: «Cuando canta la carvana y relincha el carvanón, pastorinos de Ozania ya podéis echar la manta y devorar al Sañón» (Ozanía, puerto de los Picos de Europa y Sañón, lugar del mencionado puerto) (*CAY,* p.54).

Cuando la manta es vieja, poco tapa; y de aquí los dichos: «Espurrite que ẍela y la manta ye vieya» (*CAY,* p.130); «Encoẍite que ẍela, y ye la manta vieya» (*CAY,* p.126).
«Cuando canta la coruja, no hace falta ni *manta,* ni mantuja» (MAN, p.95, nº 8.485),

La manta, servía también para taparse al cabalgar, tanto mujeres como hombres.

EL MANTON

Es indudablemente un aumentativo (*SOL,* p.588); pero no de *manto,* sino de *manta.* Pues en español hay ciertos positivos femeninos que al agrandar su significado se tornan masculinos; y así de cuchara-cucharón, de máscara-mascarón, y de manta-mantón.

El mantón no es pues un aumentativo del manto corto y por lo mismo más pequeño que el manto, como afirma Comba al distinguirlos, explicándonos que el manto es envolvente total de la figura mientras el mantón «sólo cubre desde los hombros hasta la rodilla», (*COM,* p.61). Ni es tampoco por lo tanto, en su origen, el manto oriental evolucionado (*PAI,* p.21), sino como dijimos una manta grande o «pañolón grande de abrigo» (*CAF,* p.992; *SOL,* p.588, *DOD,* p.1142).

Transformado por el concepto del vestir y de la belleza del pueblo español y enriquecido por el gusto exótico y por las telas de gasa y lana finísima, surgió en nuestro país el mantón de Manila, que a finales del XIX, adquirió carta de naturaleza, principalmente a través de «La Verbena de la Paloma», el sainetero Ricardo de la Vega lo inmortalizó como *mantón de la China,* en la música de Tomás Bretón:

«Por ser la Virgen
de la Paloma,
un mantón de la China-na
china-na
te voy a regalar».

Según Beatriz Galindo, son cuatro los tipos de mantón que aún sigue llevándose:

a) El *alfombrao,* de felpa, típico abrigo de la mujer de clase popular (SAR, 107) «y particularmente de la de Sevilla y de la de Madrid, con el que rivaliza el de lana gruesa a grandes cuadros (PAI, 21). Era la prenda de las cigarreras y de su uso en Asturias, da fé Palacio Valdés, cuando

Máximo le compra a Rogelia, «un mantón alfombrao» (PAD, p.60). En Anleo de Navia iba bordado con un gran rosetón al centro y algún otro motivo orlándolo, y su fleco era de la misma lana.

Como dice la Condesa de Campo Alange «la mujer del pueblo lleva el *mantón alfombrao* con la misma satisfacción con que la dama encopetada lleva un abrigo de terciopelo a la última moda» (LAC, p.37).

b) «El de *crespón negro,* sin bordar, dilecta prenda de la modistilla, cuya figura se afina y perfila como una delicada estatua de Tanagra, en el apretado abrazo del sedeño tejido orlado de trémulo fleco» (PAI, 22).

c) «El señorial y aristocrático mantón, *de malla de seda negra* hecha a mano, bordada en colores; andaluz de origen, y de una gracia lánguida y aristocrática, prenda muy codiciada por ser muy restringida su fabricación».

d) «Y el de *seda o crespón,* ya negro, ya de entonación muy fuerte, bordado en colores, con diseños de pájaros, flores y figuras chinescas» (*PAI,* p.22).

Por su corte cuadrado, podía usarse: bien doblado por su mitad en forma rectangular, o doblado por la diagonal, en triángulo.

Era prenda de hombros envolvente, de ajustar, ceñido al cuerpo, y por lo tanto de abrigo, y en su color negro de luto riguroso.

Esta sin par prenda española, al tiempo señorial y popular, pues viste tanto los hombros de la gran señora como de la gitana, y da al viento con sus flecos «un himno de alegría en el cual hay una estrofa para la patria», como acertó a decir Galdós; fue cantado por Salvador Rueda en aquellos versos esplendorosos; que comienzan:

«¡Oh bandera triunfante de alegría!
¡Oh manto de la antigua fiesta española!
¡Oh palio de las *juergas* de Andalucía!
¡Oh túnica radiante de la manola!»

O en aquel otro canto popular que dice:

«¡Mantoncito de Manila!
¡Rico pañuelo chinés
que se ciñe y se perfila
de los hombros a los pies
como si de carne fuera!
¡Pañolito japonés
que, del Rastro a la Pradera,
brillas como una bandera
del barrio de San Andrés!

El mantón de Manila en Asturias, no se utilizaba por la clase media muy acomodada más que para asistir a fiestas y bailes de sociedad y de casino. Así pues en el traje asturiano, el mantón ha de considerarse como tal manta de abrigo. José Francés, en *La raíz flotante,* nos dejó referencias de su uso:

> «Carmina salió arrebujada en su mantón, calzada de madreñas y llevaba el panzudo farol que iluminó las noches viajeras de don Braulio» (*FRJ,* p.240).
> «Felisa iba envuelta en un mantón oscuro» (*FRJ,* p.244). Cuando llovía las mozas resguardaban «bajo el mantón sus panderos. Algún mozo cantaba sin dominar del todo el rumor del agua» (*FRJ,* p.245).

Según Rodríguez Castellano, en 1957, y en el área del bable occidental, «las ancianas todavía usan algunas piezas de la indumentaria tradicional, tales como el pañuelo, de cabeza, el mantón para ir a misa» (*ROD,* p.161).

El *mantoncillo* o pequeño mantón, era entre los vaqueiros, «un lujo poco frecuente» (COM, p. 136).

Aún inspirados en éstos, surgieron otras prendas como la *ropa*, la *marlota*, el manto corto típicamente español, etc. (*BOU,* pp.205, 223 y 237).

En el siglo XVIII aparece «un manto femenino que tenía algo de capa y algo de manteleta, amplio y acolchado, ribeteado de piel, con dos cortes para pasar los brazos y provisto algunas veces de capucha». Era la *pelliza* que «se usó a comienzos del siglo XIX y durante la época romántica, para las salidas de noche». Término que a fines del XIX y principios del XX tuvo otras acepciones (*BOU,* p.440).

CHAL

Voz que en español significa «prenda» y procede directamente del persa, donde equivale a «pañuelo de los hombros» (*GAD,* pp.205 y 713). En las demás lenguas europeas entró, por conducto del francés *châle;* pero en España parece que llegó a través del inglés *shawl* o *schall,* «porque su moda había llegado a Inglaterra en 1790» (*BOU,* p.431). Y de aquí el castellano *chaul* «tela de la China» que la Academia no recoge hasta 1843 (*COR,* t.2, p.312).

Se lo define por algunos diccionarios como una «especie de mantón o prenda amplia de cuerpo del traje femenino» (*CAF,* p.479), y también como «especie de manteleta que usan las mujeres, suelta y tan ancha en los

extremos como en el medio». *Pallae muliebris genus (SOL,* p.281). Es decir; un simple rectángulo de cualquier tejido que «cubre los hombros y las espaldas hasta la cintura o cerca de ella, y, cruzada sobre el pecho, que también abriga si se quiere, baja en dos anchas y vistosas tiras hasta más abajo de la rodilla, rematando en flecos o cosa análoga» (*DOD,* t.1, p.520).

Adquirieron gran preponderancia durante todo el siglo XIX y «los más hermosos fueron los de Cachemira (India) de los cuales se hicieron imitaciones en Francia y en Inglaterra sin llegar a igualarlas (1). Hubo también chales de seda, de percal, de muselina, de encaje, de aguja, etc., que se bautizaron frecuentemente con nombres sacados de teatro, como el *chal de Esmeralda* o el *chal de Maraná* (1836)». (*BOU,* p.431).

En la Asturias occidental se usó el chal, por personas de cierta edad, hasta los años cincuenta.

Como una innovación de la moda los hubo de varias y caprichosas hechuras y la especie más similar era la *manteleta:* si bien esta prenda, que ya existía en la Edad Media y estuvo en boga durante los siglos XVII, XVIII y XIX, era corta, pequeña, y provista en principio de un capuchón aunque luego sus formas «variaron hasta el infinito en el curso del siglo XIX» (*BOU,* p.437). Aparece en el traje regional de Galicia como abrigo, de la hechura de los mantos de las imágenes (*NAP,* p.10); pero no la encontramos citada por ahora entre la indumentaria de Asturias.

Díaz Plaja recoge de «El Mensajero de las Modas» (Nº 1), acerca de la manteleta, que «tampoco se inventará en mucho tiempo una prenda más graciosa que esas manteletas que apenas pasan del talle, que lo cubren sin ocultarlo, que participan de la coquetería de la mantilla y de la serenidad de la capa, prolongándose por medio de ricos y forrados encajes de punto de seda» (SAR, pp. 107 y 108).

NOTA:

(1).- Sobre los chales de Cachemir, véase el artículo de James R. Mellow: ANTICUARIADO: VERDADERAS JOYAS TEXTILES. LOS PRECIOSOS CHALES DE CACHEMIR. En «A D.Arquitectural Digest. Las casas más bellas del mundo, nº 27, febrero de 1990, pp. 80-84.

LA TOQUILLA

Entre esas múltiples derivaciones podemos incluir también, como prenda de abrigo, la mal llamada en este caso *toquilla,* puesto que perdiendo su sentido de *toca* terminó usándose como *manteleta* y de aquí que, en Santianes de Pravia a la toquilla de lana se la nombre *capilina* (*GAU,* p.180).

De hechura triangular y puntas largas, hasta el borde de la falda, puesta a la espalda sobre los hombros se cruzaba por delante sobre el pecho, y se ataba por detrás a la cintura. Modernamente de segmento circular se coloca doblada por su mitad, porque al ser doble proporciona más abrigo y al punto de que cuando es un simple semicírculo se solía tejer en doble para lograr aquella función.

La toquilla solía confeccionarse generalmente a ganchillo, rematada con una gran cenefa alrededor y a partir de ésta con punto uniforme hacia el centro, bordeando la base del cuello.

En invierno se usaba la de lana, generalmente negra o de tonos oscuros, y en verano la de «pelo de cabra» que era más ligera y brillante.

Se utilizaba por personas de cierta edad y, Noriega Sordo puntualiza que en Porrúa de Llanes «en invierno usaban toquilla de lana negra y las ancianas *manta* también de lana *(NOS).*

Todavía hoy en la zona rural de Asturias, sigue siendo utilizada por muchas mujeres.

Darío de Regoyos, en su ilustración «La danza lenta en Asturias» a la «España Negra» por Emile Verhaeren, constata en 1888 que las mujeres en Asturias, no llevan dengue, sino toquillas con fleco, cruzadas por delante, y atadas a la espalda.

La toquilla, solía entonarse con la cara de quien la llevaba, de ahí los refranes: «No a todas las mejillas les sienta bien la toquilla», «Dame toquilla y te daré mejilla» y «A tal o cual mejilla, le sienta bien la toquilla» (MAN, p.61).

EL MANTO

Cuando la manta convertida en vestidura adquiere categoría de lujo, se convierte en *manto;* y de ahí el refrán: «Más vale de saco a manto, que de manto a saco» (MAN, p.10, nº 843). Y los hubo «desde los más ricos y adornados que usaban los Soberanos, Prelados, etc., hasta los más pobres y sencillos que usa la gente aldeana, ordinariamente» (CAF., p. 992).

Aunque de origen incierto, aparece ya en el Paleolítico y en diversas representaciones, vasos celtibéricos del s.III a de C., y «Damas» de la antigüedad clásica.

Desde el *sagum* o *saie,* que en su origen era el manto de los antiguos celtas (*BOU,* p.441), pasando por los variados tipos del mundo antiguo que constituyeron «un rasgo original del traje medieval español a lo largo de su historia», hasta el *crispín*, creado en 1826, para las actrices que temían el frío de los bastidores (*BOU,* p.430). Hubo muy diversas clases y cortes de mantos, que recibieron distintos nombres según las diferentes telas de que se confeccionaban, sus variadas formas y largos, e incluso según la persona que los llevaba y la ceremonia para que se utilizaban. Ya en el siglo XV, Carmen Bernis (*BEM,* p.16) distingue entre los mantos femeninos usados por las mujeres de las clases sociales más dispares, y atendiendo a su forma y corte, los siguientes tipos:

a) Mantos cortados en capa, que se acoplaban a la forma de los hombros.

b) Mantos amplios, de gran ruedo, cortados como un segmento de círculo. «Esta forma es la que tienen los patrones de todos los mantos que aparecen en los libros de sastrería de los siglos XVI y XVII. Resultan mantos de gran ruedo; pues por su parte más ancha no llegaban a la mitad del radio. Las mujeres los llevaban con el borde recto sobre los hombros, de manera que quedaban despegados del cuello» (*BEN,* p.104).

c) Mantos más pequeños, los *mantillos*, usados por la generalidad de las mujeres, posiblemente cortados en forma semicircular. (Cf. *BEI,* p.97; y *BEN,* p.103).

d) Mantos con una «manera» para sacar un brazo. (Cf. *BEM,* pp.47 y 48).

e) Mantos o «mantillas de aletas» compuestos de tres paños: (Cf.BEM. p.48).

Hubo también mantos: de ceremonia, de cabalgar, de corte, de fondo de cuba o de fondo plano (*BOU,* p.437), sevillanos y lombardos, fruncidos o plegados, de estrado (que era el lugar del hogar especialmente destinado a las mujeres) (*BEN,* pp.104 y 105); de gloria, de soplujo, de resplandor, capitular, ducal, etc. (*REA,* vol.2, t.4º, p.489), y mantos de santo. Estos eran los que en Asturias eran considerados propiamente *manto largo.* Y de la Virgen de Quirós se decía:

> «La Virgen de Alba Gloriosa,
> tien un manto colorado,
> que se lo dio un marinero
> el veinticinco de mayo» (LLE, p.150).

Pero el manto que nos atañe, o sea el utilizado como prenda de la indumentaria asturiana, era el corto o simple capa de abrigo y velo «con que las mujeres cubrían y cubren la cabeza *hasta la cintura*» (RAT, p. 172), para salir de casa.

Este es, según la tipificación que hace el *Diccionario de Autoridades,* el propiamente *manto* o cobertura de las mujeres, pues «baxa desde la cabeza hasta la cintura, donde se ata con una cinta» (*REA,* Vol.2, t,4º, p.489) que nada tiene que ver, por supuesto, con el manto largo o ropa de talar de algunos religiosos, ni con la rica vestidura de ceremonia que, arrastrando por tierra, usaban los Soberanos. Y el mismo diccionario lo distingue precisamente de la *mantilla*, en que ésta «desciende desde la cabeza hasta más abaxo de la cintura» (*REA,* Vol.2, T.4º, p.488), o sea que el *manto* no sobrepasaba de la cintura y, por el contrario, la *mantilla* sí.

Fue la prenda de encima más sencilla y quizás la más utilizada; que si en un principio era simplemente rectangular, a partir de los siglos VI y XI pasó a ser semicircular o circular; pero siempre colgante; pues el manto con mangas, colocado sobre los hombros, «no apareció hasta mediados del siglo XIV, con el gabán (*BOU,* pp.434 y 437).

En la segunda mitad del siglo XVII el predicador Fray José de Villalva dirige a don Pascual de Aragón, Arzobispo de Toledo (1666-1677), un Memorial contra los profanos trajes, «que se usan en estos tiempos en los Reynos de España» y le propone la reforma de los que eran entonces *detestables* y *perversos* a la vez que, «ocasión de la perdición de muchos». Y entre esas reformas, pide que las mujeres cristianas no usen «mantos claros y transparentes» como las hebreas, por los cuales Dios las calificó de meretrices; sino que «han de andar cubiertas, y traer sobre su cabeza mantos oscuros, no velos transparentes, ni cendales claros», como les pone modo en sus trajes el apóstol San Pablo (*VIL,* pp.6 y 7); por lo que según Fray José de Villalva, «ni a los Españoles admitirá Dios por excusa de sus profanos aliños», el que traigan «tantos mantos transparentes, de humo, y de gloria con encajes y puntas tan costosas» (*VIL,* p.9); pues sobre esto, hay que tener en cuenta además los gastos que ocasionarán «los mantos costosos de humo, de gloria, muy transparentes, y claros, con puntas y encajes ricos» que destruyen y empobrecen el Reino, las haciendas y los mayorazgos (*VIL,* p.13); a la par que cesan otros males «que de semejantes profanidades originan», pues «son peste de las Repúblicas..., estrago de los lugares donde llegan, contagio con que se infeccionan muchas Almas y donde tiene el Demonio mucha ganancia»; por lo que «siendo los trages profanos ocasión de estos daños, hay obligación de estirparlos de estos Reynos», y «tendría la Monarquía mejor fortuna» (*VIL,* pp.19 y 20).

Casi un siglo después, una Pragmática —sanción, de S.M. de 28 de junio de 1770, que se incorporó luego a la ley 17, tít.XIII del libro 6º, de la *Novi-*

sima Recopilación, prohibió totalmente usar en el Reino de «otros mantos y mantillas que los de seda o lana, que es el que era y ha sido de muchos años a esta parte, el traje propio de la Nación» (VAP, t.3, p.195). Y en efecto, en la edad media «las clases altas vestían de raso y seda con ricos bordados y amplios mantos» (SAM, p.2).

Los mantos de lujo que se usaban eran pues de seda, y sus forros de tafetán (EST., p.94) y los demás de lana.

En Asturias aunque Rato cite (RAT, 172) el manto corto, o sea el propiamente dicho, tenemos también noticias del largo, con que las mujeres se cubrían de pies a cabeza.

Cuando en 1620 fallece en Oviedo el doctor Martín Sánchez Raposo, médico y Catedrático de Astrología, se incluye en el inventario de sus bienes, «un manto de soplillo negro, de los finos» (*SAL,* p.91); es decir de «un género de manto, que hacían antiguamente de tafetán muy feble, que se clareaba mucho, y trahían las mujeres por gala». En «la Pícara Justina», se dice: «ya he dicho a V.m. que trahigo dinero, y si no alcanzare, aquí trahigo un *manto de soplillo*» (*REA,* vol.3, t.6°, p.157).

En el traje popular asturiano el *manto* era el de lana fina; tenían forma de semicírculo, algo rebajado, y medía de diámetro vara y media aproximadamente; es decir sobre metro y cuarto. «Se confeccionaba generalmente, de buen paño negro, o tejido de trama fino, o telas satinadas que producen juegos de luz con rielar incesante, o raso de uso común.

«Si las utilizadas eran de tejido delgado se forraban «pel revés», para que tomara cuerpo, con tela del mismo color» *(ARH 13).*

Alrededor de su borde iban guarnecidas como la manta de lujo con una cinta de terciopelo o raso, de unos cinco a veinte centímetros de ancho; siempre de distinto paño que el fondo, pero del mismo color.

En el centro de la cuerda de ese semicírculo solían portar, colgando una borla pequeña, o bien una esferta de paño a manera de «madroño sin peciolo», botón forrado, (*VIF,* p.48; que copia *ARH* 1324). Servía de adorno a la vez que para centrar fácilmente la prenda sobre la cabeza al colocarla. Aunque este tipo de manto con borla era común a otras regiones de España; sin embargo, en Asturias «las muestras que aún se conservan y últimas que se usaron carecían de este gracioso ornado» (*ARH* 13).

El manto se colocaba sobre el pañuelo e «iba sujeto con un broche al pecho, que lo realzaba» (RAM). Era prenda exclusiva para ceremonias religiosas y ciertas solemnidades; y más propio de las casadas o de las viudas, que de las jóvenes solteras; como observó en Galicia Valladares (VAD, p.367).

De su empleo para asistir, comúnmente, a los oficios divinos, ya nos lo advierte Rato, previniendo que se hacía para seguir el mandato de San Pablo, de que la mujer se tape la cabeza o se la rape «para que no distraigan la atención de los hombres, por lo que el uso del sombrero es contrario al propósito del apóstol» (RAT, p. 172). De aquí que el obispo de Oviedo González Pisador, en sus Sinodales de 1769 (Libro I, Tít.XIV, Constitución I, Apartado 18; pp.272 y 273), prohibiese, en especial a las mujeres, «toda indecencia en el templo», bajo estas severas amonestaciones: «Y por quanto con mucho dolor nuestro hemos experimentado la poca reverencia, que muchas Mugeres tienen al Templo de Dios, unas entrando y estando en él oyendo Misa, y más Divinos Oficios sin mantilla, y descubierta la Cabeza del todo, otras pasando por él, y aún estando también a dichos Oficios cargadas con cestas llenas de Aves vivas, como pavos, gallinas etc., y otros géneros, que van a vender a los Mercados; y otras que suelen ponerse tan cerca del Sacerdote, estando celebrando, que casi le tocan en las Vestiduras; para evitar semejantes irreverencias sumamente perturbativas de la devoción, é intolerables en tierras en que por la misericordia de Dios florece el Catholicismo, ordenamos y mandamos, que de hoi en adelante por ningún acontecimiento entre muger alguna en la Iglesia, y Templo de Dios, ni mucho menos esté en ella, sin llevar cubierta la Cabeza con su mantilla, que cubra la Cabeza, y baxe de los hombros, sopena que de lo contrario será reprehendida y castigada conforme al exceso, y á las circunstancias de ella por multa ó prisión, como arbitraren nuestros Jueces: Que baxo de la misma pena se abstengan de arrimarse á los Altares en que se esté celebrando Misa, y se mantendrán apartadas de ellos por todas partes una vara á lo menos: y las que entraren, ó estuvieren en dichas Iglesias con animales vivos, ú otra qualquiera carga, especialmente al tiempo de las Misas, Sermones, ú otros Oficios Divinos, por el mismo la pierdan, y la aplicamos á los pobres de la cárcel: Y encargamos mui estrechamente á los Curas, Sacristanes y demás Ministros de las Iglesias zelen como son obligados el cumplimiento de lo que vá prevenido en esta Constitución, sobre que les encargamos gravemente la conciencia, y no omitirán darnos aviso de qualquiera transgresión, que en ello hubiere» (*GON,* pp.272 y 273).

Y esta imposición la encontramos también en otras Sinodales, inclusive de épocas anteriores como en la de 1620 de Logroño (*EST,* p.119), y por supuesto que la prohibición de estar en la Iglesia con la cabeza descubierta regía no sólo para las casadas o viudas sino también para las donçellas; pero éstas con otro tipo de tocado. Una vez concluida la ceremonia, se lo quitaban.

En la literatura asturiana encontramos varios testimonios del uso del *manto* en tales solemnidades. José Francés, nos dice de Mario Santullano: «Entró en la capilla. Olía a multitud. Mujeres arrebujadas en los mantos...»

(*FRJ,* p.245). Y en la novela de «Españolito»: *Sin testigos y a oscuras,* doña Fernanda sorprendida sin paraguas al salir de misa, «iba al amparo de los aleros, y protegidos cabeza y hombros con el negro *manto* de paño al uso en las ceremonias de iglesia» (*SUC,* p.7). De camino para su casa entró en el comercio de dña. Simona, y dirigiéndose a Ernestina, una de las jóvenes más agraciadas de Puerto Alegre (Avilés): «Apenas traspuestos el umbral, doña Fernanda, vuelta de espalda al interior del establecimiento, destocóse el manto, y, mientras sacudía las diminutas gotas que lo adornaban, puso en los labios el saludo habitual:

—Buenos días de Dios, Ernestina.

—Mejores los mande, doña Fernanda, porque más echa a perder los mantos la lluvia, que el sol...» (*SUC,* p.8).

—«A ti, más cuenta tient'el buen tiempo —siguió doña Fernanda, mientras plegaba el manto en el aire— pa la fiesta de pasao mañana» (*SUC,* p.9).

Y apenas se ausentó doña Fernanda fueron llegando otras mujeres: «Todas venían de la iglesia con sus mantos de paño negro a la cabeza, sus escapularios sobre el pecho y sus rosarios entre los dedos de las dos manos enlazadas» (*SUC,* p.12).

En Galicia el manto «*para ir a misa* era más largo y llegaba hasta la media pierna» que el que se ponían para abrigo (*HSG,* p.50); cubría la cabeza y espalda, cruzándose sus dos extremos sobre el pecho y recibía el nombre de *mantellica* o *mantillica* en el siglo XIX (*VAD,* p.367) y *mantela* y *manteo* en nuestros días (*CAR,* pp.612 y 613), que eran una «mantilla» o «mantellina» de paño negro, con adornos o sin ellos; pero no se registró en la lexicografía popular gallega, ni la voz *manto,* ni *mantón,* ni *mantilla.*

El manto se utilizaba también para las bodas, como ceremonia litúrgica y la vez de gran solemnidad. A tal punto que, como observó para Cataluña Valerio Serra, «siempre se ha procurado evitar el llamado casamiento santo —él sin capa y ella sin manto—» con fundaciones piadosas para dotar a las doncellas pobres. Y la que no podía alcanzar una dote de éstas, recibía permiso del Obispo o del Vicario para mendigar de puerta en puerta o en las iglesias». Valerio Serra. *donzelles a maridar.* «La Vanguardia», 1 de nov. de 1934. (Cito por, *CAU,* p.188).

Casona, en *La Dama del Alba,* usa del manto, tanto para la fiesta: y aparece Telva en la escalera alhajada, terminando de ponérselo (*CAV,* p.165); como para el dolor: y así surge el grupo de mujeres, arrodilladas e inmóviles, como figuras de retablo, «cubriéndose la cabeza con el manto y golpeándose el pecho» (*CAV,* p.208).

El manto de seda negro y transparente que llevaban las mujeres en señal de luto, era por ello llamado *manto de humo* (*SOL,* p.588), y según la Pragmática de tasas, de 1680 la vara de esta tela valía a siete reales y medio.

Recordemos lo que acerca de estos mantos de humo predicaba Fray José de Villalva en su Memorial al arzobispo de Toledo, considerándolos «detestables y perversos» por incitar «a la perdición de los hombres y al empobrecimiento de las haciendas y de los Reynos».

La legislación se ocupó diversas veces de los mantos y de su empleo. Con ellos las mujeres a finales del siglo XVI se cubrían la cabeza de forma que dejaban únicamente un ojo descubierto. (*BOU p. 437).*

De aquí que cuando J.A. Ochaita se lamenta de «que se fue el luto español», pregunta:

> «¿Dónde está el noble manto de las viudas...?
> ¿Dónde el traje racial, noble y severo,
> que era como oración a los caídos,
> ciprés de pena con ramaje negro...?
>
> «¡Tocas de luto de las viejecitas...!
> «!Luto temprano de los niños huérfanos...!
> «Hasta los grandes reyes se enlutaban
> cuándo a su alcázar se acercaba el duelo...
>
> «Era la tradición; era la ofrenda;
> era la cortesía; era el respeto;
> era la sumisión de los poderes
> humanos, al mandato de lo eterno...» (*VAO,* p.337).

La literatura culpó a los mantos de los más graves disimulos; pues «en sus días de mayor auge, embozaba picarescamente el rostro de las tapadas y envolvía lo mismo el torso de las beatas que los incitantes encantos de las hipócritas» (LLT,142 y 143). Por eso fue que Felipe II en las Cortes de Madrid de 1586 y en la Pragmática de 31 de diciembre de 1593, confirmada en 1610 por Felipe III y en 1639 por Felipe IV: ya ordenaron bajo severas penas que mujer alguna, de cualquier estado y calidad que sea ande con rostro tapado, ni en todo ni en parte, «con mantos ni otra cosa», de manera «que puedan ser vistas y conocidas» y sin que se aprovechen del fuero o privilegio del marido para contravenir dichas leyes; pues han resultado de ello algunos daños e inconvenientes en deservicio de Dios y del Reino. Leyes y Pragmáticas que se incorporan todavía en la Ley VIII y IX, del libro VI. Tít. XIII de la *Novísima Recopilación* (*VAP,* pp.189 y 190). Lo que prueba la tendencia femenina de aquellos siglos a cubrirse el rostro pues hasta el cancionero recogió este cantar:

«Morenita agraciada
quítate el *manto,*
no por ser agraciada
te tapes tanto» *(VAC,* p.626).

Quizá, como opina Llanos y Torriglia, «tanto el manto como el mantón, son arreos callejeros y no hogareños; pero del hogar salieron y ante su armario de luna se ensayaron el ceñido ajuste de sus pliegues, picardihuelas del rebozo y la caída artística de dobleces, puntas y flecos». (LLT, p.143).

Hoy el manto ya no forma parte de la indumentaria popular.

Y por no infringir las normas del Congreso y alagar en exceso esta comunicación, suspendemos el tema dejando sin analizar *El mantillo y la mantilla, La Mantellina, El Rebozo; El mantelo,* y otros, con sus variedades.

SIGLAS Y BIBLIOGRAFIA

ARH (13): Argüelles; L. de: EL TRAJE REGIONAL ASTURIANO.- MANTOS Y MANTILLOS. En «El comercio», Gijón, 30 de mayo 1970.

BEI: Bernis; C.: INDUMENTARIA ESPAÑOLA EN TIEMPOS DE CARLOS V.- Madrid, 1962.

BEM: Bernis, C.: TRAJES Y MODAS EN LA ESPAÑA DE LOS REYES CATOLICOS. I: LAS MUJERES.-Madrid, 1978.

BEN Id.: TRAJES Y MODAS EN LA ESPAÑA DE LOS REYES CATOLICOS. II: LOS HOMBRES.- Madrid, 1979.

BOU: Boueher; F.: HISTORIA DEL TRAJE.- Barcelona 1967.

CAF: Calleja Fernández, S.: NUEVO DICCIONARIO MANUAL ILUSTRADO DE LA LENGUA CASTELLANA.-Madrid, 1914.

CAR: Carré Alvarellos, L.: DICCIONARIO GALEGO-CASTELAN E VOCABULARIO CASTELAN-GALEGO.- La Coruña, 1972.

CAU: Casas Gaspar, E.: COSTUMBRES ESPAÑOLAS DE NACIMIENTO, NOVIAZGO, CASAMIENTO Y MUERTE.- Madrid, 1947.

CAV: Casona, A.: LA DAMA DEL ALBA.- Buenos Aires, 1944.

CAY: Castañón, L.: REFRANERO ASTURIANO.- Oviedo, 1977.

CEG: Cea Gutiérrez; A.: EL TRAJE DE LOS ALREDEDORES DE SALAMANCA COMO LO VIERON LOS GRABADORES DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX. En, «Revista de Folklore», Valladolid, 1983, Nº 36.

COM: Comba, M.: TRAJES REGIONALES ESPAÑOLES.- Madrid, 1977.

COR: Corominas, J. y Pascual, J.A.: DICCIONARIO CRITICO ETIMOLOGICO CASTELLANO E HISPANICO. (6 tomos). Madrid, 1980-1985.

DOD: Domínguez, R.V.: DICCIONARIO NACIONAL O GRAN DICCIONARIO CLASICO DE LA LENGUA ESPAÑOLA.- Madrid, 1848.

EST: Estornes Lasa, B.: INDUMENTARIA BASKA.- S/l., s/f.

FEH: Fernández, J.A.: EL HABLA DE SISTERNA.- Madrid, 1960.

FER: Fernández Rosete, F.: EL TIU XUAN. COSTUMBRES ASTURIANAS.- Sama, 1909.

FRJ: Francés; J.: LA RAIZ FLOTANTE.- Madrid, 1922.

GAA: García Arias, P.: ANTOLOGIA DE POETAS ASTURIANOS. Tomo I (Poesía en bable).- Oviedo, 1959.

GAD: García de Diego, V.: DICCIONARIO ETIMOLOGICO ESPAÑOL E HISPANICO.- Madrid, s/f.

GAU: García Valdés, C.C.: EL HABLA DE SANTIANES DE PRAVIA.- Mieres, 1979.

GON: González Pisador, A.: CONSTITUCIONES SINODALES DEL OBISPADO DE OVIEDO.- Madrid, 1784.

HSG: Hoyos Sancho, N.: EL TRAJE REGIONAL DE GALICIA.- Santiago de Compostela 1971.

LAC: Laffite, M. (Condesa de Campo Alange): LA MUJER EN ESPAÑA. CIEN AÑOS DE SU HISTORIA.- 1860-1960.- Madrid, 1964.

LLE: Llano; A. de: ESFOYAZA DE CANTARES ASTURIANOS. Oviedo, 1977.

LLT: Llanos y Torriglia, F. de: LA VIDA HOGAREÑA A TRAVES DE LOS SIGLOS.- Madrid, 1947.

MAN: Martínez Kleiser, L.: REFRANERO GENERAL IDEOLOGICO ESPAÑOL.- Madrid, 1953.

MAR: Martínez Vega; A.: FIESTAS DE INFIESTO. LA PERVIVENCIA DE TRADICIONES EN PILOÑA, en «Región», Oviedo, 12 de octubre de 1981.

NAP: Naya Pérez, J.: EL TRAJE.- Vigo, 1964.

NOS: Noriega Sordo, P.: HISTORIA DE PORRUA, en «El Oriente de Asturias» Llanes, 9 de mayo de 1981.

PAD: Palacio Valdés, A.: SANTA ROGELIA (DE LA LEYENDA DE ORO).- Madrid, 1926.

PAE: Id.: SINFONIA PASTORAL.- Obs.Comp., tomo I.- Madrid, 1948.

PAI: Palencia; I. de Beatriz Galindo: EL TRAJE REGIONAL DE ESPAÑA.- Madrid, 1926.

RAM: Ramos; J.: LA MANTILLA O MANTO EN EL TRAJE DE LA MUJER ASTURIANA. En «5º Concurso de baile regional infantil de Asturias».- 25, 26, 27 y 29 Junio 85.- Pola de Laviana.

RAT: Rato y Hevia; A. de: VOCABULARIO DE LAS PALABRAS Y FRASES BABLES QUE SE HABLARON ANTIGUAMENTE Y DE LAS QUE HOY SE HABLAN EN EL PRINCIPADO DE ASTURIAS.- Madrid, 1891.

REA: Real Academia Española: DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA EN QUE SE EXPLICA EL VERDADERO SENTIDO DE LAS VOCES, SU NATURALEZA Y CALIDAD, CON LAS FRASES O MODOS DE HABLAR, LOS PROVERBIOS O REFRANES Y OTRAS COSAS CONVENIENTES AL USO DE LA LENGUA.- (6 volúmenes).- Madrid, 1726-1739.
(Es el conocido «Diccionario de Autoridades», del que existe facsímil en 3 tomos.- Madrid, 1979).

RIC: Rico Avello, C.: EL BABLE Y LA MEDICINA.- Oviedo, 1964.

ROD: Rodríguez Castellano; L.: CONTRIBUCION AL VOCABULARIO DEL BABLE OCCIDENTAL.- Oviedo, 1957.

SAL: Samaniego Burgos, J.A.: ANECDOTARIO SOCIAL Y CRIMINAL DE ASTURIAS (1575-1675).- Gijón, 1978.

SAM: Sánchez Lodero. L.: VIDA Y COSTUMBRES DE LA EDAD MEDIA. VESTIDOS Y COMPLEMENTOS.- Barcelona, 1982.

SAR: Sainz de Robles; D.F.C.: AYER Y HOY. LA EVOLUCION DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA EN CIEN AÑOS.- Madrid, 1960.

SOL: Sociedad de literarios: NOVISIMO DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA.- París, 1883.

SUC: Suárez, C.: (Españolito): SIN TESTIGOS Y A OSCURAS. NOVELA DE AMBIENTE ASTURIANO.- Madrid, 1924.

SUI: Id.: ISABELINA.- Madrid, 1924.

VAD: Valladares Núñez; M.: DICCIONARIO GALLEGO CASTELLANO.- Santiago, 1884.

VAO: Varios: LA ESTETICA DEL VESTIR CLASICO. ANTOLOGIA DEL VESTIDO, COMPUESTA A LA MAYOR GLORIA GREMIAL DE LOS TEJIDOS ESPAÑOLES. COLECCION LITERARIA DEDICADA AL TRAJE, DIRIGIDA POR PEDRO ROCA PIÑOL.- Tarrasa, 1942.

VAP: Id.: NOVISIMA RECOPILACION DE LAS LEYES DE ESPAÑA.- 5 volúmenes.- Madrid, 1805.

VIF: Vigil Alvarez, F. (Ego): TRAJES Y COSTUMBRES ASTURIANAS.- Oviedo, 1924.

VIL: Villalva; Fr. J. de: MEMORIAL CONTRA LOS PROFANOS TRAJES QUE SE USAN EN ESTOS TIEMPOS EN LOS REYNOS DE ESPAÑA, QUE PROPONE A LA CONSIDERACION CRISTIANA Y CELOSA DEL EMMO. SR. CARDENAL DON PASCUAL DE ARAGON, ARZOBISPO DE TOLEDO... EL P. PREDICADOR APOSTOLICO DE LA RELIGION DE SAN FRANCISCO. (Sin datos tipográficos).- 20 folios.- Circa 1673.

APROXIMACION A LA INDUMENTARIA DE LOS SEISES DE LA CATEDRAL DE GRANADA

Mª Pilar Bertos Herrera

INTRODUCCION

Durante algunos años centramos nuestra investigación en el estudio del Tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia, siendo muchas y muy provechosas las variadas conclusiones que de este interesante trabajo pudimos extraer.

Dado el significado y la importancia que el culto a la Eucaristía tenía y tiene en Granada, —recuérdese que éstas son las Fiestas Mayores de la Ciudad—, pensamos sería lógico existiese en su Catedral, como complemento de tan extraordinarias manifestaciones en honor del Sacramento, Niños Cantores y más concretamente Seises que engrandecieran y realzaran las magnas celebraciones Eucarísticas.

Como ya hemos expresado en más de una ocasión, al realizar el citado trabajo de investigación buscamos documentos que demostrasen la participación de los Seises en determinados actos litúrgicos y religiosos, pero, por extraño que parezca, ésta nos fue negada, siendo algún tiempo después cuando vinieron a nuestras manos documentos que corroboran tal existencia y que fueron poco fueron objeto de la publicación de un libro.

No está en nuestro ánimo, con la ponencia que presentamos a este II Congreso de Folklore Andaluz y que titulamos: «Aproximación a la Indumentaria de los Seises de la Catedral de Granada», entrar en polémicas o confrontaciones de ningún tipo sobre la mayor o menor valía artística o belleza estética que pudiera existir, al comparar estos trajes nuestros, con los de otros lugares de la geografía española, pues sería absurdo querer discernir cuál de ellos alcanza mayor interés, ya que pensamos que cada uno de éstos responde o es expresión del modo de ser peculiar y particular de sus moradores; al igual que tampoco queremos que sea esta ponencia una visión nostálgica del pasado, pues antes bien pretendemos que nuestra incursión en el ayer de los Seises, sirva a lo menos, para tomar conciencia del valor y significado que estas otras Bellas Artes tienen para la historia cultural, artística y religiosa de un pueblo.

De todos es sabido que la danza, música e indumentaria son parte importante de la tradición de un pueblo, cuyos fundadores quisieron que se transmitiese a las generaciones venideras, por lo que en consecuencia malversar ese patrimonio pensamos sería error grave para la propia historia de ese pueblo porque ello supondría que éste reniega de las generaciones que le precedieron, despreciando las ideas, creencias, instituciones, y en suma, tradiciones que aquellas generaciones le legaron.

Atendiendo a lo que acabamos de expresar los cantos y músicas, danzas e indumentarias tradicionales de un pueblo que nos producen una mezcla de sensaciones poco comunes, creemos deben conservar su carácter propio, sirviendo ello para unir nuestro presente a épocas lejanas que se ven así próximas por el espíritu.

BREVE HISTORIA DE NUESTROS SEISES

Documentalmente está ya hartamente probada la existencia de nuestros Seises pues, así se recoge en el trabajo que acerca de la música de la Catedral de Granada en el siglo XVI escribió el P. López Calo S.J. (1) y también así lo demostramos nosotros en el estudio que sobre este tema realizamos en su día (2).

Al igual se sabe que su aparición va casi al parejo de la fundación de la Catedral siendo entre otras prueba de ello, una carta de Su Majestad el Rey D. Felipe V fechada en San Ildefonso a 13 de julio de 1734 en la que se hace referencia a la existencia entre nosotros de estos niños corriendo el tiempo «doscientos años atrás» (3), situándonos ello en 1534. También nuestros Seises, al igual que otros, estaban al cuidado del Maestro de Capilla, dependiendo así mismo de forma directa del cabildo de la Catedral que

se ocupaba de su sustento, vestidos y educación, quedando perfiladas sus obligaciones hacia 1580 y siendo la principal la del canto.

Junto a ello, y como se desprende de distintos documentos, se sabe que su participación en la Procesión del Corpus Christi granadino debió ser grande e importante, dado el significado que ésta tuvo y tiene en nuestra capital.

Si su origen se remonta a la primera mitad del siglo XVI como hemos visto, en el siglo XVIII estaban éstos ya totalmente consolidados, y así se recoge en el «Reglamento para la educación y crianza de los Seises» fechado en Granada a 19 de Abril de 1785 en el que se reúnen las normas y reglas que el Maestro y Director de los Seises debía seguir para lograr su mejor educación y crianza, normas que se acompañan de aspectos tan llenos de encanto como los que se refieren a su sustento diario, los que tratan de los Inventarios de la Casa de los Seises con citas de ropas, muebles, cacharros de cocina y demás enseres, o aquellos que hablan de la propia economía de la citada casa.

Pasado ya el siglo XIX lo más notorio de la existencia de los seises en el siglo actual son, por un lado, los problemas que se plantearon en la década de los años 20 entre la Catedral y la Capilla Real con motivo de la división de los solares de la Casa de los Seises, y por otro, la definitiva desaparición y pérdida de éstos, pérdida que sin lugar a dudas mermó la riqueza y el esplendor de nuestro acerbo cultural y artístico.

INDUMENTARIA DE NUESTROS SEISES

En distintos inventarios del siglo XVIII existen breves citas que reseñan la existencia, en lo que a la indumentaria de los seises se refiere, de Sobrepellices de Bretaña, Hopas (túnicas) de paño encarnado y Bonetes, citas que sin lugar a dudas no nos permiten por sí solas poder rehacer de la forma más exacta y aproximada como era o cual sería la indumentaria tradicional de los Seises de nuestra Catedral.

Como consecuencia de lo indicado adquiere una especial relevancia y significado, así como, un alto valor histórico, la carta real que se conserva en el archivo catedralicio dada por su majestad el Rey D. Felipe V y fechada en San Ildefonso a 13 de Julio de 1734 en la cual se recoge la polémica surgida entre la Capilla Real y la Catedral por haberse apropiado aquella del traje usado por los «seis Ynfantes de Choro y tiples en él, llamados seises» de la Iglesia Metropolitana, señalándose así mismo que estos trajes fueron llevados por los Seises de la Catedral desde su misma fundación y consistiendo éstos en el uso en el coro, fuera de él y en las fiestas

particulares de las distintas iglesias de la ciudad a las que asistían de:

> «Lobas (manto) de paño encarnado con caudas (cola) largas.
> Bonetes del mismo color y paño y sobrepellices» de Bretaña,

completándose la citada indumentaria, como queda recogido en varios inventarios de esta centuria, por el uso de zapatos de Cordoban y medias de estambre negras, ropas éstas de las que además conocemos su valor económico, pues, así lo expresa el cómputo de la renta de la que gozaban por quinquenio los seises desde el año 1767 al 1771 en donde se señala:

> «primero, que se les hacía cada año 6 hopas (túnicas) nuevas de paño encarnado que con sus hechuras y los bonetes, tenían de costo 3.690 reales de vellón, y segundo, seis sobrepellices de Bretaña que con sus hechuras costaban 3.226 reales de vellón».

De más sobrios y sencillos se pueden calificar los trajes empleados por los Seises de la Real Capilla, los cuales según la misma carta referida sólo llevaban:

> «Avito de sotanas negras zeñidas, y con sobrepellizes».

Este testimonio documental nos permite comprender que las indumentarias de los seises no tuvieron un sello uniforme, siendo, al contrario, contrastantes, dando lugar a unos trajes tratados con personalidad en toda su plenitud.

Celebrándose en Sevilla este II Congreso de Folclore Andaluz dedicado a la danza, música e indumentaria tradicional, nos vemos obligados a recoger aquí lo que Burguera y Serrano (4) escribió sobre la indumentaria de los Seises de esta ciudad, y así decía:

> «Hoy... los contemplamos en el plano del altar mayor, con sus blancas zapatillas, argentados borceguíes, sedosos gresgüesquillos, baquerillos de doble franja, hermosas bandas, cándidas valonas, recogido manto, sombreros con penacho de pluma y castañuelas de marfil, dispuestos a ejecutar el baile histórico-Eucarístico; el pensamiento se remonta al siglo XVII, y cree ver, continúa, en sus hermosos trajes la indumentaria de los trovadores sacramentales».

Sevilla, Granada, Toledo... ciudades que cantan a la Eucaristía y a la Inmaculada quedando unidas por el mismo espíritu que anida en la esencia más pura de estos Niños Seises, pero ciudades que también nos muestran y manifiestan mediante esas formas y colores externos que los niños lucen, que éstos, son expresión de la propia personalidad y carácter de ese pueblo.

Con lo que va dicho hasta el momento creemos innecesario hacer más hincapié acerca de estos trajes ya que los documentos hablan por sí solos,

llevándonos lo contrario a retomar el tema una y otra vez y a caer en posibles divagaciones que restarían importancia a tales testimonios, por ello sólo agregar que: encanto, originalidad, armonía, gracia y belleza son buenos calificativos aplicables a estos trajes de los Seises de nuestra Catedral que nos traen a la mente sugestivas creaciones del pasado.

CONCLUSION FINAL

Dada la importancia que el tema de los seises tiene para Granada por lo que conlleva de rescatar algo singular de nuestra historia local, permítannos plantear unas breves consideraciones finales sobre su significado, y para ello recordamos aquí de nuevo algunas de las palabras que dijimos en la presentación de nuestro libro.

Significábamos entonces que «aparte de las horas de canto de los niños en el coro catedralicio, esta Capilla de Música concurría a las más grandes fiestas del calendario litúrgico para darles mayor tono y solemnidad, desta cándose de entre todas ellas:

La de la Natividad del Señor
La del Corpus Christi
y la Inmaculada Concepción

Tres fechas éstas claves y grandiosas para la humanidad evocándose con la Natividad el suceso más trascendental que registra la historia de la humanidad: la venida al mundo de Dios Hecho Hombre que adopta nuestra humana naturaleza, precediendo a esa fiesta la sin par celebración de la Inmaculada Concepción, Patrona de las Españas, uniéndose en la figura sublime de la Madre de Dios los ideales más hermosos y admirables de la vida:

La pureza inmarcesible y la idea augusta de la maternidad, y tras Pentecostés, la Fiesta del Corpus Christi que culmina en el magno cortejo procesional a honra y gloria de la Eucaristía, Misterio en el que aquel Humanado Verbo se queda entre nosotros realmente vivo bajo las apariencias de pan y de vino.

También Granada, decíamos entonces, quiso engrandecer estas festividades y para ello no dudó en el día del Corpus en cambiar de aspecto la ciudad..., levantando también Alonso de Mena en la explanada del Triunfo allá por 1626 un monumento con el que el pueblo de Granada proclamó la inefable pureza de María.

Augustas solemnidades que ensalzan Misterios insondables para la razón humana pero que parece se vuelven más cercanos con la magnificencia de estos cánticos de Seises, porque esos coros de voces blancas cantan con su inocencia de niño a un Dios hecho Pan y con la pureza de su alma a la Virgen Inmaculada, a la Siempre Pura y Limpia» (5).

Por último y, al igual que entonces, queremos manifestar que con seguridad la presencia de estos Seises nuestros en la procesión del Corpus Christi de Granada harían más realidad aquellos hermosos versos del poeta Martín Garrido al decir:

Y aunque miro y no veo
en Ti espero
A Ti te amo
y en Ti creo.

NOTAS

1. LOPEZ CALO, J.: *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI.* Granada. Fundación Rodríguez Acosta 1963. 2 vols.
2. BERTOS HERRERA, Mª Pilar: *Los Seises en la Catedral de Granada.* Aproximación a Temas Granadinos. Serie Historia. Caja Provincial de Ahorros de Granada. Granada 1988.
3. BERTOS HERRERA, Mª Pilar: Ob. cit. pág. 55.
4. BURGUERA Y SERRANO, A.: *Enciclopedia de la Eucaristía.* Tomo IV. Estepa 1905. pág. 211.
5. Estas palabras fueron pronunciadas por la autora de la ponencia en la presentación de su libro sobre los Seises en la Catedral de Granada en Mayo de 1988 y no se encuentran publicadas.

TERMINOS DE POCO USO ACTUAL:

BONETE: Especie de gorra de varias hechuras y comúnmente de cuatro picos, usada por los eclesiásticos y seminaristas, y antigüamente por los colegiales y graduados.

CAUDA: (del Lat. Cauda, cola). Falda o cola de la capa magna o consistorial.

HOPA: Especie de vestidura, al modo de túnica o sotana cerrada.

LOBA: (del Gr. λ ω π η , especie de manto de piel). Manto.

SOBREPELLIZ: Vestidura blanca que llevan sobre la sotana los eclesiásticos. Es de lienzo fino, con mangas perdidas o muy anchas, y que llega desde el hombro hasta la cintura poco más o menos.

VESTIMENTA E INDUMENTARIA TRADICIONAL EN EL ANTIGUO REINO DE GRANADA: UNA APROXIMACION HISTORICA

José Ruiz Fernández
Juan Manuel Jerez Hernández

ENTORNO GEOGRAFICO

El ámbito a que se circunscribe el tema de la presente comunicación comprende las actuales provincias de Almería, Granada y Málaga, componentes del antiguo **Reino de Granada**. Nuestro punto de referencia arranca del siglo XIV, en el cual, según el historiador árabe **Ibn al-Jatib** existían en el Reino de Granada 33 *climas* o circunscripciones provinciales, repartidas en tres *coras:* la de **Elvira**, o Granada; la de Almería o **Bayyana** y la de Málaga, llamada **Reyyo**, a la que hay que añadir —como cora que poseyó personalidad autónoma durante mucho tiempo— la de **Takvrunna**, que comprendía los pueblos agrupados en torno a la Serranía de Ronda (Jimena, Zahara, Torre de Alhaquín, Olbera, Pruna y Hordales).

ANTECEDENTES HISTORICOS

Tras el Califato de Córdoba, a principios del siglo XI, comienzan a resurgir los pequeños **reinos, de Taifas**, dividiéndose Al-Andalus hasta en 28 reinos, destacando entre ellos el de Almería, sobre todo bajo el reinado de *Al-Mutasin.*

En esta época se produce el desarrollo económico y comercial de Almería, que llegará a convertirse en un emporio de riquezas, debido principalmente a la explotación del mármol y a los tejidos de lujo. Así Ibn Galib, historiador árabe, escribe «*En la provincia de Ilvira también se encuentran las ciudades de Pechina y Almería, que es la puerta de Oriente y la llave del comercio de toda clase de negocios. En Almería hay una atarazana y sus murallas están a la orilla del mar. Hay talleres de utillaje y pertrechos para los navíos y de todo lo que necesita una flota. En ella se fabrica el* alvexi, *el* ciclatón, *el* baldaquino *y toda clase de sedas, que superan a las de Sanaa y Adén. Desde Almería se exportan por barco a todo el mundo. En ella se fabrican también telas recamadas de superior calidad y de elevado precio*».

Este florecimiento artesanal se encuentra confirmado por otros historiadores como **El-Idrisí**, que vivió entre los años 1.100 y 1.165, quien nos cuenta: «*La ciudad de Almería en la época de los almorávides era la ciudad del Al-Andalus. Allí se fabricaban las piezas más maravillosas de la industria artesanal. Contaba para los tejidos de seda con 800 telares (tiraz), se fabricaban tejidos tales como los brocados de seda (hulal), brocados (dibay), el* squalatun, *el* mukadallala, *alfombras y los tejidos denominados* aljumar, al-attabi y al-miyar *y toda clase de tejidos de seda*». Todo ello nos lleva a detenernos, aunque sea brevemente, en el estudio de la industria de la seda.

LA INDUSTRIA SEDERA EN EL ANTIGUO REINO DE GRANADA

Parece ser que el conocimiento de la seda por los árabes se produjo en el siglo VII en la conquista de Persia, llevando su cultivo primero a Siria y, posteriormente, a Damasco. En el año 734 la rebelión de los muladíes de Elbira (Granada) fue controlada por tropas sirias enviadas de Damasco, afincándose en Granada e introduciendo en ella el cultivo de la seda.

Los centros principales de los tejidos de seda eran las ciudades de Granada, Jaén, Almería y Juviles (Alpujarra). Es de destacar que en la España árabe la Alpujarra se hizo célebre por el cultivo de la seda, hasta el punto de que era conocida como «la tierra de la seda» (país del *Sirgo)*, tanto por

los españoles como por los portugueses. La de Válor (Granada) ya era considerada en la época califal como la mejor y la preferida para los tejidos.

Según El Idrisí, en la entonces amplia provincia de *Albocharat* (Alpujarra) y cuya capital era Jaén, había más de 60 pueblos que proporcionaban seda.

El cultivo de la seda todavía estuvo florenciente durante los siglos XVI y XVII. Según relata el historiador **Luis de Mármol** había muy buenas sedas en Orgiva, Ferreira y Poqueira; no tanto en Juviles, Los Ceheles y Marchena. Incluso en Ugíjar su calidad bajaba con relación a la que se cogía en Berja, Andaráx, Dalías, Lúchar y el río Boloduy. Por el Este eran famosas las sedas de tierra de Almería y el río Almanzora. También se fabricaban en Adra y Salobreña y hacia el Occidente, en la sierra de Bentomiz y Marbella, en Málaga. Por el Norte, en la sierra de Guadix, en el Marquesado del Zenete y en el valle de Lecrín.

El comercio de la seda se realizaba en Granada, en un gran mercado central, al que concurrían un gran número de mercaderes y comerciantes extranjeros y el edificio destinado para hacer las contrataciones era **la Alcaicería.**

En resumen, podemos afirmar que la industria y el arte de la seda acabaría por constituir una importante baza en la economía del Reino de Granada, cuyo comercio exterior era realizado por los mercaderes genoveses a través de los puertos de Almería, Salobreña y, sobre todo, el de Málaga.

LA VESTIMENTA DURANTE LOS SIGLOS XIV Y XV

Era lógico, pues, que con estos antecedentes el uso de las prendas de seda estuviera muy extendido entre los habitantes del antiguo Reino de Granada. Ya **Ibn al-Jatib** en su obra «El esplendor de la luna llena acerca del estado Naserita», nos dice que los granadinos «*usaban los más en invierno alquizeles rayados persianos, almalafas muy ostentosas y otros trajes de mucho precio de lana, lino, seda y algodón, y del pelo más sutil de las cabras; mantos africanos y macthaas o mocathaas tunecinas, que se hacían de seda gruesa con vistosas labores. En el estío llevaban todos blancos almaizares, de suerte que al verlos reunidos en las mezquitas, parecían flores abiertas en un prado fértil bajo la templada atmósfera de la primavera*».

Mención especial merecen los adornos: «*Las mujeres nobles y principales usaban ricos collares, brazaletes, tocas tejidas de plata y oro puro con admirable labor, en los tobillos axorcas de oro puro y plata, además de*

varios preciosos adornos de los pies. En sus trajes y adornos entraba mucha pedrería, como rubíes, crisolitos, esmeraldas y perlas de gran precio. Porque en aquel tiempo —continúa Al-Jatib— *y como sucede en las épocas de corrupción y decadencia, había progresado tanto la ostentación de las mujeres y el arte de adornarse con ricas telas y joyas, que su lujo rayaba casi en la locura».*

Una vez conquistada Granada por los Reyes Católicos, empiezan a notarse algunos cambios en los trajes con respecto a la época anterior, lo cual es ya advertido por algunos visitantes del Reino de Granada. Y así, en el año 1494, **Jerónimo Münzer** hace la siguiente descripción del traje femenino: *«Todas llevan calzas de lino, holgadas y plegadas, las cuales se atan a la cintura cerca del ombligo, como los monjes. Sobre las calzas vístense una camisa larga de lino y encima una túnica de lana o de seda, según sus posibilidades. Cuando salen van cubiertas de una blanquísima tela de lino, algodón o seda. Cubren su rostro y cabeza de manera que no se vean sino los ojos».*

Sin embargo, estos cambios todavía no eran muy profundos y, a pesar de que en las Capitulaciones otorgadas por los Reyes Católicos a finales del año 1491 se estipulaba que *«ningún moro ni mora serán apremiados a ser cristianos contra su voluntad»* y que *«no se les impondrían señales en el traje y en los vestidos»,* como se hacía a los judíos, la realidad fue que aquéllas no se cumplieron, produciéndose conversiones forzadas y bautismos en masa, y conociéndose desde entonces a los conversos con el nombre de **moriscos**.

DESCRIPCION DE LOS TRAJES MORISCOS EN EL SIGLO XVI

Entre los años 1500 y 1501, soliviantados los ánimos por el continuo incumplimiento de las Capitulaciones, se sublevaron los moriscos de La Alpujarra y tierras de Almería, Baza, Guadix y Velefique (pueblo almeriense de la sierra de Filabres). Un año después lo hacen también los de la serranía de Ronda, sierra Bermeja y Villaluenga, lo que sirvió de excusa para que los Reyes Católicos se desentendieran de lo que habían pactado diez años antes.

Ya en tiempos de Juana la Loca, en 1508, se promulgaron pragmáticas disponiendo que, con objeto de facilitar la labor de asimilación, los moriscos abandonaran su traje, dándoles seis años de plazo, para llevar a efecto la orden y prorrogándose luego su ejecución por otros seis años.

En 1518 se pretendió que se cumplieran, pero los moriscos, mediante hábiles gestiones, consiguieron que la medida no fuese aplicada. Por ello

no es de extrañar que, cuando **Andrea Navagero** realizó su viaje por España en mayo de 1526, los moriscos conservaran aún sus hábitos e indumentaria: «*Todas las mujeres* —escribe Navagero— *visten completamente a la morisca, que es un traje fantástico; llevan la camisa que apenas les cubre el ombligo y además sus zaragüelles, que son unas bragas de tela de color, bastando que en ellos entre un poco la camisa. Las medias, desde las bragas abajo, ya sean de paño o de tela, están todas arrugadas y los fruncidos hechos al revés, de manera que han de parecer muy gruesas las piernas. En los pies no llevan zapatillas, sino zapatos pequeños y ajustados. Sobre la camisa visten un jubón corto, con las mangas también ajustadas, casi como una casaca morisca y las más de ellas las usan divididas en dos colores, encima llevan un manto de tela blanca, que las cubre hasta dar en el suelo en el cual se envuelven y tapan de modo que si no quieren no son conocidas. El cuello de la camisa lo suelen llevar bordado y las más principales, labrado en oro, el cual así mismo se ve brillar en las vueltas del manto blanco en que se envuelven, viéndose algunas que lo llevan todo guarnecido en derredor de una labor de oro. En lo restante de la vestimenta no se diferencian menos las más poderosas del vulgo, pero la forma y manera del traje es igual en todos. Así mismo gustan a todas de ostentar cabellos negros, los cuales tiñen con cierta tinta que no tiene el menor olor y todas se quiebran los pechos de manera que crezcan y les cuelguen mucho y sean grandes, que esto les parece hermoso. Todas se tiñen las uñas de alcohol, que les da un color semejante al encarnado. Todas llevan en la cabeza una especie de tocado redondo (el turbante), que cuando ponen encima del manto le da una misma forma. Usan mucho los baños, así los hombres como las mujeres, pero éstas sobre todo*».

Incluso tres años más tarde, en 1529, el medallista alemán **Cristoph Weiditz**, que hizo un viaje por España, nos dejó once dibujos con tipos moriscos granadinos donde la indumentaria de trabajo y el vestido de paseo permanecen prácticamente inalterables. En estos dibujos se puede observar ya que el traje de trabajo se había simplicado mucho, principalmente debido a razones económicas.

Sin embargo, tras promulgarse la pragmática que dictó Felipe II el 1 de enero de 1567, obligando a los moriscos a vestirse igual que los cristianos y que sus mujeres fueran con las caras destapadas, comienzan a observarse las primeras influencias castellanas en su forma de vestir. Y así, el jurisconsulto **Francisco Núñez Muley** dice, defendiendo los trajes de los moriscos granadinos: «*... porque el áuito y el traxe y calçado no se puede dezir de moros, ny es de moros. Puedese dezir ques traxe del rreyno y prouincia, como en todos los rreynos de Castilla y los otros rreynos y prouincias tienen los traxes diferentes unos de otros y todos cristianos*». Y más adelante

insiste: «... *y ainsí el dicho auito y traxe desde rreyno es muy diferente de traxes de los moros de allende y Berbería...*».

Este intento real de imponer los hábitos y vestidos cristianos, entre otras cosas, motivó que los moriscos, del Albaicín primero, y luego de la Alpujarra, se alzaran contra el opresor en las Navidades del año 1568, entablándose una cruenta guerra contra los cristianos que se prolongaría por espacio de casi dos años y que terminaría con la derrota y definitiva expulsión de España de los moriscos por el rey Felipe III, el día 12 de marzo de 1610.

EVOLUCION DE LA INDUMENTARIA DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Una vez sofocada la rebelión, los antigos habitantes del Reino de Granada adoptaron el atuendo de los repobladores gallegos y castellanos, principalmente, e incluso los moriscos supervivientes de la guerra y de la expulsión tuvieron que aceptar el hábito castellano. Así, **Cesare Vecellio**, en el año 1598, dibuja el atuendo de calle de una pareja morisca de la época que era igual que el que se usaba en el resto de las regiones españolas: la mujer sustituye las antiguas medias y calzas por otras castellanas, mientras que en el varón, la antigua toca morisca es sustituida por la gorra de visera y aparece, la capa corta.

No obstante el cambio observado en la indumentaria, la **seda** sigue siendo el elemento fundamental en la misma, como indica **Julio Caro Baroja** en su libro «Los Moriscos del Reino de Granada»: «*la abundancia de seda era tal a comienzos del siglo XVII, que la mayor parte de los granadinos, tanto hombres como mujeres, nobles como plebeyos, llevaban trajes hechos de tal sustancia*». Y el propio **Bermúdez de Pedraza** escribirá en su obra «Antigüedad y excelencias de Granada», publicada en 1608: «Visten sus moradores seda y lana fina de varios y finísimos colores, aunque lo más ordinario es en los hombres seda negra, desde el oficial hasta el más principal, de labores extraordinarias que cada día inventa la avaricia humana; las mujeres sedas tan costosas de guarniciones y bordados, que vale más una saya deste tiempo que una dote del pasado».

Aún así las mujeres seguían utilizando el manto cubriéndose con él enteramente excepto un ojo, que generalmente, era el ojo izquierdo. De esta costumbre existen numerosos testimonios en las obras de Quevedo, Calderón, Zayas y Tirso de Molina; éste último habla en una de sus obras de «*mujeres a lo castellano cubiertas, medio ojo de los mantos a lo morisco*».

El lujo desmedido que prevalecía en aquella época obligó a **Felipe III** a dictar pragmáticas en los años 1600 y 1611. En la de este último, publicada

el 3 de enero, se prohibe: «*Que ninguna persona pueda vestir brocado, tela de oro ni plata ni de seda ni con mezcla de aquellos metales*», entrando también en la prohibición «*todo género de bordado, recarnado de seda o cualquier labor hecha con bastidor*», galas que únicamente se autorizaban para la guerra y para el culto divino.

Las reformas en el traje siguieron durante el reinado de **Felipe IV**. La supresión de los cuellos de encaje en el año 1623 ocasionó que se introdujera en España la *golilla,* siendo el cuello preferido, no sólo de la nobleza, sino de toda la nación. Componían entonces el traje masculino las siguientes prendas: *valona, jubón, ropilla* o *coleto* y *capa* o *herreruelo.* El *calzón,* muy ancho al principio y adornado lateralmente por hileras de botones, bajaba hasta más abajo de la rodilla y dejaba al descubierto la media, que sustituyó a las calzas y que se ataba, así como el primero, con cintas que colgaban a los lados de la pierna. Para la lluvia solía servir una capita encapillada, llamada *fieltro.* En el traje femenino la prenda esencial era el *miriñaque,* sobre el que se colocaba el *tontillo guardainfante.* Al mismo tiempo los escotes se pronunciaron excesivamente, descubriendo garganta, pecho y hombros, y levantando serias protestas entre los moralistas.

Los abusos del lujo en el tocado y traje continuaron y motivaron severas disposiciones en 1636, 1637 y 1639; ésta última contiene una curiosa prohibición: «*Manda el rey, nuestro señor: que ninguna mujer de cualquier estado y calidad que sea, no puede traer ni traiga guardainfante u otro traje semejante, excepto las mujeres que con licencia de las justicias públicamente son malas de sus personas, a las cuales solamente se les permite el uso de los guardainfantes para que los puedan traer libremente y sin pena alguna, prohibiéndolos y se prohibe en todas las demás para que no los puedan traer (...) así mismo se prohibe que ninguna mujer pueda traer jubones que llaman escotados...*».

En 1637, también se prohibió a las mujeres taparse la cara, como nos cuenta **Henríquez de la Jorquera** en «Anales de Granada», prohibición que, en la práctica, no tuvo mucho éxito, ya que cinco años más tarde volvió a prohibirse, como escribe el mismo autor: «*En veintiocho días del dicho mes de março deste dicho año de 1642 se dio un pregón en esta ciudad de Granada, por el qual se mandó que no se tapasen las mujeres de medio ojo y ansí mismo que no pudiese jurar ni botar ninguno el nombre de Dios con gravísimas penas, confirmando la nueva premática pasada acerca de lo dicho y para su cumplimiento se enpeçó a ejecutar luego y castigando los juradores y denunciado y quitando los mantos a las que se tapaban*». De la reiteración de estas disposiciones, se deduce la resistencia de la población a abandonar su indumentaria.

Carlos II, casado con María Luisa de Orleans, introdujo en el traje nacional algunos elementos de la moda francesa, como la *casaca* de manga corta, ancha bocamanga y puños de encaje, que sustituyó al jubón; la *corbata* de encaje, que vino a sustituir a la golilla y a la valona; y, por último, el *sombrero de tres picos.*

La subida de los Borbones al trono español en 1700, determinó que se impusiera definitivamente la moda francesa. El rey **Felipe V** concibió la idea de reformar el traje nacional y escribió un folleto en el que se ponía de manifiesto la conveniencia de sustituir la golilla por la corbata, poniéndose en vigor entre la nobleza la casaca, la *chupa*, el calzón corto y la peluca postiza.

El pueblo, no obstante, permaneció en abierta oposición a la reforma y en señal de protesta, modificó su traje alargando la capa y dando más amplitud al *sombrero chambergo,* naciendo así la costumbre de embozarse. Como amparándose en el embozo se cometían algunos desmanes, el gobierno publicó desde el año 1716 hasta el 1750 una serie de bandos contra los embozos y sombreros.

Sin embargo, el pueblo siguió utilizando dichas prendas, lo cual motivó que el 10 de mayo de 1766, Carlos III dictara un bando que decía así: «*Que ninguna persona de cualquier calidad, condición y estado que sea, pueda usar en ningún paraje, sitio ni arrabal de esta Corte ni sus reales sitios ni en sus paseos o campos fuera de su cerco el citado traje de capa larga y sombrero redondo para el embozo, queriendo S.M. y mandando que toda la gente civil y de alguna clase en que se entienden todos los que viven de sus rentas y haciendas o de salarios de sus empleos o ejercicios honoríficos y otros semejantes y sus domésticos y criados que no traigan librea de las que se usan, usarán precisamente de capa corta, que a los menos le faltará una cuenta para llegar al suelo o de rendigot y de peluquín o pelo propio y sombrero de tres picos, de forma que de ningún modo fueran embozados ni ocultaran el rostro...*». Este bando soliviantó los ánimos populares, dando lugar al llamado **Motín de Esquilache**, que originó la caída de este ministro del rey. Todo ello ocasionó que, a finales de siglo, una dama anónima dirigiera una carta al conde de Floridablanca, como primer secretario de Estado, lanzando la idea de crear un *traje nacional,* que sería diseñado por una Junta de Damas en unión con la Sociedad Económica Matritense; pero el proyecto no prosperó. Estos acontecimientos motivaron una profunda transformación en el traje, imponiéndose entre las clases más populares el de *majo* y *maja,* tan maravillosamente plasmados en los cuadros de Goya, y en los grabados de Juan de la Cruz.

El romanticismo trajo consigo una explosión de color y vistosidad al traje regional andaluz. Los habitantes del Reino de Granada, siguiendo la moda popular generalizada en toda España, utilizaban los trajes de *majo,* sobre todo durante el primer tercio del siglo XIX. Los viajeros románticos han dejado abundantes testimonios de ello. **Richard Ford,** tras realizar un viaje por España en el año 1830, escribe: «*Dandi en España es el* Majo. *La etimología de esta palabra es el árabe majar: brillantez, esplendor, andar arrogante; cualidades exactamente expresadas en el traje y en el porte del personaje que relumbra de terciopelos, botones de filigranas, borlas y alhajas. Su atuendo es alegre como el sol...*».

Los *chisperos* y *majos* se distinguían por su chaquetín y chaleco, faja de seda, calzón ancho, medias blancas, zapatos con hebilla casi en la punta, capa franjeada y cofia con montera o sombrero, sin contar los demás suplementos de relojes y cadenas, rejón de reserva, patillas y redecilla en el pelo. La *maja* vestía *jubón, brial* y *vasquiña* de mujer muy volanteada, cofia, *escofieta* o mantilla, zapatos de seda y reloj colgado en la cintura.

En la primavera de 1828, el norteamericano **Washington Irving** llega a Antequera. «*Aquí advertí* —escribe el viajero norteamericano— *que los hombres de una cierda edad usan todavía la montera, el antiguo sombrero cazador que un día fuera prenda común en toda España, en tanto que los jóvenes se tocaban con un pequeño sombrero de copa redonda con el ala levantada, como una taza puesta bocabajo sobre su platillo, mientras que el ala se resalta con penachitos negros a modo de escarapelas. Las mujeres también iban todas ataviadas con mantillas y vasquiñas*». Y añade con humor: «*La moda de París no había llegado a Antequera*».

Cabalgando hacia Granada, Irving se detiene en Loja y escribe: «*La hospedera era una joven y agraciada viuda andaluza, cuya vasquiña de seda negra, orlada de adornos de canutillo, acentuaba el movimiento de un cuerpo armonioso, de flexibles y bien torneados miembros*». También describe el traje masculino en estos términos: «*El era alto, fuerte y bien proporcionado, con una tez clara olivácea, ojos oscuros de penetrante mirada y mostachos retorcidos que se juntaban debajo de la barbilla. Vestía, con galanura, una chaquetilla de terciopelo verde, hecha a medida, muy adornada de botones de plata. En cada bolsillo llevaba un pañuelo blanco. Llevaba calzones de lo mismo, con filas de botones que iban de la cadera a la rodilla y en torno al cuello, un pañuelo de seda rosa cerrado por una anilla; en la pechera una camisa impecablemente plisada, con una faja a juego rodeándole la cintura, botines o polainas del mejor cuero bermejo,*

elegantemente trabajados y abiertos por la pantorrilla para que se le viera la media. Zapatos bermejos le calzaban unos bien proporcionados pies».

Sin embargo, no todas las poblaciones del antiguo Reino de Granada adoptaron el traje de majo. **Richard Ford**, refiriéndose al traje de Alhama de Granada, escribe: *«La población va vestida de pardo, como en la Mancha, porque aquí el alegre* majo *andaluz ha desaparecido».*

Según un **informe de las autoridades de Adra**, fechado en 1833, *«los vecinos de este pueblo, ya labradores, ya marineros, usan el traje de que generalmente están vestidos todos los de igual clase en el Reino de Granada, es decir, pantalón y chaqueta de pana en invierno y lienzo en verano».*

No obstante, esta sencillez en la vestimenta se trocaba por lujo de colorido en las fiestas; entonces, con ocasión de los bailes, las mujeres abderitanas *«vestían saya de percal de muchos volantes, cuerpo de estrechas mangas y pañuelo al talle blanco, rameado con flores de color de rosa; otras con variadas sayas, refajos de picote encarnados, verdes, de rayas azules y blancas, pañolones del talle llamados de sandía, de vistoso colorido, sin afeites que las desfiguraran; esotras con pañuelo de seda a la cabeza, la mayoría cubierta su testa y peinado de monumentales moños».* En cuanto a los mozos de Adra, *«unos con patillas de boca de hacha y otros sin nada en aquellas atezadas facciones luciendo pantalones de pana cortos hasta la rodilla, con medias largas atadas con cintas o ligas, chaleco corto y desabrochado, chaqueta muy corta, los más con zaragüelles y desmesuradas fajas a la cintura de doce a catorce vueltas, con pañuelos enrollados a la cabeza y su clavel reventón a la oreja».*

El 30 de noviembre de 1833 desaparece la antigua división de España en Reinos y se establecen las actuales circunscripciones provinciales, con lo que el Reino de Granada queda dividido en tres provincias: Almería, Granada y Málaga, hecho que influye decisivamente en la desaparición de la uniformidad en el traje regional y en el nacimiento de las variedades de los trajes provinciales, surgiendo así el traje de *maja granadina* y el de malagueña.

Así, cuando en el año 1840 el francés **Teófilo Gautier** realiza su viaje por España, se siente cautivado por los mantones de color escarlata que utilizaban las mujeres de Málaga, escribiendo: *«Las mujeres* —escribe Gautier— *tocadas y envueltas en grandes mantones escarlatas que enmarcaban maravillosamente sus rostros morunos, caminaban rápidamente arrastrando tras de sí algún chiquillo enteramente desnudo o en camisa. Los hombres, embozados en su capa o con la chaqueta al hombro, apresuraban el paso».*

Por el contrario, el traje de Almería y el de La Alpujarra van a conservar la influencia morisca, manteniendo la impronta árabe que aún puede obser-

varse en las «*tapadas*» de Mojácar. Por ello, **Pedro Antonio de Alarcón**, al visitar Almería en el año 1854, se sorprenderá al describir la vestimenta almeriense: «*Los hombres que allí nos salían al encuentro, usaban en lugar de pantalón largo o de calzón corto, aquella especie de doble enagüilla de lienzo blanco que no pasa de la mitad del muslo y que lleva el nombre de zaragüelles (...) y con esto y con la faja encarnada y el desabotonado chaleco de vivos colores, si no parecían moros de Marruecos, parecían moros de Trípoli o de Túnez*». Dieciocho años más tarde, cuando este escritor de Guadix viaja a la Alpujarra, encontrará que los habitantes de Adra seguían vistiendo «*anchos y blanquísimos zaragüelles, llevando sobre los hombros una anguarina de paño negro con su correspondiente capucha*». Y añade el escritor: «*Parecían moros de Levante*», indumentaria excelentemente plasmada en varios cuadros pintados entre 1881 y 1884, por **J. Rivas**, que se conservan en una colección particular de unos vecinos de Berja.

En 1874 **Charles Davillier** publica su libro «*Viaje por España*», con trescientas nueve ilustraciones y dibujos de **Gustavo Doré**. Entre otros se describen algunos tipos de Málaga, como *charranes* y *barateros, gitanos* y *toreros, contrabandistas* y *bandoleros* y toda clase de tipos pintorescos. He aquí el prototipo de uno de ellos: «*El capitán de bandoleros era comúnmente un tipo moreno, ágil y robusto, bien empatillado. Su cabeza de pelo corto, iba cubierta por un pañuelo de seda de chillones colores, cuyas dos puntas les caían sobre la nuca y encima de él llevaba el* sombrero calañés, *recargado con muchas borlas de seda negra. Su chaqueta de cuero leonado, el marsellés remendado, tenía toda clase de adornos y de bordados de seda e innumerables botones de plata, que se agitaban como cascabeles al menor movimiento. Un pantalón corto, ajustado y marcando las formas, caía hasta las pantorrillas, medio ocultas por elegantes botas de cuero, botines de caída entreabiertos por un lado y de los que colgaban largos y delgados flecos de cuero. En los pliegues de una ancha faja de seda que ajustaba su cintura se hundían dos pistolas, cargadas hasta la boca, sin perjuicio de un afilado puñal y de un cuchillo de monte, cuyo mango de cuerno se ajustaba al cañón de la escopeta*».

También conviene destacar la descripción que hace **Julio Olóriz Aguilera** del calzado observado durante el viaje que realizó por La Alpujarra en 1894. Los campesinos y pastores alpujarreños usaban alpargatas de cáñamo y tela o *agovías* de *tomiza*. Habiéndolo observado en los pueblos de la Alta Alpujarra —Cáñar, Capileira, Trevélez...—, creyó Olóriz que eran calzado de montaña, quizás porque lo usaban los pastores; pero caminando de Ugíjar a Berja, observó a un anciano matrimonio que calzaban agovías; habiendo manifestado su sorpresa por el uso en tierra baja de lo que él creía prendas de montaña, el campesino respondió con tristeza que «*las agovías no son*

calzado del llano ni de la sierra, sino el de la miseria». Explicación apostillada por su esposa que, como buena alpujarreña, entonó esta coplilla:

«El que se fía de mujeres
y sólo calza agovías
jamás será afortunado
ni tendrá un cuarto en la vida».

En las provincias que integraron el Reino de Granada, las diferencias en la indumentaria —como en tantas otras cosas— se van a acusar a partir de final del siglo XIX hasta llegar a nuestros días en que es tal la variedad y riqueza de los trajes que sería excesivamente prolijo exponerlos en esta comunicación, por lo que relegamos el estudio de la vestimenta contemporánea para futuras ocasiones.

BIBLIOGRAFIA

ALARCON, Pedro Antonio de: *La Alpujarra.* Editoriales Andaluzas Unidas, S.A. Granada, 1983 (facsímil, Madrid 1874).

BERMUDEZ DE PEDRAZA, Francisco: *Antigüedades y excelencias de Granada.* Madrid, 1608.

BERNAL RODRIGUEZ, Manuel: *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX.* Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1985.

CARO BAROJA, Julio: *Los moriscos del Reino de Granada.* Ediciones Istmo. Madrid, 1976.

CUENCA GÑECO, María Victoria: *Adra la Vieja. Siglo XVI.* Adra (Almería), 1985.

DORE, G. y DAVILLIER, Ch. *Viaje por España.* Ediciones Adalia. Madrid 1984.

Equipo Libro de Granada. *Granada (Tomo II).* Ediciones Anel, S.A. Granada, 1981.

FERRER, Manuel: *Sierra Nevada y la Alpujarra (tomo IV).* Ediciones Anel, S.A. Granada, 1984.

FORD, Richard: *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa.* Ediciones Turner, Madrid, 1981.

GAUTIER, Teófilo: *Viaje por España.* Ediciones Garnier-Flammarion. París, 1981.

GUERRA VALDENEBRO, Pepa: *Así canta y baila Andalucía (Raíces de su cultura folklórica).* Confederación Española de Cajas de Ahorros. Málaga, 1986.

HENRIQUEZ DE LA JORQUERA, Francisco: *Anales de Granada (tomo II).* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Granada, 1987.

HERRERA ESCUDERO, María Luisa: *Trajes y bailes de España (tomo II).* Editorial Everest. León, 1984.

IRVING WASHINGTON:*Cuentos de la Alhambra.* Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1987.

MARMOL Y CARVAJAL, Luis de: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos de Granada.* Málaga, 1600.

MOLINA LOPEZ, E. y JIMENEZ E.: *Almería (tomo III).* Ediciones Anel, S.A. Granada, 1984.

MÜNZER, Jerónimo: *Viaje por España y Portugal (1492-1495).* Madrid, 1951.

NAVAGERO, Andrea. *Viaje por España (1524-1526).*

OCHOTORENA, Fernando: La vida de una ciudad. Almería, siglo XIX (tomo II). Editorial Cajal. Almería, 1979.

PEREZ CASAS, A. y PAOLETTI, C.: *Almería (Tomo II); artes y costumbres populares.* Ediciones Anel, S.A. Granada, 1983.

PINO ARTACHO, Juan del: *Sociología de La Alpujarra.* Universidad de Málaga, 1978.

RUZ MARQUEZ, José Luis. *Adra, siglo XIX.* Editorial Cajal. Almería, 1983.

SIMONET, Francisco Javier: *Descripción del Reino de Granada bajo la dominación de los Naseritas.* Ediciones Atlas. Madrid, 1982 (facsímil, 1860).

Varios. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana (tomo 63), voz: «traje».* Espasa Calpe, S.A. Madrid, 1975.

INDUMENTARIA TRADICIONAL DE LA PROVINCIA DE JAEN: LOS «CHIRRIS» Y «LAS PASTIRAS»

Vicente Oya Rodríguez

Labor artesana y sensibilidad artística se dan cita en los trajes típicos de la ciudad de Jaén. No se sabe dónde empiezan y dónde terminan el oficio artesano y el hacer artístico. Hay una paciencia generosa y una inspiración a raudales en cada pieza que está hecha siempre con un cariño sin limitaciones y con una imaginación desbordante. La nobleza de las líneas corre pareja con la belleza de los pespuntes que dibujan los encajes. Los colores son vivos como el agua que sale clara y cristalina de las ubres ubérrimas de esa tierra bendita de Andalucía que es Jaén y como la vegetación exuberante que anima el ambiente de nuestros campos en primavera.

El traje de «*Pastira*» se hace símbolo del carácter de la mujer jaenera, que ha sido siempre, en el transcurso de los tiempos, mujer hacendosa, limpia, sencilla, hecha de abnegaciones, entre las estrecheces de una economía insegura, la penuria y el porvenir incierto, pero enriquecida con las mejores virtudes.

El traje de *«Chirri»* también es el símbolo del hombre de Jaén, que ha tenido siempre, igualmente, las condiciones óptimas para ser rebelde, en un clima de indolencia, favorecido por su situación, pero trabajador del campo y de los cien oficios, forjador de sueños, amante infatigable de su tierra, apegado a sus lares, prudente, pensativo, cargado de hondos saberes populares.

El inolvidable Antonio Alcalá Venceslada (Andújar, 1883-Jaén, 1955), escritor costumbrista, conocedor de los secretos del folklore de Andalucía y de Jaén, en su «Vocabulario Andaluz», de 1950, premiado y publicado por la Real Academia Española de la Lengua, recoge los significados de *«Pastira»* y de *«Chirri»*.

«Pastira», para Alcalá Venceslada, es el «nombre dado a la hortelana de la vega de Jaén». También señala el citado «Vocabulario Andaluz» que *«Chirri»* es el «nombre dado a los hortelanos de la vega de Jaén». Igualmente destaca que *«Chirri»* dícese del «ojo lacrimoso y de párpados irritados», o del estiércol de cabra y de oveja, o del «pájaro chamariz», que canta en la Alameda.

Pero, sobre todo, *«Chirri» y «Pastira»* son, pues, los viejos y entrañables hortelanos de Jaén, no sólo los pastores jiennenses, o jaeneros, sino, por extensión, los labradores y los ganaderos, hombres del campo y de la ciudad, tipos entrañables del paisaje rural y urbano.

Alfredo Cazabán Laguna (Ubeda, 1870-Jaén. 1931), Cronista Oficial de la Provincia de Jaén, en la famosa revista «Don Lope de Sosa» (que se publicó mensualmente desde enero de 1913 hasta diciembre de 1930) tiene numerosas referencias a los trajes típicos jiennenses.

Ante el «Retrato de una Pastira», concretamente de María del Consejo Fe, dama de la sociedad jiennense de la época, retrato que fue pintado por José Nogué (Tarragona, 1880-Huelva, 1973) dirá el citado cronista con su peculiar estilo literario: «Saya azul de canícula en Jaén tejida; el mandil y el jubón ceñido; el mantoncillo al talle y la roja mantilla de bayeta jaenciana, circundada por felpón negro; luciendo saboyanas y joyel de cruz con profusión de esmeraldas».

Iguales alabanzas merecerán las *«Pastiras»* y *«Chirris»* pintadas por Pedro Rodríguez de la Torre (Jaén, 1847-Zaragoza, 1915), que es el pintor más interesante de la Escuela Jiennense del siglo XIX, el que pintara tipos auténticos de Jaén, que quedaron para siempre atrapados por sus pinceles prodigiosos.

En la ciudad de Jaén, rendida a sus *«Pastiras»*, poetas y músicos se han inspirado para producir hermosas composiciones.

Ahí están las estrofas vibrantes del Himno a Jaén, letra de Federico de Mendizábal (Madrid, 1901-1988) y música del maestro Emilio Cebrián (Toledo, 1900-Liria de Valencia, 1943), que se estrenó el 19 de octubre de 1932, en el desaparecido Teatro Cervantes de Jaén y se aprobó, como tal Himno de Jaén, en sesión de la Corporación Municipal de 31 de mayo de 1935:

«Bella Ciudad de la luz,
que tienes, cuando miras,
el corazón y el sol,
rendido a tus *pastiras*»...

A esa «*Pastira*» guapa, graciosa, delicada, que se asoma, con un cesto de mimbre, en la mano, María Teresa Arbuza y de Robles, a las páginas de «Don Lope de Sosa», donde, como pie, firmado por Riquelme, en Málaga, con fecha 19 de agosto de 1913, se puede leer este precioso soneto:

«Lleva la falda corta, el pie ceñido,
guarda negro jubón el talle airoso,
mantoncillo de flecos espumoso
lucen los hombros con gentil descuido;
enriquecen el clásico prendido
Cruz de esmeraldas en el cuello hermoso,
pendientes de dibujo caprichoso,
anillos de la fe que ha prometido.
Adornan ricas trenzas la cabeza,
que ostenta con pudor roja mantilla;
y así ataviada la ideal belleza,
cuando en el templo dobla la rodilla
¡Ella es el pueblo de Jaén que reza
a su Virgen, sin par, de la Capilla».

El mismo Cronista Cazabán, en «Don Lope de Sosa» (edición correspondiente a julio de 1930) hace un comentario a un dibujo de un grupo de tipos jiennenses que aparcan un jumento en la Puerta de la Posada de los Alamos. El dibujo está hecho por Manuel de Paz Mosquera, que trabajaba en el «Madrid Cómico», dirigido por aquel gran periodista que fue Sinesio Delgado. Un dibujo a la acuarela, que sería adquirido por la Comisión Provincial de Monumentos, por iniciativa de su secretario, Ramón Espantaleón Molina, y con destino al Museo Provincial.

Dice Cazabán: «Pastira, de falda de canícula, mantilla encarnada y peinado de lazos. Labrador, luenga capa de paño de hospicio, bombacho, faja y sombrero calañés redondo, alto de copete y de alas; el jornalero con la manta terciada, con idéntico sombrero e igual bombacho, todo tres tipos jaeneros. Y, en el fondo, montado uno y desmontado otro, dos valdepeñeros que se saludan; uno trae costales, otros corbos. Visten, el jinete traje de

estezado, pantalón ceñido, albarcas de correíllas, trenzadas sobre el tejido de punto en que se envuelve la pierna. Igual traje el jinete, y sobre la chaqueta, la pelliza o sobre-abrigo de lanuda piel de borrego. El sombrero, menor, más riguroso que el de los jaeneros, lógica consecuencia de la evolución del calaés del Santo Reino, que principia en Pontones, monumental y siguiendo una línea sinuosa por el sur y centro de la provincia, llega a Castillo de Locubín (pasando antes por Valdepeñas) al mínimun del tamaño y máximun de la estilización».

Por su parte, Luis González López (Torrevieja, Alicante, 1889-Jaén, 1969), el otro Cronista Oficial de la Provincia de Jaén, también inolvidable, que dirigió la revista «Paisaje» (editada entre 1944 y 1966), escribiría en su obra «La Jaenera»:

«De vivir en las huertas y emplear el cuidado y las manos en trabajos del campo, pastos, regadío, labranza, la hortelana de Jaén se llama Pastira y Chirri el hortelano. Los dos visten al uso del país: ella almilla o jubón negro, falda de canícula, mantilla colorada que se sujeta al peinado de alpargata o de lazos; él, capa de recio paño, camisa rizada, faja, bombacho y sombrero calañés redondo».

Los grandes escritores que pasan por Jaén, con ocasión de las corrientes del Romanticismo que tienen su cauce en nuestra tierra de una manera especial, también hablarán de los trajes típicos de Jaén.

Teófilo Gautier (1811-1872), poeta y literario francés, apóstol entusiasta del Romanticismo, en su libro «Viaje por España», que publica en 1840, nos dirá: «En Jaén es donde he visto más trajes nacionales y pintorescos; los hombres, en su mayoría, llevan calzones de pana azul, adornados con botones de filigrana de plata y polainas de Ronda, historiadas con mil calados, agujetas y arabescos de un cuero más oscuro. La suprema elegancia consiste en no abrocharse más que los botones de arriba y los de abajo, de modo que se vea la pantorrilla. Completan el atavío, que se parece mucho al de los antiguos bandidos italianos, anchas fajas de seda roja o amarilla, una chaquetilla de paño con alamares, una manta azul o café y un sombrero puntiagudo de anchas alas, adornado de terciopelo y madroños de seda. Otros llevaban lo que se llama vestidos de cazador, todo de piel de gamo, color avellana, y pana verde».

Cos Cayón y Pons (Lérida, 1825-Madrid, 1889) describe así un traje típico que, en octubre de 1862, con motivo de la visita a Jaén de la Reina Isabel II, regaló, para su hijo, el Príncipe de Asturias, don Alfonso, el sastre de Jaén, Marino Jiménez:

«Capa de paño color café, con vueltos de terciopelo grosella y seda de color blanco; chaqueta y chaleco de terciopelo verde con trenza y cordón

de seda negros, y botonadura blanca y dorada de filigrana de plata y forro de seda de color grosella con motas bordadas de negro; camisa con chorrera; zapatos bordados a pespunte con dibujo de flores y escudos con castillo y leones, y una lindísima vara».

Hay en el vocabulario de los vestidos típicos de Jaén, unas voces, que nos suenan de una manera particular y entrañable:

Como *canícula* que es, ciertamente, cada uno de los días que en la astronomía popular completan las cabañuelas y que comienza el 13 de agosto, ante víspera del día de la Virgen. Pero, que, de acuerdo con el «Vocabulario Andaluz», antes citado, de Alcalá Venceslada, «*canícula*» es un tejido privativo de Jaén. Es de algodón y forma listas y cuadros azules y blancos más o menos grandes y se usa para enaguas y delantales.

Y la *mantilla.* Hay una mantilla blanca, la de encaje de seda, encaje blanco. La tradicional de Andalucía, tal y como nos la describe, en tierras de Jaén, el Marqués de Santillana (Carrión, 1398-Guadalajara, 1458), en su cuarta «Serranilla», dedicada a la moza de Bedmar:

«Entre Torres y Canena
acerca de Solloçar,
fallé moça de Bedmar
Sanct Julián en buen estrena.
Pellote negro vestía
e lienzos blancos tocaba
a fuer de Andalucía...».

Blanca era la mantilla de las mozas de Jaén. Pero, ¿Desde cuándo se torna la mantilla en colorada?

Antonio Almendros Aguilar (Jódar, 1825-Jaén, 1904), una de las grandes figuras de la Literatura jiennense, tal felizmente recuperado por el profesor Alfonso Sancho Sáez, en su libro «Almendros Aguilar, una vida y una obra en el Jaén del siglo XIX» (Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 1981), nos cuenta una hermosa leyenda, dentro de «Los cuentos de la abuela», dedicados al Señor Vizconde de San Javier, y publicados, por vez primera, en la revista «Flor de Infancia», en el Madrid de 1863.

Se cuenta, en tan deliciosa leyenda, que en tiempos de dominación árabe, bajaron a la Puerta de Barrera, abierta en el segundo recinto amurallado de la ciudad de Jaén, un grupo de damas y galantes para pasar el día de San Juan, a orillas del Guadalbullón, que es el río que riega las vegas de la capital jiennense, siendo dichas damas y galantes sorprendidos por un pelotón de moros:

«Alfange en mano se lanza desde una altura vecina».

Las damas, antes de verse cautivas del harén moro, prefieren la muerte. Y toman las armas. Y ayudan a los mozos. Y, en el combate,

«Que salen sus blancas tocas
regadas de sangre»

Los moros, ahuyentados, o tendidos en el duro suelo,

«Algunos bravos donceles
y algunas hembras sin vida».

Y es por ello que:

«En honra de aquellas tocas
con la sangre enrojecidas.
Llevan en Jaén las hembras
colorada la mantilla».

Blanca, al parecer, era la mantilla de Jaén, tal y como la describe el Marqués de Santillana. Pero, andando el tiempo, las blancas mantillas se tornan en las encarnadas mantillas.

Dice Cazabán que «hay motivo fundado para suponer que, rendido el reino árabe de Granada, la toca blanca, al quedar como prenda de las moras esclavas, fue trocándose en roja, por las que esclavas no eran, buscando así una diferencia social». Y también señala al respecto el propio Cazabán que el uso de la mantilla roja pudo ser una influencia de la industria textil que se desarrolló con cierta importancia en el Jaén de aquellos tiempos.

En la Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo y testimonios posteriores queda constancia de la mantilla colorada de Jaén.

Esa mantilla que, con los trajes típicos de la ciudad de Jaén, «*Pastiras*» y «*Chirris*» ha sobrevivido con el tiempo.

En la Historia del Periodismo Local de Jaén, aparte de los periódicos y revistas que se han ocupado del tema, y sobre el que se podría hacer una amplia bibliografía, hay dos publicaciones que llevaron los nombres de «Chirri» y «La Mantilla Colorada».

«*El Chirri*» fue un periódico festivo de finales del siglo pasado. Se publicó en Jaén desde 1883 hasta 1888. Lo dirigió Eduardo Claver Nieto (Jaén, 1857-1923). Tanto Claver como un grupo de jóvenes colaboradores dejaron pruebas, en este periódico, de su fino humor. En el subtítulo aparecía la frase «Se publica cuando se puede». «El Chirri» fue un defensor de las tradiciones jiennenses, y, de modo especial, de los trajes típicos.

«*La Mantilla Colorada*» fue una publicación quincenal, más o menos, que apareció en marzo de 1894, «dedicada exclusivamente al bello sexo» tal y

como se indicaba en el subtítulo. De esta publicación, dedicada a exaltar a la mujer de Jaén, y a la mantilla colorada, aparecieron unos nueve números.

CONSIDERACION FINAL

Hasta aquí nuestra comunicación. He procurado destacar algo relacionado con los trajes típicos de Jaén. Y ello, por dos razones. Por un lado, para rendir homenaje sincero, lleno de afecto y admiración, a pasadas generaciones de hortelanos y hortelanas, tipos entrañables de Jaén, que nos legaron el amor al trabajo y las mejores virtudes. Por otro lado, para llamar la atención sobre estos trajes típicos, pues es necesario, ahora que tanto se habla de buscar las raíces de nuestra historia y de nuestras tradiciones, que, en llegados los días gozosos de las fiestas, salgan a las calles trajes típicos como los de «*Pastiras*» y *Chirris*», de Jaén, como banderas de alegría, a los vientos de la ciudad, con la mantilla colorada y el sombrero calañés.

No quisiera cerrar esta intervención sin agradecer a la Comisión Organizadora de este II Congreso de Folclore Andaluz: Danza, Música e Indumentaria Tradicional, que ha tenido como marco a la incomparable ciudad de Sevilla, la oportunidad que me ofrecieron de participar en estas actividades. Tengo que felicitar, con afecto y con admiración, a todas aquellas personas que, desde el silencio, trabajan por llevar a buen término estos Congresos y lo que ellos tienen de objetivos concretos para la defensa y divulgación de nuestro rico y variado folklore.

BIBLIOGRAFIA

— «Don Lope de Sosa», Crónica mensual de la provincia de Jaén (De 1913 a 1930). Trabajos del Cronista Alfredo Cazabán Laguna y otros.

— «Paisaje», Crónica mensual de la provincia de Jaén (De 1944 a 1966). Trabajos de Luis González López, Cronista Provincial, y otros.

— «La Jaenera», de Luis González López. (Estudio literario sobre la mujer y las costumbres de Jaén, 1939).

— «Almendros Aguilar, una vida y una obra en el Jaén del siglo XIX», de Alfonso Sancho Sáez. (Jaén, 1981. Premio «Cronista Cazabán» del Instituto de Estudios Jiennenses, de 1978).

— «Cancionero Popular de Jaén», de María Dolores de Torres Rodríguez de Gálvez. (Instituto de Estudios Jiennenses, Jaén, 1972).

— «Historia de la Prensa Jiennense (1808-1983)», de Antonio Checa Godoy. (Diputación Provincial, Jaén, 1986).

— «Crónica de la Cena Jocosa de 1986» (Artículo de Vicente Oya Rodríguez. Jaén, 1987).

LA MANTILLA

Margarita Ortega González

He de comenzar advirtiendo que todo estudio monográfico presenta muchas dificultades. Es difícil aislar un aspecto de las expresiones populares —en este caso una sola prenda— porque todos viven juntos y se influyen recíprocamente. El interesarse por un elemento resta eficacia al estudio.

Se puede afirmar que el traje es, más que cualquier otra expresión de las culturas de tradición, un hecho folklórico. Las características que ha de cumplir todo hecho folklórico, se dan en el traje con mayor claridad que en otras expresiones populares.

Y todo hecho folklórico es un hecho social. La sociedad, como algo vivo que es, evoluciona. Es equivocado pensar que el traje es estático, permanente. Ni el traje ni ninguno de los aspectos de la cultura popular.

El proceso de cambio es muy lento generalmente, pero es permanente porque se va adaptando a las condiciones de vida de la sociedad a que pertenece. Este ritmo lento no se contradice con su condición dinámica.

La prenda a la que vamos a dedicar el estudio —la mantilla— veremos que va a ser distinta según la época de referencia, si bien me voy a concretar principalmente al siglo XIX y primeros años del presente siglo donde

encontramos los últimos vestigios de la época de esplendor del traje en general. El traje popular tuvo su mejor época en la segunda mitad del siglo XVIII y durante el siglo XIX.

Entre las prendas tradicionales del vestir femenino, la mantilla es una de las de mayor encanto y variedad. Su uso se extiende a todas las regiones, pero en cada una de ellas adquiere unos rasgos característicos, propios y personalísimos, siempre en consonancia con los factores influyentes en todo hecho folklórico: el clima, el gusto personal, el estado civil, la economía, el destino que se da a su uso, y los tejidos y demás materiales propios de cada zona.

La palabra mantilla es una derivación de la palabra manto. Hasta convertirse en la prenda de las características de la mantilla de nuestro siglo y el anterior, que es la época que se pretende estudiar en este trabajo, ha ido pasando por diversas formas y tamaños.

La época medieval se caracterizó en el vestir por el uso de mantos. Las primeras referencias a la mantilla las encontramos en el siglo XV; se la denomina en los documentos catalo-aragoneses «mantonet» y en Castilla se la llama «mantonina». Son capas cortas. Existen numerosas pinturas y relieves y esculturas del siglo XV donde aparecen mujeres con esta prenda.

La palabra mantilla en el siglo XV hace referencia a una prenda más larga y con aletas, aberturas para sacar los brazos. Tiene la «mantilla de aletas» tres paños: uno, el mayor, forma la espalda, y los otros dos forman sendos delanteros. Esta prenda puede ser considerada como una creación propia de la moda española en el citado siglo. La Reina Isabel la Católica poseía varias mantillas con aletas, como lo atestiguan pinturas y grabados de la época.

A finales del siglo XVI la mantilla era una especie de chal que usaba toda mujer; con ella se cubría cabeza y hombros, dejando el mínimo espacio para mirar.

Aunque la mantilla ha ido sucesivamente evolucionando, en cada región o zona natural, tiene una fisonomía propia. Esta prenda puramente española se confeccionó en paño, lana, bayeta y otros tejidos y con frecuencia llevaba guarnición de terciopelo y adornos. Posteriormente se hicieron de encaje, si bien la mantilla de encaje, aunque tuvo un gran arraigo y su uso se generalizó en toda España y en Portugal y e Hispanoamérica, no es la mantilla tradicional del vestir popular femenino español. Y es que una de las condiciones de todo fenómeno folklórico es la de la utilidad, y la mantilla de encaje es muy delicada y por lo tanto no resulta práctica.

Para un ordenado análisis de la prenda que nos ocupa, podríamos seguir las zonas del traje español que señaló hacia los años veinte el gran folklorólogo e investigador español Luis Hoyos Sáinz. El profesor Hoyos señaló estas cinco zonas para el estudio del traje popular:

— Zona Norte, que se extiende por Galicia, Asturias, Santander, País Vasco y noroeste de Navarra.

— Zona Oeste, que comprende León, Zamora, Salamanca y Cáceres; zona de gran riqueza no sólo en trajes sino en cualquier expresión popular.

— Zona Centro, que incluye las dos mesetas.

— Zona Levantina, integrada por Cataluña, Valencia, Murcia y archipiélago balear.

— Y zona andaluza, que a su vez divide en oriental o granadina y occidental o bética. También se incluye en esta zona a las Islas Canarias.

De las mantillas confeccionadas en telas, podríamos hacer, atendiendo a la forma, dos grandes grupos: las rectangulares y las semicirculares.

La mantilla rectangular es prenda relativamente amplia; mide aproximadamente 1.50 mts. de largo, a veces más, por 0,50 mts. de ancho. No tiene exactamente forma rectangular, pues los extremos son sensiblemente más estrechos que la parte central. Están confeccionadas en distintos materiales, siempre ricos. Hay que tener presente que era prenda para ir a la iglesia y para asistir a ceremonias solemnes (bodas, bautizos, festividades religiosas, procesiones, etc.). Suelen presentar fondo de raso, seda o paño fino de brillo y alrededor una franja ancha de terciopelo liso negro. Algunas tienen en la parte central terciopelo labrado o brochado, adornado con mostacilla o pequeños abalorios de azabache que realzan los distintos motivos, y terciopelo liso alrededor de la prenda. En la unión de ambas telas, pasamanería de abalorios. A esta última se la denomina «mantilla de casco». Las variantes son infinitas, pero en todas se advierte riqueza de elementos como corresponde al destino que se le daba.

En las de forma semicircular, encontramos mayor variedad, sobre todo en tamaños. Tampoco la forma es un semicírculo perfecto ni todas son iguales. Algunas son extraordinariamente grandes, con fondo de paño, un ancho zócalo de terciopelo liso alrededor y en la unión de ambas telas, agremanes o adorno de azabache.

Las de menor tamaño pueden llevar también muy variados materiales en su confección. La parte central e inferior puede ser de seda a veces lisa, si bien en ocasiones artísticamente bordada en negro. Lleva ancho zócalo alrededor y pasamanería tapando la costura de la unión y que se enriquece

en los adornos en los dos ángulos interiores de la pieza central y en las dos esquinas laterales del zócalo.

En la unión de las telas empleadas está parte de su vuelo hábilmente recogido; la mantilla queda así ahuecada, resultando de un bonito efecto y muy favorecedora. A veces es la costura diagonal del zócalo en ambos extremos la que consigue el ahuecado de la mantilla, lo que determina que la parte central tenga una forma como de casquete ovalado horizontal, siendo en algunos casos este centro un rico adorno en azabache.

Tanto la mantilla rectangular como la circular, tienen en el punto central, en el lado que coincide encima de la cabeza enmarcando la cara, una diminuta borla negra que cuelga sobre la frente y que cumple una doble función: sirve para centrar la mantilla sin necesidad de espejo y para tirar de la prenda si por razón de su peso se resbala hacia atrás.

Las mantillas descritas van forradas en sencillas telas, negras en ocasiones, pero también es frecuente en otros colores: rojo, rosa...

En la región gallega, asturiana y provincia de León, el azabache es un adorno que abunda mucho en las prendas de vestir de la mujer. A otras zonas llega con menos riqueza y profusión. En las mantillas se pone claramente de relieve este hecho.

En Santander, País Vasco y Pirineo catalán, encontramos otra prenda de cabeza muy característica, de lienzo negro y formando capucha. En los valles de Santander es de lana blanca y se llama capillo. El capillo debió extenderse siglos atrás a otras provincias castellanas, concretamente a Palencia, pues Sebastián de Covarrubias en su «Tesoro de la Lengua Española» refiriéndose al capillo dice: «Las labradoras de Tierra de Campos usan unos capillos que les sirven de sombreros y mantellinas, y las señoras de aquella tierra los traen por bizarría de sedas, de telas y de bordados». En Vasconia se llama «capusay» y en el Pirineo catalán «caputxa» y «caputxeta». Estas son negras. No es mantilla propiamente dicha, sino una prenda de cabeza, que en cierto modo puede considerarse como una variante o derivación de aquélla. Está formada por un rectángulo de tela que se dobla por la mitad y va cosida la parte superior formando la capucha.

En esta zona norteña hay que hacer una mención especialísima a la mantilla del valle navarro del Roncal. La mujer roncalesa luce uno de los trajes más señoriales del vestir tradicional popular español y sobre su cabeza, la mantilla de lana roja con adorno alrededor de cinta ancha de seda labrada con dibujo de tema floral o cuadros. Sobre la frente, una borla que a la vez que supone un adorno, centra la prenda en la cabeza.

Cerca del Roncal, en los valles de Hecho y Ansó —pertenecientes ya a la provincia aragonesa de Huesca— la mujer lleva mantilla blanca de pañete,

llamada bancal, con cinta de seda alrededor. Una borla, llamada «tufa» o recato sirve para centrar la prenda sin necesidad de espejo; cuando la borla está en el centro de la frente, la mantilla está bien puesta. La mantilla blanca es prenda para las ceremonias religiosas. Para diario es de la misma bayeta que el saigüelo o saya.

La zona oeste, que integran las provincias de León, Zamora, Salamanca y Cáceres, muy ricas en expresiones populares, poseen trajes de un gran interés. En Salamanca el traje charro se adorna con mantilla de terciopelo y artísticos adornos de azabache. En Candelario para ir a misa, lleva la mujer sobre su cabeza un pañuelo enmarcando el rostro y sobre él la mantilla de terciopelo brochado rematado por una tirana, nombre que recibe la ancha cinta que la rodea. Otra prenda muy característica de las mujeres de Candelario, es una especie de manto, llamado serenero, de pañete verde preferentemente, a veces amarillo. Es prenda rectangular y va bordeado de cintas. Se lleva encima de los hombros y se sujetan las dos puntas de arriba por medio de un broche.

Las charras del llano lucen mantillas blancas de forma triangular de encaje o de batista blanca bordada con lentejuelas doradas.

Otra variante dentro de esta provincia, lo constituye la mantilla de la comarca de la Armuña; es roja, de paño, forma triangular, con abundantes bordados y rodeada de un volante ancho negro de seda.

En La Alberca, la mujer en su traje de ceremonia luce una prenda amplia que cubre la cabeza y que por delante es como una mantilla, pero se prolonga y cuelga por detrás; es el manto llamado ventioseno. En el traje de vistas albercano la mujer se adorna con un original tocado de gasa con encajes que cae sobre los ojos y se cruza por delante del cuello.

En la Zona Centro, formada por ambas Castillas y parte de Aragón, hay que hacer una referencia especial a la alcaldesa de Zamarramala en la provincia de Segovia. En este pequeño pueblo el día 5 de febrero, festividad de Santa Agueda, una mujer ejerce las funciones de primera autoridad. El traje es de una gran riqueza y señorío; lleva manteleta negra y a la cabeza un gorro mitra rematado en una borla; a los lados de este gorro, doce botones llamados apóstoles y debajo, una bonita mantilla blanca de encaje que se desliza por los hombros.

En la provincia de Toledo, en su parte occidental, hay una comarca que representa uno de los focos más interesantes del traje popular. Es el pueblo de Lagartera. Sobre el jubón visten manteleta bordada; para ir a la iglesia la mujer se cubre con mantellina blanca que va bordeada de encaje.

La zona Levantina tiene un clima cálido y suave. La mantilla que venimos considerando no tiene aquí razón de ser.

En Cataluña, lógicamente tenemos que encontrar las mantillas de encaje, que consideraremos después. Análogamente en el reino de Valencia vemos prendas de encaje en mantillas y chales cruzados, de tul con bordados en lentejuelas.

En el archipiélago balear encontramos mantillas también. Aquí la mujer lleva sobre su cabeza el rebocillo de batista o encaje, pero en Ibiza concretamente, también las payesas para ir a la iglesia llevan mantilla blanca bordeada de negro.

En las Islas Canarias, en Tenerife, la mujer viste mantilla blanca. También en Gran Canaria y en Fuerteventura.

Y llegamos a Andalucía. No hay que perder de vista que el traje popular es traje de sentido común y la mantilla de paño o terciopelo que venimos considerando hasta aquí, no es lógica en clima cálido; cierto que es prenda de respeto y de ceremonia religiosa, pero también es prenda de abrigo. Por lo tanto su uso en Andalucía no es general, aunque se viste en algunas provincias y comarcas frías. Como por ejemplo en Jaén, en el traje conocido como el de la pastira. Sobre el jubón lleva la mujer una mantilla de paño rojo bordada en terciopelo negro. Esta mantilla tiene una doble función: es prenda de abrigo y para ir a la iglesia; en este caso cubre la cabeza.

En la Andalucía Bética, encontramos en la provincia de Huelva un atuendo y tocado singulares que es preciso destacar: es el traje de cofrade y amazona de Puebla de Guzmán. El traje es de terciopelo granate; a la cabeza sombrero de copa adornado con plumas; bajo el sombrero, una bella mantilla blanca de encaje, en la que se pone de manifiesto una influencia del vecino país de Portugal. Y podemos hacer una referencia más en este pueblo: la cobijada de Puebla de Guzmán, que enmarca su rostro con un pañuelo blanco de seda y después se oculta con el cobijo. No es esta prenda una mantilla, pero en cierto modo puede verse en ella una variante. Distinto es el cobijo de las mujeres de Vejer. Estas cubren su rostro casi totalmente; apenas dejan un resquicio para mirar. Este cobijo es una saya sujeta a la cintura, que levantan y cubren con ella cabeza y busto, y cara.

MANTILLA DE ENCAJE

Y pasamos a considerar las mantillas llamadas de blonda, posteriores a las de paño, pero que arraigaron en España de tal manera, que se las ha hecho símbolo de lo español en las prendas femeninas.

El encaje se supone en España de origen árabe. Los primeros encajes se hacen a la aguja, y se supone que este procedimiento lo aprendieron de

nosotros en los Países Bajos en el siglo XVI. De las labores flamencas, España importaría el procedimiento de los encajes de bolillos, si bien nosotros en esta modalidad hemos brillado con luz propia, España tiene una gran tradición encajera. Este arte minucioso, delicado, exquisito, tuvo su esplendor en los siglos XVI y XVII.

La blonda es un encaje que ya se hacía en el reinado de los Reyes Católicos. Y cuando Catalina de Aragón, hija de Fernando e Isabel va a Inglaterra en 1501 para contraer matrimonio, varios autores afirman que llevaba encajes españoles. Naturalmente, si se trataba de blondas, la aplicación a la prenda que estamos estudiando sería bastante más tarde, que es cuando la mantilla surge y se impone.

No obstante, los orígenes de la blonda hay que situarlos en la época de Luis XV, cuando las encajeras normandas fabrican encajes con hilos de seda natural, cruda, traídos de China; el color de esta seda es de un tono ligeramente rubio (blond); a estos encajes les llaman blondes. Estos encajes se copian en España pero no fielmente; se les da otro estilo, otra gracia, otra personalidad, y se les llamó blondas. Cataluña fue quien primero y más se destacó en la realización de blondas. Se hacen en dos modalidades: con seda retorcida llamada granadina en el tul; y para los motivos o nutridos se emplea seda lasa brillante.

Con destino a los mantos de las imágenes también se confeccionan blondas con aplicaciones de hilos de oro y de plata; en estas labores se realizan verdaderas obras de arte.

En el siglo XVII la producción encajera en España es muy abundante. Y las blondas concretamente, que muchos autores opinan se trata de un encaje típico catalán, quizá por ese estilo personal que se les da, tienen en las mantillas su mejor aplicación y conocen su apogeo en el siglo XVIII.

Muchas poblaciones españolas se distinguieron en la fabricación de encajes y blondas, muy principalmente numerosos pueblos catalanes, como Tordera, Arenys de Mar, Calella, Malgrat, Mataró y otros muchos. En La Mancha destacaron Almagro, Granátula y Manzanares; el campo de Calatrava en el siglo XVIII contaba con 11.000 almohadillas que fabricaban más de un millón de varas de encaje, de las que gran parte salían para América. En Galicia tuvo antigua tradición encajera Camariñas; quizá desde el siglo XVI. Todos estos lugares sobresalieron por la fabricación de mantillas. En Cataluña se hacía toda clase de encajes. A mediados del siglo XIX se afirma que en Cataluña había 34.000 encajeras. Fue en esta región donde más encajes de bolillo se hacía. A finales del siglo XVIII también se hicieron encajes en Novelda (Alicante), asegurándose que la tercera parte de sus haitantes se dedica a la industria encajera.

Un autor —Artíñano— afirma que la técnica de la blonda la hemos heredado de los árabes granadinos, los cuales nos enseñaron la introducción de hebra de seda para rellenar los nutridos cuando el fondo se hace con otra hebra distinta.

Los motivos de la blonda son muy variados pero predomina el tema floral y en las orillas se remata con ondas grandes, llamadas de castañuela. Se emplean tres puntos: el llamado de tul para el fondo; el de lienzo para los motivos o nutridos, y otro denominado de rosa para el interior de los motivos.

Las mujeres de condición elevada aceptan el uso de la mantilla imitando el estilo de la maja y manola, mujer del pueblo bajo de Madrid y «de costumbres poco arregladas» según la describen algunos autores.

Las formas de la mantilla de blonda son varias. Tenemos la «mantilla de casco», donde la parte central es de paño, seda, terciopelo, etc. Mide esta pieza rectangular un metro de largo por 25 cms. de ancho; el encaje de la guarnición es un volante de unos 40 cms. de ancho; que va fruncido alrededor, menos en la parte delantera, donde va unido un velo del mismo encaje, pero más ancho que el de la guarnición. Hay otras variaciones en base a la mantilla de casco.

Después se hicieron las mantillas rectangulares; a éstas se las llamó de toalla. Son posteriores; se calcula que del primer tercio del siglo XIX. Puesta encima de la cabeza, quedaba poco airosa. Pero la peineta llamada «de teja» convirtió la mantilla rectangular en una prenda esbelta, graciosa y enormemente favorecedora.

Los llamados bordados granadinos se los puede considerar en cierto modo como derivaciones de la blonda catalana; son de ornamentación muy diversa y a veces aparecen motivos mudéjares; es encaje sobre tul; se llamó tul al trapo y blonda bordalesa. Al inventarse el tul mecánico, se sustituyó el fondo manual. Pero el origen de los bordados granadinos es muy anterior a la fabricación del tul mecánico, como queda expuesto.

Aunque las hay de varios tonos y colores, las mantillas se realizan generalmente en negro, blanco y crudo. La mantilla negra se lució preferentemente en ceremonias y actos solemnes y religiosos, y muy especialmente en las solemnidades de la Semana Santa, sobre todo el Jueves y Viernes Santo. La mantilla blanca se reservaba más para fiestas más profanas y para asistir a las corridas de toros. También para asistir a la llamada fiesta nacional y ferias se usan las mantillas de madroños, llamadas goyescas.

Muchos escritores extranjeros han recogido en sus libros de viajes este hecho. Richard Ford (1796-1858) en «Cosas de España» escribe haciendo

referencia a una corrida de toros: «Los hombres van lujosamente vestidos con sus galas de majo; las señoras se ponen mantillas blancas de encaje».

François Boucher en su libro «Historia del Traje en Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días» al referirse al traje femenino en España en el siglo XVIII, señala que a partir de 1780 se observa una reacción muy acenturada entre los elegantes en favor del traje de maja, uso de tejidos ligeros blancos o negros y mantillas de encaje.

Varios pintores españoles, pero especialmente Goya, llevó a sus cuadros mujeres con mantilla de encaje. En el Museo del Prado se encuentra el cuadro que representa a la Reina María Luisa de Parma en traje de maja con mantilla negra (año 1798). También pintó a la Marquesa de Solana (Museo del Louvre) con mantilla blanca de tul bordeada de puntilla (1792). Asimismo la Duquesa de Alba fue pintada por Goya con mantilla negra hacia 1793.

Del Pintor Vicente López y Portana es el retrato de la Reina Mª Cristina; sobre un traje espléndido azul, luce una preciosa mantilla de blonda de seda blanca (Museo del Prado).

El uso de la mantilla ha ido decayendo notablemente y este hecho hay que reconocerlo con tristeza. Es una prenda bellísima, de creación netamente española, prenda muy señorial, elegante, airosa y a las españolas les cae muy bien, pues enmarca su natural belleza y gracia.

La reducción de la mantilla de encaje dio origen a la mantellina o velo, prenda que hemos conocido y usado hasta hace relativamente poco. Cubría la cabeza y reposaba sobre los hombros.

Prenda distinta, pero relacionada con la mantilla, puede considerarse la toca, de gran tradición. La toca fue el tocado femenino por excelencia en la Edad Media. Y en este campo sí que Andalucía en los numerosos talleres de bordados para las cofradías mantiene una muy estimable tradición. La toca se destina a las imágenes, a esas incomparables Vírgenes andaluzas que son la admiración y el asombro del mundo entero. Se podrían citar muchos de sus renombrados talleres. En el taller de Caro, fundado por Victoria Caro a principios del presente siglo, se han confeccionado tocas para la Virgen de Montesión de malla de oro bordada, para la Virgen de la Soledad y del Buen Fin.

Sería muy de desear que la mantilla volviera a tener un puesto de honor en el vestir de la mujer. Razones no faltan. Tiene tradición y belleza.

Muchos pueblos son fieles a sus tradiciones. España en general, no lo es; hay que reconocerlo. Aunque Sevilla y Andalucía en general, sean una excepción.

Por eso hoy desde Sevilla y desde este II Congreso de Folclore Andaluz, formulamos el deseo del retorno de la mantilla española a todo el territorio nacional y en todas sus modalidades y variantes.

Es indudable que hay que resurgir en todos los campos y expresiones de las culturas de tradición. Andalucía y Sevilla hoy pueden influir mucho con su tradicional entusiasmo y con su buen hacer. Así lo deseamos y lo esperamos.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BAROJA DE CARO, Carmen: «*El encaje en España*». Barcelona 1933. Ed. Labor.

DE HOYOS SAINZ/DE HOYOS SANCHO, Luis/Nieves: «*Manual de Folklore*». Madrid 1985. Ed. Istmo.

GONZALEZ MENA, Mª Angeles: «*Catálogo de Encajes*». Madrid 1976. Instituto Valencia de Don Juan.

DE HOYOS, Nieves: «*El traje regional*». Madrid 1954. Temas Españoles. Publicaciones españolas.

DE COVARRUBIAS, Sebastián: «*Tesoro de la Lengua Castellana o Española*». Madrid. Ed. Turner.

BERNIS, Carmen: «*Indumentaria Medieval Española*». Madrid 1956. Instituto Diego Velázquez.

BRUHN-TILKE: «*Historia del Traje*». Edt. Gustavo Gili.

BOUCHER, François «*Historia del Traje de Occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*». Montaner y Simón, S.A.

FERNANDEZ DE PAZ, Esther: «*Los Talleres del Bordado de las Cofradías*». Madrid. Ed. Nacional.

ORTIZ DE ECHAGÜE, José: «*España, Tipos y Trajes*» (Láminas).

FORD, Richard: «*Las cosas de España*».

Diccionario ESPASA.

«LA INDUMENTARIA TRADICIONAL: IMPORTANCIA, INVESTIGACION Y RECUPERACION»

Mª Ventura Muñoz Hernández

Organización de una Escuela-Taller de recuperación y confección de indumentaria tradicional.

INTRODUCCION Y RAZONES

A.1.- OBJETIVOS:

A.1.1.- Generales.
A.1.2.- Específicos.

A.2.- CONTENIDOS:

A.2.1.- Históricos
A.2.2.- Geográficos
A.2.3.- Etnográficos
A.2.4.- Lingüísticos
A.2.5.- Artísticos
A.2.6.- Sociales

B.1.- METODO:

B.1.1.- Búsqueda y recopilación
B.1.2.- Investigación
B.1.3.- Presupuesto económico
B.1.4.- Diseño, corte y confección

B.2.- DIDACTICA:

B.2.1.- Coordinación
B.2.2.- Programación
B.2.3.- Evaluación

C.- MEDIOS:

C.1.- Humanos
C.2.- Materiales
C.3.- Económicos

D.- DINAMICA:

D.1.- Calendario y horario
D.2.- Distribución de Materias

VOCABULARIO.

Organización de una Escuela-Taller de recuperación y confección de indumentaria tradicional.

INTRODUCCION Y RAZONES

En estos momentos de «regionalismos», de «autonomías», de valoración de lo autóctono; afortunadamente asistimos a una especie de resurrección de desaparecidos y, no pocas veces, menospreciados elementos que integran el acervo folklórico. Su recopilación y la rigurosa investigación sobre ellos y su autenticidad, nos dan conocimientos serios de lo tradicional y popular.

No debemos subestimar cualquier esfuerzo por conservar, adecuar y difundir estos conocimientos en los tiempos presentes; pues como afirma

Joaquín Díaz «no podemos olvidar que una civilización, por muy sofisti cada que sea, puede ir unida a un empobrecimiento total de las formas espirituales, llegándose a negar la importancia de la creación individual».

El valor de estos elementos y conocimientos es la transmisión concretizada en un hecho (festivo o cotidiano) por medio de un gesto ancestral que adereza al usuario con un doble juego ritual: la representación y la indumentaria.

No es folklore la mixtificación o la trasposición ficticia de herencias que adulteran la realidad inconsciente o intencionadamente. Y donde más puede y suele darse este error es en la confección de indumentaria regional tradicional, lo cual, a su vez incide en la pureza de las danzas. O.J. García del Campo hace denuncia expresa de esta situación, a la cual nos adherimos plenamente, cuando dice: «Los grupos de bailes regionales podían haber hecho una labor extraordinaria en este campo del traje regional, por desgracia ha ocurrido todo lo contrario. Algunos, muy pocos, llevan trajes auténticos y verdaderamente extraordinarios. Otros, también muy escasos, los llevan pobres y vulgares, pero al menos también son auténticos. Pero lo más grave es que la gran mayoría de grupos no se ha molestado en buscar o investigar nada y los han inventado, presentando como traje tradicional algo que nada tiene que ver con ello. Con lo cual no sólo han perjudicado la autenticidad del traje, sino también al mismo baile que pierde con ello gran parte de su pureza».

Existe un lenguaje no sólo hablado: el vestir; los trajes sugieren unas formas de lenguaje en cuanto significan, trasmiten y evolucionan.

Pero las prendas de vestir al ser fungibles son propensas a desaparecer por motivos varios.

> «Cuántas faldas de camilla no se han hecho con capas o refajos. Cuántas chambras de seda no se han aprovechado para adornar vestidos más modernos», dice J.Mª González Marrón.

Pues para que *no se destruyan* allí donde existen; para que *no se olviden* menosprecien o por equivocados sentimentalismos se oculten; como expresa J. Sanz y Díaz en «La indumentaria típica».

> «... hoy las gentes visten monótonamente los atavíos impuestos por las modas universales, sin carácter propio regional. Ya sólo quedan las prendas clásicas en el fondo de algunos baúles y arcones, como vestigio sentimental que cubrió las gastadas huesas de ancianos antepasados...»

Y sobre todo para que *no se deformen* allí donde, porque se usan con relativa frecuencia en ciertas efemérides; a veces, se especula con la indu-

mentaria sacándola de su entorno geográfico y motivador o desvirtuándola en su originalidad, emborronando el ayer etnográfico y popular abatido por motivos bastardos poco confesables, de origen exclusivamente crematísticos.

Todo ello son razones suficientes que no sólo justifican, sino que reclaman la puesta en marcha de proyectos como el que presentamos y que de modo incipiente comienzan a funcionar en algunos ayuntamientos de la provincia de Valladolid con aportación económica de la Diputación Provincial.

Nuestra presencia en este Congreso es motivada porque creemos que la experiencia es utilizable en cualquier otra provincia o región y a la vez el conocimiento de las de otros lugares, puede enriquecer nuestra aportación.

A.1.- OBJETIVOS

Algunos de ellos subyacen en lo expuesto en la introducción por lo que pasamos a su clasificación.

A.1.1. Generales

Promover la creatividad y la autorealización personal del individuo familiarizándole con las tradiciones, su génesis y evolución, así como con su mismo entorno (especialmente el rural) por medio del conocimiento del traje regional, su historia y confección, sin olvidar lo fundamental del empleo apropiado del léxico y vocabulario respectivo que, en parte, adjuntamos al final.

A.1.2. Específicos

Participativos: Que el alumnado sea el agente activo, recuperador, creador y ejecutor de las tradiciones de su entorno, redimiéndolas y difundiéndolas.

Cognitivos: Conocimiento de las prendas que componen la indumentaria tradicional general, de nuestra provincia en particular; sus diferencias y similitudes con otras provincias y entre comarcas. Influencias recíprocas.

Tecnológicas: Adquisición de destrezas y técnicas suficientes para que el alumnado cuente con la preparación necesaria con la que poder confeccionar vestuario e incluso promover talleres en sus pueblos, aunque sólo sea de ámbito familiar.

A.2.- CONTENIDOS

Julio Caro Baroja, escribe refiriéndose a nuestro folklore:

> «Han sido los pueblos de tradición regionalista o autonomista los que desde hace ya bastante, estudiaron sus propios usos y costumbres, de suerte que es fácil saber que hay un folklore gallego, catalán o vasco. También por razones específicas (y sobre todo de tipo estético) se habla de folklore andaluz. ¿Pero qué se sabe, comúnmente, del folklore castellano y en particular del castellano viejo? Muy poco o nada. Sin embargo, Castilla la Vieja, como León, son tierras riquísimas para el etnógrafo, el folklorista y el antropólogo».

Y continúa:

> «... el folklore castellano tenía una vida robusta».

Para terminar diciendo, refiriéndose a sus años de trabajo al frente del «Museo del Pueblo Español» en Madrid:

> «Me hubiera gustado entonces meterme en lugares recónditos de Castilla y León»

Está claro, pues, que nuestra región tiene entidad suficiente y contenidos claramente definidos y diferenciadores de su folklore y por tanto de su indumentaria regional.

Contenidos que clasificamos en:

A.2.1.- Históricos

Desarrollo, génesis y evolución del traje regional y sus elementos. Permanencia y transmisión a través de generaciones.

Hoftman Krayer en su «Bibliografía folklórica» trata el vestido y sus elementos en el capítulo 8º de los veinte que componen la obra.

A.2.2.- Geográficos

Razones e influencias regionales, comarcales, climáticas, sociales, etc.

Las prendas pueden extenderse de unas regiones a otras, los materiales y sobre todo el colorido, la combinación y las labores las diferencian; como es el caso del sombrero de «velludo» oriundo de Burgos y usado desde Salamanca a Murcia y que con variantes aparece hasta en las serranías andaluzas. Pues hay que tener en cuenta que «... no son fruto (la vestimenta) de una concepción artística a priori, sino de una especificidad étnica basada en la climatología, las necesidades y los usos» (A. García Ortega: «Cinco tesis sobre el folklore»).

A.2.3.- Etnográficos

Sentido histórico, idiosincrasia.

Fomento y estudio de ese magnífico caudal de tradiciones, costumbres o hábitos del pueblo; esencias del alma selecta de nuestras gentes y expresión fidelísima de su forma de ser o de sentir su personalidad humana.

A.2.4.- Lingüísticos

Conocimiento comprensivo, empleo con propiedad y adecuada divulgación del vocabulario, modismos y dichos referentes al vestuario y labores, prendas, materiales y útiles.

A.2.5.- Artísticos

Sensibilidad, normas estéticas.

Se persigue salvar del olvido y de la frívola e irresponsable manipulación una serie de manifestaciones artísticas, autóctonas y sentimentales, nacidas intuitivamente en el seno de nuestro linaje, amante de la belleza desde los tiempos más remotos.

A.2.6.- Sociales

Inquietar, motivar, promocionar, participar.

Promover la inquietud en todos aquellos que deseen elaborar y confeccionar su propio traje regional basándose en los modelos antiguos. Desde la ignorancia y la apatía mantenidas, la indolencia y la incapacidad provocadas; romper la inercia despertando la sensibilidad y posibilidades ocultas. Hacer partícipe al pueblo de base, de los conocimientos que sobre indumentaria tradicional eran sólo posesión de una admirable élite.

Ante la carestía que supone la adquisición por compra de un traje regional completo, su uniformidad, la carencia de detalles de pureza tradicional, cuando no de total autenticidad; están la conveniencia económica de la confección personal y la ventaja cultural y social que ésta supone.

B.1. METODO

No es difícil copiar pero, en muchas ocasiones, ¿de dónde?

B.1.1.- El proceso a seguir parte, pues, de la *búsqueda y recopilación* de prendas antiguas, fotografías o grabados.

B.1.2.- Cuando se cuente con este material se procede a un detallado *examen y descripción* de él, para luego realizar una labor de *investigación* sobre las vestimentas, trajes e indumentaria.

B.1.3.- El siguiente paso es *presupuestar el importe* de las prendas a confeccionar, cuyos materiales serán proporcionados a precios de fábrica a mayoristas.

B.1.4.- A continuación comienza la labor docente propiamente dicha; *diseñar, cortar, probar* y preparar los trajes que constan como mínimo de las siguientes piezas: manteo, chambra o blusa y ropa interior, para el atuendo femenino; y, pantalón, chaleco, capa y blusa, para el masculino; para ambos es importante el calzado.

En esta etapa se impone el aprendizaje de *dibujo* aunque sea de forma elemental y de las técnicas de *bordado.*

Siempre ha de primar la autenticidad sobre la vistosidad, teniendo presente que no se puede copiar sin investigar con rigor.

Como *actividades de refuerzo,* con carácter extradocente, a lo largo del proceso de aprendizaje, se realizarán exposiciones, conferencias y utilización de medios audiovisuales.

B.2.- DIDACTICA

Coordinación del taller a cargo de la directora y seguimiento del mismo y su funcionamiento.

Programación de los cursos por trimestres, a cargo de la dirección y el equipo docente.

Valoración de los resultados, diaria y participativa; equipo docente y alumnado.

Evaluación semanal y mensual, global y personalizada a cargo del equipo docente (dirección y monitores).

C.- MEDIOS

C.1.- Humanos

Una *directora* y tres *monitores* especializados en cada una de las tareas o en todas ellas (diseño, corte y confección, bordados y pasamanería).

C.2.- Materiales

Local con, al menos, un *aula* grande para impartir clase y un *despacho* para oficina y recepción.

Material de costura, máquinas de coser, mesas de corte, planchas, etc.

Material fungible: tizas, jaboncillo, hilos, pasamanería, abalorios, etc.

Audiovisuales: vídeo, filminas, fotografías, cintas vírgenes, etc.

C.3.- Económicos

Financiación oficial; aportación por matrícula de cuantía simbólica.

D.- DINAMICA

D.1.- Calendario y horario

A la vista de la demanda real, las condiciones y la extracción social del alumnado; tanto el horario como el calendario son flexibles y fácilmente adaptables, partiendo siempre de que pedagógicamente es recomendable un horario continuado no menor de tres horas.

Los cursos completos tienen una duración de ciento ochenta a doscientas horas de enseñanza directa, divididas en dos partes una primera de iniciación (cien o ciento veinte horas) y la segunda de perfeccionamiento y profundización que ocupa unas setenta horas.

Al finalizar los cursos es necesaria la clausura con la exposición pública de resultados en la que no se abandonan los detalles que relacionamos con la expresión de contenidos (A.2.).

Todo lo referente a medios y dinámica es de implantación progresiva y condicionada.

D.2.- Distribución de materias

Se siguen rigurosamente los pasos citados en el apartado referido a metodologías (B.1), tratando en cada etapa del proceso los contenidos que perseguimos enseñar. Si bien en la segunda parte del curso se abunda más en conocimientos de detalles como bordados, apliques, pasamanerías, abalorios y enriquecimiento de labores, así como adquisición de conocimientos sobre el traje regional en la geografía nacional sus similitudes y diferencias. Con vistas a la puesta en marcha de talleres o cooperativas, se imparten enseñanzas de didáctica y comercialización.

Vocabulario al que nos referimos en A.1.1. y A.2.4.:

Abarca
Alforja
Alrota
Amelgo
Anguarina
Basquiña
Batanes
Borceguí
Botones de muletilla
Brocado
Caireles
Calzas
Cambrai
Campo
Capote de Pardilla
Cobija
Crucero
Cuarto
Chambra
Damasco
Delantal
Enagua
Escarlatín
Esquina
Estameña
Estopa
Faltriquera
Galones
Jareta
Jubón
Justillo
Leonado
Lienzo
Lino de Burgos
Manteleta
Mantilla
Montera
Musco
Pañoleta
Peales
Pelerina
Percal
Polaina
Rebozo
Refajo
Repulgo
Rizo
Saya
Sayuelo
Tapaboca
Terciopelo
Tocado
Toquilla
Ventisca
Verillo
Zagalejo
Zahones

Joyas adornos y aderezos:

Abalorios
Azabaches
Corales
Dijes
Gigantillas
Joeles de plata
Pasamanería
Trenza
Venera

Labores:

Azucenas
Caracoles
Encomienda
Golpe
Picao
Ramo
Sobrepuesto o aplicación
Vullos

INFLUENCIA ANDALUZA EN LA ESCUELA BOLERA

Eloy Pericet Blanco

Buenas tardes.

Antes de empezar, quiero decirles que me encuentro muy feliz de estar en nuestra Sevilla; aunque me he criado en Madrid, creo que soy un buen sevillano, pues nunca he perdido el contacto directo con mi tierra natal.

Nací en la plaza de Zurbarán, entre San Juan de la Palma y la Encarnación, junto al Picadero que ahora es la galería de los Azahares, en una academia de baile, la de mi padre.

De mi infancia en Sevilla me quedan pocos recuerdos, era muy pequeño cuando mis padres se trasladaron a Madrid, quizás el más importante que conservo en mi memoria sea el salón de la academia y a mi padre sentado al piano, bajo un gran espejo inclinado hacia delante, que era por donde veía y corregía a los alumnos.

En los festejados días de repaso que solían hacerse cada quincena, creo que los sábados repasaban cada uno y en conjunto todo el repertorio de bailes que habían aprendido; entonces nos permitían entrar a las clases y allí teníamos ocasión de aprender de vista todos aquellos bailes, pues prácticamente nuestro padre nunca nos ha dado clase de baile.

Los Pericet de esta tercera generación de bailarines, somos seis, cuatro mujeres y dos hombres, todos sevillanos, excepto la pequeña que nació en Madrid. Siguen en activo Angel, Carmela y Amparo. Nuestras actividades artísticas las hemos desarrollado más en el extranjero, principalmente en América, en las tres Américas. De nuestras actuaciones en España tengo la satisfacción de haber bailado en varias ocasiones en el desaparecido Teatro San Fernando.

Nuestra constante ha sido difundir la danza española en sus diferentes ramas, el folklor, el flamenco, el estilizado y naturalmente la especialidad por herencia la Escuela Bolera, a la que paso a comentaros sin más preámbulos.

Esta denominación de Escuela Bolera se ha empezado a dar a partir de los años cuarenta de este siglo, en realidad es la Danza Clásica o Española, llamada anteriormente baile de palillos o de zapatillas, incluso en algunos sitios se le llama, sobre todo entre los profesionales, Escuela Pericet.

Las bases de nuestra escuela, como las de todas las técnicas de danza, vienen de pasos de bailes populares, creados y accionados por el hombre del pueblo ante la necesidad de expresar sensaciones y componer figuras plásticas con su cuerpo.

No es de ninguna manera importada de Francia o Italia como piensan algunos, incluso hasta profesionales. La denominación de los pasos en francés, algunas veces españolizados, se debe a la necesidad de unificar los nombres de las diferentes técnicas, para poder establecer comparación y nunca mezclar los estilos.

Los datos de orígenes como danza organizada o académica son bastante dudosos, por falta de bibliografía, sobre este tema, aunque anecdóticamente hay quien los remonta anterior al rey Sol, Luis XIV de Francia (el padre de la danza). Si es cierto que D. Miguel de Cervantes en una de sus novelas ejemplares, la Gitanilla, hace referencia a los famosos bailadores de seguidillas manchegas que son poco más o menos las que bailamos ahora, me refiero lógicamente a las de la escuela y no a las populares.

En el siglo XVII exactamente en 1642 reinando Felipe IV, Andalucía empieza a introducir su carácter en los bailes del momento; según Juan de Esquivel Navarro (sevillano), en sus discursos sobre el «arte del danzado», ya se incluyen braceos, movimientos de cintura y cabeza, diferentes al resto de Europa, con algunos toques de castañuelas. Se aprende en la corte con el maestro Almeda, los bailes para reuniones y actuaciones, aparentemente profesionales.

Cuenta por supuesto nuestra escuela, con las grandes influencias de las invasiones que hemos padecido en toda la península, al igual que nuestros

folklores. Luego tenemos el ir y venir de lo académico a lo popular y viceversa. El pueblo toma de los profesionales lo que se pone de moda y lo deforma, después nuevos maestros recopilan y perfeccionan estos bailes para volverlos a enseñar.

Ahora sí, no cabe duda de que la influencia mayor de todas nuestras regiones en la escuela, ha sido la andaluza.

Simplemente hay que poner atención a la colocación del cuerpo, siempre más arqueado que en otros estilos, con los famosos quiebros en que tanto han insistido los antiguos maestros.

A los movimientos de brazos con giros hacia afuera y adentro, acompañados con los de cabeza, siguiendo con la mirada la trayectoria de las manos y sobre todo los toques de palillos con carretillas y no a golpes o sacudidas como se suelen tocar en casi todas las otras regiones. Si nos referimos a los temas musicales que se emplean para bailar, vemos que la mayoría son melodías y ritmos típicamente andaluces, los jaleos, cachuchas, panaderos, incluso los que se localizan en Madrid, como los Fandangos y Tiranas, que tienen el carácter de los temas andaluces.

Con el traslado de las cortes a Cádiz, se crean en toda Andalucía gran número de academias, quedando así los maestros más conocidos instalados en Málaga, Jerez, Sevilla y Cádiz, principalmente.

Es en esta época cuando se define el carácter andaluz en el baile clásico español.

Aproximadamente por esta fecha, en Aguilar de la Frontera (Córdoba), un francés, ajeno al baile, Antoine Pericet, funda nuestra familia.

Volviendo al dieciocho, al hablar de los grandes maestros del bolero, tenemos a Antonio Boliche, de origen manchego, compitiendo en Seguidilla y Boleros, saltados con el Ventero de Chiclana, especialista en trenzados, llamados en aquella época laberintos, y con Esteban Morales, del que dicen que creó las vueltas de pecho, y murió a consecuencia de este paso, por lo fuerte y exagerado que lo hacía; Requejo el Murciano, bailador de boleros con el estilo levantino. Sin duda todos los datos coinciden en que el auténtico creador del bolero y maestro, es el sevillano Sebastián Cerezo, llamado también Arezo, éste se traslada a Madrid, en la última década del dieciocho, donde difunde y enseña sus boleros, tanto en los famosos bailes de Candil, como en las fiestas de corte y academias. Era viajero, cosa rara en aquella época, consiguiendo así grandes éxitos y propagando el baile de zapatilla, con disciplina y técnica.

Estos artistas han tenido que llevar su profesión, como vulgarmente se dice, a pulmón; la mayoría de ellos tenían otros oficios, ya que el apoyo de

los gobernantes era casi nulo, incluso en algunos casos, subestimados y hasta censurados o perseguidos.

Debemos señalar al Marqués de Perales, que a principio del siglo pasado, exactamente en 1807, solicita al ayuntamiento de Madrid, crear en los Caños del Peral, una academia oficial de baile teatral, para cultivar la danza española y protegerla de las influencias extranjeras.

También merece el agradecimiento de todos los bailarines, la reina Isabel II, que al inaugurar el teatro Real de Madrid, cuarenta y tres años des pués, en el mismo terreno, incluso algunos madrileños de la época le llamaba al Real, el teatro de los Caños del Peral, establece una academia oficial de baile, dirigida por el maestro Emilio Monet.

El colorido, la riqueza de pasos y la fuerza de nuestra danza, supone un gran atractivo para los profesionales extranjeros. Vienen a España, numerosos bailarines, maestros, escritores y cronistas, que sienten la necesidad de conocer nuestra danza. En 1807, se edita un libro en Philadelphia llamado «La Bolerología», escrito por Rodríguez Calderón. Se crean coreografías de escenas españolas. El maestro Vigano, casado con la bailarina española María Medina, estrena en Italia «Los españoles en Isla Cristina».

Felipe Taglionni crea su Divertisment Español y más adelante, en 1836, para su hija María Taglionni, coreografía la suite «Fiesta Española», en el teatro imperial de San Petesburgo, y luego su gran creación «La gitana», que casi le valió el apodo entre el público europeo.

Las bailarinas francesas Noblet y Dupont, hacen famoso fuera de nuestras fronteras, el precioso «Jaleo de Jerez», que bailaban en pareja.

El gran pintor, también francés, Doré, dibuja la conocida colección de grabados de Escenas Andaluzas, entre los que se encuentran Fandangos en el teatro de San Fernando de Sevilla, Panaderos, El Olé, etc.

Manet también siente gran atractivo por nuestros bailarines y hace el conocido retrato de «Lola Valencia».

Quizás de todas las bailarinas extranjeras que interpretaron nuestros bailes, la que más dedicación empleó, fue, la austríaca Fanny Elssler, estudiaba y copiaba a las mejores boleras de la época y así aprendió jaleos, fandangos y especialmente boleros, como la cachucha, que incluyó en la coreografía de Coralli, «El Diablo Cojuelo».

Augusto Bournonville, bailarín y maestro del Ballet Real de Dinamarca, también aprendió en España, en 1840, nuestros bailes y crea en su país la escuela de danza, que lleva su propio nombre.

Coreografía ballet clásicos españoles, como «La ventana y El toreador». Esta escuela Bournonville se conserva actualmente pura, como en su creación, incluso existe una compañía que hace continuas giras por todo el mundo.

Mario Petipá también se interesa por nuestra danza y establece en Sevilla su residencia durante una larga temporada. Incluye en muchas de sus coreografías variaciones de estilo español, por ejemplo, «Don Quijote», con música de Minkus, inspirado en la Boda de Camacho, hay un gran Bolero. En 1855 le encargan para el teatro Real de Madrid, el ballet, titulado «La estrella de Granada».

El auténtico auge de nuestro baile se alcanza a mediados del siglo pasado, coincidiendo con la cumbre de la época romántica. Proliferan más aún, las academias, donde se enseñan además de los bailes de sociedad, todos los bailes de palillos para aficionados y profesionales. Se celebra reuniones danzantes en los salones de las mismas academias y acuden invitados, tanto de la ciudad como forasteros y extranjeros. Los maestros se juntan y reúnen a sus alumnos, para comparar y unificar los bailes de grupos y parejas.

Continuadores inmediatos de Cerezo son: El granadino, Eduardo Vázquez alumno de Guerrero, Badillo, Juan Alonso y Oliver. Después de varios años de estudios, forma parte del grupo de bailes de Marco Díaz, con quien realizó giras por toda España. Dirigiendo su propio grupo se embarcó para Sudamérica, donde permaneció durante dos años, entre Brasil, Argentina y Uruguay. A su regreso, después de bailar en Madrid, se presentó en el teatro San Fernando, con el estreno del gran baile de la Tertulia. Hizo pareja con Petra Camará, con la que consiguió sus mayores éxitos, en el Filarmónico y el teatro del Centro de Sevilla. Se trasladó a Barcelona, donde enseñó su profesión a muchos catalanes. Vuelve a su Granada, y en 1909, instala su academia en la plaza Mariana.

Si hablamos del granadino Vázquez, no podemos dejar de hablar también de los malagueños, Juan Manuel Reguero, Carlos Galán, Antonio Recio y Carmen Parejo, que formaron en su escuela a grandes bailarines, no sólo malagueños, también de Sevilla y Jerez, que acudían a estas academias atraídos por su fama. Hablando de los sevillanos, uno de ellos es el maestro José Otero, alumno de Aviles y contemporáneo de Segura, no fue un bolero precisamente, su especialidad aparte de los bailes antiguos de salón, fueron los llamadose bailes regionales andaluces, como Sevillanas, Peteneras, Soleares, Garrotín, etc... todos estos bailes, están ahora incluidos en lo que llamamos «baile de escuela de zapato».

Este gran maestro, aparte de enseñar sus conocimientos y llevarlos por el mundo, con grupos de bailarines, tuvo el acierto de escribir un tratado que

fue editado en Sevilla en el año 1912. En este libro podemos encontrar una semblanza de la gran influencia andaluza y conocer algunos intérpretes, maestros del siglo pasado. Entre los muchos que mencionan están: Tabique, Barrena, Medina (especialista en Panaderos clásicos) y Paulino (creador de las Peteneras), de la academia de Carreto, en la calle Arrayán, Giralde y Olmedilla, en la calle Ciegos, Bermúdez, dirigiendo durante años el teatro del Centro.

Como maestro boleros de sevillanos debo destacar a Amparo Alvarez, La Campanera, fue la primera maestra que tuvo mi abuelo, alumna de Luis Botella (sevillano), quizás sea la mejor bolera de la época. Al retirarse cedió su academia de la calle Céspedes, al maestro Segura, con él continuó mi abuelo Angel Pericet Carmona, aprendiendo todos los bailes de nuestra escuela, tanto los jaleos, como seguidillas, panaderos, boleros y los llamados bailes grandes: Boleros con Cachuchas, Boleras de medio Paso, etc...

Con estos conocimientos, desde muy joven ya dirigía grupos de baile, creando coreografía para bailetes, sainetes y zarzuelas, como La Macarena, De vuelta de la corrida, etc. Fueron sus parejas, La Loleta y Manuela Giménez.

Contagia la afición por el baile a sus hermanos, José y Rafael. Monta su primera academia en la calle Espíritu Santo, después pasa a la calle Viriato nº 3, en la famosa Casa de los Artistas, frente a San Juan de la Palma, aún se puede leer el cartel «Pericet, profesor de Bailes», en letras azules.

Hablar de esta antigua escuela de baile, me llevaría más tiempo del que disponemos. Por su salón han pasado bailarines, durante casi un siglo; en sus patios se organizaban fiestas danzantes y preciosas cruces de mayo. Resucitarla sería un acierto milagroso, una continuación de aquellos brillantes momentos de nuestro baile, en su propio terreno. Por abandono a la tradición y la cultura, se han perdido en Andalucía muchos recintos como éste.

Teniendo que trasladarse a Caracas, en 1905, a la inauguración del teatro Nacional, mi abuelo, cede a su hermano Rafael, esta academia.

A su vuelta de América, se instala durante algún tiempo en la calle Amistad, después pasa a la plaza de Zurbarán nº 3, hasta su traslado a Madrid en 1932, quedando en Sevilla mi padre, Angel Pericet Giménez.

Imparte clases durante muchos años, dedicado a formar nuevos profesionales y conservar la pureza de la escuela, aprendida de su padre.

La técnica compuesta por una serie de ejercicios perfectamente ordenados y sus coreografías tradicionales, son de los que se nutren estos bailes. Podemos citar como ejemplo de jaleos, El de Jerez, Zapateado de María

Cristina, La Macarena, La Maja y el Torero, un precioso baile de pareja con un andante con mímica de conquista y requiebro; los bailes de zapato, como son, las Peteneras, Soleares de Arca, Caracoles y el Fandango de Huelva, que curiosamente debería ser el baile que representara a esta provincia por su antigüedad.

La falta total de protección oficial, los diferentes bailes de salón, que se van poniendo de moda, género frívolo, las chirigotas o murgas y por último el flamenco, provocan una notable decadencia en nuestra danza académica.

Los profesionales veteranos se mezclan en el espectáculo burlesque y los nuevos no quieren ponerse las zapatillas. A partir de la década de los treinta los pocos elitistas que estudian o interpretan este estilo, lo hacen como complemento, prefieren los fandanguillos, zambras, incluso bailes de carácter cómico, como El Inglés, Escocés, etc. Muchos de estos bailes llegó a bailar mi abuelo, por ejemplo el Cake-Walk, lo hacía con su hermano Rafael dentro de un pantalón con tres piernas. Algunos se dedicaron al Claquet o Tap.

Después la guerra civil, la gran crisis económica, provocan el desinterés y la falta de información al público, dejando principalmente Andalucía prácticamente sin maestros que se dediquen a esta especialidad.

En 1932, mi abuelo se traslada a Madrid y toma traspaso de la academia del maestro Cansino, tio de Rita Haiwort, en la calle de la Encomienda. Se instala dando clases hasta su muerte en 1944. Continuándole, mis tías Luisa y Concha y mi padre. En esta academia de Madrid se ha ido conservando la escuela con toda su pureza.

Con este recorrido por la historia de nuestra danza, durante más de dos siglos, podemos llegar a la conclusión de que esta técnica es la única con un carácter decisivo, especialmente Andaluz.

Todos los profesionales de los que hemos hablado y muchos más que omitimos, consiguieron transmitirnos esta llamada Escuela Bolera, con su gracia, su pureza y su técnica. Así pues estamos obligados a conservar y transmitir tan bella escuela.

Sobre el purismo de esta escuela, he recogido un comentario del gran baletónomo catalán, Alfonso Puig, en su libro, escrito en 1940, «Ballet y Baile Español», que dice exactamente: «Sin el tormento de las puntas, ni el esfuerzo muscular, que traicionan el torrente espontáneo de su inspiración, las bailarinas españolas bailan para ellas mismas, por placer, aspecto opuesto a la geometría controlada de la escuela clásica. El temperamento las salva del enfriamiento académico, aventajando a las extranjeras de los teatros de ópera, por la libertad de movimiento y entrega de su cuerpo al baile».

El momento actual de nuestra escuela se puede considerar floreciente. Hay muchos profesionales que la estudian y tratan de perfeccionar. Pero puede resultar peligroso aportar evoluciones o equivocados perfeccionamientos técnicos. Pero después inmediatamente se cae en la deformación del estilo y las mezclas, que poco a poco y de unos a otros pueden llegar a destruir. Afortunadamente hay quienes la respetan en todos sus aspectos y líneas, dentro y fuera de nuestras fronteras. Los centros oficiales es donde más se debe cuidar el purismo, pero no son todos los que lo hacen, hay que reconocer que en muchos se está enseñando una seudo Escuela Bolera que no tiene nada que ver con la auténtica.

En la actualidad hay alumnos directos de mi abuelo y mi padre, dedicándose a la enseñanza, llevando el sello de la autenticidad. Lógicamente no puedo citar a cada uno de ellos, pero sí debo decir que gracias a su labor se está consiguiendo en gran parte de Andalucía, reinstaurar y difundir la escuela, con respeto y auténtico conocimiento. Hoy por hoy podemos reconocer que primero en Córdoba y después en Málaga, Sevilla, Granada, etc... aparte de los centros oficiales, se han creado muy buenas academias, que están colaborando eficientemente a que vuelva a tomar la fuerza que ha tenido en los orígenes, nuestra Escuela Bolera.

Ahora sólo me queda agradecer vuestra amable atención.

Deseo dar las gracias por su deferencia al invitarme, al comité organizador de este congreso y especialmente a su presidente: José Mariano del Toro.

Buenas Tardes y muchas gracias.

MUJER, FIESTA Y ESPACIO

Alida Carloni Franca

Antes de empezar, es preciso aclarar algunos términos y conceptos además de advertir que esta comunicación es un retrato con flash back, ya que se trata de presentar una comunidad en vías de desaparición, la de los corrales, que obliga a conjugar al presente y al pasado reciente.

No queremos en esta introducción hacer una presentación de algo tan conocido como un corral, tanto en lo referente a la cuestión arquitectónica como en lo cultural. El sistema cultural de sus moradores suponemos es de sobra conocido de un amplio público sevillano o no. Sólo explicaré muy brevemente las coordenadas espacio-temporales utilizadas en el estudio, además de las premisas teóricas manejadas para este intento de interpretación del espacio festivo de los corrales. En este marco histórico, conceptual y espacial, subrayamos que los términos mujer, espacio, poder, fiesta, danza y urbe son primordiales.

La existencia arquitectónica de corrales de vecinos sevillanos remonta al siglo XIV aunque se extienden numéricamente en el siglo XIV, para tener su apogeo en el siglo XIX y desaparecer progresivamente a partir del boom

económico de los años sesenta. Morada del antiguo proletariado urbano, albergan una población en su mayoría de origen campesina aunque profundamente enraizada, hoy día, en la ciudad.

En publicaciones anteriores, resaltamos la complejidad de la cultura, la subcultura de la comunidad.

Remitimos al artículo donde analizamos la subcultura de los corrales haciendo hincapié en la llamada «cultura de la pobreza» (Carloni, 1984: 258-265). También presentamos varias características de la comunidad como la religión, el movimiento centrífugo además de la adaptación de la teoría de los sistemas para ofrecer una solución a la complejidad del sistema cultural, presentando las interrelaciones entre los diferentes subsistemas culturales (cultura oficial, cultura popular, cultura de los corrales) y sus intercambios de información considerando así la cultura como un sistema abierto. (Carloni, 1985, 1989).

Sin embargo, los corrales parecen ser pequeños mundos impermeables a una homogeneización del espacio socio-cultural.

Morada de una población con débil poder adquisitivo, vive hoy, en una realidad económica muy por debajo del mínimo vital. El campo de acción de las mujeres se limita al corral, su entorno, su espacio vital, su «mundo solidario».

En lo que concierne a la visión del mundo que tienen las mujeres en el corral, su proyección, está restringida a sus necesidades inmediatas y vitales.

El interés del estudio de la situación de la mujer a través del análisis del espacio, para reflejar la realidad social, surgió con la preocupación de plasmar una visión «emic» del estudio, por un lado y una verdadera comprensión de éste por otro lado. Para una visión más profunda de la organización espacial de las mujeres en los corrales remitimos a nuestros escritos anteriores (1984 y 1988). Permítasenos la autocitación.

El espacio, está hecho de un juego refinado de relaciones entre múltiples componentes de la naturaleza y de la cultura. Los límites y los tipos de espacios se trazan a menudo con dificultad. En realidad ¿que es lo que separa el caos del orden, lo sagrado de lo profano, lo puro de lo impuro, lo privado de lo público? Todo parece definirse en una relación que da un sentido al trazado del límite.

En Antropología del espacio, es Edward Hall quien tiene el mérito de familiarizarnos con el concepto de «proxemia», término que él acuñó para designar «el conjunto de observaciones y teorías sobre el uso que el hom-

bre hace del espacio, en tanto que producto cultural específico (Hall, 1971 ed. fr. (1966) : 13).

Según él, la relación que liga al hombre a la dimensión cultural, se caracteriza por «un moldeado recíproco» (17). Es un lenguaje del espacio, como resultado de las intepretaciones de los datos sensoriales, tanto visuales, como auditivos, olfativos, cinéticos y térmicos.

Vivimos pues, en mundos sensoriales diferentes.

En nuestros trabajos sobre los corrales de Sevilla, hemos intentado ver las fronteras invisibles que separan los espacios tangibles, tanto interiores como exteriores. Una observación prolongada nos permitió comprender los modelos organizativos de los individuos y de las mujeres en particular.

Estos esquemas internos de los espacios creados en parte por la necesidad de protección contra el exterior, y las relaciones en la organización de su espacio personal como mujer, giran claramente hacia el patio.

Para llegar a una comprensión de la dimensión espacial, tuvimos que partir de una concepción dinámica del espacio. Un espacio no se ve, no se piensa, se vive, y es lo que hemos estudiado.

El patio es el centro del conjunto arquitectónico, es el corazón de la casa, es el lugar donde las relaciones interpersonales se enfatizan, es la comunicación por excelencia. El patio es sociopeda, para parafrasear a Edward Hall.

Es también el reflejo de unas estructuras mentales que se establecen entre los moradores, además de una visión dicotómica entre «ellos» (los de fuera) y «nosotros» (los del corral): un real compadrazgo. El patio es el símbolo de la unión, de la riqueza del corral, del matricentrismo (Carloni, 1984, 1988).

Al principio de esta comunicación, citábamos los términos clave: mujer, fiesta, danza, entre otros. Quisiéramos hacer una pequeña aclaración por si con esta intervención se espera un estudio sobre las sevillanas corraleras. Aquí no entendemos tratar los aspectos técnicos, históricos o de estilo, sino el significado del fenómeno. Nos interesamos pues por el continente más que por el contenido.

Un análisis pues, del espacio femenino festivo, nos permite contextualizar el fenómeno que queremos presentar, la danza de las sevillanas corraleras enmarcadas en el espacio temporal de la fiesta de las Cruces de Mayo.

Una de las características de las fiestas, es que representan un acontecimiento que supone un alto en lo cotidiano, donde se suelen suspender las

normas de comportamiento habituales. Es lo que ocurre, sólo parcialmente, en las Cruces de Mayo. En parte, ya que se interrumpen las tareas laborales pero no en lo referente al comportamiento, a la identificación y a la asignación de los espacios socio-culturales. Al patio en este caso le damos una doble significación: la sublimación de los lazos de solidaridad y el reforzamiento del matricentrismo.

Las Cruces de Mayo representan un momento festivo en el llamado «mes de María», con el símbolo de la Cruz como expresión de manifestación de reagrupación y calendárico. El signo litúrgico de la cruz es multívoco y bipolar. Además del significado religioso, es portador, en el marco del corral, de unos mensajes confirmatorios de la comunidad, «una gran familia». Es el reconocimiento de una forma de existir colectiva, a modo de taxonomía cultural como ya hemos explicado anteriormente. La fiesta refleja los valores culturales, desarrolla la imagen valorativa que la subcultura de los corrales tiene de sí misma.

Uno de los aspectos es la creencia en un matricentrismo entendiendo por matricentrismo a la mujer como núcleo central, no solamente de la familia, sino también de la comunidad. Aquí, contrariamente a lo que ocurre en otras fiestas como el Carnaval, donde el acontecimiento fomenta la inversión de los papeles, el desorden en la aplicación del sistema de valores, en corrales observamos la sublimación de unos comportamientos asignados, identificados y enculturados.

La cultura ha asignado a la mujer unos espacios que calificamos de privados, internos, cerrados, «impuros», con los cuales la mujer de los corrales se identifica. Además, acata inconscientemente las normas de comportamiento que corresponden al papel que hasta ahora se le atribuye como valorativas incluso supravalorativas.

Las sevillanas, son una danza que permite a la mujer ocupar un espacio predominante, sumamente lúdico —aunque enculturalizador— de su papel de mujer.

Algunos calificativos me van a permitir dar unas pinceladas a este retrato con flash back: las sevillanas como baile donde la mujer es el elemento principal, cuasi predominante, protagonista. Es un juego de poder a poder, sin duda sensual, con desplantes, coqueteos, engaños, complicidades, con un lenguaje simbólico reflejo del ideal artístico del grupo sociocultural a quien va dirigido. Pero donde la dicotomía masculino/femenino subyace y tenemos que reconocerlo, donde la mujer tiene solamente un protagonismo formal, además de ser un sujeto de exhibición.

Vemos también el significado de comunicación en término de signos no lingüísticos para comunicar mensajes. Estos códigos poéticos son polisémi-

cos sin embargo los receptores, inmersos en un sistema de signos conocidos y compartidos, no tienen problemas a la hora de su interpretación. «Comprender y sentir» aunque inconscientemente, es la doble función de este lenguaje.

Podemos, pues concluir muy brevemente que la fiesta que nos ocupa y su significado, plasma en su estructura básica, dual, un orden humano masculino/femenino. La mujer, la «corralera» (utilizado en el sentido etimológico del término y no peyorativamente) ve reforzada su concepción del mundo por la valoración de los espacios dictaminados por las actitudes que suelen llevar a cabo en ellos.

En el caso de la fiesta su presencia queda marcada por su espacio habitual. No se hace posible una exteriorización debido a la inversión del orden establecido y ve así recalcado el orden subyacente. Nos encontramos pues frente a un doble engaño por parte de la cultura dominante masculina. Primero, marcar un espacio, un espacio-temporal idéntico al que le ha sido asignado a la mujer, reforzado por una sublimación del compadrazgo. Valoración del núcleo central, el «patio» para dejar el conjunto de la comunidad, sobre todo a las mujeres, tomar un protagonismo formal donde la enculturación informal se ve enfatizada al no permitir una bifurcación del pensamiento, un punto de disyunción frente a una realidad social masculina. La ocupación del espacio femenino tanto cotidiano como festivo le impide introducir un desorden en un espacio de posibles, como lo subraya Lorite (1987).

Decía doble engaño, ya que la manera de supravalorar el matricentrismo privado también subraya una no participación en la vida social, pública, masculina, recurrente, frente a un imposible dinamismo.

Estamos pues frente a un simulacro cultural festivo que las mujeres de los corrales de vecinos sevillanos han incluso fomentado, pues así se les ha enseñado y con el cual se han identificado, en este retrato hoy día cada vez más amarillento, un tanto entrañable que posee ya la pátina de un tiempo pasado que en cualquier caso, no debemos olvidar.

BIBLIOGRAFIA

BUXO, María Jesús,

1975: «Sobre cognición y cultura: una aproximación a la diferenciación sexual en los procesos cognitivos». En: *Etnica,* n. 10, p. 2-27, Barcelona.

CARLONI, Alida,

1985: «Factores de marginación de los corrales de Sevilla». En: *Actas del Congreso Iberoamericano de Antropología,* p. 283-296, Cabildo Insular de Gran Canarias.

CARLONI, Alida,

1988: «Una visión femenina de un espacio andaluz». En: *Publicaciones del Seminario de la Mujer de la Universidad de Granada.*

CARLONI, Alida,

1989: «Aspectos de la religiosidad de la mujer de la clase popular residual». En: Buxó, Becerra y Santaló (coords), *La Religiosidad Popular,* Ed. Antropos y Fundación Machado, Barcelona.

HALL Edward,

1971: *La dimensión cachée,* Ed. Seuil, París.
(1966)

HOGGART, Richard

1970 *La Culture du pauvre.* Ed. Minuit, París.
(1957).

LEWIS Oscar

1972: *La cultura de la pobreza,* Ed. Anagrama, Barcelona.

LORITE MENA, José

1987: *El orden femenino. Origen de un simulacro cultural,* Ed. Anthropos, Barcelona.

DANZAS GUERRERAS Y AGRARIAS EN LA PROVINCIA DE CORDOBA: El «PATATU» DE OBEJO Y «SAN ISIDRO» DE FUENTE TOJAR

Alberto Moreno Navarro
Francisco Luque Romero-Albornoz
José Cobos Ruiz de Arana

LOS DANZANTES DE SAN BENITO EN OBEJO

Obejo, situado en plena sierra cordobesa a sólo 45 kms. de la capital es geográficamente uno de los pueblos más aislados y de más difícil comunicación de la provincia cordobesa. Las dificultades geográficas han tenido sus ventajas a nivel folklórico, al haberse conservado ciertos ritos, tradiciones y costumbres que de otra manera hubieran sido arrasados por la influencia de la ciudad.

Así, al no haberse dado este proceso de descomposición folklórica, encontramos que en Obejo la Hermandad de San Benito Abad y su danza de Bachimachía se han agarrado a la tradición, a través del ritual litúrgico, para permanecer en el tiempo y aparecer hoy día como elementos o símbolos de identificación de la comunidad.

La danza bailada durante la romería de San Benito la hemos definido anteriormente como «**danza de espadas**», que es ejecutada por un número variable de danzantes, todos ellos hermanos de San Benito, si bien los hermanos de mayor edad consideran que el número apropiado de danzantes es el de treinta y dos. Según Caro Baroja, esta hermandad y su danza estaría muy relacionada con la de los sacerdotes bailarines «salios romanos», por ser bailadas como otras danzas agrarias vasconavarras en determinada época del año, y ejecutar sus danzantes al final un número especial, que en el caso de Obejo sería la «horca», y concluir la fiesta con el banquete de danzantes. Teoría dada en 1871 por el etnólogo R. Mullenhoff, que había comparado las danzas de salios con las danzas de espadas de Alemania y Norte de Europa.

Esta danza ha recibido diversos nombres. Actualmente, a nivel popular, es conocida como la danza del **Patatú**, denominación usada por A. Carbonell en un artículo titulado ***El Patatú de Obejo*** (B.R.A.C., 1930, nº 27, p. 51), seguramente tomándola del reto histórico del viaje que hizo Isabel II, en el que dicha danza aparece con esta denominación. Pero tenemos que decir, que el término «**Patatú**» se refiere única y exclusivamente al acto final de la danza, consistente en el ahorcamiento o degüello del maestro que dirige el baile.

Un erudito local encuentra el antiguo nombre de la danza en un manuscrito aparecido «en un almanaque que leímos del siglo XVI en casa del Señor Martos Peralbo en Madrid, allá por el año mil novecientos veintitantos que dicha danza se ejecutaba en esta villa en el siglo XVI y se llamaba Bachimachía.

La presencia de este tipo de danza en la provincia de Córdoba ha extrañado a algunos; sin embargo, algunas de dichas danzas existentes en Andalucía han sido descritas por Caro Baroja y Limón Delgado.

Lo más probable es que esta danza fuese introducida, como hemos dicho anteriormente, tras la expulsión de los musulmanes, con la repoblación castellana. Sobre este punto un cronista anónimo y según se cuenta en un folleto publicado por la Hermandad, considera que posiblemente fuera el franciscano hijo de Obejo, fray Alonso Fusteros, quien estableciera la danza en el lugar, y en el caso de que este hecho no fuera así, considera este mismo cronista, que al menos sería dicho franciscano el impulsor de la misma en su tiempo. Aunque de estas afirmaciones nosotros digamos que desconocemos cuando «fuese este tiempo» y de dónde han salido dichos datos.

Lo que sí es una realidad es que la danza ha permanecido viva a lo largo del tiempo. Ello ha sido posible por haber logrado unirse a una festividad

religiosa, siendo asumida por una hermandad que la convierte en danza de su romería. Pensamos que ha contribuido también a su permanencia el hecho de que esté localizada en un pueblo alejado de las principales vías de penetración a la ciudad, enclavado en una zona agreste y montañosa.

La hermandad de San Benito, que ha sido la sustentadora de la tradición, constituye la asociación religiosa más importante de Obejo, y la que canaliza los principales y más populares actos religiosos. Celebra cultos a su patrón el veintiuno de marzo y el once de julio de cada año. En dichas festividades se hace a San Benito, en su ermita, una fiesta a la que acuden el pueblo y visitantes en romería. El acto más destacado de la misma lo constituye la danza, que es bailada por los hermanos durante la procesión del Santo. Alrededor de la misma confluyen multitud de sensaciones emocionales, gozando los romeros de la estética de la danza con sus ritmos, mudanzas y vestimenta de danzantes. Sensaciones que tienen su culminación en el esperado momento en que los danzantes imitan el degüello de su maestro de danza.

Aparte de estos días de romería, la danza también se ejecuta el día de San Antonio Abad, ermitaño como San Benito y titular de la parroquia de Obejo. Asimismo se baila en ciertas ocasiones en que se vive alguna crisis, como pueden ser los periodos de sequía. Durante el recorrido que hace el santo por las calles, los danzantes ejecutan la danza, al tiempo que los hermanos orantes y pueblo acompañante van cantando la siguiente estrofa:

«Agua, Padre Eterno
Agua, Padre mío
que se van los meses
sin haber llovío».

Manifestación de clara significación propiciatoria, que al ser acompañada por la danza, confiere a ésta parecidos atributos. En las ocasiones en que sube el Santo a la población, sus habitantes piensan que «dejan prisionero a San Benito en el Pueblo hasta que llueva», considerando que existe una relación causa-efecto, puesto que manifiestan que «llueve siempre que se saca al Santo y se le danza».

En los días de romería, la danza se ejecuta durante la procesión en la explanada de la ermita. Sin embargo, en la mañana del 21 de marzo, también se le baila en el pueblo. Los danzantes se reúnen en la puerta de la iglesia con la junta de gobierno de la hermandad y el hermano mayor saliente, para acompañarle danzando por las calles hasta la casa del hermano mayor entrante. En la puerta de este último se procede a la cesión de poderes, hecho que se simboliza en el traspaso de un hermano a otro de un gran medallón con la imagen del Santo. Realizada la imposición de

medalla la comitiva se dirige a la plaza, donde se disuelve y ya, cada uno por su cuenta, marcha hacia la ermita del Santo, ubicada a unos kilómetros de la localidad.

Una vez en la ermita, celebran los hermanos una misa, y al término de la misma se reparte el típico buñuelo costeado por la hermandad. Tras otra misa dirigida a los romeros da comienzo la procesión, a cuyo frente se encuentra la danza, acompañada de su música.

La danza es ejecutada por un número indeterminado de hermanos danzantes, siempre en número par, dirigidos por «un maestro de danza», que no se distingue en nada del resto de danzantes, aunque al parecer, años atrás llevaba faja y medalla que lo diferenciaba de los restantes hermanos. Este «maestro», que suele coincidir con el llamado en los estatutos «responsable de la tradicional danza», es el encargado de reunir a los hermanos danzantes para ensayar unos días ántes de la celebración de la romería y hacer que los mismos preparen y arreglen sus propios trajes.

Durante la procesión los danzantes no dejan de ejecutar la danza. Avanzan hasta la cruz de granito existente al final de la explanada y alrededor de la ermita, en serpenteante fila, dando pequeños saltitos. Los danzantes marchan en simple, doble o cuadruple fila, según los movimientos o mudanzas que han de realizar. El primero de los movimientos realizados consiste en avanzar en fila simple, de uno en fondo, cogiendo con la mano derecha la empuñadura de la espada que dirige hacia el compañero de atrás el cual con la mano izquierda recoge la espada del compañero que le precede.

Otro movimiento consiste en avanzar en paralelo, formándose una serie de arcos al levantar y cruzar las espadas, bajo las cuales han de cruzar los danzantes y volver sucesivamente a su formación inicial. De esta manera se forman dos o tres cadenas sucesivas. Durante las mismas, siempre se ha de tener bien sujeta la espada propia, no debiendo soltar la punta de la espada del compañero mientras dura la ejecución.

A continuación los danzantes se colocan de tres o más en fondo deteniendo su avance y empiezan a envolver con sus espadas al «maestro de danza», que figura al frente de la misma. Poco a poco, el círculo de danzantes se va cerrando más y más, hasta que el maestro queda aprisionado por las espadas de sus compañeros que se cruzan alrededor de su cuello. En un momento determinado, hace un gesto de dolor como si hubiese sido ahorcado. Es el momento del degüello u horca, que constituye el punto culminante de la danza y el momento que todos los asistentes aguardan con expectación.

Tras ello, el maestro se hunde bajo las espadas, saliendo del círculo que le aprisiona, a través de un hueco que dejan las piernas de los compañeros danzantes.

Al estar sujeta la espada del maestro al siguiente danzante, éste le sigue en su evolución, y así uno tras otro hasta que el círculo va deshaciéndose en forma de caracol por su parte central, para formar de nuevo una fila de danzantes.

A partir de ese momento se forma una doble cadena que continúa con monótona cadencia hasta la iglesia, y en la que cada uno de los danzantes se despide ritualmente de su patrono.

Esta danza se baila al son de la guitarra y el laud. Algunos años la hermandad ha contratado a músicos que venían con acordeón, triángulo, saxofón y otros instrumentos. Según la descripción que hizo Carbonell, esta danza se acompañaba de guitarras, bandurrias y panderetas. Antiguamente, y según un grabado del siglo XIX que se conserva en la ermita, eran los propios danzantes quienes, junto a sus espadas, llevaban los instrumentos musicales, por lo que músicos y danzantes constituían una misma figura, siendo los instrumentos que portaban guitarras, violines, panderetas y platillos.

Los músicos interpretan una melodía única que se repite con monótonos compases, aunque el ritmo ha evolucionado hacia una mayor rapidez. Un antiguo danzante nos comentaba que «antes le gustaba más, la bailaban los viejos y era más lenta, de modo que los pies casi arrastraban al avanzar». Parecidas conversaciones hubo de tener A. Carbonell, quien cuenta que escuchó de un antiguo cofrade el viejo son y ritmo de la danza, que era «mucho más cadenciosa y monótona» que la contemplada por él mismo.

El significado de esta danza para el pueblo es desconocido. Es presumible, para todos ellos, que el aspecto más claro a apreciar sea su carácter guerrero y militar. En ese sentido consideran su danza como el símbolo de una victoria acaecida tiempo atrás sobre los «moros» y que fue sacralizada por la iglesia.

Aunque se puede admitir como válida la interpretación bélica tradicional, esto no excluye la posibilidad de que la danza en su origen tuviera otros posibles significados. En este sentido, las danzas de espadas han sido interpretadas desde distintos puntos de vista. Así, la interpretación de ciertos folkloristas que influidos por el «vegetacionismo» de Frazer y Mannhart, han querido ver en ellas la supervivencia de un antiguo ritual agrícola en el que se reproduce la muerte del espíritu vegetal. Otros, consideran que estas danzas tendrían un carácter funerario. Algunos musicólogos y folkloristas, siguiendo la corriente interpretativa de Marius Schneider e Higinio

Anglés, consideran éstas como curativas o medicinales, emparentándolas con las tarantelas. En este sentido, las espadas levantadas y amenazantes tendrían el sentido de defensa ante un mal que fuese a dañar a las personas o a sus propiedades. De ser cierta esta interpretación, estas danzas serían la antítesis de la muerte, explicándose su vitalidad por haberse desarrollado ritual y rítmicamente contra la adversa enfermedad y malos espíritus hostiles al hombre.

Todas estas interpretaciones anteriormente expuestas pueden considerarse bastantes unilaterales. La interpretación bélica de las mismas, hecha a través de su aspecto guerrero, es más fácil de apreciar por otro lado, y ofrece la ventaja de apoyarse en conceptos claros a los ojos del pueblo que hoy mantiene y ejecuta la danza.

Por otro lado, y aunque admitamos el sentido bélico en lo fundamental esto no excluye la posibilidad de que hubiera, además, otros significados y funciones. En el caso de Obejo, junto a la interpretación bélica de la danza, nos encontramos con su identificación a la fiesta religiosa de San Benito Abad, dando a la misma un marcado carácter ritualista que se ha conservado en el acompañamiento al traspaso de poderes entre hermanos mayores y su recorrido por el pueblo, y en el cortejo, casi de escolta, que hacen a San Benito.

INDUMENTARIA BASICA DE LOS DANZANTES DE OBEJO

Con el paso del tiempo la vestimenta original de los danzantes se ha ido perdiendo. Aquí el proceso de deterioro ha sido total. Hemos encontrado varias descripciones del traje usado en distintos momentos, pero consideramos que ninguno de ellos responde al usado originariamente.

Según la propia hermandad, la vestimenta original sería «Camisa de cretona con ramos, sin cuello vuelto. Calzones de paño de Bejar hasta la rodilla, de color avellana, con botones relucientes en la parte baja. Polaina de cuero blanco, abrochada con botones del mismo material y con flecos como adornos. Chaleco lujoso de seda con ramos de adorno o de piqué blanco con bordados y ramos. Faja coloreada a la cintura y chaquetilla corta del color del pantalón o calzones, cuya chaquetilla no se abrocha, aunque llevaba dos hileras de botones gruesos, dorados y relucientes. El calzado del color de la polaina».

A. Carbonell, cuando se ejecutaba la danza allá por el año 1930, observa que los hermanos danzantes no llevaban ninguna vestimenta especial, sino sólo el traje normal que el hombre de campo solía llevar en un día de

romería. El mismo nos dice que se había perdido todo vestigio del antiguo y tradicional traje y lo que él hace es describir la vestimenta que llevan los danzantes que aparecen en un grabado del siglo XIX, y que es así: «Chaqueta corta y pantalón ceñido de paño pardo, sombrero con felpa con pompón, botas largas adornadas con caireles, pañuelo al cuello y faja roja».

La vestimenta que llevaban los danzantes en 1981 era una mezcla de las dos descripciones anteriormente citadas. Consistía en camisa blanca, chaquetilla corta de color marrón, que iba abierta, con dos hileras de tres botones dorados en la parte delantera y otros tres botones dorados en cada manga. Faja roja en la cintura, pantalón de pana color beige, que se cubre por debajo de las rodillas por unas polainas del mismo color y con fleco de adorno. El calzado que llevaban eran botas de color pardo, de las usadas por los campesinos para el campo. Inseparable del danzante es su espada de hierro forjado, con unas cintas colgadas de la empuñadura, aunque anteriormente dicha espada había sido de madera.

Estos trajes son conservados y guardados por cada uno de los danzantes, como si de una reliquia se tratase, aunque la propiedad no sea de los mismos, sino de la propia hermandad.

LOS DANZANTES DE SAN ISIDRO DE FUENTE TOJAR

Esta danza, que se ejecuta el día 15 de mayo, festividad del patrón San Isidro, es tradicional en Fuente Tójar, municipio enclavado en el ángulo sudeste de la provinca, a 96 kms. de la capital, siendo epicentro de tres aldeas y varias cortijadas que la circundan: Castil de Campos, El Cañuelo y Zamoranos, cuya principal riqueza es la agricultura, estando ésta representada por el olivar.

La danza está vinculada a la Hermandad de San Isidro, cuyos orígenes se remontan al siglo XVII, encontrándose la fecha de su fundación en un legajo de la iglesia parroquial que dice: «Año D 1770 —libro— Formado para la nueva creación de la Hermandad de San Isidro Labrador en su capilla de Fuente Toxar, Jurisdicción de la villa de Priego y Abadía de Alcalá la Real, siendo capellán D. Francisco Antonio Cabrera Escalante» y en cuya fundación participaron labriegos de Fuente Tójar, de las aldea de Campo Nuves y cortijos circundantes. Si bien, posteriormente, dicha Hermandad se perdió tras la invasión francesa para ser reorganizada más tarde a finales del siglo XIX, unida a la Hermandad de la Virgen del Rosario, apareciendo independizada de la misma tras la guerra civil, aprobándose los estatutos en el año 1942. Es interesante resaltar que ni históricamente ni en los esta-

tutos de 1942 aparece la llamada danza de San Isidro. Aunque la Hermandad ha promocionado el acompañamiento de los danzantes en su procesión, éstos no tienen por qué pertenecer a dicha institución, aunque la ejecución de su danza el día del patrón sea remunerada por ella.

El origen de esta danza es desconocido. Algunos la hacen remontar al año 1500 y otros al siglo XVII. Parece probable que sea de origen agrícola y que se mantuviera gracias a la unión informal de un grupo de labriegos que la bailaban en los momentos festivos, puesto que los danzantes nunca estuvieron adscritos a organismo o institución de la comunidad, si bien lo van a estar, según la tradición a la Hermandad de San Isidro desde su fundación. Hay que hacer notar que no se han encontrado datos referentes a la danza en la Iglesia de Fuente Tójar, en la Abadía la Real, ni en el Ayuntamiento de la villa.

Esta danza dejó de bailarse alrededor de 1963, después de que se ganara con ella el Premio Nacional de Danzas Antiguas, siendo de nuevo reorganizada a partir de 1971, a instancia del Secretario de la Hermandad de Labradores, que lo solicita a la de San Isidro.

Es ejecutada por ocho labradores que acompañan a la procesión del Santo y que tienes el privilegio de bailar en la iglesia, cubiertos por sus vistosos sombreros, al iniciar y finalizar los actos. Igualmente, estos danzantes actuán durante un triduo que se celebra en la parroquia en honor al patrón, y recorren las calles bailando la víspera de la fiesta, aunque sin sus tradicionales trajes.

El primer baile se efectúa dentro del templo, al que siguen seis representaciones en diferentes lugares de la localidad, durante el recorrido procesional, y siempre delante del santo.

Detenida la imagen, que es llevada a hombros por cuatro cofrades, los ocho danzantes se colocan en fila por parejas unos en frente a los otros. Se comienza con el toque de atención por parte del «maestro», que los señala con la pandereta. A continuación comienza a sonar la guitarra y el violín, seguido de las castañuelas, dando sobre sí los danzantes una vuelta. Después, el «maestro», es el primero que sale bailando, da una vuelta sobre sí mismo, colocándose en medio de las dos filas que han formado los danzantes. Al mismo tiempo, se coloca también en el centro el danzante del extremo opuesto de la fila contraria. Ambos, sin perder el ritmo, bailan girando tres pasos cortos hacia la derecha y alzando el pie izquierdo antes de volverse, dan otros tres pasos hacia la izquierda mientras alzan el pie derecho.

Continuamente se cruzan los dos danzantes, volviendo después a su posición inicial, al tiempo que entran otros dos que vuelven a ejecutar los

referidos movimientos, y así hasta que actúan todos los danzantes. Igualmente existen otros movimientos en «zig-zag» y en «círculo».

La música que está escrita en compás y ritmo de 3/4, y es más bien monótona y sin variaciones, se acompaña de pandereta sin piel, dos instrumentos de cuerda, violín y guitarra, y el resto de los danzantes tocan las castañuelas. Todos bailan mientras tocan sus respectivos instrumentos.

INDUMENTARIA BASICA DE LOS DANZANTES DE FUENTE TOJAR

Los danzantes, que portan los instrumentos para su propio acompañamiento musical, se visten con alpargatas blancas sujetas con cintas rojas a las medias blancas de algodón; pantalón negro hasta debajo de las rodillas, abierto a los lados con botones de plata y un cordón con borlas que cuelgan; enaguas blancas y falda de colores con lunares rojos, verdes, amarillos y rosas —antiguamente llevaban otra enagua hecha de ganchillos—; camisa blanca con encajes y falda de color rosa desde el hombro derecho al costado izquierdo. Las mangas se adornan con lazos de estrechas cintas rojas. Sobre la cabeza, seis danzantes portan un vistoso sombrero en forma de tiara, realizados por Elvira Salazar, revestidos con flores de papel de distintos colores y de una altura de unos cuarenta centímetros, de la que cuelgan cintas multicolores de seda. Sólo dos integrantes del grupo, los que tocan instrumentos de cuerda, llevan sobre la cabeza sombrero de ala de felpón negro, con adornos de flores y cintas multicolores.

VIDEOS PRESENTADOS AL II CONGRESO DE FOLCLORE ANDALUZ

DANZA DE SAN BENITO, OBEJO (CORDOBA) DANZANTES DE SAN ISIDRO, FUENTE TOJAR (CORDOBA)

Guión, Dirección, Realización y Montaje de:
Alberto Moreno Navarro,
Francisco Luque Romero-Albornoz
José Cobos Ruiz de Arana

LA BACHIMACHIA O PATATU: DANZA DE SAN BENITO OBEJO (CORDOBA)

OBEJO, con unos 1.000 habitantes está situado en plena Sierra Morena, a unos 40 kms. de Córdoba. Su nombre deriva de las ovejas, actividad económica, que desde antaño ha predominado en sus valles. El origen de la Villa se desconoce y parece como si sus fundadores al escoger este lugar quisieran ocultarse. Su emplazamiento ha favorecido desde siempre su aislamiento, se dice que tanto los árabes, al invadir la Península, como cinco siglos más tarde Fernando III al conquistar Córdoba y su comarca tardaron

algunos años en hallar escondido, entre riscos y arboledas, el pueblecito de Obejo. Este tradicional aislamiento geográfico, terminó en tiempos de la Segunda República al ser la última población cordobesa que consiguió comunicarse por carretera con el resto del mundo, estas dificultades orográficas han constituido una barrera natural que ha tenido sus ventajas a nivel folklórico al haberse conservado tradiciones y costumbres que de otra manera hubieran sido arrasadas por la influencia de la ciudad.

La vida religiosa de esta población gira entorno al culto de San Benito, Navidad, Semana Santa, y fiesta del Corpus Christi.

La fiesta de San Benito tiene lugar el 21 de Marzo, este día hacen romería a la Ermita del Santo situada en un cercano Valle la mayoría de los vecinos de Obejo, así como devotos de otras poblaciones de la Sierra Cordobesa.

Desde hace algunos años se viene realizando otra romería a San Benito el día 11 de Junio para facilitar la asistencia de los emigrantes a la fiesta.

La presencia de gentes en esta fiesta, es más concurrida que la celebrada en Marzo, pues aquí se congregan los miembros de una supracomunidad de devotos.

En la mañana del 21 de Marzo, los danzantes se reúnen en la esplanada existente junto a la Iglesia, allí, se dan las últimas instrucciones y se hacen los últimos ensayos. (...)

Este es también el punto de reunión de la Junta de Gobierno de la Hermandad con el Hermano Mayor saliente. (...)

Tras los preparativos, la comitiva formada por los danzantes y cargos directivos de la Hermandad, se dirigen a casa del Hermano Mayor entrante.

Por las calles, los danzantes, ejecutan sus pasos en simple o doble fila.

Una vez en la puerta de la casa del Hermano Mayor entrante, se procede a la cesión de poderes, acto que se simboliza en el traspaso de un hermano a otro de un Gran Medallón de la imagen de San Benito.

Tras este sencillo acto la Comitiva se disuelve marchando cada uno por sus propios medios a la ermita del Santo.

Durante la mañana, en la Ermita se ofician dos misas, una para los hermanos del Santo, y otra para los romeros y devotos, mientras, el ambiente en los alrededores es de continua fiesta, en la que se aprovecha el tiempo para comprar, beber, saludar a los vecinos y conocidos.

Esta fiesta como otras muchas de Andalucía, no puede ser entendida desde la simple observación externa, toda fiesta tiene un lenguaje simbólico complejo y polivalente, con significados distintos según los distintos grupos sociales que participan en la misma.

Se podrían observar y estudiar diferentes aspectos, tales como la dimensión simbólica que se refiere a los significados que los distintos elementos de la fiesta tienen. La dimensión socio-política que hace referencia a la función o papel que toda fiesta tiene respecto a la sociedad o grupos de ésta.

La dimensión económica, pues en toda fiesta se producen los llamados gastos ceremoniales que ciertas personas o familias han de hacer. Y finalmente la dimensión estética en la que se manifiestan los estímulos sensoriales que hacen percibir un determinado contexto como festivo.

Gracias a la dimensión simbólica, la fiesta define y reproduce la identidad de un grupo o colectividad, sin ello, la fiesta sería un simple agregado de intimismo.

La fiesta de San Benito, congrega a una supra-comunidad no muy definida geográficamente que estaría enmarcada por los vecinos de las localidades cercanas de Anamú, Villanueva de Córdoba, Pozoblanco, Villa Arta, Espiel, Villaviciosa, y otras poblaciones cercanas. (...)

Dentro de la dimensión simbólica habría que analizar la religiosidad y sus diferentes manifestaciones, elementos de la misma en esta fiesta son las promesas, mandas o espotos que los fieles ofrecen al Santo.

Velas, estampas, imágenes y medallas son parte de un amplio repertorio de objetos que se adquieren en la llamada Sala de los Milagros. (...)

La colocación de dinero en el manto del Santo como mandas, constituye uno de los elementos más característicos de esta fiesta.

Son gente de todos los estratos los que se acercan a colgar este dinero para que a cambio el Santo les procure Salud y Prosperidad o bien como cumplimiento de una promesa. (...)

Después, de la misa de romero, comienza la procesión precedida por los danzantes que ejecutan su primera danza dentro de la Ermita. (...)

La danza bailada durante la romería pertenece al grupo de las denominadas Danzas de Espadas, única en la provincia de Córdoba, es una danza monosexual, ejecutada sólo por varones danzantes, todos hermanos de San Benito, el número de danzantes es variable, aunque se considera por tradición que deben ser treinta y dos.

Esta danza se denomina bachi-machía que significa según los del pueblo cuasi saltando.

A principios de siglo un erudito cordobés la llamó «**el patatú**», pero este nombre lo recibe sólo una parte de la danza, la más importante y que simboliza el ahorcamiento o degüello del maestro que lo dirige.

Durante la procesión, los danzantes no dejan de ejecutar la danza, marchan en simple, doble o cuadruple fila, según los movimientos o mudanzas que han de realizar, siempre cogen con la mano derecha la empuñadura de la espada que dirigen hacia el compañero de atrás, el cual, con la mano izquierda recoge la punta de la espada del compañero que le precede, cuando avanzan en paralelo forman una serie de arcos al levantar y cruzar las espadas, bajo los cuales han de pasar los danzantes y volver sucesivamente a su posición inicial. (...)

Caro Baroja relaciona esta danza y su Hermandad con los sacerdotes bailarines sabios-romanos. La presencia de este tipo de danza en la provincia de Córdoba ha extrañado a muchos, lo más probable es que fuese introducida tras la expulsión de los musulmanes por los nuevos pobladores cristianos. Su permanencia en el tiempo ha sido posible por haberse asociado a una festividad religiosa y haberlo asumido así una hermandad que lo ha convertido en danza de romería, a ello, ha contribuido también el que esté localizado en un pueblo alejado de las principales vías de comunicación enclavado en una zona agreste y montañosa de Sierra Morena.

Toda la estética de la danza con su ritmo, mudanza, sensaciones y emociones confluye en el momento esperado del «**patatú**», en el que los danzantes inician un movimiento envolvente en forma de caracol en torno al maestro de danza para imitar el degüello del mismo. (...)

El significado de esta Danza para el pueblo es desconocido y por su aspecto guerrero y militar consideran que su danza simboliza una victoria acaecida tiempos atrás sobre los moros y que fue sacralizada por la Iglesia. (...)

Los folkloristas, han dado diversas interpretaciones sobre las Danzas de Espadas para algunos son consideradas originariamente como curativas o medicinales, para otros, tendrán un carácter funerario. El Antropólogo Frazer interpreta estas danzas como la supervivencia de un antiguo ritual agrícola en el que se reproduce la mente del espíritu vegetal. Consideramos que la interpretación bélica de las mismas hecha a través de su aspecto guerrero es más fácil de apreciar y ofrece la ventaja de apoyarse en conceptos claros a los ojos del pueblo que hoy mantiene y ejecuta la danza.

Aunque admitamos, el sentido bélico en lo fundamental, esto no excluye la posibilidad de que hubiese otros significados y funciones. (...)

Otro hecho interesante de resaltar dentro del comportamiento religioso de esta romería es el de las mandas, que los devotos colgaron en el manto del Santo al finalizar la misa.

El dinero recogido tras la procesión por la Junta Directiva llega a ser considerable y suele destinarse a los gastos de la Hermandad exceptuándose el 20% que se le entrega al cura de la localidad. Son signos de agradecimiento que conectan la religión con la vida, la enfermedad y la muerte, en cierta forma símbolo de esa alienación que saca al pueblo de su realidad dándole a cambio la compensación psicológica que le da en creer en milagros que realiza el Santo. (...)

Igualmente es signficativo en esta romería, el reparto de buñuelos y vino suminicencia de antiguas comidas comunales, símbolo, que une a la Hermandad con los devotos del Santo que acuden de otras poblaciones.

LOS DANZANTES DE SAN ISIDRO, FUENTE TOJAR (CORDOBA)

Al sureste de la provincia de Córdoba, a 96 kms. de la capital, y cerca de Priego, encontramos la población de Fuente Tojar enclavada la Villa en plena Sierra Sub-Bética, viven de la agricultura sus 1.000 habitantes; este núcleo tiene como característica su aislamiento, llegándose a la población, por una carretera comarcal que termina en el cercano pueblo de Almerinilla. (...)

En el año 1780, son descubiertos en el Cerro de las Cabezas, unos yacimientos mineros que indican la importancia de la Villa en época preromana. Basándonos en estos romanos parece que aquí estuvo enclavada Iturgicolis, ciudad que perteneció al Condado de Egalo, y que más tarde, en el siglo XVIII pasó a depender de la Orden de Calatrava.

En el año 1844, Fuente Tójar, deja de ser una aldea de Priego para constituir Ayuntamiento propio; encontrándose entre sus monumentos la actual Iglesia de San Juan Bautista, que data del siglo XVIII. (...)

Del 12 al 15 de Mayo la Villa celebra sus fiestas en honor de San Isidro Labrador. (...)

En la población existe una Hermandad bajo la vocación del Santo Labrador, cuyos orígenes se remontan a 1770, año en que fue fundada por Labriegos de Tójar, Camponubes y otros cortijos circundantes. A finales del siglo XIX, esta Hermandad es reorganizada unida a la de la Virgen del Rosario y se independiza de la misma tras la guerra civil al aprobarse sus estatutos en el año 1942. (...).

En la Hermandad, cuya principal misión es velar por los cultos de su titular, pueden inscribirse como hermanos todos los varones de cualquier edad, clase o condición social debiendo observar los mismos una conducta digna. (...)

Asimismo, en la población, ha pervivido una danza antigua, que aunque se desliga de sus primitivas raíces, va a ser reconocida e interiorizada por toda la Comunidad a través de la cofradía, adaptándose a su principal manifestación afectiva. Los danzantes de San Isidro ejecutan una danza religiosa cuyos orígenes parecen remontarse al poblamiento llevado a cabo a raíz de la reconquista, aunque otros autores, la sitúan en los siglos XVI y XVII. De cualquier manera, parecen probables sus orígenes agrícolas, y que las mismas se mantuvieron a lo largo de estos siglos gracias a la reunión informal de un grupo de labriegos que bailaban en los momentos festivos, puesto que los danzantes nunca estuvieron adscritos a ninguna institución local, si bien, van a estar unidos por tradición a la Hermandad de San Isidro desde su fundación. Esta danza puede recibir el calificativo de **«danza de procesión»** aunque conserva sus características profanas, manteniendo cierta autonomía del fenómeno religioso. (...)

Tras recoger al Hermano Mayor, la Hermandad se dirige a la Iglesia. (...)

Igualmente, los danzantes, después de reunirse en la casa del maestro de danza, marchan a la parroquia, en donde ejecutan su primer baile, al que siguen siete representaciones que se repetirán en diferentes calles de la localidad. El baile se ejecuta siempre de la misma manera; detenida la imagen, los ochos danzantes se colocan en fila por pareja, unos frente a otros, en estas siete ocasiones realizan tres variantes coreográficas, los cruzaos y la vuelta al Santo en una ocasión; los cruzaos en cinco ocasiones y los cruzaos y el reondillo la última vez que bailan. (...)

Hay que hacer notar que también estos danzantes actuán durante el triduo que se celebra en la parroquia en honor del Santo y recorren las diferentes calles de la localidad, aunque sin sus tradicionales trajes.

Esta danza, que había dejado de bailarse en el año 1963, después de que se ganara con ella el Premio Nacional de Danzas Antiguas fue de nuevo reorganizada a partir del 1971, a instancia del secretario de la Hermandad de Labradores que lo solicita a la de San Isidro. (...)

Al término de la procesión, los danzantes se despiden de rodillas al recibir a la imagen del Santo en el Templo, y mientras algunos de los hermanos organizan los preparativos para la subasta que tiene lugar a continuación con la finalidad de recaudar fondos para la Hermandad, en la que se participa en animada velada hasta bien entrada la madrugada. Esta rifa es la heredera de aquellas otras, organizadas en otro tiempo, con el dinero y grano recogido por mayordomos y celadores. (...)

LA ENCUESTA ETNOMUSICOLOGICA. REFLEXIONES SOBRE SU METODOLOGIA

Josep Crivillé i Bargalló

El trabajo de campo, la encuesta de recolección de documentos varios de tipo musical, constituye la primera parte de toda investigación etnomusicológica. Su importancia viene determinada precisamente por aportar el material de base de las que podrán ser investigaciones ulteriores, proporcionar elementos de certero interés museológico y por ser fruto de un contacto humano directo con la realidad sonora que, aún hoy, constituye el marco acústico para el desarrollo de determinadas celebraciones rituales de aspecto colectivo o de expresión individualizada. Dichos materiales, llegados a través de la realización de la encuesta etnomusical, habrán conducido al informante a revivir todo un mundo musical y sonoro y a interrelacionarlo con el entorno humano que lo hizo posible. De ahí la importancia de no despreciar en la encuesta ninguno de los datos que de manera paralela o adyacente siempre pueden aflorar en una interlocución de este tipo.

Es debido a ello que intentaré dar noticia y presentar en esta exposición mía, lo que a mi juicio deben ser los planteamientos indicados para efec-

tuar un trabajo de campo que proporcione luego los parámetros necesarios para poder resolver aquellas cuestiones que la fenomenología de la música de tradición oral presenta y que deben ser tratadas en una investigación etnomusicológica.

Plantearé esta temática a través de una historiografía concisa de trabajos de observación directa en materia de música tradicional, de algunos enfoques metodológicos y también bajo la luz de experiencias personales.

Puede que uno de los aspectos más atractivos que el concepto y el estudio de la denominada etnomusicología propone sea precisamente el de su interdisciplinariedad.

La música de tradición oral que, como todos sabemos no está sujeta a reglas técnicas preestablecidas y basa su punto de partida vivencial en la mobilidad de su contenido, es decir, en la variabilidad y en la transformación, presenta en su fenomenología diversa, nexos inquebrantables entre todos los elementos de variado signo que la componen.

Cierto es que si la pregunta que planteó François Caillat en su trabajo «Pour ne pas être sans objet l'ethnomusicologie doit-elle les penser tous?», publicado en *Musique en jeu* (28), tenía implícita una reflexión tendente a buscar una línea coherente, en cierta forma, para las ocupaciones que deben interesar a la etnomusicología y a sus campos de acción, el interrogante como medio de formulación para el excelente trabajo de Caillat no deja de ser indicador de un posible círculo generativo de reflexiones sobre el alcance y abanico de posibilidades que debe tener aquella interdisciplinariedad, y, como él anunciaba, las dificultades que presenta una encuesta exhaustiva en tal sentido.

Anteriores a dicho trabajo, las opiniones de los respectivos especialistas que poco a poco forjaron el concepto y la definición de etnomusicología, habían abundado en el aspecto interdisciplinario de la materia y, de manera más o menos explícita, en la multiciplidad de elementos que configuran su fenomenología.

Así, sin ánimo de rastrear en el apartado de las definiciones, quiero apuntar sólo algunas de las reflexiones que sobre el concepto de etnomusicología hace Claudie Marcel-Dubois y que pueden conectar con estos miramientos.

Para Marcel-Dubois los trabajos de etnomusicología tienen como objeto primordial la observación directa del comportamiento músico-tradicional de las distintas sociedades, la investigación de los fenómenos musicales expresados, el examen analítico y sistemático de la sustancia musical colectada en las misiones de campo y la observación de los fenómenos musica-

les provocados por la transmisión oral y la variabilidad de tales fenómenos. La etnomusicología —continúa Cl. Marcel Dubois—, se esfuerza en emplazar en su contexto socio-cultural los hechos musicales, situarlos en el pensamiento, las acciones y las estructuras de los grupos humanos, de determinar las influencias propias de unas u otras, de comparar estos hechos entre sí y a través de varios conjuntos de individuos de nivel cultural y de medios técnicos análogos o desiguales.

Dichos conceptos básicos pueden ampliarse y pormenorizarse hasta el punto que la necesidad de las disquisiciones aconseje. De todas maneras sí se pueden apuntar unos apartados concretos o lugares de observación precisos para toda especulación de tipo etnomusicológico y éstos, evidentemente, tienen que ser observados ya en el momento de misión, en el llamado trabajo de campo, y reflejados en las encuestas realizadas sobre los documentos musicales de tradición oral que de aquellos nos lleguen.

La documentación de base precisará pues, en el momento de su recolección, una visión amplia en miramientos interdisciplinarios que no desperdicie ninguna de aquellas aportaciones de tipo histórico, sociológico, lingüístico, etnográfico, demográfico o económico, entre otras, que puedan afluir en la realización de una encuesta en tal sentido.

La encuesta etnomusicológica directa nos pone también en contacto con la realidad viva y con los niveles efectivos de estado letárgico en que se halla el repertorio y, aunque no se puedan ni deban desmerecer todas las informaciones y referencias venidas por otras fuentes; documentación anterior a nuestra búsqueda, aportaciones archivísticas, referencias bibliográficas, etc..., los planteamientos propiamente antropológicos sobre una fenomenología dada se estructuran a partir de las constataciones positivas o de las informaciones negativas que de una encuesta «in situ» se desprenden.

Finalmente la encuesta etnomusicológica directa nos permite constatar el mayor o menor grado de tensión emocional que gravita en los orígenes de los fenómenos y de los hechos de la música tradicional investigada, cosa que ni tan sólo los registros sonoros son capaces, a veces, de detectar.

Historiográficamente hablando, los primeros trabajos de campo surgieron como frutos indirectos de otras realizaciones. Las crónicas de viajes o las descripciones antiguas contienen gran número de datos y de documentación que mucho interesan a la humanística en sus múltiples ramas. En los clásicos griegos como Pausanías, en los cronistas latinos como Estrabón, Plinio, Itálico o más adelante, en el viajero veneciano Marco Polo, las informaciones de tipo folklórico salpican por doquier sus redacciones deparando a tales relatos un frecuente interés etnomusical. Curt Sachs señalaba

como antecedentes remotos de la etnomusicología las noticias de orden musical contenidas en las Sagradas Escrituras.

Pero serán las aportaciones del misionero francés Padre Joseph Amiot las que pueden considerarse como pioneras del trabajo de campo y de la encuesta etnomusicológica, tanto en cuanto en su *Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que modernes,* publicada en 1779, nos da estudiados y organizados unos documentos recogidos «in situ».

Más tarde realizaciones como la de T. Baker, en 1882, que consiste en una tesis sobre los «salvajes del norte americano» confeccionada sobre una encuesta realizada a la tribu de los indios Séneca del Estado de New York, la de Carl Stumf, que en 1886 publicó un artículo sobre los cantos de los indios Bellakula y que es considerado como la primera contribución científica a la etnomusicología, la de J.W. Fewkes, que realizó las primeras grabaciones de música étnica en la tribu de los indios Zuni en 1889, o la creación del Phonogramm-Archiv en Berlín en 1902, harán cada vez más imprescindible el trabajo de campo y la encuesta directa como medio insustituible para la obtención del material etnomusicológico.

Nombres como los de C. Stumf, O. Abraham, E.M. von Hornbostel y C. Sachs, y más tarde los de J. Kunst, B. Bartok o M. Schneider insistirán en la necesidad del trabajo de campo y de la encuesta etnomusicológica como único medio para el conocimiento objetivo de los documentos que habrán de ser tratados en laboratorio de análisis.

En tal sentido son definitorios los escritos de Béla Bartók en sus recomendaciones sobre el acopio y las investigaciones de música tradicional cuando se pronuncia a favor de que sea el mismo investigador el personaje capaz de realizar el trabajo de encuesta y el de análisis de los materiales obtenidos.

Llegados a este punto en la breve historiografía apuntada, pasaré a relacionar esquemáticamente un apunte de metodología, una sugerencia de planteamientos previos en relación con los enfoques liminares para una sistematización del trabajo de campo.

Obviamente, la elección del tema o de la zona a investigar será un punto esencialísimo para el planteamiento de la futura encuesta a realizar. Así pues un estudio cuyo objetivo sea la disquisición sobre un repertorio determinado, merecerá distinto enfoque en la encuesta que aquel otro que quiera tratar del conocimiento y limitación de una zona o área en la que se pretenda hallar unos factores de identidad etnomusical por ejemplo.

Dicha elección presupone una intronspección previa en el hecho cultural que se pretende analizar o en el conocimiento del medio geográfico, físico

y ambiental que se investigará lo que hace ineludible una documentación previa sobre el estado de la cuestión en el terreno de los trabajos anteriores sobre el tema y los que resultan colindantes. De esta documentación preliminar deberán surgir los trazos característicos de la futura encuesta, ahincando ésta en aquellas lagunas observadas o buscando nuevas respuestas a los fenómenos descritos.

Vendrán a continuación los contactos personales, una relación importante con los futuros informantes o con los enlaces que nos pondrán en contacto con ellos, de cuya sintonización momentánea dependerá, a menudo, el éxito de nuestra empresa.

Es recomendable ponerse en contacto con todas aquellas personas que hayan realizado algún tipo de trabajo similar al que nos proponemos, aunque éste haya sido de modestas proporciones o en el que la música haya sido tratada de manera tangencial o casi nula. Dichos personajes, individuos conocedores muchas veces del espectro real del núcleo que pretendemos investigar y de los parámetros de lo humano y de lo social, aportan el favor de la proximidad con el ambiente y el pulso de las valoraciones de los posibles informantes. Cabe señalar, sin embargo, el cáracter mediatizado por la experiencia propia que suelen tener tales enlaces, cosa que aconseja una relativización de las opiniones y juicios de valor que ellos puedan manifestarnos.

Una preparación documentada y trabajada a nivel de contactos previos, de confianza ganada con los informantes, permite una encuesta «in situ» en donde las preguntas más diversas sobre el hecho musical y sus aspectos circundantes surjan de manera natural, como conversación amistosa pero dirigida a unos objetivos concretos de información.

Para el desarrollo de todos los apartados que configuran el trabajo de misión, es necesario barajar determinados criterios básicos de referencia antropológica y etnográfica. Así, Marcel Mauss, en diversas de sus obras dio como puntos de esencial interés en toda encuesta sobre el terreno el que ésta responda a cinco preguntas fundamentales sobre los hechos en cuestión: ¿Porqué?, ¿cómo?, ¿quién?, ¿desde cuándo?, ¿hasta cuándo?, a fin de evitar, según Mauss, la larga serie de verbos en tiempos imperfectos que con demasiada frecuencia vemos redactados en ciertos tipos de trabajos de antropología cultural. Es conveniente no minimizar ideas como las de Lévi-Strauss cuando en *La estructura y la forma* apunta que el hombre, en cuanto a lo fundamental de sus estructuras, no ha cambiado ni puede cambiar, lo que no presupone la imposibilidad, claro está, de una fenomenología de variación o transformación de los hechos confirmados por genotipismo, antes bien, todo lo contrario. Es preciso pensar en recomendaciones como las de Pitt Rivers cuando señala que las investigaciones

sobre un tema concreto tienen que proporcionar un banco de datos suficiente como para poder interrelacionarlas luego con capacidad de juicio y conclusión. «Estoy convencido —escribe en «The People of the Sierra»—, que en un buen trabajo de antropología social y cultural, cada una de las descripciones de la forma de vida de una sociedad tienen que llevar parejas unas metodologías y unas terminologías que configuren la teoría implícita de aquella sociedad.

Bruno Netll en *Theory and Method in Ethnomusicology,* New York, 1964, propone una metodología interesante para la encuesta que podría ser denominada como de observación participativa tanto en cuanto Netll pide la convivencia y la integración del científico en el grupo social, étnico o tribal que se investigue.

Mantle Hood, en «Training and research methods in ethnomusicology», *Ethnomusicology New letter,* 11 (1957) va más lejos aún y pide al etnomusicólogo la posibilidad de integrarse como miembro activo en las interpretaciones tradicionales que luego se investigarán. En ese punto puede confluir el esquema de tipo cerrado que anunció en su día Joaquín Díaz y que establece un círculo entre informante-folklorista y receptor.

Sobre el alcance documental de los posibles materiales recogidos en la encuesta hay que distinguir entre aquellos de base estrictamente tradicional y los que han sido popularizados mediante una aceptación por parte de la colectividad pero que conocen un origen no anónimo y relativamente reciente. Tanto unos como otros deben ser valorados justamente. Entre los primeros deberemos distinguir el que podríamos determinar como de repertorio vivo aún en los ambientes tradicionales y aquél que es posible hallar pero que conoce sólo un estado letárgico y que únicamente por los mecanismos de la memoria es posible de materializar. Dichos repertorios aportarán, normalmente, cantidad de variables que será preciso recoger en su totalidad para poder investigar luego y deducir, a la luz de los análisis, las posibles causas de sus variaciones. Asimismo, y en repertorio llegado al bien cultural de un núcleo determinado por popularización del mismo, hay que tener en cuenta los posibles motivos y procesos de sustitución y transformación ocasionados sobre determinadas estructuras incólumes que se comportan como impostas que sostienen todo edificio de vigencia secular.

Es un punto interesante de la encuesta el cuestionar sobre el concepto de música y los hechos musicales. Hay que pensar en el grado de primitivismo que es detectable en las sociedades y en las gentes que muestran ciertos niveles de inaptitud hacia el pensamiento abstracto (según Lévi-Strauss en *La ciencia de lo concreto),* y en este punto caben también señalar las ideas expuestas por J. Blacking en *How Musical is Man?* cuando

indica que hay pueblos primitivos que no poseen ningún término en su lenguaje para designar la Música en su conjunto aunque conocen y practican gran cantidad de canciones y de danzas. También en tipos de sociedades más evolucionadas puede darse una gran desproporción entre conceptos y terminología, discordancia que será interesante constatar sobre todo a nivel de léxicos substitutivos y vocabulario aplicado a lo musical tanto en los conceptos genéricos como en las expresiones técnicas.

La encuesta puede ser realizada de manera individual o en grupo. Es aconsejable, en el segundo caso, que el grupo permita un buen nivel de comunicación y respeto personal, lo que obviamente presupone un conocimiento y confianza entre informantes y colectores. Algunas experiencias personales me han demostrado que los grupos algo numerosos no permiten resultados óptimos a nivel de informaciones pero si pueden interesar como medio idóneo para provocar una actitud participativa.

Cuando se trata de una encuesta generalizada, no específica sobre un punto del repertorio concreto, me ha sido siempre una ayuda certera el cuestionar a los individuos mediante un programa organizado de preguntas que sigan de manera paralela el desarrollo de los ciclos de la vida humana y el curso del año natural. Tanto en los casos en que el repertorio que podemos recopilar presenta aún rancio abolengo, como en los que muestra unos estadios más modernos de creación o de adopción, el orden que dicho cuestionario establece ayuda enormemente a un devenir sistemático de las informaciones.

Nuestras experiencias son el haber realizado los trabajos de campo en equipos formados por dos, máxime tres personas, aparte de los técnicos de registro sonoro y visual si los hay. Dos personas pueden integrar, a mi modo de ver, un perfecto equipo de misión etnomusicológica. El hilo conductor de la conservación siempre amable que debe de ir tejiendo el acopio documental, puede verse enormemente favorecido por la intervención rotativa. Conversaciones que escapan a sus objetivos concretos pueden ser reconducidas, momentos oscuros y poco precisos pueden ser cuestionados de nuevo bajo otros planteamientos, etc.

En las encuestas de tipo individual intentamos evitar posibles personajes ajenos a ella. Los simples observadores, quienes nada tienen que decir ni que informar, frecuentemente intervienen en sentido negativo durante la comunicación de un buen informador, sea para rectificar con o sin razón un comentario, sea para intentar modificar alguna interpretación musical, en el caso de las canciones que se nos dan y que generalmente dejarán inconclusa, sinó perdida, en el juego inoperante de la versión buena y de la versión errónea según ellos.

Es del todo imprescindible el alejarse en la conversación de los presupuestos personales sobre los hechos narrados, no pronunciarse nunca avanzadamente a las ideas que se exponen y saber admitir sin corrección explícita en el momento de la encuesta los posibles errores detectados, puesto que una postura negativa por nuestra parte podría mermar el ambiente de confianza y comunicación creado y repercutir negativamente sobre el resto de la encuesta. Será necesario en estos casos tomar nota marginal según nuestra opinión para constatar luego el posible error.

En las interpretaciones musicales, cantadas o ejecutadas instrumentalmente, será una buena táctica el valorar ponderadamente la calidad de la intervención, las cualidades interpretativas, el buen gusto en la dicción, la memoria y el grado de emotividad demostrado. A buen seguro nuestro estímulo y nuestra actitud, siempre paciente, ayudarán a una mejor disponibilidad por parte del informante.

Para el equipo investigador será importante reescuchar varias veces las encuestas realizadas y hacer una autocrítica de las actitudes personajes y de los comportamientos observados.

Podría decirse que un buen equipo investigador es aquel capaz de realizar una encuesta extensa sin caer en un interrogatorio directo, sino dando las pautas de una conversación que permita enterarse de los pormenores personales del individuo encuestado, las motivaciones que hicieron emanar el repertorio que nos ofrece y la valoración que dicho individuo del mismo tiene.

Son varios los módulos que pueden utilizarse para confeccionar una ficha correspondiente al informante y al documento obtenido en misión. Exponer aquí tan sólo algunas de las normalmente utilizadas y hacer una descripción crítica ,ultrapasaría el alcance de esta exposición, pero sí que querría enumerar cada uno de los apartados de los bloques de información a retener, que se consideran básicos para una documentación de tipo interdisciplinar y que cada uno puede desarrollar y adaptar según su criterio y sus necesidades.

Así pues, sobre el inviduo encuestado parece importante constatar una documentación personal que contemple su clase de edad, sexo, situación familiar, lugar de nacimiento, procedencia de padres y cónyugè, lugares en donde ha residido, condición social y profesional, niveles de formación general y de formación musical, grado técnico en la interpretación, comportamiento y reacciones psicológicas ante la propia interpretación, aptitudes, memoria, afinación, pertenencia lingüística, valoración propia del hecho musical y de lo que éste significa en el conjunto de su vida, etc. Es obvia la indicación de su residencia actual, el lugar en donde se realiza la encuesta y la fecha de su realización.

En cuanto a los documentos obtenidos, sean éstos vocales o instrumentales, hay que relacionarlos, «a priori», con el informante que los ha comunicado, el lugar de procedencia y la fecha en que se ha hallado. Tras constatar si se le conoce con algún título o leyenda, será oportuno anotar de quién aprendió el sujeto informante la canción o fragmento interpretado, de dónde era oriundo quien se la enseñó, lugar en donde se hizo la adquisición del documento, origen del mismo (si lo saben), ocasionalidad en que se ejecuta y función del mismo, grado de difusión dentro de la zona estudiada, si pertenece o no a unos grupos sociales y de clase de edad y de sexo determinados, sus causas, material de ejecución, acompañamiento y particularidades de ejecución especiales al mismo, género musical y literario al cual pertenece, etcétera.

Pertenecientes, asimismo, a los cuestionarios para la recolección etnomusicológica son los modelos de encuestas que se destinan a los instrumentos musicales propiamente dichos o a los sonadores y artífices acústicos de categoría modesta. Me he ceñido en esta exposición a la encuesta y planteamiento relativo a la documentación preferentemente oral e inmaterial, por lo tanto dejo este apartado por considerarlo, si bien extremadamente interesante, perteneciente al capítulo de los materiales móbiles que en toda misión pueden aparecer y que merecen una encuesta aparte.

La razón científica de todas aquellas preguntas y el cuestionario que tanto en el apartado dedicado al informante como al del documentado se realizan es la necesidad de la interrelación y de la obtención de unos testimonios que permitan situar en sus distintos contextos los hechos musicales.

Debemos pensar que la labor de la etnomusicología es el estudio de todo tipo de música ligada a los ambientes culturales y sociales más diversos, aunque dicha música no siga los cánones de una estética conocida o la podamos considerar como de valor mayúsculo o infimo. El interés antropológico de una melodía vocal o instrumental no depende de su «belleza», sinó de su funcionalidad y de los nexos que ella pueda tener con todos y cada uno de los ingredientes que configuran la vida de los individuos y el desarrollo de los núcleos humanos.

EL FOLKLORE ANDALUZ EN LA OBRA DE EDUARDO MARTINEZ TORNER (1888-1955)

Actualidad de sus conclusiones a los cien años de su nacimento

José Antonio Gómez Rodríguez

Kant definió al genio como «el talento que da reglas al arte». El músico que abrió las puertas a la investigación científica de la música popular española era uno de esos hombres de genio que, como tal, fue su privile gio «cometer impunemente grandes errores».

Y sólo entre genios esta cita, que sólo podría ser de Voltaire, se convierte en espléndido bumerang. La arrojó Schopenhauer contra su maestro, «el asombroso Kant». Quizá con más arrogancia que acierto me viene ahora como anillo al dedo para enjuiciar la estela de un hombre, de un verdadero maestro, que no todos cuantos compartieron la opinión de que su obra abría nuevos caminos sobre aspectos a los que se había prestado poca atención o se dejaron impresionar por el poderoso efecto que en la perspectiva de su tiempo y demás círculos causó su pensamiento, pasaron por alto, como así es, que a su música, como a su musicología, no le son

ajenas ni la pátina del tiempo ni cierta exageración fruto de un afuego tintado aquí de regionalismo, allí de nacionalismo y de inimaginable entrega por todas partes. Trastornar una forma de pensar siempre conlleva dificultades y Eduardo Martínez Torner pronto se daría cuenta de ello. «Nacido para lo que fue» (1), la vida y obra de Torner son reflejo fiel de esa revuelta. Silenciosa, tan difícil e incomprendida como necesaria.

I. SIGNIFICACION DEL FOLKLORE ANDALUZ EN LA OBRA DE TORNER

En su entorno natal Torner forma parte de aquella generación de intelectuales que se reúne a principios de siglo en la capital del Principado bajo el nombre de «La Claraboya» (2) y se corresponde con el intenso clima de revitalización cultural, base de los gestantes nacionalismos que por entonces ensaya España y cuyos aires de avanzadilla intelectual podríamos transferir al grupo «Nos» gallego —Castelao, Risco, Cuevillas, Otero Pedrayo— (3), como ejemplo de máxima proximidad geográfica y cultural. En lo nacional, Eduardo Martínez Torner fue uno de aquellos ilustrados que con luz propia y circunstancias adversas, menos dados a escribir música que «a escribir sobre música» —Barbieri, Pedrell, Mitjana, Salazar, Subirá, Anglés...—, «brillan con una luz especialmente importante, hasta el punto de sobrepasar a veces a los propios compositores desde mediados del siglo XIX» (4).

Torner consagró su vida al estudio de las melodías y canciones populares españolas. Así lo reconocía Homero Serís en el prólogo a una obra maestra, «Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto» (5). Y hasta esta cima de la producción torneriana, un rosario de aconteceres salpicado por la firme voluntad de hacerse con la formación musical e intelectual más sólida. Estudios musicales en los conservatorios de Oviedo y Madrid (6), traslado a París con objeto de ampliar sus conocimientos en la Schola Cantorum bajo la dirección de Vincent d'Indy (7), su acción personal en la Residencia de Estudiantes madrileña, ambiente de honradez científica y social, de educación y renovación de la vida española y, en palabras de Jesús Bal y Gay, lugar donde la música era el «elemento estructural de todo un sistema educativo» (8), su, en fin, adscripción al Centro de estudios Históricos a las órdenes de Menéndez Pidal (9), participación en las Misiones Pedagógicas (10) o paciente labor en el marco de la Extensión Universitaria Asturiana... (11).

Torner se consideraba a sí mismo más musicolólogo que compositor (12), y, ciertamente, aunque le molestase que se olvidara su faceta de creador (13), su obra se circunscribe, básicamente, al campo de la musicología.

Por eso, y visto desde nuestra perspectiva, a buen seguro que hoy le irritaría mucho más el hecho de ver que, para la inmensa mayoría, la labor musicológica del maestro ha quedado reducida poco más que al «Cancionero musical de la lírica popular asturiana» (14), olvidando o relegando a un papel secundario el resto (15).

En su «Manual de bibliografía de la literatura española» (16), Homero Serís registra un total de cuarenta y seis títulos, de 1919 a 1953. Algunos que se consideraban perdidos, como su «Cancionero musical gallego» (17), han sido hallados recientemente y es de esperar que lo mismo se repita con otras obras de las que sólo nos queda el título o sabemos estaban listas para la imprenta (18). Apurando quizás un tanto la clasificación, hemos dividido (19) la obra musicológica de Torner en tres grandes apartados: el que hoy llamaríamos etnomusicológico, su vertiente pedagógica y, finalmente, aquel grupo de obras en que Torner demuestra su preocupación por la música histórica y la literatura.

Si las alusiones que Eduardo Martínez Torner hace al folklore andaluz en su faceta de compositor son, de existir alguna (20), prácticamente nulas, la significación de este área etnomusical en su labor musicológica es de la máxima importancia. Torner fue uno de nuestros primeros folkloristas en poner de relieve el paralelismo existente entre los distintos folklores musicales peninsulares, el asturiano especialmente, y la música popular andaluza; simetría luego entrevista por destacados estudiosos y compositores de ambas zonas geográficas —Asturias y Andalucía—, y entre los que Manuel de Falla o Federico García Lorca constituye un par de casos de la máxima relevancia (21). Pese a lo atractivo del tema, sólo muy recientemente se han obturado nuevos caminos, parciales, pero de gran interés, en medio de una romántica y literaria generalización (22). Queda pues para el futuro, la relación profunda y rigurosa de ambos folklores (23), profundidad y rigor que, bajo mi personal punto de vista, no debiera dejar de lado cuantas referencias al folklore musical andaluz ha hecho el más insigne de los folkloristas asturianos y el primero de nuestro país en aplicar criterios específicamente musicales al análisis y clasificación del repertorio (24). Referencias que son la base de la presente comunicación y de nuestro interés en profundizar no tanto en el estudio de dos ámbitos geográficos e histórico-culturales bien distintos, aunque relacionables, como en el juicio y ¿vigencia? de las tesis tornerianas que aluden a la música popular andaluza.

En la práctica totalidad de la obra musicológica de Torner hallamos referencias a este tema, pero sólo en su contribución a la obra de F. Carreras y Candi, «Folklore y costumbres de España» (25), «La canción tradicional española» (26), nos encontramos con lo que podríamos calificar de línea

maestra del pensamiento torneriano con respecto al folklore andaluz. Tenemos noticia de que una de las «conferencias» londinenses de Torner (27), llevaba el sugestivo título de «Andalucía. Su canto. El cante flamenco. El cante jondo. Su significado y entraña estética» (28), pero desconocemos su contenido. Todo hace pensar no, obstante que, sustancialmente y dados los apartados que la integran —muy similares a los temas que Torner trata en el capítulo correspondiente a «La canción andaluza» de su contribución a la obra de Carreras y Candi—, se trataría de un resumen de la anterior. Junto a esto, las referencias de Eduardo Martínez Torner al folklore andaluz «senso strictu», son, en general, mucho más parcas y aparecen recogidas en «Temas folklóricos. Música y poesía» (29), obra dedicada a sus alumnos del conservatorio madrileño y, con un sentido pedagógico, trata, entre otros muchos aspectos, de organografía, danzas y bailes, el cancionero sefardí o la investigación folklórica; en un artículo publicado en la revista «Música» que lleva por título «La rítmica en la música tradicional española» (30); y en su «Contribución al estudio musical de la región», titulado «Danzas valencianas (Dulzaina y tamboril)» (31). Andalucía, desde un punto de vista mucho menos severo, es entrevista en muchas otras obras, y casi siempre, a propósito del «andalucismo» o la presencia de Andalucía en el resto de las comunidades peninsulares. Principalmente, y dentro del apartado compuesto por aquellas obras caracterizadas por un contenido eminentemente etnomusicológico, se halla en el tantas veces mencionado «Cancionero musical de la lírica popular asturiana» (32) y en su «Ensayo de clasificación de las melodías de romance» (33). Menos interesante para nuestro estudio, es la presentación que Torner hace del folklore andaluz en el conjunto de obras que representan para nosotros la vertiente pedagógica del compositor. Con alguna excepción, se reducen todas ellas —«Cancionero musical» (34), «Metodología del canto y de la música» (35), «El folklore en la escuela» (36), «Cancionero musical español» (37)— a un designio eminentemente pedagógico: constituir un material didáctico a disposición del maestro y en el que el folklore andaluz es, como el resto, un ingrediente más (38). Por último, dentro del apartado que hemos dado en denominar como «histórico-literario» (39), sí hay un libro que nos interesa especialmente, si bien apenas toca directamente el tema musical, que es su obra póstuma «Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto» (40). A lo largo de su casi medio centenar de páginas, Torner suministra un extenso índice de materiales artísticos a los investigadores de nuestra literatura o de la vertiente literaria de la canción popular (41).

II. LOS TEMAS

«La canción tradicional española» (42) es un trabajo de 166 páginas que Torner divide en cinco capítulos: I. La canción tradicional española musi-

calmente considerada; II. La canción andaluza; III. La canción en Galicia, Asturias, Vascongadas y Cataluña; IV. La canción en Castilla; y V. Aragón. Muy de forma específica, a nosotros nos interesan los dos primeros capítulos, cuya primera lectura, y guiados por los títulos que Torner da a sus apartados, nos sugeriría la siguiente temática torneriana respecto de la canción andaluza: sus caracteres tonales, sus caracteres rítmicos y la difusión de la música andaluza (43).

Una lectura en profundidad del texto nos lleva a constatar el hecho de que Torner no solamente trata esos temas, sino, y dada la amplitud que en ocasiones llega a darles, algunos otros que, a veces —y pongo por caso el del ritmo (44)—, minimizan la importancia de las consideraciones tornerianas y, por supuesto, el hecho de que éste les hubiera concedido rango de «apartados» (45).

De esta forma, y al margen de la linealidad del texto (46), Torner debate (47) los siguientes temas:

1. Caracteres generales del canto andaluz
   1.1. Aspectos generales
      1.1.1. La «escala andaluza»
      1.1.2. Los «melismas»
   1.2. Aspectos rítmicos
2. Orígenes del canto andaluz
   2.1. El «celtismo»
   2.2. La teoría árabe
      2.2.1. La «música ficta»
      2.2.2. Música europea y música andaluza
3. Cante «jondo» — cante «flamenco»
   3.1. Clasificación de los distintos estilos
4. Difusión de la música andaluza.

Pero antes de pasar revista, con la necesaria brevedad que exige una comunicación, a esos cuatro puntos cardinales del pensamiento torneriano sobre el folklore musical andaluz, conviene no perder de vista el marco histórico al que Torner se adscribe, pero, especialmente, cuál era el estado de la musicología a principios de siglo, en qué situación se hallaban los estudios folklóricos (48), qué aspecto presentaban los estudios de campo referidos al folklore musical andaluz (49) y cuál era la bibliografía flamenca que Torner podría tener en sus manos (50).

Naturalmente, son éstas demasiadas cosas para tratar aquí y ahora, pero que conviene tener presente a la hora de enjuiciar el pensamiento de Tor-

ner sobre el folklore andaluz y, en general, sobre el folklore español. Manifestemos sólo tres cosas que, curiosamente, si en tiempos de Torner sirvieron para colocarle a la vanguardia de los musicólogos (51); hoy, al menos, son útiles para descargar su imagen de la gravedad de los «errores» que se le atribuyen: un obsesivo afán de racionalidad y metodología científica en todo su trabajo —y recordemos una de sus más célebres afirmaciones: «La clasificación literaria de las canciones, o la mera agrupación de éstas teniendo en cuenta las circunstancias en que son cantadas —canciones de oficios, de baile, de ronda, etc.— no pueden, a nuestro juicio, tener nunca un carácter estrictamente científico» (52)—; una toma de partido por todo aquello que supusiera novedad, vanguardia intelectual y teórica que, ciertamente, muchas veces adopta con más fuego que sentido crítico —es el caso de su especial sumisión a las teorías de Julián Ribera (53)—; y, en último lugar, una total carencia de medios a su alcance. Así, al intentar la distribución geográfica de los caracteres musicales de la canción española y señalar la complejidad de esta tarea, apunta: «Sería ocioso por ahora intentar realizarlo, ya que no poseemos aún la documentación suficiente» (54), y, en nota aparte, continua: «Puede decirse que en España tenemos por hacer en su casi totalidad la recogida de los cantos populares» (55). Con respecto a la música popular andaluza, la queja es constante (56).

Creemos no obstante de interés, referir las obras y los autores que a Torner le sirven de guía en estos temas. Ellas nos darán muchas de las claves de sus intuiciones al respecto. Las principales son éstas: «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», de Menéndez Pidal (57); «La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza» (58), «La música andaluza medieval en las canciones de trovadores y troveros» (59), «La música árabe y su influencia en la española» (60), «Historia de la música árabe» (61), de Julián Ribera (62); «Histoire de la chanson populaire en France» (63), de Tiersot (64); «Troubères et troubadours» (65), de Aubry (66); «Prólogo» (67) de Gevaert a la obra del Conde Morphy «Les luthistes espagnols du XVI siècle (68); «Música popular española» (69), de E.L. Chávarri (70); «Lírica nacionalizada» (71), de F. Pedrell (72); «Estudios musicales» (73), de J.B. de Elústiza (74); «Le Mysticisme musical espagnol au XVI siècle» (75), de H. Collet (76); «La musique et la danse populaires en Espagne» (77), de Raúl Laparra (78); «De cante grande y cante chico» (79), de J.C. de Luna (80); entre otras referencias menos importantes. Junto a ellos, Torner menciona varias colecciones de cantos populares peninsulares: Ledesma, Olmeda, José Antonio de Donostia, Incenga, «Cançons Populars Catalanes», Verdú, Calleja y otras (81), al lado de las específicamente andaluzas con las que cuenta: «Cantos y bailes populares para piano» (82), de V. y M. Romero (83); «Repertoire de musique arabe et moure» (84), de M. Jules Rouanet (85); «Canciones españolas» (86), de E. Ocón (87); «Colección de cantos

flamencos» (88), de Antonio Machado y Alvarez (89). Además de alguna otra obra de contenido histórico, literario (90) o de carácter musicológico general (91).

1. CARACTERES GENERALES DEL CANTO ANDALUZ

Sin ánimo de extensión, Torner trata de presentar las ideas y los hechos lo más concretamente posible, «en realidad, sólo hemos iniciado su estudio» (92), acabará diciendo. Comienza su trabajo «distribuyendo los documentos folklóricos en dos grupos que se nos aparecen bien diferenciados entre sí» (93), uno en el Norte y otro en el Sur. Advierte la imposibilidad de distribuir en subgrupos las distintas modalidades que geográficamente adquiere cada una de estas dos familias y, lo que es más importante para nosotros, dice que «sus sistemas tonales o armónicos prestan la distinta coloración a sus correspondientes melodías» (94).

Previamente, Torner había afirmado que «La relación armónica que existe entre las notas de una melodía, esa unidad latente que en ellas nos complace descubrir, la determina el sistema tonal y en éste residen los elementos de coloración del campo melódico (95), que «los documentos del «Folklore» musical asturiano» están basados «en el sistema tonal y en los elementos melódico-rítmicos de este dialecto» (96) o que «Ritmo, giros melódicos, desinencias cadenciales, etc., constituyen los elementos de caracterización de cada uno de los distintos dialectos que comprenden una familia musical, pero la diferenciación de ésta respecto de las demás ha de establecerse por sus respectivos sistemas armónicos» (97).

Tales opiniones denotan una gran influencia de quien fuera su maestro en la Schola Cantorum parisina, Vincent d'Indy, y de la obra de Tiersot, «Historia de la canción popular en Francia», verdadero libro de cabecera de Torner, y, ambos, pilares que fundamentan una catalogación más armónica que melódica de las melodías populares. Torner aplica este sistema —que considera el único válido desde un punto de vista científico—, a todo el material folklórico peninsular. Pero en Andalucía, las teorías de Julián Ribera le servirán, además, de eco y plantaforma de lanzamiento.

Torner era consciente de la ausencia de criterios estrictamente musicales para estudiar con verosimilitud y sin rodeos un material —nuestras canciones populares—, también estrictamente musical. Esa correspondencia de criterios —música-música— es lo que él consideraba «científico». Pero, en cualquier caso, proponer para el análisis, investigación y clasificación de la música popular un «método» armónico, tratándose de un tipo de música esencialmente monódica, parece poco riguroso. El resultado es que Torner

no elude la presencia de la modalidad en la canción popular, que, por otra parte, es obvio que conocía a través de las referencias que a este asunto hacen alguna de las colecciones de música popular que cita —la de Olmeda es un caso—; pero sus análisis no siempre son correctos y, desde luego, fiables.

Sí es interesante por otra parte su afirmación, «el carácter musical de los distintos dialectos de una misma familia acaso lo determinen principalmente ciertos elementos —ritmo, melismas, desinencias cadenciales, etc.—» (98), que prefigura la más cercana afirmación de Nettl en el sentido de que «la música es un fenómeno universal, pero cada cultura tiene la suya y aprender a comprender la música de otra cultura es, en muchos aspectos, como aprender una lengua extranjera» (99).

1.1. Aspectos tonales

Eduardo Martíner Torner parte directamente de las teorías de Julián Ribera, musicólogo cuyas obras —que ya hemos referido— cita de manera constante a lo largo de su estudio sobre la canción tradicional andaluza: «La más reciente y, a nuestro juicio, la más interesante de las publicaciones en que con carácter científico se estudia esta música de procedencia oriental, conservada en nuestra península principalmente por el pueblo andaluz, es la consagrada al estudio y transcripción de las melodías que contienen los códices de las «Cantigas» del Rey Sabio, ardua empresa realizada con extraordinaria riqueza documental por el musicólogo e insigne arabista don Julián Ribera. A esta obra —finaliza Torner— hemos, pues, de referirnos a menudo» (100).

Como ha señalado el profesor Crivillé (101), durante cierta época, creer como única y exclusiva la influencia del mundo árabe en la música medieval española, llegó a ser un tópico repetido por doquier. Torner no fue una excepción y, en este sentido, sus teorías, como las de quienes no se cuestionaron otras posibles influencias, acabarían siendo superadas por las tesis de Anglés, Schneider, Matos o Larrea, que probaban de manera rotunda lo que muy acaloradamente había esgrimido Pedrell (102) contra quienes, como Torner, se empecinaban en atribuir a los árabes.

Recordemos, en fin, el testimonio de Arcadio Larrea: «Julián Ribera, maestro de arabistas, pero imaginativo creador de fantasías en el terreno de los estudios musicales, había de extenderla a la mayor parte de nuestra canción. Su merecida fama de historiador —la ciencia que conocía— arrastró a muchos y los arrastra todavía. Entre ellos se cuenta Torner con toda certeza y Falla probablemente, quien, no hemos de olvidarlo, vivía en Granada. Hemos de tener asimismo presente que los estudios sobre la música árabe aparecerían más tarde» (103).

1.1.1. La «escala andaluza»

«Para nosotros, dice Torner, es de toda evidencia que la escala propia del sistema tonal andaluz es esencialmente distinta de la del menor europeo» (104). Establece a continuación sus «atracciones armónicas», su característica cadencia y la compara con «la del menor europeo». Llega a la conclusión de que las relaciones armónicas son totalmente distintas entre las notas de una y otra desinencia cadencial.

Vuelve Larrea a ser tajante en este punto: «Sobre la teoría de Torner bastará considerar que, además de la autoridad atribuida a Ribera, basa sus juicios, no en el diseño melódico, sino en el acompañamiento» (105), lo que, ciertamente, es poco apropiado para calificar una música cuyo origen supone el musicólogo asturiano extraño al sistema armónico occidental, pero, a la vez, lo es al tonal de la Europa dieciochesca. «Su descripción del que llama «sistema tonal andaluz» —concluye Arcadio Larrea— responde en un todo a la que correspondería al modo de mi».

Larrea hacía referencia al célebre trabajo del Padre Donostia, «El modo de mi en la canción española» (106) y distinguía bien entre afirmaciones no carentes de valor: «El considerar uno mismo el sistema tonal andaluz y el menor europeo parécenos un error de apreciación en que vienen incurriendo los musicólogos, nacido de ciertas analogías que evidentemente presentan ambos sistemas en la ordenación de algunos de los intervalos de sus escalas» (107), pero equivocadas.

El problema más inmediato que esta concepción va a generar en el discurso de Torner será el considerar «de origen andaluz» cualquier vestigio peninsular de la escala andaluza y que, según Miguel A. Palacios Garoz, «habría que denominar con más propiedad «española» por su presencia en casi toda España» (108). El entronque de esta escala con la modalidad (griega o gregoriana), los «maqâm» orientales o las gamas mixtas es un problema que, aún hoy, está por desvelar.

1.1.2. Los «melismas»

Diciendo Torner, como dice, que el «en sí» de la música popular andaluza está en sus caracteres, es lógico que confiera a su riqueza melismática —que no deja de reconocer, por supuesto— un valor secundario. «Alguien ha dicho —señala— que lo que principalmente presta el carácter a los cantes andaluces, en particular al llamado «cante jondo», es la abundancia de melismas con que el cantor adorna la melodía; afirmación desprovista en absoluto de atisbo alguno que puede conducirnos al conocimiento de la verdad» (109). Realmente, no le falta razón cuando señala que aún abun-

dando los melismas en otras canciones de la Península, incluso del Norte, la fisonomía expresiva del «cante jondo», es esencialmente distinta a la del resto.

Pero a la luz de la moderna etnomusicología, la segunda afirmación no deja de ser obvia y tampoco requiere mayor comentario. Sí, en cambio, subrayar el hecho de lo que Torner llama «melismas poéticos» (110) y que define como «ayes y frases breves fuera del verso, cuya única misión es la de reforzar el contenido sentimental de la expresión literaria a fin de hacer más intensa la emoción» (111).

1.2. Aspectos rítmicos

Pese a señalar que la canción andaluza presenta «particularidades rítmicas de tal originalidad, que cualquiera de ellas bastaría por sí sola para referir a esta región toda melodía que la poseyera» (112), éste es uno de los apartados temáticos que Torner menos desarrolla en función de la escasez de materiales de que dispone. Se limita a afirmaciones generales del tipo «es tan extraordinaria y compleja que parece poco menos que imposible su clasificación...», tal «variedad y complejidad rítmica en vano se buscará en el «folklore» musical europeo...»; y tratar de hallar analogías rítmicas entre las melodías andaluzas y algunos cantos árabes. Tales analogías, realizadas a partir de dudosas, pero sobre todo escasas transcripciones (muchas de ellas compaseadas de manera forzada como el mismo Torner reconoce (113)), hoy tienen un valor muy relativo.

Por último, en «Temas folklóricos. Música y poesía» y luego en «La rítmica en la música tradicional española» y «Danzas valencianas», creyó transcribir Torner con certeza, una serie de «falsetas» de guitarra propias de las «seguiriyas gitanas» (114), transcripción que Manuel García Matos (115) probó ser errónea en su artículo «Acerca del ritmo de la seguiriya».

2. ORIGENES DEL CANTO ANDALUZ

Dado que el interés de Torner no es otro que el de caracterizar musicalmente la canción española, la canción andaluza en este caso, a temas como el del origen del canto andaluz, la diferencia que existe entre cante «jondo» y cante «flamenco» o la difusión de la música andaluza, les concede una atención relativa. Relativa en tanto que «incrustados» en los dos grandes subapartados anteriores (los aspectos tonales y rítmicos), Torner trata de que corroboren la línea general de su discurso.

No es necesario pues, que tratemos pormenorizadamente cada uno de los temas que engloba dentro de este segundo apartado y que sólo muy raramente no se limita a presentar la genealogía de un debate: el que ya en su época se mantenía al respecto.

Torner se refiere a la tesis «celta» a propósito de una cita que hace Tiersot con respecto al origen de la canción popular europea medieval: «De dónde vinieron, para este canto, principios tan diferentes de aquellos que la antigüedad clásica había conocido? Evidentemente de otras razas, célticas y germánicas, que sin duda los habían aplicado ellas mismas inconscientemente desde tiempo inmemorial» (116). La respuesta de Torner es contundente: «Esta contestación no puede tener para nosotros valor alguno de verdad: sólo obedece a un afán de celtismo, muy en moda hace algún tiempo» (117).

La influencia indoeuropea, y los celtas eran uno de estos pueblos, se ha exagerado, ciertamente. No obstante, algunos rastros de su cultura han sido documentados, tal y como señala Marius Schneider (118) al advertir la extraordinaria semejanza entre algunas canciones de trabajo castellanas y otros temas recogidos en la India.

No creemos necesario volver a insistir en la teoría árabe sobre el origen de la música popular andaluza. Teoría que Torner asume de la mano de Ribera con todas sus consecuencias, haciendo de este origen el hecho diferenciador de la música andaluza respecto a la europea, así como el nacimiento de la llamada «música ficta». A la luz de los últimos estudios sobre el tema, debidos a Karol Berger (119), parece poco menos que imposible sostener con Torner que la «música ficta» entró en España con los árabes y se asentó como propia en las melodías que conserva el pueblo andaluz. No debemos olvidar por otra parte, el peso que en este punto ejercen sobre Torner las tesis de Aubry, Gebaert, Riemann y, posiblemente —y aunque Torner no lo cite de forma expresa—, Armand Machabey.

3. CANTE «JONDO» — CANTE «FLAMENCO»

Concluyendo su alusión a los aspectos rítmicos del flamenco, apunta Torner: Este estudio del ritmo manifestaría también claramente las sutiles diferencias de «estilos» del canto andaluz y que hasta ahora no han sido precisadas de manera satisfactoria: nos referimos a los distintos grupos de melodías que ostentan denominación propia referente a su especial carácter musical, tales como «cante jondo» y «cante flamenco» (120). Se trata de la primera alusión de Martínez Torner a una diferenciación, de valoración subjetiva, que incluye aquellos estilos del cante flamenco en los que se

aprecia solemnidad, primitivismo, profundidad y fuerza expresiva a través de los sentimientos y cualidades del intérprete.

Tras mencionar diversas hipótesis (Machado y Alvarez, Pedrell, Ocón, Chávarri, Collet, Laparra, Ribera o el folleto impreso con motivo del Festival de «cante jondo», celebrado en Granada en 1922) que, en general, y aún muchas otras, podemos contrastar todavía en nuestros días, finaliza Torner señalando que «Estos y otros caracteres del canto árabe —se refiere a la costumbre de «jalear» o animar al cantor o a la de llevar el ritmo de su canto con ligeros golpes—, además de los esenciales, los conserva hoy en Andalucía principalmente el llamado «cante jondo», razón por la cual se le considera como más puro y antiguo que el «flamenco» (121). Como vemos, una vez más Torner se rinde ante el torbellino de la argumentación riberiana.

En base a esto, Torner divide el repertorio en «Cante jondo» o «grande», considerándolo como el más puro y antiguo y «Cante flamenco». Al primero hace pertenecer las «siguiriyas gitanas» o «playeras» y las «soleares»; al segundo, las «rondeñas», «malagueñas», «granadinas», «peteneras», «tientos», «bulerías», «chuflas», «marianas», «farrucas», «fandanguillos», «cartageneras», «murcianas», «tarantas», «alegrías», «sevillanas» y «tangos». Entre ambos grupos habla de un «Cante» que, aunque dentro del «jondo» o «grande» no se le considera tan puro como el anterior, y a él adscribe las «solearillas», «polos», «cañas», «medias cañas», «deblas», «tonás chicas», «tonás grandes», «livianas», «martinetes», «serranas», «cabales», «carceleras», «javeras» y «fandangos».

Torner no inicia propiamente un estudio de estilos, acusa simplemente algunos rasgos diferenciadores dentro de ellos, deteniéndose especialmente en el estudio de la «siguiriya» (122). Llama la atención, no obstante, el hecho de que tampoco apunte una clasificación que se atenga a criterios específicamente musicales (123), tal y como sería de esperar en el contexto de sus consideraciones sobre el tema.

4. DIFUSION DE LA MUSICA ANDALUZA

Bajo este epígrafe, último de los temas que trata con respecto al folklore andaluz, Torner trata de llevar a efecto un estudio comparativo de las estructuras musicales andaluzas con respecto a las de otras regiones. «La difusión alcanzada en España por la música andaluza —señala Martínez Torner— se pone de manifiesto con el estudio de los distintos cancioneros regionales» (124).

Se trata de un trabajo que ya había apuntado en su «Cancionero musical de la lírica popular asturiana», cuando, entre otras cosas, señala que, «cabe

sospechar que las melodías incluidas en este grupo —se refiere al sexto— son de tradición andaluza, aun cuando la mayor parte no hubieran sido compuestas en Andalucía e importadas luego a Asturias». Y concluye: «Todo aquel que haya estudiado un poco atentamente el folklore musical de España, habrá observado la influencia que, aun en regiones muy apartadas, ejerce el «modo andaluz»» (125).

En «La canción tradicional española», Torner pone como ejemplo de «andalucismo» algunos temas musicales y literarios, como es el caso del «Romance de una gentil dama y un rústico pastor» (126). Señala la evidente mayor facilidad que supone el hecho de «rastrear» un tema desde el punto de vista literario antes que musical, adelantando una de las tesis capitales de los comparatistas: «El estudio del proceso evolutivo de un tema musical folklórico es algo sumamente difícil de realizar por la misma imprecisión de su significado» (127).

Desde nuestra perspectiva, las inexactitudes de las tesis tornerianas, y entre las que ese «modo andaluz» al que se refiere y que ya hemos comentado es una más de ellas, parecen obvias. Tanto, quizá, como corroborar el hecho de que, equivocado o no, Torner había llegado, puede que sin saberlo, a las puertas mismas de los estudios folklóricos comparativos.

Oviedo, 1988

NOTAS

1. GONZALEZ COBAS, Modesto, «Prólogo» al «Cancionero musical de la lírica popular asturiana» de Eduardo Martínez Torner, 3ª ed. Oviedo, 1986, pp. 9-28. La bibliografía y hemerografía tornerianas van siendo relativamente amplias. Entre las obras que dedican cierta extensión a la figura de Torner, y además de la citada, se encuentran: MALLO DEL CAMPO, María Luisa, «Torner, más allá del folklore». Oviedo, 1961; MUÑIZ TOCA, Angel, «Vida y obra de Eduardo Martínez Torner (musicólogo, folklorista y compositor)». Oviedo, 1980; GOMEZ, José Antonio, «La España de plata de Eduardo Martínez Torner, 1888-1955», en «Cuadernos de Música y Teatro», 3 (Sociedad General de Autores de España). Madrid, 1988, de inminente aparición. Las referencias de prensa son innumerables. Una extensa aunque incompleta relación hasta la fecha de publicación del libro, puede verse en la mencionada obra de Mª Luisa Mallo. Con motivo del Centenario, la prensa regional dedicó a Torner diversas colaboraciones. Por su interés quiero destacar las siguientes: GONZALEZ COBAS, M., «Eduardo Martínez Torner, antes y después de la Schola Cantorum de París», en «La Nueva España». Oviedo, 07.04.88, p. 19; M.F.D., «Torner, el gran músico de Asturias», Idem., p. 18; NEIRA, Javier, «Torner, en el recuerdo de sus dos hijos», Idem., p. 21; QUINTANAL, Inmaculada, «Un gran pionero de la musicología», Idem., p. 20. Son

también de cierta importancia las siguientes referencias: FILGUEIRA VALVERDE, José, «Prólogo» al «Cancionero gallego» de Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal y Gay (La Coruña, 1973); SERIS, Homero, «Prólogo» a «Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto», de Eduardo Martínez Torner. Madrid, 1966; A. BUYLLA, José Benito, «La canción asturiana. Un estudio de etnología musical». Salinas (Asturias), 1977.

2. Angel Muñiz Toca, «op. cit.», p. 12 y ss., reconoce al poeta Señas Encina como el iniciador «solitario» de esa agrupación, a la que pronto se unirán los nombres de Víctor Hevia, Gamoneda, Cepeda, Tamayo, Vela, Valle y otros destacados intelectuales de la región. De tal tertulia saldrían las primeras excursiones por la provincia de Torner junto a su amigo Juan Uría, quien le dará a conocer la obra de Julien Tiersot: «Conociendo la disposición y capacidad de Eduardo para los estudios musicales, puse en sus manos el libro de Tiersot, «Historia de la canción popular en Francia» y le animé a que emprendiese la recogida y estudio de las melodías populares de nuestra Asturias», cfr. Mª Luisa Mallo, «op. cit.», p. 34.

3. La idea, de J. Filgueira, «op. cit.», pp. 9 y 10, que no carece de verosimilitud, debiera ser mejor probada. Cfr. también a este respecto la opinión de Mª Luisa Mallo, «op. cit.», p. 35.

4. CASARES RODICIO, Emilio, «Prólogo» al libro «Torner más allá del folklore» de Mª Luisa Mallo (cfr. nota 1), pp. 11-13.

5. «Op. cit», p. 8.

6. Propiamente, Torner no inició sus estudios de música en el conservatorio de Oviedo (antigua Academia de Música de San Salvador) como apunta J. Filgueira, «op. cit.», p. 10, quizá confundido por el hecho de que alguno de sus primeros maestros pertenecía al claustro de profesores de esa institución (cfr. A. Muñiz, «op. cit.», pp. 10 y ss.). Entre ellos hay que hacer mención de Antonio Fernández Cuevas (solfeo), Saturnino del Fresno Arroyo (piano) e Ignacio Ruiz de la Peña (armonía y composición).

7. Siguiendo los pasos que justo diez años antes diera otro compositor asturiano, Facundo de la Viña (Gijón, 1876; Madrid, 1952), cfr. J. Antonio Gómez, «Facundo de la Viña», textos y recopilación crítica al concierto extraordinario con motivo del «Día de Asturias», 1987. Oviedo, 1987; y ambiente propicio a su espíritu, cfr. J. Filgueira, «op. cit.», p. 10 y M. González, «Prólogo...», p. 12.

8. BAL Y GAY, Jesús, «La música en la Residencia», en «Residencia», número conmemorativo. México, dic. 1963, p. 77. Cfr. también, PERSIA, Jorge de, «La música de la Residencia de Estudiantes», en «La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915/1939» (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música). Granada, 1986, pp. 47 y ss.; y MARTINEZ GARCIA, Gabriel, «Dos vidas paralelas: Baldomero Fernández y Manuel del Fresno. Notas para la historia de dos frustraciones ovetenses». Oviedo, 1975.

9. En este centro llegó a ser jefe de la Sección de Folklore y Director de la Subsección musical del Archivo de la Palabra, donde trabajaría años más tarde Kurt Schindler, enviado a Europa en 1932 por la Universidad de Columbia.

10. Torner es nombrado director de los coros de las Misiones Pedagógicas en 1932. «La actividad coral de «Misiones» estaba coordinada con un Servicio de Música que dejaba en los pueblos visitados gramófonos y discos con música de grandes compositores y de músicas populares regionales, que era la que se llevaba las palmas», cfr. PERSIA, J. de, «op. cit.», p. 49.

11. En éste comienza Torner su labor de conferenciante (febrero de 1915). Según la prensa de la época, a cada una de las charlas que impartió en Oviedo asistieron más de 1.000 personas, y debieron repetirse luego en otras localidades de la provincia y Madrid (Centro Asturiano; 19 y 20 de mayo).

12. Con Mª Luisa Mallo, «op. cit.», p. 85, en esta faceta de la obra del músico pueden distinguirse tres líneas de composición: A) Transcripciones y arreglos. Cabrían citarse sus «Cuatro danzas españolas de la época de Cervantes» o su «Selección de canciones asturianas». B) Música coral. Es la más abundante y aquí se hallan sus obras más representativas: «Fiesta en la aldea», «Como la flor», «Suite llanisca» y otras. C) Las «grandes obras». Incluiría sus dos zarzuelas, «La Promesa» y «La Maragata».

13. Parece obvio que Torner nunca habría podido suscribir aquellas palabras de Pedrell, quejándose de su no admisión como compositor: «Soy un músico, un artista, un creador y no solamente un teórico». Palabras que con tanta amargura echaba en cara a quienes olvidaban su condición de creador. Por otra parte, el magisterio de Pedrell y su «Lírica nacionalizada» sobre Torner y su generación han sido puestas de manifiesto por Mª Luisa Mallo, «op. cit.», pp. 29 y 22. y podría resumirse en un repudio del fácil casticismo, la necesidad de asimilar lo mejor de Europa y el redescubrimiento de la música castellana.

14. Hasta la fecha, de esta obra se han realizado tres ediciones. La 1ª, de 1920, fue debida a la Diputación Provincial de Oviedo; la 2ª, de 1971, la llevó a cabo el Instituto de Estudios Asturianos; y la 3ª, también debida al I.D.E.A. data de 1986.

15. Como hemos puesto de manifiesto (cfr. J. Antonio Gómez, «La España...»), la dispersión de la obra de Torner, especialmente de su producción musical —buena parte de ella sólo es conocida a través de versiones manuscritas—, dificulta en grado sumo la confección de un catálogo riguroso y fiable. En tanto no se emprenda un estudio profundo y disciplinado de su figura, cualquier catalogación de su obra será meramente provisional. Hasta la llevada a cabo por nosotros, las única relaciones de obras que tenían carácter de tales eran las de A. Muñiz y Mª Luisa Mallo (cfr. nota 1).

16. New York, 1948, p. 1.062.

17. Cfr. J. Filgueira, «op. cit.», vol. I, p. 10.

18. Camino de su exilio y según parece, Torner llevó consigo a Valencia cerca de 4.000 fichas dispuestas para publicar una «Bibliografía musical española» inédita, que es posible que aún se recuperen, como recientemente ha sido hallado el «Cancionero gallego», dado por perdido en esta misma época; cfr. H. Serís, «Prólogo...», p. 10.

19. GOMEZ, J. Antonio, «La España...» (cfr. nota 1.).

20. Máxime, si tenemos en cuenta el que podríamos denominar «regionalismo 'asturianista'» que imprime la casi totalidad de las creaciones musicales de Torner. Localismo que personalmente creemos más motivado por cuestiones de «interpretación» —Torner brindaba sus obras a formaciones corales asturianas— (cfr. M. González, «El folklore musical asturiano», en «Ritmo». Madrid, mayo 1984, pp. 25-29; Mª Luisa Mallo, «op. cit.», pp. 87 y ss.; y Jon Bağues, «El coralismo en España en el siglo XIX», en «Actas del Congreso Internacio nal 'España en la Música de Occidente'». Madrid, 1987, vol. II. pp. 173-199), que de intentar crear una «lírica asturiana» (cfr. Mª Luisa Mallo, «op. cit.», p. 98).

21. Cfr. FALLA, Manuel de, «Escritos sobre música y músicos». Buenos Aires, 1950, pp. 123 y ss.; y GARCIA LORCA, Federico, «Las nanas infantiles», en «Obras completas». Madrid, 1957, pp. 48 y ss.

22. Que, quizá, podríamos remontar a la publicación, de la famosa «Polémica en los dialectos andaluza y bable», entre Teodoro Cuesta y Diego Terrero; publicada en 1870 dentro del «Album Literario» del Círculo Mercantil e Industrial de Oviedo. Cfr. la voz «Andalucía y Asturias», en el apéndice de la «Gran Enciclopedia Asturiana». Gijón, 1981, vol. XV, p. 66.

23. Además del «Prólogo» de E. Martínez Torner a su «Cancionero...», pp. V-XLII, cfr. M. González, «De musicología asturiana. La canción tradicional». Oviedo, 1975, pp. 73-90; y J. Benito A. Buylla, «op. cit.», especialmente las pp. 149-194.

24. La práctica totalidad de cuantos han tratado el tema de Torner, han subrayado este aspecto. Algunas consideraciones de importancia al respecto pueden verse en J. Benito A. Buylla, «op. cit.», pp. 48, 49 y 52. Una perspectiva de los estudios de etnomusicología española en sus primeros pasos se halla en la contribución de Josep Crivillé i Bargalló al I Congreso Nacional de Musicología, titulada «La etnomusicología, sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral», en «Actas del I...». Zaragoza, 1979, pp. 143-166.

25. Este es el título de un compendio de estudios monográficos en tres volúmenes publicado en Barcelona en el año 1944 por la casa editorial Alberto Martín y a instancias de «El Pueblo Español» barcelonés. Esta agrupación había surgido a imitación del éxito obtenido por el Congreso de Arte Popular celebrado en Praga en 1928 y en ella se había integrado Torner en 1929.

26. Se trata de una de las primeras obras que abordan el estudio del folklore musical español considerado en su conjunto. Apareció en el II volumen y, pese al año de publicación, 1944, hemos de tener en cuenta las fechas apuntadas en la nota anterior. Dadas las muchas veces que nos referiremos a esta obra, lo haremos adjuntando a las siglas CTE («La canción tradicional española»), el número de la página correspondiente.

27. Eran charlas sobre música, literatura y cultura popular que ofrecía en el servicio de español de la BBC de Londres y que también eran traducidas al tercer programa de esa emisora. Esto constituyó la principal fuente de ingresos del compositor durante su exilio. Cfr. J. Neira, «op. cit.».

28. Una relación amplia, aunque incompleta y dispar de ellas, puede verse en las obras tantas veces citadas de Mª Luisa Mallo y A. Muñiz.

29. Madrid, 1935, cap. «Ritmos», pp. 137-8.

30. Barcelona, 1 de enero de 1938, pp. 32-3.

31. Fue publicada por el Centro de Estudios Históricos del País Valenciano. Barcelona, 1938, p. 6.

32. Cfr. nota 14.

33. Madrid, 1925. Torner aplica aquí el mismo sistema de clasificación musical de su «Cancionero», que divide en cuatro grupos melódicos.

34. Madrid, 1928. Son 73 canciones que Torner ha reunido «atendiendo exclusivamente a su belleza melódica» para la «Biblioteca del Estudiante» que dirigía Menéndez Pidal y que, de carácter divulgativo, «aspiran a ser un ejemplo de la lírica tradicional española». A Andalucía pertenecen cinco: Malagueña, Petenera, Canto de Trilla, Soleá y Saeta.

35. Madrid, 1935.

36. Madrid, 1936.

37. Publicado en 1948, es una colección de 24 canciones españolas, confeccionada en su exilio londinense y dirigida a los profesores de lengua española.

38. «Más que un repertorio de folklore en sus distintas manifestaciones (...) un ejemplario de temas que el maestro puede ampliar». «Prólogo» a «El folklore en la escuela» (cfr. nota 36).

39. Lo constituirán, a nuestro juicio, las siguientes obras: «La copla» (1910); «Colección de vihuelistas españoles del siglo XVI. Narváez, El Delphín de música» (1923); «El ritmo

interno en el verso de romance» (1946); «Ritmo y color en la literatura española» (1949); «Ensayos sobre estilística literaria española» (1949) y la citada.

40. Madrid, 1966.

41. Dividido este «índice» en «analogías de asunto» y «analogías de forma», Torner dijo de él: «No es, en fin, mi propósito realizar un estudio de las canciones transcritas, sino, simplemente, como ya he indicado al principio, suministrar nuevos elementos de trabajo a los historiadores de nuestra literatura», p. 17.

42. Cfr. nota 26.

43. CTE, 11.

44. CTE, 31.

45. Efectivamente, el consagrado al ritmo trata más en profundidad otros temas (orígenes de la música popular andaluza, diferencias entre «cante flamenco» y «cante jondo», etc.) que el que le da título.

46. Que, por otra pate, incluye otras publicaciones de Torner que hemos tenido en cuenta a la hora de confeccionar la siguiente «temática».

47. Creemos que es la palabra más adecuada.

48. Cfr. J. Crivillé, «La etnomusicología...».

49. Torner es, como veremos, el primero en quejarse de la precariedad de este tipo de trabajos. Cfr. CTE, 11 y ss.

50. Entre otras muchas obras, cfr. «Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco», edición a cargo de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz. Voz «Bibliografía flamenca», vol. I, p. 100.

51. La figura de Torner fue ensalzada, además de por el propio Menéndez Pidal, por literatos como Navarro Tomás o músicos como Rogelio Villar o Adolfo Salazar.

52. E. Martínez Torner , «Cancionero...», p.V.

53. CTE, 11 y ss.

54. CTE, 7 y ss.

55. CTE, 8.

56. CTE, 62.

57. En «Revista de Filología Española», vol. VII, cuad. 1º.

58. Madrid, 1922.

59. Madrid, 1923.

60. Madrid, 1927.

61. CTE, 41.

62. CTE, 11, 14, 34 y 41.

63. París, 1889.

64. CTE, 15.

65. CTE, 25.

66. Idem.

67. Leipzig, 1902.

68. CTE, 26.

69. Barcelona, 1927.

70. CTE, 31.

71. París, P. Ollendorff.

72. CTE, 38.

73. Sevilla, 1917.

74. CTE, 39.

75. París, 1913.

76. CTE, 40.

77. En «Encyclopedie de la Musique». París, 1920.

78. CTE, 40.

79. Madrid, 1926.

80. CTE, 43-4.

81. CTE, 54 y ss.

82. Madrid, Ildefonso Alier, s.a.

83. CTE, 16 y 34 («Segunda colección de...»).

84. Edit. M.N.E. Yafil. Alger.

85. CTE, 33.

86. Málaga, 1888.

87. CTE, 36.

88. Sevilla, 1881.

89. CTE, 38.

90. Caso, entre otros, de la obra de Wolf, «Primavera y flor de romances». Berlín, 1856. CTE, 51.

91. Torner se refiere en diferentes ocasiones a la acreditada opinión de «insignes musicólogos» sin especificar fuente alguna.

92. CTE, 62.

93. CTE, 7.

94. CTE, 8.

95. CTE, 8.

96. CTE, 9.

97. CTE, 10.

98. CTE, 8.

99. NETTL, Bruno, «Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales». Madrid, 1985, p. 16.

100. CTE, 11.

101. J. Crivillé, «El folklore musical». Madrid, 1983, pp. 305-6.

102. La bibliografía al respecto es amplísima. Entre otras obras, puede verse Arcadio Larrea, «El flamenco en su raíz». Madrid, 1974; y Manuel García Matos, «Sobre el flamenco. Estudios y notas». Madrid, 1987.

103. A. Larrea, «op. cit.», p. 258.

104. CTE, 18.

105. A. Larrea, «op. cit.», p. 259.

106. En «Anunario Musical», vol. I (1946), pp. 153-179.

107. E. Martínez Torner, CTE, 17.

108. PALACIOS GAROZ, Miguel Angel, «Introducción a la música popular castellana y leonesa». Burgos, 1984, p. 52.

109. CTE, 12.

110. Idem.

111. Idem.

112. CTE, 31.

113. CTE, 34 y ss.

114. Madrid, 1935, pp. 137-8; Barcelona, 1938, pp. 32-3; y también Barcelona, 1938, p. 6, respectivamente.

115. «Sobre el flamenco...», pp. 116 y ss.

116. «Histoire de la chanson populaire en France». París, 1889, p. 298. Citado por E. Martínez Torner, en CTE, 15.

117. CTE, 15.

118. «A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval», en «Anuario Musical», vol. I (1946), pp. 31-139.

119. «Música ficta. Theories of accidental inflections in vocal polyphony from Marchetto da Padova to Gioseffo Zarlino». Cambridge, 1987.

120. CTE, 38.

121. CTE, 142.

122. Idem. Cfr. también José Mercado, «La seguidilla gitana. Un ensayo sociológico y literario». Madrid, 1982, pp. 158-9.

123. Como, por ejemplo, luego hizo Hipólito Rossy en su «Teoría del cante jondo». Barcelona, 1966.

124. CTE, 46.

125. E. Martínez Torner, «Cancionero...», p. XXIII.

126. CTE, 51.

127. CTE, 50.

MUSICA CULTA Y MUSICA POPULAR: RELACIONES E INFLUENCIAS MUTUAS

Reflexiones en torno a un cancionero navideño de la Provincia de Granada

Germán Tejerizo Robles

Puede decirse que la fiesta de Navidad es casi tan antigua como el género humano, ya que, si bien con signo diferente, se venía celebrando desde tiempos remotísimos para festejar el solsticio de invierno, constituyéndose así en una de las primeras manifestaciones festivas de que se tienen noticias. En todo caso, tras su transformación en fiesta cristiana, sigue siendo la fiesta más ilusionadamente esperada y preparada, la más celebrada y, por lo que hace al caso, la más cantada con músicas diferentes en todo el hemisferio occidental.

No sé si serán plenamente válidas para España, en todo su rigor al menos, las palabras del ilustre folklorista francés Henry Poulaille cuando afirma taxativamente que no hay género de canciones que haya hecho

correr más tinta que el de la canción navideña. Y añade esta consideración de aparente sentido paradógico: «Tal vez esa sea la causa de que sea éste el género menos conocido de la canción popular» (1).

Sabido es que en Castilla recibieron primeramente el nombre de VILLANCICOS ciertas cancioncillas breves de tema generalmente amoroso que repetía el pueblo sencillo acompañando tanto sus momentos de expansión como sus labores cotidianas. Una canción nacida en el seno del pueblo y para el pueblo mismo, *Canción de villanos* en el más genuino sentido etimológico de la palabra. El paso, hasta que llegó a designarse con el mismo término la cancioncilla religiosa navideña, fue de muy lenta evolución, y para el logro de tal resultado tuvieron una trascendencia enorme los miles y miles de letrillas que durante los siglos XVI al XVIII fueron musicalizadas por todos los maestros de capilla de nuestras catedrales y otras iglesias importantes, para ser cantadas en los maitines de las más solemnes festividades litúrgicas. Precisamente el hecho de que las más representativas entre ellas fueron las preparadas para los maitines de Navidad, siendo a la vez las que más longevidad alcanzaron entre todas, motivó que en adelante el término VILLANCICO quedara como casi sinónimo de *canción para la Nochebuena.*

Sea como sea, un hecho está claro en el género: La inseparabilidad entre lo literario y lo musical, siendo casi imposible discernir con claridad cuál de estas facetas sea primordial y predominante, y si bien es cierto que en este trabajo desarrollaré más bien los aspectos melódicos, será inevitable acudir también a los meramente poéticos.

Comencemos, pues, diciendo que resulta bastante fácil demostrar la existencia de una corriente de mutuas influencias desde lo popular hacia lo culto y viceversa. Y aunque a mí me interese más bien, como decía, lo musical, la influencia en lo literario y la interdependencia sería más fácil aún de demostrar, siendo los argumentos más numerosos y contundentes aún. Las letrillas populares de la Navidad han sido siempre fuente segura de fácil inspiración para muchos grandes poetas; así como el pueblo también ha llegado a apropiarse totalmente de estupendos poemas, o estrofas sueltas al menos, escritos por tal o cual vate conocidísimo.

Podría decirse que esto ocurre en toda clase de folklore; pero el fenómeno se presenta con más claridad en el navideño, ya que es teoría generalmente aceptada que la canción de Navidad tiene unos ORIGENES SEMICULTOS. Ni procede totalmente del pueblo llano, ni tampoco de una selecta élite cultural. Es un arte pensado y realizado con frecuencia por personas con una bastante aceptable base cultural, mas destinado al pueblo desde el principio; sin olvidar que algunos de sus elementos básicos ya habían sido tomados antes del mismo pueblo que será su destinatario. La

razón última de todo el proceso descrito es la habitual finalidad didáctica de este repertorio que suele tener función de verdadera catequesis más o menos disimulada, aunque tal catequesis esté pensada desde un punto de vista poco grave, según aquella norma pedagógica nada moderna de «Enseñar divirtiendo». Sin duda que el pueblo acepta mejor la doctrina que se le proporciona, si la recibe envuelta en fórmulas también populares.

Estas que anteceden son las razones que me han movido a profundizar un poco en cómo los rasgos de un arte culto se detectan con relativa facilidad en el folklore musical navideño. Mas se impone un breve preámbulo sobre el que podría considerarse fenómeno contrario: el hecho de que diversos elementos populares han influido también en los más conocidos compositores ilustres de la música culta navideña. En verdad, sólo se trata de la otra cara de una misma moneda, de un mismo fenómeno cultural lleno de complejidades que no han hecho sino enriquecerlo en su conjunto. De todas formas, me limitaré a un ligerísimo repaso a varios datos de la historia de nuestra música occidental, tan sucinto que no quiero exceder ni siquiera el espacio de una página, pues lo considero suficiente como paso preliminar.

LA INFLUENCIA DEL FOLKLORE NAVIDEÑO EN LA MUSICA CULTA DEL MISMO TEMA

Es un hecho reconocido por todos los estudiosos, al menos como parte de aquel fenómeno más general que nos enseña cómo, a partir del siglo X, la música culta de los países occidentales se formó bajo la fuerte influencia de la música popular profana por un lado, y de las más conocidas melodías gregorianas por otro. Precisamente nuestro ponente Josep Crivillé, en su magnífico trabajo sobre «El folklore musical» (2), se extiende en citar detalladamente una serie de obras de Pedrell, Schneider, Miguel Querol y Samuel Rubio, entre otros que de todas formas no detallaremos en aras de la brevedad necesaria, en las que precisamente se trata de probar este influjo notable de lo popular en la más cualificada música culta española, como la de los Cancioneros, o la del agustino P. Antonio Soler, por no citar sino los ejemplos clarísimos en que lo navideño tiene especial relevancia. Bastaría con citar los estupendos villancicos que coronan las églogas de Encina, o los tan divulgados del Cancionero de Upsala, o las letrillas musicalizadas por el ilustre fraile escurialense para tantas celebraciones de maitines en las nochebuenas monacales.

Semejante halo de popularidad tienen muchas de las «villanescas» de Francisco de Guerrero, o de Juan Bautista Comes; o los villancicos barrocos de Sebastián y Diego Durón, Rodríguez de Hita y tantos miles de maestros

cuyas obras castellanas apenas comienzan ahora a conocerse gracias a los trabajos de varios musicólogos que estudian los viejos legajos de nuestros archivos catedralicios.

Y si repasamos un repertorio que pudiera ser considerado como más internacional, recuérdense como ejemplos más conocidos el uso que hace Hendel de ciertas pastorelas navideñas italianas en un pasaje de «El Mesías»; o el que hace J.S. Bach de temas semejantes de Alemania en su fundamental «Oratorio para la noche de Navidad»: o los mucho más claros aún, por citarse los temas inspiradores con sus títulos populares, que utiliza el francés Marc Antoine Charpentier para incluirlos sin disimulo alguno en diversos oratorios y en su deliciosa Misa de Noël que, por esta razón, suena a pueblo por sus cuatro costados.

Volviendo de nuevo a España y a tiempos contemporáneos, ¿qué hizo un Pau Casals al componer esa pequeña joya que se titula «El pesebre» sino reunir, sabiamente armonizados y debidamente ensamblados, diversos ritmos de Nadals escuchados por él mismo en los campos de Cataluña? Exactamente lo mismo que siguen haciendo ahora mismo tantos y tantos buenos, aunque a veces anónimos, directores de coros amateurs que armonizan para sus conjuntos los más atractivos temas navideños que algún cantor ha recogido en su mismo pueblo natal. Exactamente lo mismo que ha hecho, a petición mía precisamente, el organista de la Catedral de Granada, J. Alfonso García, con diez villancicos de la Alpujarra y de la Vega granadina incluidos en mis dos publicaciones sobre el folklore navideño que constituyen la base de estas reflexiones (3).

En fin, creo que no hace falta seguir. No terminaríamos. Y debo centrarme de una vez en lo que es tema central de esta comunicación:

LA MUSICA CULTA NAVIDEÑA Y SU INFLUJO EN LAS MELODIAS POPULARES

Todo lo probaré con argumentos a los que podríamos llamar granadinos, por haber sido temas recogidos en Granada los que le dan base. Más no creo que sea disparatado decir que la argumentación bien puede ser aplicada a toda España, por darse en toda ella circunstancias bien similares.

Lo que sí diferencia este aspecto del expuesto en las líneas precedentes es que de él se habla menos. Pues bien, precisamente por tal motivo me ha parecido más interesante, además de que, tras haber recorrido gran parte de la provincia granadina magnetófono en mano, cada vez está más claro para mí que el fenómeno de la música culta como origen casi único de muchas melodías populares navideñas es algo perfectamente demostrable y

más frecuente de lo que puede parecer. Y no voy a desarrollar una mera teoría basada en el hecho de que tal o cual fórmula melódica, tonal o modal, necesariamente obliga a pensar en una fuente culta. Tal procedimiento es también válido, por supuesto; mas mi argumentación estará basada en algo más irrefutable aún: en hechos ciertos comprobables y comprobados partitura en mano; partituras editadas algunas e inéditas todavía otras, transcritas por mí mismo y procedentes de los fondos de la granadina Capilla Real. Me propongo dar las versiones culta y popular para que, cotejándolas, se comprenda bien que no queda resquicio para una duda prudente.

De todas formas, se impone el preámbulo de unas rápidas reflexiones que nos muestren el estado de la cuestión.

Ya quedó expuesta aquella teoría seguramente certera de que la parcela folklórica que aquí se estudia no es en su origen totalmente popular, sino semiculta o popularizada, como algunos prefieren denominarla. Y no se piense que en el caso de un origen culto no puede darse verdadero folklore. El pueblo, cuando conoce un poema, una melodía musical que le agrada por estar plenamente a su alcance y reunir unos ciertos caracteres con los que comulga, es absolutamente capaz de hacerla suya, tan suya como si él mismo la hubiera alumbrado. Cuando el investigador escucha un tema que un comunicante le presenta como popular y que, sin embargo, él conoce con seguridad como de origen culto, al transmitir la noticia al intérprete advertirá que éste apenas se siente afectado por el descubrimiento; para él, en definitiva, nada ha cambiado, y por ese motivo no hay reacción alguna. Sencillamente, le da lo mismo. Aquel tema lo conoce el pueblo y lo va a seguir teniendo por suyo porque ya lo ha convertido en su propia esencia, y se siente y se va a seguir sintiendo en adelante como el verdadero depositario por lo menos, y como su más genuino intérprete.

En el fondo, en un caso semejante, todo es mérito del ignorado artista culto que ha sabido inyectar en su tema toda la esencia popular. En verdad que son bastante numerosos los casos de músicos y poetas de élite cuya obra ha pervivido incluso durante siglos sólo porque el pueblo le ha dado carta de naturaleza entre sus miembros, llegando a perderse todo rastro del origen culto, y no recibiendo ni un ápice de gloria el nombre del creador al que nadie conoce. Por paradógico que parezca, es éste el único camino por el que alcanzará el anónimo artista una fama perdurable.

Por otra parte, no hay nada de extraordinario en el proceso del paso élite culta-pueblo y, bien pensado, todo entra en los cauces de la más absoluta naturalidad. Al fin y al cabo, hasta el más egregio artista no deja de ser hijo del pueblo en el sentido más noble de la palabra, y, por muy «purificado»

que pretenda estar de posibles «contaminaciones», nunca podrá prescindir por completo de sus más hondas raíces, de sus vivencias primigenias; aunque desde la altura de su arte depuradísimo éstas parezcan soterradas en los más recónditos pliegues del subconsciente, como si no hubieran existido nunca.

Al hilo de estas reflexiones, será éste un buen momento para considerar un instante las dos teorías aparentemente contradictorias existentes sobre el origen de la música y de todo el arte popular. La verdad es que, si seguimos avanzando por los argumentos que acabamos de explicar, vamos a situarnos en el camino de los antirrománticos, para quienes toda canción popular tendría unos comienzos cultos. Y es cierto que en ocasiones yo mismo me veo tentado de pensarlo así cuando reflexione sobre el folklore poético-musical navideño de la provincia de Granada y descubro a cada paso nuevas fuentes de origen culto. Y, si bien es verdad que el hecho me inquieta un poco, tal posible realidad no supone ninguna merma en la gran estima que personalmente siento hacia un repertorio tan sugestivo al que sigo considerando como popular de todas formas, ya que el pueblo ha adquirido todos los derechos de propiedad a lo largo del tiempo.

Y todos conocen cuál es la otra postura posible de adoptar en estas materias: La defendida por los teóricos románticos, para quienes todo material folklórico, sea cual sea el campo artístico al que pertenezca, tiene un indiscutible origen popular; el pueblo está siempre en la base, sin la cual nada puede llegar a existir digno de tal nombre.

En definitiva, y al menos en el caso que nos ocupa, yo pienso que ninguna de las dos teorías descritas es absolutamente defendible en solitario. Como en tantas ocasiones, habría que resumir con el manido dicho de «in medio virtus»: Ni toda la música llamada popular tiene su origen en el pueblo, ni toda es de origen culto. Aparte de que el grado de influencia de lo culto en lo popular seguirá dependiendo de la naturaleza del tema, así como de los países y regiones donde aquel se desarrolle. Ni tampoco pueden dejar de citarse otros casos más complejos, como aquel en que un tema popular que es adoptado y adaptado por la élite para, así modificado, pasar de nuevo al pueblo que le dio su vida primera. O el contrario, el de una música de origen claramente elitista que, aceptada y modificada por el pueblo, es retomada por otro artista posterior que ni siquiera sospecha su origen primario y vuelve a trabajarla a su propio estilo, prosiguiendo así un proceso sin límite final. Personalmente también puedo dar fe de más de un caso semejante al descrito encontrado en mis trabajos sobre el folklore granadino.

EL LENTO CAMINO HACIA LA FOLKLORIZACION DE UN TEMA CULTO. ELEMENTOS QUE PUEDEN FACILITAR EL CAMBIO

En realidad, puede cambiar casi todo, ya que la evolución se realiza mediante la transmisión oral generalmente, y todos conocemos las posibilidades casi infinitas de introducir modificaciones diversas en semejantes casos, llegándose a la posibilidad de que el mensaje original, transmitido en una larga cadena, sea verdaderamente irreconocible al final del proceso. Y si bien es cierto que tal fenómeno puede darse lo mismo en los aspectos literarios como en los musicales, pienso que en estos últimos las facilidades y probabilidades para que el cambio se produzcan son mayores. En un mensaje meramente poético, hasta los más iletrados encontrarán ataduras que servirán de freno para el cambio, tales como la cantidad exacta de las sílabas de un verso, la rima que facilita el aprendizaje e impide la libre invención, el número de versos exigidos con exactitud por la estructura estrófica, e incluso el ritmo acentual que ayudará a afirmar que precisamente los más iletrados son quienes más atados se sienten por estos elementos formales, ya que el artista culto se fijará más en el sentido de la expresión y éste puede ser más inconcreto, dando menos importancia al mero cauce por el que la expresión discurre.

Por el contrario, todo es mucho más libre, difuminado y etéreo en el campo melódico que no se atiene nunca a unos esquemas tan rígidos. Y el pueblo que canta no se siente nunca preocupado ni de repetir con absoluta exactitud el tema recibido, ni mucho menos de ser agente de puntual y exacta transmisión. El pueblo canta para disfrutar, y en el momento en que goza cantando que nadie vaya a hablarle de derechos de un autor que exige la máxima fidelidad en la interpretación. Se siente plenamente libre para disponer como le place unos elementos que su poco exigente memoria le proporciona.

Al cantor popular no le preocupa la expresión propia de tal o cual tema, como puede preocupar al compositor culto. Le basta una simple melodía que le agrade y en la que puedan encajar con más o menos exactitud unas palabras determinadas, un verso o una estrofa. De ahí que ocurra con frecuencia que un mismo tema musical se repita con letrillas diferentes. O el caso contrario, el de unos versos idénticos que se cantan en lugares muy próximos con melodías distintas por completo. De la existencia de ambos fenómenos y de su frecuencia pueden dar cumplida fé todas las personas que hayan realizado un trabajo de recogida folklórica.

De acuerdo, por tanto, en que una melodía puede alterarse con facilidad. Examinemos ahora algunos elementos que pueden facilitar ese cambio que, en nuestro caso, se va realizando a partir del momento en que dicha

melodía nace en la mente, y la pluma del músico culto y hasta que el pueblo llega a interpretarla a su peculiar manera.

Todos los especialistas piensan que un posible primer cambio que, a su vez, quizás ocasione nuevos cambios posteriores, es el de la tonalidad, puesto que las cadencias finales no son tan fijas como puede parecer. Tras este cambio, ya es posible que se dé el cambio del modo, y así la modulación de mayor o menor, o viceversa, puede estar a la vuelta de la esquina.

Estas son las dos más notables transformaciones, ya que son indudablemente las de mayor entidad armónica y melódica, como algo que afecta al fondo mismo de la composición. Pero en los aspectos más superficiales, los cambios pueden ser innumerables y difícilmente catalogables de forma exhaustiva. Veamos algunos también, ya que son los más frecuentes por su facilidad.

El pueblo recorta lo demasiado largo, así como facilita lo que le parece demasiado complicado; todo con vistas a una más fácil retención en la memoria. Pero igualmente puede ocurrir que una melodía real o aparentemente demasiado simple, se vea enriquecida y complicada por obra y gracia de un cantor popular que cree tener unas dotes estupendas para la interpretación y todo le parece poco para lucirlas. En estos casos lo normal es que el canto se alargue añadiéndole melismas inexistentes en la composición del autor primero.

Otro caso es el de varias canciones que terminan formando un tema único en la mente popular. Personalmente también he encontrado varios casos de estas fusiones; si es que podemos realmente distinguirlas por haber encontrado las diferentes melodías originales, ya que el ensamblaje puede llegar a ser irreconocible por el paso del tiempo y por el olvido total de los temas primeros.

En otras ocasiones la fusión puede ser muy parcial; pero su reconocimiento puede hacerse también muy difícil. Así, cuando se introduce en medio de una canción tal o cual fragmento de otra, o bien porque al comunicante y al pueblo le resulte más atractiva, o porque sus ritmos semejantes y sus giros melódicos fundamentales les hagan fácilmente confundibles en efecto, sin que sea un obstáculo la letra, pues también ella puede soportar un fácil acomodo. En el caso concreto de un villancico navideño, compuesto casi siempre de Estribillo y Coplas diversas, se puede comprobar a veces cómo aquel ha servido para acompañar a unas Estrofas para las que no fue compuesto, pero con las que puede comprenderse perfectamente, sin olvidar tampoco el hecho que las letras de estas cancioncillas son fácilmente intercambiables.

Otra de las posibles fórmulas de este cambio que nos ocupa es la originada por la frecuente inestabilidad del ritmo. Cierto que el ritmo más utilizado en nuestras melodías navideñas es el ternario; pero una deficiente interpretación puede introducir cambios rítmicos que, de pasajeros, pueden acabar en definitivos. Y un villancico cantado por una comparsa popular como alegre pasacalle puede acabar convirtiéndose en melodía de ritmo marcial que conlleve, por ejemplo, el cambio de un compás de 3/8 a otro nuevo de 2/8 o 4/8.

No faltan ocasiones en que predominan los aspectos poéticos y el cambio de un verso puede arrastrar el de la melodía, que puede así modificarse adaptándose a las nuevas expresiones lingüísticas. Es el caso de ciertas frases de nivel demasiado culto y que el cantor popular sustituye, inconscientemente a veces, por otras que comprende mejor. Es un cambio que, si es de suficiente entidad, puede incluso exigir recortes o añadidos melódicos.

Una nueva posibilidad es que algunas modificaciones sean fruto solamente de la mala memoria del informante, de su falta de precisión o del olvido completo de tal o cual pasaje. El transmisor popular que no recuerda, no suele preocuparse demasiado y arregla sobre la marcha, de forma más o menos voluntaria, para que el fallo no se note. Quizás en un primer momento el hecho sea difícilmente asimilable, pudiendo corregirse; más con el tiempo, la primera impresión de fallo termina borrándose y la nueva fórmula sustitutoria termina ensamblando perfectamente con sus nuevas circunstancias.

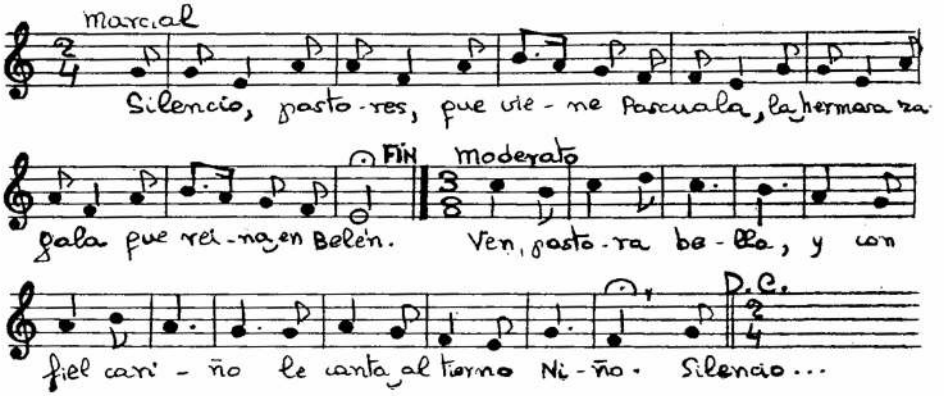
En fin, como se ve, las posibilidades y las explicaciones son casi imposibles de enumerar por su complejidad y grandísimo número. El hecho es indiscutible y ahí está. Sólo falta que pasemos a la demostración práctica mediante los casos concretísimos a que antes se ha hecho alusión.

1. VILLANCICOS POPULARES GRANADINOS HEREDEROS DIRECTOS DE TEMAS DIECIOCHESCOS CANTADOS EN LA CAPILLA REAL

Me detendré en cuatro casos que voy a exponer en el orden alfabético de los pueblos donde los recogí.

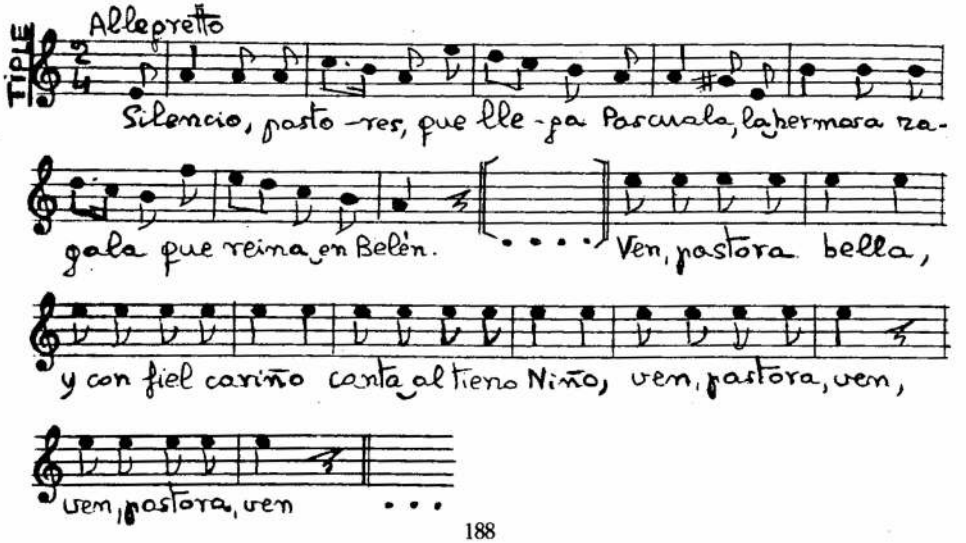
BUBIÓN es un pueblo de la Alpujarra, en la falda Sur del pico Veleta. En su nochebuena un grupo de mozos, acompañándose de guitarras, laúdes y otros instrumentos de cuerda y percusión, recorrían las calles convocando a los vecinos para la misa del gallo al compás de diversos villancicos. Especialmente me llamó la atención uno que comenzaba pidiendo «Silencio»,

para terminar rápidamente, sin que allí se llegara a contar historia alguna digna de ser escuchada. Sin duda, aquello estaba muy incompleto. Pero las gentes del lugar no se preocuparon nunca de recomponer lo que faltaba y suplían lo esquemático del texto repitiendo una y otra vez lo poco que allí había llegado, en forma de interminable pasacalles sin fin:



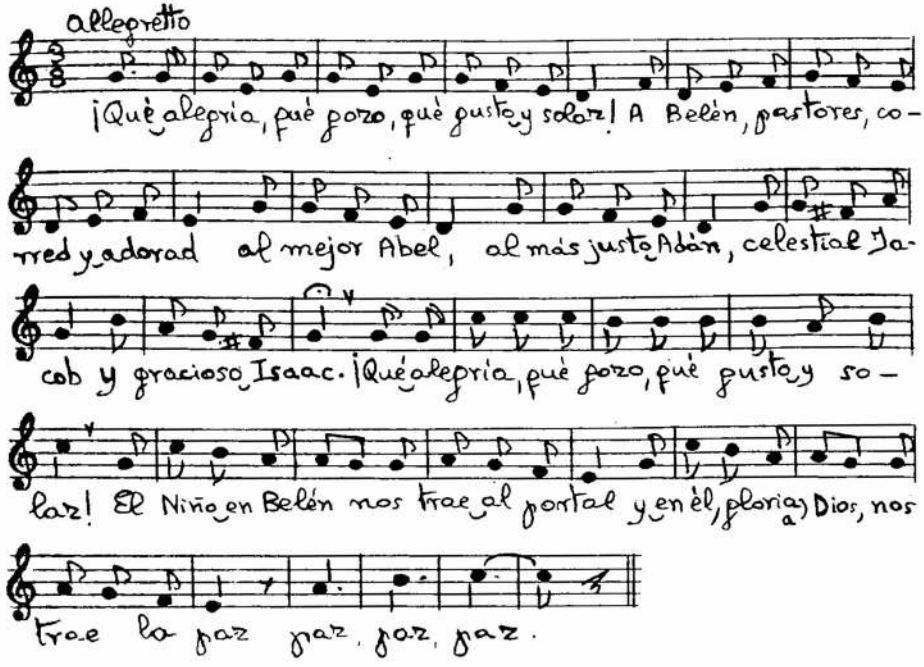
Lo que evidentemente faltaba allí no tardaría mucho en encontrarlo personalmente quien suscribe este trabajo removiendo las muchas particelas de antiguos villancicos en el Archivo de la Capilla Real. Allí encontré el mismo título: «Silencio, pastores», encabezando una larga composición del último maestro de Capilla de las Institución, A. Luján, compuesta en 1830 para cinco voces mixtas y con acompañamiento de violines, clarinetes, trompas, trombón y bajo continuo.

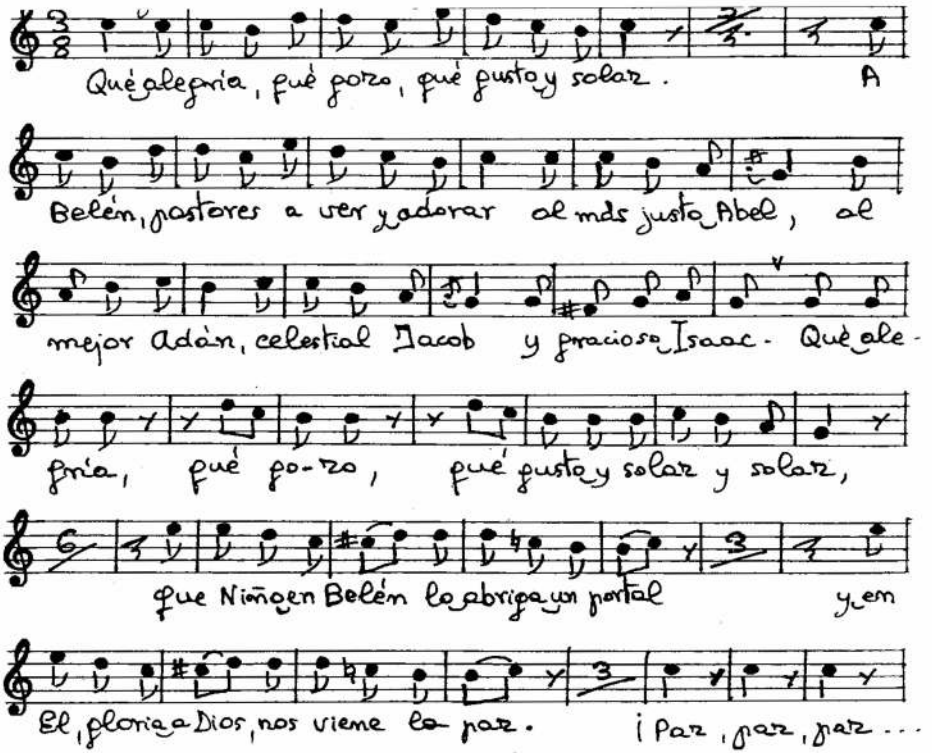
He aquí la parte que cante el tiple. Compárese con la versión popular y atrévase alguien a negar la relación de paternidad de la versión culta:



Tal vez, como se ve, la semejanza es mayor en el clima melódico y rítmico que en las mismas notas, si bien ésta es igualmente innegable y total en determinados compases. Por lo demás, el pueblo ha recortado las repeticiones más adornadas y ha cambiado el ritmo original. Del resto del largo villancico barroco no se guarda en Bubión recuerdo alguno.

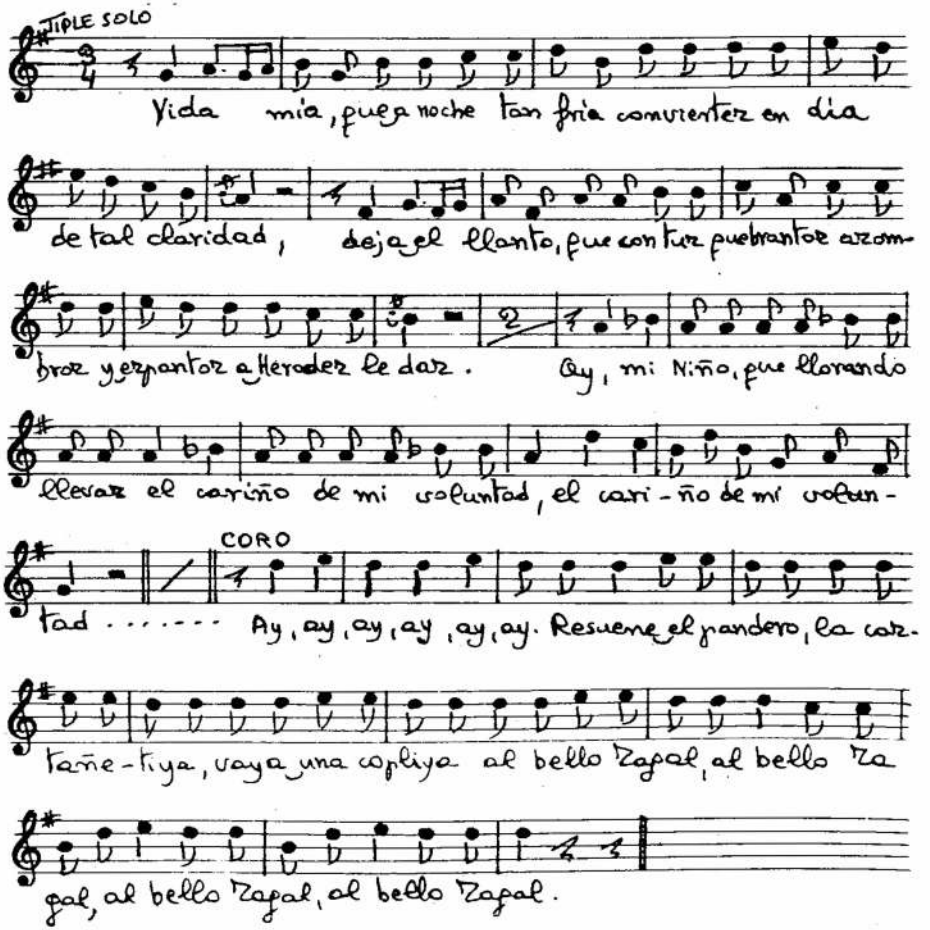
GÜÉJAR SIERRA es también pueblo serrano, pero situado en la vertiente Noroeste de Sierra Nevada. En su iglesia parroquial se ha venido representando hasta hace unas décadas un breve auto navideño de carácter claramente popular, pero en el que se introducían diversas melodías de procedencia culta, como la que comienza con las palabras «¡Qué alegría, qué gozo!». En fin, lo de la procedencia culta no lo podía sospechar nadie hasta que en el mismo Archivo de la Capilla Real encontré un villancico dieciochesco cuya última parte comenzaba cantando idénticas expresiones. Examinada la melodía del coro, se podía reconstruir casi paso a paso el camino que siguió el pueblo en su readaptación a base también de simplificar y abreviar, retocando incluso algún versillo. La composición culta original se cantó en Granada en 1785 con música del organista Esteban Redondo y está escrita para 6 voces de las que entresacamos la línea melódica que iba a asimilar el pueblo posteriormente. Véase primero la versión de Güéjar Sierra:



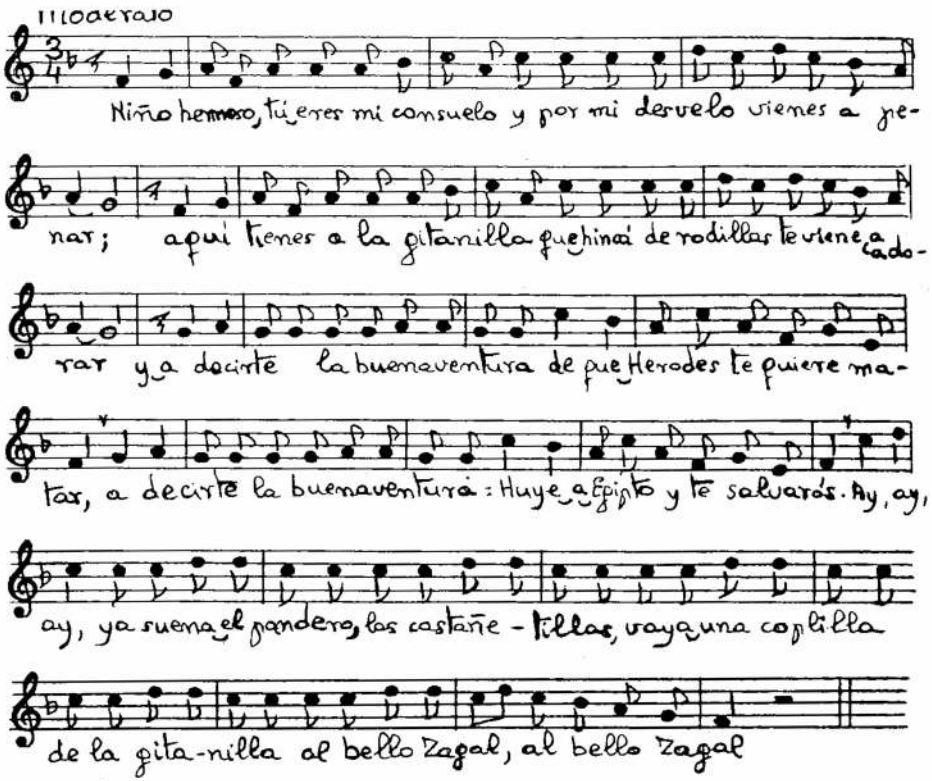


Lástima que no dispongamos de espacio para transcribir las seis voces del villancico de E. Redondo, pues entonces se podría comprobar cómo algunos de los giros del pueblo que parecen más novedosos, no lo son tampoco, sino que están formados sobre alguna de las otras partes de esta polifonía.

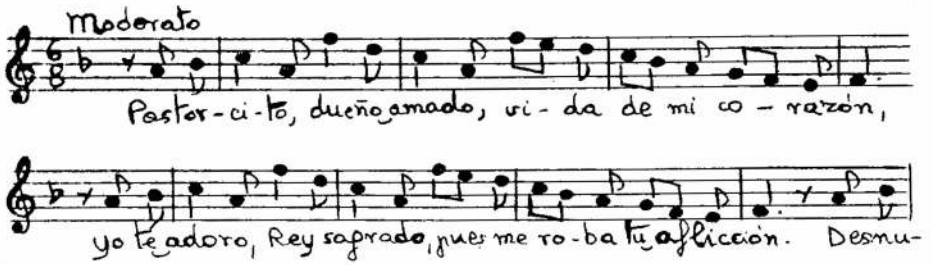
PÓRTUGOS es el penúltimo pueblo granadino, alpujarreño también, que nos brinda la melodía siguiente para este trabajo comparativo. Es una alegre tonada a la que allí dan el título de «La buenaventura». Y está bien puesto, ya que son frases dichas por boca de una gitanilla, si bien el lenguaje de ésta lo castellanizan allí perfectamente. Es algo digno de ser subrayado, pues la versión culta del tema, la que considero fuente y origen de la cantada de Pórtugos, utiliza una fonética «agitanada», como era práctica habitual en los villancicos de maitines. Se trata en esta versión polifónica —conservada también, como las demás que estudiamos, en el Archivo de la Capilla Real— de un canto a doble coro de ocho voces, original de nuestro ya conocido Esteban Redondo y cantado en 1782. He aquí la parte correspondiente a la voz del tiple solista y a la de los restantes tiples del coro, si bien prescindimos de una parte introductoria que no se encuentra reflejada en la versión popular, cayèndo por tanto fuera de nuestro campo de interés:

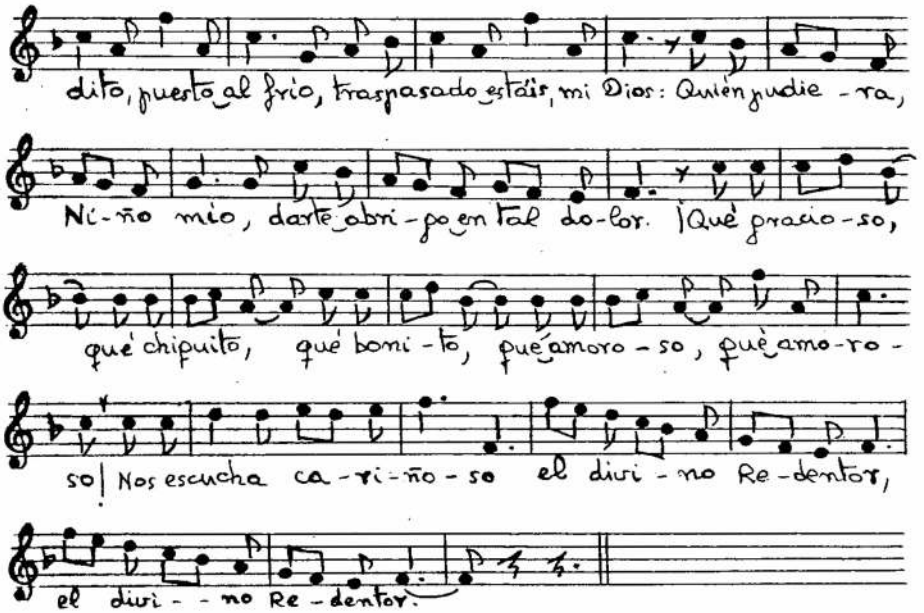


El tema cantado en el pueblecillo alpujarreño no puede ser más semejante. En la música, desde luego; pues la letra sí es claramente distinta en su primera parte, para ser idéntica también en el estribillo. Y eso que la transcribimos en tonalidad diferente por respetar totalmente su personalidad. Ocurre curiosamente que el villancico de Pórtugos es de verdad más alegre en toda su extensión, pues ha suprimido ese bemol repetido en la frase que comienza «Ay, mi Niño» (versión polifónica) o «A decirte la buenaventura» (popular), ya que tal bemol echaba sobre la melodía como un leve velo de tristeza, muy a tono por otra parte con el llanto del recién nacido a que alude el villancico barroco. Véase, sin más dilación, la melodía alpujarreña:

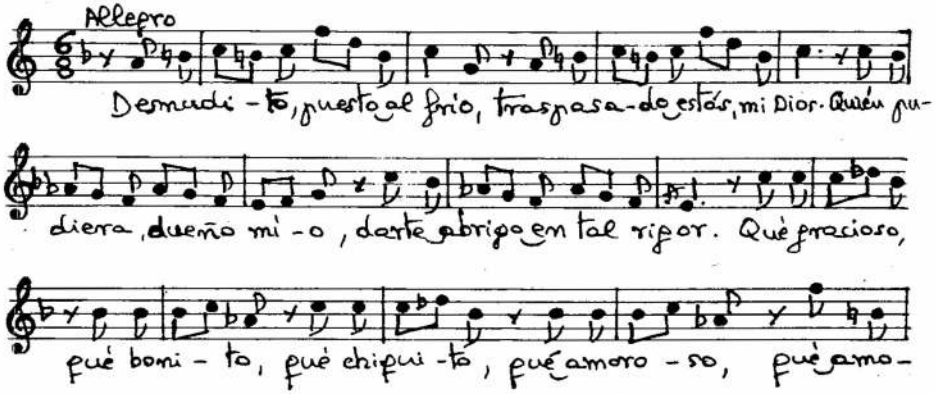


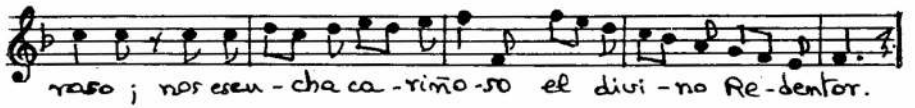
TREVÉLEZ, el pueblo más alto de la península, nos ofrece un nuevo ejemplo de melodía navideña de origen claramente barroco y culto. En una población que asienta sus reales al pie mismo del pico Mulhacén, nada más natural que escuchar el canto de unos pastores exaltando el nacimiento del Buen Pastor. Por eso suena tan apropiada allí la melodía que vamos a transcribir. Es sólo un comienzo, ya que el villancico popular no termina como lo terminaré aquí; ocurre que la continuación ya no interesa al propósito comparativo de este trabajo. Se ve además, y de forma bastante clara, que tal continuación no formaba parte originariamente del mismo tema; sino que se ha engarzado ahí por arte y magia de los malabarismos populares que en la introducción se han comentado. Sea como sea, he aquí la parte que nos concierne:





Y ahora la versión polifónica de la Capilla Real. Aunque la verdad es que la parte que nos interesa se canta prácticamente al unísono por todo el coro, éste ha cantado antes, a ocho voces mixtas, una Introducción, Tonadilla y Coplas que para nada aparecen en el tema treveleño. La semejanza —que llega casi a identidad absoluta en la melodía que acompaña a las palabras «Pastorcito, dueño amado» hasta la frase «pues me roba tu aflicción»— se descubre a primera vista y sin esfuerzo alguno. Toda la novedad consiste en que los elementos que el pueblo había facilitado, se dibujan aquí melódicamente con complicación algo mayor; pero sólo a partir de la frase que comienza con la expresión «Desnudito, puesto al frío» y que es, por ese motivo, la única parte que se transcribe:





2. VILLANCICOS POPULARES GRANADINOS DE ORIGEN CULTO MAS RECIENTE: TEMAS EDITADOS A COMIENZOS DEL SIGLO XX

En este apartado el problema está en saber seleccionar. El material es tan abundante, y los ejemplos de temas musicales navideños populares, derivados de partituras diversas editadas en el paso de los siglos XIX al XX, son tan numerosos y significativos que disipan pronto las dudas al respecto.

La afición por el villancico de Navidad seguía viva en España, a pesar de haber desaparecido casi por completo la costumbre de cantar letrillas castellanas en los maitines de medianoche. Ahora se interpretaban mejor durante la misa del gallo e igualmente durante aquellos días festivos que prolongan el ciclo navideño hasta la Epifanía. Y en los pueblos sobre todo, iba a tardar aún muchos años en perderse la costumbre de que cantaran villancicos en las alegres misas del alba llamadas, según los lugares, «pastorelas», «misas de gozos», o «misas del alguinaldo», preparando durante nueve días antes la fiesta del Nacimiento. Es verdad que la pequeña orquesta y los ministriles de antaño habían dado paso a los pequeños armonios, incluso órganos en el mejor de los casos; y para este tipo de acompañamiento se publicaron entonces miles de partituras para que no faltara materia prima de raíz culta que alternara con los más antiguos temas tradicionales; en éstos intervenían con más propiedad pequeños conjuntos de voces arropados por diversos instrumentos de pulso y púa, junto con panderos, castañuelas, triángulos, etc.

El hecho es, en definitiva, que diversos temas cultos, publicados en partituras aún no imposibles de encontrar, llegaron a popularizarse así, a fuerza de alternar con los más autóctonos. El nombre del autor terminó olvidándose, si es que alguien se preocupó de saberlo, como se olvidó el acompañamiento original y, por supuesto la posible polifonía más o menos elemental que enriquecía las normalmente pegadizas y fáciles melodías.

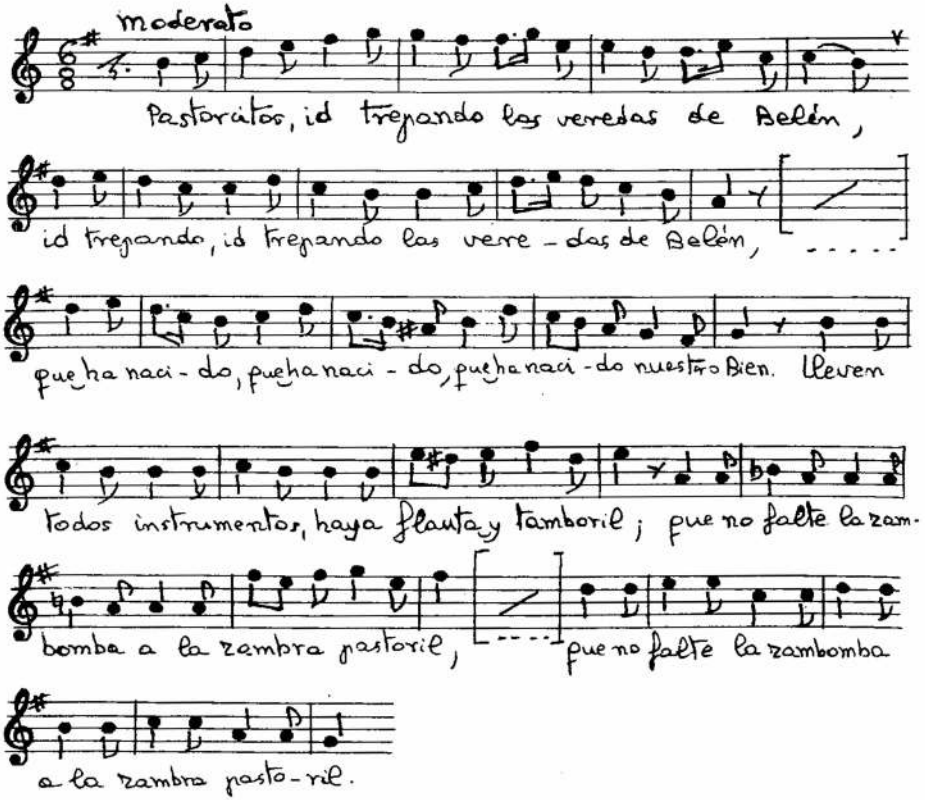
Afortunadamente, yo no necesito multiplicar los ejemplos de semejante popularización, sino que me centraré en un «caso» único especialmente atractivo y de clara localización granadina, como todo el material aquí utilizado. En él puede estudiarse de forma práctica todo el proceso descrito.

Celestino VILA DE FORNS fue un maestro de capilla de nuestra Catedral allá por las décadas finales del XIX y primeros años del XX. Hombre muy preparado que llegó a ver estrenadas algunas obras de cámara con verdadero éxito e incluso trabajó seriamente en el campo de la musicología estudiando la música mozárabe. Pero sin duda las composiciones que han hecho conocer mejor su nombre en los años posteriores han sido las escritas con tema navideño, para las que buscó la colaboración de diversos poetas más que discretos. Algunas, las menos a pesar de ser numerosas, se editaron y se debieron vender con profusión, mientras otras se guardan manuscritas en casi todos los archivos granadinos.

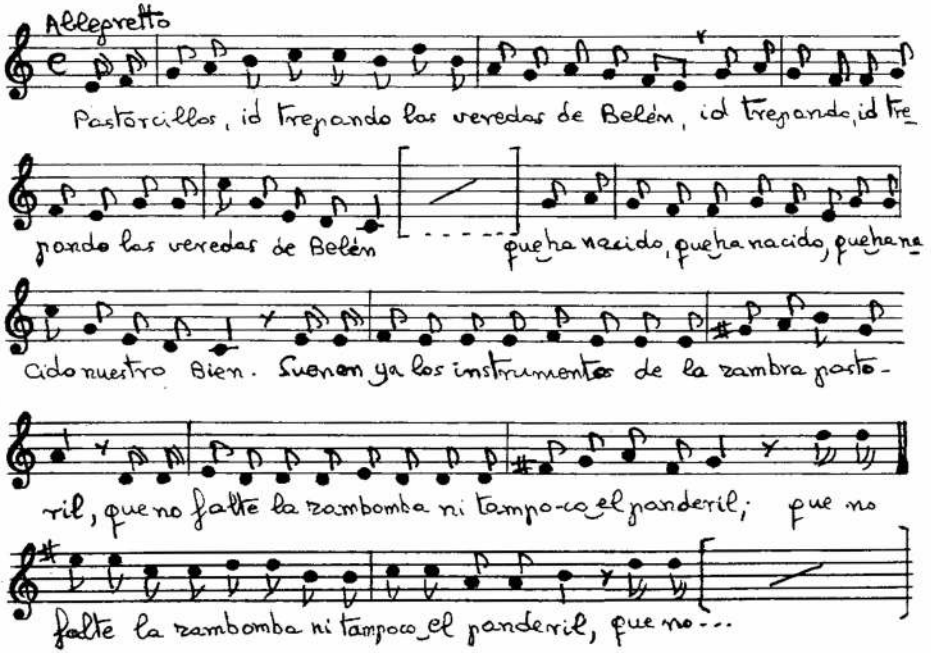
Todo esto, sin embargo, no interesaría demasiado a nuestro tema de no ser porque varias de las obrillas descritas se divulgaron tan rápida y universalmente por la geografía provincial, que bien puede asegurarse que casi no existe pueblo granadino o aldea o cortijada donde no se hayan seguido interpretando «a su manera» títulos del maestro Vila tan sugestivos como «Dejad las ovejas», «Yo soy Vicentillo», «Los Zagalillos» o, sobre todo, «El tío Pascual», con la gloriosa desgracia de que han calado tan hondo en el alma popular que casi nadie conoce el nombre de su autor ilustre, de igual modo que casi nunca tampoco se han respetado su integridad y forma primeras.

Por eso he pensado que un solo ejemplo analizado con cierto detalle era suficiente «botón de muestra». Se trata precisamente del último tema citado: «El tío Pascual». Procederemos como en el primer apartado dedicado a villancicos dieciochescos: Daremos la versión culta primero, para observar las variantes establecidas en el canto popular. En este caso, aunque podría escoger lugares numerosísimos, como he dicho, en los que el villancico sigue cantándose, prefiero fijar la atención en la versión de GOR, un pequeño pueblo que ni siquiera pertenece a la diócesis granadina por estar en la jurisdicción del obispado de Guadix-Baza y que ha transformado bastante las melodías originales, más sin que se haya perdido

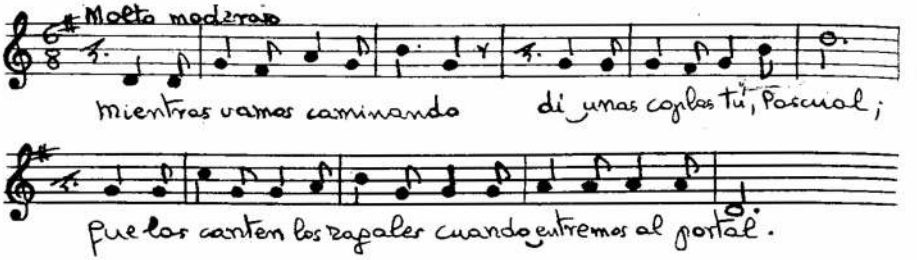
ninguna parte importante de la estructura completa. Pues tengo que advertir, a fuer de sincero, que en algunos lugares más culturizados, que aprendieron seguramente el tema en la partitura original, el proceso de popularización apenas está en sus primeros pasos. Véase, pues, el comienzo de las voces blancas, suprimiendo melodías que se repiten, tal como lo editó C. VILA:



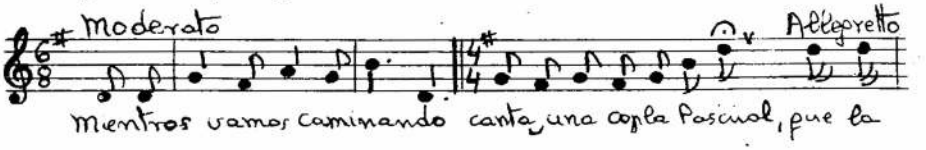
En la versión de Gor es evidente la transformación rítmica, así como los cambios melódicos que facilitan los pasos más «difíciles», sin que tenga la menor importancia el leve cambio literario («ni tampoco el panderil»):

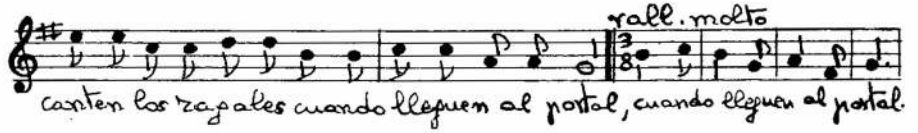


A partir de este momento, la clave refleja ya la tonalidad de Sol Mayor para coincidir en esto con la partitura de Celestino Vila que la había colocado ya desde el comienzo. A esta Introducción le sigue un breve solo de barítono que canta así en la versión editada:

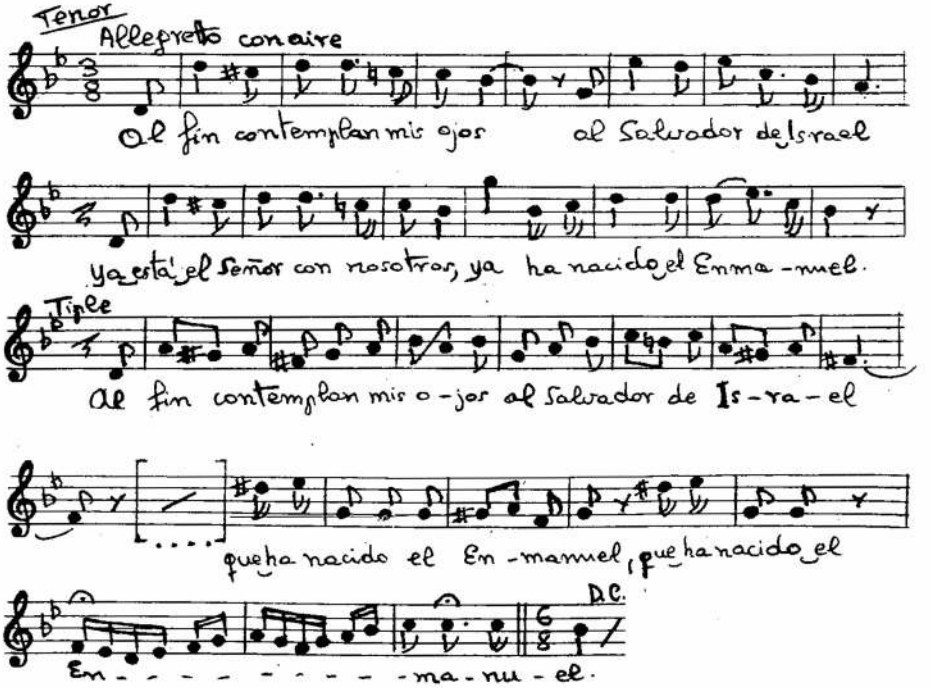


Como puede verse a continuación, la versión de Gor —de la que suprimo inútiles repeticiones— sigue casi nota a nota su modelo durante los tres primeros compases, para imponerse enseguida una melodía idéntica al final de la Introducción anterior que, sin duda, agradaba más al pueblo por su mayor agilidad:

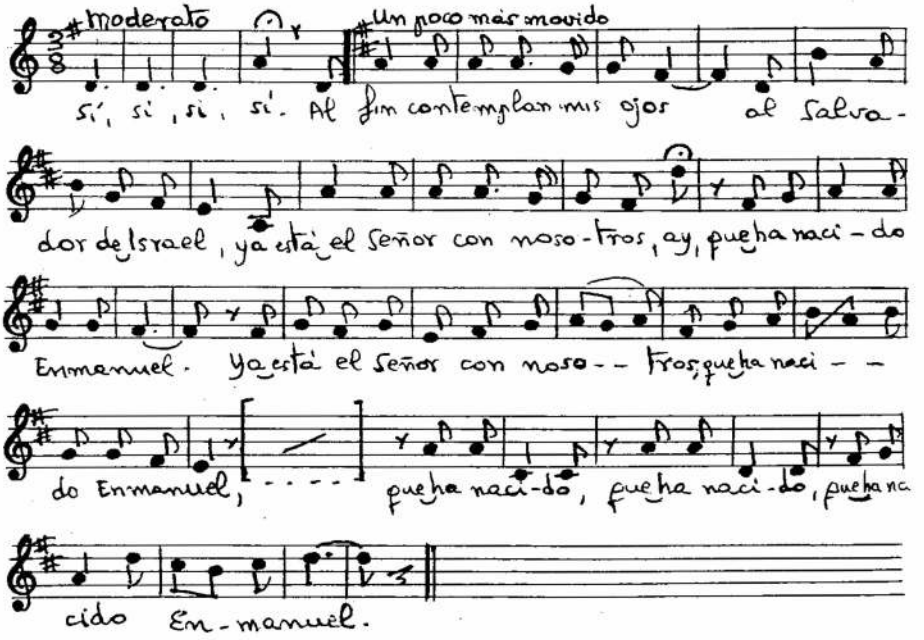




Nótese que en los versillos que anteceden se invita al protagonista, Pascual, a cantar «una copla», en lugar de «unas coplas», como dicen los versos de la versión culta. En efecto, en ésta se siguen dos coplas, de las que aquí sólo nos interesa la segunda, por ser la única que el pueblo sigue cantando. La partitura indica el solo de un tenor al que más adelante se le une un tiple, repitiendo a dúo la misma letrilla con una melodía diferente a la cantada la primera vez:



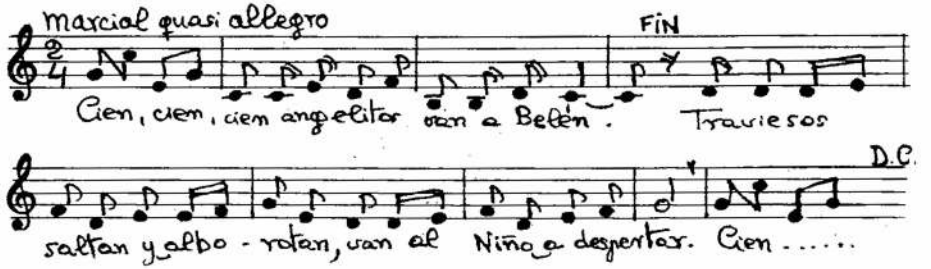
Si en la versión culta que precede se ha transformado por completo la armadura de la clave pasándose al modo menor, el pueblo lo hace todo de una forma más fácil y únicamente necesita agregar otro sostenido (Re Mayor). Para preparar la modulación se introduce la nota *La* al repetir por cuarta vez el adverbio de afirmación *(Sí)*. Y adviértase cómo en esta Copla, única recordada en Gor, se ensambla en un sólo conjunto lo que en la melodía culta era cantado por dos voces diferentes:



Con esto terminamos este apartado al que sólo agregamos una breve pregunta y la que puede ser adecuada respuesta: ¿Por qué de la Copla primera del villancico estudiado no queda en el pueblo rastro alguno? Seguro que por ser bastante más complicada, con largos melismas y continuas alteraciones difíciles de entonar y memorizar.

3. UN VILLANCICO POPULAR QUE NOS LLEGO DE EUROPA

Terminaré el trabajo citando una breve canción llena de ritmo musical y colorido poético; un villancico que muchos granadinos hemos cantado en la capital con gran gusto, ya que no le faltaban aspectos que lo hacían sumamente atractivo: Una melodía pegadiza, saltarina, ágil dando forma a una letrilla simpática, sugerente y llena de la mejor ingenuidad; todo, en fin, lo que podía hacerle parecer fruto acertadísimo de una fácil música popular. Hasta que un día de hace pocos años... un día escuchaba un disco con tradicionales melodías navideñas de la vieja Europa germánica cuando, de pronto... allí estaba el tema de la añorada adolescencia. Un par de atentas audiciones fueron suficientes para convecerme una vez más de cómo el pueblo sabe recoger, readaptar, incluso cambiando la letra alemana por una castellana en el caso comentado, para hacer patrimonio suyo lo que en un principio no lo había sido, por la única razón de que «aquello» le gustaba, le satisfacía. En realidad, sólo se ha introducido un cambio rítmico para agilizar lo que originariamente fue sin duda solemne coral de estilo entre barroco y romántico que bien puede ser obra del mismo Félix Mendelssohn, extremo éste que no he podido confirmar aún. Transcribo completa la versión granadina en la que ni una sola nota ha sido cambiada; sólo, como acabo de subrayar, el ritmo, en el que ese «Quasi allegro» provendría originariamente de un «Adagio» o «Molto moderato y solemne» en compás de 4/4. Incluso debo comentar como dato por lo menos muy curioso que un joven compositor granadino tomó la melodía de mi edición de temas populares y la armonizó para coro de voces mixtas:



REFLEXION FINAL

¿Puede darse alguna explicación sobre el primer impulso, el primer motivo, el primer momento en que los temas aquí repasados iniciaron el camino de su popularización? Lo voy a intentar.

En el caso último, el de la melodía de origen alemán, la cosa parece clara: Un músico interesado en encontrar un nuevo villancico para enseñarlo a algún grupo, o en alguna iglesia o centro de enseñanza o alguna otra circunstancia similar, repasó diversas partituras de autores célebres o algún repertorio de selectas melodías europeas y, al encontrar este tema, le pareció adecuado a sus fines; buscó una letrilla popular castellana que le fuera bien al esquema rítmico y melódico, y nada más. Una nueva canción navideña había nacido.

Los casos expuestos en los otros dos apartados anteriores puede que tengan igualmente una fácil explicación, sencilla y lógica. Los villancicos de la Capilla Real fueron interpretados en dicho templo por unos músicos cantores, seises tal vez, que llegarían con el paso de los años a párrocos o maestros en diversos pueblos granadinos. Y al tener que buscar temas para preparar sus respectivas fiestas navideñas lejos de la capital, se avivó en ellos el recuerdo y la añoranza de los antiguos villancicos, que volvieron a cobrar así nueva existencia. El salto de la partitura al pueblo estaba dado; el tiempo se encargaría lentamente de marcar las diferencias.

Con respecto a los villancicos del maestro Vila y otros semejantes, cuyas partituras proliferaron en el paso del siglo XIX al XX, el fenómeno se realizó seguramente de forma semejante también; e incluso en este caso los párrocos y maestros, con algunos conocimientos musicales ellos mismos, pudieron contar con la ayuda suplementaria de diversas personas animosas que sabían solfear por haber estudiado en colegios religiosos más o menos distinguidos donde, además, habían manejado estas partituras preparando varias fiestecillas prenavideñas de grato recuerdo siempre.

Pero... siempre hay un pero...: al terminar estas reflexiones que de verdad me parecen razonadamente convincentes, confieso que una importante duda me asalta: ¿Y si todo fuera al revés? ¿Y si estos temas fueron primero populares y los músicos de nuestras instituciones capitalinas los tomaron del pueblo mismo, limitándose a armonizarlos con más o menos acierto? ¿Quién puede saberlo con seguridad?

NOTAS

1. *Le livre des chansons ou Introduction á la chanson populaire francaise.* Neuchâtel, Edit. de la Baconnière, et Paris, Edit. du Seuil, 1944 et 1982.
2. Séptimo vol. de la *Historia de la música española.* Madrid, Alianza editorial, 1983.
3. TEJERIZO ROBLES, Germán: *Villancicos de la Alpujarra y el Valle de Lecrín* y *Villancicos de la Vega y los Montes de Granada.* Granada, 1983 y 1987.

APORTACION PARA UN CANCIONERO MUSICAL DE LA ALPUJARRA: METODOLOGIA

María Angeles Subirats Bayego

NECESIDAD DE PRESERVAR DE LA DESAPARICION LA MUSICA TRADICIONAL

Esta comunicación trata de poner de manifiesto la necesidad de preservar de la total desaparición parte de la cultura alpujarreña, su música tradicional.

Nos parece de gran interés procurar recuperar y conservar unas músicas tradicionales que forman parte de la historia de los pueblos, en sus letras y en las circunstancias en que son o eran ejecutadas, solemos encontrar vestigios de una cultura que tal vez en nuestros días esté siendo transformada, todo ello debido unas veces a los adelantos y otras a la indiferencia o al olvido.

Es necesario que intentemos recuperar y conservar hasta el punto que nos sea posible esas tradiciones y, en el caso en que se hayan transfor-

mado o desaparecido, debemos ser conscientes de que alguna vez existieron, dando paso a otras costumbres que quedan más «puestas al día».

Por otra parte creemos del máximo interés, después de haber recuperado esa cultura ver cómo llegó hasta ahí y cómo de alguna manera influyó en la manera de hacer de los pueblos que la tuvieron.

Poco favor se haría a la cultura si nos limitáramos a recuperar y guardar en un archivo, tal como algunos entienden el concepto «Archivo» (donde se guarda lo que ya no se utiliza) esas melodías tradicionales que se vayan recuperando, es por ello que nos atrevemos a lanzar desde aquí una propuesta muy concreta.

PROPUESTA DE CREACION DE UN FONDO MUSICAL TRADICIONAL ALPUJARREÑO PARA LA POSIBLE ELABORACION DE UN «CANCIONERO MUSICAL DE LA ALPUJARRA»

Nos parece de gran interés llegar a conseguir la publicación a largo plazo, de un «Cancionero Musical de la Alpujarra». Llegar a obtener los materiales idóneos para un «Cancionero» de una zona tan amplia y diversa como es ésta, requiere tiempo, puede ser casi interminable si se considera que la música es algo vivo y cambiante, que se crea y transforma con el paso del tiempo.

Esta, aunque tarea interminable, no creemos que sea imposible si de alguna manera se organiza para que cada una de las personas que están trabajando en ello lo hagan en una misma línea, evitando por otra parte repetir tareas ya realizadas.

Además de intentar una recuperación de estos materiales y de su conservación, la finalidad de un cancionero, sería también la de divulgar una parte de la cultura que se está perdiendo.

Se intenta que parte de esta cultura llegue al pueblo con la organización de un Festival de Música Tradicional de la Alpujarra pero, creemos que eso no basta, después del Festival es casi imposible que se pueda cantar aquello que allí se oyó, si no es el mismo grupo que lo interpreta.

Creemos que la música tradicional debería hacerse llegar a las escuelas, enseñándoles a los niños las antiguas canciones, las que sean adecuadas a su edad, por supuesto.

A los jóvenes debiera interesarles también que su cultura musical no se pierda, de hecho hay ya bastantes grupos folklóricos que demuestran su gran interés en el rescate de viejas y bellas melodías. No olvidemos la

mucha ayuda que los mayores pueden prestar a este intento, son ellos quienes van a transmitirnos aquello a lo cual por edad y circunstancias no llegamos.

METODOLOGIA

El primer paso para la creación de un «Fondo Musical Alpujarreño» (o un nombre similar) sería aportar unos materiales que compusieran este «Fondo». Dichos materiales, deberían poder guardarse adecuadamente y sugerimos que esto se hiciera en tan buen lugar como el Centro de Documentación Musical Andaluz, poseedor de todos los requisitos al respecto.

De entre los materiales que formaran este «Fondo» deberían seleccionarse los que más tarde fueran a tomar parte del «Cancionero Musical de la Alpujarra».

Recolección de materiales

La recolección de materiales, debiera hacerse de la manera más fiel posible, ya pasó la época en que se recogían las músicas al dictado y hoy en día hay medios mucho más prácticos. Debemos sin embargo cuidar de la fidelidad del documento, no por ser esta fase más fácil debemos descuidarla.

El recolector debe tener numerados los cassettes y los diferentes fonogramas, ello le facilitará a la hora de transcribir, la labor de localización de los materiales.

Debe anotar en su «Diario» las circunstancias en que se desarrolla la recolección de las músicas. No será lo mismo si está en un ambiente de grupo, o de fiesta, o bien el informante se halla solo con quien recolecta. Debe realizar también un tipo de encuesta que le permita después computar fácilmente los datos obtenidos de los informantes.

Hay diversos tipos de encuesta y el recolector debe utilizar la que le parezca más adecuada para obtener los datos que desea.

Una vez hechas las grabaciones, el siguiente paso es la transcripción de músicas y textos. Este es un punto harto delicado, debe transcribirse la música con la mayor fidelidad posible, creemos que para esta tarea se requieren buenos conocimientos musicales y una mente abierta, no siempre las músicas tradicionales que recolectamos se ciñen a las obligatoriedades y normativas que se suelen estudiar en Conservatorios y Escuelas de Música.

Parece que hasta aquí ya tenemos recorrido un buen trecho de camino en cuanto a dar a conocer unas músicas. Las tenemos grabadas y escritas, las podemos dar a oír y a leer para que otros las aprendan. Sin embargo nuestro empeño debería ir más allá. Un buen cancionero requiere un buen estudio de su contenido.

Al plantearnos hacer un buen estudio, debemos plantearnos cuál será la mejor manera de realizar un buen análisis y para ello es útil disponer de unas fichas adecuadas.

Nos parece oportuno proponer como base de ficha de análisis el sistema expuesto en el I Congreso Nacional de Músicología (Sep. 1979) por el Profesor D. José Crivillé con el título de *«Ensayo de Clasificación y Análisis de la Música Tradicional Española. Intento para un tratamiento mediante la informática del contenido etnomusical»*.

La ficha contiene los siguientes apartados:

A) ANALISIS ETNICO

- Circunstancias de ejecución de la Música (1)
- Incipit literario (2)
- Tema literario (3)
- Escala y ámbito (4)
- Organización rítmica (5)
- Incipits y cadencias rítmicas (6)
- Estructura de la estrofa literaria / Idioma o dialecto (7)
- Sistema de ejecución (8)
- Ejecutantes, edad, estado civil, etc. (9)
- Recolector y fecha de recolección (10)
- Nombre del analista (11)
- Particularidades de tipo rítmico (12)
- Género, uso y forma (13)
- Pueblo y provincia (14)
- Incipit melódico-rítmico (15)
- Diseños melódicos característicos (16)
- Referencias bibliográficas y archivísticas (17)

Esta parte del análisis, se colocaría en el anverso de la ficha (según veremos más adelante).

B) ANALISIS MUSICAL Y LITERARIO

- Estructura melódica (1)
- Estructura rítmica (2)

- Estructura literaria (3)
- Perfil melódico (4)
- Perfil rítmico (5)
- Incipits y cadencias (6)
- Intervalos (7)
- Valores (8)
- Observaciones (9)

Esta parte del análisis se colocaría en el reverso de la ficha.

Creemos oportuno aclarar algunos puntos de estos datos:

- *Circunstancias de ejecución de la música*
  Debemos hacer constar en qué época, lugar, ciclo.

- *Organización rítmica*
  Si es división binaria, ternaria, etc.

- *Sistemas de ejecución*
  Si es por voces o por instrumentos, o bien por voces acompañadas de instrumentos.

- *Particularidades de tipo rítmico*
  Explicar si es algún tipo rítmico poco frecuente.

- *Perfil melódico*
  Nos referimos a la línea de la melodía, si es ascendente, descendente, ondulada, quebrada, etc.

- *Perfil rítmico*
  Que puede ser binario, ternario, libre.

- *Intervalos*
  Anotamos en este punto el número de intervalos desde el unísono hasta la octava.

- *Valores*
  Hacemos constar cuántos valores de figura entera, de figura con puntillo, de tresillo y de silencio hay en la melodía.

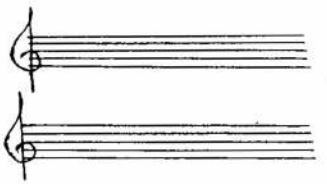
Podemos ver en la práctica la realización de esta ficha en las músicas presentadas en el anexo.

Ocasionalmente la ficha de análisis la presentamos en dos hojas pero su presentación real es la que a continuación mostramos.

FORMA DE PRESENTACION

Presentamos este análisis normalmente en fichas a dos caras.

ANVERSO

Nombre de la canción	Análisis Etnico
(1)	(12)
(2)	(13)
(3)	(14)
(4)	(15) 
(5)	(16)
(6)	
(7)	
(8)	
(9)	
(10)	
(11)	(17)

REVERSO

Análisis Musical/Literario
(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9)

Pensamos que tomando como base esta ficha, los estudiosos de la música alpujarreña deberíamos llegar a un acuerdo sobre si utilizar la ficha tal cual la presentamos, o si sería conveniente modificar algún apartado. De alguna forma, cualquiera que se considerara oportuna, convendría unificar criterios.

El sistema de fichas nos parece sumamente útil ya que ofrece la posibilidad de clasificar los materiales; cambiar su clasificación en cualquier momento; intercalar datos; confrontar datos; eliminarlos; etc.

Es importantísimo realizar un buen trabajo de clasificación, más tarde nos permite trabajar más fácilmente en la fase de estudio en la cual debe remos recurrir a los datos constatados en las fichas.

Clasificación de los materiales reunidos

Una vez reunidos los materiales en el número que se crea necesario, deberemos buscar una clasificación que sea idónea para la tarea que nos ocupa [1].

Creemos que dado el carácter eminentemente agrícola de la zona, lo más adecuado será clasificar los materiales según corresponda al Ciclo del año.

Dentro del Ciclo del año nos planteamos la clasificación como sigue:

Ciclo de Navidad Invierno

Canciones de Adviento
Rondas de Navidad
«Aguinaldos»
Misas
Canciones de Navidad
Romances y canciones narrativas
Canciones seriadas y enumerativas

Ciclo de Carnaval y Cuaresma

Infantiles: Canciones de cuna. Canciones infantiles
Canciones de Carnaval
Rondas de enamorados
Canciones de quintos
Canciones de Cuaresma y Semana Santa
Canciones petitorias de Pascua

Ciclo de Primavera

«Marzas»
Canciones de Mayo «Mayas»
Canciones rogativas
Enramadas
Santa Cruz,
Virgen María (Mes de María)

NOTA:

1). Podríamos clasificarlos según el lugar donde los hemos recogido, según el Ciclo del año, según el ciclo de la vida, amén de otras clasificaciones existentes.

Ciclo de Verano

Canciones de trabajo
Canciones de San Juan (Solsticio de verano)
Canciones para bailar

Ciclo de Otoño

Alboradas
Canciones de boda
Auroras
Rosarios
Animas
Canciones de vendimia
Gozos a los Santos.

En cada una de estas series, cabe incluir las danzas propias del tiempo.

Estudio de los materiales recolectados

Una vez hecha la ficha correspondiente y clasificados los materiales, debemos estudiar cada uno de los apartados del análisis. Así será como podremos llegar a unas conclusiones válidas que determinen las características principales de la zona.

En este estudio de materiales, hay que considerar las posibles variantes, (diferente texto para igual música, diferente música para igual texto, alguna variación en el texto alguna variación en la música...) son un dato importante a considerar.

Sería óptimo en esta fase, trabajar en equipo, un equipo en el que debieran estar contempladas las figuras del Antropólogo, del Músico, del Filólogo y hasta la del Sociólogo si fuera preciso.

Es ésta una fase de sumo interés, descubrir aquello que quizás ya sabemos pero descubrirlo a través de la Música, le produce al estudioso un placer especial de reafirmación.

Selección de materiales

Aunque lo ideal sería que en un Cancionero estuvieran todos los materiales recogidos, deben rechazarse los que después de estudiados no se consideren de interés por una u otra causa. Deben seleccionarse aquellos que sean más representativos de la zona que se estudia.

Pueden presentarse separados por zonas o por temas, por géneros o por usos, siempre irán acompañados de una breve explicación al respecto.

En algún lugar del cancionero debe haber un breve (o no tan breve) estudio con unas conclusiones obtenidas.

CONCLUSION

Hasta aquí y descrito brevemente el proceso para conseguir un «Cancionero Musical de la Alpujarra». Queda descrito en muy pocas páginas lo que creemos que puede ser tarea de años y que además puede no resultar tan fácil de realizar ya que pueden surgir dificultades de diversos calibres.

Aparte de las dificultades financieras que creemos se podrían subsanar si hubiera interés por parte de las Instituciones, prevemos otro tipo de dificultades como serían las propiamente «científicas». Hasta qué punto un recolector puede realizar una transcripción o hasta qué punto piensa que es importante un análisis para después poder hacer un buen estudio del material...

Pensamos que el propio Centro de Documentación Musical Andaluz, donde podrían depositarse estos fondos, podría estudiar la manera de proveerse de un buen equipo que subsanara todas estas deficiencias, pensamos que la tarea es suficientemente interesante y provechosa.

Y tal y como dice el antiguo refrán de «A Dios rogando y con el mazo dando», para que surjan esos ánimos y esas ganas de ponerse a la tarea, en el Anexo quedan unos materiales, que a ser posible se irán incrementando con otros para empezar ese «Fondo», ya.

ANEXO A

MODELO DE ENCUESTA

Misión al pueblo o ciudad de .....

.....

Provincia de .....

Día ..... de ..... del año .....

Nombre .....

Apellidos .....

Mote, (si hace al caso) .....

Edad .....

Condición social .....

Oficio .....

Lugar de residencia actual .....

Lugar donde nació .....

Lugar de origen de sus mayores .....

¿Ha residido en otros lugares? .....

¿En cuales? .....

¿Durante cuánto tiempo? ic.

¿De quién aprendió las canciones o tonadas? .....

.....

¿Toca algún instrumento? .....

¿De quién lo aprendió? .....

¿Sabe música? .....

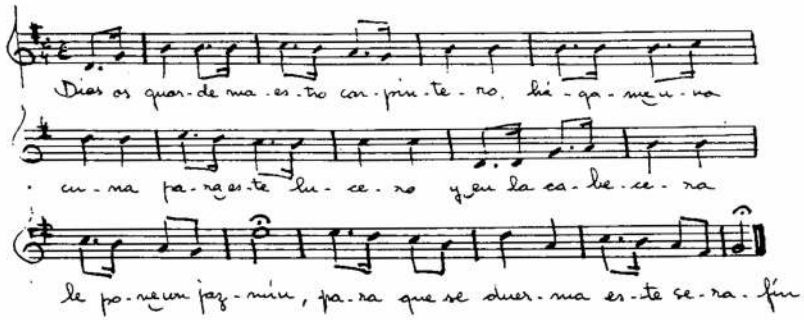
¿Se suele reunir con los amigos/as para cantar? .....

.....

OBSERVACIONES

ANEXO B

DIOS OS GUARDE

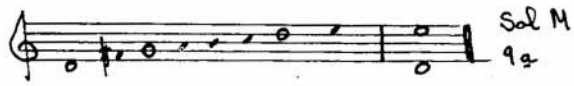


Dios os guarde maestro carpintero,
hágame una cama para este lucero.
Y en la cabecera, le pone un jazmín,
para que se duerma este serafín.

Este niño mío se quiere dormir,
y el pícaro sueño no quiere venir.
Duérmete mi vida, duérmete mi sol,
duérmete la prenda de mi corazón.

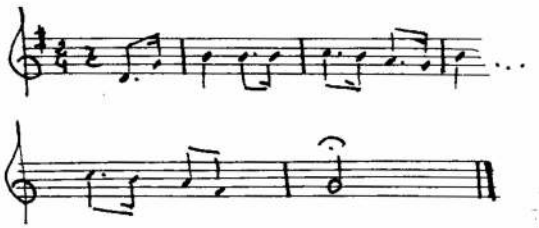
DIOS OS GUARDE MAESTRO CARPINTERO

- Para dormir al niño
- «Dios os guarde»
- Niño que tiene sueño y no tiene cuna
-



- Isométrica / Isorrítmica
- Anacrúsico / Masculino
- Cuarteto / Castellano
- Voz

- Ana Rodríguez / Casada / Maestra
- María Angeles Subirats II agosto 1985
- María Angeles Subirats
-
- Canción de cuna
- Cádiar / Granada
-



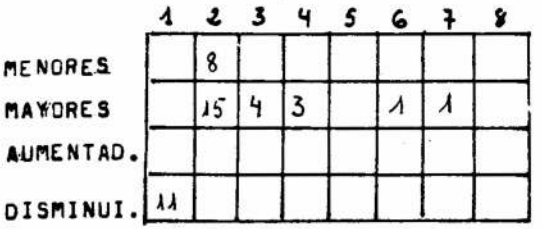
-

- Cassette B Nº I

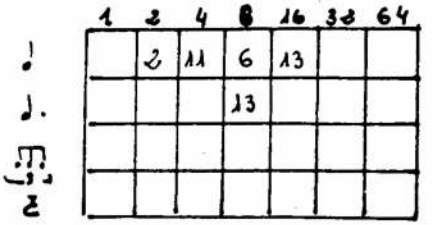
DIOS OS GUARDE MAESTRO CARPINTERO

	A		B	
Estructura Melódica	a	b	c	d
Estructura Rítmica	a	b	b	b
Estructura Literaria	a''	a''	b''	b''
Perfil Melódico	ondulado		ond.	ond
Perfil Rítmico	ascendente		asc.	desc.
Incipits y cadencias	5.3	3.4	5.6	6.1

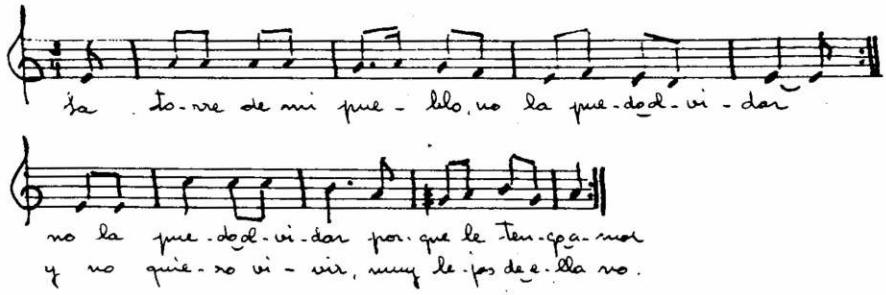
Intervalos



Valores



LA TORRE DE MI PUEBLO



La torre de mi pueblo,
no la podré olvidar, (BIS)

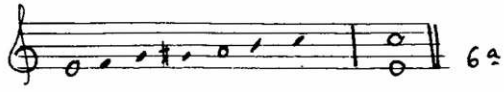
no la puedo olvidar
porque le tengo amor,
y no quiero vivir
muy lejos de ella, no.

La torre de mi pueblo,
no la podré olvidar, (BIS)

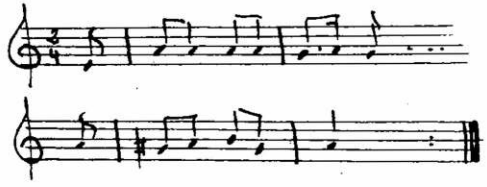
no la puedo olvidar,
porque le tengo amor
y no puedo morir,
muy lejos de ella, no.

LA TORRE DE MI PUEBLO

- Canción de añoranza
- «La torre de mi pueblo»
- Descripción de la torre
-



- Isométrica / Isorrítmica
- Anacrúsico / Masculino
- Cuarteta / Castellano
- Voz
- Sara González / Casada / Ama de casa
- María Angeles Subirats 9 de agosto 1985
- María Angeles Subirats
-
- Canción de añoranza
- Torvizcón / Granada
-



• Cassette A Nº 2

LA TORRE DE MI PUEBLO

	A	B
Estructura Melódica	a b	c d
Estructura Rítmica	a A b	c B d
Estructura Literaria	a^1 b^1	c^1 d^1
Perfil Melódico	ondulado	ond.
Perfil Rítmico	desc.	desc.
Incipits y Cadencias	5.1 6.5	5.2 1.1

Intervalos

	1	2	3	4	5	6	7	8
MENORES		6						
MAYORES		9	1	1		1		
AUMENTAD.								
DISMINUI.	1							

Valores

	1	2	4	8	16	32	64
𝅝				21	1		
𝅗𝅥.			1	1			
𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯							
𝅗𝅥							

NOTAS METODOLOGICAS PARA EL ESTUDIO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES POPULARES

Reynaldo Fernández Manzano

Desde diversos colectivos se ha venido planteando la necesidad de incidir en la recuperación de los instrumentos musicales populares, en la unificación de criterios para su catalogación, como en la elaboración de encuestas relativas al trabajo de campo, por lo que estas líneas son un extracto de la conceptualización y criterios internacionales, en relación con los trabajos de la *Unesco,* el *Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales,* el *Consejo Internacional de Museos,* y muy especialmente los trabajos metodológicos de *Geneviève Dournon,* —entre otros etnomusicólogos —, sin pretender ninguna originalidad por mi parte, aunque sí un objetivo de divilgación y debate, en un tema en el que es importante se adopten criterios afines entre los distintos investigadores de acuerdo con el quehacer de la comunidad científica internacional.

La música y su utensilio, el instrumento, desempeñan en la sociedad un papel muy destacado, ya que intervienen en todos los niveles de la vida del

grupo. Su función no se reduce a la mera producción de sonidos, sino que además transmiten los valores culturales y la mentalidad de una comunidad, asegurando la transmisión de conocimientos en muchos campos: religión, mitología, historia, literatura oral, etc.

Los intrumentos musicales atendiendo a su *carácter funcional,* pueden actuar de diversas maneras:

— Como soporte rítmico melódico a la música vocal, en este caso representan el principal medio de transmisión de la literatura oral (mitos, cuentos, leyendas, epopeyas, genealogías, romances, etc.), pudiendo estar asociados a otras formas como la danza o el teatro.

— Repertorios propiamente instrumentales (recitales, música de corte, música militar, etc.), repertorio que puede derivar de una adaptación de la música vocal o bien ser una creación especial para instrumentos.

— Intervenir como medio de comunicación privilegiado entre la comunidad o el individuo y las fuerzas sobrenaturales.

— Transmitir mensajes de carácter lingüístico o señales sonoras.

MATERIALES DE CONSTRUCCION DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES POPULARES

En los instrumentos musicales se encuentran diversamente utilizadas, y con ayuda de técnicas diferentes, la mayor parte de las materias vegetales, animales y minerales que la naturaleza suministra al hombre:

— *Materias vegetales:* El bambú, la caña, calabaza, coco, junco, la rafia y muchas otras fibras; las semillas y las cáscaras de los frutos (para sonajas, collares de danza, etc.); y la madera como materia reina.

— *Materias animales:* Piel, hueso, cuernos y vísceras de animales.

— *Materias minerales:* Piedra tallada en losas para litófonos; jade y otras piedras duras; arcilla, etc.

— *Metales:* Tanto los metales puros como las aleaciones, elaborados con diversas técnicas (forja, moldeado, martilleo, fundición a la cera perdida, etc.), son materiales utilizados frecuentemente en la construcción de instrumentos musicales.

— *Materiales de sustitución:* Bidones de gasolina, latas de conservas, etc. La utilización de estos materiales de sustitución o materiales recuperados, pone de manifiesto como el ingenio compensa la penuria.

Para afrontar cualquier trabajo de campo relativo a los instrumentos musicales populares es necesario tener en cuenta una serie de factores para que nuestro quehacer presente alguna utilidad. *Geneviève Dournon,* autora que tanto nos ha enseñado en esta materia, propone un modelo de *encuesta* de gran interés, que por algunas modificaciones y simplicando se ofrece a continuación:

1. *Denominación.*
   1.1. Nombre vernáculo.
   1.2. Otras posibles denominaciones por parte de sus usuarios.
2. *Localización.*
   2.1. de Fabricación.
   2.2. de utilización.
3. *Identificación organológica.*
   3.1. Categoría instrumental (cordófono, idiófono, membranófono, aerófono).
   3.2. Procedimiento para hacerlo vibrar (percutido, frotado, punteado).
   3.3. Tipo instrumental.
   3.4. Tipo de clasificación del Grupo que lo utiliza, en el caso de que posea una clasificación organológica propia.
4. *Conformación del instrumento.*
   4.1. Instrumento autónomo (puede ser transportado).
   Instrumento fijo (forma un todo con el entorno natural y no se puede transportar).
   Instrumento temporal (se improvisa para cada ocasión, construido con elementos dispares).
   4.2. Partes constitutivas y materiales (nomenclatura de la comunidad que lo utiliza, si existe).
5. *Fabricación.*
   5.1. Fabricante.
      5.1.1. Tipo de fabricante.
   5.2. Técnicas de fabricación.
      5.2.1. Tecnología aplicada.
      5.2.2. Herramientas.
      5.2.3. Proceso de fabricacion.
      5.2.4. Lugar, estación y tiempo de fabricación.
   5.3. Observaciones rituales.
6. *Utilización.*
   6.1. Funcionalidad.
   6.2. Lugar, personas, periodo y circunstancias de utilización.

7. *Manera de tocar el instrumento.*
   7.1. Modalidades de ejecución (solista, en grupo, papel que desempeña, etc.).
   7.2. Incompatibilidad (el instrumento no puede tocarse junto a otros por razones ¿acústicas?, ¿rituales?, ¿culturales?).
   7.3. Técnicas de tocar y afinación.
8. *Conservación del instrumento por parte de la comunidad.*
   (¿Por quién?, ¿dónde?, ¿por qué?).
9. *Propiedad del instrumento.*
10. *Origen del instrumento.*
    (Mítico, ¿histórico?, ¿en qué época aparece?).
11. *El músico, la música.*
    11.1. Identidad.
    11.2. Condición social.
    11.3. Aprendizaje y transmisión.
12. *Función socio-cultural del instrumento y de la música.*
    12.1. Repertorio.
    12.2. Usos y funciones.
    12.3. Cambio de función.
    12.4. Referencias históricas y míticas.
    12.5. Simbolismo.
13. *Documentación fotográfica.*
14. *Documentación sonora.*
15. Documentación audio-visual.
16. *Otra documentación*
    (existente tanto dentro de la propia comunidad como exterior a la misma: prensa, investigaciones anteriores, bibliografía, discografía, etc.).

No incluimos aquí los cuestionarios relativos a la música y al repertorio, por considerar que son comunes a la música folklórica tanto vocal, instrumental o mixta, dado que este apartado será objeto de otras ponencias de este congreso.

Como hemos visto no nos serviría de mucho conocer el nombre del instrumento y su fotografía o dibujo, es neceario insertar el mismo en los repertorios, función social, fabricación, y en definitiva en la cultura popular en la que desempeña un papel destacado como elemento artístico y de enculturación.

LAS COLECCIONES DE INSTRUMENTOS MUSICALES POPULARES Y SU DIFUSION

Es frecuente que los instrumentos musicales populares sean objeto de exposiciones o colecciones temporales o permanentes. Tanto en el caso de exposición o colección temporal como en el de museo, conviene tener en cuenta algunos datos técnicos para que estas circunstancias no incidan negativamente en la conservación de los mismos, y a la vez que su difusión represente un acercamiento cultural y no una deformación de su carácter, funcionalidad, etc.

Los cambios de temperatura, humedad, iluminación, etc. pueden dañar a los instrumentos musicales gravemente. En líneas generales, y considerando que para estas labores siempre se recomienda un estudio en profundidad dada la diversidad de materiales que inciden en la fabricación de instrumentos musicales, podríamos mencionar que el factor más dañino puede ser el cambio de humedad relativa que provoca la diversidad climática y las oscilaciones de temperatura. Se recomienda globalmente el 50% de humedad relativa, aumentando para materiales como el bambú hasta un 90% de humedad relativa.

Los procedimientos para conseguir la humedad relativa deseada y la estabilidad de la misma son muy variados: climatización general de la sala, climatización individualizada de vitrinas herméticas, y estabilización de la humedad relativa mediante productos amortiguadores en vitrinas herméticas (climatización pasiva), —especialmente materiales higroscópicos como gel de sílice o soluciones salinas saturadas.

La oxidación de los metales y los gases que pueden desprender deben ser objeto de vigilancia, ser tratados con resinas especiales o prever la eliminación de dichos gases.

La luz puede incidir negativamente en los instrumentos musicales especialmente en las pinturas y barnices. Se recomienda reducir las radiaciones ultravioletas. En cuanto a la iluminación artificial es importante que no produzca calor, dado que influiría en cambios de humedad relativa, por lo que se aconsejan fuentes lumínicas producidas por gases, mejor que las producidas por filamentos metálicos, teniendo en cuenta que la luz azulada modifica la visión de los colores (particularidad que también comparten otros tipos de iluminación).

Cada instrumento ha de presentarse con la información complementaria que permita situarlo en su entorno original, proceso de construcción, etc., como de los mecanismos de audición individual o colectivos que reproduzcan su sonoridad y repertorio.

A nivel internacional son un punto de referencia por su preocupación en estos temas del patrimonio cultural de los pueblos, la Unesco o el Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales (CIMCIM) del Consejo Internacional de Museos (ICOM).

Concluiremos estas breves notas metodológicas de carácter divulgativo sobre el estudio y tratamiento de los instrumentos musicales populares con una selección bibliográfica sobre esta materia.

BIBLIOGRAFIA

AROM, S.: DOURNON-TAURELLE, G.: Questionnaires thématiques: I. Instruments de musique; II. Musiques vocales. Enquéte et description des langues à tradition orale. Vol. V. París. SELAF, 1971.

BAINES, A.; VASCHSMANN, K.P. Erich M. von Hornsbostel and Curt Sachs: Classification of Musical Instruments. (Traducido del original alemán). The Galpin Society Journal. Vol. 14. Londres, 1961.

BERNER, A. y otros: Preservation and Restoration of Musical Instruments. Londres, H. Evelyn para el ICOM, 1967.

BRAILOIU, C.: Problèmes d,ethnomusicologie. Ginebra, Monkoff, 1973.

DIAGRAM GROUP: Les instruments de musique du monde entier: une encyclopédie illustrée conçue par Diagram Group / Musical Instruments of the World and illustrated encyclopedia by the Diagram Group. París, A. Michel, 1978.

DOURNON, G.; SCHWARZ, J.: Musique du monde. Les instruments traditionnels. (1 disconotocia 33/30). Cyant du Monde. JMF. LDX 74675, 1978.

DOURNON, G.: Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales. UNESCO 1981.

HORNSBOSTEL, E. von; SACHS, C.: Systematik der Musinkinstrumente. Zeitschrift für Ethnologie. Berlín, 1914.

JENKINS, J.: Musical Instruments. Londres, Horniman Museum, 1970.

JENKINS, J. (red.): Ethnic Musical Instruments / Instruments de musique ethnique. Londres, H. Evelyn para el ICOM, 1970.

Internacional Directory of Musical Instrument Coleccions. Netherland, Fritz Knuf para el ICOM, 1977.

LEYDI, R.: MANTOVANI, S.: Dizionario della musica popolare europea. Milán, Bompiani, 1970.

MAHILLON, V.C.: Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles. Gante. Librairie générale de A. Hoste, 1893-1912. 4 vols.

MARCEL-DUBOIS, C.: Instruments de musique populaire d,Europe. La musique des origines à nos jours. París, Larousse, 1946.

ROUGET, G.: L,enquete d,ethnomusicologie. Historie de la musique, París, Gallimard, 1960. (Encyclopédie de la Pléiade, t. II).

La musique et la transe. Esquisse d,une théorie genérale des relations de la musique et de la possession. Paris, Gallimard, 1980.

UNESCO. L,organization des musées. Conseils pratiques. París, 1959. (Musées et monuments, nº IX).

Musées et recherches sur le terrain. París, 1970. (Musées et monuments, nº XII).

TRADICION ORAL Y LITERARIA DEL CUENTO «EL BURRO QUE CAGABA DINEROS».

Notas a una versión cordobesa

Antonio Lorenzo Vélez

INTRODUCCION:

Es sabido que el estudio sobre el cuento de tradición oral en nuestro país no ha contado con los suficientes estudios y dedicación si nos comparamos con otros países de nuestro entorno. Y ello, a pesar de la enorme riqueza de material que se ha venido reuniendo de unos años a esta parte. Esta situación obecede, a nuestro juicio, al escaso interés demostrado por algunos estudiosos de la literatura ante un género impropiamente considerado de antemano como «menor», y al prejuicio sostenido por aquellos críticos que consideran su valores literarios bajo la perspectiva de un concepto «academicista» y esteticista sobre lo que debe ser el «buen gusto» literario.

El propósito de este trabajo obedece a dos objetivos: el primero es presentar una versión moderna de un cuento tradicional recogido en Córdoba; el segundo, publicar y analizar dos versiones desconocidas que, sobre este mismo cuento, se editaron en «pliegos de cordel» en Cataluña el pasado siglo y que, según nuestras noticias, han pasado desapercibidos a los estudiosos de estas manifestaciones.

El cuento al que hacemos referencia está catalogado en el Indice Internacional de Tipos establecido por Aarne-Thompson con el Nº 1.539 (1), lo que ya nos da una primera idea de la difusión del mismo en otros países y culturas. ¿A qué obedece el enorme éxito de este tipo de relatos en prácticamente todo el mundo? A nuestro juicio, una de las explicaciones a tener en cuenta es la que hace referencia a la existencia de arquetipos, a modelos de conducta comunes como generadores de respuestas similares. Obviamente, la diversidad de respuestas ante un parecido hecho es enorme, algo que se aprecia asimismo en los detalles; pero el factor desencadenante de una situación determinada se mantiene, con una fidelidad casi asombrosa, en lugares muy alejados entre sí.

CUENTO TRADICIONAL / CUENTO FOLKLORICO:

Llegados a este punto, tal vez sería útil recordar las diferencias entre los conceptos de «cuentecillo tradicional» y «cuento folklórico». Chevalier considera que:

> «el cuentecillo tradicional del Siglo de Oro es un relato breve, de tono familiar, de intención jocosa, en general de forma dialogada y de aspecto realista» (2).

El «cuento folklórico», por su parte, suele tener una temática superior al cuentecillo tradicional y pertenece al acerbo común de diferentes culturas y países, entre otras diferencias de carácter histórico, sociológico, geográfico, etc.

El relato que nos ocupa se encuentra a caballo entre los dos conceptos. Se trata de un cuentecillo tradicional muy conocido en la España del Siglo de Oro y, al mismo tiempo, pertenece a la tradición folklórica de numerosos pueblos, como lo atestigua el número de orden asignado en los índices internacionales.

Pero pasemos a analizar más pormenorizadamente la estructura general de nuestro cuento.

El eje sobre el que descansa este tipo de relatos reside en el efecto risible que desencadenan aquellas situaciones donde se producen pactos engañosos y ventas fraudulentas. El engaño, mezclado con la astucia de su realización, constituye el ingrediente principal de estos relatos, cosa que los ha hecho ser degustados en todo tiempo y lugar.

Este tipo de cuento, de carácter risible y de tono realista, es denominado por Soons «fabliella» y señala como antecedentes del género: el *ejemplo*, de carácter didáctico y de intención más o menos moralizadora, a semejanza de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso; el *fabliau* de allende los Pirineos, y retomado por El Arcipreste de Hita en su *Libro del buen amor;* y la *facetia* o apogtema procedente de colecciones italianas o del latín de los humanistas (3).

Las dos estructuras primordiales de la fabliella —prosigue Soons— son:

1) La trampa lograda:
   —El engañador triunfa.
   —El que triunfa es el engañado.
   —El triunfo de uno o de otro depende de cómo se resuelva una situación mal entendida.

2) La nivelación:
   —El engañador se ve él mismo engañado, etc.

Cada una de estas estructuras puede generar diferentes resultados, por lo que no se excluye la aparición de tipos mixtos. Se trata, en definitiva, de un «modelo» al que responde —con todas las variantes posibles— este tipo de relato tan ampliamente difundido y degustado por prácticamente todos los estratos sociales.

DIFUSION Y ANTECEDENTES:

Del cuento de «El villano astuto», como también se le conoce, contamos con no menos de una veintena de versiones orales españolas publicadas (4); todo ello sin contar con las recogidas en Portugal y en Iberoamérica. Se trata, como se puede apreciar, de un relato bastante bien documentado en la tradición oral hispánica. Si bien la aportación de una nueva versión no deja de ser por sí misma importante, no lo es menos el hecho de contar con fuentes documentales de este relato que remontan al siglo XVI.

Contamos, en efecto, con un pliego de cordel escrito en prosa y perteneciente al siglo XVI, que nos refiere *cómo un rústico labrador engañó a unos mercaderes* (5). Se trata de una composición de autor anónimo que nos relata una serie de aventuras cuyo desarrollo coincide, de forma sor-

prendente, con los episodios narrados en las versiones orales modernas del tema. El hecho de estas semejanzas viene a confirmar la existencia de una tradición ininterrumpida que ha gozado del interés general por parte de narradores y oyentes. Por ello, y a pesar de que cada aventura sea susceptible de tener en la tradición oral una existencia propia, el cuento de «El burro que cagaba dineros» no puede reducirse a la simple suma de sus anécdotas.

El orden en que se suceden los episodios del Tipo 1539, conocido también por «Ingenio y credulidad», suele presentarse con una relativa libertad, lo que conlleva una dificultad añadida a la hora de realizar estudios comparativos entre las distintas versiones. Si bien el episodio donde se encuentra el cambio de los personajes en el saco puede aparecer en ocasiones como un cuento separado (cfr. con «El clérigo en la mochila hacia el cielo») [Tipo 1737], la presencia por sí sola de un episodio suelto no suele tener el suficiente interés para asegurarse una vida independiente en la tradición.

Los dos pliegos de cordel que recogen este cuento, editados en Barcelona y Reus en la primera mitad del siglo XIX, vienen a constituirse en una afortunada —aunque excepcional— prueba, de la enorme popularidad de este relato y de su continuidad oral desde el siglo XVI. Se trata, sin duda, de un hecho poco frecuente, como lo hace notar acertadamente —como suya— la opinión de Chevalier:

> «Estos pliegos no parecen haber sido numerosos, y no sería razonable abrigar la esperanza de que unas investigaciones ulteriores acrecienten su cantidad en grandes proporciones, en lo que se refiere a los pliegos poéticos por lo menos, dado que fueron pocos los cuentos que se versificaron en el Siglo de Oro, sea en forma de romances, sea en forma de sonetos, sea en forma de octavas» (6).

Pero antes de pasar a analizar estas dos privilegiadas muestras, conviene detenernos en lo que constituye el armazón o la estructura del relato.

SEGMENTACION:

El cuento del «El villano astuto» descansa sobre el efecto cómico que produce la simulación y el engaño. A ello se une la condición de su protagonista, puesto que se trata por lo común de un labrador o campesino, mientras que los engañados son personajes que pertenecen a un estamento social más elevado. En líneas generales, se nos presentan una serie de seis engaños:

A) Un campesino vende (a su compadre o hermano rico, a unos mercaderes, a sus sobrinos, etc.) un burro que caga dinero.

B) Vende también un conejo (liebre o peguita) que hace recados.

C) Vende una olla que cuece sin fuego o hace la sopa con agua sola.

D) Mediante el engaño de la falsa muerte de su mujer. Vende una flauta (trompeta, pito o guitarra) que resucita a los muertos.

E) El campesino persuade a un pastor de que se meta en el saco donde éste se halla encerrado y se escapa.

F) El campesino engaña de nuevo a sus rivales y los persuade de que se arrojen al río para obtener ganados u otras riquezas.

En el detallado análisis estadístico de las diferentes secuencias que ofrece de este cuento el profesor Espinosa, no sólo de las versiones hispánicas, sino también de las del resto del mundo, y considerando solamente las secuencias que ocurren con una frecuencia del cincuenta por ciento o más, llega a la conclusión de que en este relato se pueden establecer dos tipos diferentes (7): el **TIPO I** lo constituyen aquellas versiones que incluyen todas las secuencias o, por lo menos dos o tres de ellas, y elementos de **E** y **F**; mientras que el **TIPO II** se caracterizaría por incluir las secuencias **C** y **D**, sin elementos **E** y **F**. Es decir, la aparición de las secuencias E y F son definitorias para eL primer tipo y éstas son, precisamente, las predominantes en las versiones hispánicas.

Aún cabría añadir el episodio de «El sombrero o gorro que todo lo paga», que aparece en algunas versiones orales modernas del tema. Pero el núcleo central del cuento se centra principalmente en la serie de seis engaños expuesta más arriba. El nexo de la unión entre los diversos episodios se basa en el radical cambio del centro de interés que manifiestan ante el nuevo objeto sus virtuales compradores. Por eso, la serie de episodios que incorporen nuevos elementos pseudomágicos tiende, en teoría, a ser todo lo extensa que se quiera. Pero en la práctica —y hablamos siempre de versiones hispánicas—, la serie de engaños suele ser la expuesta anteriormente. Aunque cada episodio pueda aparecer independientemente, ya sea sólo o incorporado a otro cuento, el relato que comentamos representa, como hemos apuntado más arriba, algo más que la simple suma de sus anécdotas.

Respecto al nombre del protagonista existe una gran variedad de posibilidades: en unos casos, se le apoda como «el tío Listezas» (Extremadura); como «El tío Taurino» (C. Real, inédita) (8); «el del gorro colorao» (Asturias); «el Chache» (Córdoba); Juanito Malastrampas (Burgos)..., etc. En los dos pliegos que presentamos se llaman Pedro Juan Tintoré y el tío Facundo, respectivamente. Esta variedad de nombres y apodos es una prueba más de la popularidad con que ha gozado el cuento a lo largo de sus casi quinientos años de andadura documentada.

POETICA Y ESTILO:

Los autores de pliegos de cordel no pretenden otra cosa que «narrar», «contar una historia», es decir, su preocupación es ajena, en la inmensa mayoría de los casos, a la pretensión de realizar una obra de arte con intención estética. Es el público, esto es, los consumidores, quienes rigen y demandan los asuntos y temas que son de su interés, puesto que ellos son, en definitiva, los destinatarios de este tipo de literatura.

El hecho de que la intención principal de los autores de pliegos no sea precisamente estética, no quiere decir por ello que carezca de ella. Las composiciones en verso obligan, de alguna manera, a utilizar ciertos recursos literarios cuyos antecedentes entroncan claramente con una tradición literaria y folklórica que es asumida por autores y público como algo natural. Entre los recursos utilizados caben destacar, sobre todo, los relativos a los comienzos y finales de las composiciones que nos remiten claramente a una peculiar estética del género.

Estos relatos tradicionales tienen como principal función la de divertir. El carácter didáctico y moralista, propio de los ejemplos, se encuentra subordinado en estos cuentecillos al afán de hacer reír. No es extraño por tanto que la introspección psicológica de los personajes que intervienen en ellos se encuentre apenas dibujada, por no decir ausente. Para Soons, ni siquiera tienen la categoría de personajes. Responden a lo que él denomina «figuras», esto es: son el resultado de una mera técnica y su funcionalidad viene dada por el hecho de ser simples introductores de las acciones. En última instancia los «figuras» son —para Soons— poco más que autómatas o peleles en manos del autor (9).

No obstante esta indudable falta de instrospección psicológica que muestran los personajes, los «figuras» de que habla Soons, son susceptibles de analizarse —aunque sea mínimamente como «marcadores» ideológicos. El campesino o aldeano se burla, en efecto, de otro personaje de rango social más elevado, aunque sólo sea por el hecho de poseer una mayor riqueza: mercaderes, estudiantes, etc., lo que se traduce en un mayor prestigio social. Mediante este rudimentario proceso de identificación, el auditorio ve saciado, aunque sea virtualmente, sus deseos compensatorios de mejora social.

Lo que es cierto, por otra parte, es que en ningún caso se observa en estos relatos una mínima crítica social. Lo que en los cuentos «maravillosos» se obtiene con la ayuda de donantes y objetos mágicos, aquí se consigue con la astucia y el engaño. La realidad social no se cuestiona en ningún momento, igual que ocurre con la realidad apuntada en la novela picaresca. El mundo está estructurado de una manera y es inútil tratar de cambiarlo..., conformismo, en suma.

Uno de los «lugares comunes» a gran cantidad de pliegos es el que se refiere a los comienzos: la petición de ayuda a Dios, la Virgen o los santos; invocación que entronca —aunque sea de forma inconsciente— con las fórmulas mágicas con las que comenzaban antiguamente las narraciones. Estos segmentos formulaicos tienen por objeto atraer la atención del público, al tiempo que subrayan la «verosimilitud» de lo narrado. El intento de dotar de veracidad a lo que se va a narrar entra de lleno en la estética del género, lo que no quiere decir que se crea «realmente» en ella. En nuestro caso:

...«les pido mucha atención,
pues es caso verdadero
sucedido en las Cancarrias,
que es villa o lugar manchego...
empiezo mi relación,
que aseguro que no es cuento;
sino historia verdadera...
si Melpomene primero
me ausilia y sopla la Musa,
haciéndome andar lijero
a recojer del Parnaso
pluma cortada y tintero..»

El autor de esta edición de Reus conoce perfectamente los recursos del género y los pone al servicio de su narración. No se trata de un narrador ocasional, puesto que se aprecia a lo largo de la composición la utilización de ciertos recursos retóricos que dotan de gran fuerza expresiva a lo narrado. Y el narrador lo sabe, como sugiere la mención a Melpomene, la musa de la Tragedia, a la cual se encomienda. No faltan tampoco determinados aciertos descriptivos ni un socarrón sentido del humor, al tiempo que sabe utilizar con habilidad la tensión dramática para conseguir dejar en suspenso la atención de sus oyentes:

«...en otra segunda parte
daré fin; pero primero
venga la bota y bebamos
un traguito de lo bueno».

Al final del pliego editado en Barcelona aparece que su propietario es Vicente Ballasteros, y en el de Reus que es propiedad de los editores. Nos encontramos aquí con una nueva figura que hace de intermediario entre el impresor y el autor, pero que ya es citado en el pliego. Este fenómeno responde, en opinión de Marco, a la comercialización e industrialización de los mismos (10). El impresor deja de ser el «editor» en el sentido tradicional, para convertirse en la persona que pone a disposición del «propietario» su taller. Este Vicente Ballasteros del pliego de Barcelona no es

forzosamente el autor, sino más bien el intermediario entre éste y la imprenta. La aparición del nombre del propietario en los pliegos la sitúa Marco a partir de 1840 (un par de años antes según nuestro ejemplo) y nos ofrece una extensa gama de posibilidades combinatorias entre estas figuras (11), lo que nos lleva a un mundo de relaciones sumamente complejas entre autores, propietarios y editores.

Como características morfológicas comunes a los dos pliegos catalanes caben destacar.

—vacilación s/x: estremo, esperimento, escusas, ecsistio, etc.
—unión de palabras: «muy triste decorazón»...
—vulgarismos: estucia...
—supresión de la «h» inicial: ablándole, igado...
—vacilación g/j: muger, lijero, lisongero...
—utilización confusa de acentos a monosílabos...

Hay que advertir, no obstante, que muchos de los errores observados en los pliegos pueden deberse al inadecuado manejo de los caracteres por parte de los impresores, es decir, no se les puede imputar, sin más, a los autores. Recordemos, por otra parte, la continuada labor de copia y plagio que han caracterizado desde sus comienzos a estas ediciones. La profusa y caótica utilización de acentos graves () y agudos () en las ediciones antiguas se debe a la práctica habitual de las imprentas, que echaban mano, sin discernimiento alguno, de todo tipo de signos gráficos. De ahí que ambos puedan verse empleados con el oficio que hoy sólo tiene el agudo. Desde la creación de la Real Academia en el siglo XVIII se trató de unificar y regular la representación escrita de la lengua, esto es, de la ortografía. Sin embargo, estas normas se vieron frecuentemente alteradas al producirse una tensión entre la tendencia etimologista, según la cual, se deberían conservar las grafías derivadas de la lengua materna: el latín; y la tendencia fonética, que prefiere ajustar la ortografía a la pronunciación, prescindiendo de signos inútiles (la letra «h», por ejemplo). De este conflicto entre ambas tendencias, unida a la ignorancia resultante de una pobre instrucción, proviene la arbitrariedad gráfica que se observa en las ediciones de pliegos de cordel.

Pero afortundamente el ingenio no va aparejado siempre con la instrucción. Esto es apreciable claramente en los pliegos de cordel. Estos representan una muestra del «gusto» literario de sus consumidores, gusto bien distinto, por cierto, del gusto «oficial». Idea apuntada sagazmente por Caro Baroja, quien, refiriéndose a este tipo de literatura, hace notar que la «crítica oficial» va por un lado y la «afición» por otro (12). Este divorcio no es sino la consecuencia de otro más complejo y estructural: el producido entre las clases altas y las bajas. El gusto literario que se vislumbra en los

temas que desarrollan los pliegos es *uno* de los elementos de análisis que puede resultar más fecundo si decidimos adentrarnos en la caótica selva de este tipo de literatura.

La lengua literaria usada en los pliegos está utilizada en función de su eficacia narrativa, de su deseo de «contar», al margen de una intención puramente estética preconizada por una retórica culta. Pero insistamos de nuevo sobre el hecho de que la lengua literaria de este tipo de literaturas marginadas —en feliz expresión de Mª Cruz García de Enterría— (13) no quiere decir, ni mucho menos, que carezca de una «poética» propia, puesto que se ajusta a unos modelos claramente diferenciadores y calificativos del género.

INTERTEXTUALIDAD:

Numerosos cuentecillos tradicionales han sido utilizados por autores conocidos —especialmente en el Siglo de Oro— como soporte o fuente de inspiración de obras literarias personales. Este feliz aprovechamiento de relatos tradicionales como materia literaria, nos ha permitido hacernos una idea de los relatos que circulaban por la España del siglo XVI y XVII. Tarea ardua e impagable la acometida por estudiosos como M. Chevalier en su afán de reconstruir un catálogo de cuentos folklóricos españoles a través de sus manifestaciones literarias.

En el caso que nos ocupa —y siempre de la mano de Chevalier— (14), motivos de este cuento: el que se refiere al truco de la vejiga llena de sangre que, rota por puñal o espada, hace creer a unos espectadores de buena voluntad en algún suicidio o asesinato, es burla que ha sido utilizada por autores como:

—Juan de Luna: *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* (1620), en «La novela picaresca española» ed. de A. Balbuena y Prat, Aguilar, Madrid, 1946, p. 133.

—Gonzalo de Céspedes y Meneses: *El soldado Pindaro* (1626), Biblioteca de Autores Españoles, XVIII, p. 319.

—Cervantes: a) *Don Quijote,* II, 21, ed. R. Marín, Madrid, 1947-1949. b) *La entretenida,* en «Comedias» III, Ed. R. Schevill y A. Bonilla, pp. 91-95.

La utilización de la burla tradicional como materia literaria es un lugar común en la literatura del siglo XVII. La utiliza Mateo Alemán, Tirso de Molina el sin par Cervantes. Pero es el autor del *Quijote* el que con mayor eficacia ha utilizado relatos y consejos de tono familiar que circulaban por vía oral, como es fuente de inspiración personalísima de sus escritos. El

propio personaje de Sancho representa a su vez una dualidad que le debe mucho a la tradición oral: la confluencia en el mismo personaje del campesino estúpido y del campesino agudo. Y es precisamente esta dualidad dialéctica lo que ha contribuido, a nuestro juicio, a la perdurabilidad del personaje y a su constitución como arquetipo.

Pero el tema de este relato no sólo interesó a los autores del Siglo de Oro; ya en nuestro siglo fue aprovechado por Pío Baroja en sus novelas: *Inventos, aventuras y mixtificaciones de Silvestre Paradox* y en *Galería de tipos de la época* (15).

El cuento de *El burro que cagaba dineros* representa, en suma, una feliz muestra de la continuidad del relato en la tradición oral, al tiempo que ha servido de inspiración a autores consagrados para ilustrar alguno de sus episodios literarios. Este poder de comunicación del cuento no sólo ha hecho divertir a gentes que vivieron en siglos pasados, sino que conserva, a pesar del tiempo transcurrido, ese poder de evocación que le hace ser degustado —incluso— en estos días cansados de nuestro siglo XX.

BIBLIOGRAFIA

1. AARNE-THOMPSON: Antti Aarne-Stith Thompson, *The Types of the Folktale,* F.F.C., núm. 184, Helsinki, 1964.
2. CHEVALIER: Maxime Chevalier, *Folklore y Literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro,* Crítica, Madrid, 1978, p. 41.
3. SOONS: Alan C., *Haz y envés del cuento risible en el siglo de Oro. Estudio y antología,* Tamesis Books, Londres, 1976.
4. **Versiones españolas:**

   ESPINOSA: Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles,* Madrid, CSIC, 1946, 3 vols., vol. I: números 172, 173 y 174.

   CORTES: Luis Cortés Vázquez, *Cuentos populares salmantinos,* Salamanca, Librería Cervantes, 1979, 2 vols., vol. II: números 94 y 95.

   BTPE: *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas,* Sevilla-Madrid, 1833-1886, 11 vols., (Director: Antonio Machado y Alvarez), vol. IV, p. 55-64.

   GONZALEZ: José Manuel González y Fernández Vallés, *Nueve cuentos populares, Etnografía y folklore de una parroquia asturiana,* RDTP, XXX (1974), pp. 240-243.

CABAL: Constantino Cabal, *Los cuentos tradicionales asturianos,* Madrid, Voluntad, s.f., pp. 222-223.

AZKUE: Resurrección Mª Azkue, *Euskaleriaren Yakintza,* Madrid, Espasa-Calpe, 4 vols., 1935-1947, pp. 32 y 101.

AMADES: Joan Amades, *Folklore de Catalunya. Rondallística,* Barcelona, Selecta, reed. 1982, Números 364 y 407.

ALCOVER: Mn. Antoni Mª Alcover Sureda, *Aplec de Rondaies Mallorquines,* 24 vols., Palma de Mallorca, Moll, vol. IV, pp. 128-137, 1936-1976.

FERRER: Andreu Ferrer Ginard, *Rondaies de Menorca,* Ciutadella, Fol-Lore Balear, 1914, pp. 82-94.

MASPONS: Francisco Maspons y Labrós, *Lo Rondallayre. Cuentos populars catalans,* 3 series, Barcelona, Llibrería de Alvar Verdaguer, 1871, 1872, 1875, tercera serie, pp. 82-88.

SANCHEZ PEREZ: Rafael Sánchez Pérez, *Cien cuentos populares,* Madrid, Saetas, 1942, nº 72.

CURIEL: Marciano Curiel Merchán, *Cuentos Extremeños,* Madrid, CSIC, 1944, pp. 71-73, 298-303.

NOGUES: Romualdo Nogués y Milagro, *Cuentos, tipos y modismos de Aragón,* Madrid, 1898, pp. 137-139.

ESPINOSA, HIJO: Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares de Castilla,* Espasa-Calpe, B. Aires-México, 1946, nº 26.

5. Este pliego puede verse reproducido en:

   —*Revue Hispanique,* LXVIII, 1926, editado por Joseph Gillet, pp. 174-192.

   —CHEVALIER: Maxime Chevalier, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro,* Barcelona, Crítica, 1983, nº 172. (Reproduce el texto de Guillet).

6. CHEVALIER: *Folklore y literatura...,* p. 63.

7. Vid. el estudio de Espinosa en el tomo III de sus *Cuentos populares españoles,* pp. 151-163.

8. Agradezco a mi amigo Julio Camarena el acceso a su colección inédita y la información facilitada.

9. SOONS: *Haz y envés...,* p. 15.

10. MARCO: Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX,* Madrid, Taurus, 1977, 2 vols., vol. I., p. 54.

11. MARCO: *Literatura popular...,* pp. 172-173.

12. CARO BAROJA: Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel,* Revista de Occidente, Madrid, 1969, p. 436.

13. GARCIA DE ENTERRIA: Mª Cruz, *Literaturas marginadas,* Playor, Madrid, 1983.

14. CHEVALIER: *Cuentos folklóricos...,* p. 293.

15. BAROJA: Pío Baroja, *Obras Completas,* Biblioteca Nueva, Madrid 1946-1951, 8 vols., Vol. II, p. 82 a, y vol. III, p. 947, respectivamente.

Localidad: Córdoba, capital.
Informante: Anita Jiménez, de 71 años.
Fecha: 7 de agosto de 1988.

CUENTO DEL CHACHE

Esto eran dos hermanos que eran muy avariciosos y tenían mucho dinero. Y tenían un tío, que le decían el Chache, que era muy pobre. Y le decía el Chache a la mujer:

—Mira, tenemos que inventar algo pa ver si hacemos negocio de alguna cosa.

Conque va y le dice a la mujer:

—Mira, vamos a la burra y le vamos a echar unas monedas de oro y se lo decimos a mis sobrinos.

Asín que le echan unas monedas de oro en la paja a la burra y se lo come.

Y al rato, dice la mujer:

—Sí, ha echao un cagajón y ha salido una moneda de oro.
Conque va el Chache y le dice a sus sobrinos:

—¡Tenemos en mi casa un tesoro!
—¿Por qué, Chache? —le dijeron.
—Porque tenemos una burra que caga monedas de oro.
—¡Anda ya!
—¡Que sí!
—¡Véndenosla!
¡No, que ese es mi porvenir¡ ¡Esa es mi vida!
Que no, que sí... Total, que se la vende.

La prepararon en una sala limpita y empieza la burra a cagar. Y al echar los cagajones echaba monedas de oro.

—¡Ay, mira, que ha echao monedas de oro!
¡Mira a ver si echa más!
Pero claro, la burra ya no echaba más —se la habían gastao.

—¡Pues esto es que nos ha engañao el Chache¡ ¡Vamos en busca de él! ¡Le vamos a dar una que ése ya no nos engaña más!

Conque llegaron y le dicen al Chache:

—¡Nos has engañao, porque la burra ya no caga monedas de oro y lo que caga son cagajones!

¡—Calla, hombre! Mira, os voy a convidar a que os vengais conmigo al campo.

Pero antes que vinieran los sobrinos habían comprao dos liebres.
Y les dice a los sobrinos:

—Nos vamos a llevar esta liebre y cuando estemos en el cerro, si tenemos ganas de comer, le decimos a la liebre: ¡liebrecita, liebrecita, dile a mi mujercita que nos prepare el arroz y rosquillas calientes!

Conque ya se les olvidó lo de la burra a los sobrinos con eso de la liebre.

Conque fueron al campo y les dice el Chache:

—¿Queréis que echemos ya la liebre a correr pa la casa y que nos vaya preparando la mujer el arroz y las rosquillas?
—Sí, —le dijeron.

Total, que echa la liebre y sale corriendo al monte arriba y se va sola por ahí. Pero como él ya había hablao con la mujer, les tenía preparao la comida, las rosquillas calientes y to.

Cuando llegaron ya estaba la comida prepará. Y dice el Chache:

—¿No veis como es verdad lo que os decía?
Conque le dicen los sobrinos:
—Oye, Chache, nos vas a vender la liebre.
No, ¡yo no vendo esa liebre por na del mundo! Esa liebre es pa cuando yo me vea en un apuro y mandarla con el recao.
Total, que si no, que si sí... que les vendió la liebre también.

Conque están los sobrinos un día en el campo mu lejos y empieza a llover. Y dice uno:

—¡No te apures! Mira, ahora soltamos la liebre y hacemos lo que el Chache dijo.

Total, que la echan y la dicen:
—¡Liebrecita, liebrecita...!

Pero la liebre salió corriendo y se fue también.

Cuando llegaron a su casa le dicen a la mujer:

—¿No nos tienes la comida puesta?

—Pero, ¿qué comida? —dice la mujer.
—¡Pero si te hemos mandao el recao con la liebre!
—¡Pero qué liebre, ni liebre...! ¡Si aquí no ha venío ninguna!

¡Ya nos ha engañao otra vez el Chache! ¡Vamos en busca de él y vamos a darle una paliza! —dijeron los sobrinos.
Total, que van en busca del Chache y le dicen:

—¡Nos has engañao y venimos a darte una paliza!
Y coge el Chache y les dice:

—¿No veis este pito que tengo? Ahora voy y mato a mi mujer y cuando toque el pito resucita.

Y la mujer tenía puesto un pellejo de vino con sangre en la barriga; y coge el Chache y le pega una puñalá en la barriga y empieza a salir sangre... Y ella ha hacerse la desmayá, como si estuviera muerta.

Total, que cogen y le dicen al Chache:

Mire, tío, le vamos a comprar el pito, porque cuando nosotros queramos ir a la taberna y al venir no tienen las mujeres la comida puesta... las matamos y luego tocamos el pito ¡y ya está!

Se fueron a la taberna y cuando vinieron les dicen las mujeres:

—Pero, ¿otra vez sos vais a ir?
—Sí, vamos a ir al bar.
—¡Que no, hombre, que no! ¡Ya no irse más!
—¡Toma! ¡pa que te calles!

Y le pegaron una puñalá en la barriga... Y las mataron de verdá.

Cuando vuelven ya del bar la segunda vez tocando el pito:
—¡Fulanita!
Pero la fulanita estaba tiesa como un garrote. Y la otra se había muerto también.
¿Y ahora qué hacemos? ¡Qué hemos matao a nuestras mujeres de verdá!

Y ellos, venga a tocar el pito:
Piii...
Y las mujeres no se movían.

—¡Vamos a por el Chache y ahora sí que no se la libra nadie!

Van a por el Chache y le dicen:

—¡Ahora no te libra nadie, que hemos matao a nuestras mujeres por culpa tuya!*

Total, que lo cogen al Chache y lo meten en un saco y van a tirarlo por un precipicio. Lo montan en una burra y lo van a tirar.

Y el Chache iba por el camino diciendo:

—¡A mí no! ¡A mí no!... ¡Como es mi última voluntad, llevarme a la venta y darme un vasito de vino! —porque el Chache sabía que a los sobrinos les gustaba mucho el vino y sabía que cuando entraran a la venta se liaban a beber...

Y así fue. Se liaron a beber y cuando pasó mucho rato pasó por allí un pastor y le dice al Chache, que estaba metido en el saco:

—Buen amigo, ¿qué le pasa a usté que lleva to el tiempo diciendo: ¡A mí no! ¡A mí no!

—¡Pues que me quieren casar con la hija del rey y yo no quiero! —le dice el Chache.

—¡Pues salga usté por ahí, que me voy a meter yo!

Conque se mete el pastor en el saco, y el Chache se va con las ovejas al barranco.

Cuando vienen ya los sobrinos dicen:

—Ea, ya se acabó!
Y lo echan por el barranco.

Y se pone el pastor:

—¡Ay! ¡Ay!
Y se murió.

Conque al poco rato vieron salir al Chache con las ovejas.

—¡Cucha! ¡Si lo hemos tirao y mira por dónde sale! ¿Será esto posible que salga con las ovejas?

Conque dice el Chache:

—¿Tú sabes lo que hay ahí abajo? ¡Ahí hay tesoro de ovejas, de terneras... de to!

—Chache, ¡échame tú a mí! —le dice uno de ellos.

—¡Yo no! ¡Yo no quiero echarte¡

—¡Que sí, hombre! ¡Arrempújame y échame!
Total, que viendo que el Chache no lo quería arrempujar, va y le dice al hermano:

—¡Arrempújame tú y te digo a ver si hay!

Total, que lo arrempuja... Y el otro:

—¡Ay!, ¡Ay!... —que se estaba matando—.

—¡Cucha! ¡Que dice que hay..., que hay¡ —Le dice el que quedaba al Chache.

Total, que le dice al Chache:

—Chache, ¡arrempújame tú que no voy a ayudarle a mi hermano!

—¡Yo no! ¡Qué disparate!

—¡Que sí!

Total, que lo arrempujó.

Y el Chache se quedó con toas las ovejas y con toos los bienes que tenían los sobrinos y con toas las riquezas.

Y se acabó mi cuento con sal y pimiento.

RELACION / en la que se declara el chiste más alegre y divertido que pasó entre un viejo llamado Tío Fa / cundo y un caballero llamado D. Claudio, el cual quedó sin intereses burlado y con / la mayor facilidad murió de la manera que verá el curioso lector.

Señores, quiero contar
la vida del tío Facundo,
que no hay otro hombre en el mundo
que tenga tanto saber.

La tía Pancha de Mallorca
de éste tal se enamoró,
y su amor le declaró
que por fin fue su muger.

Vivían muy regalados
con todos sus intereses,
tenían tres almireses
dos cucharas y un candil.

Más á Facundo la suerte
le ayuda que es un contento,
se compra un burro al momento
para marcharse á Madrid.

Después de comprado el burro
le sobró media peseta,
se la metió en la chaqueta
para poderla guardar.

Ya se introduce en su casa
aquel hermoso jumento,
que corría más que el viento
si hubiera podido andar.

Más pasando á la sustancia
de lo que le sucedió,
entre la paja perdió
aquella media peseta.

Como estaba entre la paja
el burro se la tragó,
y Facundo se quedó
registrando su chaqueta.

Por fin ya no la encontró
por más que quiso buscar,
pero se puso á pensar
si el burro se la tragó.

Muy presto monta en el burro
que á Madrid se encaminaba,
mas Facundo suspiraba
la moneda que perdió.

Hizo un nuevo pensamiento
del borrico desmontar,
con el sombrero á parar
cuando evacuase el jumento.

Sigue siempre con su idea
muy triste de coracón
cuando hizo de posición
aparó los escrementos.

Entremedio de esta estucia
un caballero ha pasado,
en gran caballo montado
cuando su acción observó.

Y le dijo tío Facundo
qué hace V. con el sombrero

le respondió, caballero
nadie el mirar lo perdió.

Este burro caga plata
ablándole con perdón,
pienso en mi imaginación
si alguna cosa le queda.

Por rara casualidad
aquel noble caballero,
vio que dentro del sombrero
había una moneda.

Le dijo vé V. D. Claudio
como yo no le he engañado,
con la plata que me ha dado
si la supiera guardar.

Digo D. Claudio en verdad
no me faltaría nada,
mi muger está preñada
y los habré de gastar.

Quiere V. vender el burro
le dijo entonces D. Claudio,
y hablaremos más despacio
Facundo dijo que no.

Yo le daré este caballo
y el dinero que V. pida,
y después por despedida
iremos á un bodegón.

Por fin los dos se arreglaron
dándole treinta mil duros,
D. Claudio se llevó el burro
y él quedó con su caballo.

Al otro día siguiente
el burro alzaba la pata,
y en lugar de darle plata
toda la casa ha ensuciado.

D. Claudio se desengaña
que el burro plata no da,
y con mala intención va
á buscar al tío Facundo.

Mas Facundo prevenido
de astucia como buen viejo,
hizo comprar dos conejos
los más iguales del mundo.

Advirtiendo á la tía Pancha
su idolatrada muger,
todo lo que habrá de hacer
cuando D. Claudio viniera.

El se llevó un conejito
otro Pancha se quedó,
cuando D. Clauido llegó
le dijo de esta manera.

Tome V. asiento D. Claudio
y no se incomode V.
que pronto venir lo haré,
enviando el conejito.

Ya comparece Facundo
muy cansado de correr,
y le dijo á su muger
dále agua á este animalito.

No lo envíes otra vez
porque viene muy cansado.
D. Claudio queda admirado
al ver una estucia tal.

Le dice V. es el demonio
pariente de Lucifer,
dígale V. á su muger
si me vende este animal.

Le responde aquel buen viejo
yo no lo quiero vender,
le hizo señas su muger
y pronto hicieron el precio.

Le dio otros treinta mil duros
á casa se lo llevó,
Claudio engañado quedó
en el burro y el conejo.

Pronto aprobó la mentira
en una corta materia,

D. Claudio se va á una feria
queda en cinta su muger.

Dejando dicho en su casa
que le envían el conejo,
que le ha vendido aquel viejo
cuando el parto llegue á ser.

Su muger dio luz un niño
al mes que Claudio marchó,
el conejo le envió
mas todavía lo espera.

Pasan días y semanas
cansado ya de esperar,
Claudio piensa en regresar
por saber de la partera.

Al punto que llega á casa
lo reciben con cariño,
papá le decía el niño
que tal va, como lo pasa.

Pregunta por el conejo
se lo habían enviado,
la respuesta que le han dado
años há que es fuera de casa.

Bien lo podía esperar
aquel maldito conejo,
maldito sea aquel viejo
que inocente me engañó.

Ahora me voy á su casa
las escusas no valdrán,
mi espada lo pasará
ó Claudio no he de ser yo.

Facundo que es más astuto
un nuevo modo á pensado,
á su muger á enviado
por tripas al matadero.

Igado, sangre, intestinos
todo lo arregló con maña
vaya una hermosa maraña,
con las tripas de un carnero.

Se lo envolvió en un pañuelo
ya su muger se lo puso
con artimaña y buen pulso,
debajo del delantal.

Llega D. Claudio á su puerta
y llamando enfurecido,
Facundo pronto ha salido
lo saludó muy parcial.

No se entiende de chiquillas
ni escucha conversación,
mas Facundo hizo una acción
que Claudio quedó parado.

Viendo que ya no hay remedio
á su muger se acercó,
con un puñal que sacó
en su vientre la ha clavado.

Con el puñal afilado
tal puñalada le diera
que su muger cayó en tierra
las tripas al suelo van.

D. Claudio que vio el mandongo
dice ya estamos perdidos,
me encuentro muy afligido
los dos á un cuarto se van.

Conversaron largo rato
ellos saben lo que dicen,
mas Claudio mucho se aflige
de aquello al considerar:
últimamente Facundo
para que no se afligiera,
sacó una flauta de madera
y la principió á tocar.

Y con esto la tía Pancha
se levantó muy ligera,
y se puso placentera
con su Facundo a bailar:
mas admirado quedó
aquel noble caballero,
viendo el lance lisongero
que acavaba de pasar.

Y le dice tío Facundo
quiere V. venderme el pito,
mire V. que es muy bonito
le respondió su muger:
yo nada tengo que ver
le responde el caballero,
este pito yo lo quiero,
y V. me lo ha de vender.

Por fin le han vendido el pito
D. Claudio, fue el engañado
y juró desesperado
de vengarse con despejo:
á un río quiso tirarlo
no pudiéndose escapar,
cansado de batallar
cayó Claudio y quedó el viejo.

FIN

Es propiedad de Vicente Ballasteros.

Barcelona Imp. de José Torras, calle de la Canuda, nº 27. — Año 1838.

CHISTOSISIMO ROMANCE / DIVIDIDO EN DOS PARTES, / QUE CUENTAN LAS SUTILEZAS DE UN / ARRIERO, QUE HACIA CAGAR DINEROS A SU BORRICO, / CON LO QUE VERA EL CURIOSO LECTOR.

PRIMERA PARTE

Si quieren saber señores
lo que le pasó a un arriero,
les pido mucha atención,
pues es caso verdadero
sucedido en las Cancarrias,
que es la villa ó lugar manchego;
a Pedro Juan Tintoré,
marido de Luisa Pueyo,
hêroe de nuestra historia,

le pido, suplico y ruego
me disimule el nombrarle,
pues es por lo que lo aprecio,
y por que su nombre llegue
de uno a otro emisferio.

También ruego a su esposa
el que su apellido mesmo
estampado en el romance
lo tome por tal aprecio;
y con el perdón de ambos,
y del público discreto,
que me escucha con su boca
un palmo tamaño abierta,
empiezo mi relación,
que aseguro que no es cuento;
sino historia verdadera
sucedida ha mucho tiempo
en el lugar de Cancarrias
al arriero tío Pedro,
cuyas proezas y hazañas
es de lo más estupendo,
que se ha escrito ni se ha oído
desde los siglos más luengos,
y cuya gran sutileza,
y cuyo sutil injenio,
de Esopo acá no se ha visto
al menos en un arriero,
que acostumbran ser tan rudos,
tan benditos y tan lerdos.

Escuchen con atención:
Todos estense bien quietos;
nadie pestañe ni hable
que ahora empieza mi cuento,
mi relación ó la historia,
si Melpomene primero
me ausilia y sopla la Musa,
haciéndome andar lijero
a recojer del Parnaso
pluma cortada y tintero,
con que pueda hacer la historia
en un verso romancesco,
digno de los que le escuchan,

digno del arriero Pedro,
digno de mi y de todos
hasta de la Luisa Pueyo,
cuyas sales servirán
para dar sal á mi cuento
y cuyas gracias señores,
que cubren sayal mugriento,
fueran entre mosolinas
apreciadas en estremo
.... mas que esas lelíes,
que no valen un pimiento,
y que se presumen ser
las damas de un gran imperio.

Mas dejando á cada cual
con sus trece, ya comienzo,
porque veo que rabiáis
de mi arenga y mis rodeos.

Erase Pedro tan pobre,
tan miserable en estremo,
que era toda la riqueza
su mujer y un burro viejo,
con que solía llevar
cargas de leña a su pueblo
vendiéndolas, ya se sabe,
por tan poquísimo dinero,
que apenas comprar podían
patatas y pan moreno;
siendo el vino contrabando
y el agua licor soberbio,
fresco, puro, cristalino,
que no embota los sesos.

Viéndose tan miserable,
pidió a su mujer consejo
para salir de pobreza;
y como para consejos
las mujeres suelen ser
muy repentes, allá mesmo
le dice: vende el tocino
y da á comer el dinero
al borrico, y á la feria
te marchas con él corriendo:

Y cuando verán que caga
las pesetas, algún necio
te lo compra y tú le pides
un acomodado precio.

En efecto lo hizo así,
marchándose á vender el puerco,
del que sacó 30 duros
En plata y durillos viejos,
montando en él muy lijero,
y llegando á la feria
tan apunto, tan á tiempo,
que dos ricos mercaderes
le ponen al punto precio.

Quiso Dios y la fortuna
que el rocín se tiró un pedo,
y salieron tres pesetas
y un durillo de los viejos,
lo que viendo un mercader
se lo avisó al arriero,
quien responde despreciando
el producto de aquel pedo:
Si Vs. vieran cagar
a mi pollino, yo creo
que su mierda recojieran
porque es plata, oro y fiemo...

Miren Vs. ya caga:
¿Repara V. caballero,
cómo son los cagajones
de plata y oro el más bello?
¿Pero a V. se le figura
que con afanoso aliento
voy á recojer la moneda?
Pues aquí no estoy de acuerdo
con V. ni con ninguno;
porque yo siempre desprecio
lo que el burro caga fuera
de mi casa, y solo quiero
lo que mi mujer recoje,
pues tiene un tesoro inmenso,
y no sabe ya qué hacerse
con su incontable dinero

como del culo ha salido
de este burro que estoy viendo.

Cuando ven los mercaderes
aquel cagar tan eterno
de pesetas y durillos,
le demandan al arriero
que les entregue el borrico
aunque sea a cualquier precio:
Después de dos mil razones
en si quieres, no quiero,
y si dejas de querer,
vendió el burro por 200
duros de los columnarios,
y se escapó como un ciervo.
Marcharon los mercaderes
con su burro muy contentos,
y en llegando a su casa
preparan un aposento
borrical, donde el rocín
pudiese con gran aseo
cagar bien a su placer
pesetas doblas y pesos.

Las mujeres de los dos,
sus hijas, hijos y nietos,
junto con los mercaderes,
con algazara y contento,
se sientan junto al borrico
esperando aquel portento
de verle salir del culo,
una rima de dinero:
En fin tanto se esperaron
que al fin principió el jaleo,
cagando mierda y más mierda
con un fetor tan eterno,
que hubieron de abandonar
aquel borrical museo.

Donde maldecía el padre,
pateaba y juraba el yerno,
y las madres y las hijas
se tiraban de los pelos
con tal ira y tal furor,

que entre doce peluqueros,
trabajando noche y día
no gastaran los cabellos
que aquellos desesperados
tenían entre los dedos.

Tal fue el furor y coraje
de los engañados necios,
que trataron de dar la muerte
a Pedro Juan el arriero:
mas este truan y astuto
previno el caso de lejos,
y le dijo a su mujer:
Mira Luisa, yo bien creo
que vendrán los mercaderes
a dar quejas, y por eso
me tienes que dar ahora
un saludable consejo.

Mira Juan, le dice ella:
Aquí en casa hay dos conejos
de los chinos, tan bonitos
y tan blancos como un huevo:
Te llevas el uno al monte,
Yo con el otro me quedo,
aparejo una comia
de las que usan en mi pueblo
el día que uno se casa,
o el día que hay un entierro,
que para el caso, casarse
o morirse, es lo mesmo.
Toma razón de las viandas
para mandarme el conejo
con un papelito atado
a la cola ó en el cuello.

Llegan pues los mercaderes
a casa, y les digo presto
que te hallas en el campo
trabajando en el apero:
Llegan ellos, los saludas,
me culpas tú del enredo,
los convidas a comer
y me envías el conejo.

Así sucedió, señores,
los mercaderes muy fieros
llegan a casa de Juan;
preguntan por el arriero
su mujer los encamina
hacia donde está el apero,
y en viéndole le acometen;
pero el juró por el cielo
que no tenía la culpa,
que quien era del enredo
la causa es su mujer,
a quien castigar veréis
si a comer venís al pueblo.
Aceptaron el partido,
y tomando el conejo
saca un papel y escribe:

Luisa, un pavo relleno,
dos capones bien asados,
y una lengua de ternero
pondrás después de la olla,
pan blanco y vino del bueno:
para postre unas almendras,
Aguardiente y vino añejo.
Al conejo se lo cuelga
echa á correr como el viento,
marchando hacia el bosque donde
vive libre entre los cerros,
yervas, pinos, matorrales,
el esparto y el romero,
sin pensar más en la casa
de Pedro Juan el arriero.

Y aquí acaba señores
las ganas que yo tenía
de cantar, y por lo mesmo:
en otra segunda parte
daré fin; pero primero
venga la bota y bebamos
un traguito de lo bueno.

FIN DE LA PRIMERA PARTE

SEGUNDA PARTE, / EN LA QUE SE DA CUENTA / DE LAS ASTUCIAS DE PEDRO JUAN PARA LIBRARSE / DE LA MUERTE QUE QUERIAN DARLE LOS MERCADERES Y DE COMO EL LOS MATO A ELLOS.

Pedro con sus camaradas
toma el ato, marcha al pueblo
encuentra que su mujer
todo lo tenía presto.

Los babiecas mercaderes
lo creyeron y al momento,
sin acordarse del burro
luego que ven al conejo
que era el otro de reserva
para coronar el cuento,
le dicen a Pedro Juan
que les dijera el dinero
que vale el animalito
que ellos fueran muy contentos
de tenerle para hacer
que sirviera de correo
y llevar letras de cambio
y papeles de comercio
Pedro Juan deja en sus manos
que le dieran aquel precio,
que ellos mismos calcularan
y le dan 600 pesos
marchándose muy alegres
y él quedando muy contento.

Cuando son por el camino
hicieron esperimento
y escribieron un papel
a las mujeres diciendo,
que por la noche serían
a cenar todos al pueblo.

Le colocan el papel
bien atadito en el cuello,
dándole ya libertad
para hacer igual paseo
de montes, riscos y peñas
como el otro compañero.

Llegan por fin a la noche
ya sus esposas durmiendo:
Llaman, dispiertan, responden
bajan abrir muy corriendo,
y al momento las reprenden
y preguntan del conejo.
¿qué conejo ni qué diablos?
¿Habéis perdido ya el seso?
¿Otra vez os han burlado?
Mirad, el burro se ha muerto;
pero más burros vosotros
que no matáis al arriero.

Tanto y tal se incomodaron,
que juran por el eterno
no volver más á sus casas
hasta traer el pellejo
del arriero que decían,
que era un bellaco embustero
vuelven armados de palos
con unas punchas de hierro
hacia casa Pedro Juan,
quien ya tomó el consejo
nuevamente de su Luisa,
poniéndola en el pescuezo
un intestino con sangre.
Llaman á la puerta y luego
Sale á abrir mi Pedro Juan
a los amigos, diciendo
que suban y que verán
el castigo más tremendo
que va á dar á su mujer
en pago de los conejos:
Suben y toma un cuchillo
se lo pasa por el cuello,
riega la cama de sangre,
se rebuelca Luisa Pueyo
él le canta el deprofundis
y después dice Laus Deo.

Cuando ven los mercaderes
aquel grande desconcierto,
tiemblan de que la Justicia
les eche el guante, y que luego

a buena cuenta los ahorquen
para público escarmiento.

Entonces mi Pedro Juan
les dice muy satisfecho:
Lo menos van dos mil veces
señores; que he hecho esto,
porque tengo una trompeta
que resucita a los muertos,
aplicando su sonido
por el ojo del trasero
y sino verán Ustedes;
fue y cojió su instrumento:
Soplóle al ojo del culo,
quedándose medio muertos
de ver cómo se levanta
sana y salva en el momento.

De la trompa se enamoran:
pide de ella 2000 pesos,
los cuentan, cargan con ella
y se marchan muy contentos.

Convienen por el camino
que al primer esperimento,
degollarán sus mujeres
Y así que llegan al pueblo
las toman, y la navaja
les atraviesan al cuello,
con lo que aquellas probetas
concluyeron por entero;
sóplale a una, sóplale a otra
ambas á dos al trasero:
sopla, sopla, que si quieres
muertas están no hay remedio.

Las entierran y se van
en busca de tal arriero,
me lo meten en un saco
y hacia un río van corriendo,
que había de allá á dos horas
muy apartado del pueblo.

Mas en el camino hay
una venta y vino bueno,

y para entrar a beber
colgaron al pobre arriero,
de un árbol donde muy cerca
un pastor guarda corderos.

El empezó a lamentarse,
llega el zagal muy atento
le pregunta por sus cuitas:
y él le dice que á otro reino,
lo llevaban á ser Rey,
y él no quiere ni por pienso.
Dice el pastor: ¿cambiarías?
Y el le responde cambiemos.
Y en un tris queda colgado
el pastor del árbol mesmo,
mientras Pedro Juan se marcha
apacentar los corderos.

Salen pues los mercaderes;
se cargan el saco al cuello;
llegan al río, lo tiran
y marchan muy satisfechos.

Cuando á sus casas volvían,
encuentran con el arriero,
se sorprenden y no creen
que aquí pueda haber enredo.
Dí Pedro Juan, le preguntan:
¿Es verdad que eres el mesmo?
El mesmo soy que tirásteis,
al río hace poco tiempo,
donde encontré dos costales
muy rellenos de dinero,
y aún quedaron muchos más,
que yo para mí no quiero;
pues acabo de comprar
estas cabras y corderos.

Y dinos, le replicaron,
¿encontrarías tú luego
el dinero, si otra vez
te echasen al puesto mesmo?

¿Y eso dudáis? ¡Ay qué necios!
¿No los había de hallar?

Si queréis desengañaros,
si queréis que hoy lo probemos,
vamos al puente, y allí
señalaré con mis dedos,
a punto fijo el lugar
donde he dejado el dinero,
que no he podido cargar
de aquel promontorio inmenso,
que es imposible acabar
en los días sempiternos;
porque mana como el agua
de un formidable agujero.

Los mercaderes se miran;
con los ojos se entendieron,
suplican a Pedro Juan
que los tire al sitio mesmo;
y hacia el puente se encaminan
con sacos por el intento,
donde Pedro Juan los mete
atándolos del pescuezo,
diciéndoles: ¡Allá va!
A cuya voz el tremendo
zambullido de las aguas
se dejó ver y oír
para dar fin á mi cuento,
y dejar á Pedro libre
de aquellos dos majaderos,
a quienes por la ambición
de tener mucho dinero,
se quedaron para ser
pasto de peces. Y el cuento
Señores, ya se acabó,
y yo me quedo tan fresco.

Esto sucedió en Cancarrias,
pueblo que ecsistió en su tiempo
y cuyo nombre tomó
por el hecho que os refiero
de, las cancarrias del burro,
cuando cagaba dinero.

Ea, oyentes, ya estoy listo:
Con la música a otro puesto;

porque aquí veo que no hay
borricos como el de Pedro,
que me pudiera llenar
los bolsillos de dinero.

Conque abur, señores míos:
Y si os agradó mi cuento,
De haberos yo divertido
Quedaré yo muy satisfecho,
Y sino, perdón os pido
por mis faltas y mis yerros.

Encargando que rogueis
por los vivos y los necios,
dando gracias al Señor
porque sois de los primeros.

FIN

Es propiedad de los editores.

Reus: Imprenta de J.B. Vidal y A. Camí. 1845.

HONOR, VERGÜENZA Y SEXO EN EL FOLKLORE ANDALUZ

Francisco Checa

SUMARIO

INTRODUCCION
SOBRE EL CONCEPTO DEL HONOR
HONOR Y VERGÜENZA. LA CUESTION SEXUAL
HONOR Y SEXO EN EL FOLKLORE ANDALUZ

1. Honor y riqueza
   a) La riqueza
   b) La miseria
   c) La fama
2. Honor y sexo: La desvergüenza
   a) Prostitución silenciosa
   b) Alejamiento masculino
   c) Elección masculina
   d) Imperturbabilidad masculina
   e) La opinión pública
   f) La hora femenina

NOTAS
BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

Toda persona, desde el momento que desarrolla su vida en un ambiente social, en permanente contacto con los demás, tiene sus actos sometidos, quiéralo o no, al constante juicio público. Dichos juicios evaluatorios se refuerzan en el marco de una determinada sociedad, la que posibilita los patrones de actuación aceptados y rechazables.

En este sentido, el **honor** es una sanción social que trasluce la personalidad social de la comunidad concreta en la que es aplicado. Pues califica el tipo de personalidad que se considera representativo y ejemplar, dentro de esa comunidad o sociedad específicas.

Pero al mismo tiempo, el honor representa la peculiariedad de ocupar el vértice en la escala de los valores sociales temporales, condicionando asimismo ese orden jerárquico, y dividiendo a los miembros de la sociedad en dos categorías fundamentales: quienes están dotados de honor y quienes están privados de él. Es decir, los que se asemejan al tipo de «hombre ideal» —admirados y respetados por todos, al ser hombres honorables— y quienes se apartan de este modelo— castigados por la vergüenza, —desvergüenza en este caso—.

De esta forma, honor y vergüenza (desvergüenza) aparecen juntos, como el anverso y reverso de las actuaciones del individuo; o mejor, como los juicios evaluativos que la opinión pública somete a las actuaciones de los hombres en comunidad.

Y esta forma de evaluar la conducta refiriéndola a patrones ideales de acción, es común en todas las sociedades; por lo que puede mantenerse que todas ellas poseen formas propias de honor y vergüenza. De aquí deriva la razón por la que todo individuo se preocupa tanto ante los demás por cuidar su honor; procurando, al mismo tiempo, ser catalogado como tal. Ahora bien, esto aumenta muchísimo en importancia a medida que las sociedades son de menor escala, donde las relaciones personales diarias no son anónimas, sino de «cara a cara».

Y estos juicios de la opinión pública sobre las acciones de los demás quedan reflejados en multitud de formas: críticas abiertas y a escondidas (murmuraciones); censuras; rechazo; prohibiciones; así como alabanzas; signos de respeto; benevolencia, etc., según el tipo de acción —o la persona en conjunto— merezca ser considerada o no como honorable. No obstante, nunca ha de perderse de vista que a la hora de evaluar la conducta de una persona se tiene muy en cuenta su posición social:

(1) *Cuando un pobre se emborracha*
y un rico en su compañía,
lo del pobre es borrachera,
lo del rico es alegría.

De todas estas formas que apuntamos en la clasificación del honor, la que más nos ha llamado la atención ha sido la traducción que el tema ha tenido en el folklore, considerando a éste en toda su amplitud. Así, nos encontramos cómo, desde los apodos o las cencerradas, hasta las coplillas de carnaval, los romances o las coplas populares, plasman la gran gama que hay en la temática del honor.

Ya se sabe, como tendremos ocasión de comprobar más abajo, que el concepto de honor abarca casi todas las actuaciones del individuo, de alguna u otra forma. De entre ellas, el sexo, de manera especial en las mujeres, es la más sobresaliente. De aquí la orientación que estas páginas han tomado: mostrar la importancia que el tema del honor-vergüenza y el sexo tienen en el folklore andaluz. Para ello, antes de entrar en la clasificación, brevemente estudiamos los conceptos de **honor**, **vergüenza** y **sexo**, que son la base de los versos que a continuación se exponen.

Pero, por último, ¿qué peculiariedad tiene esta antología que aquí se recoge? Al margen del valor o importancia que pueda tener el hecho de clasificar por temas unos versos populares, podemos decir que su peculiariedad o importancia es similar a la ponencia «El saber rural a través del cante popular» que presentamos en el I Congreso de Folclore, celebrado en Granada el año 1986; nos estamos refiriendo a que todos los romances, coplas o coplillas, pertenecen a nuestra colección particular. Ahora bien, queremos señalar tres cosas: primera, esto no quiere significar que algunas de las coplas que aquí aparezcan no hayan sido ya publicadas en otras colecciones, como nosotros mismos hemos comprobado. Por otro lado, apuntar que si nuestra colección en 1986 se nutría sólo de letras recogidas en Lanteira (Granada), ahora también tenemos de la Comarca de Sierra Mágina (Jaén): de los pueblos de Bedmar, Albánchez y principalmente Jódar. Ello se debe a la gran labor realizada por los alumnos de Tercero de BUP del I.B. «Juan López Morillas», de Jódar, durante los cursos 86/87 y 87/88, donde impartíamos la docencia. Es justo resaltar los nombres de Ildefonso Alcalá, Angel Balboa, Adoración Beltrán, Pilar Marcos y Francisco Vílchez.

Tercero, invitar y animar a los interesados en temas de folklore a recoger todas las letras populares que puedan. El acervo de temas y versos es tan magno, que se necesita de la colaboración de todos. Porque cada vez nos quedan menos personas mayores que puedan transmitirnos su pasado. Por ello es un deber cultural retener —aunque sólo sea para archivar— la «filo-

sofía popular» que durante siglos ha sido el catecismo de nuestros antepasados y donde podemos leer su forma de vivir, pensar, actuar, etc.

SOBRE EL CONCEPTO DE HONOR

Entendemos por honor el valor, la dignidad, el derecho al orgullo que una persona tiene de sí mismo, así como la opinión pública que los demás tienen de él: el reconocimiento de dicho valor y orgullo. A este respecto, el profesor Pitt-Rivers mantiene: «el honor, por lo tanto, proporciona un nexo entre los ideales en el individuo, por la aspiración de éste a personificarlos. En tal sentido, implica no sólo una preferencia habitual por un determinado modo de conducta, sino la adquisición del derecho a cierto tratamiento como recompensa» (PITT-RIVERS, 1968: 22).

Como se habrá apreciado, en el tema del honor son tan importantes las actuaciones de la persona, como los ojos que le están contemplando. Si podemos decir que en asuntos de honor las acciones hablan más inequívocamente que las palabras, también hay que saber que el honor sólo queda irrevocablemente comprometido por las actitudes que pueden contemplar los testigos, representantes de la opinión pública. Se podrá actuar de muchas formas, que en el silencio quedan impunes, sin censura; pero actos, incluso menos graves, ante la mirada de alguien, se convierten en actos públicos, peligrando así la reputación, pues ésta está en relación con el alcance de la difusión de la injuria entre la opinión pública, que es como diría Calderón, «el tribunal de la reputación»: la honra, no sólo tiene que **ser**, sino **parecer** a los demás.

De esta forma, cada persona se convierte en el guardián de su propio honor, debiendo cuidarse de los demás, asegurando al mismo tiempo, la tranquilidad de su conciencia. Es decir, un hombre puede v. gr., ser agraviado, insultado, ahora bien, si él no ve tal insulto —y puede justificar que no lo ve— su honor deja de estar en peligro. No obstante, si el insulto es claro y no responde a él, queda deshonrado y como un cobarde.

De esta manera, el honor queda descompuesto en estos términos: 1) Las acciones del individuo; 2) los testigos —opinión pública— o «tribunal de reputación» y 3) la misma reputación. Esta no es sólo una cuestión de orgullo, sino también de utilidad práctica: un buen nombre es la más valiosa ventaja; léase, las recomendaciones, etc. Ya se sabe, por otro lado, que los ataques a la reputación de una persona suelen hacerse más de un modo implícito que por afirmaciones directas. Pero hay además otro elemento de capital importancia.

Hemos dicho que cada uno es el guardián de su propio honor; pero en asuntos de honor hay asimismo que tener en cuenta 4) la precedencia: el

honor es una cualidad hereditaria, tanto si tomamos como base al grupo, como al núcleo familiar.

La idea que considera el honor del grupo en su cabeza visible asegura la fidelidad de los vasallos a su señor, mediante juramento tuvo una fundamental importancia en la concepción de la aristocracia. Es decir, el inferior participa en el honor de su jefe, teniendo que defenderlo. Esta concepción no ha quedado relegada sólo a cuando el jefe poseía una cualidad sagrada, o semisagrada, como en la época feudal, sino que en la actualidad se sigue manteniendo, en formas más modernas, como pueden ser: los partidos políticos, sindicatos, municipalidades; o en los súbditos o asalariados de las clases adineradas y aristocráticas (tan cautelosas de guardar su estatus social).

No obstante, donde se aprecia con mayor claridad lo que decimos es en el núcleo familiar: aquí se comparte un honor común: la categoría social la transmite principalmente el padre, en especial a través del apellido. El aspecto de vergüenza deriva de la madre. Pitt-Rivers asegura que «no es sólo que los hijos hereden la vergüenzsa, sino que su propia conducta recae sobre la de sus padres. La pureza de la hija refleja la de la madre, y, por ello, el honor del padre. Sus hermanos, partícipes de la herencia común, quedan igualmente alcanzados por el deshonor de cualquier miembro de la familia» (PITT-RIVERS, 1968: 52).

Hemos visto qué se entiende por honor y en los términos de que se compone. Veamos a continuación qué relación tiene con la vergüenza.

HONOR Y VERGÜENZA. LA CUESTION SEXUAL.

Una persona con reputación, de honor reconocido, se siente virtuoso cara a la comunidad; puede caminar «con la cabeza bien alta»; mirar a los demás, incluso, por encima del hombro, en especial a quienes son de una clase social inferior. Se le permiten acciones que serían reprobables en otra persona sin su reputación. Por el contrario, el sinvergüenza carece de esa reputación honorable: muestra una conducta rechazada por los demás; comete, desde robos mezquinos, hasta, en las mujeres, la promiscuidad, etc. A los sinvergüenzas se les considera fuera del recinto de la moral, desprovistos de **vergüenza**. ¿Qué es, pues, la vergüenza?

Entendemos por ella la actitud de una persona cuando muestra un gran interés por su reputación, y quiere que ésta le sea reconocida públicamente; es una preocupación por la reputación: una sensibilidad a la opinión de los otros. Si alguien no siente vergüenza al ser humillado es porque no tiene honor. Si no se siente «avergonzado», es porque carece de honor.

Como se ve, en la vergüenza entran también los demás —u opinión pública— como el polo complementario a las acciones del individuo: a una persona «le da vergüenza» de haber realizado una acción cuando ésta ha sido contemplada por alguien, ha llegado a oídos de los demás; cuando sus acciones se convierten en «vox populi». Si sus actos pasan desapercibidos, se saldan con un «¡menos mal que no había nadie aquí!». Por esto, la vergüenza es una «vergüenza pública» o un público deshonor, que viene a ser como el castigo que la comunidad impone al individuo por sus actos deshonrosos. A quien no siente vergüenza ante los demás de haber cometido actos reprochables se le califica como «un sinvergüenza».

En este sentido, vergüenza es sinónimo de honor. Decíamos que honor es el valor, la dignidad, el derecho al orgullo que una persona tiene de sí mismo, y el derecho al reconocimiento de los demás de dicho valor y orgullo. Ello es lo que se convierte en la reputación de la persona. La vergüenza es el interés por guardar esa buena reputación. De esta manera, no sólo son sinónimos **honor** y **vergüenza** (la desvergüenza es deshonrosa), sino también **reputación** (la buena reputación). Esta tríada es constitutiva de la **virtud**, socialmente hablando: un hombre honrado es una persona virtuosa (aunque, como ya se dijo, tomando como referencia la comunidad o sociedad específicas).

Este es, como se aprecia, el lado positivo de la vergüenza: vergüenza=honor.

También tiene su aspecto negativo vergüenza=deshonor o desvergüenza. Esta es éticamente negativa, ya que viene derivada de una falta de cualidades naturales, inapropiada para cualquier persona, sea del sexo que sea; y es una persona que no sabe defender su reputación —entre otras cosas, porque no la tiene—. Por ello, es contraria a la vergüenza, en sentido positivo, en la que el individuo muestra recato, comedimiento, cuida su reputación, es honesto y leal, etc.

Ahora bien, honor-vergüenza están exclusivamente vinculados de forma diferente a un sexo y otro. Veámoslo.

Es común a otros sexos el «sentirse avergonzado» ante determinados actos; es la «vergüenza pública» que cualquier persona tiene de sus propios actos; es de la que acabamos de hablar.

Sin embargo, el honor de un hombre y el de una mujer implican modos de conducta distintos. El tema que marca la pauta diferenciadora es la **cuestión sexual**. Así, una mujer se deshonra o pierde «su vergüenza» al manchar su pureza sexual. La virginidad es un tema tan controvertido como valorado en la familia tradicional. Esto no ocurre en el hombre; al contrario, presume —si viene al caso— de ser un buen macho conquistador, un «don Juan».

El hombre de la casa tiene la obligación de defender su honor y el de su familia: pero la mujer ha de conservar su pureza sexual (virginidad en unos casos y fidelidad en otros). Por ello, también el honor del hombre está implicado en la pureza sexual de la madre, esposa, hijas y hermanas —más que en la suya propia—; y es su deber defender la virtud femenina de su familia; aunque, ahora bien, «quienes tienen que guardarse son las mujeres». Mas, apréciese un detalle: paradógicamente, el papel del varón es el de «defensor» pero, al mismo tiempo, es un papel de dependencia. Esto es, mientras que la mujer puede ser honrada por ella misma —y así será reconocida por la comunidad—, el hombre controlará la conducta de sus mujeres, mas sus hijas, hermanas y esposa le deshonrarán automáticamente con la pérdida de su pureza sexual: la infidelidad ocasional de la esposa o madre, o la pérdida de la virginidad de las hijas o hermanas, causan la deshonra directa o automática de los varones (apareciendo la desvergüenza familiar, el hombre «cornudo», etc.). Por el contrario, una infidelidad coyuntural de los maridos no causan automáticamente la deshonra de sus mujeres: esposa, hijas o hermanas.

Puede apreciarse con facilidad la diferencia que existe entre el honor-vergüenza según se trate de un varón o mujer, por lo que implica modos de conducta diferentes a ambos, como hemos visto.

Una vez analizado, grosso modo, la base teórica de los conceptos en cuestión: honor-vergüenza y sexo, pasamos a exponer su traducción al folklore andaluz, asunto central de estas páginas.

HONOR Y SEXO EN EL FOLKLORE ANDALUZ

Ya decíamos que en el campo del folklore se han adoptado muchas formas de traducir el tema del honor; hablábamos de los **apodos** («cuernos de oro» le decían a aquel que su mujer se acostaba con el más rico del pueblo); las **cencerradas** (dar una serenata con cencerros, campanillas y otros instrumentos que puedan hacer un ruido metálico, a un matrimonio que acaban de separarse o un casamiento en el que participa algún viudo); las **coplas de carnaval**, **romances** y **coplas populares**; sólo nos detendremos en estas tres últimas modalidades.

Como el tema del honor-deshonor, vergüenza-desvergüenza y sexo es tan amplio y abarca tantos infortunios, aventuras e interpretaciones, y adviene por tantas **causas**, para presentarlo de una forma más didáctica y ordenada, hemos hecho varios apartados en los que agrupamos las coplas o romances bajo una temática común. Como a continuación se presentan.

1.- Honor y riqueza

En las páginas anteriores nos hemos referido al prestigio social como el sentimiento que cada quien tiene de sí y el derecho a serle reconocido por la comunidad. Pero hay que especificar que entre los andaluces —muy interiorizada la idea del señorito— el valor comunitario que cobra la honra se acrecenta muchísimo si ésta va unida al valor del dinero. Ya se sabe que los ingredientes más sustanciosos del aprecio social son el **honor** y la **riqueza**, tanto en las relaciones individuales como en las de clases. Ambas, al mismo tiempo, aportan **fama**.

A) La **riqueza** conlleva, para toda la familia, respeto —aunque también alejamiento— y muchos beneficios sociales, reconocimientos, etc. Es el orgullo de no mezclarse con el populacho y el llevar un determinado apellido. Los siguientes versos hablan por sí solos:

(2) *Le dice a su esposa don Fidel:*
—me parece que el gañán
mira mucho a Isabel.
—Eso me parece a mí:
Me parece una comedia,
que si él la mira mucho,
mucho más le mira ella.
Y esa chica que tenemos
es una chica muy formal;
y ese chico que tenemos
es un chico muy formal;
pero qué le vamos a hacer
si no tiene capital.
Nuestra hija puede casarse,
verdad, con un caballero;
no ha podido enamorarse
de este chico jornalero.
Qué se diría en el pueblo
si no lo pierde de vista:
¡con un chico jornalero
casarse una señorita!
—Y para terminar pronto
hay que cortar por lo sano
y mandarla a trabajar,
el cuento ya se ha acabado.
Ya han dado las doce de la noche
e Isabel en la ventana,
platicando con su Pedro,
que amargamente lloraba.

—Toma este pañuelo blanco
te lo bordé para ti;
para ti, prenda dorada,
pa que te acuerdes de mí.
—Y tú toma este retrato,
porque ayer me retraté,
ya que no estoy a tu lado,
para que me puedas ver.
Ya se despide el mulero,
ya se despide el gañán,
y la pobre Isabel
malita se va a acostar.
—¡Ay, qué malita me he puesto!,
—la joven ya padecía—
esto de no ver mi Pedro
me atormenta mi agonía;
me atormenta mi dolor,
y el retrato de mi Pedro
me dará fuerza y valor.
Ya está Pedro en la vesana,
en ella siempre pensando,
y en su cama se ven rosas
y en sus ojos se ve el llanto.
Y al oír la voz del amo,
que era la del mayoral,
suelta la pala y el pico,
como un niño echa a llorar,
como un loco echa a correr,
y le dice al mayoral:
—dame dinero pa el tren.
Al entrar al cementerio,
dos pasitos no llevaba,
cuando una paloma blanca
por el lado le volaba:
—no te asustes tú, mi Pedro,
no te asustes tú de mí,
porque mañana a las diez
tú también estarás aquí;
y este papel se lo das
a mi madre por el Cristo;
dile que no entro en la gloria
mientras tú no entres conmigo.

(Recogido en Jódar, 1987. Colección propia)

(3) *Una señorita rica*
de un pobre se enamoró.
Si tú eres rica
y yo soy pobre
nuestros amores tendrán mal fin.
Sus padres que se enteraron,
la metieron a un convento.
¡Maldito sea el dinero!,
agonizando se decía.
Si yo no he de ser tuya,
primero me quito la vida.

(Recogido en Jódar, 1987. Colección propia).

(4) *Cada cual siente su pena;*
yo siento la mía doble:
no me quieren en tu casa
porque dicen que soy pobre.

(5) *Cuando se muere algún pobre,*
¡qué solito va el entierro!
Y cuando se muere un rico
va la música y el clero.

(6) *Cuando yo tenía dinero*
me llamaban don Tomás.
Ahora que ya no lo tengo,
me llaman Tomás na más.

(7) *Entre el honor y el dinero,*
según lo que ahora se estila,
lo segundo es lo primero.

(8) *Ya se lo he dicho a tu madre*
de que en boca no me tome;
la diferencia que hay
en ser tú rico y yo pobre.

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

(10) *No me seas orgulloso*
porque tengas millones,
porque los hombres más ricos
no son nada sin los pobres.

(11) *Si tu madre no me quiere*
porque no tengo caudal,
tus bancales y los míos
se riegan por el mismo brazal.

(12) *Me casé con un viejo*
por la moneda;
la moneda se acaba
y el viejo queda.

(13) *Una mujer me pidió amor, cariño y dinero;*
amor, cariño le di,
pero dinero no puedo,
porque rico nunca fui.

(14) *Ya no me hablan en la calle,*
en mí se cumplió el refrán:
«Tanto tienes, tanto vales».

B) Si la riqueza se une al honor y ambos caminan juntos, cuando aquella falta y se convierte en **miseria** es más difícil que la comunidad te reconozca como una persona de honra (1). Nunca pierde el pobre su sentido del honor: «¡pobres, pero honrados!». Pero qué fácil es que le castiguen las malas lenguas, que en ellos no perdonan. También dice nuestro refranero que «al perro flaco todo se le vuelven pulgas». Ya hablamos de la reputación: cómo aporta beneficios a quienes la tienen y el consentimiento de muchos de sus actos, actitud que no se adopta cuando el sujeto es un hombre pobre, pues hasta las piedras lo saben:

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

(16) *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.

(17) *Yo soy más desgraciadito*
que las piedras de la calle,
que todo el mundo las pisa
y ellas no pisan a nadie.

También son fáciles los matrimonios entre las familias adineradas, «aunque les falte el conocimiento». Los pobres, han de conformarse muchas veces:

(18) *Soy más rico siendo pobre*
que Martínez, el «pañero»:
tengo una novia bonita,
¡para qué quiero el dinero!

«El ajuar de Juan y Juana», aunque escrito por «pasatiempo» refleja muy bien lo que queremos significar, con su carga de humor.

(19) *Por gastar papel y tinta,*
y además por pasatiempo,
voy a contarles la historia
de dos novios de mi pueblo.

A él por Juan Lanas le conocen,
y por apodo «el becerro»,
sus piernas eran torcidas
y era cojo y también tuerto.
De trabajar no entendía,
porque era blando de huesos;
y con un poco de pan
se pasaba el día entero.
Ella se llamaba Juana
y era nieta de su abuelo,
más fea que no tener
y tenía un ojo seco.
Era chata en demasía

y su cuerpo tan mal hecho,
que parecía una morcilla
y un chorizo extremeño.
Un día de matrimonio
le vino a Juan el deseo
y poniéndose a pensar
pronto encontró su remedio.
Pensó en Juana al instante
y le hizo saber tal deseo.
Dijo: —pues escucha Juana
mi atrevido pensamiento,
mis planes voy a decirte,
que a los dos son de provecho.
Juana, yo pienso casarme,
pues me canso de andar suelto,
y a que seas mi mujer,
si quieres, estoy resuelto.
Poco hemos de perder
tú o yo en este cuento:
tú eres pobre y yo soy pobre,
tú eres tuerta y yo soy tuerto.
Con que dí si te conviene,
respóndeme y acabemos.
—Juan, si has pensado casarte,
tengo el mismo pensamiento.
Y como somos iguales
pronto nos arreglaremos.
Pero es necesario pensar
y saber qué es lo primero:
cómo vamos a vivir
y a ver el ajuar que tenemos.
—Hablas como un libro, Juana;
que a nombrar mi ajuar empiezo,
que sin duda, como el tuyo,
será poco más o menos.
Tengo para la cocina
dos cazuelas y un puchero:
el puchero está rajado
y las cazuelas lo mesmo.
Tengo una sartén pequeña,
otra grande con agujeros,
dos platos esportillados
y un cazo roto muy viejo.

Vasos no tengo ninguno
y de botellas no hablemos;
de cuchara y tenedor
no tengo más que los dedos.
Tengo una cama muy ancha
donde seis caber podemos,
y hasta doce si es preciso,
porque mi cama es el suelo.
Me tapo con una cosa
que fue colcha algún tiempo,
pero está tan destrozada
que apenas me cubre el cuerpo.
De chaqueta y pantalones
sólo tengo los que llevo,
pero con tantas ventanas
que dan entrada al viento,
que sin quitarme la ropa
siempre estoy tomando el fresco.
Este es mi ajuar, Juana,
si es malo, según esto lo presento;
como no tengo otra cosa
¡acéptalo como bueno!
Dime ahora cómo es el tuyo
y nuestros muebles juntemos,
que cuando todo esté junto
juntaremos nuestros cuerpos.
—Conozco Juan sin dudar,
por lo que vas diciendo,
que eres más rico que yo
y ahora verás que no miento.
No tengo más que una saya,
pero con tantos remiendos
que no se puede saber
cuál fue su color primero.
Tengo un jubón destrozado,
que por malo no lo llevo,
pues más agujeros tiene
que ventanas un convento.
De calzado y de medias
es preciso que no hablemos:
medias de pellejo humano
y zapatos de lo mesmo.
¿Camisas... quién las conoce?

Juan, tú las llevas al menos,
que si por malas no sirven,
servirán para el trasperlo.
No te lleves, pues, a engaño;
ya sabes lo que poseo,
de ruín a ruín poco va,
ni tú tienes ni yo tengo.
Y para más igualdad,
yo soy tuerta y tú eres tuerto.
—¡Yo creí que eras mujer
algo hacendosa; por cierto,
no te creí tan perdido, Juan,
aunque perdido me encuentro
arrimado a una mujer!
—Siendo mujer es muy cierto
que algo habíamos de hacer.
—Casarse es acto muy serio
y contigo, ¡ni en broma!
Más quiero irme al cementerio
que unirme a una desmayada
inútil de cuerpo entero.
—Qué dices, «don Juan sin Tierra»!,
¿que no quieres que nos casemos?
¡Pues sea de enhorabuena
si libre de ti me veo!
Porque eres un vagabundo
maltrabajador y feo
y tienes más alijazos
y más moquillo que un perro.
No eres más que media luz:
sólo tienes un ojo abierto,
y llevas más cebo encima
que hay en casa de un velero.
—¡Qué dices, lañosa!,
cara de perro podenco,
narices de apagavelas,
¡si eres un monstruo salero!
Y en la joroba que llevas
le pareces a un camello.
Tu piel no es piel de persona,
es de apresado abadejo.
¡Quédate con Dios, pichona!,
carita de gato viejo,

que tienes pelos de zorra
y una barriga en tu cuerpo.

Acabaron las palabras
y empezaron el jaleo,
de trompazos, bofetadas,
de pellizcos y otros excesos.
Y gracias a los vecinos
que a los gritos acudieron
y pudieron separarlos
después de muchos esfuerzos.
Salieron de la pelea,
la Juana con menos pelos,
toda la cara arañada
y un golpe en el ojo bueno.
Juan salió como pudo,
con mucha sangre en el cuello,
pues las uñas de la novia
en él destrozo hicieron.

El que quiera que lo crea
y el que no tiene un remedio,
que tome el tren cuando pueda
y vaya a Alquife (*) a saberlo.

(Recogido a José Medina Medina, «Catules». Lanteira, 1986. Colección propia).

Pero no siempre se unen honor y riqueza; y el pobre, por encima de todo, cree que en cuestiones de vergüenza, supera a los ricos, más despreocupados por ella, pues ya se sienten con una reputación connatural a su familia o posición social. Sin embargo, la honra del pobre tiene que ser ganada día a día.

(20) *Es tu madre la que dice*
que yo contigo no igualo,
a dinero no será,
pero a vergüenza te gano.

(*) Sin lugar a dudas, el nombre del pueblo podría ser otro.

(21) *Era un caballero muy rico*
que quería relaciones
con una joven muy guapa,
pero ella era pobre.
Con engaño y falsedades
a la joven la engañó;
tuvieron una hermosa hija
fruto de aquella pasión.
Y un día esta niña
a su madre dijo así:
—mamaíta, tengo hambre,
¿quieres que vaya a pedir?
Caballero, una limosna,
se lo pido por favor;
porque estamos sin comer
mi mamaíta y yo.
—No tengo nada que dar,
no tengo nada que darte.
La niña al oír aquello
de pena empezó a llorar.
La madre que lo conoce
enseguida lo paró:
—¿No tienes, so miserable,
una limosna que darle
a tu hija del corazón?
—No tengo nada que darle
y tus ojos lo han de ver;
que me he de casar con otra
y contigo no ha de ser.
A otro día en la puerta el templo
la hora se aproximaba:
que tenía que matar
a aquél que la deshonraba.
—¿No sabes, so maldecido,
no sabes, so criminal,
que ésta es tu hija,
que es la esclava de un puñal?
—¡Ay, Carmela, ¿qué me has hecho?,
Carmela que me has matado!,
si la ley no te castiga
es porque yo te he deshonrado.
—Y si la ley me castiga
con gusto la cumpliré:

Hombre cobarde no te rías
de mi honra,
ni engañes a otra mujer,

(Recogido a Josefa Hernández Checa. Lanteira, 1986. Colección propia).

C) También es evidente que en la comunidad no siempre se llega a la **fama** a través de la riqueza, aunque suele ser lo más común. Una profesión liberal, como la de médico, —incluso alcalde— puede aportar mucho prestigio reconocido, respeto y fama entre los vecinos (asimismo, dinero). Esto que decimos se ve muy bien reflejado tanto en las coplillas de carnaval, como en los romances.

Como se sabe, entre el pueblo llano siempre ha sido costumbre criticar e ironizar, utilizando las coplillas de carnaval, con los señoritos de la comunidad o personas públicas. Tanto es así, y tan «popular» (en el sentido peyorativo del término), consideraban los ricos esta fiesta de carnaval, que por norma abandonaban la localidad durante estos días, aunque no consiguieran evitar la mofa de convecinos, única posibilidad de hacerlo que éstos tenían durante el año (ver Gilmore, 1975).

Sin embargo, aquellas personas que gozan de prestigio y honor ante los demás son ensalzados en idénticas coplillas, y por ende, el resto de su familia, especialmente las hijas. Apréciese, una vez más, la importancia del apellido.

Exponemos a continuación algunos ejemplos:

(22) *Hemos llegado a esta casa,*
donde habita un caballero,
querido de toda España
y también en el extranjero.
Ha tenido mucho gusto
el señor don Juan Martín (2)
de querer a Catalina,
la mujer más guapa
que ha nacido aquí.

(23) *El señor don Juan Martín*
es un brillante
que alumbra como la luna

por todas partes.
Por curar a los forasteros
no lleva nada;
y cuando se van del pueblo
hasta en la camisa
se lo quieren llevar.

(24) *Señora Emilia Fresneda,*
hermana de don Miguel (3),
y este grupo de murguistas
le venimos a complacer,
con el gusto de decirle
a doña Emilia Fresneda
que Andresito es un brillante,
con su bonita carrera.
Pongamos atención:
ustedes gozarán
que en nuestra población
salga un Ingeniero Provincial.

(25) *Señor don Antonio Nieto (4),*
buen cirujano,
que en este pueblo de Jódar
mucho le apreciamos,
porque tiene unas maneras de visitar
que el enfermo que está muerto,
sólo resucita de sentirlo hablar.
Le ha dado Dios una hija,
que es Lolita Nieto,
que parece un sol:
sus ojos son dos luceros
que alumbran las calles
de la población.
Nosotros que lo sabemos,
¡qué barbaridad!,
la copla de los murguistas
le venimos a cantar.
La murga de los ronderos.
¡Viva Lola Nieto,
junto a su papá!

(Recogidas en Jódar, 1987. Colección propia)

2.- Honor y sexo: La desvergüenza

Como ya hemos dicho, el sexo es el origen principal de la pérdida del honor de las personas entre sus convecinos, en especial en las mujeres.

Pero, ¿qué sentirá una mujer por un hombre para exponerse a ser criti cada y censurada por todos; despreciada por muchos; a andar de boca en boca; ser tema de coplas, mofas y cotilleos; a, tal vez, no poder ni salir a la calle para ir a misa? Sólo ella puede saberlo. Ya que debe ser consciente de que, tarde o temprano, todo termina conociéndose. Ignoramos si es gracias a la educación recibida, al ambiente social, censurador y machista, o a cuestiones naturales o fisiológicas propias de su sexo; pero nos atrevemos a afirmar que las grandes pasiones amorosas siempre han estado en los corazones femeninos (5).

(26) *Dice el mundo y es verdad:*
la mujer que quiere a un hombre
hasta el corazón le da.

En esto, los hombres somos muy diferentes, mucho más fríos y calculadores, menos pasionales.

Una mujer —¿quién no conoce multitud de casos cotidianos?— es capaz de todo. Y por amor, no hay obstáculo que la detenga. La historia, entre la ficción y la realidad, está llena de leyendas de este tipo.

Ahora bien, son tan amplias y variadas las causas que llevan a una mujer —casada o soltera— a exponer su honra y reputación por realizar determinadas cuestiones sexuales —prohibidas socialmente— que sería prácticamente imposible llevar a cabo una clasificación completa. La que sigue es una aproximación, porque, de todas las aventuras, pasiones, o no sabemos qué, no todas son igualmente comprendidas o tratadas con la misma vehemencia por la opinión pública.

A) Una mujer pierde su honra al entregarse a los placeres de los hombres, porque ellos mismos se encargan de publicar sus andanzas, presumir ante sus amigos y conocidos. Como decíamos, se refuerza el valor conquistador del «macho», en detrimento de la honra femenina. Muchas ejercerán esta **prostitución silenciosa** por necesidad, otras por engaños, vicio o sinrazones...

(27) *Vas pagando lo que debes:*
por tus chunguitas partías
nadie en el mundo te quiere.

(28) *Anda vete, flamencona,*
que no tienes tú la cara
de dormir la noche sola.

(29) *¿Cómo quieres que en ti ponga*
una firme voluntad,
si eres venta de camino
que a todos les das posá?

(30) *Tengo yo mi corazón*
dentro del cuerpo quemado,
porque me dice la gente
que a los perros te has echado.

(31) *Mal haya de la veleta*
que está en lo alto de la torre:
viene un viento, viene otro,
y a toditos les corresponde.

(32) *¿Cómo quieres, chiquilla,*
que ponga mi amor en ti,
si eres como la veleta:
hoy aquí, mañana allí?

(33) *Mientras más caricias me haces,*
más en confusión me pones,
porque tus caricias son
vísperas de tus traiciones.

(34) *Todo el mundo que se casa*
con una mujer bonita,
hasta que no llega a vieja
el susto no se le quita.

B) El hombre presume de sus conquistas sexuales, pero también requiere su honra **apartarse** del trato con estas mujeres censuradas y señaladas en la comunidad.

(35) *Esta gitana está loca:*
quiere que la quiera yo;
que la quiera su marido
que tiene la obligación.

(36) *He pensado, compañera,*
de no hablarte en la vida,
pa que no diga tu madre
que por mí te ves perdida.

(37) *Carcelera, carcelera,*
apártate de mi lado,
que soy hombre casado
y si me dejas que te quiera,
vas a hacerme un desgraciado.

(38) *Por tus lujos y tus brillantes*
te metiste a mujer mala,
ahora yo ya no te quiero,
y ya no te quiere nadie.

(39) *¡Puta tú, puta tu madre*
y puta tu tía!
¿Cómo quieres que te quiera
si vienes de la putería?

(40) *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.

C) El honor masculino no consiste exclusivamente en apartarse de determinadas mujeres, sino, asimismo, en **elegirlas** y decidir bien, acertadamente. Lo que conlleva el desprecio de las primeras.

(41) *Anda, que ya no te quiero;*
que de tu vida y milagros
malos informes me dieron.

(42) *Cuando vaya en busca tuya,*
los ojitos se me salten
como granitos de uvas.

(43) *Tengo más poder que Dios,*
porque Dios no te perdona
lo que te he perdonado yo.

D) Pero, al fin y al cabo, el honor masculino es **imperturbable** ante las desvergüenzas femeninas, si estas mujeres no pertenecen a su familia.

(44) *A mí se me da muy poco*
que el pájaro en la alameda
se mude de un árbol a otro.

E) Y la **opinión pública**, de la que tanto hemos hablado a lo largo de estas páginas, es el canon de medida de la honra de los demás, pero también la culpable de que muchas personas la pierdan injustamente.

(45) *Chiquilla, ¡valientemente*
dejaste tú mi querer
por el decir de la gente!

(46) *Del cielo vengan fatigas,*
que por la calle no lloro
porque la gente no diga.

(47) *Mal haya sea el verano*
que todo lo verde lo seca,
y no ha podido secar
la lengua de una arcagüeta.

(48) *A un torito en la plaza*
no le temo tanto,
como le temo a una maligna lengua
y a un testigo falso.

(49) *La verdad, me da coraje,*
que la quiera o no la quiera,
eso, ¿qué le importa a nadie?

(50) *Más mata una mala lengua*
que las manos del verdugo;
que el verdugo mata a un hombre
y una mala lengua a muchos.

F) No obstante, sería un poco injusto hablar sólo de la desvergüenza femenina, avenida por asuntos sexuales, y no resaltar, al mismo tiempo, el esfuerzo que muchas mujeres hacen por **mantener su honra.**

(51) *¡Suerte negra, suerte perra*
la suerte de la mujer:
que lo que el alma le pide
se lo prohíbe el deber!

(52) *Mira que no soy de aquéllas*
que van por los olivares,
con el pañuelo en la mano
llamando a los militares.

(53) *Tú no me pagas la casa;*
tú no me das de comer;
me vienes pidiendo celos,
¿a fundamento de qué?

(54) *Si piensas que con halagos*
me has de ablandar como cera,
soy yo de tal calidad,
que el mismo fuego me hiela.

Ahora bien, procuren las mujeres no caer en boca de la gente.

(55) *Agüita que se derrama*
nadie la puede recoger;
ni el humito por el aire,
ni el honor de una mujer.

NOTAS

1. Tal vez fuese necesario hacer, como Dostoievski, una distintición entre la pobreza y la miseria. Así se expresa: «Señor mío —comenzó a decir, casi solemnemente— la pobreza no es una deshonra, he aquí una verdad (...). Pero la miseria señor mío, la miseria, sí es una deshonra. En la pobreza aún se conserva la nobleza de los sentimientos innatos: en la miseria jamás la conserva nadie. Por la miseria nos apartan de la compañía humana, no ya a palos, sino barriendo con una escoba, para que sea más humillante».
(Fedor DOSTOIEVSKI, **Crimen y castigo**, Orbis, Barcelona, 1982, pág., 16). Y más abajo apostilla:
«¿Cree usted que una doncella pobre, honesta, puede ganar mucho trabajando honradamente? Si es honrada y no posee ningún talento especial, no gana, señor, ni quince kopeks al día, ¡y ello poniendo los cinco sentidos en su trabajo!». (Ibíd., pág., 21).

2. Juan Martín Alguacail, insigne oftalmólogo que residió en Jódar algún tiempo. En el paseo de la ciudad se le ha dedicado un busto.
3. Miguel Fresneda Mengíbar de Jódar. Pertenece a la famosa familia Fresneda. Fue General de Brigada y Gobernador Militar de Melilla. A él se ha dedicado la calle más importante.
4. Ginecólogo que salvó a muchas mujeres de la muerte; en la clase pobre actuaba gratis.
5. Ello no significa que ignoremos que también es en las mujeres donde más acentuadamente se da la búsqueda de un «buen partido» a la hora de casarse, actitud muy materialista.

BIBLIOGRAFIA

CHECA, Francisco. 1988: «El saber rural a través del cante popular», *Actas del I Congreso de Folclore Andaluz, Música y Danzas Populares,* Granada, 1986. Pp 41-58.

FERNANDEZ BAÑULS, J.A. - PEREZ OROZCO, J. Mª. 1986: *Joyero de coplas flamencas. Antología y estudio,* Biblioteca de Cultura Andaluza, Sevilla.

GILMORE, David. 1975: «Carnaval in Fuenmayor: Class conflict and social cohesion in a Andalusian town», en **Journal of Antropological,** Research, nº 32.

MACHADO Y ALVAREZ, Antonio. 1975: *Cantes flamencos,* Espasa Calpe, Madrid.

ORTIZ NUEVO, José Luis. 1985: *Pensamiento político en el cante flamenco. Antología de textos desde los orígenes a 1936,* Bl. de C. And, Sevilla.

PAZ PASAMAR, Jorge Antonio. 1987: *La temática de las coplas del carnaval,* Cátedra Adolfo de Castro, Cádiz.

PERISTIANY, J.G. (Edit.). 1968: *El concepto del honor en la sociedad mediterránea,* Lábor, Barcelona.

PIÑERO, Pedro M. - ARTERO, Virtudes. 1986: *Romancero andaluz de tradición oral,* Bl. de Cultura Andaluza, Sevilla.

PITT-RIVERS, Julián. 1968: «*Honor y categoría social*», en J.G. PERISTIANY (Ed.). 1975: *Antropología del honor o política de los sexos,* Grijalbo, Barcelona.

LA SAETA: EXPRESION MUSICAL DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR ANDALUZA

María Luisa Melero Melero

En el campo de la Antropología Cultural y más concretamente en el estudio del folklore andaluz, el estudio de las saetas como manifestación oral-musical de la religiosidad popular de un pueblo se hace no necesario, sino fundamental para la verdadera comprensión de la cosmovisión religiosa que el mismo refleja en los actos cumbres de nuestra Semana Santa andaluza.

De esta necesidad partió mi investigación sobre los planteamientos teóricos de las saetas andaluzas y en concreto sobre los estilos musicales de las mismas.

En la comunicación que presento intentaré exponer los siguientes contenidos:

— Las especulaciones teóricas acerca de los enfoques metodológicos en la bibliografía sobre la saeta.

— Las influencias de las expresiones musicales de los sustratos culturales precedentes asentados en Andalucía.

— La clasificación tipológica de los estilos musicales:

- Las saetas antiguas, llanas, primitivas o litúrgicas.
- Las saetas afectivas o aflamencadas.

— Una pequeña muestra sonora de los tipos de saetas andaluzas y más concretamente del municipio de Marchena (Sevilla).

En primer lugar, y referente a los enfoques metodológicos aplicados en el estudio de las saetas, afirmar que se han planteado principalmente, tres:

— **El enfoque religioso-musical:** Centrado en el estudio de la saeta como forma de expresión musical religiosa del andaluz con melodía característica y que sale a la luz cuando éste se relaciona con los seres sagrados. En este enfoque la saeta se presenta como una oración, una súplica, un perdón, un recordatorio, una narración... a un Cristo o Virgen con el fin de atraer en muchas ocasiones la protección de los mismos.
Según las teorías del Padre Valencina, máximo apologeta de este enfoque, la saeta tiene una génesis eminentemente cristiana.

— **El enfoque flamenco:** según el cual, las saetas serían la última modalidad de las Tonás (teoría atribuida a Molina, en 1971 y Carrillo, en 1972). Es también testimonio del «Flamenco a lo divino» y que incluso plantea que son los gitanos los que le han dado su grandeza. (Barrios, 1972).

— **El enfoque híbrido de yuxtaposición entre las teorías religiosas y flamencas:** según el cual la saeta tiene una génesis religiosa y en el siglo XIX, con el auge del Cante Jondo se aflamenca.

Por otra parte, si queremos acercarnos a una *conceptualización de la saeta,* afirmaremos que las primeras aportaciones científicas realizadas sobre el tema fueron planteadas por *Sbardi y Machado Alvarez «Demofilo»;* éste último en una carta dirigida al primero afirmaba que etimológicamente el término «saeta» procedía del latín *«Saggitta»;* «arma arrojadiza» y cree que las sentencias espirituales breves y fervorosas de las saetas eran capaz de causar análoga impresión a la que produce en el cuerpo la herida de una flecha o saeta. (Machado, 1982).

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua en 1803 la define como:

«Coplillas que suelen cantarse en las Iglesias o en las calles».

Haciendo referencia a las saetas penetrantes y las saetas de pecado mortal de las misiones franciscanas y dominicas.

El Diccionario de Autoridades impreso en 1730 afirma sobre la saeta:

> Por alusión se toma el objeto que hace impresión en el ánimo como hiriendo en él».

Según los enfoques teórico-metodológicos planteados con anterioridad, la conceptualización sobre el tema en cuestión es la siguiente:

— En el enfoque musical-religioso, las saetas son consideradas únicamente como oración. Así Angel Caffarena afirma que:

> «La saeta es la más telúrica manifestación religiosa del pueblo andaluz. Es una oración directa o aye dolorido que el hombre andaluz puede rezar desde su marcado individualismo y metafísica ancestral. La oración, es una oración patética, desgarrada a la vez que musical» (Arrebola, 1973).

— En el enfoque flamenco, algunos autores consideran la saeta como un grito que pide clemencia, una voz que implora piedad o un desgarrarse el alma de pena y dolor ante la amargura y el sufrimiento.

— En el enfoque de yuxtaposición entre las teorías religiosas y flamencas se plantea la saeta como una oración, pero también un grito de origen religioso, aflamencado con el devenir histórico y cultural de esta expresión oral.

Desde el enfoque eminentemente *antropológico,* un intento de aproximación a una objetiva definición de saeta aludir tanto al aspecto típicamente religioso-musical (simbólico-cognitivo) de la saeta, como al aspecto histórico-antropológico que lo rodea y su evolución en el tiempo. Siguiendo estas coordenadas metodológicas se puede afirmar que la saeta debe ser considerada como *«El reflejo expresivo de la vivencia y sentir religioso de una minoría andaluza, que por sus especiales condiciones materiales y relaciones de cercanía con el mundo de lo sagrado, manifiesta su devoción tal como lo haría en su vida cotidiana, es decir, cantando a sus imágenes e iconos religiosos».*

Centrándonos en las cuestiones meramente musicales afirmar, que *las influencias de las expresiones musicales de los sustratos históricos culturales asentados en Andalucía* han dejado su impresión en ella, así, para algunos autores la saeta presenta:

— En primer lugar, una influencia *SACRA* derivada directamente de los cantos procesionales y dramas religiosos que la didáctica de la Contrarreforma impuso en el siglo XVII. Así, y citando a Melgar y Marín, 1987:

> «Las investigaciones sobre este tema coinciden en que los avisos y sentencias que en forma de coplillas rezaban o cantaban los Padres Franciscanos por las calles en los siglos XVI al XVIII en determinados momentos de sus misiones se conocían con el nombre de saetas y eran

aplicadas a las letrillas que se cantaban bajo la denominación de «Saetas penetrantes» y emparentadas con ellas «las Saetas del Pecado Mortal y las Coplas de la Aurora».

— En segundo lugar, la saeta tiene una influencia *musulmana o hispanoárabe.* Según el emir Rahman Jizan Ibn-Kutuyar, el origen de la música y metros de las saetas hay que buscarlos en los almuédanos de las mezquitas de Córdoba, Granada y Málaga. Según este mismo autor, en el canto de las saetas los judíos conversos descubrieron un medio secreto de comunicación, un lenguaje al que disfrazaron de canto religioso en las Sinagogas.

— Y en tercer lugar y coincidiendo con la cronología histórica, la saeta ha recibido las influencias de *LAS MELODIAS AFLAMENCADAS,* que la irían convirtiendo en cante propiamente dicho y más concretamente en una forma de Toná (teoría que es defendida por C. Almendros y L. Caballero, y citada en Arrebola, 1973).

Podemos apreciar, que la saeta como expresión oral-musical andaluza, no constituye un fenómeno aislado, no es producto de una generación espontánea, sino que realmente constituye un elemento específico, fruto de la dinámica histórico-cultural y particular de Andalucía.

Finalmente, concluir con la *Clasificación tipológica de la saeta.* En el momento actual y más concretamente en municipios de nuestra geografía andaluza, se pueden establecer dos tipos de saetas:

— En primer lugar, la denominada *SAETA ANTIGUA, LLANA, PRIMITIVA O LITURGICA,* cuyos orígenes datan de las misiones religiosas del Barroco andaluz y que en nuestros días podemos escucharlas en:

- Puente Genil, donde son denominadas popularmente «Saetas cuateleras».
- Cabra, donde son denominadas «Saetas del prendimiento».
- Castro del Río, donde son denominadas «Saetas samaritanas».
- Marchena, denominadas «Cuartas», «Quintas» y «Sextas». Como vamos a escuchar, sus escasas y melancólicas melodías son comparadas con los romances del cartel que los ciegos narraban en las plazas.

— En segunda lugar, la denominada *SAETA AFECTIVA O AFLAMENCADA,* las cuales comienzan a cantarse entre los años 1830 y 1840, en pleno auge del Cante Flamenco. Sus melodías denotan la influencia de los palos más puros del Flamenco (Siguiriyas y martinetes): de ahí, el que en las saetas aflamencadas se haga la distintición entre las saetas por siguiriyas o por martinetes.

De las 4 saetas que a continuación vamos a escuchar las dos primeras pertenecen a la primera tipología, es decir, son saetas llanas o primitivas, cantadas en el municipio de Marchena (Sevilla).

— La primera de ellas es una *Cuarta*, de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno y María Santísima de las Lágrimas. Son denominadas con este nombre por el número de versos que presenta en su estructura literaria.

— La segunda es una *Quinta*, cantada por los hermanos de la Hermandad del Santísimo Cristo de San Pedro y María Santísima de las Angustias. Sus cinco versos son cantados en el mismo tono sosteniendo una nota con ligeras modulaciones y terminándolo con desafinación a modo de sollozo o de ahogamiento del saetero. (López Fernández, 1981).

Las dos últimas saetas pertenecen a la segunda tipología, es decir, son saetas aflamencadas, en las que el saetero adapta el cante a sus facultades, al igual que en el Cante Flamenco.

— La primera de ellas es una «*Saeta Marchenera*» con temática carcelera, popularmente denominada «*Carcelera*» y cantada por los hermanos de la Hermandad del Santo Entierro de Cristo y María Santísima de la Soledad.

— La segunda es una saeta por *Siguiriyas*, totalmente aflamencada y moderna. Cantada en la Semana Santa que los emigrantes andaluces celebran en Madrid.

Con esta pequeña muestra de saetas marcheneras, espero quede clara la evolución histórico-musical de la misma; por una parte, como expresión oral-musical de la vivencia y sentir religioso de un sector social andaluz y por otra parte, como patrimonio único y auténtico de Andalucía.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARREBOLA: «La saeta en el cante jondo». Revista «*La saeta*» Boletín Oficial de la Agrupación de Cofradía de Semana Santa de Málaga. 1973.

CARRILLO ALONSO: «*El cante flamenco como expresión y liberación*». (La copla gitano-andaluza: una biografía colectiva). Monte de Piedad y Caja de Ahorros. Ateneo de Almería. Edt. Caja. Almería. 1978.

LOPEZ FERNANDEZ: *La saeta*. Cosas de Sevilla. Nº 6. Sevilla. 1981.

MACHADO Y ALVAREZ, J.M. SBARBI: *La saeta*. Colección «Cuadernos flamencos». Conferencia pronunciada en el Salón de Actos del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, el 31 de marzo de 1977. Ediciones Escudero-Córdoba.

MELGAR REINA Y MARIN RUJULA: *Saetas, pregones y romances litúrgicos cordobeses.* Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Colección Temas Andaluces. 1987.

MOLINA Y MAIRENA: *Mundo y formas del Cante Flamenco.* librería Al-Andaluz. Granada. 1971.

«LA RECUPERACION Y PROMOCION DE LO TRADICIONAL EN LA DEMOCRACIA»

Cristina López Muñoz

Durante la dictadura del general Franco, todo lo referente a tradiciones populares y folklore, se limitó a los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange y a los grupos sindicales de Educación y Descanso, que en muchas ocasiones estaban integradas por las mismas personas dado su carácter político, centralista y de espectáculo bien dosificado y conveniente y oportunamente manipulado. Lo popular y lo verdaderamente tradicional, no fue su principal preocupación. Y, no todo el que quiso pudo integrarse en esta labor artística reservada a los fines de Falange o del Sindicato Vertical. La labor de investigación fue pobre y poco seria, por tanto, falta de rigor.

En los últimos años del franquismo y en los de la transición política, aparecen diversos grupos humanos que interpretan el sentir popular y reivindican derechos y necesidades básicas; en ocasiones con fuerza. Entre estos movimientos sociales merecen mención especial las asociaciones familiares del Movimiento en las que se agruparán las asociaciones de vecinos. Algunas de éstas, junto con otras incipientes asociaciones culturales cuentan en sus proyectos de actividades artísticas con la organización de grupos de danzas, y las más avanzadas incluso con talleres de confección de indumentaria popular.

Es con la conquista de la Democracia y sobre todo con el establecimiento de los ayuntamientos democráticos, cuando este tipo de inquietudes recibe apoyo institucional, no sólo para su normal desarrollo, sino también para una normalizada recuperación y promoción.

Queremos en nuestro trabajo presentar la experiencia que en el campo del folklore se viene realizando en Valladolid por creerla de interés y de fácil implantación en otros entornos geográficos y humanos. A la vez que servir de parangón allí donde existen actividades similares.

En la Comunidad Castellano Leonesa en general, y en Valladolid en particular, llegó para el folklore un cierto auge, lo que hasta entonces había sido una labor callada y poco valorada de un grupo reducido de personas; comenzó a interesar a un nutrido número de jóvenes fundamentalmente (el noventa por ciento de los integrantes de los grupos de danzas y de canción tradicional son jóvenes) interesados en conocer, investigar y rescatar lo que hoy son nuestras señas de identidad.

En la actualidad, al igual que en Castilla León, estamos asistiendo a un momento cultural en nuestro país, realmente importante en el que desde las diferentes Instituciones públicas, Consejerías, Diputaciones y Ayuntamientos, y en menor cuantía alguna empresa privada, actúan de mecenas para satisfacer la necesidad imperiosa de investigar con rigor, difundir y enseñar con respeto y cuidado minucioso, lo referente a lo popular y tradicional.

Es fundamental que así sea, dado que paralelamente y con intereses más crematísticos que artísticos, también existe una actividad docente y difusora de bailes y danzas populares que no tienen presente el objetivo prioritario de la pureza, ni en lo relativo a la ejecución artística ni a la confección de indumentaria.

En este sentido y refiriéndonos concretamente al campo geográfico en que actuamos, Valladolid; la política cultural se ha desarrollado con la creación de nuevos entes cuyos objetivos de recuperación, investigación, docencia y difusión del folklore tradicional, siempre se ven desde la óptica de la seriedad, el rigor y la pureza.

En primer lugar mencionamos el Centro Etnográfico de Documentación de la Diputación que dirige Joaquín Díaz. La revista de folklore que está patrocinada por la Caja de Ahorros Popular, también dirigida por él.

En la Diputación Provincial se ha puesto en marcha un programa de aulas de arte con la finalidad de promocionar aulas de danza, dulzaína, y canción tradicional, entre otras.

Con los municipios, la Diputación ha firmado convenios para organizar actuaciones y festivales folklóricos; para lo que tiene presupuestada subvenciones generosas.

Por su parte, el Ayuntamiento de Valladolid cuenta con un programa municipal de Aulas de Arte, en el que un 35% se dedican a impartir clases de danza castellana, en constante crecimiento y maduración cuentan con más de setecientos alumnos en edad escolar, denominándose desde este curso aulas de Danza y Cultura Tradicional y cuyo presupuesto se eleva a varios millones (7 millones). En otro orden de cosas organiza actuaciones en fiestas locales, carnavales, cabalgatas y «Sábados folklóricos».

La acción promotora desde la Junta de Castilla León, en la actualidad se limita a contratar actuaciones muy concretas y limitadas. Es una pena que con el material de que dispone no haya cristalizado la idea de crear un centro permanente de exposición y documentación. No obstante, financia asistencia a festivales y certámenes de carácter internacional, a grupos de cierto prestigio.

En todas las instituciones, en mayor o menor medida, subyace la intencionalidad política y cultural de la presencia de grupos folklóricos en todos los actos y eventos de cierta importancia, como patente pincelada de nuestras raíces populares.

Por último, es de mencionar la labor publicista y bibliográfica que sobre estos temas se viene desarrollando en este decenio democrático desde diversos campos como la Institución Cultural Simancas, El Servicio de Publicaciones del Area de Bienestar Social; y dos Temas Didácticos de Cultura Tradicional; todos ellos de la Diputación Provincial de Valladolid. Castilla Ediciones, publica la colección Nueva Castilla; y la Editorial Ambito también ha presentado atención a nuestro folklore. Igualmente la Consejería de Cultura y Educación tiene algunas publicaciones sobre el tema que nos ocupa.

Los objetivos perseguidos y la filosofía que configura esta actividad son:

—Reencontrarnos a nosotros mismos
—Hallar nuestras señas de identidad
—Respeto por lo antiguo
—Entusiasmo por recuperar las aportaciones de nuestros antepasados a la cultura.

Resumiendo, es interpretar las palabras definitoras de Don Antonio Machado Alvarez:

> «Demófilo: folklore no sólo significa saber, sino saber antiguo, saber tradicional, saber que ha adquirido la pátina de los tiempos... ¿Queréis conocer la historia de un pueblo? Oíd sus romances ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares»

Y hacer luminario de las de su hijo, nuestro Antonio Machado cuando afirmaba:

> «Todo lo que no es folklore, es pedantería».

Conocer, promover y recrear nuestro folklore como componente de la rica variedad de los pueblos de España, sus similitudes y diferencias, el respeto y la admiración a la diversidad con un criterio uniforme.

Como última reflexión, me remito a «Los Machado y su tiempo» con el siguiente pensamiento:

> «Antonio miró a Castilla con sus propios ojos y la cantó con su propia voz; a Andalucía la vio con los ojos interiores de su pueblo y la cantó con la voz de la estirpe. Castilla fue un descubrimiento; Andalucía una herencia».

Que todos los impulsores y mecenas del folklore tengan presentes estas palabras:

> Respeto y amor a lo heredado,
> amor e ilusión para lo descubierto
> y entusiasmo para propagar una parte
> de la historia que nunca fue famosa.

EL DOCUMENTO FILMICO EN LA ANTROPOLOGIA VISUAL VIDEO Y CINE ETNOLOGICO

Miquel López Izquierdo
Silvia Ventosa Muñoz

INTRODUCCION

En Ciencias Sociales y especialmente en disciplinas como la Historia y Arqueología, la fotografía está considerada como fuente de documentación entre un gran número de especialistas, actualmente nos movemos en un universo *socio-visual*, al que las CC.SS. no se pueden sustraer, dado que las realidades han de ser mostradas, vistas y observadas por los individuos. Hemos de plantearnos el conocimiento Antropológico, Etnológico, etc. para el *«Homo-Visual»*, especialmente en el momento histórico que vivimos, al cual deberíamos referirnos como el de las sociedades *«Post-letradas»*.

Nosotros nos planteamos el problema sobre el papel que ha de tener el documento fílmico, videográfico y fotográfico, en áreas del conocimiento como la Antropología, Etnografía, etc. Por una parte, los documentos ya existentes y por otra el futuro papel de la imagen como tecnología básica en la recogida de información científica, sobre todo en las disciplinas en que el trabajo de campo es un elemento imprescindible y constituye un laboratorio de observación y experimentación.

Las reflexiones que exponemos en este artículo, provienen del campo de la *Antropología Visual,* que intenta contribuir a un redimensionamiento de ciertos temas de estudio dentro de la disciplina como: el parentesco, la organizacion social, la economía, etc., para crear un espacio a una vertiente más experimental tanto a nivel teórico como metodológico. Consideramos que el estudio del Folklore, desde el punto de vista teórico, metodológico y de documentación está integrado en el marco de la Antropología y la Etnología. Creemos que la utilización de la documentación gráfica en su estudio facilitará una mejor comprensión y difusión tanto para los especialistas como al público en general.

EL DOCUMENTO FILMICO

A lo largo de la historia, se han utilizado diferentes técnicas visuales para representar los modos de vida y las formas culturales de determinadas comunidades humanas en una época y un espacio, debido en gran medida al potencial cognitivo que tienen implícito las imágenes. Por ejemplo: de la Prehistoria nos hablan visualmente las pinturas rupestres. De los tiempos históricos tenemos escritos, dibujos, pinturas, esculturas y restos de cultura material, que nos ayudan a describir, contextualizar y comprender los diferentes momentos culturales de la historia de la humanidad.

A principios del siglo XIX, se descubre la técnica de la fotografía. Esta circunstancia da lugar a un nuevo soporte de información y documentación para el hombre. En un principio, tuvo una utilización casi exclusiva de reproducción o espejo de las escenas importantes que se inmortalizaban, como anteriormente había ocurrido con la pintura (por ejemplo: fotos de familia, banquetes, personajes famosos, etc.). Con el paso del tiempo y su general utilización, se va desarrollando tecnológicamente (cámaras, objetivos, emulsiones, reveladores, etc.) y técnicamente, ampliando su campo de aplicación como nuevo referente de la realidad de la época, para ser reconocida y difundida entre el público. La pintura tiende cada vez más hacia expresiones más conceptualizadas e intelectualizadas, mientras que las fotografías y documentos fílmicos reflejan el devenir del tiempo y se trans-

forman en el documento base de representación y reproducción de la realidad en el momento concreto y posterior. Al ser el sistema o soporte que permite perennizar las acciones humanas, contrariando la temporalidad siempre efímera de la realidad objetiva.

De esta manera el documento gráfico por su propia concepción tecnológica, es la máxima expresión de hiperrealidad testimonial, que nos traslada y acerca a los hechos, personas, paisajes, etc. de forma análoga a la percepción visual de los hombres. Los documentos gráficos congelan y/o detienen un momento del continuun espacio/tiempo, que, es objetivo mientras está sucediendo y al mismo tiempo que es captado por la cámara. Tiene sin duda un porcentaje de subjetividad, dependiendo de la persona que los registra, de su utilización, encuadre, iluminación, objetivo, diafragma, edición, etc., pero de todos modos es el documento que más se acerca a una visión directa, sin mediatización de la realidad global o de aspectos de ella, y por tanto se transforma en un documento objetivo para el investigador que lo observa por primera ocasión.

Mientras que las fotografías fijan un espacio/tiempo en un marco dado en una sola toma o encuadre, el cine del siglo XX, por sus características técnicas (24 fotogramas/segundo), permite una imagen dinámica, con sensación de movimiento y sonido, que refleja de forma aún más fidedigna los ambientes y circunstancias que están aconteciendo y se desean captar. Desde hace años se viene desarrollando una nueva técnica de representación gráfica: el vídeo, con un formato en cinta ó casette electromagnético que no necesita revelado (25 frames/segundo, siendo un «frame» similar a un fotograma y por tanto a una fotografía) y con una versatilidad mayor, tanto en el acceso como en el uso.

En referencia al problema de cómo utilizar los documentos fotográficos y fílmicos, se plantea en primer lugar la dicotomia entre: «*Ver / Observar*». En general estamos acostumbrados a *ver* ingentes cantidades de imágenes en los más diversos formatos y manifestaciones, pero esta deglución incontrolada de material visual no nos facilita una información profunda, produciendo en general una saturación y cierta indiferencia hacia la imagen, desde el punto de vista del conocimiento y su investigación.

El *observar* significa penetrar dentro del campo de la información implícita y explícita del documento, mediante la decodificación del lenguaje visual contenido, al que todos estamos acostumbrados como consecuencia de la proliferación e implantación de los mass media. Por tanto, nos encontramos en una cultura que se expresa y comunica cada vez más a través de las imágenes y medios audiovisuales. ¿Porqué no utilizar con la misma profusión tanto los documentos gráficos, cómo han sido utilizados tradicionalmente los documentos bibliográficos, en la investigación y la difusión?

La observación fílmica no obliga en principio a un conocimiento erudito del objeto de estudio en el momento de la filmación, como en la observación directa. Permite un análisis posterior minucioso y repetido, ofreciendo al investigador la libertad de diversificar su observación de campo, sin que ello interfiera negativamente en el proceso de investigación, como señala Jean Rouch: «Cuando un ritual comporta un gran número de acciones simultáneas, un cierto número de gestos pueden parecer sin interés, en cuanto que otros parecen más importantes; después en el análisis de las imágenes se percibe que entre esos gestos, el más escondido o más discreto resulta ser el más importante» (1).

Para que el documento gráfico se transforme en una herramienta útil, tenemos que recoger las ideas y los objetivos que el realizador se planteaba mostrar como elementos de información al mismo tiempo que otros niveles de documentación no tan obvios, pero que se encuentran contenidos en el mismo documento, y que pueden ser decodificados y aplicados para diferentes usos por diferentes personas. De esta manera, los documentos gráficos pueden convertirse en fuentes inagotables de información en análisis sucesivos, en la medida que seamos capaces de penetrar en su profundidad de campo, y decodificar y analizar los «*Planos de Información Inconsciente*» (2), que han quedado contenidos e impresos en el discurso visual.

NUEVA FUENTE DE DOCUMENTACION

En los archivos de documentos gráficos que se conservan en las diferentes instituciones culturales, se han de valorar los documentos fílmicos no sólo por su contenido narrativo y estético, sino también porque contienen y muestran realidades pasadas y presentes, permiten diferentes lecturas según las hipótesis de trabajo y los investigadores que las manipulan (siempre que se utilice como material base o inicial en las investigaciones).

Proponemos la creación de archivos que estimulen y desarrollen el uso exhaustivo de los documentos fílmicos antiguos, que se encuentran dispersos por todo el país, y seguramente en un gran porcentaje en proceso de destrucción e inutilización, a causa de las inadecuadas condiciones de conservación. Estos constituyen un testimonio de parcelas de la vida cotidiana y del devenir histórico y cultural de la humanidad, que difícilmente se pueden precisar en lenguaje oral y escrito, porque incluyen un alto porcentaje de datos no literarios; por ejemplo: los gestos, sonidos y los ritmos de una fábrica textil son difícilmente explicables, pero son captados y reconocidos

inmediatamente sí son registrados por medios audiovisuales. También se obtienen visiones de conjunto de fenómenos, espacios y momentos que no se pueden describir por otros medios actualmente.

En la búsqueda de documentos fílmicos, hemos de buscar los que en un primer momento no han sido realizados dentro de la disciplina que tratamos, pero que pueden aportar valiosa información sobre contenidos relacionados con ella. En el cine comercial, de guión narrativo y de ficción, también se pueden encontrar películas de interés.

En estos archivos que tendrán que incluir «*los descartes*» (3), como materiales integrantes del fondo documental. Cuando se realizan las películas científicas, que más adelante definiremos, los realizadores registran entornos, procesos técnicos, objetos de cultura material, entrevistas, etc., y algunos planos que en principio no estaban previstos en el rodaje (en contraposición a las películas con guión narrativo, que filman exactamente lo que está programado en el libreto de rodaje). Se toman planos que en principio parecían interesantes, pero que en el montaje final de la película son desestimados y finalmente son destruidos. Desde el marco de estas Jornadas, hacemos una llamada a las instituciones públicas y privadas, para que se planteen la urgente necesidad de comprar y recoger todo este material científico sobre nuestro patrimonio cultural, que habitualmente se descarta para ser ordenado y clasificado, y pueda ser en un futuro próximo de gran utilidad para posteriores investigaciones. Proponemos la creación de un archivo, para conservar originales de imágenes, que tendrán la ventaja de su bajo coste económico (al ser obras inacabadas y restos, que posiblemente se podrían adquirir a precio de coste), y el reconocimiento de los realizadores, que de alguna manera verían valorado su trabajo.

Como en cualquier archivo documental, es imprescindible un sistema de ordenación y clasificación (sistema de documentación), para conseguir que la información sea accesible y comprensible para los investigadores y el gran público, a la vez que reutilizable para nuevas producciones (imágenes de archivo) y en proyectos de difusión de películas en diferentes ámbitos de la estructura social (escuelas, universidades, centros culturales, etc.).

Estos datos se tendrán que completar con una amplia documentación bibliográfica, para intentar estructurar un conjunto documental coherente y unificado.

INSTRUMENTO DE INVESTIGACION

Los inicios del film de investigación o etnográfico se sitúan en 1898, con la expedición antropológica de Cambridge al estrecho de Torres, organi-

zada por A.C. Haddon, que utilizaron una cámara Lumierè. Posteriormente B. Spencer en 1901 realizó una filmación sobre los aborígenes del Norte de Australia, el siguiente fue Rudolf Pöch en 1904 y 1907 con filmaciones en Nueva Guinea y el Sudoeste Asiático. Estos precursores centraron su interés en las danzas rituales y las ceremonias, como temas preferidos por los primeros etnocineastas europeos. En 1923 F.W. Hodge realizó una filmación entre los Zuñi, con un planteamiento más amplio de lo que significaba el registro etnográfico (vida doméstica, actividades agrícolas, tecnología, etc.), redefiniendo nuevos caminos para la investigación y registros fílmicos.

La figura más importante dentro del cine etnográfico ha sido Robert Flaherty con su película «Nanook of the North» en 1922, donde muestra la dimensión humana como nueva forma de acercarse al cine etnográfico. Posteriormente realizó: «Moana of the South»; «Man of Aran», que no tuvieron la fuerza de su primera producción, aunque se le considera el padre del cine etnográfico. Otros antropológos y cineastas han seguido desarrollando el género tanto juntos como independientemente hasta la actualidad. Entre los más reconocidos figuran: Luis Buñuel con: «Las Hurdes, Tierra sin pan»; Margaret Mead y Gregory Bateson con: «Trence and Dance in Bali»; John Marshall con: «The Hunter»; Robert Gardner y Karl Heider con: «Dead Birds»; Jean Rouch con: «Les Maitres Fous»; etc... La propia historia del cine etnográfico nos da cuenta de la gran diversidad con respecto al estilo, la estructura, la aportación científica, los contenidos, el formato y las formas de explotación.

F.O. Chanock y E.R. Sorenson (Paul Hockings Editor, 1975: pp. 432-433) dan una definición de lo que consideran: «Film de Investigación». Según estos investigadores, estas grabaciones visuales son inéditas, no son «films» en el sentido habitual, en éstas no se intenta presentar una tesis coherente o un punto de vista. No muestran una conclusión, ni imponen ideas preconcebidas, sino que facilitan una revisión y estudio de los fenómenos que ocurren naturalmente. No se adecuan a los modelos estéticos de nuestra época. Se utilizan como información en potencia. Son ordenados y anotados pero no editados ni arreglados, ni montados como una película. Por esta razón se denominan: *Film de Investigación.* No se extraen escenas para conservar, sino que todos los episodios se guardan según el orden cronológico de la grabación, y se identifican por tiempo, lugar y tema y no se descarta nada. Se anotan los objetivos y predilecciones del realizador, todas las observaciones accidentales de la filmación y los datos externos relacio nados con el tema.

En principio todo el material filmado puede convertirse en film de investigación, de tal forma que son reutilizables en muchas ocasiones planos para nuevas investigaciones y producciones destinadas al gran público,

también pueden utilizarse en programas de educación. Permite que un realizador escoja sus secuencias del conjunto de datos visuales existentes en el archivo, para amplios contextos e identificaciones muy detalladas de personas u objetos, etc...

Según nuestro criterio, esta definición de film de investigación corresponde al material de documentación que se genera durante la investigación-filmación (para especialistas). Afirmamos que el film de investigación ha de ser estructurado en lenguaje cinematográfico y técnicamente correcto, ya que una de sus finalidades es la difusión de los resultados de la investigación entre el gran público.

Creemos que es necesario estimular y recuperar la producción de films de investigación sobre el tema del Folklore en Andalucía. Existen producciones sobre danzas, tradiciones, fiestas, técnicas, etc. que se corresponden con una ideología romántica de recuperación visual de procesos en vías de extinción. Estas producciones registran aspectos de una realidad que desaparece, generalmente estructurados como documentales-reportaje.

En referencia a las nuevas producciones, los equipos de realización dedicados a la producción de films de investigación, tendrían que orientarse en torno a cuatro objetivos básicos:

1. *Recuperación:* Filmación de realidades anteriores y paralelas que son desconocidas por el gran público, y que es fundamental preservar del olvido y la desaparición.
2. *Registro:* de temas etnográficos, etnológicos y folklóricos, formas de vida y de trabajo en vías de desaparición y desaparecidas en el contexto espacio/tiempo.
3. *Formación Pedagógica:* técnicas sobre procesos artesanales, pre-industriales, etc., para su estudio y difusión entre estudiantes, investigadores, diseñadores y otros profesionales interesados en estos temas y documentación.
4. *Investigación Social Científica:* como fuente de documentación y base de futuras investigaciones sobre fenómenos sociales, económicos, asociados al mundo rural y urbano.

Tenemos pocas noticias sobre films de investigación que recojan los temas propios del Folklore en Andalucía y el resto de España. Desde estas Jornadas, proponemos estudiar con técnicas audiovisuales los fenómenos que interesan a esta disciplina ligados a los cambios y desarrollo que ha sufrido la cultura tradicional en el ámbito rural. Estos vestigios etnográficos precisan ser registrados en medios audiovisuales ya que muchos han desaparecido o están en vías de desaparición, para poder presentar a la socie-

dad no solamente objetos en los museos (cultura material), sino documentos que faciliten la contextualización y comprensión histórica, geográfica y social, que difícilmente pueden ser reflejados en lenguaje impreso.

En el tema del folklore, tenemos una ventaja para la grabación de films de investigación. Algunos rasgos y elementos tienen aún una cierta vigencia. La memoria colectiva almacena hechos y recuerdos, aunque lejanos en el tiempo se pueden reseguir a través de entrevistas a personas o descendientes que las han vivido, y pueden rememorarlas.

Esto es posible gracias a las técnicas y el lenguaje cinematográfico. Los autores de cine etnográfico se preocupan básicamente por los contenidos, mientras que el documentalista debe pensar además en la forma. Los estilos en el registro pueden dar preponderancia a la observación, la reflexión, la exposición, la didáctica, la documentación, etc., y los contenidos pueden ir desde el registro directo de tecnologías tradicionales hasta el tratamiento más complejo de los modos de vida urbanos. Tanto el estilo como los contenidos dependerán de los objetivos e intereses del equipo de investigación-filmación.

En el caso de los films de investigación son utilizados con una mayor frecuencia, tres movimientos de cámara entre todas las posibilidades:

— *Panorámica:* movimiento lento de la cámara desde una posición fija, realizando lateralmente un ángulo de 180 grados hacia la derecha o hacia la izquierda, o bien hacia arriba o abajo.

— *Travelling:* la cámara está fija sobre un soporte, y se mueve linealmente en cualquier dirección posible.

— *Zoom*: partiendo de un enfoque de una vista general, se pasa ha enfocar más detalladamente hasta un primer plano detallado, para enfatizar puntos clave de la secuencia que se está registrando.

Creemos que es necesario utilizar todas las posibilidades del discurso cinematográfico, para poder obtener una mejor calidad tanto temática como técnico-artística, en las producciones destinadas al gran público.

Mediante la utilización de las técnicas videográficas, la visualización de lo registrado es inmediato en cualquier momento de la grabación, permitiendo que los individuos vean los resultados, y puedan verificar y ratificar el trabajo que se realiza. En este punto retomamos el problema de la objetividad/subjetividad del documento fílmico, participamos de la idea de Jean Rouch, cuando plantea que a través de la subjetividad se llegará a la objetividad científica. Esta se conseguirá cuando las imágenes registradas sean proyectadas a los protagonistas y sean ellos los que confirmen si su realidad ha sido correctamente plasmada y registrada.

El film en el trabajo de campo permite documentar y describir las actividades metodológicas y resultados que se han conseguido con la investigación. Según Margaret Mead (Op. Cit. Claudine de France, ed., 1979), se requiere de un trabajo interdisciplinario entre cineastas e investigadores para poder utilizar satisfactoriamente las técnicas de investigación con medios audiovisuales. Puede que no se obtengan producciones de alta calidad artística, pero sí a nivel documental, útiles en las investigaciones que se estén realizando y para otras que puedan partir de diferentes hipótesis.

El tema de la interdisciplinariedad entre investigadores y cineastas arrastra un conflicto polémico y no resuelto, casi desde que se inició este maridaje. Hasta el momento se ha tratado y planteado exclusivamente en el terreno de la preponderancia y el papel que han de tener unos y otros en el trabajo, obviando que ambos tienen en común el dato, como vehículo para sintetizar la realidad a partir de detalles y ponerla en evidencia para los individuos. Se tiene que hacer un esfuerzo de aproximación y transmutación entre el discurso antropológico y el cinematográfico, como condición esencial para desarrollar futuras investigaciones. Esta permitirá que el proyecto mejore en precisión, el documento etnográfico en objetividad y la imagen en calidad técnico-artística, lo cual facilitará un mayor abanico de utilización y distribución. Esta precisa simbiosis desarrollará la Antropología Visual, como nuevo instrumento sistemático de investigación y conocimiento; y ser también un recurso para la demostración de conclusiones con un discurso propio.

A continuación expondremos como ejemplo una producción videográfica que estamos realizando dentro del marco del Museo de Artes, Industrias y Tradiciones Populares de Barcelona, en un proyecto de difusión e investigación de la Museografía Etnográfica: El equipo de trabajo está formado por un profesional del vídeo: Carmelo Pinto, un fotógrafo: Joan Falconero y los autores de la presente comunicación.

El proyecto se está llevando a cabo en fases sucesivas:

1. *Centro de interés:* La Casa Pallaresa. Reconstrucción existente en el marco del Pueblo Español de Barcelona. Es una representación naturalista de la arquitectura interior de una casa, ligada al estudio del sistema de vida del Pallars (Pirineo Leridano), dentro de una concepción museográfica de los años 40, del etnólogo Ramón Violant i Simorra.

2. *Objetivo:* La Casa Pallaresa se desmonta a causa de la remodelación del Pueblo Español en 1988. Se desea preservar la visualización del espacio mediante un soporte audiovisual, porque es el sistema que recoge más fielmente el efecto que producía la Casa Pallaresa en sus visitantes.

3. *Realización.*

3.1. Se registran los espacios interiores y exteriores de la Casa Pallaresa en el contexto del Pueblo Español, y se realiza un premontaje como fase previa en la edición final.

3.2. El equipo de realización se traslada al Pallars, para estudiar aspectos de las casas tradicionales y recojer informaciones directas de las personas que las habitan o las han habitado. Se llevan a cabo grabaciones del entorno geográfico, aspectos de la vida tradicional y de las actividades socio-económicas, sistema de parentesco, detalles de las casas y pueblos en pie o en ruinas que se relacionan con la Casa Pallaresa del Pueblo Español.

4. *Recogida:* de datos sobre nuevas propuestas museográficas en la zona del Pallars, el Ecomuseo de los Valles de Aneu (museo del hombre en su contexto). Está proyectado por personas que viven en la comarca. Tiene tres líneas básicas:

4.1 Representación o reconstrucción naturalista modernizada de diferentes segmentos de esta zona: reconstrucción de una casa tradicional, un molino de agua para moler cereales, un aserradero y una escuela de ecología naturalista en diferentes lugares de los valles de Aneu.

4.2. Preparación de exposiciones itinerantes y de recorridos culturales por los valles.

4.3. La utilización de medios audiovisuales para explicar las coordenadas no visibles a simple vista de la vida del Pallars.

5. *Montaje de un vídeo didáctico:* Sobre el modo de vida tradicional de una comarca del Pirineo Leridano, mediante la descripción de una casa y sus elementos estructurales. Está destinado a escuelas, universidades, visitantes del museo, museógrafos, etc.

SOPORTE DE DIFUSION

La difusión de las películas de investigación sobre Ciencias Sociales se plantea en diferentes medios, para que el gran público conozca estas disciplinas, sus objetivos, actividades y sistemas de trabajo, planificación y equipos. Se trata de popularizar realidades paralelas y en vías de extinción que interesan potencialmente al hombre de la calle.

En primer lugar, los medios de comunicación habrían de difundir films de investigación, ya que ocasionalmente proyectan películas sobre actividades científicas. Por otra banda, las filmotecas, fototecas y fonotecas tienen que convertirse en servicios públicos, donde el público y los especialistas puedan revisar y consultar los documentos gráficos y sonoros, tanto los históricos como los actuales.

Como plantea Asen Balikci, la difusión y distribución varía considerablemente de un país a otro. Mientras que en América del Norte se utiliza extensamente con fines pedagógicos en cursos de Antropología, en otros países continúa siendo un caso extraño, como en Europa donde el cine aún no ha adquirido el derecho de integración en los programas de estudio. Sería deseable recoger la experiencia que se está llevando a cabo con el programa: «*A Course of Study (MACOS)*», destinado a introducir la Antropología con la utilización de medios audiovisuales como base, en los últimos cursos de la escuela primaria y en los primeros de la secundaria. Pensamos que esta iniciativa significa una nueva línea pedagógica a nivel experimental y metodológico, al poner a disposición de los alumnos un nuevo instrumento de información y análisis, que les facilite una visión y comprensión más amplia de la realidad que les rodea.

Es conveniente preparar nuevas producciones y montajes audiovisuales para proyectar a aquellas personas e instituciones (sponsors), que impulsen las actuales y futuras líneas de investigación, mostrándoles de forma clara y directa los objetivos, valor cultural y resultados conseguidos anteriormente.

Sí se proyectan películas a personas implicadas sentimentalmente e interesadas en el tema, éstas espontáneamente aportan datos de gran importancia para proseguir la investigación, ya que explican sus experiencias y recuerdos (como hemos hecho con el programa de investigación de la Casa Pallaresa), y facilitan la relación y comunicación con otros informantes.

A la hora de formar nuevos equipos de investigación, las películas de referencia muestran visualmente las estrategias y métodos de trabajo que se han de seguir. Estos aspectos implican a la vez elementos metodológicos y divulgativos.

Es en los museos, dónde se tendrá que plantear una estrategia coherente, en cuanto al uso y acceso a los documentos gráficos:

1. Documentación y clasificación de los documentos. Creación de una videoteca, filmoteca, fototeca y fonoteca. En el museo el documento gráfico y sonoro se considerará con el mismo status que el objeto museístico y la documentación bibliográfica, como fuente de datos objetivos y directos a partir de las imágenes y como parte integrante del patrimonio cultural del país.

2. Producción de films de investigación y de divulgación, a partir del trabajo de campo, dirigidos por los equipos del museo y con la colaboración de otros profesionales.

3. Difusión de materiales propios y externos. En un museo dinámico la difusión se lleva a cabo en diferentes marcos:

   3.1. En actividades conjuntas con conferencias de la misma temática.

   3.2. En salas de exposiciones, como complemento de los objetos, rótulos, dibujos, fotografías, etc. para situar las piezas expuestas en su contexto, explicando su función, características, etc.

   3.3. En un programa propio de la videoteca, que ofrezca en cualquier momento la posibilidad de consultar materiales fílmicos escojidos por el espectador o el visitante ocasional del museo.

CONCLUSIONES

Se ha puesto el acento sobre el documento fílmico, fuente de documentación y herramienta metodológica en las investigaciones sociales, especialmente en *Antropología Visual,* ya que la imagen en sus diferentes soportes tecnológicos, no es simplemente una representación, sino una presentación de realidades objetivas en la ecuación espacio/tiempo.

Por sus características intrínsecas, una imagen genera más información *(documentación),* y reflexión y análisis *(investigación),* que un conjunto de palabras escritas, y permite una mayor facilidad de asimilación *(difusión),* ya que se transmite mediante el lenguaje audiovisual.

En las Ciencias Sociales el papel de los nuevos medios audiovisuales es preservar en imagen los fenómenos culturales que han desaparecido, están extinguiéndose o aún son vigentes, como punto de partida básico para futuras investigaciones, estrategias económicas y políticas.

La imagen ofrece a la vez un dinamismo y un enfoque detallado, que muchas veces le falta al texto impreso, y registra ciertos fenómenos y actividades que difícilmente pueden ser descritos literariamente. Esta nunca podrá sustituir por completo a la palabra escrita en Antropología y otras disciplinas afines, pero el documento fílmico puede y debe aglutinar y ultrapasar los límites de la palabra impresa.

NOTAS

1. Jean Rouch. «Le Film Etnographique» p. 429-471.
2. El documento gráfico no modifica el entorno donde se registra la acción. Recoge información que no estaba prevista en los objetivos del rodaje y que no resulta transparente ni observable a primera vista por los realizadores. En posteriores análisis, los investigadores revisan esta información y pueden detectar y utilizar los *«Planos de Información Inconsciente»*, que aportan muchas veces más datos científicos que los que inicialmente pretendían mostrar los ejecutores del proyecto. Este concepto se relaciona con la profundidad de campo de la fotografía y el documento fílmico.
3. *Descartes:* Tomas que no son utilizadas en la edición final de la película y que generalmente son destruidas. En el caso de las películas de acetato (8, S-8, 16 y 35 mm.), en la edición las tomas que se utilizan quedan incluidas en el producto final, y no son reutilizables para otras producciones, a menos que se haga una copia de la película editada, y las tomas no utilizables (descartes) son destruidas. En las técnicas videográficas, las tomas empleadas en la edición de la película son reutilizables, al ser el máster de edición final un repicado de las cintas de trabajo, y por tanto con una posible utilización en infinitas ocasiones. Estos masters en muchas ocasiones son borrados para ser recicladas las cintas, y de esta manera se pierden las tomas usadas y las no usadas o desestimadas.

BIBLIOGRAFIA

BALIKCI, Asen. 1985: *«Trayectoria y perspectiva del cine etnográfico»*, en «Museum» n. 145. París, Edit. UNESCO, p. 16-25.

BAZIN, A. 1975: *«Qu'est-ce que le Cinéma?: Ontologie de l'image photographique»*. París (Cerf).

BRIGARD, E. 1975: *«History of Etnographic Film»* en: P. Hockings (ed.) «Principles of Visual Anthropology». París, The Hague. Mouton Publishers. p. 13-43.

FRANCE, Claudine de. 1979: *«Pour une Anthropologie Visuelle»* en: «Cahiers de l'Home». París, Ecole des Hautes Etudes en Sciencies Sociales. Nouvelle série XIX. Mouton Editer.

FREUND, Gisele. 1976: *«La fotografía como documento social»*. Barcelona, Edit. Gustavo Gili.

HOCKINGS, Paul. 1975: *«Principles of Visual Anthropology». París, The Hague, Mouton Publishers.*

MEAD, Margared. 1975: *«Visual Anthropology in a Discipline of words»* en: P. Hockings (ed.) «Principles of Visual Anthropology». París, The Hague, Mouton Publishers. p. 3-10.

ROUCH, Jean. 1975: *«The camera and man»* en: P. Hockings (ed.) «Principles of Visual Anthropology». París, The Hague. Mouton Publishers. p. 83-103.

ROUCH, Jean. 1968: *«Le Film Ethnographique»* en: Jean Poirier (ed.) «Ethnologie Générale». París, Gallimard, p. 429-471.

SAMAIN, Etienne & SOLHA, Hélio. 1987: *«Antropología Visual, Mito e Tabu»* en: «Cuaderno de Textos-Antropología Visual». Río de Janeiro, Museo do Indío. p. 5-7.

SOARES FREIRE, Marcius. 1987: *«O filme de pesquisa, algumas consideraçoes metodológicas»* en: «Caderno de Textos-Antropología Visual». Río de Janeiro, Museo do Indío. p. 21-25.

VACCARI, Fr. 1981 -*La photographie et l'inconscient technologique*-. París (Creatis).

VALE DA COSTA, Selda. 1987: -*O saber e o saber se cruzam no casamiento entre cinema e antropología*- en: «Caderno de Texto-Antropología Visual». Río de Janeiro, Museo do Indío. p. 38-41.

«EL FOLKLORE Y LA ESCUELA: HACIA UNA METODOLOGIA ACTIVA PARA EL CONOCIMIENTO DE NUESTRO SABER POPULAR

Seminario Permanente de Folklore
Centro de Profesores de Granada
Francisca Angel Alvarez
Ana Bueno Marín
Francisco García Fernández
Carmen Troyano Ruiz

ESQUEMA GENERAL

Introducción

1.- El folklore como disciplina del saber popular.
2.- El saber popular y su transmisión en la Escuela.
3.- Hacia la metodología de introducción del Folklore en la Escuela.
4.- Posibles alternativas para garantizar la enseñanza del Folklore, con carácter globalizador, en el Sistema Educativo Andaluz.
5.- Conclusiones.

INTRODUCCION

Buenos días, para comenzar esta comunicación, habrá que hacerlo presentándonos como componentes del Seminario Permanente de Folclore, del Centro de Profesores de Granada. Un grupo de maestros y maestras llevamos trabajando tres años en torno al Folklore y la Educación.

Cuando en 1986 se concluyó en el I Congreso de Folclore Andaluz, celebrado en Granada, con: «La introducción y preocupación por el folklore 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». Nosotros nos hicimos eco de esto, y hemos trabajado sobre ello. Queremos, por tanto, comunicaros y mostraros nuestra experiencia, que ha sido y es lo suficientemente gratificante para las partes que han intervenido, que nos vemos obligados a continuar en ella, y así mismo, invitamos a personas y grupos de trabajo presentes y ausentes, a iniciar esta experiencia.

Si en algún momento el Seminario siente nerviosismo y responsabilidad, seguro que es hoy y aquí, pues es la primera vez que explicamos públicamente nuestro trabajo.

Os pedimos y necesitamos vuestras opiniones, pues pese a que hemos buscado exhaustivamente otras experiencias similares en Andalucía e incluso a nivel de Estado, no las hemos encontrado y nos hemos visto solos y a veces, inseguros.

Agradeceros, anticipadamente, vuestra atención y perdonad los errores que inconscientemente se nos hayan podido escapar.

1. EL FOLKLORE COMO DISCIPLINA DEL SABER POPULAR

Hemos partido del término FOLKLORE en su más amplio sentido analizándolo en sus dos voces: *Folk* (gente, personas, pueblo) y *Lore* (lección, doctrina, saber), y comprendiéndolo en nuestros debates como saber de las gentes, saber popular, saber antiguo y tradicional. Hemos estudiado y leído a D. Antonio Machado y Alvarez, nuestro primer introductor y propagador de los estudios folklóricos, así como a otros folkloristas y estudiosos, que junto a éste, constituyeron la Sociedad del «Folk Lore Andaluz», y que este II Congreso le dedica a su memoria, como a Luis Montoto y a Alejandro Guichot.

Hemos reflexionado lo que en 1869 escribía Demófilo:

> «¿Queréis conocer la historia de un pueblo?»
> Oid sus romances.
> ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz?
> Estudiad sus cantares».

También su concepción de Folklore, como el modo de vivir del pueblo, englobando la forma de ser y de comportarse un pueblo, que va desde liar un cigarrillo con la parsimonia exclusiva, típica y original del hombre del pueblo tomando el sol, hasta la celebración de las fiestas, la vendimia y la matanza del cerdo: rituales de una época que ha estado a punto de evaporarse y que todos deberíamos rescatar porque de no ser así, nuestras esencias, raíces y apellidos desaparecerán algún día.

Hemos concluido, participando de que el folklore viene a ser una voz de ecos y retumbos, que se van transmitiendo de generación en generación en una actitud creadora, y con esa actitud nos hemos planteado su carácter científico para llegar a nuestra realidad.

Así hemos visto que está sujeto a las fases que caracterizan a las ciencias, como la Observación, Recolección, Crítica, Clasificación y Análisis. Y hemos interpretado los datos a través de estas fases, comprobando que los planteamientos que teníamos eran reales y factibles.

Por tanto, tenemos claro, que una cosa es Folklore, el modo de vivir el pueblo o la ciencia que tiene por objeto su estudio, y otra muy distinta, lo que en algunos periodos históricos se dice que es el Folklore. Me refiero a los tiempos en que se utiliza el término «pueblo» en su significado sociológico, incluyendo a todos los miembros del estado o nación. Periodos en los que se identifica nocivamente el folklore con espectáculo «folklórico», con las «típicas expresiones folklóricas» artísticas y semiartísticas, que degeneran en lo «populachero» y en las que se eligen y destacan elementos fuera de las circunstancias de la cultura popular.

Existe una confluencia de campos e interrelación de las distintas ciencias y disciplinas que el folklore debe utilizar y viceversa, pues la Antropología, Antropología cultural, Etnografía y Etnología deben ser pilares básicos en la concepción actual del folklore (nos evitaríamos problemas y agilizaríamos su presencia), si queremos considerarlo disciplina del saber popular.

2. EL SABER POPULAR Y SU TRANSMISION EN LA ESCUELA

Los actuales planteamientos didácticos de muchos maestros y maestras, y folkloristas, tratan de llevar a la práctica el principio de acercar la Escuela al

medio donde se asienta, rompiendo moldes centralistas ya desfasados y sustituyéndolos por una formación no presencial e individualizada, para tratar de acercar a los niños y niñas, que llenan las aulas escolares, a los hechos culturales que configuraron y configuran sus realidades socio-culturales.

Pues bien, en esta doble vertiente, se justificará cómo la escuela puede ser un vehículo acertado para transmitir y dar a conocer a las jóvenes generaciones las raíces de su propio pueblo. El conocimiento y la práctica del Folklore demuestra a posteriori la transformación personal y social, que se produce en el individuo y su medio, situando al Folklore en cualquiera de sus campos, como un elemento socializador, ya que pone en contacto a unos con otros, dando lugar a objetivos y proyectos conjuntos que inciden en la realidad social. Este elemento genera modelos de comportamiento en torno a pautas y actividades que, según se enfoquen y se impartan, darán un carácter formativo, útil y trascendente en la vida cotidiana de quienes lo reciban.

Llevar el Folklore a la Escuela supone un proceso metodológico que tiene que estar basado, con rigor, en concepciones lo más vinculadas a las raíces del Folklore.

La intervención en la educación supone una experiencia transformadora, tanto en el educador como en el educado, objetivándose en las reacciones de quienes la reciben fundamentalmente; así los niños y niñas cambian sus rostros, se ilusionan, juegan, se divierten, y quizás lo más importante, y casi sin darse cuenta, van asimilando códigos y claves de su propia cultura, que garantizarán la supervivencia del folklore.

La incorporación del folklore en el currículum escolar la entiendo de una forma global y normalizada, dentro del proceso general educativo, pues no se puede aislar algo que da sentido a lo que cotidianamente hacemos y nos ocupa el tiempo, constituyendo nuestro patrimonio cultural.

La presencia del Folklore en el área educativa va a hacer que se interrelacionen áreas de suma importancia para el niño y la niña, en este periodo de captación y formación, como la cultural y social, para alcanzar unos objetivos básicos:

- Conocimiento teórico-práctico del folklore como instrumento de relación, comunicación y juego.
- Iniciación en el despertar de actitudes y aptitudes que favorezcan en la formación y capacitación.
- Ocupación del tiempo libre de niños/as y adultos en torno a nuestro folklore.

- Ofrecimiento de un elemento y soporte para dinamizar las relaciones entre las personas y grupos.

En la incorporación del folklore a la educación hay un aspecto básico y es ¿quién lo va a transmitir? Considero fundamental que no sean personas ajenas al niño/a y su entorno escolar, sino los propios maestros y maestras, los transmisores iniciales de estos códigos y claves, para que posteriormente se de un proceso crítico de intercambio educador-educando, que inicie conjuntamente las etapas científicas que caracterizan al folklore:

- Observación
- Recolección
- Crítica
- Clasificación y análisis.

Para su posterior ejecución y difusión.

Conservar y mantener los materiales, datos y testimonios existentes con todos los aportes y recuerdos de las personas que viven en la actualidad, es tarea que debemos desarrollar para que sea recogida en su totalidad por quienes las deben seguir transmitiendo, me refiero a la etapa infantil y juvenil, como sectores sociales en periodo de aprendizaje, incorporándole un elemento generalizado a todos, y no privatizado de unos pocos, por la obligación moral que tenemos del conocimiento de nuestra historia. Por último, pienso, que somos las actuales generaciones quienes debemos propiciar el interés por el folklore y su entorno, al igual que preparar e impulsar a las futuras en una actitud crítica y abierta.

Termino mi intervención citando un párrafo que me produjo un gran impacto al oírlo en el I Congreso de Folklore de las Comunidades y Nacionalidades Históricas, celebrado en Santiago de Compostela, en 1985. Decía:

> «Tenemos muy poco tiempo para recoger todo aquello que no nos fue transmitido. Son ya pocas las personas nacidas en los años 20 y cuyo mundo conceptual, sus cantes, cuentos y leyendas, sus modos y sus maneras de hablar y de danzar no fueron manipulados por los grandes medios de comunicación como el periódico, la radio o la televisión. Nos queda aproximadamente una década. Esto es urgente hacerlo y hacerlo ya. Deben articularse todos los sistemas apropiados y posibilitar los medios tanto humanos como económicos que permitan su operatividad y salvaguarda».

Francisco García Fernández

3. HACIA UNA METODOLOGIA DE INTRODUCCION DEL FOLKLORE EN LA ESCUELA

Como profesionales de la Educación, hace varios años, nos planteamos la necesidad de que nuestro Folklore, entendido como cultura popular, tuviera su lugar en la Escuela.

Por eso decidimos constituirnos primero en Grupo de Trabajo y posteriormente en Seminario Permanente, cuyos objetivos eran:

1º Concienciarnos de la importancia de los valores culturales de nuestro entorno y ser capaces de transmitirlos.

2º Si realmente creíamos que el Folklore es un elemento socializador y educativo, que tiene que estar presente en el ámbito escolar y que las formas de conocerlo hasta ahora se alejaban de su realidad, decidimos buscar nuevas maneras de vivenciarlo y nos planteamos la necesidad de hacer, entre todos, una metodología activa que nos llevara a un mejor conocimiento del Folklore por parte de los niños y niñas, y alejado de la especulación y manipulación de que ha sido objeto.

Teniendo en cuenta la amplitud de contenidos del término FOLKLORE, nuestro Seminario delimita unos aspectos y se centra fundamentalmente en las Danzas, Música y Juegos Populares.

Intentando que desde la Escuela se haga una investigación de estos aspectos de nuestro Folklore, tan poco conocido, para que niños y niñas puedan vivirlo y ejecutarlo, no como una actividad fuera del horario escolar lectivo, sino como núcleo globalizador a través del cual se pueda hacer un estudio socio-cultural, socio-político, socio-económico y geográfico de una época y un lugar.

Por lo tanto, teníamos que introducirlo en nuestros colegios y en definitiva, en nuestras clases.

Si tenemos en cuenta que toda metodología activa debe partir de los centros de interés del niño y la niña, está claro que la investigación, la observación y la ejecución, unido al juego y al movimiento, constituyen la clave de estos centros de interés.

Y dado que todo estaba contenido en nuestro Folklore, empezamos a familiarizarnos con él a través del conocimiento de unos bailes típicamente granadinos: LA REJA Y EL FANDANGO DE GRANADA; y haciendo una recogida de Juegos Populares.

Iniciamos la enseñanza de los bailes, primero aprendiéndolos nosotros, en nuestro Seminario, y luego estableciendo unos ejercicios previos y unos

ritmos básicos que llevaban a los niños y niñas a sentirse seguros y a perder su miedo al ridículo. Estos ejercicios y ritmos los aprendían sin saber que les llevarían a la ejecución de un baile, pero luego, uniendo esos ejercicios al ritmo de una música compusieron una danza. En este momento les dimos ocasión de preguntar qué era aquello y llegó la hora de investigar qué baile era, quiénes lo bailaban, dónde lo hacían, cuándo y por qué motivos.

De esta forma cumplimos nuestros objetivos ya que tuvimos que hacer un estudio social, geográfico, cultural, etc...

Su interés aumentó al sentirse protagonistas. Aprendieron la música, la cantaron, ejecutaron el baile, sobre todo los más pequeños, a la vez que:

- Aprendieron lenguaje, ya que aumentó su vocabulario, escribieron, oyeron, pensaron, se expresaron...
- Aprendieron matemáticas porque haciendo grupos hicieron conjuntos juntaron, separaron, repartieron...
- El comportamiento afectivo-social se vio favorecido ya que valoraron el trabajo en grupo.
- Comprendieron la importancia de coordinarse y unir esfuerzos.
- Ayudaron a miembros de su grupo que se retraían.
- Hicieron críticas, dando razones de una actitud equívoca: por charlar, por no atender, por distraerse.

El aprendizaje del baile suponía además: el descubrimiento de su propio cuerpo, de sus posibilidades motrices y del espacio que les rodea.

Igualmente se maduró la orientación espacial, se desarrolló la observación, adquiriéndose así un mejor conocimiento del esquema corporal y un desarrollo del ritmo y la música.

Respecto a los Juegos, empezamos interesando a los niños y niñas por lo que hacían sus padres y madres, sus abuelos en sus ratos libres, cuando eran pequeños como ellos y les propusimos una investigación y recogida de sus juegos. No sólo se ocuparon de investigarlos y recogerlos, también desearon aprenderlos y practicarlos, consiguiendo que a través de la investigación y el juego llegaran a un conocimiento más real de su entorno, sus tradiciones, sus costumbres.

De esta forma logramos un desarrollo de la creatividad y potenciamos su actitud crítica.

En definitiva, podríamos valorar el Folklore en la Escuela como algo totalmente necesario ya que a través de él se consigue superar objetivos:

motóricos cognoscitivos y socio-afectivos, a la vez que el Folklore se convierte en un vehículo pedagógico de cara a renovar y transformar la Escuela, ya que quitamos mesas, levantamos a niños y niñas de sus sillas y les permitimos moverse, porque el movimiento es algo innato que la Escuela no debe coartar.

Y finalmente acercamos nuestra cultura a quien le corresponde a los niños y niñas andaluces.

Francisa Angel Alvarez

4. POSIBLES ALTERNATIVAS PARA GARANTIZAR LA ENSEÑANZA DEL FOLKLORE EN EL SISTEMA EDUCATIVO ANDALUZ

El Folklore tiene su lugar hoy en la Escuela, tiene cabida en ella. Es una riqueza muy arraigada en nuestro pueblo para dejarla que se deteriore, se manipule, se tergiverse y en definitiva, se pierda. Por lo tanto, la Escuela, como antes ha dicho mi compañero puede ser un vehículo ideal para la transmisión de nuestro Folklore y reafirmándonos en las conclusiones del I Congreso, pensamos que el Folklore debe estar incluido en los programas escolares.

Para ello necesitaríamos en primer lugar, que los profesionales de la enseñanza conozcan nuestro folklore y lo valoren, puesto que muchas veces ocurre que para el desarrollo psicomotriz, rítmico, lingüístico, etc..., recurrimos a canciones, danzas, poemas, refranes..., extraños y lejanos a nuestra cultura. Este ejemplo demuestra el desconocimiento y la no valoración de esta riqueza cultural.

Por otra parte, también pensamos que necesitaríamos especialistas que preparen al educador, no como artista, sino como transmisor de una herencia cultural, y de esta forma «recuperaríamos» al maestro.

Somos conscientes de las DIFICULTADES que de hecho nos encontramos cada día y podemos enumerarlas:

1. El desconocimiento por parte de los y las enseñantes.
2. Infraestructura en los centros, donde faltan espacios, carecen de instrumentos musicales, etc...
3. Incomprensión por parte de los propios compañeros que lo ven como pérdida de tiempo, sin ningún valor educativo.

4. Esto da lugar a una falta de continuidad, ya que a veces, se comienza esta actividad en el Ciclo Inicial o Preescolar y luego se abandona.
5. Los medios de comunicación no potencian esta tarea, por la propaganda despersonalizada de la cultura popular.

Como ALTERNATIVAS, queremos comunicar las actividades que estamos haciendo para incluir nuestro folklore en la escuela:

1. Fomentamos en los recreos los juegos populares tradicionales, evitando agresividad, que el niño y la niña reciben día día.
2. Intentamos investigar refranes, poemas, dichos, bailes, trajes, costumbres, fiestas, canciones, etc...
3. Informamos a los padres y madres para que valoren convenientemente esta enseñanza, implicándolos con su colaboración en esta tarea.

Respecto a CUANDO y COMO lo hacemos, no tenemos norma establecida, sino que:

— En algunos centros trabajamos como «Taller por ciclos», una tarde a la semana, y los niños van rotando por grupos, dando opción a que todos participen.

— En otros, ocupamos parte del tiempo dedicado a la Expresión dinámica y al Area de Sociales.

— Y con los más pequeños, este tiempo es más flexible, aprovechamos momentos en que los niños están más cansados y necesitan cambio de actividad o espacio.

CONCLUSIONES:

1. Queremos denunciar la manipulación que de nuestro Folklore se hace, con clases pagadas de baile dentro del recinto escolar, confundiendo a niños y padres, alejándose del carácter globalizador de nuestra cultura.
2. También el olvido de nuestra cultura popular en los cursos de reciclaje del profesorado.
3. La falta de personas que conozcan y amen nuestro Folklore y que quieran dedicar su tiempo y su esfuerzo a llevar esta cultura a los educadores y educadoras, como ha sido el caso de nuestro compañero Paco García, que en todo momento nos ha ofrecido su ayuda.

4. Ausencia de publicaciones infantiles que recojan la riqueza lingüística de nuestra cultura, a la hora de transmitir al niño el lenguaje, como pueden ser: trabalenguas, chascarrillos, retahílas etc..
5. Falta de personal y medios técnicos para la elaboración y publicación de documentos que nos ayuden en esta labor.
6. Desinterés de nuestros organismos educativos, exceptuando al CEP de Granada, que hoy, se puede decir que está empezando a valorar nuestro trabajo, y la importancia que el Folklore tiene en la educación.

Finalmente deciros, que la recogida de Juegos Populares por parte de los niños y niñas, esperamos sea publicada por el Centro de Profesores de Granada, e invitaros ahora a ver un VIDEO donde hemos plasmado nuestra experiencia de Investigación, Aprendizaje y Transmisión de un baile típico granadino: LA REJA.

Como vais a comprobar, este vídeo tiene deficiencias técnicas de sonido, luz, imagen, etc... debido a las dificultades anteriormente expuestas; pero sin embargo, refleja con exactitud todo el proceso llevado a cabo sobre la historia, evolución, distintas versiones del baile, la formación de «nuestro grupo», el proceso de aprendizaje de los niños y niñas en los distintos colegios y su resultado final.

Deciros también que estamos en estos momentos montando otro VIDEO sobre el trabajo realizado el pasado curso del FANDANGO DE GRANADA, pero por las dificultades expuestas no se ha terminado.

Ana Bueno Marín

CONCLUSIONES GENERALES

1.- Se valora muy positivamente la creación de la FEDERACION ANDALUZA DE AGRUPACIONES DE FOLKLORE, que fue una de las conclusiones del I CONGRESO, así como la de propiciar una mayor colaboración con las instituciones dedicadas al estudio antropológico y etnológico, base para futuros proyectos aglutinadores.

2.- Solicitar a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía el seguimiento y rescate del material recopilado con fondos públicos de la Sección Femenina, Obra Sindical de Educación y Descanso y otros, a través del Centro de Documentación Musical de Andalucía, como depositario de esta material, con la colaboración del Congreso de Folclore Andaluz y la Federación andaluza de agrupaciones de folklore.

3.- Instar a la Consejería de Educación a la inclusión del folklore en los planes de estudio, dada la necesidad imperiosa de difusión de este patrimonio cultural y su valor como base en la formación del individuo y la sociedad de una manera científica.

4.- La unanimidad en las diversas aportaciones a este II CONGRESO, aconsejan considerar y tratar el folklore en su totalidad, dado que es una realidad con múltiples facetas integradas. Se propone la denominación para sucesivos congresos de CULTURA TRADICIONAL Y POPULAR ANDALUZA.

5.- Estimular a los investigadores, grupos de trabajo, organismos públicos y privados, responsables del patrimonio popular andaluz en la administración y docencia a presentar sus aportaciones en futuras ediciones de este Congreso.

6.- Se acuerda que el Congreso quede institucionalizado con carácter bianual e itinerante por cada una de las provincias de Andalucía, excluyendo a las que hayan sido sede del mismo.

7.- Creación de una Comisión de Seguimiento de las conclusiones acordadas en este Congreso, como gestora de la realización de las mismas.

SEVILLA, 5 de diciembre de 1988

INDICE

PRESENTACION

Pedro Navarro Imberlón
Director General de Fomento y Promoción Cultural de la Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía 13

José Mariano del Toro
Presidente del II Congreso de Folclore Andaluz 16

Carmen Tizón Bernabé
Secretaria General del II Congreso de Folclore Andaluz 17

CONFERENCIA INAUGURAL

— ANTROPOLOGOS Y FOLKLORISTAS: DESENCUENTROS Y CONFLUENCIAS.
Dr. D. Enrique Luque Baena ..... 19.

AREA DE INDUMENTARIA

— COLECCIONES DE ESTAMPAS DEL SIGLO XIX: FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA INDUMENTARIA ANDALUZA.
Dr. D. Joaquín Díaz González 33

— «MANTUM» Y SUS DERIVADOS EN LA INDUMENTARIA.
José L. Pérez de Castro 53

-- LA INDUMENTARIA DE LOS SEISES DE LA CATEDRAL DE GRANADA.
María del Pilar Bertos Herrera 71

— VESTIMENTA E INDUMENTARIA TRADICIONAL EN EL ANTIGUO REINO DE GRANADA.
José Ruiz Fernández y J.M. Jerez Hernández 77

— INDUMENTARIA TRADICIONAL DE LA PROVINCIA DE JAEN: LOS «CHIRRIS» Y LAS «PASTIRAS».
Vicente Oya Rodríguez 91

— LA MANTILLA
Margarita Ortega 99

— LA INDUMENTARIA TRADICIONAL: IMPORTANCIA, INVESTIGACION Y RECUPERACION.
María Ventura Muñoz Hernández 109

AREA DE DANZA Y MUSICA

— LA INFLUENCIA ANDALUZA EN LA ESCUELA BOLERA
Eloy Pericet 119

— MUJER, FIESTA Y ESPACIO
Alida Carloni Franca 127

— DANZAS GUERRERAS Y AGRARIAS EN LA PROVINCIA DE CORDOBA: EL «PATATU» DE OBEJO Y «SAN ISIDRO» DE FUENTE TOJAR
Francisco Luque Romero y José Cobos Ruiz 133

— LA ENCUESTA ETNOMUSICOLOGICA. REFLEXIONES SOBRE SU METODOLOGIA.
Profesor D. Josép Mª Crivillé i Bargalló 149

— EL FOLKLORE ANDALUZ EN LA OBRA DE EDUARDO MARTINEZ TORNER.
José A. Gómez Rodríguez 159

— MUSICA POPULAR Y MUSICA CULTA: RELACIONES MUTUAS E INFLUENCIAS.
Germán Tejerizo Robles 179

— APORTACION PARA UN CANCIONERO GENERAL DE LA ALPUJARRA: METODOLOGIA.
María Angeles Subirats Bayego 203

— NOTAS METODOLOGICAS PARA EL ESTUDIO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES POPULARES.
Reynaldo Fernández Manzano 221

VARIOS

— TRADICION ORAL Y LITERARIA DEL CUENTO: «EL BURRO QUE CAGABA DINEROS». NOTAS A UNA VERSION CORDOBESA.
Antonio Lorenzo Vélez 229

— HONOR, VERGÜENZA Y SEXO EN EL FOLKLORE ANDALUZ.
Francisco Checa 263

— LA SAETA: EXPRESION MUSICAL DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR.
Mª Luisa Melero 289

— RECUPERACION Y PROMOCION DE LO TRADICIONAL EN LA DEMOCRACIA.
Cristina de la Montaña López Muñoz 295

— EL DOCUMENTO FILMICO EN LA ANTROPOLOGIA VISUAL. VIDEO Y CINE ETNOLOGICO.
Miguel López Izquierdo 299

— HACIA UNA METODOLOGIA ACTIVA PARA EL CONOCIMIENTO DE NUESTRO SABER POPULAR.
SEMINARIO PERMANENTE DE FOLCLORE DE GRANADA
Carmen Troyano Ruiz, Francisca Angel Alvarez,
Francisco García Fernández y Ana Bueno Marín 313

CONCLUSIONES GENERALES 323