

ta (núm. 52) entre las “Canciones narrativas locales”, definidas por los autores como textos en que “predominan los elementos líricos, pero apuntan algunos elementos narrativos: *están a medio camino entre el género lírico y el género romancero*” (257, las cursivas son mías). En mi opinión, ambas son canciones totalmente líricas, formadas por coplas, también líricas. Las otras tres canciones de este apartado (núms. 53-55) tampoco muestran rasgos narrativos notables. En cambio, en los “Alabados” de Navidad” se aclara muy bien el carácter no narrativo de las composiciones (266); en el comentario de la sección, quizá habría valido la pena señalar que *San Joaquín y Santa Ana* suele ser canción de cuna en otras partes de América.

Varios índices (de romances, de primeros versos, de informantes, de localidades y de recolectores) y una bibliografía complementan la obra, que, al margen de algunos aspectos no tan convincentes, es un instrumento útil —y necesario— para ampliar nuestro conocimiento del romancero americano y panhispánico.

MAGDALENA ALTAMIRANO
El Colegio de México

Pedro M. Piñero, Enrique Baltanás y Antonio J. Pérez Castellano, comps. *Romances y canciones en la tradición andaluza*. Sevilla: Fundación Machado, 1999; 290 pp.

Una de las preocupaciones principales de la Fundación Machado es el estudio de la literatura oral de Andalucía en sus diferentes expresiones, principalmente el romancero, la canción lírica y el cuento. Como fruto de ese interés surge una serie denominada *De viva voz*, la cual, de acuerdo con Pedro Piñero, tiene como objetivo

publicar, sin pretensiones de periodicidad fija, tanto colecciones de los textos recogidos en Andalucía, como los estudios propios y de otros especialistas sobre los diversos géneros de la literatura oral. Junto a la recogida y publicación de las manifestaciones de esta literatura, la reflexión científica y el rigurosos análisis filológico sobre ella, en cuidadas ediciones (12).

El primer libro de la serie, dedicado a Margit Frenk en reconocimiento a su magisterio, se compone de doce ensayos, agrupados en dos grandes apartados: Romancero y Cancionero. La primera parte contiene cinco ensayos sobre diferentes aspectos, desde la teoría hasta estudios monográficos de romances, principalmente del área de Andalucía.

Luis Díaz Viana, en “Voces nuevas, viejos planteamientos: la recopilación de romances” (15-21), desmiente, dadas las evidencias, que el romancero sólo sobreviva en áreas periféricas; más bien, es en esas áreas donde se preservan romances arcaicos; mientras que en las ciudades se preservan romances más influidos por la literatura de cordel. Señala que en sus recopilaciones en Castilla y León se ha concedido el mismo interés a ambos tipos de romance, ya que “una encuesta romancística debe reflejar el verdadero estado de la tradición oral en un determinado tiempo” (17).

Después de revisar una serie de conceptos esenciales en los estudios de romancero, el artículo continúa con una crítica a la posición de la escuela neotradicionalista, muchos de cuyos conceptos, de acuerdo con el autor, se siguen empleando sin haber sido revisados durante los últimos tiempos. Díaz Viana comenta el sesgo romántico de la “definición de pueblo” neotradicionalista y rechaza la actitud nacionalista que conlleva. En esta escuela, dice, se niega el gran valor de la oralidad como proceso creador, por ejemplo al dejar a un lado los romances modernos, cuyos procesos de creación y propagación son similares a los tradicionales. En cuanto a la metodología, el criterio geográfico no permite profundizar en el trabajo de campo. Ello no excluye que se le reconozca a esta escuela el logro de un gran acervo del romancero oral hispánico.

Finaliza su artículo Díaz Viana subrayando que los transmisores son también creadores y son quienes han adaptado al romancero a las nuevas circunstancias; de ahí que deba dárseles una gran importancia. Un ejemplo de ello es el *Romance de García y Galán* cantado durante la guerra civil española.

El estudio de Díaz Viana resulta interesante y sugerente, ya que muestra la necesidad de revisar los conceptos y la metodología para lograr una mayor comprensión de la complejidad del romancero.

Jesús Antonio Cid, en su artículo “El romancero tradicional de An-

dalucía. La recolección histórica y las encuestas de M. Manrique de Lara (Córdoba, Sevilla, Cádiz; 1916)” (23-61), describe y reconoce el valor fundamental del trabajo realizado por Manrique de Lara para el conocimiento del romancero andaluz. En concreto, describe la encuesta “más importante en la etapa ‘histórica’ de exploraciones del Romancero” realizada en 1916.

Manuel Manrique de Lara fue un personaje muy interesante; además de ser militar de carrera y diplomático, fue pintor, crítico de arte, músico, historiador y crítico de la música. Fue, como dice Cid, “el mejor colaborador que pudo encontrar Menéndez Pidal en su campaña de conquista de ‘adeptos’ a la causa del romancero” (31). Sin embargo, la carencia de obra escrita resultó en una falta de reconocimiento a su labor para la cultura española.

Su acercamiento al romancero se debió, en primera instancia, a sus intereses musicales. Convencido por Menéndez Pidal en una excursión a Las Navas del Marqués, se dedica de lleno al romancero. La encuesta de 1916 se realiza en centros urbanos, como Córdoba, Sevilla, Cádiz y Algeciras, donde el romancero era un fenómeno muy vivo a principios del siglo xx. No se sabe su *modus operandi*, pero, dada su orientación musical, se presume que recurría a recitadores y cantores que le pudieran proporcionar la melodía de una manera nítida. No excluyó en su recolección otros géneros de la literatura oral.

Se destacan en su recopilación las versiones de los romances, sobre todo, aquellas recogidas a la excepcional informante Encarnación Rodríguez, de 21 años de edad, que conocía casi la totalidad de los romances documentados en Andalucía y proporcionó 75 romances y canciones narrativas.

Cid continúa su descripción del recorrido de Manrique de Lara y sus hallazgos romancísticos, permitiendo al lector reconstruir los hechos. A continuación ofrece un inventario de las versiones en “la presumible secuencia en que tuvo lugar la encuesta” y las páginas que ocupan en los cuadernos y las hojas sueltas. Se consigna también la presencia o ausencia de melodía, el título del romance, de acuerdo con el *Catálogo general del romancero*, de Menéndez Pidal, y el número de versos octosílabos recogidos en cada sesión. Además, se ofrece un índice temático con los títulos y las asonancias de los romances. La meticulosidad

de Cid para hallar la información y organizarla permite al lector comprender lo valioso de esa encuesta y sus hallazgos.

El artículo finaliza con un apéndice sobre Manrique de Lara como pintor y crítico de arte (56-61), el cual, pese a su interés intrínseco, parecería fuera de lugar en el presente volumen.

En el breve pero interesante artículo “El romance de *La blanca niña* en la poesía oral de Antequera” (63-71), Francisco López Estrada expone las versiones del conocido romance recogidas por él en ese lugar y las compara con el texto ofrecido por Martín Nucio en 1550. De la comparación entre los motivos y elementos poéticos resalta la adaptación del texto realizada por los pobladores de Antequera. Sobre todo, llama la atención el final del romance, donde se ha perdido el castigo ejemplar de la versión del siglo XVI.

López Estrada agrega al estudio otra canción que trata de la infidelidad de la esposa y que se canta con *La blanca niña* en Navidad. Presume que estas coplas pudieron ser el origen del romance de *La casada infiel* de Federico García Lorca.

Enrique Baltanás, en “Ropaje carolingio, realidad vulgar: *El conde Claros en hábito de fraile* en la tradición moderna” (73-82), resalta que la presencia de las 15 versiones recopiladas hasta ahora en Andalucía demuestran que existe una mayor difusión en esta zona de la que se estimaba hace algunos años. El autor analiza las diferentes variantes. En Andalucía el conflicto se desencadena por “la actitud jactanciosa e irresponsable del propio conde” (75). El dramático final puede, supone Baltanás, haber influido en la menor difusión del romance en la región andaluza.

De acuerdo con Baltanás, *El conde Claros en hábito de fraile* es un romance carolingio que debería agruparse junto a otros romances con el mismo esquema, como *Gerineldo* + *La boda estorbada*. El romance, dice, está construido desde la perspectiva femenina, ya “que expresa no sólo preocupaciones bien reales de las mujeres, sino que se muestra además, con un gran realismo, la tragedia vulgar, cotidiana, que el final feliz de la historia no logra atenuar” (80). Al final, en un apéndice, ofrece dos versiones inéditas del romance.

El estilo claro y la estructura permiten seguir ágilmente el argumento de Enrique Baltanás. Sin embargo, surge la pregunta de si el romance refleja una realidad femenina o es el intento, desde una perspectiva

masculina, de establecer normas al personaje femenino en la ficción para que sirva de ejemplo a la mujer real.

El estudio que cierra la sección dedicada al romancero es el de María José Porro Herrera: “Palimpsesto y creación en un romancero moderno: los *Romances histórico-tradicionales de Córdoba*, de Teodomiro Ramírez de Arellano” (83-96). En la obra de Ramírez de Arellano, de 1902, existen tres puntos de partida, de acuerdo con la autora: la biblioteca familiar, los pliegos de cordel y “fuentes literarias varias cuyos episodios narrados se ubican inevitablemente en la ciudad de Córdoba”. Porro Herrera consigue interesar al lector en los romances del autor cordobés; sin embargo, se lamenta la falta de ejemplos textuales para apreciar la reescritura de los romances, como ha propuesto la autora al inicio del trabajo.

La segunda parte del libro está conformada por siete ensayos dedicados al cancionero. El primer artículo es de José Manuel Pedrosa y se intitula “El cancionero tradicional andaluz: historia, poética y dimensión panhispánica” (97-117). Se abre con la discusión sobre el concepto de “cancionero tradicional andaluz”, y cuestiona si es un concepto cultural o geográfico. El autor afirma que por “cancionero andaluz” debe entenderse

el conjunto de las canciones recogidas y documentadas, en alguna de sus variantes sincrónicas y en cualquier fase de su evolución diacrónica, en Andalucía, independientemente de sus orígenes y de las demás variantes que pueda tener en otras áreas y épocas (97).

A continuación traza Pedrosa una historia de los orígenes de los cantos en Andalucía, destacando su hibridismo cultural, con variados ejemplos de distintas épocas. Llama la atención sobre la confusión que se ha producido al identificar la cultura andalusí —que corresponde al área denominada Al-Andalus— con la cultura andaluza actual. Asimismo, el autor explica que Andalucía fue también el puente entre España y América, por donde se introdujeron a Europa danzas como la zarabanda, la chacona y el zarambeque. Incluso, dice Pedrosa, el cante flamenco, generalmente considerado como el cancionero de los gitanos, tiene “vínculos profundos con el cancionero folclórico no sólo andaluz, sino hispánico en general” (109); sus orígenes se relacionan estrechamente con

el “majismo” del siglo XVIII. Y en el siglo XIX surge la moderna escuela de recolección e investigación folclórica, con personalidades como Fernán Caballero, Cecilia Böhl de Faber, Antonio Machado y Álvarez “Demófilo” y Francisco Rodríguez Marín.

En este artículo muestra Pedrosa lo particular y lo universal de las canciones andaluzas a través de interesantes textos, poniendo de manifiesto su erudición en el estudio de la literatura oral. Después del recorrido ofrecido por el estudioso queda claro que —y cito sus palabras por precisas— “el cancionero andaluz es mucho más que el reducto de los tópicos simplificadores y generalizadores del arabismo, el gitanismo, el torerismo, el bandolerismo y tantos otros ‘ismos’ a los que algunos han querido reducirlo” (117).

José María Alín, en su artículo “Referencias nuevas (andaluzas) de canciones viejas” (119-138), ofrece una serie de supervivencias de canciones antiguas recogidas en Andalucía. “No se trata, dice, de un estudio general, sino sólo de nuevas aportaciones. Salvo en unos pocos casos ofrezco supervivencias hasta ahora no identificadas” (120). El autor cita cuatro supervivencias hasta ahora no registradas, 22 nuevas referencias y cinco supervivencias parciales. Los cancioneros en los que basa la investigación son el de Enrique Alcalá Ortiz, *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile* (5 vols., Priego, 1984-1992) y Francisco Álvarez Curiel, *Cancionero popular andaluz* (Málaga: Arguval, 1992).

La colección de textos resulta interesante, sobre todo para conocer cuán estrecha es la relación entre el cancionero viejo y el cancionero recogido actualmente. Sin embargo, en cuanto a las canciones antiguas, llama la atención que Alín no haga mención alguna del *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* de Margit Frenk (1987), que habría enriquecido la discusión propuesta. En cuanto a las canciones actuales de Andalucía, nos preguntamos por qué el autor redujo su búsqueda a sólo dos cancioneros.

El tercer artículo de la sección es el de Pedro M. Piñero “*Las horas y Los caracoles. La poética del texto fragmentado*” (139-156) donde se estudia la poética de las canciones acumulativas con una metodología textualista. El autor retoma de Ana Pelegrín la definición del género donde se resalta la falta de “hilazón lógica” que existe en los textos y

explica que los asuntos quedan insinuados en claves cuya lectura puede ser facilitada por la tradición (139).

Piñero estudia de una manera muy bien estructurada y rigurosa el texto de una canción acumulativa de Arcos de la Frontera grabada en 1983, que comienza “Y a la mar no tires doce...”; señala las coincidencias con otros textos de la tradición que permiten aclarar el significado de la canción, cuya primera parte es una decreciente progresión numérica, y que finaliza con los versos: “¿Para qué los caracoles se lavan? / ¿para qué en la orillita del agua?”. Muestra Piñero cómo las canciones acumulativas de progresión numérica ascendente o descendente se hallan enraizadas en la tradición de la lírica infantil.

En los dos últimos versos existen dos motivos poéticos eróticos de larga tradición, como muestra Piñero: los caracoles y la orillita del agua. Cierra la explicación de la canción con la interpretación del primer verso, “Y a la mar no tires doce...”, y deduce, después de ofrecer otros ejemplos, que se refiere al muy conocido tópico del *carpe diem*.

Antonio José Pérez Castellano analiza en su artículo “El mundo rural en el cancionero popular andaluz” (157-167) la influencia de la sociedad agraria en la temática de las coplas. Ello se refleja en coplas en que el trabajador agrícola es el preferido por las mujeres como: “Casarme, me casaría, / con un moso con dinero, / pero estoy loca perdía / por un pobre asitunero”. Por otra parte, hay el consiguiente desprecio a los artesanos, como el zapatero y el sastre, a los cuales, generalmente, se les considera brutos, ladrones, mentirosos y cornudos, imagen que también tiene raíces en la tradición, tanto culta como popular. Estos oficios se relacionaron con los judíos y los islámicos.

El artículo de Pérez Castellano señala interesantes características de las coplas de Andalucía en relación con el mundo agrícola, sobre todo en lo referente al trabajo. Algunas afirmaciones hechas en el texto sugieren que el autor olvida tomar en cuenta que el cancionero lírico tradicional no sólo es un reflejo de la sociedad, sino que también hay en él cabida para un mundo ideal, de ficción poética.

En “El cancionerillo de Aznalcázar. Aproximación a la bamba” (169-190), Carmen Durán Medina hace un estudio monográfico de las *bambas* en un corpus de cerca de 500 coplas que ella ha recolectado en Aznalcázar. Se inicia el artículo con una revisión del vocablo *bamba*, que

significa “columpio” y “cante de columpio”.¹ La autora apunta que es un género que se considera, a partir de los estudios realizados, como original de la Baja Andalucía y cuyo origen data de los siglos XVI y XVII.

Las bambas eran canciones cantadas por mujeres para acompañar las mecidas de columpio en las fiestas de Carnaval. La temática más abundante es la amorosa, aunque también buen número de coplas tratan sobre la acción misma de columpiar. Durán Medina ofrece una selección de coplas amorosas que se cantan como *bambas*, así como algunas a lo divino. En cuanto a la clasificación de Durán Medina, como varios de los ejemplos citados aparecen igualmente en otro tipo de canciones, la autora debería aclarar si la *bamba* es más bien una clasificación funcional y, también, qué entiende la autora por “canción de mujer”.

En el penúltimo artículo, “La influencia de la tradición oral en los poetas del 27” (191-215), Francisco Gutiérrez Carbajo revela interesantes contactos entre la poesía culta y la tradicional en Alberti y García Lorca, principalmente. Ese vínculo tuvo un gran impulso a principios de siglo, gracias a la labor de Menéndez Pidal en el Centro de Estudios Históricos. Gutiérrez Carbajo cita algunas opiniones de Alberti sobre el desarrollo de la poesía popular en España a través de los siglos. Luego pasa al análisis de los textos y muestra las coincidencias entre poemas de Alberti y la poesía tradicional en varios libros del poeta, como, entre otros, *El hombre deshabitado*, *La arboleda perdida*, *Marinero en tierra* y *Poemas del destierro y de la espera*. Los ejemplos citados muestran, sobre todo, que el poeta prefiere “estructuras simples de la lírica popular, de tipo paralelístico, configuradas a veces por construcciones dialogadas, o bien por estribillos y otras formas reiterativas” (202).

Otro de los poetas destacados por el estudioso es Federico García Lorca, cuya contribución teórica más importante a la poética tradicional fue la conferencia leída en 1922 sobre el cante flamenco y el cante jondo. Gutiérrez Carbajo elige poemas de *Poema del cante jondo* y del *Romancero gitano*, y añade algunos del *Libro de poemas*.

La sección dedicada al Cancionero cierra con el artículo de Ana Pelegrín titulado “Catálogo de retahílas y canciones infantiles en Andalucía” (217-

¹ Ver ahora, en este mismo número de la *Revista*, el artículo de José Manuel Pedrosa (N. de la R.).

290). Pelegrín ofrece un breve pero completo panorama de los estudios de la canción infantil andaluza desde el Siglo de Oro hasta la actualidad. Este primer *Catálogo* identifica tipos y temas, “asignando título a 328 retahílas y 107 canciones de la tradición oral moderna, incluyendo los viejos y las nuevas recreaciones del universo poético infantil” (218).

Pelegrín divide su trabajo en dos apartados, de acuerdo con una perspectiva textual: lírica y romancero. Agrupa bajo el nombre de *retahíla* a “las múltiples formas móviles, cambiantes de letras, cantarcillos, rimas, juegos, dichos, fórmulas, patrañas, retahílas de sorteo” (219). Y define a la retahíla como “una composición lúdica, de versificación irregular, frecuentemente dialogada o enumerativa, aparentemente irracional, que acompaña juegos y entretenimientos de los niños” (219). Añade Pelegrín que las retahílas se emparentan con otras tradiciones europeas.

En el catálogo están incluidas retahílas de *larga duración*, que han permanecido en la tradición desde el siglo XVI-XVII, y de *corta duración*, del siglo XIX en adelante. Cada retahíla tiene un número, un título asignado y los primeros versos o *incipit* o *incipits* correspondientes. Para ejemplificar el catálogo, añade Pelegrín, al final del artículo, retahílas grabadas a informantes andaluces. Los criterios claros del catálogo y la ejemplificación final hacen de este artículo una muy útil herramienta para el estudioso de la poesía oral.

El presente volumen es una invitación a recorrer el mundo poético de la región de Andalucía a través de los variados estudios reunidos, cuya calidad permite ahondar en el conocimiento de la poesía tradicional. Por todo lo anterior, esperamos que llegue pronto el segundo tomo de esta colección.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM