

EL ARTE FLAMENCO: UN REFERENTE SIMBÓLICO MÁS DE ‘LO ANDALUZ’

Miguel Ángel Berlanga

Resumen. Aunque el referente simbólico andaluz más conocido en España y en el extranjero probablemente sea el flamenco, de Andalucía surgieron antes otras propuestas culturales, principalmente en la esfera de lo popular de tipo tradicional, que han ejercido un gran poder de atracción y una expansividad notable en comparación con otras regiones españolas. En este estudio vamos a analizar algunas manifestaciones de cultura popular que pueden asignarse a Andalucía. Veremos su expansividad o influencia histórica hacia cuatro ámbitos distintos: el norte de España y el mundo árabe (desde la Edad Media), América (desde el siglo XVI) y el resto de Europa, particularmente con la moda romántica del andalucismo. Se reflexiona sobre la identificación de ‘lo popular andaluz’ con ‘lo popular español’. Contrastaremos los conceptos de tradición y de tradicionalismo aplicados a Andalucía. Y se hace mención del andalucismo artístico decimonónico, como ambiente o moda de la que el flamenco sacó su provecho: gracias a la actitud de apertura –en España y en Europa– hacia ‘lo popular andaluz’, fruto de la búsqueda de lo exótico, el flamenco se ha convertido, a pesar de un cierto andalucismo de pandereta, en uno de los referentes más universales de Andalucía en la actualidad.

Introducción. ¿Existe ‘lo andaluz’?

El flamenco puede ser explicado como una creación cultural surgida fundamentalmente en Andalucía, y en continuidad con otros elementos de la cultura popular. No toca aquí reflexionar sobre el alcance de la expresión cultura popular, concepto complejo, definido y redefinido desde que Herder lo introdujera a finales del siglo XVIII. No obstante, y puesto que a él hacemos

continuas alusiones, dejamos en nota al final algunas consideraciones al respecto¹. Sí reflexionaremos específicamente sobre el concepto de cultura popular *andaluza* como presupuesto del surgimiento del flamenco. Ortega y Gasset escribió que entre todas las regiones españolas, Andalucía es la

1. El concepto de *cultura popular* ha ido cambiando al hilo de diversos enfoques. La Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la UNESCO adoptó en 1989 la *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*. En este documento se define el patrimonio oral y el llamado desde entonces *patrimonio inmaterial*. El texto sigue identificando en buena parte cultura popular con cultura tradicional: Sería “El conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto a expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes”.

Los folkloristas conservaron durante mucho tiempo una visión romántica de la sociedad europea, un especial interés por *recolectar, transcribir, analizar y comparar*. La música tradicional había que preservarla porque se consideraba en peligro de extinción. En realidad los folkloristas identifican y confunden *cultura popular* con *cultura tradicional*.

Un buen resumen de los presupuestos teóricos de esta tendencia que identifica la *cultura popular* como *cultura tradicional* lo encontramos en Díaz Viana, quien acude a las ideas de Peter Burke (1981): a principios de la Edad Moderna, Europa estaba diferenciada culturalmente en dos sectores fundamentales: “uno, el mayoritario, habría tenido únicamente acceso a la cultura que solemos llamar popular y también tradicional. El otro sector, minoritario pero dominante, habría sido bi-cultural y a menudo bilingüe, en el sentido de que disfrutaría a un tiempo del conocimiento de la cultura local y regional ‘popular’ que aprendió con la lengua vernácula en su niñez, y de la otra cultura, elitista y con pretensiones de universalidad” (en Díaz Viana: 1992: 34).

Se puede mantener que sólo a inicios de la Edad Moderna cultura de élite y culturas populares se confundían, las fronteras culturales no eran nítidas, “los nobles participaban de las creencias religiosas, de las supersticiones y de los juegos, las autoridades poseían una actitud de tolerancia para con las prácticas populares (...) el gusto por los romances de caballerías era generalizado y las baladas y la literatura de *colportage* no eran todavía asociadas al pueblo por la minoría educada, ella también participaba de la estética popular (Muchembled, 1978)

La situación se tornó más compleja a partir del siglo 19, surgiendo lo que algunos han denominado una *cultura intermedia*, la de una población que sin ser la élite cultural y social comenzaba a tener acceso a otros bienes culturales a través de la lectura. Pero los folkloristas han seguido apegados durante mucho tiempo a esta visión romántica bipartita de la sociedad comentada por Burke: por un lado, una *sociedad folk* o campesina, iletrada, rural, de bajo estrato, y por otro lado las clases civilizadas o elites, cultas, urbanas. Lo folk y lo urbano como extremos opuestos. En todo caso –observa Díaz Viana–, esta visión auguraba la desaparición de la cultura folk en las sociedades al hilo de la industrialización.

que posee una cultura más radicalmente suya, a pesar de que nunca ha pretendido constituirse en nación (Ortega, 1932). Y Julián Marías, uno de sus mejores discípulos, afirmó que “si hay algo verdaderamente diferente en España, es Andalucía; si hay algo irreductible, básicamente distinto de todo lo demás, es la región complejísima del Sur” (Marías, 1990: 29). Somos de los que piensan que es posible individuar determinados *rasgos compartidos* en usos y costumbres de un colectivo humano; que se puede hablar de 'lo característico andaluz' frente a lo de otras regiones españolas, sin llegar a caer en los tópicos al uso. El problema es individuar acertadamente cuáles son esas notas específicas, contando además con que el análisis cultural no está exento de posicionamientos ideológicos.

Es cierto que conviene desconfiar de la superficial asignación a pueblos o colectivos humanos de *topoi* culturales invariables en el tiempo. Aceptando ese reto, nos aventuraremos en la empresa de asignar a los andaluces algunos *rasgos culturales compartidos*. O dicho de otra manera: aventuraremos una definición de cultura popular andaluza. Para asignar un *topos* o rasgo cultural a un colectivo, no es necesario que la mayoría de personas de ese colectivo lo viva o practique de hecho. En este trabajo reflexionamos en torno a esta asignación.

Se admiten sin mayores problemas algunas constantes como típicas de Andalucía. Algunos rasgos geográficos o ambientales (de clima, la importancia de su economía agrícola, el ser tierra volcada en el turismo...), hay otros más propensos a los tópicos, referidos al talante genérico de sus gentes: la vertiente lúdica y festiva de la vida, trabaja para vivir, no vivir para trabajar, gustar del flamenco y los toros...

La visión romántica del folklore y de la cultura popular es deudora de las ideas de Johann Gottfried von Herder, autor alemán de finales del siglo 18, que se extendieron por casi toda Europa a principios del 19. En su ensayo “sobre los efectos de la poesía en las costumbres y en la moral de las naciones antiguas y modernas”, escribe que las clases campesinas serían, en conjunto los depositarios y transmisores de un “genio del pueblo”, modelado por el contacto con la tierra y el clima, y transmitido de una generación a otra, desde la antigüedad, a través de la lengua, sobre todo en las producciones legendarias populares de tradición oral: epopeyas (los romances en España), cuentos o leyendas. En la visión de Herder, cada pueblo posee su “genio”, único y singular, que debía ser el fundamento de la renovación cultural de las naciones, a través por ejemplo de la ‘poesía natural’ (poesías y músicas tradicionales), la más auténtica para Herder, en comparación con la poesía de autor, más artificial.

Argumentaremos que el flamenco puede verse como la última y más significativa de las manifestaciones o *construcciones culturales* que han surgido en la historia de Andalucía, y que ha surgido en continuidad con otras creaciones culturales anteriores, siempre en la esfera de la *cultura popular*. Comenzaremos esta argumentación con algunas reflexiones sobre determinados elementos unificadores que cabe individuar en Andalucía, a pesar de su gran variedad humana y geográfica.

Variedad y unidad de Andalucía

La variedad geográfica

Aparentemente juega en contra de nuestro propósito el dato evidente de la diversidad geográfica de Andalucía. De hecho es la región más extensa de España (87.000 km², más que algunos países europeos), y en su seno se pueden individuar muchas decenas de comarcas bien diferenciadas².

Suele distinguirse entre una Andalucía Occidental, la *Baja* o *Llana* y una Andalucía Oriental. Es una distinción genérica, pero no exenta de base real. Respecto a la primera, su centro histórico de influencias ha pivotado siempre entre Sevilla (la más importante ciudad del occidente andaluz) y Cádiz. Ambas provincias han marchado siempre muy de la mano en manifestaciones de cultura popular, y también por supuesto en el flamenco. En esta zona queda incluida la provincia de Huelva, que también comparte con Sevilla un intenso trasiego humano, económico, y muchas manifestaciones de cultura popular (Huelva y Sevilla son las dos provincias rociaras por

2. De oeste a este cabe citar la costa de Huelva y el Andévalo; la marisma y zona de Doñana; el último tramo del río Guadalquivir, desde su desembocadura hasta la ciudad de Sevilla; la bahía de Cádiz y los Puertos, la campiña de Jerez; Algeciras y Gibraltar; la serrañía de Ronda, Sierra Morena; Málaga y su costa del Sol, la vega de Antequera, Montes de Málaga y Anarquía; la amplia campiña central; las Subbéticas cordobesas; Sierra Morena; las sierras occidentales de Jaén así como su amplia campiña olivarera; la tierra de Loja y el Temple; la Vega de Granada; Sierra Nevada; el valle de Lecrín; la Alpujarra granadina y almeriense; la hoya de Guadix; Baza y sus sierras; la costa de Granada; el campo de Dalías; la sierra de María; la sierra de Cazorla y las Villas... Por su particular combinación entre paisaje y cultura, han sido objeto de atracción y más modernamente de estudio las Alpujarras granadinas, la Axarquía malagueña, la Sierra de Grazalema y Ronda, la zona de las Subbéticas cordobesas, la Sierra de Huelva...

autonomasia). Además, el sur de la provincia de Badajoz entra de lleno en la órbita sevillana, así como parte de la provincia de Córdoba.

De Andalucía Oriental, su referente histórico es Granada, capital del reino nazarí –último bastión de Al-Ándalus durante dos siglos– y después centro administrativo en materias de justicia, enseñanza, organización eclesiástica y militar. Siendo Granada el principal referente simbólico de Andalucía oriental, sin embargo su influencia en cuestiones de cultura popular nunca ha sido tan notable como la de Sevilla sobre la parte occidental, y aun sobre toda Andalucía³.

Sin duda son muy distintas ambas ‘Andalucías’, como lo son Jaén de Cádiz o Almería de Huelva. Y podríamos seguir distinguiendo entre una Andalucía atlántica (Cádiz, Huelva y Sevilla), una Andalucía mediterránea (Málaga, parte de Granada y Almería), una Andalucía serrana y montañosa...

Rasgos culturales ‘unificadores’

Pero a pesar de esa diversidad, el concepto de *lo andaluz popular* ha ejercido históricamente un poder de atracción, en España y fuera de ella, superior al de cualquier otra región española. Bajo este concepto suelen englobarse determinadas costumbres populares que tienen que ver principalmente con un ‘estilo de vida’ tradicional y por tanto identificable con lo que llamamos folklore en sentido amplio: soluciones de arquitectura popular, un estilo de vida, soluciones alimentarias, un repertorio compartido en coplas y cantares, lo flamenco como expresión artística, algunos rasgos de carácter asignados genéricamente al andaluz...

Particularmente desde el Romanticismo, se cuentan por decenas los autores españoles y extranjeros que han argumentado que Andalucía es el lugar donde, *el pueblo* habría conservado más las tradiciones y costumbres que pasan por típicamente españolas. Caro Baroja observó que más allá de los tópicos, Andalucía es, de toda la Península Ibérica, la tierra que más ha atraído y aun atrae a los extranjeros, “la única que es capaz de imponer su folklore a los demás” (Caro Baroja, 1990: 241). Lo andaluz popular actúa como referente de lo popular español, en España y fuera de España. “¿Cómo

3. Dicho sea con el permiso de mis paisanos malagueños y del resto de andaluces.

es posible –se pregunta Julián Marías– que una región tan diferente, con rasgos tan claramente acusados [y distintos], resulte representativa de la totalidad nacional y hasta símbolo de ella?” (Marías, 1990: 31).

Los textos que analizaremos van en la línea de testimoniar que esa confusión y expansividad de *lo popular andaluz* no es algo que provenga del Romanticismo a esta parte, sino que está presente desde hace siglos. Y centraremos ese análisis en cuatro ámbitos culturales y geográficos definidos: a) Hacia el norte de España (particularmente Castilla), desde la Edad Media; b) Hacia Europa, desde el siglo XIX; c) Hacia el mundo árabe, también desde la Edad Media (sobre todo desde el siglo XI y hasta hoy); y d) Hacia América, desde los siglos XVI y XVII hasta el presente.

Reflexionar sobre esta particular *expansividad*, ayudará a encuadrar la capacidad expansiva del flamenco, así como a justificar la afirmación de que el flamenco es uno de los últimos símbolos de lo andaluz, traspasado –con más o menos fortuna– a símbolo de lo español. Detengámonos ya en algunos ámbitos en los que distintos escritores, pensadores, viajeros... han querido ver rasgos *andaluces*.

Lo geográfico-ambiental

Cuando se habla de cultura tradicional, se hace alusión también a las particulares respuestas culturales al medio geográfico en que se vive. Y son abundantes los autores que comienzan la caracterización unitaria de Andalucía por su caracterización paisajística, por el entorno o hábitat, concepto éste que trasciende lo estrictamente geográfico, aunque está muy en relación con él⁴.

4. Un rasgo generalizado de hábitat en amplias zonas de Andalucía es la presencia relevante de comarcas de *economía agrícola* cuya población no vive en pequeñas aldeas sino que se concentra en ciudades de tamaño medio. Estas poblaciones, aun no siendo capitales de provincia, mantienen un estilo de vida muy propiamente urbano. Muchos pueblos grandes andaluces mantienen un marcado *carácter urbano*. En los valles fluviales (principalmente el Guadalquivir), en las zonas costeras atlántica y mediterránea y en la amplia campiña central, han existido desde antiguo centros urbanos importantes. Las primeras ciudades de occidente datan de la cultura tartesia (Andalucía Occidental). En época romana, Hispalis, Itálica, Carmona o Córdoba fueron ciudades importantes. En época califal, Córdoba fue una de las ciudades más pobladas de Europa, alcanzando los 100.000 habitantes, dato insólito en

Abundan los textos cuyos autores describen su particular sensación de diferencia que experimentaron al 'entrar' en Andalucía. Levi Provençal (1982: 27) por ejemplo, repara en el contraste con la percepción de severidad que produce el paisaje castellano-manchego. La cursiva es nuestra:

Lo más frecuente es penetrar en la Península Ibérica por el Norte (...). Y desde que se comienza a avanzar hacia el Sur *sorprende la oposición*, a veces *brutal*, de los paisajes. Poco a poco, la magnífica austeridad de las llanuras castellanas se va atenuando; *el aspecto severo de la España norteña se va suavizando* para acabar por *sonreír* cuando se llega a Andalucía, la tierra predilecta de los moros que la ocuparon durante ocho siglos.

Julio Caro Baroja también describe sensaciones similares. Alude a la conmoción y a la atracción que ejerce el paisaje en cuanto se atraviesa Despeñaperros:

Bajar hacia el Guadalquivir por los olivares de Jaén *aún me conmueve las fibras*: en invierno lo mismo que en la primavera o en otoño. *Los pueblos me atraen más que los castellanos, y las personas parecen, por lo menos en principio, más variadas y variables de carácter que las de otras partes de España.* (Caro Baroja, 1993: 12).

Y Julián Marías, especifica el fenómeno como una nueva relación que se establece *con el paisaje, con la ciudad y el ambiente*:

“Apenas se entra en [Andalucía], *sobreviene una nueva relación con el ambiente*, el paisaje, la ciudad; empiezan a salirle a uno raicillas” (Marías, 1990: 11).

Estar en Andalucía (no en el actual fragor del moderno estilo de vida de sus ciudades, sino *en los lugares y formas culturales con poso de siglos*), produce, en palabras de este autor, una impresión de sorpresa y encanto.

el occidente medieval. En época de Taifas, muchas ciudades del sur tuvieron una intensa vida urbana. Núcleos importantes desde antiguo, rodeados de campiña, son Jerez, Arcos, Ronda, Écija, Marchena, Osuna, Priego, Lucena, Montilla, Antequera, Baeza, Linares, Alcalá la Real, Úbeda, Guadix... ninguno de ellos capitales de provincia.

Los tres autores citados hablan de apacibilidad, de lo atractivo de sus pueblos, del carácter variado de sus gentes, y de *una particular relación con el ambiente y el paisaje*. Se cita la sensación de acogida. Se ha destacado que el andaluz, por lo general, vive la pertenencia a su tierra de manera acusada, pero *sin referencias negativas a otros lugares*. Participamos de la idea de que la identidad andaluza no está volcada hacia el propio pasado, ni confrontada a otras maneras de autocomprenderse. Tales actitudes vitales no son propensas a crear rechazo en el foráneo, que al llegar no se siente tal, aunque constate que está en una región muy distinta a la suya. En Andalucía nunca han prendido, ni parece fácil que prendan los nacionalismos excluyentes⁵.

Esta primera caracterización de Andalucía, está ligada, en parte, a lo geográfico, pero también lo trasciende, entrando en cuestiones que son ya culturales (de cultura material, si incluimos en tal concepto las soluciones históricas de *respuesta al medio*).

Las formas culturales tradicionales gozan, en relación con las de la cultura material contemporánea, de una menor artificiosidad⁶. La cultura contemporánea suele ignorar o *pasar por encima* de los condicionantes medioambientales. Sus formas son a menudo *traídas*, no inspiradas en el medio físico en el que se encuentran. Tienen, en este sentido, un carácter más impersonal y artificioso⁷. Lo tradicional hace referencia a la peculiar adaptación al entorno, a un *estilo de vida* que procede de un ajuste a las circunstancias ambientales, a una manera de *estar instalados* en el mundo en expresión de Julián Marías. Entramos así en otra característica sobre la que se ha escrito a propósito de Andalucía, que es su antigüedad.

5. Nada más lejos de los discursos del campesino de las zonas rurales de tránsito entre Castilla y Andalucía –en todo caso apegado a su terreno–. O de los lugareños de la Costa del Sol, abiertos hacia el turista.

6. En Andalucía se ha destacado, entre otros: El patio andaluz (aunque no deja de ser una generalización, pues la difusión del patio no va más allá del siglo XVI, cuando a partir de la inspiración en el patio de la domus romana, lo adoptaron las casas aristocráticas de Sevilla y a partir de ahí se fue difundiendo progresivamente entre sectores más bien pudientes, pero no en toda Andalucía); la calle (la plaza, la esquina) como lugar de encuentro y diálogo más que de paso; la maceta con geranios como adorno de fachadas, patios y ventanas; la pequeña plaza recoleta y su papel de lugar de encuentro; las fachadas enjalbegadas de las casas que dan el tono blanco a muchos pueblos; la gran ventana enrejada con poyete.

7. No es lo mismo un bloque de pisos que un cortijo en conexión paisajística con el entorno. No nos referimos sólo a los grandes cortijos: las pequeñas casas rurales con su huerto y corral, se contraponen a los barracones suburbanos de contrachapado.

Antigüedad en las formas culturales de Andalucía.

Se encuentran también referencias abundantes a la impresión de *antigüedad* que trasluce Andalucía como región. Se ha escrito que antes de que existiera España, o Al-Andalus, o la Hispania romana, existía Andalucía. Bien es cierto que parte de estas afirmaciones se han gestado en el seno de debates de carácter ideológico a propósito de la personalidad histórica de España. Dejando por el momento esos debates (los retomamos más abajo), pensamos que sí cabe individuar algunos rasgos culturales decantados en el tiempo. No que sean estables, no hablamos de esencias inmutables, que tanta aversión parecen suscitar en la mentalidad posmoderna. Nos referimos a soluciones culturales que han permanecido en el tiempo, que se han adaptado a cada época y se han expandido más allá de las propias coordenadas geográficas. Además del flamenco, se puede hablar de otros logros culturales que Andalucía ha 'exportado'.

Ortega escribió sobre la vejez o antigüedad de Andalucía, asignándole ser el pueblo más antiguo del Mediterráneo:

Uno de los datos imprescindibles para entender el alma andaluza es el de su vejez. No se olvide. Es, *por ventura, el pueblo más viejo del Mediterráneo —más viejo que griegos y romanos.* (Ortega, *Teoría de Andalucía*, 1934).

Puede que hoy día esta afirmación suene a tradicionalista. Pero esta sospecha se esfuma cuando comprobamos que este rasgo Ortega lo asociaba al de la apacibilidad y escasa belicosidad de los andaluces frente a todo tipo de invasores: siempre habrían preferido aceptarlos para acabar, sin embargo, por integrarlos en su estilo de vida, 'dominarlos' fagocitarlos culturalmente.

Andalucía ha caído en poder de todos los violentos mediterráneos, y siempre en veinticuatro horas, por decirlo así, sin ensayar siquiera la resistencia. *Su táctica fue ceder y ser blanda. De este modo acabó siempre por embriagar con su delicia el áspero ímpetu del invasor.* El olivo bético es símbolo de la paz como norma y principio de cultura (Ortega, *Teoría de Andalucía*, 1934).

Expansividad de lo andaluz. Hacia oriente y hacia Castilla

Además de la integración cultural de sus invasores, abundan los textos en que se resalta la expansividad de lo popular andaluz fuera de nuestras fronteras. E. Lévi-Provençal a propósito de la influencia de Al-Ándalus en el norte de África, afirma que incluso en épocas de dominio norteafricano (almorávides y almohades) tras el derrumbamiento del Califato (siglos XI y XII), los invasores acabaron por rendirse a sus encantos, como le sucedió a Roma con Grecia. Repárese, por cierto, en que en el mundo árabe Andalucía y Al-Andalus son conceptos que se confunden con frecuencia, aun siendo distintos:

Fuera cual fuera su fortuna política, la tierra de *al-Andalus* no pierde nunca su rango de soberna del espíritu; aun subyugada, en el mismo seno del Islam, por monarcas africanos, conserva todo su poder de atracción, rápidamente seduce a sus nuevos dueños que se rinden a sus encantos y hacen de ella su residencia predilecta. Más tarde le ocurrirá casi lo mismo con sus rudos conquistadores castellanos. Para los unos, como para los otros, *Andalucía será lo que Grecia fue para Roma* cuando pasó a ser una provincia del Imperio. (Lévi-Provençal, 1982: 23-24).

Y no sólo hacia el Magreb: recuérdese la popularidad de las jarchas y moaxajas andalusíes más allá de las ciudades del norte de África hasta en las de Irak y Egipto. He aquí dos textos a propósito de esa expansividad durante la Edad Media.

“No hay ciudad de Marruecos, en parte poblada por los moriscos musulmanes que fueron expulsados de España, que no conserve con verdadero amor su *aspecto de ciudad andaluza*”⁸ (Lévi-Provençal, 1982: 27).

8. El mismo Lévi-Provençal (Ibidem, 40) observa que durante el dominio político norteafricano del siglo XII (almorávides) el soberano quiso rodearse de un nutrido séquito de secretarios y jurisconsultos andalusíes, por lo que muchos andalusíes influyentes se trasladaron a la corte de Marrakech, convirtiéndola en un foco literario y científico al estilo de la antigua corte cordobesa. Por su parte los almohades (siglos XII-XIII) convirtieron a

Y sobre la expansividad de Andalucía hacia el norte de España, particularmente hacia Castilla, he aquí un sugerente texto de Marías:

Cuando a mediados del siglo XIII Castilla va hundiendo su espada en tierras andaluzas, va surgiendo una nueva Andalucía cristiana, reconquistada, ocupada, repoblada con gentes de otras tierras; algo destruido y rehecho, improvisado, con todas las probabilidades de convertirse en un país secundario y desdeñado; *y ocurre, por el contrario, que Andalucía se pone a ejercer su succión mágica sobre Castilla, empieza a atraerla hacia sí.* Los reyes conquistadores, a medida que van entrando en tierras béticas, se van quedando en ellas, conquistados, sin poderlas abandonar. Fernando III, Alfonso X, Fernando IV y sobre todo Pedro I. Castilla empieza a gravitar hacia el Sur, se va estableciendo una polaridad (...) entre las tierras altas y las tierras bajas: León, o Valladolid, Burgos, Ávila o Segovia, frente a Córdoba, Sevilla, Niebla, Jerez. Y luego entrará en la escena, en forma de dolorosa privación, Granada, la amada esquiua de los castellanos, desde el siglo XIV hasta las nupcias sangrientas de 1492 (Marías, 1990: 69-70).

Expansividad hacia el Oeste: Lo andaluz en América

Con respecto a América, la presencia de "lo andaluz" está en boca de muchos americanos de a pie, además de en las reflexiones de historiadores y estudiosos de la cultura popular. Antonio Domínguez Ortiz ha resumido las causas históricas de la especial presencia de Andalucía en América. Además de que el puerto de las Indias estuvo en Sevilla primero y en Cádiz después, los datos de que disponemos parecen confirmar que entre 1493 y 1600, de los 54.881 embarcados (oficialmente) para las Indias, más de 20.000, casi el 40%, fueron andaluces. Pero es muy posible que el porcentaje

Sevilla en su ciudad favorita. Lo que Levi-Provençal llama la civilización árabe-hispánica, continuó influyendo de forma significativa en las ciudades de Túnez y Marruecos después de la Reconquista. Incluso en el siglo XVI, la ciudad de Rabat recibió una fuerte aportación cultural de origen andaluz.

fuera más elevado, pues Andalucía suministró la mayor parte de soldados y marinos de las flotas (Domínguez Ortiz, 2002: 105). Unidos al 16 % que fueron de extremeños, superaban la mitad de los embarcados. Domínguez Ortiz concluye que “si les unimos los canarios (no censados porque no pasaban por la Casa de Contratación), el carácter meridional de la cultura hispanoamericana queda suficientemente explicado. Es un problema de raíces humanas”.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, la emigración andaluza comenzó a descender, al tiempo que aumentaba la de gallegos, cántabros y vascos, de forma que la presencia de andaluces llega incluso a ser minoritaria en la América contemporánea. Pero el hecho de que Andalucía protagonizara lo que Domínguez Ortiz llama los “años fundacionales”, le lleva a concluir que “andaluces, sostenidos por extremeños y canarios, configuraron la sociedad colonial durante un siglo largo, le dieron su arte, su lengua, sus costumbres, y no sólo a criollos sino a la población de color. Después, este crisol ha seguido actuando como instrumento de asimilación” (Ibidem: 107).

Los estudios dialectales contemporáneos han demostrado que el español de América tiene una fuerte base en las variedades andaluzas del castellano vigentes a principios del siglo XVI. Y al igual que en el habla, por toda la América de habla hispana aparecen ecos constantes de Andalucía: en las formas de músicas y bailes de tipo tradicional, en prácticas de religiosidad popular, en las formas de vida urbana, en el adorno de las casas particulares, en la arquitectura religiosa, en tallas, pinturas, retablos...

En torno a la expansividad de ‘lo popular andaluz’. Antigüedad, tradición y modernidad en las formas de cultura popular

El rasgo que pasamos a comentar, no es algo exclusivo de Andalucía, aunque nos centraremos en cómo se da en Andalucía. Nos referimos al cambio paulatino por adaptación y uso, a la evolución sin rupturas radicales con el pasado. En la medida en que lo detectamos en cualquier práctica cultural, contribuye a que ésta no desaparezca.

En Andalucía no se sobrevalora lo antiguo de manera especial, ni hay, que sepamos, una viva conciencia sobre el valor de la tradición. Pero sí puede

afirmarse que lo antiguo se integra en lo nuevo de manera espontánea, por vía de hecho más que por decisión conscientemente asumida. Julián Marías ha escrito que en Andalucía “nada es sólo pretérito. Lo más viejo está revivido, renovado, vuelto a poseer, recreado”. Y sigue observando: “los siglos se escapan con huidiza elegancia; hay tantos acumulados que se confunden un poco (...), los olvidamos y todo nos parece presente” (Marías, 1990: 15). A propósito de ese *volver a revivir lo viejo*, pero sin apegamientos al pasado, renovándolo y recreándolo, acude Marías al símil de la vieja pared, encalada por primera vez hace quizás siglos, pero que “sigue siendo encalada de nuevo, este año como el pasado y como el otro” (Ibidem).

Cosa bien simple y nada monumental, la costumbre de encalar paredes (no exclusiva de Andalucía, una vez más, pero sí bien generalizada). La pared enjalbegada es todo un símbolo de la pervivencia, por su utilidad, de una antigua práctica. Tradición sin tradicionalismo que encontramos también presente en determinadas músicas tradicionales, así como en los eventos u ocasiones en que esas músicas o bailes se practican. Y por supuesto cabe también aplicarlo al fenómeno artístico del flamenco.

Es cierto que también en Andalucía encontramos, como en otras partes de España, costumbres, músicas y bailes muy arcaicos⁹. Son prácticas y formas tradicionales que presentan elementos arcaizantes.

También existen algunos (pocos) casos recientes de implantación en la ciudad de prácticas más propias de entornos rurales, consecuencia de la emigración de campesinos a la ciudad. En estos casos se producen escasas transformaciones en la forma musical, y aun así, por diversas causas, la música se mantiene. Es el caso de las fiestas de trovo transportadas al entorno urbano, con megafonía incluida, sobre destartalados escenarios en barriadas urbanas (conocemos los casos de El Egido, Villanueva de Algaidas, o Granada). O el de las muy rurales pandas de verdiales, que con una mínima evolución musical se han convertido en atracción urbana y símbolo de la ciudad de Málaga.

9. Ejemplos, entre muchos, son el sombrero de flores de la fiesta de verdiales, su particular estilo de canto; los restos de pujas y rifas en esos bailes, las *pastorás* y zambombas navideñas a base de romances y villancicos; las saetas dialogadas de Loja, Puente Genil o Lucena, el teatro popular de la Pasión, las saetas cantadas en las calles –no en los balcones– de muchos pueblos (cantar saetas desde los balcones es práctica difundida en las grandes ciudades); las fiestas de trovo en pequeñas aldeas, cantos de ánimas, misas de gozo, auroros, danzas de palos y espadas...

Pero junto a este tipo de adaptaciones sin cambio, más bien minoritarias, se encuentran muchos casos de *adaptación paulatina de prácticas tradicionales*, adaptaciones acaso poco puristas, pero eficaces en orden a su conservación. El fenómeno es antiguo en algunas ciudades andaluzas, más que en los pueblos (en este marco encuadraremos precisamente el surgimiento y expansividad del flamenco). Nos referimos a prácticas que ya son ‘tradicionales’ en las ciudades y llevan renovándose mucho tiempo¹⁰.

Contamos con abundantes ejemplos de mezcla entre tradición y modernidad en Andalucía, donde las formas tradicionales (no sólo musicales) se adaptan y readaptan sin excesivos miramientos sobre posibles ‘deformaciones’. Y es precisamente esta actitud la que posibilita que conecten con la sensibilidad de cada época. En esto vemos uno de los motivos de la expansividad de músicas y bailes tradicionales andaluces, en mayor proporción que los de otras regiones españolas.

Los discursos tradicionalistas sobre cultura popular, si prenden en Andalucía son algo más bien sobrevenido: la popularidad de prácticas y formas de tipo tradicional no procede de la recuperación llevada a cabo por sabios estudiosos. El folklorismo, autorepresentación consciente de lo folklórico tradicional, homologado como producto de cultura local recuperado o conservado, no prende fácilmente en Andalucía (aunque de todo hay). Acaso sea por eso que aquí no tienen gran tirón los ‘grupos folklóricos’ en comparación con otras regiones españolas.

Veamos sólo dos casos. *Las sevillanas* son seguidillas, como lo son las manchegas o murcianas, pero son las sevillanas las que se han expandido especialmente. Una de las causas de su expansividad hemos de verla en el dinamismo con que esta forma popular de baile se renueva de continuo. Las sevillanas de Romero Sanjuán, o de María del Monte no supusieron una gran ruptura, fueron más bien una cierta culminación de todo un proceso de evolución del género al hilo de las nuevas propuestas que cada año, los artistas locales graban a la búsqueda de una mayor difusión. Desde los años

10. Un caso paradigmático en que se combinan la tradición y la modernidad lo encontramos en los carnavales de Cádiz, interesante ejemplo de folklore urbano. Otros ejemplos interesantes de renovación son la evolución de la música y baile de las *sevillanas*, el de la adaptación progresiva de las *ferias* andaluzas a los modernos entornos urbanos, el más lento de la Semana Santa en las calles, y por supuesto el del nuevo flamenco: nada más alejado del cante tradicional en un cuarto de cavales que un multitudinario concierto de rock andaluz o de *flamenco-chill* en un estadio de fútbol.

50 las sevillanas han entrado en el mercado discográfico, lejos de discursos puristas —especialmente a partir de los años 80— lo cual ha contribuido a su popularidad. Las seguidillas castellanas y murcianas se han conservado 'más puras', pero también por ello con un carácter más localista. Son casi dos discursos distintos, aunque ambas formas de baile están en sus orígenes muy emparentadas.

Este fenómeno de evolución también se observa en las *saetas*, aunque en este caso el proceso quedó más cristalizado en modelos 'clásicos' (la saeta mal llamada 'por seguiriyas', la saeta carcelera y, en menor medida, la saeta *por martinete*), que han actuado como referentes a seguir desde aproximadamente mitad del siglo XX. En algunas localidades se siguen cantando saetas antiguas, preflamencas. Oírlas (en Castro, Marchena, Loja, Puente Genil...) puede producir escalofrío, emoción... Pero sólo las saetas llamadas flamencas, desgajadas progresivamente de aquellas en un interesante proceso de evolución a lo largo de dos siglos y aun más (en sede urbana sobre todo), son las que se han universalizado. Aunque entre ambos tipos de saetas existe un claro hilo conductor, las antiguas son más sobrias, dramáticas, penitenciales, serias, casi fúnebres. Las 'flamencas', por el contrario, son más elaboradas, adornadas, melismáticas, más artísticas y más sentimentales. Si las preflamencas parecen transportarnos a la época de la Contrarreforma, las flamencas conectan más con la sensibilidad actual.

En resumen, las formas tradicionales de música y baile más expansivas en Andalucía son aquellas que no se han estancado en sus modos interpretativos antiguos, porque han ido cambiando gradualmente al hilo de una práctica no interrumpida hasta hoy. Esta actitud 'no conservadora' ha venido a ser un garante de conservación, puesto que ha permitido que las formas no se estanquen en sus modelos antiguos.

Tal fenómeno de adaptación no es sólo de ahora. Se ha documentado (Piñero, 1999) la especial popularización que las versiones andaluzas de romances —no necesariamente las de más calidad y pureza— experimentaron en el siglo XVII frente a las de otras zonas de España. Cabría preguntarse si esta actitud ya estuvo en la base de la popularización de ejemplos tan antiguos como los bailes de las bailarinas gaditanas en la Roma del siglo I, la especial presencia de los músicos andaluces (o más bien andalusíes) en las cortes medievales cristianas, la popularidad de las moaxajas andalusíes en Egipto e Irak, la resonancia andaluza de algunas formas tradicionales en el resto de España y en América, etc.

Un texto de Julián Marías nos sirve para cerrar este apartado:

Andalucía ha creado un sistema de expresiones que no tiene comparación en España, y no muchas fuera de ella: *las formas urbanas, las menudas formas de la vida cotidiana, el cante, el baile, una retórica* (unida estrechamente a su fonética). Y el *arte en un sentido más levantado*: piénsese en lo que ha significado *la pintura* sevillana y granadina, *la poesía* de Andalucía toda. (Marías, 1990: 43).

Entre Oriente y Occidente

Algunos destacados arabistas se muestran escépticos hacia la ‘tradicionalidad’ de las jarchas y su relación con las muguasajas andalusíes. Entre sus mejores exponentes se encuentran Habu Haidar, Alan Jones y Federico Corriente. Para ellos, la poesía estrófica andalusí fue una particular continuación de modelos orientales, poco o nada influida por la música y poesía en romance del sur de España.

Esta escuela, pone el acento en la casi exclusiva arabidad u orientalidad de todo el entramado de las jarchas, los zejeles y muguasajas. Minimizan, hasta casi negar, el entronque de las jarchas en una tradición popular previa, llámese hispano-romana, hispano-visigótica, cristiano-mozárabe, preislámica... es decir las otras líricas romances peninsulares y aun europeas: la castellana, la catalano-provenzal, la galaico-portuguesa y de otras zonas de la Romania¹¹. Tampoco se resuelven, aunque se constaten, ciertas continuidades y relaciones formales que existen entre zejeles en árabe popular y muguasajas en árabe clásico, y entre aquellos y los zejeles en otras lenguas peninsulares, con los villancicos, *los virelais* franceses, etc.

Para estos arabistas, las jarchas serían un mero componente o adorno de las muguasajas, y no la base de las mismas. No testimoniarían restos de albasas cristianas, de lírica preislámica tradicional del sur de la Península, que no se habría puesto en boca de castas doncellas que se sometían sumisamente a sus amados, ausentes o presentes, sino que testimoniarían más bien el amor de concubinas, cuya condición de esclavas les sustraía de las

11. Nos referimos a las similitudes temáticas y formales entre jarchas, cantigas de amigo, *refrains, chansons de femme, frauenlieders, stramboti...* Todo provendría de los modelos árabes.

restricciones que la sociedad patriarcal, de tipo árabe oriental, imponía por lo común a las mujeres de Al-Andalus.

Inicialmente esta explicación puso el acento en que todos los tópicos del amor cortés contaron con sus precedentes en la literatura árabe clásica. Más recientemente se pone el acento —a través de precisiones en la transcripción, bien sea del árabe o del mozárabe— en que en realidad, en la poesía estrófica andalusí no está presente ni el amor cortés que ennoblece al estilo trovadoresco, ni espiritualismos, ni platonismos y ni tan siquiera el amor udrí, sino que predomina el amor pasional, más primitivo, báquico y con un fuerte componente homosexual, temas que gozan de cierta presencia en la poesía clásica árabe y casi ausentes en la europea.

El mismo origen mozárabe de las jarchas se cuestiona, y se propone una lectura en metros árabes con algún que otro mozarabismo poco relevante: según Corriente, las jarchas resisten dignamente una lectura con escansión árabe oriental, jaliliana. Por lo demás, esta *escuela* ha destacado recientemente las relaciones entre la poesía estrófica andalusí y los *mussamat*, un tipo de poesía popular estrófica conocida y practicada en el mundo árabe mucho antes de la aparición de las muguasajas. Éstas procederían de los *mussamat*, y no de otros procedimientos de canciones con coplas y estribillos de tradición occidental antigua.

La crítica de estos autores, ciertamente ha puesto coto a la ligereza de algunas hipótesis tenidas por ciertas entre algunos romanistas que negaron la importancia del componente árabe en la lírica andalusí y peninsular. Aunque al mismo tiempo, en las actuales respuestas de los arabistas a esas hipótesis se percibe cierta dosis de carga ideológica. Las precisiones señaladas por algunos arabistas, parecen dejar conscientemente de lado determinadas evidencias puestas sobre la mesa en las décadas pasadas por autores como Menéndez Pidal, Manuel Alvar, Dámaso Alonso, Margit Frenk, Samuel Armistead, Álvaro Galmés... además de por el gran arabista Emilio García Gómez.

El problema que vemos en este cargar las tintas en el orientalismo de las jarchas, es que no resuelve las relaciones que el flamenco, sobre todo en lo referente a sus coplas, guarda con la lírica hispánica de tipo tradicional (métrica, disposición formal, convenciones poéticas, modos musicales, paatrones rítmicos...). Hoy día está bien estudiado que las cuartetos octosilábicas, las cuartetos de seguidilla, de las que por evolución ha surgido la cuarteta de seguiriya flamenca, los tercetos de soleá, los pareados y otras

coplillas menores, conectan las coplas flamencas con las de músicas de tipo folklórico-tradicional extendidas por todo el mundo hispánico (vid. Gutiérrez Carbajo: 1990). Igualmente las modalidades musicales más características del flamenco, sobre todo el modo frigio pero también los otros modos musicales, guardan mayores similitudes con los modos de otras zonas de la Península que con los modos de las músicas tradicionales del norte de África o de Arabia.

Nosotros consideramos que las relaciones entre las coplas del folklore tradicional en España y América y la copla flamenca (relaciones formales, poéticas, musicales y temáticas), retoman las relaciones que existían entre las jarchas romances, y la lírica andalusí, con el resto de líricas peninsulares medievales (cantigas de amigo, villancicos, o zejeles en otras lenguas romances). No nos convence la afirmación –por no probada– de que la originalidad de la música popular hispánica habría surgido de Al-Andalus, o que toda la originalidad de Al-Andalus proviene de Oriente: hay un sinfín de datos históricos que ubican esa originalidad de Al-Andalus en una particular reelaboración de esos elementos orientales, debida en buena parte a sus elementos preislámicos.

La cuestión del ‘encuadramiento’ de la música española, particularmente la medieval y la folclórico-tradicional, arrastra todavía un cierto maniqueísmo o dualismo de posturas, encontradas desde hace más de medio siglo, aunque en el debate se cuidan más las formas. Desde los años 40 del pasado siglo, frente a los defensores de la importancia clave de la música árabe para entender la personalidad distintiva de la música española (Julián Ribera a la cabeza), otros la negaron absolutamente, pretendiendo encontrar las claves explicativas en la para ellos fundamental influencia de la música litúrgica cristiana (a partir sobre todo de Higinio Anglés). Se intentó dilucidar entre dos focos de influencia, ambos letrados y cultos: o lo litúrgico cristiano, o lo cortesano árabe. El sustrato de cultura popular tradicional, casi se ignoraba, quedando fuera de la disputa.

Ribera había reparado en que la disposición formal de la música del *Cancionero de Palacio* era casi idéntica a la de la letra del Cancionero del poeta hispano-árabe Ibn Quzman, y que los versos (que eran cantados) de buena parte de sus composiciones rimaban según el esquema estrófico del zejel. Comprobó también que la mayoría de las *Cantigas* seguían esa combinación métrica. Esas coincidencias le llevaron a adentrarse en el estudio de la música árabe para construir su tesis acerca de la influencia e incluso –he aquí el

problema— del *origen arábigo* de lo más importante de la música medieval en la Península Ibérica. Con esas bases creyó demostrar el *trasplante* a España de la *música oriental* a través de Ziryab, emigrado a Andalucía en la primera mitad del siglo IX. Aquí se habrían adaptado las melodías orientales a la forma estrófica. Pero según algunos textos parece que ya en el mismo siglo IX el *zejel* comenzó a popularizarse en la corte de Córdoba, y el *zejel* es una forma de tipo popular o más bien popularizante. Ziryab se trajo a Córdoba la tradición musical oriental, y la verdadera fusión de elementos populares y cultos no pudo producirse en tan sólo unas décadas. Esas estructuras *zejelescas* datadas por primera vez en un poeta popular del sur de España, bien pudieron ser reflejo de una práctica popular asentada. Ribera pasó muy por alto la posibilidad de interacción, desde casi el inicio de la llegada de los árabes, entre la música cortesana de tipo oriental y la música popular de tipo tradicional, siendo así que la sociedad en Al-Ándalus de los siglos VIII, IX y aun del X, contaba con una fuerte impronta mozárabe, y que sólo a partir del siglo XI, y sobre todo en el XII el bilingüismo casi desapareció a consecuencia de la política fundamentalista llevada a cabo por los almohades y almorávides.

El hecho de que los poetas de los territorios cristianos escribieran sus estrofas cantables en el mismo tipo de *cuarteta zejelesca*, para Ribera, como para García Gómez, era un testimonio del origen persa y no popular hispánico de estas cuartetos. Lo probaría que muchas de las canciones conservadas en el *Cancionero de Palacio* son *zejeles*, como por ejemplo la muy popular de *Las tres morillas* en él incluida, y éstos debían ser *de stirpe árabe*. Que sepamos esto nunca ha sido demostrado. La otra posibilidad es que el origen de los *zejeles* no estuviera tan al oriente.

Ribera llegó incluso a afirmar que la música del *Cancionero de Palacio*, por su tonalidad, su carácter rítmico y su sistema armónico, debía vincularse con la música árabe. El nexo entre el *Cancionero de Palacio* y la música árabe lo veía en las *Cantigas* y en las canciones de trovadores y *minnesinger*. Éste es el punto más débil de su argumentación, y sin duda el que más claramente rebatió Anglés.

Pero más que los puntos débiles de la argumentación de Ribera, lo que desacreditó temporalmente su teoría fue el descubrimiento sobre las claves interpretativas de la notación musical de las *Cantigas* que Higinio Anglés hizo por los años 30 y 40 del pasado siglo: el hecho de que las *Cantigas* comenzaran a sonar bien con las propuestas paleográficas de Anglés hizo

que éste pasara a ser voz autorizada¹². El prestigio de Anglés como ‘descubridor’ de las *claves interpretativas de la notación* de los Códices de las Cantigas le sirvió como altavoz de sus ulteriores y precipitadas interpretaciones sobre los antecedentes históricos de la música medieval española: Anglés, a lo que parece imbuido de antiarabismo, cargó las tintas en la influencia de la música litúrgica al tiempo que rechazaba de plano toda influencia de la música islámica. Puesto que los seguidores de Ribera no eran musicólogos sino arabistas, la *tesis litúrgica* –en palabras de García Gómez–¹³, se impuso, por un tiempo, sobre la tesis *árabe*.

Dos grandes líneas de investigación –la ‘filológica’ y la ‘musicológica’, quedaron así ligadas por un tiempo a dos explicaciones antagónicas en torno a cuál era la influencia más radical sobre la música española: los arabistas lo explicaban casi todo en clave árabe. Los musicólogos de la época, en clave litúrgica cristiana.

García Gómez atisbaba que Anglés no había dicho la última palabra, salvo en lo estrictamente paleográfico musical, y que las tesis de Ribera no habían sido negadas argumentalmente, al menos en muchos de sus puntos.

Anglés no habla nunca acertadamente de la métrica de las Cantigas, pero ahí sí que se le puede demostrar (y acaso yo no me muera sin publicarlo) *que esa métrica es absolutamente árabe*: las Cantigas en un 95 por 100 largo *son persas moaxajas*, y *sería increíble paradoja que esas moaxajas se hubiesen hecho sobre música litúrgica, o que la música litúrgica se aplicase a moaxajas árabes*¹⁴.

Salvo que esa música no fuera tan litúrgica como García Gómez afirmó. Salvo que los zejeles fueran una forma previa a las moaxajas, anteriores en el tiempo. En este caso no habría que acudir ni a la música litúrgica cristiana ni a las “persas moaxajas”, tan lejanas geográficamente.

12. Desde entonces, las interpretaciones de las Cantigas, aun con las matizaciones que posteriormente se le han hecho, han seguido las pautas directrices que Anglés marcó.

13. GARCIA GOMEZ, Emilio. Prólogo a REIBERA: *La música árabe...*, 1985: 11-12.

14. He aquí otro error de planteamiento: las moaxajas no son persas sino andalusíes, y son la versión culta y andalusí del zejel hispánico, que se cultivaba tanto en Al-Andalus como en los reinos cristianos. Esto está ya bien aclarado hoy, al igual que el hecho de que las Cantigas no son estrictamente moaxajas (tampoco conviene llamarlas virelais, como admitiendo la influencia francesa a ultranza), sino zejeles.

El descubrimiento que poco después, en 1949, hizo de las jarchas mozárabes Samuel M. Stern, volvió a replantear esta disputa, en términos más estrictamente filológicos, pero el trasfondo ideológico siguió y en buena parte sigue actuando.

Los personalismos, los posicionamientos ideológicos y el aislamiento o falta de puentes y debate común entre disciplinas que tocan los mismos temas bajo perspectivas distintas (en este caso romanistas y arabistas, musicólogos y/o etnomusicólogos), hacen que a la vuelta de ochenta años, el debate científico no haya avanzado tanto como debiera. Si leemos a Federico Corriente por un lado y a Álvaro Galmés por otro (por citar dos filólogos de prestigio, uno arabista y otro romanista), seguimos oyendo ecos de los discursos que enfrentaron a Julián Ribera e Higinio Anglés, a Américo Casto y a Sánchez Albornoz, aunque hoy día a propósito de cuestiones más sutiles y formales.

La clave 'folklórica' como conexión entre todas las líricas peninsulares, pondría orden en esta polémica. Nuestra hipótesis (que aquí no podemos ampliar por falta de espacio) es que el *zejel* debería ser estudiado, más que como la vulgarización de la *mugasaja*, como su antecedente popular; que ésta es derivación de aquel. Como ya anticipara hace mucho tiempo la teoría neotradicionalista, estructuras similares al *zéjel* serían populares por toda la romanía desde la Alta Edad Media. A partir de aquí, su uso se observa tanto en ámbitos populares como cultos popularizantes, uno de los cuales sería el de las cortes andalusíes. La *mugasaja* sería un ejemplo más del bilingüismo cultural de la sociedad andalusí, como el villancico lo es de la interacción culto-popular de la sociedad castellana. A partir de aquí, podemos argumentar bien el traslado del *zéjel* desde ámbitos 'populares' hacia ámbitos cortesanos, y dentro de este proceso, su progresiva arabización en el seno de Al-Ándalus, así como en el Magreb más tarde y en otras zonas del mundo árabe hasta la actualidad, puesto que su práctica en algunas zonas del mundo árabe sigue vigente.

El andalucismo decimonónico, apoteosis del tópico

En Andalucía las manifestaciones artísticas con frecuencia se encuentran en esferas que no están escoradas ni hacia ámbitos claramente 'cultos' ni 'populares', están a caballo entre ambos mundos. Se podría decir también que *lo popular* ha fecundado en diversas épocas a *lo culto*.

En el siglo XIX, el fenómeno de entrecruzamiento entre culto y popular se hizo evidente en la *canción andaluza de autor*. El ambiente de los sainetes andaluces de este siglo, está muy próximos al de la dieciochesca Tonadilla Escénica, imbuida de una estética nacionalista o casticista en la que lo popular tradicional se asociaba a lo español, frente a lo foráneo, a lo ilustrado o afrancesado. Ya en el XIX, lo andaluz, o por mejor decir la moda andalucista, hereda en buena parte esta identificación de lo popular con lo nacional, característica de la Tonadilla. Caro Baroja estudió cómo esta moda casticista, que había aflorado particularmente en Madrid fue adquiriendo cada vez más tintes andalucistas desde el último tercio del siglo XVIII. El andalucismo adquirió su zenit entre 1830 y 1840, focalizado en aspectos ‘folklóricos’: trajes, habla, bailes, poesía de tema andaluz, músicas, costumbres populares... Así lo vio Caro Baroja:

Hay otro hecho que conviene hacer resaltar y que se da a fines de siglo [18] y hoy, que es el de que el ‘popularismo’ se traduce, con mucha frecuencia de modo exclusivo en ‘andalucismo’ y aun ‘gitanismo’. Lo castellano viejo o nuevo, queda desplazado para muchos por lo específicamente andaluz, por el prestigio y seducción que ejercen las costumbres populares de Andalucía desde el XVIII (Caro Baroja, 1990: 29).

La moda de lo andaluz arraigó con fuerza en las principales ciudades europeas, con París y Londres a la cabeza, alimentada por la especial presencia de artistas y exiliados españoles. La canción andaluza de autor fue muy popular en la España y Europa del siglo XIX, y en realidad ha continuado de una forma u otra hasta hoy día. Adviértase que Caro ve la moda aún actuando cuando escribía ese texto, a finales del siglo XX.

¿De qué auténticos resortes surge esa especial presencia de lo popular andaluz por toda España y Europa desde el siglo XIX hasta hoy? Se ha puesto el acento excesivamente en la irrupción de la nueva sensibilidad romántica, en el tópico andalucista que construyeron los costumbristas desde el Romanticismo, los viajeros europeos, etc. Sin embargo se ha indagado menos en la base sociológica real sobre la que este tópico se ha construido: no todo es construcción cultural, los tópicos reflejan parte de la realidad, aunque la deformen. Ortega escribió un texto que, a nuestro juicio contiene intuiciones geniales, aunque mezcladas con juicios de valor muy personales:

Lo admirable, lo misterioso, lo profundo de Andalucía está más allá de esa farsa multicolor que sus habitantes ponen ante los ojos de los turistas. Porque es de advertir que el andaluz, a diferencia del castellano y del vasco, se complace en darse como espectáculo a los extraños, hasta el punto de que en una ciudad tan importante como Sevilla, tiene el viajero la sospecha de que los vecinos han aceptado el papel de comparsas y colaboran en la representación de un magnífico ballet anunciado en los carteles con el título "Sevilla". Esta propensión de los andaluces a representarse y ser mimos de sí mismos revela un sorprendente narcisismo colectivo (Ortega, 1932).

Ortega está apuntando a algo más que constructo cultural: a un comportamiento o talante distintivo de los andaluces. Ahora bien, Ortega mezcla esta reflexión sociológica sobre Andalucía y lo andaluz con juicios de valor muy personales. Nos hubiera gustado que Ortega hubiera citado en ese texto las vivencias que le llevaron a juzgar a todos los andaluces de narcisistas. Una vez más se pone a lo sevillano como ejemplo de lo andaluz. Si lo genuinamente andaluz la Andalucía risueña de los hermanos Quintero, amable pero idealizada, la de los sainetes en que una muchacha es cortejada, tras una reja plagada de macetas con claveles, por un mozo adornado con sus sombrero cordobés, quien poco después se enfrenta en duelo de coplas de fandangos a su rival, si eso fuera Andalucía, Ortega hacía bien en cansarse de lo andaluz.

Sea lo que fuere, la moda andalucista estuvo ahí, y hay que tenerla muy en cuenta a la hora de entender cómo el flamenco, gestado inicialmente en ambientes suburbanos populares –distintos a los burgueses de músicas de salón–, supo ganarse a mucho 'público distinguido'. Porque se benefició del entusiasmo que en el siglo XIX prendió entre las clases medias y aristocráticas, hacia lo popular en general, y hacia lo andaluz en particular.

Lo interesante es que a través de un camino plagado de vericuetos, de momentos más o menos decadentes y otros más gloriosos, el flamenco ha ido abriéndose paso hacia ambientes artísticos más exigentes. Además de jugar a favor de corriente por la moda andalucista, ha sabido ir haciendo evolucionar su estética: a veces dulcificando maneras, otras acentuándolas.

Y un dato muy importante para entender esta ampliación paulatina de públicos que el flamenco ha sabido ganarse, es que nunca ha abandonado

del todo sus raíces o ‘esencias’, y ha hecho gala de ello¹⁵. Esta característica le ha dado el toque de genuino del que carece la canción andaluza de autor, la que tras la época pasajera del cuplé de entre siglos, bien entrado ya el siglo XX se convirtió en copla o canción española de autor¹⁶. Es un doble juego de evolución estética y modernización por un lado y conexión con las raíces por otro, que le ha permitido abrirse tanto al público que valora la ‘autenticidad’ como al que valora la modernidad. Sea lo que fuere: ahí están los datos de su expansión internacional a lo largo de todo el siglo XX.

Pervivencia de la identificación de lo andaluz con lo español.

Ortega y Gasset, en el mismo texto en que escribía que Andalucía “nunca ha mostrado pujos ni petulancias de particularismo”, así como que nunca ha pretendido funcionar como un Estado aparte aunque es “la [región española] que posee una cultura más radicalmente suya”, en ese mismo texto expresaba su rechazo hacia el andalucismo que en su época campaba a sus anchas en España.

En su *Teoría de Andalucía*, en efecto hizo mención a la especial intensificación que durante todo el siglo XIX experimentó la presencia de “lo popular andaluz” en canciones, sainetes, zarzuelas, cafés cantantes... como símbolo de lo español:

“Se pinta Andalucía –un terrado, unos tiestos, cielo azul–. Se lee a los escritores meridionales. Se habla a toda hora de la “tierra de María Santísima”. El ladrón de Sierra Morena y el contrabandista son héroes nacionales. España entera siente justificada su existencia por el honor de incluir en sus flancos el trozo andaluz del planeta”. (Ortega y Gasset. “Teoría de Andalucía”. *El Sol*, 4.IV.1932).

15. El flamenco, recuérdese, sigue cultivando las formas líricas tradicionales de la lírica tradicional: la canción estrófica sin estribillo, las formas fijas, las modalidades frías en abundancia, el modo de do y de la y aun el mixolidio, casi desaparecido incluso del folklore español, aunque en este caso sea por el fenómeno de ida y vuelta americano.

16. Aunque también la copla mantiene un fuerte componente andaluz. Una vez más la presencia de lo popular andaluz en las manifestaciones de música popular española.

Ortega, como muchos otros antes y después que él, valoró despectivamente la excesiva, casi agobiante presencia de 'lo andaluz' como referente de lo español, hasta calificarla de "quincalla meridional". Ciertamente: sabemos que en el Madrid de su época campaba a sus anchas la escoria de un flamenquismo de pacotilla que se hacía pasar como la quintaesencia de lo andaluz. Pero siendo esto innegable, también lo es que en esto Ortega no acertó en sus predicciones cuando vaticinaba:

No hay probabilidad de que nos vuelva a conmover el cante hondo, ni *El Contrabandista*, ni la presunta alegría del andaluz. Toda esta quincalla meridional nos enoja y fastidia (Ortega, op. cit.).

A Ortega, uno de nuestros grandes pensadores del siglo XX, quizás no volvió a conmoverle; pero lo cierto es que a día de hoy, el referente andaluz como símbolo de lo español, para bien o para mal sigue actuando. La progresiva identificación simbólica y reductiva de *lo español* con *lo andaluz*, de *lo andaluz* con *lo flamenco* y de *lo flamenco* con *lo gitano*, no ha hecho sino crecer e intensificarse desde finales del siglo XIX hasta hoy, en España y fuera de España. El flamenco, en este sentido, es el último de los símbolos –reductivo y tópico, pero símbolo al fin y al cabo– de lo andaluz como referente de lo español fuera de nuestras fronteras.

Bibliografía

- ALVAR, Carlos y GÓMEZ MORENO, Ángel (1987). *La poesía lírica medieval*. Madrid: Taurus, 1987.
- ANGLES, Higinio (1943). *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. Barcelona: Biblioteca Central de Cataluña, Sección de Música, 1943.
- ARMISTEAD, Samuel O. (2003). "Kharjas and villancicos". *Journal of Arabic Literature*, 34 (2003), pp. 3-19.
- BERLANGA, Miguel A. "Tradición y renovación: reflexiones en torno al antiguo y nuevo Flamenco". *Revista electrónica TRANSIBeria*, I: <http://www2.uji.es/trans/TRANSIBeria1/%20Berlanga.html>
- BERLANGA REYES, Alfonso (1978). *Poesía Tradicional. Lírica y Romancero*. Madrid: Alce, 1978.

- BEUCHOT, Mauricio (2004). *Hermenéutica, Analogía y Símbolo*. México: Herder, 2004.
- BURKE, Peter (1978). *Popular Culture in Early Modern Europe*. Nueva York: N. York University Press, 1978.
- BOLLEME, G. (1990). *Significados culturales de lo "popular"*. México: Grijalbo, 1990.
- BOURDIEU, P. (1988). *La distinción*. Madrid: Taurus, 1988.
- CARO BAROJA, Julio (1990). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo, 1990.
- CORRIENTE, F. (2008). *Romanía Arabica. Tres cuestiones básicas: Arabismos, "Mozárabe" y Jarchas*. Madrid: Trotta, 2008.
- CORTÉS, Manuela (1996). *Pasado y presente de la música andalusí*. Sevilla: Fundación el Monte, 1996.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (2002). *Andalucía ayer y hoy*. Málaga: Sarriá, 2002.
- EL MAHDI, Salah (1972). *La musique arabe*. Paris: Alphonse Leduc, 1972.
- FRENK, Margit (1977). *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra, 1977.
- GALMÉS de FUENTES, Álvaro (1994). *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*. Barcelona: Crítica, 1994.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (1989). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- GARCIA GOMEZ, Emilio (1985). *Prólogo a: RIBERA, Julián. La música árabe y su influencia en la española*. Madrid: Mayo de Oro, 1985.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid, Cinterco, 1990.
- JONES, Alan (1988). *Romance Kharjas in Andalusian Muwaššah Poetry*. Londres: Ithaca Press, 1988.
- KÉLLER, Marcello S. (1993). "La 'Popular Music' come riflesso dei contatti culturali nell'area mediterránea. Un'occasione per riconsiderare la definizione corrente di cultura" [extracto de su artículo], en MAGRINI, Tuglia. *Antropología della musica e culture mediterranee*. Venecia: Il Mulino Società Editrice, 1993, pp. 133 y ss.
- LEVI-Provençal, É. (1982). *La civilización árabe en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- LLOBERA, Joseph R. (1990). "El Mediterráneo. ¿Área cultural o espejismo antropológico?", en *La identidad de la antropología*. Barcelona, Anagrama, 1990, pp. 77-126.
- Mariás, Julián (1990). *Nuestra Andalucía*. Sevilla: J. R. Castillejo, 1990.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968). España, eslabón entre la Cristiandad y el Islám. Madrid: Espasa Calpe, 1968.
- PIÑERO, Pedro (1999). Romancero. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- RIBERA Y TARRAGÓ, Julián (1985). La música árabe y su influencia en la Música Española. Madrid: Mayo de Oro, 1985.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio (1981). El Islam de España y el Occidente. Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- SERRANO, Sebastià (1981). Signos, lengua y cultura. Barcelona: Anagrama, 1981.