

MANIFESTACIONES DEL FLAMENCO EN LA RELIGIOSIDAD POPULAR

CARMEN CASTILLA VÁZQUEZ
Universidad de Granada

LA RELIGIOSIDAD POPULAR, LOS RITUALES Y EL FLAMENCO

*“No hay penilla ni alegría
que se quede sin cantar
Y por eso hay más cantares
Que gotas de agua en el mar
Y arena en los arenales”*

(Manuel Machado, *Cante Hondo*, 1912)

A nadie se le escapa la importancia que para la religión ha tenido la música a lo largo de su desarrollo histórico, como elemento indispensable para poder acercarse a los fieles. Y de todos es conocida también la interacción existente entre la música y el Catolicismo en Andalucía. Sin embargo, antes de entrar de lleno en el análisis de esa relación, pasaremos revista a algunos de los conceptos que saldrán a relucir en esta ponencia.

En primer lugar, nos detendremos en examinar los términos que dan nombre a estas jornadas y que por añadidura aluden también a la denominación de nuestra charla: religiosidad popular. Es evidente, y no solamente porque se ha repetido en numerosas ocasiones, que existe una diferencia de concepto entre religión y religiosidad. La religión, nos dice el Diccionario de la Real Academia, es el conjunto de creencias o dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos, de veneración o temor hacia ella, de normas morales para la conducta individual y social y de prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio para darle culto. Sin embargo, no es sólo esto lo que realmente nos interesa desde el punto de vista antropológico. La Antropología de la religión, como rama dentro de la Antropología general, estudia la religión como fenómeno humano. No se ocupa de lo sagrado en sí, de lo sobrenatural, o de lo divino, sino que su interés se centra en los hechos religiosos. Según Michel Meslin, las ciencias del hombre, precisamente por ser tales

no comprenden lo sobrenatural¹. No obstante, esta afirmación no quiere decir que los hechos religiosos, los hechos simbólicos, carezcan de especificidad en el proceso social. *El acceso a la comprensión de los símbolos religiosos no es otro que la experiencia simbólica y en el contexto sociocultural al que esos símbolos pertenecen y con el que interactúan* (Pedro Gómez, 1985:89). A nosotros aquí y ahora no nos interesa la religión en abstracto, sino la religión entendida como un *fenómeno específicamente humano que va más allá de las necesidades básicas de las personas* (Rodríguez Becerra, 2000).

La religión, así entendida, sólo la podemos comprender y conocer, acercándonos a lo que el hombre dice o hace de ella, es decir, a través de las creencias, de los ritos y de los símbolos. En definitiva, recurriendo a expresiones humanas que pongan de manifiesto esa estrecha relación del hombre con lo divino, con lo sagrado, relación que se materializa en la religiosidad, esto es, en las manifestaciones de esa religión, y que es en suma lo que nos preocupa. De todo ello se deduce que *lo sagrado es la historia de esa relación entre lo que el hombre cree, las creencias, y lo que el hombre hace, las prácticas y expresiones de esas creencias* (Rodríguez Becerra, 2000). De esta forma, sólo podemos acceder a lo sagrado, a lo religioso, en definitiva, a través de las respuestas que el hombre nos ofrece y elabora en un espacio y en un tiempo dado y que queda expresado a través de su cultura. En este sentido, es dentro de esa cultura, y más concretamente dentro de la cultura andaluza, donde encontramos dos realidades que siempre han ido unidas y sobre todo en momentos determinados, momentos éstos que denominamos fiestas. Estas dos realidades son por un lado la religiosidad, entendida como expresión de la religión, *como la práctica y esmero en cumplir las obligaciones*, es decir, cómo el pueblo siente y manifiesta su relación con la divinidad; y por otro, la música y especialmente el flamenco como música andaluza por antonomasia. Dos realidades que no sólo van unidas sino que forman parte de ese acervo cultural que está presente en la mayoría de las fiestas y grandes rituales de Andalucía.

El concepto de religiosidad popular se incorpora en Europa en un contexto socio-cultural donde predominaban las religiones oficiales, con una organización jerárquica, doctrinal y ritual bastantes normalizadas. Si bien por una parte, las capas populares aceptan estas doctrinas y rituales, por otra, mantienen también creencias, símbolos y ritos que no se encuentran regulados por aquella religión establecida (Arregi, G. y Manterola, 1988:572). Una caracterización -popular y oficial- que viene unida a la distinción entre aquello que es aceptado plenamente y aquello que no lo es. De ahí que nos ocupemos de otro concepto -superstición- que ligado al aspecto religioso, aunque no necesariamente, tendrá mucho que ver con la aceptación o el rechazo de estas creencias y prácticas por parte de la jerarquía eclesiástica. Hagamos pues un poco de historia para desvelar los precedentes de esta dicotomía que hoy establecemos entre lo oficial o lo popular o mejor, entre lo legítimamente aceptado y lo no aceptado.

Con anterioridad al siglo II a. de C. estaba asentada y aceptada la *superstitio-clarividencia* entendida como “conocimiento verdadero” aunque posteriormente, el significado de la palabra *superstitio* experimentó un profundo cambio. En este sentido, si anterior-

¹ Michel Meslin, en *Aproximación a una ciencia de las religiones* Madrid:Cristiandad, 1978, nos dice que “en cuanto tales, las ciencias del hombre no pueden comprender lo sobrenatural”.

mente el término significaba “clarividencia”, de acuerdo con la propia etimología de *superstare*, “estar por encima de”, que designaba en latín y en otros idiomas indoeuropeos, la posición del sujeto con respecto al objeto de conocimiento, (dominar algo, considerarlo desde un punto de vista superior es conocerlo mejor en su forma y contenido, en su estructura y en sus detalles); ahora la *superstitio* pasó a cargarse de matices negativos llegando a designar “temor exagerado y ridículo”. Un cambio de concepción que tuvo mucho que ver con el desprestigio social que sufrieron los adivinos. Sin embargo, aunque subsistiera esa coincidencia parcial de significación, la *superstitio* romana no se vinculaba con ningún colectivo concreto y mucho menos con el pueblo. La inversión de sentido que sufrió en el siglo II, pasando de una valoración positiva a una negativa, era síntoma de una lucha por el control social entre adivinos y pontífices. Posteriormente y de forma progresiva la *superstitio*, en la nueva acepción negativa del término, se va atribuyendo a ciertos grupos sociales o individuos determinados. Será en los siglos IV y V d. de C. cuando modifique nuevamente su significado. De modo que debido a una etimología falsa, pasa a ser entendida como “supervivencia” de las creencias paganas dentro del Cristianismo. Por supuesto el término *superstitio*, como hemos visto, puede ya rastrearse desde las culturas griegas y romanas (Rodríguez Becerra, 1988:625), pero nos interesan las interpretaciones que se hacen desde el Cristianismo. La caída del Imperio Romano en el siglo V, como resultado del asalto y amalgama de nuevas invasiones, razas, culturas, etc., supuso la destrucción de las ciudades y el hundimiento del mundo urbano, tornándose a una ruralización generalizada. La ciudad que había llegado a ocupar un lugar decisivo en la vida sociocultural del Imperio, había sido también el espacio privilegiado de la evangelización cristiana y de la propagación de la Iglesia, dejando de lado a las poblaciones rurales. Ahora, en el nuevo retorno al campo, la Iglesia se ve obligada a cambiar su forma de presencia social. Los nuevos destinatarios de su acción misionera van a ser los habitantes de las zonas rurales. Se crea para esta población sedentarizada una manera más adecuada de evangelización: las órdenes monásticas. Esta nueva situación derivará en muchos casos hacia lo que se ha denominado “paganismo”. Lo pagano es lo que viene del *pagus*, de aquellos pagos o aldeas rurales diseminados por los inmensos espacios de la Europa de entonces. Pues bien, ahora entran en la Iglesia los paganismos a través de los nuevos cristianos, con sus hábitos, costumbres, creencias, ritos, etc, procedentes de unas religiones agrarias, que acompañan a estos hombres vinculados a sus tierras, campos y montes, en su entrada al Cristianismo. Si en un primer momento, la Iglesia los acogió, más tarde, cuando las autoridades eclesiásticas consideraron que la amalgama de lo pagano y lo cristiano no se había realizado debidamente, se comenzó a hablar de superstición. Para la Iglesia, la superstición, se ha identificado siempre con la religiosidad pagana, siendo tildadas de supersticiones todas aquellas creencias y prácticas supervivientes de los tiempos del paganismo (Caro Baroja, 1974:162). A partir de ahora, el término se aplicará a ciertos grupos sociales o individuos concretos.

Los avances del Cristianismo, como hemos visto, abrirán una lenta lucha entre las concepciones paganas y las específicamente cristianas. Un proceso que fue lento en el mundo rural con la dispersión de la población y el contacto directo con la naturaleza. De

tal manera que hay autores que consideran como marco más apropiado para el estudio de la religiosidad, el mundo rural (Combalia i Prats, 1982). Por su parte Luigi Lombardi (1989) nos dice que la religiosidad popular es la religión de las clases subalternas de una determinada sociedad. Una religiosidad inmutable y conectada con el pueblo. Sin embargo, la historia religiosa no se puede separar de la historia socioeconómica, política y cultural de la propia sociedad. La religiosidad popular *no es algo que exista por germinación espontánea o se mantenga inalterada por quién sabe qué características genéticas del pueblo. Se trata de una realidad cultural, cuyas modalidades son variables históricamente en conexión con las modalidades culturales, religiosas, o no, hegemónicas, etc ...* (Lombardi Satriani, 1989).

La religiosidad popular no deja de ser, sin embargo, una denominación polémica. La religiosidad es la concreción de la religión, la cual se manifiesta a través de formas, comportamientos, rituales y creencias específicas. Respecto a la consideración de lo popular, el debate es aún si cabe más controvertido y ambiguo; conocemos su imprecisión terminológica y también conocemos el debate científico conceptual que está lejos de haber llegado a un consenso.

Ya en nuestra época, el desinterés por las expresiones populares por parte de la Iglesia, mucho más preocupada por el cumplimiento sacramental, comenzó a entrar en crisis en la década de los sesenta del siglo XX. Asistiremos entonces a una revisión de la postura eclesial. Las reformas llevadas a cabo a raíz del Concilio Vaticano II, concilio de base pastoral, impulsaron el reconocimiento de un pluralismo -considerado legítimo- de formas de expresión en las capas llanas de la sociedad. Aspectos hasta entonces relegados, como la participación de los fieles en la liturgia, el respeto a las tradiciones particulares de las iglesias, etc., fueron tenidos en consideración. Ahora se aceptarán expresiones religiosas que hasta ese momento habían sido tachadas de supersticiosas. La Iglesia Católica posconciliar, en su búsqueda de nuevos medios de expresión más cercanos al auténtico lenguaje del pueblo, utilizó también la música y en el caso que nos ocupa, el cante jondo, como portador de valores religiosos y como oración (Arrebola, 1988).

No obstante, a pesar de la diferenciación entre religiosidad popular y oficial no podemos decir que exista una separación absoluta entre ambas formas de expresión religiosa. Asimismo no son en modo alguno conceptos excluyentes, y se mantiene entre ellos una permanente relación que da lugar a continuos cambios y adaptaciones entre ambas formas de concebir y practicar la religión (Zamora Acosta, 1989).

Las experiencias y manifestaciones religiosas de los individuos pueden tener lugar en el ámbito privado o en el público. Las primeras suponen una relación personal e inmediata de los individuos o pequeños grupos con lo divino, fuera de la vista de los demás o en un espacio reservado. Las segundas suelen desarrollarse en lugares considerados sagrados y están casi siempre sometidas a ciertas reglas que indican el modo cómo se debe efectuar la comunicación con lo sobrenatural. Estas manifestaciones religiosas que tienen lugar en espacios públicos pueden ser de carácter corporativo y comunitario o de carácter individual. Las prácticas religiosas colectivas adoptan generalmente la forma de liturgia y rituales, procesiones, romerías, etc., precisan de la participación activa de grupos o comunidades

y tienen una significación que supera los límites de lo estrictamente religioso. De la misma forma, precisan de especialistas religiosos, figuras que constituyen una parte importante y fundamental de la religiosidad popular, tanto en el mundo rural como en la sociedad urbana.

No nos parece oportuno seguir insistiendo en este debate terminológico pues lo realmente importante no es la definición sino las características del fenómeno de la religiosidad popular. En este sentido, decimos que la religiosidad popular tiene una serie de características que la definen. La religiosidad popular tiende a buscar respuestas y soluciones a necesidades básicas. Se trata de establecer con lo divino relaciones que sean más sencillas, más directas y más rentables (Meslin, 1972). Normalmente los planteamientos teológicos resultan demasiado elevados debido a su lenguaje conceptual. Como contrapartida la religiosidad popular establece la creación de otros lenguajes más cercanos a la gente. Con frecuencia se propagan leyendas, relatos maravillosos que se convierten en modos más sencillos y cercanos de percibir lo sagrado. La religiosidad popular no dispone de dogmas ni de catecismo, y *supone una praxis poco intelectualista en la que predomina la búsqueda de formas más intuitivas con predominio del sentimiento, del afecto y de la imaginación, es una forma religiosa realmente vivida* (Rodríguez Becerra, 2000:34). *La religiosidad popular aparece como la expresión religiosa de aquellos que sienten y ven más que de aquellos que saben y conocen* (Basurko, 1982:307). Tiende la religiosidad popular a establecer relaciones más directas con lo divino, y sus expresiones subjetivas y emotivas responden al deseo y a la necesidad de relacionarse con lo sagrado mediante promesas, novenas y toda una serie de prácticas devocionales que se encaminan hacia ese fin. Una subjetividad que no es solamente individual, sino que abarca a un nosotros colectivo, de los habitantes de una región o pueblo. En este sentido, hay ciertas ocasiones donde las manifestaciones religiosas y populares son más patentes. Destacamos así, aquellos lugares sagrados en los cuales el hombre entra en comunicación con la divinidad. En torno a las ermitas y santuarios, lugares éstos menos controlados por la autoridad eclesiástica, se concentran creencias populares y se organizan todo un sistema de ritos colectivos como peregrinaciones anuales, procesiones, rogativas, etc.

Presupone también la religiosidad popular, la existencia de unos poderes sobrenaturales a los que se dirige un ritual que es considerado central en las relaciones del hombre con los mismos. Además, esta relación no se destina a la búsqueda de la salvación o la recompensa en la otra vida, sino a solucionar los problemas terrenales, eso sí, con la participación directa de esos seres divinos, especialmente la Virgen, Cristo y los santos que actúan en razón del poder de que están investidos, sin que los fieles se cuestionen si éste emana de ellos mismos o lo tienen delegado.

En las creencias y prácticas religiosas participan la mayoría de los miembros de la sociedad hasta el punto de ser aquéllas, rasgos identificadores más que otras formas culturales. En definitiva, la religiosidad popular es algo vivo cuyas modalidades varían históricamente y a pesar de ello, las formas populares permanecen aun cuando se produzcan cambios pastorales y doctrinales.

Salvador Rodríguez Becerra (2000) nos habla de que existen varias razones que explican la relación de cada sociedad con lo sobrenatural y que varían atendiendo a “las circunstancias históricas y medioambientales”. Pero, cabría preguntarnos ¿Por qué se mantiene lo religioso en contra de las predicciones fatalistas que auguraban su desaparición a medida que el grado de racionalidad aumentara en el hombre?. La religiosidad permanece en el tiempo por encima de las instituciones eclesiásticas y sus disposiciones de gobierno, y esa sensación de permanencia establece una estrecha conexión del presente con el pasado y con el futuro. También se explica por la identificación del grupo frente a los demás y por último, porque afecta a seres sobrenaturales con los que existe esa relación especial y a los que se tiene que agradar para pedirles favores y beneficios.

No obstante decíamos que hay ciertas ocasiones donde las manifestaciones religiosas y populares son más patentes. Nos estamos refiriendo a las fiestas, entendidas como rituales. Cuando hablamos de rituales nos acercamos a la definición que de rito nos ofrece Marcel Mauss (1970). Este, entiende por ritos, en primer lugar actos y en segundo término, actos tradicionales o dicho de otro modo, realizados según una forma adoptada por la colectividad o por una autoridad. Ahora bien, no todos los actos tradicionales son ritos. Un rito tiene una verdadera eficacia material.

Marcel Mauss distingue entre ritos mágicos y ritos sagrados. Los primeros descansan en la fuerza o potencia que en sí mismos tienen: *Él es el que crea y el que hace. Posee la virtud intrínseca de constreñir directamente las cosas. Se basta a sí mismo*. Los segundos, al lado de la fuerza especial que, como sucede con los ritos mágicos, es inmanente a su acción, se caracterizan por que sólo producen sus efectos por *intervención de ciertas potencias que existen según se cree*, fuera de ellos. *Se trata de potencias sagradas o religiosas, dioses personales, principios generales (...). Se considera que el rito debe actuar sobre ellas, y a través de ellas, sobre las cosas*. Los ritos religiosos consisten en *solicitaciones por vía de ofrendas o de peticiones*. Cuando la acción se ejerce por un intermediario, “el ser sobre el que se ejerce la acción no es inerte (...)”.

Los ritos religiosos son los que nos afectan en esta ocasión, unos rituales caracterizados por la naturaleza exclusivamente sagrada de las fuerzas a las que se aplican. Así, se pueden definir como actos tradicionales eficaces que versan sobre cosas llamadas sagradas. Desde este punto de vista podría considerarse el ritual, en palabras de Durkheim como *reglas de conducta que prescriben cómo el hombre debe comportarse con las cosas sagradas*. De este modo, los ritos suponen un cauce de actuación que permite a los hombres el acceso a lo sagrado. Y lo sagrado es para Durkheim la expresión ideal de esa entidad moral que es la sociedad.

Las fiestas entendidas como rituales, son una ocasión propicia para la concurrencia y participación variada de las personas. Una de las características más importantes de los rituales festivos es el ejercicio de comunicación que se desprende de la interacción regular de los participantes en ellos. *Todo festejo propicia la intensificación de la comunicación social y del intercambio de valores. Se intensifican y activan los contactos entre los individuos y grupos, la emisión y recepción de mensajes, la utilización combinada de la reserva de códigos culturales* (Gómez García, 1991:49). La convivencia entre los partici-

pantes y el establecimiento de una serie de relaciones interpersonales entre ellos favorece la fluidez del sistema de intercambio simbólico. Este sistema de comunicación se articula en *una estructura de símbolos de significados compartidos, desde los elementos puramente instrumentales dentro de la organización ritual..., hasta los brotes de acción expresiva que conforman el ambiente necesario -cantes, aplausos, silencios, sonidos-* (Rodríguez Mateos, 1998:250). Asimismo, la fiesta es también uno de los momentos donde se puede expresar la religión. Podríamos incluso añadir que casi toda fiesta andaluza colectiva tiene una motivación religiosa. Las fiestas religioso-populares contribuyen a revivir las raíces del pueblo, constituyendo un reflejo de una identidad colectiva manifestada en sus nostalgias y sus esperanzas. De esta manera, parte de la experiencia personal y colectiva de los miembros de una comunidad encuentra sentido dentro de la fiesta, al concebirse éstos como pertenecientes a un universo simbólico-significativo que existía antes de que ellos nacieran y seguirá existiendo después de su muerte, al participar en ella. Esta pertenencia, se ve como eje central al mantener por sí misma “la identidad, la integración y la participación” (Rodríguez Mateos, 1998:286).

La fiesta es uno de los momentos cumbre para el estudio de una determinada comunidad, pues constituye una realidad donde se pone en evidencia la competitividad y la lucha de las personas y los grupos en torno al ritual y objetos simbólicos constitutivos de la fiesta.

A lo largo del año los tiempos de fiesta se van distribuyendo e insertando en el tiempo ordinario. Los equinoccios de primavera y el otoño, y los solsticios de invierno y verano suelen tener momentos de fiesta que en el calendario católico encuentran santos u ocasiones para que cada tradición local los vaya rellenando. A lo largo del ciclo festivo anual, precisamente se habla de ciclo porque se repite, nos encontramos con multitud de ocasiones dignas de estudio. Como dice Pedro Gómez, *es como un cíclico hacerse presente los antepasados, lo que ellos determinaron y establecieron como costumbres y tradiciones engendradoras de la vida social contemporánea* (1992:41). La sociedad se refugia así, en su propia tradición simbólica de forma que contribuye cada año a su reafirmación.

Finalmente, si fiesta y religión van unidas como dice Salvador Rodríguez Becerra, podemos añadir que unida a la fiesta va la música y en Andalucía unido a muchas fiestas está el flamenco. La música en general y el flamenco en particular funcionan en Andalucía como elementos que, presentes en las fiestas, contribuyen a informar sobre los valores y la socialización religiosa andaluza. Asimismo, si la religión y la fiesta constituyen elementos constructores de identidad, la religiosidad popular, la fiesta y el flamenco constituyen tres grandes marcadores de identidad andaluza.

Dentro de ese amplio abanico festivo andaluz, nos vamos a detener en una serie de rituales religiosos que nos han parecido paradigmáticos a la hora de ejemplificar y poner de manifiesto el uso y disfrute del elemento musical y especialmente del flamenco. Nos estamos refiriendo en orden cronológico a la Navidad, la Semana Santa, así como a las fiestas patronales, fiestas por excelencia en muchos pueblos de Andalucía, en cuyas romerías y procesiones, la música es un elemento indispensable. Dentro de estas ocasiones festivas haremos alusión al villancico que forma junto con la saeta o los campanilleros, un grupo de géneros en el flamenco referidos a una manifestación religiosa, donde se proce-

derá a diferenciar a su vez los cantes con acompañamiento instrumental, de los cantes a palo seco, es decir sin acompañamiento. No obstante, no podemos olvidar los fandangos y sevillanas, dos cantes bailables que aunque no se centren necesariamente en los temas religiosos si se suelen interpretar en las festividades que nos ocupan.

MANIFESTACIONES RELIGIOSAS Y FLAMENCO

Comenzando con las manifestaciones religioso populares vamos a detenernos en primer lugar en la Navidad. El ciclo festivo de la Navidad se extiende desde el 24 de diciembre hasta el 6 de enero. Dentro del ambiente navideño, de componentes religiosos y festivos hay numerosos cantes que se han aflamencado, abandonando en ocasiones su versión tradicional y prevaleciendo la flamenca. Nos referimos al cante de los campanilleros y a los villancicos. Comencemos con los *Campanilleros*. El nombre de este género aflamencado se atribuye a las cofradías del Santo Rosario que en algunas comarcas de Andalucía celebraban el llamado Rosario de la Aurora, ya en el siglo XVIII. Los cofrades iban cantando por las calles, acompañándose de unas campanillas², además de cascabeles, zambombas, guitarras y otros instrumentos de percusión. La versión flamenca se debe al cantaor jerezano Manuel Torre quien, hacia principios del siglo XX, la ejecutó acompañándose de la guitarra de Niño Ricardo, y que dejó grabada en 1929 junto al guitarrista Miguel Borrull con la letra clásica de “A la puerta de un rico avariento”. Hacia 1959 la Niña de la Puebla registró este cante en una versión más asequible al gran público, obteniendo un éxito enorme. También Antonio Mairena grabó el tema de los campanilleros *con la misma letra que Manuel Torre, pero por bulerías, con aceleración (...)* (Cenizo Jiménez, 2000:75). El tema de las letras suele ser de carácter religioso, sin embargo, el cante de campanilleros viene incorporando otro tipo de letras que guardan siempre relación con el carácter religioso original. Se cantan sobre un compás de 3x4 y el acompañamiento en tonalidad menor. La estrofa es de seis versos asonantes siendo el primero, tercero y quinto decasílabos, y el segundo y cuarto dodecasílabos, aceptando también una cuarteta octosílaba a la que une otra hexasílaba.

No obstante, dentro de la variedad estilística que encontramos en el flamenco durante el período de la Navidad no podemos olvidarnos de los villancicos, género navideño por excelencia. La mayoría de los villancicos tienen un marcado sabor popular y en algunas poblaciones andaluzas poseen características autóctonas, particulares y exclusivas del lugar. Los villancicos flamencos no se caracterizan por poseer elementos melódicos o rítmicos determinados, y el proceso de aflamencamiento se basa en adaptar la letra de cualquier villancico al estilo flamenco adecuado, ya sea por tangos, tanguillos o bulerías; cualquier palo se sabe adaptar a los versos de un villancico. Este proceso ha ido propiciando el nacimiento de un repertorio específicamente flamenco que, en comunidades flamencas como las de Jerez de la Frontera, Cádiz o Granada, llegando el mes de diciembre, se cultiva con notable frecuencia. Parece ser que debemos al cantaor jerezano, El Gloria, el haber

² Nos dice Joaquín Turina que “fue en los Rosarios de la Aurora, en el siglo XVIII, cuando los devotos y campanilleros comenzaron a cantar trovos” (1982:37).

adaptado numerosos villancicos al flamenco. El motivo navideño puede aparecer también en medio de bulerías de temática diversa tal como ocurre en las bulerías de Jerez que comienzan con “Estos sentíos míos”, y donde se intercala esta estrofa o copla:

*“La Virgen se está peinando
entre cortina y cortina,
los cabellos son de oro,
los peines de plata fina”.*

El motivo religioso, y sobre todo la Virgen, también aparece en estos villancicos por bulerías:

*“Camina la Virgen Pura,
caminaba pa Belén,
Con su niño entre los brazos
Más bonito que un clavel”*

Antonio Mairena también grabó varios villancicos, todos de “música alegre, por bulerías (son villancicos las bulerías navideñas “un niño tan bello”) o por tangos, gitanizando el contexto belenístico”, pues como indica Arrebola, se gitaniza incluso a la Virgen³. Prueba además de lo que decimos es el villancico gitano: “los gitanos de Belén”.

*“En el portal de Belén
los gitanos han entrao
y al ver al recién nació
los pañales le han lavao (...)”.*

*“Venid, gitanitos,
Venid a adorar
Al Verbo Divino
Que está en el altar,
Al Verbo divino
Que ha nació ya (...)”*

Los villancicos suelen estar acompañados por instrumentos tradicionales tales como zambombas, panderetas y el almirez.

*“Dale la vuelta al bolo,
mira cómo suenan*

³ Alfredo Arrebola, *La espiritualidad en el cante flamenco*, Cádiz: universidad, 1988, pp. 71 “(...) Las letras navideñas son muy numerosas, con la particularidad -aquí está la anécdota- de que a la Virgen María la consideran gitana, en cambio a San José lo consideran payo”

*las panderetitas
de la nochebuena”.*

Otro de los grandes momentos festivos andaluces es la Semana Santa. La Semana Santa -celebración litúrgica de la Pasión y Muerte de Cristo- se ha considerado por muchos, como la fiesta por excelencia de Andalucía y, *en torno a ella giran las aspiraciones, los sentimientos, el sentido artístico, la sociabilidad, su sentido de la trascendencia (...) de muchos andaluces, y a la vez, es expresión de su cultura. Ninguna otra fiesta ha resistido los embates del tiempo y la acción de los hombres*⁴. Decíamos que la Semana Santa es la fiesta de Andalucía, sobre todo porque es uno de los patrones definitorios de su identidad cultural, como queda demostrado por la enorme vitalidad actual y además por su presencia en todo el territorio andaluz, poniéndose de manifiesto a través de asociaciones y rituales donde se congrega un alto porcentaje de población andaluza y donde el poder emocional de sus símbolos hacen de la fiesta un momento privilegiado para llegar a comprender la realidad social.

Dentro de los cantos que se realizan a palo seco, es decir, sin acompañamiento de guitarra, y que se ejecutan durante la Semana Santa, se encuentran las *saetas*. Consta generalmente de cuatro versos octosílabos con cinco fragmentos cadenciales (tercios) y con ritmo libre, repitiéndose el tercer verso. El término saeta lo define el Diccionario de la Real Academia de la lengua en 1803, como: “coplillas que suelen cantarse en las iglesias o en las calles”. Acercándonos a una conceptualización de la saeta, afirmaremos que las primeras aportaciones científicas realizadas sobre el tema fueron planteadas por Sbardí y por Machado y Álvarez, Demófilo. Este último afirmaba en una carta dirigida al primero, que etimológicamente el término saeta procedía del latín “*sagitta*”, arma arrojadiza, añadiendo que *las sentencias espirituales breves y fervorosas de las saetas eran capaces de causar análoga impresión a la que produce en el cuerpo la herida de una flecha o saeta*⁵. El origen de la saeta parece estar en las coplas llamadas del *pecado mortal*⁶ que a altas horas de la noche se cantaban en las rondas del siglo XVIII. Presentamos una muestra de lo que fueran estas primitivas saetas, cantadas por los hermanos cofrades, quienes provistos de farolillos, recorrían las calles por la noche:

*“Hombre que estás en pecado,
si en esta noche murieras
mira bien a dónde fueras.”*

⁴ Afirmación que aparece recogida en la presentación del monográfico dedicado a la Semana Santa en Andalucía. *Demófilo: Revista de Cultura Tradicional de Andalucía*, 1997, núm. 23, p. 7-11.

⁵ El Diccionario de Autoridades impreso en 1739 afirma sobre la saeta: “Por alusión se toma el objeto que hace impresión como hiriendo en él”.

⁶ Al siglo XVIII pertenecen las “saetas del pecado mortal, recomendadas por el reglamento de la Hermandad de María Santísima de la Esperanza, establecida en la Corte. Dicho reglamento prevenía a los señores hermanos: Échase algunas saetas que el verso breve encerrarán un aviso moral capaz de despertar a los pecadores del sueño del vicio” (citado por Joaquín Turina, 1982:27).

La saeta antigua es una canción andaluza casi desprovista de adornos, y de carácter religioso. La belleza de la saeta antigua, dice Turina hablando de la Semana Santa de Sevilla, *alcanza los límites de lo sublime, contribuyendo a la emoción que de ella se desprende, las circunstancias que la rodean y el cantarse al aire libre, embalsamada con el olor del incienso y el de azahar* (1982:84). Posteriormente al pasar, durante el siglo XIX, al dominio del pueblo, la saeta cambió por completo su carácter. Se convirtió en la exteriorización de un sentimiento religioso, la satisfacción o el deseo de contar a la imagen más venerada sus propios problemas. Si se compara la primitiva saeta del siglo XVIII con las saetas andaluzas del siglo XIX se observa el cambio en la letra. De un aviso al pecador pasamos a un comentario de la Pasión de Cristo, o a una oración, y un ruego a la imagen preferida.

*“Ya le llevan, ya le traen
por la calle é la Amargura
atado de pies y manos,
amarrado á la columna”*

La saeta moderna de fecha más reciente, es una seguidilla gitana, sin acompañamiento, a la que se aplica un texto religioso. Un cante muy difícil de ejecutar e inaccesible al profano, “solamente pueden cantarla cantaores flamencos ya que conserva todo su aparato teatral, sus gritos y sus largos *jipíos*” (Turina, 1982:94).

La costumbre de cantar en Andalucía a los pasos de Semana Santa como rogativa o agradecimiento debemos situarla varios siglos atrás. Tenemos datos que hablan ya de este género desde 1691, apareciendo su existencia documentada en Sevilla entre los frailes del convento de Nuestro Padre San Francisco. Estos monjes salían de su retiro todos los meses del año ataviados con sogas y coronas de espina, en busca de pecadores dispuestos a ser redimidos. Entre estación y estación de su particular vía crucis, aprovechaban para cantar alguna que otra saeta. Sin embargo, no será hasta mediados del siglo XIX cuando se generalice el hábito de cantar las saetas populares durante las procesiones. Se comienza entonces a cultivar la saeta entre los cantaores andaluces apareciendo diferentes estilos que aún hoy se conservan. No obstante, tendremos que esperar hasta principios del siglo XX para ver cómo la saeta flamenca propiamente dicha inicia su andadura como consecuencia de un aflamencamiento de las saetas populares. Como muestra podemos mencionar algunos tipos tales como la saeta por seguiriyas, la saeta por martinete, por carcelera, o la saeta malagueña, que aparecen a partir de ese momento. Con respecto a la paternidad de la saeta flamenca existe una gran controversia. Se suele apuntar a Enrique el Mellizo como pionero de estos cantes, si bien otros autores, como Hipólito Rossy, sostienen que fue Manuel Centeno su creador, por ser su versión la que en la actualidad goza de mayor prestigio entre los cantaores. También son candidatos a ocupar la autoría de este género el ya citado cantaor jerezano, El Gloria, Antonio Chacón, y Manuel Torre.

Desde el punto de vista metodológico son varios los enfoques que se han aplicado a su estudio. En primer lugar, hablaríamos del enfoque religioso musical, que descansa

precisamente en la consideración de la saeta como forma de expresión musical religiosa del andaluz. Una expresión en la que se destaca esa melodía característica que sale a relucir cuando el cantaor intenta establecer una relación con los seres sagrados. Desde esta perspectiva la saeta se nos presenta como una oración, una súplica o un perdón, dirigido a un Cristo o una Virgen con el fin de atraer su protección. La saeta tendría entonces un origen eminentemente cristiano. Así, Ángel 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 saeta es una oración patética, desgarrada a la vez que musical* (Arrebola, 1988).

Un segundo enfoque sería el propiamente flamenco. Atendiendo a este planteamiento, las saetas serían la última modalidad de las *Tonás*, uno de los cantes más primitivos dentro de los denominados cantes a palo seco⁷. En este sentido, algunos autores consideran la saeta como una petición de clemencia a la divinidad, de quienes suplican piedad desde lo más profundo de un alma apenada por el dolor. Asimismo, Manuel Barrios (1972) nos plantea la hipótesis de que fuesen los gitanos los que imprimieron su grandeza a este cante.

El último punto de vista sería un híbrido donde tendrían cabida las dos teorías anteriores: la religiosa y la flamenca. Según este enfoque la saeta tendría en principio un origen religioso para posteriormente, a lo largo de todo el siglo XIX, con el auge del cante jondo, aflamencarse. De esta yuxtaposición de elementos religiosos y flamencos, se plantea la saeta como una oración, pero también como un grito de origen religioso, aflamencado con el devenir histórico y cultural de esta expresión oral.

Con respecto a las influencias musicales de los sustratos histórico-culturales asentados en Andalucía, la saeta presenta una influencia sacra derivada 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 el tema coinciden en que los avisos y sentencias que en forma de coplillas rezaban y cantaban los Padres Franciscanos por las calles en los siglos XVI y XVII 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”.

La saeta tiene también influencias musulmanas y judías. Según Jizari Ibn-Kutuyar (Arrebola, 1991), el origen de la “música y metros de las saetas” hay que buscarlo en los almuédanos de las mezquitas de Córdoba, Granada y Málaga. Para este mismo estudioso, también 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. Finalmente, la saeta ha recibido influencias de las melodías flamencas, que la irían convirtiendo en una forma de *Toná*⁸. Así pues, podemos apreciar que la saeta como expresión oral-musical andaluza no constituye un fenómeno aislado, no es un producto espontáneo, sino

⁷ Esta teoría se atribuye a Ricardo Molina en 1971.

⁸ Esta teoría es defendida por C. Almendros y L. Caballero, y citada en Arrebola, 1988

que realmente constituye un elemento específico fruto de la dinámica histórico-cultural y particular de Andalucía.

En cuanto a la clasificación de la saeta, actualmente y atendiendo a la geografía de su interpretación podemos establecer la siguiente tipología:

a) *La saeta denominada antigua, popular, primitiva o litúrgica*, cuyos orígenes se remontan hasta el Barroco andaluz (s. XVII), y que en nuestros días podemos escuchar en Puentes Genil -donde son conocidas popularmente como “saetas cuarteras”-, en Cabra -llamadas “saetas del prendimiento”-, en Castro del Río -“saetas samaritanas”-, y en Marchena -denominadas “cuartas, quintas y sextas”, por el número de versos que presenta su estructura literaria-. Sus escasas y melancólicas melodías son también comparadas con los romances que los ciegos narraban en las plazas de los pueblos.

b) *La saeta afectiva o aflamencada*. Estas empiezan a cantarse entre finales del siglo XIX y principios del XX, en pleno auge del cante flamenco. Sus melodías denotan la influencia de los palos más puros del flamenco (seguiriyas y martinetes), de ahí que en las saetas aflamencadas se haga la distinción ya mencionada.

En el campo de la Antropología Cultural tenemos que resaltar la importancia de la saeta como expresión oral-musical de la religiosidad popular, y como patrimonio de Andalucía. El estudio de la misma es fundamental para la comprensión de la cosmovisión religiosa andaluza, reflejada en los actos cumbres de la Semana Santa. Desde el punto de vista antropológico hay tener en cuenta el aspecto religioso-musical (simbólico-cognitivo) de la saeta, y el aspecto histórico antropológico que la rodea, así como su evolución en el tiempo. La saeta debe ser considerada como el reflejo expresivo de la vivencia y el 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.

Las saetas expresan lo que presencia o siente el *cantaor* al paso de las imágenes sagradas que venera. Por eso, a modo de conversación o súplica, se dirige a ellas y canta.

*“Quién me presta una escalera
para subir al madero
y desclavarle los clavos
a Jesús el Nazareno”*

*“La Virgen de los Dolores
Lleva el corazón partió,
De ver a su hijo amado
En el sepulcro metió”*

Por último nos vamos a detener en las fiestas patronales, destacando en ellas el papel de las romerías como momentos cumbres de este tipo de celebraciones. Cada año con la llegada de la primavera, los caminos de Andalucía se llenan de carros, de coches y caba-

llos que desde sus lugares de origen, inician un trayecto cuyo fin es el encuentro con una imagen que reside habitualmente en un santuario: es la romería. La romería es una peregrinación de uno o varios días de duración a un santuario o ermita donde reside generalmente la imagen de una Virgen. Estas fiestas, sustentadas por hermandades y cofradías, asociaciones cuya principal función consiste en organizar cada año la peregrinación, son un momento idóneo para expresar la religiosidad de la comunidad en cuestión. Toda romería esta precedida de una preparación religiosa que tiene como culmen el camino hacia el lugar de encuentro. Esta preparación consiste, en la mayoría de las ocasiones, en una misa que en muchos lugares suele ser además flamenca. La celebración suele estar amenizada, en los momentos cumbres, por sevillanas o cantos litúrgicos aflamencados, entonados por un grupo que forma parte del conjunto de hermanos de dicha hermandad organizadora, o bien por algún coro contratado para tal ocasión. La romería, como toda fiesta, supone una ruptura con lo cotidiano, el relajamiento de algunas normas sociales, el reencuentro con la familia y amigos, etc. En el santuario, lugar privilegiado por cobijar la imagen divina, es donde se establece la comunicación directa realizando peticiones o agradeciendo los favores recibidos mediante promesas y exvotos. Pero es durante el camino, antes de llegar al santuario donde se ponen de manifiesto las expresiones flamencas. Los fandangos y sevillanas serán dos de los cantes, aunque no los únicos, que se den cita en las romerías. Sus letras estarán acordes con el lugar de procedencia de los romeros y no necesariamente serán letras religiosas, a pesar de que el ritual en cuestión si participe de este carácter. Hablamos entonces de fandangos de Huelva, fandangos de Málaga, sevillanas rocieras, etc.

Las sevillanas, géneroailable original de Sevilla, se cantan y bailan según la estructura de las seguidillas, y aunque no están consideradas como palo flamenco propiamente dicho funcionan como género aglutinador de elementos flamencos y por ello se configuran como prototipo de la canción folklórica aflamencada. En el siglo XVIII aparecen ya las sevillanas como un estilo independiente de seguidillas, estilo documentado en todos los bailes celebrados en la Sevilla del siglo XIX, influido por la escuela bolera de esa época. Existen numerosos tipos de sevillanas, diferenciándose fundamentalmente entre sí por la melodía sobre la que se cantan y el modo de acompañarlas, aunque todas mantienen la estructura de cuatro letras de seguidillas separadas entre si por la posición del baile. La estructura formal de las sevillanas es común a todas las variantes: introducción-salida-vuelta-salida-vuelta-salida-cierre, y entre las líneas más cultivadas destacan las boleras (tradición de la escuela bolera), las de las cruces de mayo, las corraleras (patios de vecinos), las bíblicas (con las letras referentes al Antiguo Testamento), las camperas, las marineras (de los barcos que bajan a Sanlúcar de Barrameda), las litúrgicas (Nuevo Testamento), las de feria, las rocieras (dedicadas a la Blanca Paloma, con gaita-flauta y tamboril), las toreras, las romeras, etc. Las sevillanas se suelen acompañar con guitarra, palmas y castañuelas, instrumentos que sustituyen al pandero y las sonajas que parece ser, fueron en su momento los instrumentos de las primitivas seguidillas sevillanas⁹.

⁹ La sevillana es un "baile de pareja y consta de numerosos pasos pertenecientes a la escuela bolera y a la antigua escuela española de palillos. La letra consta de cuatro versos (heptaslabos primero y tercero y pentaslabos segundo y cuarto) al que se le añade un estribillo de tres versos, resultando una letra de siete versos como corresponde a la forma estrófica de la seguidilla" (*Todo el flamenco*. [S.l.]: Edilibro, 1998).

Finalmente, otro de los palos que, aunque no necesariamente es de carácter religioso, sí está presente en las romerías, es el *fandango*. En su origen el fandango fue una danza cantada que se comenzó a popularizar a partir del siglo XVIII en Andalucía. No se conoce la etimología de esta palabra, cuya acepción primera es la de “cierto baile antiguo y común en España”, aunque Ricardo Molina nos dice que es posible que el término derive del vocablo portugués “*Fado*”, que designa un cante y un baile típico del país vecino. No obstante, a pesar de las dudas respecto al término, si podemos admitir que en el árbol del fandango, se pueden distinguir numerosas variantes que nos permiten diferenciar entre los fandangos populares y los propiamente flamencos. Los fandangos populares, aunque muchos han sido ascendidos a la categoría de flamencos por determinados intérpretes, se diferencian de los flamencos en que se interpretan sobre un metro ternario (3x4) mientras que gran parte de las versiones flamencas se realizan sobre una métrica libre. Entre los fandangos “a compás”, destacan las numerosas variantes de Almería, Huelva, Granada, Lucena o los verdiales, versión malagueña del fandango popular. En cuanto a la versión flamenca propiamente dicha surge en el último tercio del siglo XIX, durante el nacimiento de los Cafés Cantantes, donde los aficionados se reunían para escuchar flamenco. Por otra parte, derivados del fandango están los *fandanguillos*. Para los flamencólogos el fandanguillo por antonomasia nace y vive en los pueblos sometidos a la influencia de la sierra del Andévalo onubense. Y sin lugar a dudas podemos afirmar que Huelva es una provincia muy rica en las variadas formas y estilos de fandanguillos y raro es el pueblo onubense que no tenga el suyo propio. Destacamos así, los fandangos de Almonaster la Real, los de Valverde del Camino, los de Calañas, los de Encinasola, El Cerro de Andévalo, Alosno, etc. La estrofa sobre la que se cantan los fandangos es de cuatro o cinco versos octosílabos de los que se repiten uno o dos versos respectivamente para formar los seis de los que consta su estructura melódica. Algunos fandangos, preferentemente los de Huelva, suelen comenzar con una palabra extraída del primer verso, siendo ésta la que define el tema sobre el que se desarrollará la copla. Los fandangos suelen ser interpretados en muchas fiestas andaluzas y en las romerías, son bastante frecuentes y aunque con letras de diversa temática, en estas celebraciones predominan también las de carácter religioso. Se suelen acompañar con la guitarra y las palmas, aunque también se utilizan violines y panderos como en el caso de los verdiales en Málaga y por supuesto también a palo seco, sin acompañamiento instrumental.

*“Dale a la jaca que corra
que llegue pronto a la ermita
que tengo ganas de ver
a Santa Eulalia bendita
patrona de Almonaster”*

*“Yo soy del Cerro señores
San Benito es mi patrón
Viva la gente del Cerro
Porque del Cerro soy yo”*

*“San Benito bendito
y el pozo en vera
se celebra su fiesta
por primavera”*

LAS LETRAS FLAMENCAS Y LA RELIGIÓN

La intención que me lleva a introducir un apartado dedicado a las letras flamencas ha sido por un lado porque a través de ellas se descubren los pensamientos que se encierran en las sencillas palabras del cante. Y por otro, porque en muchas ocasiones hemos visto cómo grandes escritores que conocen a la perfección las letras, nos demuestran que éstas son auténticas y excelentes poesías. Encontramos en ellas un verdadero “paseo lírico” (Blanco Garza, J.L. et al., 1998:9) por las realidades mismas de la vida. Son en suma excelentes imágenes de los avatares humanos. Ya nos dijo Demófilo en su *Colección de Cantes Flamencos*: “Los asuntos de estas coplas son casi siempre motivos o desgracias personales; muy pocas veces casi nunca, se hace alusión en ellas a cosas o hechos de interés general o nacional”.

Ello nos lleva a pensar que muchas letras flamencas esconden tras de sí una historia, aunque en realidad sólo sean fragmentos de ella. Trocitos de aquellos acontecimientos trascendentales de la vida. Unas veces nos hablan de tragedias, otras de dramas, de historias de amor, etc. Asimismo, la poesía lírica lejos de contar o explicar como lo hacen otros géneros literarios, se contenta con decir o apuntar escuetos, aunque esenciales, datos de la vida. Se trata en definitiva, de letras a través de las cuales se puede intuir, imaginar y comprender, pero sólo desde una aproximación, cuando la hay, al presentarnos la sorpresa, la pasión, el desengaño, la resignación o la petición.

Las letras flamencas, como poesía lírica tienen una forma breve. Tan breve que muchas de ellas constan de tres o cuatro versos nada más. Y como algunos autores dicen “tan radical concisión favorece uno de los primeros y principales valores de la expresión lírica: su capacidad para conmovernos” (Blanco Garza,1998:16).

*“Sentaíto en la escalera
Esperando el porvenir
Y el provenir nunca llega”.*

Sin embargo no es sólo la brevedad lo que consigue atraparnos, sino también sus vocablos directos y claros. No se basa esta poesía en lo raro o lo distante, sino que busca en las cosas cotidianas, el detalle más exacto y revelador, aquello que despierte nuestros sentidos. En definitiva, las letras del cante hablan con naturalidad y acierto poético de las cosas humanas, de las cosas comunes a todos los hombres y mujeres, sean cuales sean sus circunstancias, sin ocultar el medio social en el que nacen. Así, hacen alusión a la condición humilde de sus protagonistas, a las situaciones de pobreza e incluso de marginación, en ocasiones, declaradas explícitamente.

Muchas veces se ha discutido sobre en quién recae la autoría de estas letras. Sin embargo, sean quienes fueren sus autores, los que realmente dan forma a las letras son los cantaores. El cante y sólo el cante es quien ha determinado, con su puesta en escena, la poesía de las letras. Y ello nos hace enlazar con un rasgo de suma importancia en este tipo de letras y es la utilización de la primera persona. Esta primera persona en las letras aparece como fragmento de un diálogo o bien en forma de reflexión. Pero en todo caso, lo que se transmite se nos comunica desde dentro, y es el cantaor el que nos hace partícipe de su arte y sus sentimientos, que son también los sentimientos de los que escuchan.

Debemos tener en cuenta que hay letras flamencas religiosas y otras que no lo son. A nosotros nos interesan aquellas letras que utilizadas en el cante flamenco responden a ese sentimiento religioso. Este sentimiento está muy arraigado en el pueblo andaluz. Es por tanto evidente que el flamenco, cuyas letras no pretenden otra cosa que dar a conocer la vida y su acontecer cotidiano, emplee en su retórica, una gran cantidad de términos relacionados con el mundo religioso. En este sentido, no resulta extraño que nos encontremos con letras que se utilizan como oraciones y promesas dirigidas a la divinidad. Una divinidad, que lejos de ser distante se muestra cercana y hacedora de bienes a través de los intermediarios divinos más cercanos: la Virgen o los santos.

*“De tu persona el cariño,
Es igual que si le quitan,
Prima de mi alma,
A San Antonio su niño”*

Profundizando más en este aspecto cabe decir que la figura de la Virgen está muy presente en las letras flamencas.

*“Virgen de los Dolores,
Hazme este favor,
Que tú no veas más que por los ojito
Con que miro yo”*

Asimismo la expresión “Undibé” que aparece en muchas letras flamencas, no es más que la “invocación a una divinidad indeterminada cuyo poder se solicita para que intervenga en el ámbito íntimo de la conducta moral y los afectos” (Blanco Garza, 1998:101).

*“Hasta la fe de bautismo
la empeño por tu querer,
ahora te vas y me abandonas,
que te castigue Undibé”.*

*“Pasé por la Trinidad
y me encomendé rezando
al Cristo de la Piedad”*

*“Se lo pedí esta mañana
al Cristo del Baratillo
Que me quiera esta gitana”*

Muy frecuentemente, el flamenco recurre a estos términos religiosos en sentido figurado para realizar alguna comparación o exageración, siempre sin la menor intención de irreverencia o burla.

*“Yo te quiero más a que a Dios
Jesús, qué palabra he dicho
Merezco la Inquisición”.*

El sentimiento religioso también sirve para maldecir, para expresar odio, para piropear a la persona amada o para hacer un rápido retrato de alguien.

*“Salgo de mi casa,
salgo maldeciendo
hasta los santos que están en los cuadros,
la tierra y el cielo”.*

*“¡Qué rebonita que era!
Se parecía a la Virgen
de Consolación de Utrera”.*

*“Tengo una estampa en el pecho,
cuando me acuerdo de ti
saco la estampa y la beso”.*

En esta última letra, como en muchas otras, se aprecia una delicada manera de indicar en palabras de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, que el cantaor lleva la imagen de su amor “como si fuera un relicario, haciendo de ella un objeto verdaderamente religioso y sagrado”.

CONCLUSIÓN: RELIGIOSIDAD POPULAR Y MÚSICA DOS REALIDADES DIFÍCILES DE SEPARAR

Tras esta breve exposición hemos ahondado en la relación que existe entre la religiosidad popular y el flamenco. Hemos tenido ocasión de ver rituales religiosos donde se ejecutan palos flamencos de carácter religioso, como la saeta y el villancico interpretados en los contextos de la Semana Santa y la Navidad respectivamente. Asimismo, hemos comprobado cómo determinados palos flamencos que a priori nada tienen que ver con el hecho religioso adoptan letras religiosas en rituales concretos. Nos referimos a los fandangos

o las sevillanas cuando se utilizan en las romerías. Estos elementos, los villancicos, las saetas, las sevillanas, los fandangos, en los que nos hemos basado para analizar dicha interacción han sido considerados como símbolos, entendidos no tanto por su forma objetivable sino por lo que representan. Las saetas se convierten en símbolos no por el hecho de recibir una interpretación. Un elemento nunca recibe interpretación simbólica por sí mismo, sino en cuanto que se opone a otros elementos. Podemos así decir que las saetas en su uso ritual, durante la Semana Santa se oponen al uso normal y discreto que de ellas se lleva a cabo en otros momentos del año y además también por oposición a otros cantes en otros momentos rituales. Así, podríamos señalar el contraste que se establece entre la saeta ejecutada en la Pascua, el villancico ejecutado en Navidad o la sevillana ejecutada en una romería.

En definitiva, es evidente la relación que existe entre la religiosidad popular, su componente festivo y la música, y aunque esta relación sea objetiva, observable y palpable, es verdaderamente una “concordancia simbólica” (Sperber, 1978:147). Realmente, la relación sólo se establece en la medida en que tal concordancia sea objeto de una representación cultural institucionalizada. El olor a azahar, nos recuerda a la primavera, los olores a incienso, nos recuerdan y nos transportan a la Semana Santa, pero también esperamos que en Semana Santa haya saetas, que en Navidad haya villancicos y que en una romería se escuchen fandangos o sevillanas. En definitiva, esas esperas son el resultado de una institucionalización y dependen de un código cultural. Se trata por tanto de un simbolismo individual, pero sobre todo colectivo, que nos lleva a “evocar recuerdos y sentimientos sustraídos a la comunicación social” y donde esta relación entre religiosidad popular y flamenco cobra toda su fuerza.

BIBLIOGRAFÍA (NORMA UNE 50-104-94)

- ARREBOLA, A.: *Introducción al Folklore andaluz y cante flamenco*. Cádiz:Universidad, 1991. ISBN 84-7786-047-5
- ARREBOLA, A.: *La espiritualidad en el cante flamenco*. Cádiz: Universidad, 1988. ISBN 84-7786-953-7.
- ARREGI, G.; MANTEROLA, A.: Voz “religiosidad popular”. En AGUIRRE BAZTÁN, A. (ed.). *Diccionario temático de antropología*. Barcelona: PPU, 1988. ISBN 84-7666-386-7.
- BARRIOS, M.: *Ese difícil mundo del flamenco*. Sevilla: Universidad, 1972.
- BASURKO, J.: Santuarios hoy: claves de interpretación teológico-pastoral. En AAVV. *Santuarios del País Vasco y religiosidad popular. Simposio La Universidad Hoy*. Vitoria: Universidad del País Vasco, 1982.
- BLANCO GARZA, J. L.; RODRÍGUEZ OJEDA, J. L.; ROBLES RODRÍGUEZ, F.: *Las letras del cante*. Sevilla: Signatura Ediciones, 1998. ISBN 84-95122-06-5
- BOHÓRQUEZ CASADO, M.: *La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón: vida y obra de la Reina del Cante Flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2000. ISBN 84-95122-32-4.

- CARO BAROJA, J.: *De la superstición al ateísmo: meditaciones antropológicas*. Madrid: Taurus, 1974. ISBN 84-306-1115-0
- CENIZO JIMÉNEZ, J.: *Duende y poesía en el cante de Antonio Mairena*. Sevilla: Giralda, 2000. ISBN 84-88409-36-2.
- COMBALIA I PRATS, J. M.: La religió popular a les comarques tarragonines: Els Goins. *Arxiu d' Etnografia de Catalunya*, 1982, nº1. ISSN 0212-0372.
- ELIADE, M.: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1983. ISBN 84-335-0053-8.
- GÓMEZ GARCÍA, P.: El cíclico retorno del paraíso: fiestas en Bérchules. En GÓMEZ GARCÍA, P. (ed.). *Fiestas y religión en la cultura popular andaluza*. Granada: Universidad, 1992. ISBN 84-338-1625-X.
- GÓMEZ GARCÍA, P.: *Religión popular y mesianismo: análisis de cultura andaluza*. Granada: Universidad, 1991. ISBN 84-338-1347-1.
- GÓMEZ GARCÍA, P.: Para una antropología de la religión tradicional andaluza. En CASTÓN BOYER, P. (ed.). *La religión en Andalucía: (aproximación a la religiosidad popular)*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985. ISBN 84-7587-069-4.
- LOMBARDI SATRIANI, L.: El hambre como derrota de Dios. En ALVAREZ SANTALO, C.; BUXÓ, Mª J.; RODRÍGUEZ BECERRA, S. (eds.). *Religiosidad popular*. Barcelona: Anthropos; Sevilla: Fundación Machado, 1989, vol. 1, p. 55-69. ISBN 84-7658-146-7.
- MAS Y PRAT, B.: *La tierra de María Santísima: (cuadros flamencos)*. Sevilla: Biental de Arte Flamenco: Fundación Machado, 1988. ISBN 84-86773-04-0.
- MAUSS, M.: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Barral, 1970.
- MELGAR REINA, L.; MARÍN BRÚJULA, A.: *Saetas, pregones y romances litúrgicos cordobeses*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987. ISBN 84-7580-406-3.
- MESLIN, M.: *Aproximación a una ciencia de las religiones*. Madrid: Cristiandad, 1978. ISBN 84-7057-245-8.
- MESLIN, M.: Le phenomene religieux populaire. A *Les religions populaires*, 1972.
- MOLINA TENOR, R.; MAIRENA, A.: *Mundo y formas del cante flamenco*. Sevilla: Al-Andalus, 1971.
- PÉREZ OROZCO, J. M.: *Coplas de clase: alrededor de la poesía flamenca*. Sevilla: Ayuntamiento, 1996.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S.: *Religión y fiesta*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2000. ISBN 84-95122-13-8
- RODRÍGUEZ BECERRA, S.: Voz "superstición". En AGUIRRE BAZTÁN, A. (ed.). *Diccionario temático de antropología*. Barcelona: PPU, 1988. ISBN 84-7665-386-7.
- RODRÍGUEZ MATEOS, J.: *La ciudad recreada: estructura, valores y símbolos de las hermandades y cofradías de Sevilla*. Sevilla: Diputación, 1998. ISBN 84-7798-142-6.

- SPERBER, D.: *El simbolismo en general*. Barcelona: Anthropos, 1978. ISBN 84-7353-037-3.
- STEINGRESS, G.: *Sobre flamenco y flamencología: (escritos escogidos)*. Sevilla: Signatura Ediciones, 1998. ISBN 84-95122-02-2.
- TURINA, J.: *La música andaluza*. Sevilla: Alfar, 1982. ISBN 84-300-8134-8.
- ZAMORA ACOSTA, E.: Aproximación a la religiosidad popular en el mundo urbano: el culto a los santos en la ciudad de Sevilla. En ALVAREZ SANTALO, C.; BUXÓ, M^a J.; RODRÍGUEZ BECERRA, S. (eds.). *Religiosidad popular*. Barcelona: Anthropos; Sevilla: Fundación Machado, 1989, vol. 1, p. 527-544. ISBN 84-7658-146-7.