

91-3-1

R. 5113



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 1. Año 1995

Presidente

Excmo. Sr. D. JOSE MARIA MARTIN DELGADO
Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía

Vice-Presidente

Ilmo. Sr. D. MANUEL GROSSO GALVAN
*Director General de Fomento y Promoción Cultural de la Consejería de Cultura
de la Junta de Andalucía*

Consejo Científico

SMAINE MOHAMED EL-AMINE, HAMID AL-BASRI, ROSARIO ALVAREZ MARTINEZ,
JOSE BLAS VEGA, SERGIO BONANZINGA, EMILIO CASARES, MANUELA CORTES,
FRANCISCO CHECA OLMOS, ISMAIL DIADIE IDARA, KIFAH FAKHOURY,
ISMAEL FERNANDEZ DE LA CUESTA, GIAMPIERO FINOCCHIARO,
GIROLAMO GAROFALO, JOSE ANTONIO GONZALEZ ALCANTUD,
MAHMOUD GUETTAT, LOUIS HAGE, HABIB HASSAN TOUMA,
GUY HOUT, SAMHA EL KHOLY, KOFFI KOUASSI, WALDO LEYVA,
M^a TERESA LINARES SABIO, MANUEL LORENTE, SALAH EL MAHDI,
MEHENNA MAHFOUFI, MOSCHOS MAORFAKIDIS, JOSEP MARTI,
ANTONIO MARTIN MORENO, OMAR METIOUI, JOSE SANTIAGO MORALES INOSTROZA,
BECHIR ODEIMI, AGAPITO PAGEO, ALICIA PEREA, CHRISTIAN POCHE,
SCHEHEREZADE QUASSIM HASSAN, EMILIO REY GARCIA,
SALVADOR RODRIGUEZ BECERRA, GEORGES SAWA, PAOLO SCARNECCHIA,
AMNON SHILOAH, YOUSSEF TANNOUS, ABDELLAH ZIOU ZIOU.

Director

REYNALDO FERNANDEZ MANZANO
Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía

Secretaría

ISABEL SANCHEZ OYARZABAL
*Asesora de Documentación Musical
del Centro de Documentación Musical de Andalucía*

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRAFICA, S.C.A.ND.-GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: (en trámite)

© Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

Verdiales: la raíz y el ritmo

Antonio Mandly Robles

Three main aspects are presented by Mandly in his paper: the definition of the concept of *verdiales*, a social, cultural, economic and festive study of Málaga Mountains from a historical point of view as well as the analysis of music, dance and instruments all over this geographic area.

En Andalucía se llama «verdial» a la aceituna que se conserva verde aún en sazón, a toda fruta de color verde y al árbol que la produce, y a cierta clase de siembra¹. Y así, se nombra como los Verdiales uno de *pagos* o *partíos* rurales localizado en los Montes de Málaga.

Los Montes, que cierran la comarca de *La Axarquía* a su Poniente y Sur, constituyen una unidad orográfica, geológica y ecológica. Históricamente *Los Montes* han tenido su eje de referencia en la capital malagueña, mucho más marcadamente que el extenso territorio de *La Axarquía* que se extiende a su Levante.

A las agrupaciones o *pandas* de *catetos*² que marchan en son de fiesta rasgando el viento con frenéticos sonos para bailar apoyados, a la vez que con coplas individuales, con un violín al que se arrancan sus tonalidades más agudas, dos guitarras, un enorme pandero ensonajado, dos pares de platillos y, en algunas *pandas* un laúd, se les denomina, genéricamente los verdiales.

Estas músicas y danzas, sin embargo, no se restringen al llamado *partío* de Verdiales, sino que su marco ecológico, centrado aquí —en plenos *Montes*— alcanza hasta Villanueva de la Concepción —bajo el Torcal de Antequera— por el norte, y, hasta los ríos Guadalhorce— por Poniente— y Vélez —por Levante³—.

También verdiales suele llamarse lo que cantan, el *aire* popular bailable, de compás ternario, que comparten muchas regiones españolas, conocido como fandango —compuesto de cuatro estrofas de seis versos octosílabos— aunque en modalidad tan poco pulimentada, tan llena de aristas calientes, tan *cateta*, que su raíz escapa de las manos a los analistas del cante, según reconocen (LUQUE NAVAJAS 1965:40) y (MAIRENA y MOLINA 1971:286). Quienes hablan de verdiales o de los verdiales —y están en su derecho— utilizan una palabra que ha recibido un significado preciso, un lugar de clasificación entre los rituales

1. Unas coplas de Fernán Caballero aluden al «campo y sus verdiales». ALCALA VENCESLADA: *Vocabulario andaluz*. Andújar 1934.
2. Apelativo que se contrapone a malagueño de la ciudad. Alcalá Venceslada, obra citada. Para Corominas, *cateto*, «palurdo, campesino», voz andaluza, de origen incierto, quizás alternativa de *pateto*, derivado de *pata* como *patán* y el portugués *pateta* «necio». Primera documentación, 1904, Rubén Darío, con referencia a Málaga. Se emplea en toda Andalucía desde Huelva hasta Almería. Corominas *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, 1976.
3. Desde luego, con una diferenciación en cuanto a su ritmo que al final del artículo analizamos.

folclóricos desenraizados de su anterior ambiente cultural, una referencia autorizada. Así se sitúan en el «mundo del que se habla» y discurren por los seguros cauces de la memoria noética, visual, ideativa (GARCIA CALVO 1983:8, 31).

Quienes estudiamos la cultura como algo más que un conjunto de textos estamos particularmente interesados en conocer cómo funcionan los «juegos del lenguaje» que la viven y reavivan, esas palabras que también son hechos (WITTGENSTEIN 1972B: 146).

Para esto es imprescindible arrimarse al grupo de *catetos* en evolución que conforman las *pandas*, en calidad de cosujetos humanos, en una secuencia en que condicionamientos venidos del otro tipo de memoria⁴, no nos impidan sentir su ritmo fluctuante, sensible pero inasible, inconcebible. Tal vez así estemos en disposición de *echar un revezo* o una *lucha de fiesta, rifarla, levantar coplas* y hasta bailarlas.

*Mira cómo te mimbreas...
chiquilla tú eres de mimbres,
mira cómo te mimbreas...
tus labios son dos corales...
mira cómo colorean...
mira cómo colorean*⁵.

Comprender la fiesta es colocarse en un nivel estético de representación compartida (LAVELLE 1955 II: 296), de sonidos que son sentidos a través de la acción, del ritmo, de la copla que se levanta como el relámpago, del «mundo en que se habla» (GARCIA CALVO 1979:341). Así brota la lírica popular desde la Edad Media, «como expresión espontánea, siempre que la aridez de la vida se interrumpe por un momento de emoción, mientras que en estos momentos la lírica letrada permanece rígida, indiferente» (MENENDEZ PIDAL 1951:113-128).

Desde esta perspectiva ya hay que seguir hablando, como lo hacen los *catetos* de toda la vida, sin excepción, de la fiesta; o más precisamente, con la sola excepción de los cuatro días señalados del solsticio navideño en que a las *pandas de fiesteros* se les llama, comúnmente, *los tontos*. Entonces recuperan su pristina función y vuelven a sus orígenes de ritmo mediterráneo de solsticio, en los umbrales del ciclo de carnaval⁶.

4. Cosa difícil. La situación corriente lo que ofrece son modos múltiples de conexión entre ambas memorias y de colaboración de la una con la otra. Así «recuerdos ideativos pueden encadenarse el uno con el otro por motivos de asociación diversos, pero ese encadenamiento está regido por pulsos rítmicos o secuenciales en general; y al revés, una secuencia de actos o sucesos puede quedar configurada como visión que sea objeto de memoria eidética» (GARCIA CALVO 1983:12).

5. Tanto esta como las siguientes *roaillas* aquí reproducidas, son coplas populares *levantadas* en distintas fiestas.

6. José Carlos de Luna habla de La Taberna de los Tres Reyes de «los picadillos de los *vedriales*» (sic); es decir, de los papelillos o confeti que se arrojan mutuamente quienes festejan los carnavales. Así recoge el sustantivo ALCALA VENCESLADA (1934), como metátesis del «canto andaluz», propio de Málaga y cuyo verdadero nombre es *verdiales*.

No vamos a prescindir aquí de un breve análisis histórico que trate de leer los niveles de conformación de la «profunda raíz campesina» (CARO BAROJA 1973:12) que da vida a *la fiesta*. Pero tampoco renunciaremos a nuestra metodología como antropólogos culturales. Los historiadores marcan hitos. Nosotros señalamos continuidades, que pueden ser absolutas o relativas —como en este caso pero plenas de un valor estético tal, que les ha hecho resistir los embates del tiempo (CARO BAROJA 1965:296.297).

Nos proponemos discurrir sin olvidar la historia a través de las dinámicas de interrelación del grupo portador del ritual festivo, con su cambiante entorno, que, necesariamente le afecta en su hábitat —composición del grupo, concentración, dispersión—; en su economía —uso o abandono de la tierra, procesos de emigración—; en su cultura material —camino, transportes, instrumentos— y, sobre todo, en sus esquemas cognitivos (LISON 1971:209) —conceptualización del tiempo, del espacio, expresiones simbólicas de todo tipo—, que es donde cualquier grupo humano se permite el lujo de manifestarse con menos cortapisas en aquello que siente como propio.

*Y vivan los verdiales
viva Málaga la bella
y vivan los verdiales,
que cuando baila mi niña
hasta el mismo sol que sale
se está muriendo de envidia.*

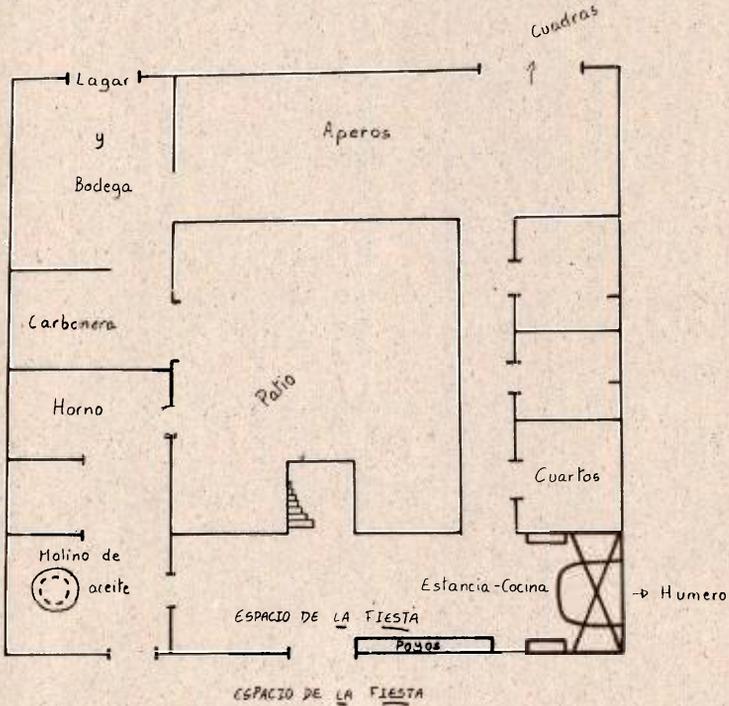
El *partío de Verdiales*, origen de la música y la danza agraria que tratamos, es un pago o *partío* más de Los Montes de Málaga, como lo son *Jotrón y Lomilla, Tres Chaperas, Venta Larga, Santa Catalina, Roalabota, Jarazmín, Santo Pitar, Los Mora*, todos ellos igualmente fiesteros; muchos con ermitas, como la vieja de Jotrón o la del Cerro del Moro; con el denominador común de su modo de población dispersa o semidispersa asentada en torno a *casas, cortijos, lagares y ventas* —algunas de ellas con el apelativo «de las ánimas», como la que está a la vera de Las Cruces, o la que está bajo Venta Alegre.

Vayamos a un breve análisis de la estructura socio económica de «la almendra de la fiesta», los Montes de Málaga, cuya semántica ya revela un histórico eje de referencia entre la capital y sus montes. Así fue, sobre todo, desde primeros del siglo XVI, en que, como consecuencia de los repartimientos de los Reyes Católicos comenzó una radical deforestación del bosque de encinas, que anuncian las primeras *riadas* del río de la ciudad —Guadamedina— (MUÑOZ MARTIN 1982:13 y 14).

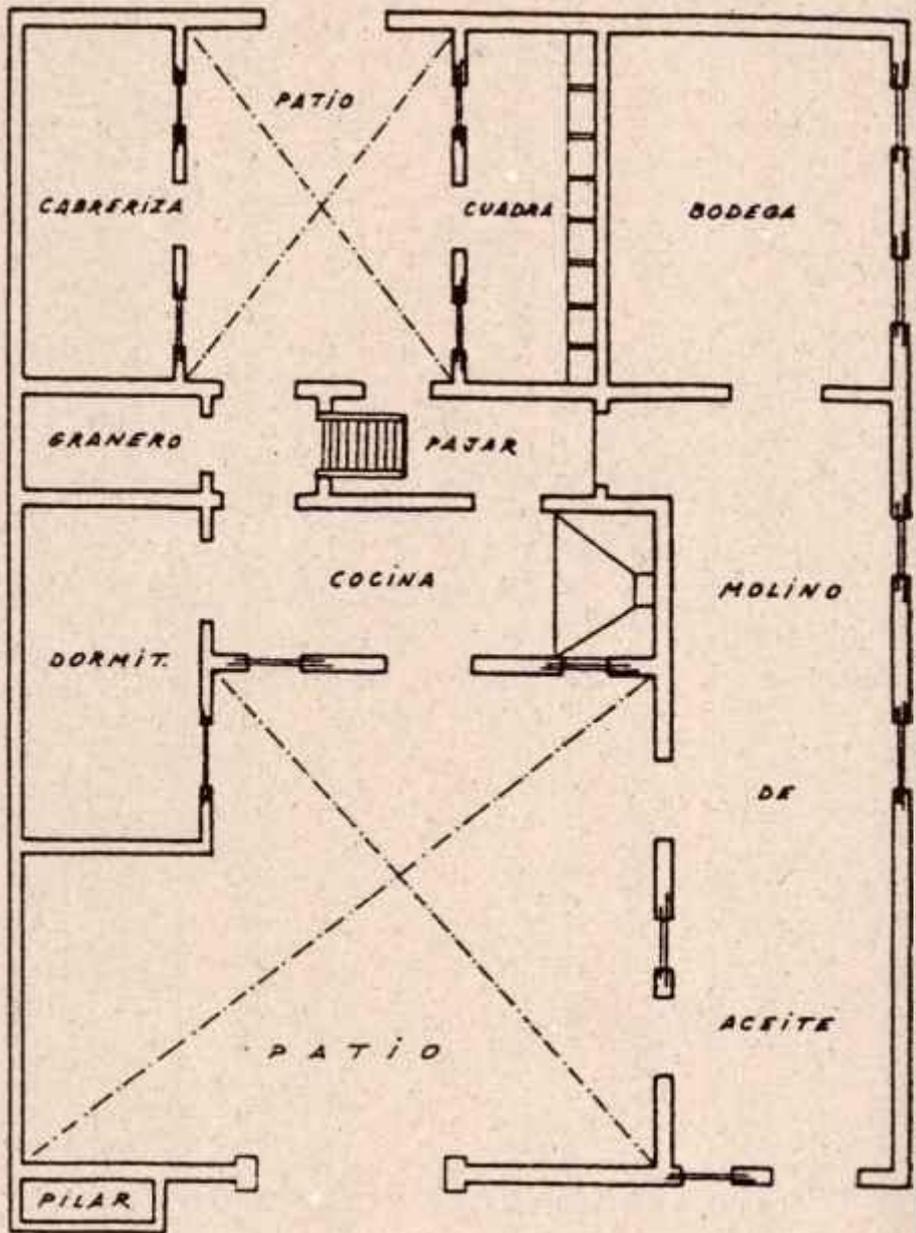
*Atravesando pinales
toa la noche he venío
atravesando pinales,
por darle los buenos días
al divino sol que sale
y al divino sol que sale.*

El descuaje del bosque se había iniciado a mediados del siglo XV, con ánimo de aprovecha-

miento de la foresta natural para hacer carbón. Luego dejaría lentamente superficie libre para la introducción de cultivos de ciclo corto, y, sobre todo, para el laboreo de las viñas. La agricultura de Los Montes, que los primeros viajeros ingleses describen en términos elogiosos, desde mediados del XVIII estaba marcadamente comercializada hacia el mercado internacional. Cierta excedente agrario acababa de permitir a contados propietarios invertir en la industria o, al menos, en el comercio y generar la primera industrialización malagueña. A primeros de enero de 1776, un viajero inglés, Henry Swinburne (SWINBURNE 1779:204 y ss.), desciende desde el Torcal a una tierra más cultivada, de colinas bajas. Enseguida encuentra las viñas –hoy perdidas– plantadas en fila, sin sostén alguno. Se labraban con yuntas de bueyes, una vez al año. También requerían una poda anual, y poco más, –según él– para producir el «Mountain», el vino de los Montes. Se recrea en contarnos su cabalgada hacia la Hoya malagueña embriagado por el perfume de los almendros ya en flor y la hermosura de los setos de mirto, caléndulas, adelfas y madre selvas. Según cuenta, había asentadas en Málaga capital hasta catorce casas extranjeras dedicadas a la exportación de vinos, que durante los 15 años anteriores habían logrado exportar 10.000 cubas anuales, alcanzando cada cuba el precio de 10 a 13 libras. Cuando regresa hacia Antequera deja constancia de la frugalidad de la dieta de los hombres del campo: pan mojado en aceite y, a veces, en vinagre.



Lagar de Medina



Casa y Molino de la «Virreina Primera». (Planta Baja).

*Que se pasa mucha hambre,
yo no quiero ser de Olías
que se pasa mucha hambre.
Quiero viví en Herrera,
donde comen panes grandes
y las morcillas entera.*

Los más sutiles análisis que nos aportan datos sobre la estructura productiva del ciclo agrario, proceden de un singular viajero que desembarcó en el puerto de Málaga en 1786, once años después de Swinburne, el reverendo Townseend, rector de Pewsey, Wiltshire en Cambridge.

Aún a bordo, le sorprendieron al fondo de la bahía «ásperas montañas» cubiertas de viñas colocadas hacia Levante, y, bajo éstas, unas tierras llanas muy ricas. En plena primavera se dio a recorrer la campiña de los alrededores de Málaga, que nos describe como salvaje y desigual. Aquellas montañas se le revelaron altas, puntiagudas, escarpadas, con su cumbre desnuda de tierra. La vid podía agarrar por doquier, entre piedras marmóreas y calcáreas que rompían el esquistos. Y no faltaban frutales: la higuera, el algarrobo, el almendro, el naranjo, el limonero, el álce. El chumbo abundaba hasta tal punto, que su diezmo se arrendaba por 30.000 reales anuales. Las viñas seguían constituyendo la mayor riqueza, aunque detecta una oleada de abandono de su cultivo: tierras que años atrás fueron viñedos y producían abundante fruto, ahora estaban abandonadas.

*Uvas, pámpano y ará,
tres cosas tiene la viña,
uvas, pámpano y ará,
tres cosas tiene la niña
rubia, alta y colorá
tres cosas tiene la niña.*

El cultivo de las viñas resultaba no sólo trabajoso, sino carísimo —se llevaba tres cuartas partes del producto—. Además de la poda —dos veces al año— y la recolección del fruto, la tierra que estaba alrededor de cada cepa debía ser labrada también por dos veces al año. Antes de que llegara el invierno se agolpaba alrededor del tallo para que las raíces quedaran secas y sanas durante la época húmeda, y antes de los calores veraniegos se acostumbraba a hacer alrededor del tallo un hoyuelo para que conservaran el agua y no se perdieran por falta de riego.

Una página del *Journey* merece ser destacada, por lo que aporta a la construcción social de la realidad que aquí estamos indagando: «No hay campesinos en ningún país del mundo que mejor soporten el calor, el hambre y la sed ni que sean capaces de mayores esfuerzos que estos hombres a los que se acusa de indolentes» (TOWNSEND 1792, III).

En el *Handbook* de Ford puede leerse: «Los dulces vinos moscateles de Málaga son bien conocidos. Nuestros antepasados los llamaban de montaña, y crecen en extensiones de varias leguas en las alturas cubiertas de viñedos que bajan hasta el mar. Los más ricos se

llaman «Las Lágrimas» y se fabrican con las lágrimas de rubí que desprende la uva sin prensarla. La fabricación de vinos secos se introdujo por un inglés llamado Murphy (...) Una bota vale unos 10 chelines. Se fabrican alrededor de 40.000, de las cuales 30.000 se envían a América y a Inglaterra, y se vende como auténtico Jerez pálido. Otras exportaciones son aceite, higos, mondadura de naranja para hacer caraçoa, almendras y pasas» (FORD 1855:284).

El cultivo de la vid como producto básico había aumentado la dependencia exterior de la región malagueña en cuanto a la producción de cereales (PONZ 1772), que venía de tres siglos atrás. En realidad Málaga era deficitaria en cereales ya a fines del siglo XV, en que los documentos hablan de fuerte incremento del tráfico arriero para satisfacer las demandas del proceso repoblador que se estaba llevando a cabo en el Reino de Granada.

A principios del XVI el sector arriero se vio fuertemente incrementado, no sólo porque el déficit malagueño venía de atrás sino porque Málaga se convirtió junto con Mazarrón y Jerez de la Frontera en puerto autorizado por la Corona para la exportación de cereales (ESPEJO LARA 1985:281-282).

*Que están alumbrando el mar,
son tus ojos dos luceros
que están alumbrando el mar,
quién fuera marinero
niña, para navegar
a la luz de tus ojitos.*

Estos datos históricos, analizados en su contexto socio-cultural, nos revelan elementos constitutivos de etnicidad que anudan una trama de relaciones difícilmente explicables por separado (MANDLY 1985: 175-178). Veamos: derivación de la arriería como oficio de señalado componente étnico y marginal, a través del que se controlaba un sector estratégico clave para el Antiguo Régimen —transporte, vías de comunicaciones entre Francia y Gibraltar—. Amplias posibilidades de camuflaje, a través de su ejercicio, por parte de los moriscos, tras el decreto de expulsión de principios del siglo XVII, como arrieros gitanos. Aumento de la peligrosidad social del arriero, y represión regia, ciega y generalizada a su grupo étnico. Sentido de reconocimiento entre éstos y otros grupos afines de «pahueranos» y radicados en los pagos al borde de los caminos —venteros, mesoneros—.

Juan de Villuga en su *Repertorio* de 1546 (VILLUGA 1546: 46-58) señala dos caminos de acceso a Málaga: el «Camino Real» por Almogía, pasando por Antequera, y el Camino de Alora —donde había mayor número de ventas— en la ruta Málaga-Sevilla, sin pasar por Antequera. Referencia obligada aquí es otro camino que iba de Antequera a Vélez-Málaga, que atravesaba el Campo de Cámara y Comares y enlazaba los campos de Alora, Almogía y Comares entorno del ritmo de «los Verdiales», —como decíamos al principio— entre los ríos Guadalhorce y Vélez.

*Aonde yo no te vea,
aunque te meta tu madre*

aonde *yo no te vea,*
por los montes más espesos
yo tengo que hacer verea
yo tengo que hacer verea

Cualquier arriero sabe algo que escapa a algunos flamencólogos, y, curiosamente a antropólogos que se han acercado a poner orden en «el flamenco» a través de su sistema teórico de etnicidad—desde el mundo del que se habla—y es que las necesidades instrumentales llevan *aparejadas* necesidades expresivas básicas. Que a través de la fantasía —la otra cara de la carencia— se abre un camino para echar fuera del alma las querencias colectivas, para conjurar de lo negado, de lo perdido, de la añoranza-siempre de lo mismo. Que todo objeto cultural es efecto, cristalización y producto de las tres *potencias del espíritu* de las que habló Hegel: el trabajo, el lenguaje y el deseo. Y que todo objeto cultural encuentra su especificidad en el predominio —que siempre es de grado— de una o dos de estas potencias. Cualquier utensilio lo demuestra: desde un cencerro de borrico *liviano* hasta la copla para una *lucha de fiesta*.

Así, en las encrucijadas de caminos entre Jerez, Málaga y Mazarrón, entre sus *artibajos* melódicos, se levantó la *flama* que es hoy uno de los elementos distintivos de la identidad cultural andaluza.

Tienes pecas en la cara,
que no se te dé cuidao,
porque el cielo es más bonito
!ay; que el cielo es más bonito
cuando está más estrellao,
cuando está más estrellao.

Hábitat, economía, cultura que se da en llamar material y —lo que nos parece aquí de singular importancia— cultura «espiritual» y esquemas cognitivos, vamos a tratarlos en las páginas que siguen como un palimpsesto que intentaremos ir leyendo de arriba abajo, desde sus capas más recientes hasta las más antiguas. No emplearemos para ello productos químicos —y, desde luego, tampoco «naturales»— sino culturales: el modo antropológico de ver las cosas, el modo antropológico de dar con las cosas.

Empecemos por la *copla* —llamando a las cosas por su nombre—. En ella se reúnen letra y canto con unas características que la singularizan (LOPEZ ESTRADA 1983:277). Se interpreta de una forma por la que el *cantaor* se identifica con el público, de tal manera que cualquiera de los oyentes puede, a su vez, continuar la difusión de la *roailla*. Se expone en el marco de un público que la condiciona y asegura su autenticidad. Se siente en común y une así a los que la oyen, y todos se identifican con lo que se dice. «Las raíces de este tesoro de poesía de tipo tradicional vienen de muy atrás: de lo hondo de la Edad Media» (DAMASO ALONSO 1969:19).

Estamos ante «una llamarada, un arrebatador torbellino» en el que Dámaso Alonso encuentra uno de los elementos del mestizaje de la poesía del Siglo de Oro español —el

cancionero, el romancero de tipo tradicional—. El otro sería la «poesía culta». Para Dámaso Alonso ningún otro pueblo de Europa puede ofrecer una suma de poesía popular y semipopular como la de nuestro cancionero y romancero.

Pensemos que cuando se llevó a cabo la reforma del Gregoriano —siglo VI— ya había en España escuelas de música litúrgica visigótico-mozárabe, y que, particularmente en Sevilla, la liturgia visigótico-mozárabe se había mezclado con una rica tradición de música profana (MARTIN MORENO 1985:29).

*Me tienen cautivo y preso
los dientes de tu boquita
me tienen cautivo y preso,
en mi vida he visto yo
hacer cadenas de hueso,
hacer cadenas de hueso.*

Arabistas de reconocidísimo prestigio como Julián Ribera y Tarragó y Emilio García Gómez, nos aportan otro elemento crucial, y es que la música popular medieval de la que acabamos de hablar, fuente de la que aún corre en boca de cualquier *fiestero*; la *música ficta* que la clericalidad administrativa de entonces condenaba por ser «invención del Diablo», es la misma que «escuchaban fuera de sí por la emoción placentera», los califas de las *Mil y una noches*. Y la misma que los árabes tomaron de Persia y Bizancio, como éstos de Roma y de Grecia.

Ahora vamos estando en disposición de entender una antigua pintura conservada en forma de mosaico en el Museo de Nápoles y catalogada como «Scena cómica con suonatori ambulanti». Se trata de uno de los mosaicos de Pompeya —siglo I— copia de una pintura helenística hecha por Dioscórides de Samos —y así firmada en el ángulo superior izquierdo—, tres siglos antes de Cristo.

La plástica del Mosaico refleja un claro contexto de regocijo, que el título de su catalogación refuerza. Sus instrumentos pasaron del ámbito cultural greco-romano al cristiano medieval, y de éste, al moderno. Así el *tympanon* griego es el mismo tímpano o témpano castellano (con piel extendida sin *sonajas* de entre 45 a 50 centímetros de diámetro) y tiene una función instrumental como utensilio de trabajo en las fases finales de la trilla. Tras aventar, y antes de pasar el grano por las sucesivas cribas, se tomaba el témpano para eliminar los restos más evidentes de paja y otras impurezas. El témpano, con una pequeña cantidad de grano, se impulsaba repetidas veces hacia arriba, y así se iba decantando. En sus funciones expresivas los antiguos griegos lo engalanaban con cintas que colgaban de los bordes, simbolizando la locura dionisiaca (TRANCHEFORT 1985:80), como a nosotros nos llevan tales funciones a festonear nuestro pandero con *sonajas*. (Ver página 137).

Aún más interesante desde el punto de vista etnológico nos parece la protagonización de la «scena», el tipo de comportamiento de esos dos personajes de un ámbito cultural mediterráneo, tan lejano, y que, sin embargo, echan una *lucha de fiesta* tan próxima a la nuestra. Las maneras de tomar en sus manos los instrumentos rítmicos, el movimiento de sus pies, los adornos florales y colgantes de sus cabellos. Un personaje de aspecto y atuendo feme-



Scena con tre e un momento turbolento.

nino les acompaña con una launedda de dos cañas⁷, instrumento arcaico y de sonidos místéricos y mágicos, prácticamente hoy perdido en la antigua Magna Grecia, aunque, oído tocar a algún musicólogo sardo actual se deja sentir como una gaita aflautada — pensemos que nuestros fiesteros, como luego veremos— tocan el violín sólo con tres cuerdas: *prima*, segunda y tercera, algo, por cierto, parecido al rabel árabe, y que nuestra guitarra pone la cejilla en el quinto *trasto*, tonalidades altas, altísimas, tanto la de la guitarra como la del violín, nada acordes para que se luzca el *cantaor*, cuya voz no es sino un instrumento cultural que se incorpora a la *fiesta*, como la forma propia de *echar* (expresivamente) *un revez*⁸. Tras ellos un *pinche*, con fuertes caracteres de bufón, parece aprestarse a tocar el *caracol*, para avisar de la presencia de «la panda».

*El aguardiente, un pariente,
el vino tinto es mi primo
y el aguardiente un pariente;
cuando entro en la taberna
me encuentro con toa mi hente
me encuentro con toa mi hente.*

Si trabajos anteriores encontraron en la *fiesta*, sobremanera, «un ritmo mediterráneo de solsticio» (MANDLY 1979:19), en el documento que aquí reproducimos —un monumento de alegría de expansión social, de *juego*— está su raíz grecorromana como primer ritual del ciclo agrario.

7. Tal es nuestra interpretación, que, desde luego, sometemos a otras más autorizadas.

8. La acepción de *revez*, según el Diccionario de la Real Academia, es «par de bueyes o mulas con que se releva el par que trabaja». Así canta la copla:

*El reloj de manijero
pa los revezos, qué largo,
pa los rengues, qué ligero.*

Echar un revez consiste en ejecutar ordenadamente una cierta actividad práctica, que se distingue, en su manera de hacerla, de la otra. Así, el *Vocabulario andaluz* de Alcalá Venceslada (1934) habla de «ayudarle a otro en su faena, echarle una mano» y pone el ejemplo: Estaba hoy de huelga y me dije: ¡Voy a *echarle un revez* a Ramón! Este es el sentido de actividad conjunta vinculante que trasluce la expresión *fiester* «echar un revez». Si en la exploración que Alcalá Venceslada hace de la expresión, el *rengue* no aparece para nada en su horizonte de significado —el manijero, tampoco—, un estudio lingüístico situacional de la *fiesta*, también así lo revela.

Habrà que añadir que se trataría de una *contradictio in terminis*, ya que el tiempo de fiesta corre a orza del ritmo relojero de la productividad.

Parece clave aquí diferenciar los dos tipos de actividades que se nos aparecen: la instrumental de *revez* identificable por la preposición *para* y la expresiva de *echar un revez* —que carece de *para* qué—.

Enrique Gil Calvo, a partir de los análisis comunicacionales de la Escuela de Palo Alto, distingue entre comunicación instrumental, la que transmite información cara a modificar la realidad objetiva (GIL CALVO 1991:37 y 38) y comunicación expresiva —de la que son ejemplos la amistad, el amor, la fiesta—, creadora de vinculaciones recíprocas entre los interlocutores, y que permite cambiar la realidad social, haciendo emerger una nueva realidad pública, otra comunidad moral. En este contexto lingüístico de la comunicación expresiva, encontramos el significado cultural de *echar un revez*.

Unos miles de años han dado a este viejo mundo «comunidad de usos, de términos, de identidades» que, según Caro «se rompían al salir de él» (CARO BAROJA 1965:297). Mientras los historiadores marcan los hitos de transición de las prácticas del ámbito cultural greco-romano al cristianismo medieval, y también indican las reformas en su paso de aquel a éste y de éste a la modernidad, los etnólogos señalamos continuidades, curiosamente se habla de medir el tiempo, como si el tiempo fuera un objeto que espera ahí para ser medido. Creamos el tiempo al crear intervalos en la vida social (LEACH (1961) 1969:209)⁹. En este territorio del *más o menos*, o del *aproximadamente* acabamos de hablar de la teoría circular de Julián Ribera y tratamos los rituales de carnavalización, con su fuerte significado de tipo moral o moralizador, donde Caro encuentra la profunda raíz agraria de *los tontos* (CARO BAROJA 1965:335 y 1973:12).

«Autores medievales muy antiguos ya relacionaban las libertades de diciembre de los templos, con las propias de los paganos» (...) «Las prohibiciones comienzan en una fecha bastante remota de la Edad Media» (CARO BAROJA: 1965:311).

Habrà que recordar el mito de Saturno, rey de Creta, que, arrojado de su reino por su hijo Júpiter, llegó a una ciudad situada sobre el Janículo. Allí se relacionó con Jano, el dios de las sementeras y le enseñó la agricultura. En memoria de esta gran enseñanza, la posteridad consagró a Saturno el mes de diciembre. Saturno gobernó con tanta justicia —según los anales— que en su tiempo todos los hombres eran iguales, y les había enseñado a vivir, casi sin trabajar, en una gran abundancia. En recuerdo de este memorable tiempo —la Edad de Oro— debía reinar la igualdad completa, y por eso caracterizaba a las fiestas en su honor una extraordinaria alegría (MACROBIO, I, 7,26).

Las *Saturnalia* caían el 17 de diciembre —XVI ante Kalendas Ianuarii— en la Roma republicana, y sólo ese día —en un principio— era celebrado religiosamente. El regocijo abarcaba, sin embargo, siete días. Augusto los redujo a tres. La reforma ordenada por el Papa Gregorio XIII en 1582 se hizo porque el viejo calendario no se adecuaba demasiado bien al ciclo solar. El desfase entre el Calendario Juliano y el Gregoriano, fueron once días no computados, por lo que el 17 de diciembre pasó a convertirse en el 28.

La inversión del orden social comúnmente admitido es lo que producía el efecto cómico superior a las Saturnales, según Caro (CARO BAROJA 1965:299), y este proceso de risa popular de risa festiva, de carnavalización según Bajtín¹⁰, penetró, no solo en los círculos religiosos intermedios a principios de la Edad Media, sino también en los círculos superiores.

9. En los últimos años se han ido desarrollando en ciencias humanas y naturales un gran número de ensayos sobre el *más o menos* o el *aproximadamente*. La teoría de los *frattali*, por ejemplo. Nosotros hablamos siempre de manera aproximativa, y conseguimos entendernos sólo porque comparamos nuestras expresiones, fundamentalmente inexactas, con el momento en que las utilizamos, con la naturaleza del interlocutor, con lo que se dijo anteriormente y con el tema de la conversación presente (UMBERTO ECO (1975) 1978 y 1986). La relaciones entre ritmo y tiempo han sido estudiadas por Agustín García Calvo sobre todo en *Contra el tiempo*. (GARCÍA CALVO 1993).

10. Es decir, como una manifestación de actitudes y valores genuinamente populares, que en el resto del tiempo permanecen reprimidas o soterradas.

La atracción de la risa popular era muy fuerte en todos los niveles de la joven jerarquía feudal (eclesiástica y laica). Bajtin explica esta circunstancia por las siguientes razones: 1) La cultura oficial religiosa y feudal de los siglos VII, VIII y IX, era aún débil, y no se había formado completamente. 2) La cultura popular era muy poderosa y había que tomarla en cuenta forzadamente. Se utilizaban incluso algunos de sus elementos con fines *propagandísticos*. 3) Las tradiciones de las saturnales romanas y de otras formas cómicas populares legalizadas en Roma, no habían perdido su vitalidad. 4) La Iglesia hacía coincidir las fiestas cristianas con las paganas locales relacionadas con los cultos *cómicos* (con el propósito de cristianizarlas). 5) El nuevo régimen feudal era aún, relativamente progresista, y, en consecuencia, *relativamente* popular (BAJTIN (1958) 1990: 73 y 74).

Esta tradición persistió a través, entre otras, de las fiestas de inocentes y de locos, y, aunque se vio sometida a restricciones cada vez mayores, como la condenación expresa que recibió en el Concilio de Basilea (1431), en los siglos siguientes (incluso en el XVII) era habitual defenderla so capa de autoridad de antiguos teólogos y clérigos. Es a partir del XVII cuando estas formas de *juego profundo* (GEERTZ (1973) 1987:355-356), comienzan a «degenerar en caracterización estática y estrecha pintura costumbrista». Para Bajtin «esto es una consecuencia de la concepción burguesa del mundo» (BAJTIN (1968) 1990: 52).

Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada tras la conquista, no tuvo empacho alguno en potenciarlas con ánimo de hacer frente a la sólida cultura musulmana con sus mismas armas: la cultura popular cristiana¹¹. Esta cultura, por cierto, no estaba ni mucho menos perdida, como muestran los recuerdos de leyendas recogidas por Hurtado de Mendoza, cuyas ideas sobre supervivencias de nombres y tradiciones, son interesantísimas para Caro, porque vienen a demostrar que en el siglo XVI había conciencia de que el sur de España estaba cargado de recuerdos pre-islámicos (CARO BAROJA (1957) 1976:127). En este sentido el arabista Vallvé aporta noticias de remotas romerías celebradas en la costa granadina en los siglos IX y X, y Demetrio Brisset (BRISSET 1987:49), textos verdaderamente interesantes. En uno de ellos, a fines del siglo XIII Abu l-Qasim al-Azafi, rey independiente de Ceuta, se asombra de encontrar a los musulmanes del Reino de Granada con un calendario que tenía como referencias las fiestas de los cristianos. Así «se preguntan acerca de la Navidad de Jesús, 7º día de su nacimiento y el día del nacimiento de Yahya» (San Juan). «En estas fiestas se hacen unos a otros preciosos regalos», o «colocan mesas adornadas para comilonas», o «ponen una col debajo del lecho para la buena suerte». Aún a mediados del siglo XIV —cuando sólo permanecía musulmán el Reino de Granada—,

11. «(...) Y los estudiantes llevaban su obispo vestido de pontifical; el qual tenía su silla junto al altar mayor, según vi en mi puericia: costumbre tan antigua desta ciudad, que tuvo principio de su primer Arçobispo fray Fernando de Talavera: el qual acostumbraba, como en todas las demás yglesias Catedrales de aquel tiempo elegir de entre los moços de coro un obispo el día de San Nicolás, cuya dignidad duraua hasta el día de los Inocentes: en el qual mudándose los oficios de los mayores por los menores, mandando éstos, y obedeciendo aquéllos; eran seruidos aquel día los que todo el año seruían. Pues como el santo Arçobispo era tan amigo de representaciones de humildad, tomaua ésta tan de veras como lo era antes que el demonio mezclase otras vanidades» (BERMUDEZ DE PEDRAZA, 1608).

Yusuf I, rey nazarí prohibió excesos tales como las «cuadrillas de hombres y mujeres» que se echaban a la calle en días señalados, «arrojándose aguas de olor, y persiguiéndose con tiros de naranjas, limones dulces y manojos de flores, mientras tropas de bailarines y juglares turban el reposo de la gente piadosa con zambras de guitarras y de dulzainas, canciones y gritos».

Lo que no pudieron conseguir normativas de monarcas rigoristas, ni concilios como el de Basilea; ni aún prohibiciones bajo penas de cárcel —como la de 1621 en nuestro país— fue la erradicación en los pagos o *partíos* rurales de aquellos rituales *paganos* derivados de las antiguas saturnales, y ello, por una cuestión logística: la débil organización del aparato del Estado que caracteriza al Antiguo Régimen. Así, Rodrigo Caro (1573-1647) escribía: «Todo esto vemos hoy, especialmente en las aldeas, donde el día de los Santos Inocentes, que concurre en el mismo tiempo en que antiguamente celebraban las Saturnales, la gente rústica hace semejantes disparates, pónense carátulas y echan coplas de repente» (RODRIGO CARO (1884) 1978:210).

*Aceite le pido al mar
y agua clara a los olivos,
aceite le pido al mar,
tu queré me ha puesto a mí
que no sé ni lo que digo,
ya no sé ni lo que digo.*

Quienes estudiamos lo que no pasa a través de la cultura —a la que la agricultura, primer signo de *civilización* cedió su puesto y entregó su morfema, leemos con pasión sucesivos procesos de flujo y reflujo ecológicos y culturales que los historiadores dan en llamar «ruralización» y «urbanización» de las poblaciones. Rastrear este proceso en Los Montes de Málaga siguiendo la táctica de lectura de palimpsesto que antes proponíamos, puede llevarnos a encontrar la «profunda raíz campesina» que tonifica la fiesta, con sus muchas características de ritual agrario saturnalicio —la *rifa*— y las vigencias del tesoro de poesía de tipo tradicional que vienen de todo lo hondo de la Edad Media, a través de los mozárabes, —las coplas—.

*Brillante como el lucero,
tú eres chiquita y bonita,
brillante como el lucero,
tú eres una candelita
en una noche de enero
cuando la luna se quita.*

Rodríguez Oliva explica el éxodo al campo malagueño que se produce a primeros del siglo III, tras la prosperidad y crisis de los núcleos urbanos (RODRÍGUEZ OLIVA 1994:159). En aquellos tiempos —siglos IV y V— las costas malagueñas aparecen repletas de productos venidos de África, como lo demuestran numerosos materiales arqueológicos; fundamentalmente, cerámicas. Los territorios costeros de Málaga seguían teniendo una po-

blación mercantil, sobre todo, que dominaba la vida política. Estos mercaderes estaban interesados en mantener las relaciones con el Mediterráneo oriental y con el norte de Africa. (...) Muchos de estos comerciantes fueron el apoyo incondicional, y la causa mas profunda, de la presencia aquí de tropas bizantinas (RODRIGUEZ OLIVA 1994:160 y 164).

Para Acién, la ruralización de la población que se había dado en época visigoda, continúa, como norma general durante todo el emirato, lo que afectará tanto a los que persisten con la religión cristiana —los mozárabes— como a los que adoptan la nueva religión o muladíes. Lo más interesante, sin embargo, es que, frente a incipientes núcleos de islamización en nuevas aglomeraciones —que van surgiendo a partir de antiguas villas de época romana; casos de Manguarra (Cártama) y Bezmiliana, donde se asientan antiguos huídos a Los Montes, que descienden—, la mayor parte de la población se mantiene aún a fines del siglo IX en sus *husun* o refugios de Los Montes (ACIEN 1994:191).

Se sabe que estos asentamientos se originaron a causa de la fuga de quienes no querían ser sometidos a servidumbre por la clase dirigente; así que no huían del sistema islámico sino del visigodo. La permanencia en sus refugios les mantuvo al margen de ambos sistemas dominantes, en *comunidades de aldea*, y según un viajero oriental cuenta, «sin ningún conocimiento de la vida urbana» (ACIEN 1994:191).

Uno de los poemas de Ibn Hayyan se nos aparece en un rincón del palimpsesto que venimos tratando¹².

Diez siglos de Historia contemplan las labores administrativas de los poderes fácticos, desde que el obispo Ostégesis se encargó de censar a los habitantes de los *husun* de los Montes de Málaga, para que no escaparan a los recaudadores de Abd-al-Rahman II, hasta la espectacular disolución de los *catetos*, convertidos en una imagen de sí mismos en los escenarios de la cultura oficial¹³.

La constante fue de un gradual reforzamiento del Estado, bien a través de la represión pura y dura, bien a través de la integración —censos, arbitrios, ermitas— instituciones que no tocaron el fondo de la estructura socio-económica, frente a las que los habitantes de los *pagi*, a través, sobre todo, de la memoria hiponoética —rítmica, secuencial, auditiva y

12. «Jotrón, plaza fuerte sobre un monte tan alto como las nubes, rodeada casi totalmente por los tremendos precipicios de un valle, de modo que era imposible la aproximación y el ascenso a causa del *hisn* que estaba sobre el monte, habiendo entre el fondo del valle, y los barrancos circundantes amplios cultivos, tupidas viñas, espeso arbolado y anchos pastizales, donde pacían sin temor los ganados de la gente de la fortaleza, para los que era puerta y cerrojo, mientras que por oriente la fortaleza daba a un llano de fácil acceso y abierto al frente. Todos sus habitantes eran cristianos, sin un solo musulmán, y lo mismo el *hisn* de Comares y sus hermanos Santopítar y Sedella, pues las fortalezas de aquella zona habían sido de los cristianos desde siempre...» (IBN HAYYAN al-Muqtabis V, poema 144. Traducción VIGUERAS, M^a Jesús y CORRIENTES, Federico, 1981:171).

13. Hablamos de disolución espectacular mercantil. Que haya grupos de fiesteros que hagan su fiesta y vivan sus valores, nos dice que el componente de *cultura cateta* de nuestra cultura total, sigue vivo (no sólo enlatado en las cintas de *Betacam* o estuchado en el mediocre producto, con fecha de caducidad impresa, que los publicistas llaman «Malagueñas de fiesta») y que, desde luego sigue, mal que bien, haciendo camino.



oral— se las arreglaron para seguir haciendo aquello que sentían como propio —*luchas de fuerza, luchas de fiesta, revezos, juegos, rifas*—.

*Y un malagueño decía
hace mú pocos momentos
que un malagueño decía:
mentira parece esto,
que una fiesta de catetos
puea ser tan divertía.*

Hasta una institución tan sutilmente terrorista para el dominio de las almas como el Purgatorio¹⁴ desarrollada con particular virulencia en los siglos XVI y XVII, hubo que asentarla en la profunda raíz campesina de estas músicas y danzas del ciclo productivo agrario mediterráneo, a través de sus grupos para el ritual festivo.

Manuel Luna ha podido constatar cómo grupos de «animeros», incluso cofradías de ánimas que funcionan aún, proporcionan una imagen nítida del calendario festivo en muchas localidades del sur de España, incluyendo en su repertorio danzas, fiestas de locos e inocentes, pujas, rifas, bailes, petición de aguinaldos, etc.; demostrando especial efervescencia en tiempos de Navidad (LUNA SAMPERIO 1987:10).

Situando esta correlación en sus diferentes contextos tenemos una explicación para entender en Andalucía, cómo rituales, músicas, danzas, que no son tenidos por propiamente navideños, estén históricamente inscritos conformando el ciclo en relación con la inocencia y la infantilidad que deriva de las antiguas saturnales.

Ya en Los Montes de Málaga, encontramos aún el apelativo «de las ánimas» en varias ventas, y alguna versión de reiteradas leyendas en relación con las Benditas Animas del Purgatorio¹⁵, así como la estampa de la Virgen del Carmen que luce y baila en la bandera de la panda de Santopítar —es la de los Dolores las que llevan las pandas del *partío* de Verdiales y otros *partíos* vecinos.

*Chiquita y llena de carne
eres como una avellana,
chiquita y llena de carne,
tienes los cabellos rubios
como la Virgen del Carmen,
como la Virgen del Carmen.*

14. Jaques de Goff en una obra ya clásica —El Purgatorio— nos revela cómo se pasa de la idea del cristianismo primitivo, vigente hasta el siglo XII, de sucesivas pruebas que van purificando al fallecido para traspasar las puertas del Cielo, hasta ese torturante infierno temporal.

15. En el campo de Almogía, la leyenda del olivo de Las Animas en la Fuente del Arroyo refiere las penalidades de un cristiano viejo, repoblador venido del Reino de Sevilla, al que no agarraban sus estacas. Su mujer, buena cristiana vieja y devotísima de las Animas, le aconsejó que el aceite del primer olivo que le agararara fuera para alumbrar las lamparillas de las Animas.

Una rara e intensa devoción a las Animas detectamos en algunas fiesteras muy mayores del *partío* de Santopítar, que nos hablaron con unción —en plena celebración de *los tontos*— de los antiguos «bailes de cuentas»¹⁶. Un pormenorizado trabajo histórico realizado en la comarca del río Mula, nos revela como, en la época más boyante de las Hermandades de Animas, la entrada de dinero más importante «correspondía al epígrafe de inocentes, bo-rrega y *aguilando*» (GONZALEZ CASTAÑO y GONZALEZ FERNANDEZ 1987:236).

El gran predicamento de las hermandades de ánimas también fue históricamente coyuntural. Desde finales del-siglo XVIII se empieza a notar una decadencia de las cofradías debido a la presión de los políticos ilustrados y a «algunos sectores de la iglesia que ven en ellas asociaciones donde se cobijan vagos y elementos que mantenían ciertas costumbres paganizantes que no controlaban» (DOMINGUEZ ORTIZ 1976:379). Así se expresan las contradicciones de los poderes fácticos. Así volvemos, una vez más, al mito de los orígenes: «costumbres paganizantes».

Tras la corrupción moral y la putrefacción de la religión, quedan, sin embargo en pie, los grupos para el ritual festivo, que asimilan aquellos elementos que en la conformación de su identidad cultural sienten como propios —la Virgen prendida a la bandera, funciona ya como enseña y símbolo indesunible del territorio y de la panda—.

*Patrona de Verdiales,
la Virgen de los Dolores
patrona de Verdiales,
yo la llevo en mi bandera
pa que no me desampare
pa que no me desampare.*

En 1772 el viajero inglés Francis Carter quedó morbosamente sorprendido en Los Montes por algunas costumbres paganizantes que tanto incomodaban a nuestros ilustrados. «No obstante las dificultades para subir hasta ellos», observa que los comerciantes malagueños gustaban de pasar gran parte del verano en Los Montes, donde todos tenían «casas y viñedos, algunas, magníficas, con estatuas y fuentes». Habla de «la templanza del clima» y «la belleza de las vistas», pero, sobre todo, de las «fiestas que rozan el libertinaje», mientras dura la vendimia.

En un claro proceso de carnavalización, «el amo de la viña deja a un lado su seriedad y su capa, y grita a los trabajadores: ¡Ea!, hermanos, ¡el juicio ya se fue!» A partir de ese momento el dueño come en la misma mesa con todos sus jornaleros y se puede ver a su mujer peleándose con los labriegos por meter «la cuchara en la sopa». Por la tarde, «mientras pasa la copa que alegra», se pueden escuchar «comentarios satíricos de los chistosos» sobre «los defectos naturales o imaginarios de unos y otros», y, «con igual libertad sobre los del señor

16. Las cuentas de las Animas, interpretamos nosotros; es decir, los ingresos y gastos deducidos, recaudados a través de estos rituales populares para su función.

y su esposa, quienes, lejos de ofenderse, les jalean sus dichos devolviéndoles las bromas». (...) «Esta costumbre se conserva en este país desde que llegaron los romanos», lo mismo que la de provocar con palabrotas a grito pelado «a todos los que pasan por las viñas mientras cogen la uva», tal como Horacio describe en las saturnalia romanas (CARTER (1772) 1981: 232 y 234).

La epidemia de filoxera, en el último cuarto del siglo pasado, acabó —nunca del todo— con tales alegrías. Estos procesos de carnavalización se mantuvieron en Los Montes y La Axarquía cíclicamente y, desde luego, con menor extensión e intensidad que nos cuenta Carter, hasta nuestros años sesenta. También se mantuvieron, hasta la bárbara ocupación de las urbanizaciones —que cercaron caminos y talaron y perforaron cuantos pozos quisieron para llenar piscinas y así desertizaron las cuatro huertecillas de linderos, para los que *crearon* puestos de trabajo hasta la próxima suspensión de pagos— en los últimos veinte años, los caminos salpicando las barreras de pencas por entre *pecharrales*, y, para quienes tenían una *suertecilla* —de una o dos obradas— de tierra, la pelea a brazo partido con los pencales para arrancarles uno o dos bancalillos escalonados, si es que a la *suerte* acompañaba el agua alumbrada en un pozo abierto a pico y pala.

Así fue, hasta la desaparición de los Catetos de pura cepa, entrados los sesenta. Una gran mayoría vino —gradualmente— a asentarse en barrios periféricos de la ciudad de Málaga, donde algunos paisanos se habían ido viniendo ya desde los cuarenta —La Mosca, Mangas Verdes, el Puerto de la Torre, La Huertecilla de Mañas, Campanillas—.

Se mantuvieron redes comerciales privilegiadas entre estos barrios y sus *partios* de Los Montes —recoveros, lecheros, aceiteros—, pero la *Fiesta*, aunque cobró cada vez más carta de naturaleza entre élites malagueñas —estudiantes, poetas vinculados a determinadas revistas literarias, ediles costumbristas, buenos *aficionados* al cante —fue considerada como de *catetos* —y de los suyos— hasta la generación de los setenta.

*Unos ratillos andando,
salí de Málaga a pie
y otros ratillos andando,
sólo por vé a esa morena
en esta fiesta bailando,
y en esta fiesta bailando.*

Tenemos conciencia de que describimos con una irrefrenable sensación de nostalgia; y, sin embargo, de nuestra propia indagación se trasluce una corriente caudalosa de tradición, más honda que la conciencia histórica. Que, sea lo que sea «tiempo», desde luego, el tiempo en que se habla (con el instante en que cada *revez* se echa, cada baile se hace o cada *lucha* se termina) no es el mismo tiempo que el tiempo histórico, en que las lenguas cambian y los *catetos* desaparecen. «Para cada interlocución el aparato es eterno o intemporal» (GARCIA CALVO 1993:109). Para cada lucha de fiesta, también. Como para cada «día de fiesta» en el sentido de Píndaro —«La vida del hombre es perecedera, pero sus días son inmortales»—; sobre todo. Los «días geniales o lúdicos» de la fiesta, de que habló Rodrigo Caro. A esos asomos de infinitud de lo que hay por debajo del tiempo, a esos alientos de vida es a lo que aquí llamamos ritmo.

*A retratá tu salero,
por dónde principiaré
a retratá tu salero.
Principiaré por los pies
y hasta el último cabello,
hasta el último cabello.*

Tras los primeros tanteos de afinación la panda entra tocando al ritmo que le es propio, en compás de 3x4. Es el *paseillo*, una parte instrumental melódico —rítmica,— que se acompaña con *mi* y con *la*, donde nos percatamos que el violín —que sólo se toca con tres cuerdas: prima, segunda y tercera— marca la pauta melódica, mientras el ritmo lo hace el pandero. Tras el *paseo* entra el cante y la mudanza. Una *lucha* se compone de tres o cuatro coplas, a criterio del alcalde¹⁷, todo ello, desde los amagos parsimoniosos en que se *arreglan* los instrumentos, se suele convocar con la expresión «¡*Vamo a echá un revezo!*».

Vamos viendo cómo las actuales expresiones con que los fiesteros distinguen aspectos de la fiesta, rezuman sudores, olores y sabores de las viejas eras y lagares, sólo que, al *echar el revezo* ahora y aquí, no se está mirando el porvenir ni el pasado. Por el contrario, a través de esos sudores se obtienen estremecedoras gratificaciones inmediatas, cuya naturaleza consiste, precisamente, en la misma realización personal que genera una conciencia inesperada, espontánea, un *impresionante producto* expresivo —en un momento crítico¹⁸ de alegría, de expansión social— capaz de *levantar* relaciones sociales inéditas, otra comunidad moral. En este sentido, desde ópticas diferentes, van los análisis de Caro Baroja y Gil Calvo.

Sobre el contexto del baile, tradicionalmente localizado en lagares y ventas, y protagonizado por las muchachas allí radicadas a las que se *levantan* las *coplas*, sobre las *vigencias de cooperación* de aquéllas y de *acción* de los hombres, que encienden el complejo conjunto de mecanismos simbólicos —complementarios— que da vida a la fiesta, remitimos a (MANDLY 1984:463-481 y 1987:23-39).

Así de plásticamente describía Curt Sachs el implícito engranaje de las vigencias de cooperación y acción: «Bailan siempre el fadango sólo dos personas¹⁹, que no se tocan jamás, ni siquiera con la mano. Pero cuando se observan los desafíos que una a otra se hacen, ya retirándose, ya acercándose de nuevo; cuando se advierte cómo la mujer, justamente en el instante en que pareciera que va a ser vencida, se escurre de pronto del hombre victorioso con remota vivacidad; cómo la persigue aquel y cómo lo persigue ella luego; se comprende

17. Cada copla va compuesta de seis versos, como pudo apreciarse en los que hemos venido reproduciendo. DO / FA / DO / SOL / DO / FA (Ver transcripción anexa).

18. Habra que ir liberando la palabra *crisis* del lastimoso secuestro ilegal de los economistas.

19. Esta apreciación no es, del todo, cierta. El baile del tresillo —el *zángano*— lo hacen dos mujeres y un hombre. La maña del bien bailararlo consiste en que el hombre, pese a las «vuelatas que le buscan las *bailaoras*», cada una por su lado, nunca debe dar la espalda, sino mantener la cara ante las dos, hacien honor a sus vigencias.

que en todas sus miradas, sus gestos, y las posiciones que adoptan, expresan las variadísimas emociones que les inflaman por igual» (...) «En el ritmo provocativo de las castañuelas, en el que los tiempos de tres por ocho y tres por cuatro se combinan con gracia, se nota el avance delirante de la danza del galanteo» (CURT SACHS 1944:111).

*Navega un barquito inglés
por la mar de tus pechitos
navega un barquito inglés,
quién fuera marinerito
para navegar en él
para navegar en él.*

Lo que transmite su mensaje es la manera de interpretar el baile. La actitud del cuerpo en la danza. «Como no sea una *del campo*, no se aprende a bailá Verdiales... Que están bailando, lo mismo las piernas, que los brazos, que el cuerpo» —nos confiaba una fiestera de toda la vida—. «El cante se siente *en desde* dentro del alma. Y cuando se escucha el cante, le entra a una un cosquilleo por los pies...».

Baile exclusivamente masculino es el de la bandera. El abanderado, con la bandera que distingue a su panda, una bandera como otra cualquiera con los colores españoles o andaluces y a veces con un arreglo para que aparezcan los dos —eso si, siempre bien prendida en sus entretelas una gran estampa de la Virgen de los Dolores —patrona de Verdiales— o de la del Carmen —memoria de los bailes de ánimas, en algunas contadas pandas—, cumple la función de marchar al frente de la panda. Para bailarla, toma la bandera por el mástil, como de costumbre, y la cruza frenéticamente a su alrededor, cambiando de mano y sin perder el ritmo propio de la mudanza. Es un baile desafiante, toda una *lucha de fiesta*, en que la panda defiende su identidad territorial frente a otra que real o simbólicamente venga de camino.

En los días de *los tontos* —durante el ciclo navideño hasta el 28— el tiempo de baile se somete al discurrir de la *rifa* o puja, bajo la dirección del *alcalde*; un tiempo, y unos días de verdadero vértigo, donde se desatan las presiones sociales complementarias que tienden a situar a los participantes «donde les pertenece», en una gozosa inversión de roles en que los *tontos* cobran autoridad²⁰. Es una forma de juego profundo, elemento estético imprescindible (CARO BAROJA 1965:297) que lleva la fantasía al poder transmitiendo vida al ritual a través de esa *memoria* inasible, inconcebible, que llamamos hiponoética.

Las vigencias actuales han evolucionado en los últimos dieciocho años, muy al compás del cambio socio-cultural de la condición femenina —a veces, todo hay que decirlo, esperpénticamente, como cuando en los primeros noventa salió por navidad alguna panda «exclusivamente femenina»—. Este fenómeno episódico nos ayuda, sin embargo, a comprender las entretelas del complejo tejido socio-cultural que hoy se trama en populosos

20. Puede verse (MANDLY 1984:473-476).

barrios malagueños como el Puerto de la Torre o Campanillas, o en pueblos tan cercanos a Málaga por la nueva autovía como Benagalbón, y a desenquistar la idea que atribuye a los rituales populares un *locus* estático al margen de las dinámicas en que —como las aguas de los veneros— discurren los valores que en un día chorrean pública y compartidamente en las expresiones modales de la comunidad. Que el baile de las chiquillas que se criaron a los pechos de Tele-5 destile hoy, no conscientes efluvios de *simulacro*, en vez de *disimulo*, como aquel de sus madres o sus abuelas, no lo hace por cambios en su naturaleza, sino en su cultura²¹.

*Lleva esa niña una estrella,
por debajo del vestio
lleva esa niña una estrella,
y el bailaó que la baila
se va recreando en ella,
se va recreando en ella.*

Es en la música, más aún que en la danza, donde se dejan notar las relaciones de alteridad entre pandas, que aportan interesantísimas matizaciones en un estudio de contrapuntos ecológico-culturales.

A Poniente, las pandas de Campanillas, estación de Cártama, Arroyo Jever, los Mora de Almogía, Almogía y Villanueva de la Concepción, tienen el ritmo más rápido. El violín, muy melismático, lleva la melodía sobre las notas más agudas; casi siempre, la *prima*. Los platillos repiquetean de forma muy repetitiva; se dejan sentir mucho, mientras el pandero se esconde en el compás. Las guitarras rasguean, no demasiado acompasadamente.

En el centro de los dos ríos de que hablábamos al principio —Guadalhorce y Vélez—, un numeroso grupo de pandas ha venido haciendo sentir su presencia por estos *partíos* de Los Montes, tales como Jotrón y Lomilla, Santo Pítar, Medina, Calderón, Puerto de la Torre, Mangas Verdes, La Mosca. Su ritmo es suave, aunque con mucho compás, y ello lo hace percibir como de una rudeza y bravura excepcionales, que los fiesteros de más edad, gustan, desde su mundo, comparar con la retama que abunda en Los Montes: amarga, dura y bravía. El violín, lleva la melodía sobre las tres cuerdas por igual: *prima, segunda y tercera*. Así fragua con las guitarras un núcleo compacto de melodía y compás, que mezcla perfectamente con el ritmo pausado de platillos y pandero. El pandero se erige en base y soporte de *la fiesta*. Los platillos chasquean, marcan el compás. Las guitarras limitan su actuación a un rasgueo especialmente acompasado, contribuyendo a dar a *la fiesta* una gran fuerza melódica²².

21. No contemplamos los montajes en escenarios, donde, lo que el baile pudiera ganar en *profusión*, lo pierde, de todas todas, en intensidad.

22. Aunque al ritmo no repelen los palillos, que usan no pocas *bailaoras*, sí que molestan las palmas, que no entran, para nada, en el componente rítmico de *la fiesta*.

Vayamos, por fin, a Levante de Los Montes, por mor de conocer la música de aquellas pandas de las antiguas alquerías de Comares —El Borge, Almáchar, Cútar, Benamargosa— cuyo estilo de ritmo se deja sentir hasta las vegas, y aún a lo ancho de toda la Axarquía. Como rasgos característicos son destacables la excepcional importancia de la melodía, con protagonismo de los instrumentos de cuerda. Destaca también la riqueza melismática del violín, que *canta* con profusión y la presencia del laúd, que nos hacen sentir cómo el *melos* de comunidades *de moros* —como en numerosas poblaciones del término de Vélez, siempre que no fueran costeras (LADERO 1968:543), los cristianos se limitaron a ocupar la fortaleza, dejando en ella a la totalidad de la población musulmana—, se perpetúa en las modalidades de su *fiesta* —arisca, aunque dulce—. Las guitarras también puntean, aunque inician el *paseillo* rasgueando. Los platillos, repiquetean, pero este repiqueteo suena de manera distinta al que se hace en las pandas de Poniente; se dejan sentir menos. El pandero constituye la base rítmica.

El cante de estas pandas a Levante de Los Montes luce más que en las otras dos zonas referidas. Está más elaborado. Curiosamente, algunos rancieros fiesteros de Los Montes lo llaman *abandolao*, en el sentido que ya daba el califa Almotazz a las canciones de los ejercitantes del *tombur* o bandola —«más ligeras y bonitas»— (RIBERA (1927) 1985:74 y 75), más *pictóricas*, diríamos siguiendo a Wöllflin²³. Esta evolución nos permite matizar la dicotomía —tan cara a los flamencólogos— del artista creador frente al ritual congelador y recordar a Juan Breva y a sus cantes como un producto de la evolución de *la fiesta*²⁴.

«Porque el sonido de un acento que es alma no se puede llevar al papel sin ponerle a la vera un pentagrama con notas musicales» (BERENGUER (1967) 1988:5), estimamos que la estructura musical tal vez pueda comprenderse mejor con la transcripción que aportamos, y disponer así de un elemento comparativo²⁵.

23. En sus *Conceptos fundamentales de historia del Arte*, contraponen las formas *clásicas* a las *barrocas*, equiparando ambas en calidad, e insistiendo en que estas últimas no son formas decadentes, sino producto de la evolución de un estilo.

24. Sabemos que Juan Breva —al igual que otros *cantaóres* antiguos— se acompañaban ellos mismos a la guitarra, y que, en ocasiones, podía haber acompañamiento de laúd.

En el XIX se habla mucho de las malagueñas, refiriéndose a las *bandóllas*.

«En tiempos de Juan Breva se cantaba muy bien» —para uso y disfrute del común— «y había muy pocos artistas» —para uso y disfrute de los señoritos, luego de los costumbristas, y, luego de los flamencólogos.

Lo que queremos con este pie un poco provocativo es llamar la atención sobre el proceso de cambio de aquel *juego* —del que aquí venimos hablando— por a) la atención al significado (argumento, mensaje) y b) la atención al protagonista individual; proceso de cambio que entendemos —en diagnóstico de Bajtín, al que remitimos páginas atrás— como una consecuencia de la concepción burguesa del mundo.

25. La transcripción se debe a la profesora Titular del Conservatorio Superior de Música de Málaga MARIA DEL CARMEN PEREZ BLANCO, y está elaborada prestando oídos, en determinado momento, a los distintos *instrumentos* que hacen la *fiesta* de Los Montes, para ponerlos al alcance de la mano, un poco como ascuas congeladas.

El trabajo de campo hubiese sido imposible sin la colaboración de dos amigos fiesteros: Cármen Tomé y Pepe Molina.

Nota final

Pretender reconocerse a través de la memoria colectiva, no es un salto sin red por entre el hondo ciénago donde acechan los murciélagos de la *volkgeist* en reivindicación de las diferencias. Es una apuesta contra la evasión y la atomización individual—tan lejana a la idea de racionalidad ilustrada como el *analfabeto secundario*—, o, lo que es lo mismo, una reivindicación de la subjetividad que aquí tanteamos desde la sincronía expresiva de la comunicación *fiesterera*.

Las profundas raíces campesinas que aún sostienen nuestras pandas en los barrios del extrarradio malagueño, han sido revestidas de pilares y puentes de autovías que comunican individuos aislados tras su cinturón de seguridad. Por debajo de ellos queda intacto, si se le presta oídos al «mundo en que se habla», un formidable medio colectivo de comunicación comunitaria, un puerto navegable a otras culturas.

Violín 1

Allegro vivace

The image shows a page of handwritten musical notation for Violin 1. The score is written on ten staves. The first staff begins with the tempo marking "Allegro vivace". The notation consists of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the tenth staff.

Guitarra 1

Allegro vivace

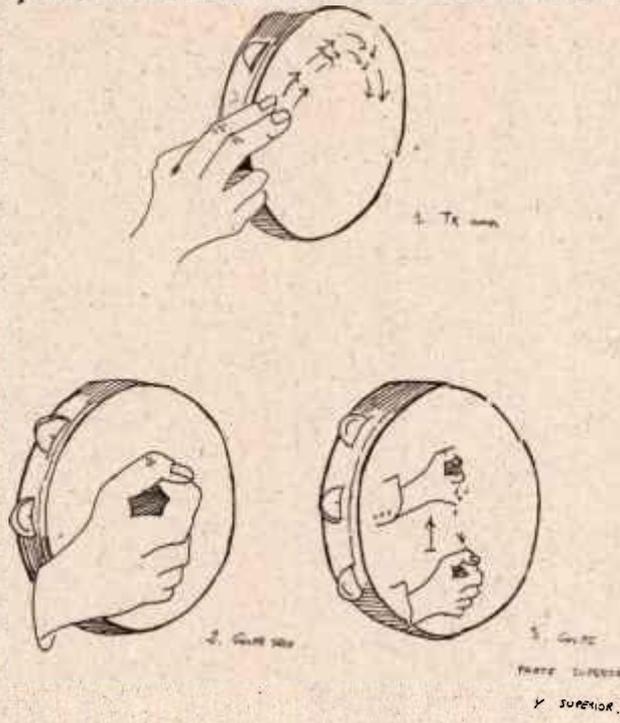
1 1 1 1 1 1 ... hasta el final

The score for Guitarra 1 consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and the tempo marking 'Allegro vivace'. It contains a sequence of chords and rhythmic patterns, with a '1 1 1 1 1 1 ... hasta el final' marking above the first few measures. The second staff continues the piece with similar chordal structures. The third staff includes a 'c2 7' marking above a chord. The fourth and fifth staves show more complex chordal textures and rhythmic variations. The sixth staff concludes the piece with a final chord and a double bar line.

Guitarra 2

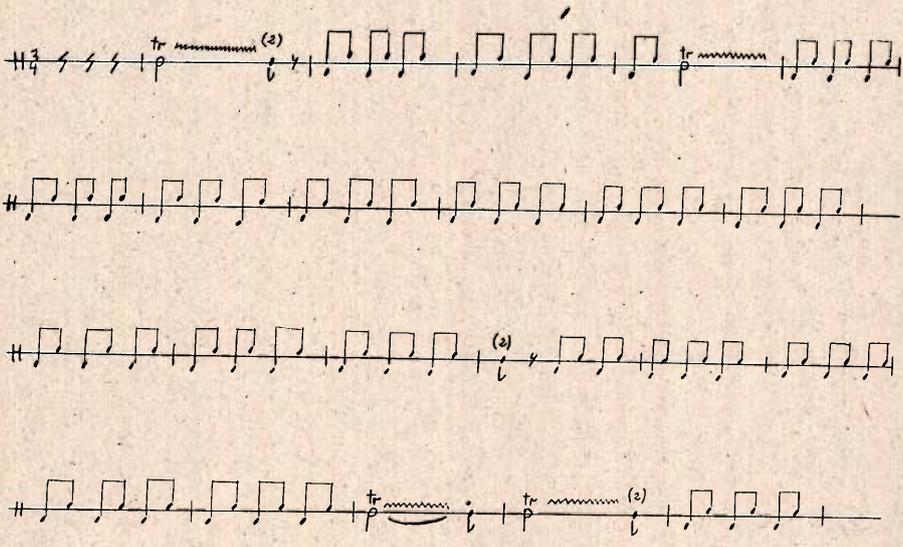
The score for Guitarra 2 consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and contains a series of chords and rhythmic patterns. The second staff continues the piece, featuring a 'r 12' marking above a chord. The score concludes with a final chord and a double bar line.

Pandero 1



Diámetro real de pandero: entre 43 y 47 centímetros.
 Número de sonajas: entre 22 y 25.

Pandero 2



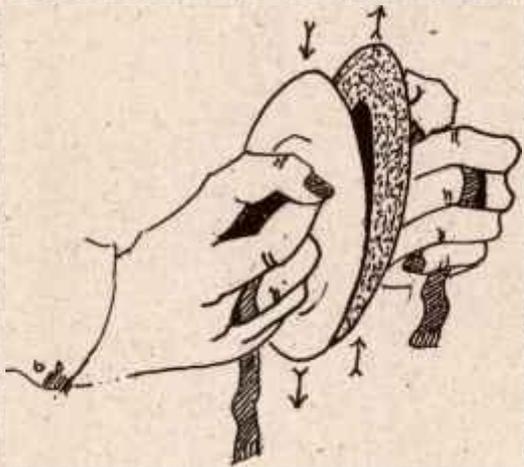
Pandero 3

Musical notation for Pandero 3, consisting of four staves. The notation includes rhythmic patterns, trills (tr), and rests. The first staff shows a sequence of eighth notes followed by a trill. The second staff includes a measure with a (2) above it, indicating a second ending or a specific rhythmic variation. The third and fourth staves continue the rhythmic sequence with trills and rests.

Pandero 4

Musical notation for Pandero 4, consisting of two staves. The notation includes rhythmic patterns, trills (tr), and rests. The first staff shows a sequence of eighth notes followed by a trill. The second staff includes a measure with a (2) above it, indicating a second ending or a specific rhythmic variation.

Platillos 1



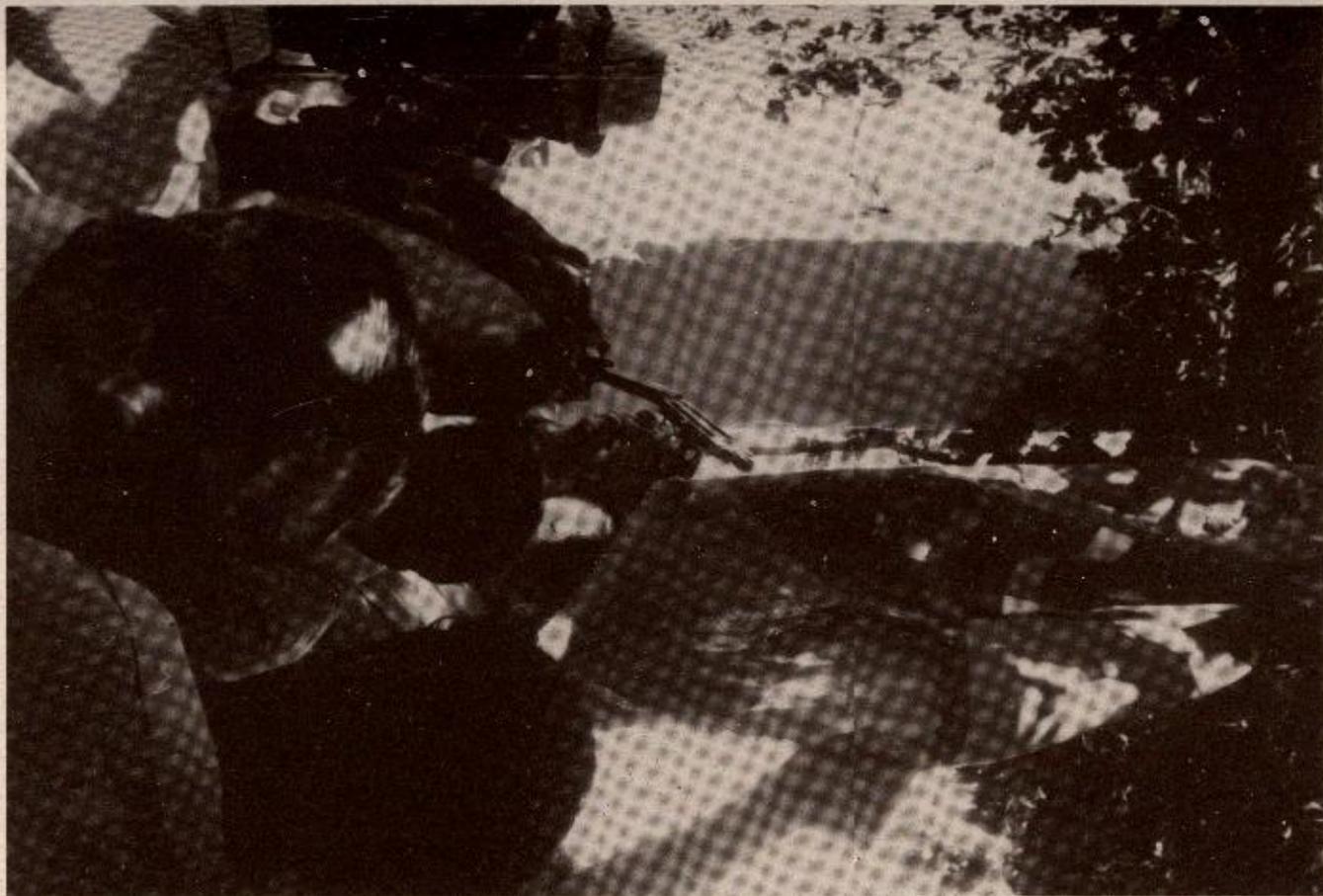








Fotografías de A. MANDLY



Referencias

- ACIEN ALMANSA, Manuel (1994): *Historia de Málaga. Siglos VIII al XIII*. En «Historia de Málaga». Sur, Málaga.
- ALCALA VENCESLADA, Antonio (1934): *Vocabulario andaluz*. Andújar.
- ALONSO, Dámaso (1969): *Cancionero y romancero español*. Salvat-Alianza Editorial, Madrid.
- BAJTIN, Mijail (1968-1990): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza, Madrid.
- BERENGUER, Luis (1967-1988): *El mundo de Juan Lobón*. Mondadori, Madrid.
- BERMUDEZ DE PEDRAZA, Francisco (1608): *Antigüedad y excelencias de Granada. Por el licenciado Francisco Bermúdez de Pedraza, natural della*. Madrid.
- BRISSET, Demetrio E. (1987): *Las fiestas de la Granada musulmana. Análisis*. En «Gazeta de Antropología», 5. Granada.
- CARO BAROJA, Julio (1973): *Introducción a Manuel Blasco, La Málaga de comienzos de siglo*. Málaga.
- (1957-1976): *Los moriscos del Reino de Granada*. Itsmo, Madrid.
- (1965): *El carnaval*. Taurus, Madrid.
- CARO, Rodrigo (1884-1978): *Días geniales o lúdricos*. Edición de Jean Pierre Etievre. Espasa Calpe-Clásicos Castellanos, Madrid.
- CARTER, Francis (1772-1981): *Viaje de Gibraltar a Málaga*. Diputación Provincial, Málaga.
- DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio (1976): *Sociedad y estado en el siglo XVIII*. Madrid.
- CURT SACHS (1944): *Historia universal de la danza*. Centurión, Buenos Aires.
- ECO, Umberto (1975-78): *Tratado de semiótica en general*. Lúmen, Barcelona.
- (1986): *El lenguaje del tiempo*. En «El País» Libros, 31 Diciembre.
- ESPEJO LARA, Juan Luis (1985): *La arriería en Málaga en época de los Reyes Católicos*. En «Baética», 8, págs. 281-298.
- FORD, Richard (1855): *A Handbook for travellers in Spain*. Part I, third edition. John Murray, London.
- GARCIA CALVO, Agustín (1979): *Del lenguaje*. Lucina, Madrid.
- (1983): *Historia contra tradición. Tradición contra Historia*. Lucina, Madrid.
- (1993): *Contra el Tiempo*. Lucina, Zamora.
- GEERTZ, Clifford (1973-1987): *La interpretación de las culturas*. Gedisa, México.
- GIL CALVO, Enrique (1991): *Estado de Fiesta*. Espasa-Calpe, Madrid.
- GONZALEZ CASTAÑO, Juan y GONZALEZ FERNANDEZ, Rafael (1987): *Las hermandades de Animas de la Comarca del Río Mula a lo largo del tiempo*. En Luna Samperio, coordinador «Grupos para el ritual festivo». Editora Regional, Murcia.
- IBN HAYYÂN (1981): *Crónica del Califa Abdarrahmân III an-Nâsir entre los años 912 y 942 (al-Muqtabis V)*. Traducción, notas e índices por VIGUERA, María Jesús y CORRIENTES, Federico (Instituto Hispano Árabe de Cultura. Zaragoza).
- LADERO QUESADA, Manuel (1968): *La repoblación del Reino de Granada anterior a 1500*. 110, Hispania, Madrid.
- LAVELLE, Louis (1955): *Traité des valeurs*, Tomo II. Pressee Universitaire de France. Paris.

- LEACH, Edmund (1961-1969): *Replanteamiento de la antropología*. Seix Barral, Barcelona.
- LISON TOLOSANA, Carmelo (1971): *Antropología social en España*. Siglo Veintiuno, Madrid.
- LOPEZ DE COCA, José Enrique (1977): *Las tierras de Málaga a fines del siglo XV*. Granada.
- LOPEZ ESTRADA, Francisco (1952-1983): *Introducción a la literatura medieval española*. Gredos, Madrid.
- LUNA SAMPERIO, Manuel (1987): *Grupos para el ritual festivo*. Editora Regional, Murcia.
- LUQUE NAVAJAS, José (1965): *Málaga en el cante*. El Guadalhorce, Málaga.
- MACROBIO: *Saturnalia, I*.
- MAIRENA, Antonio y MOLINA, Ricardo (1963-1971): *Mundo y formas del cante flamenco*. Al-Andalus, Granada-Sevilla.
- MANDLY ROBLES, Antonio (1979): *Los verdiales, un ritmo mediterráneo de solsticio*. 28 Diciembre. El País, Madrid.
- (1985): *Aspectos culturales de la marginación en Andalucía. En torno a la zanga, un juego de cartas tradicional*. Actas 2º Congreso de Antropología. Ministerio de Cultura, Madrid.
- (1984): *Vigencias y amenazas al ritual popular: la Fiesta de Verdiales*. En «Antropología cultural de Andalucía». RODRIGUEZ BECERRA, editor. Consejería de Cultura, Sevilla.
- (1987): *Pandas de Verdiales: la identidad a través de la fiesta*. En «Grupos para el ritual festivo». LUNA SAMPERIO, coordinador. Editora Regional, Murcia.
- MARTIN MORENO, Antonio (1985): *Historia de la música andaluza*. Editoriales Andaluzas Unidas, Granada.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón (1951): *Sobre primitiva lírica española*. En «De primitiva lírica española y antigua épica». Espasa-Calpe, Buenos Aires.
- MUÑOZ MARTIN, Manuel (1982): *Los Montes de Málaga*. En «Jábega», 37. Málaga.
- PONZ, Antonio (1772-1947): *Viaje de España*. Aguilar, Madrid.
- RIBERA Y TARRAGO, Julián (1927-1985): *La música árabe y su influencia en la española*. Mayo de Oro, Madrid.
- RODRIGUEZ OLIVA, Pedro (1944): *Historia de Málaga. El Bajo Imperio*. «Historia de Málaga». Sur, Málaga.
- SWINBURNE, Henry (1779): *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776*. London.
- TRANCHEFORT, F.R. (1985): *Los instrumentos musicales en el mundo*. Alianza, Madrid.
- TOWNSEND, Joseph (1792): *Journey through Spain in 1786-1787*. Tomo III. London.
- VILLUGA, Juan de (1546): *Repertorio de todos los caminos de España: hasta agora nunca visto... Compuesto por Pero Juan Villuga, valenciano, e impresso en Medina del Campo..., en el año 1546*. Medina del Campo.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1972): *Philosophical Investigation*. Blackwell, Oxford.