

**Entre la voz y la palabra: análisis
interdisciplinar de los cantes campesinos
andaluces**

Tesis Doctoral

Doctoranda: Carmen Malpartida Corrales

UNIVERSIDAD DE SEVILLA



Director: Dr. D. Francisco Escobar Borrego

Septiembre de 2015

***Entre la voz y la palabra: análisis interdisciplinar
de los cantes campesinos andaluces***

Tesis Doctoral

Doctoranda: Carmen Malpartida Corrales



Director:

Dr. D. Francisco Escobar Borrego

Programa de Doctorado:

El Flamenco: acercamiento multidisciplinar a su estudio.

Línea de investigación:

Perspectivas lingüísticas y literarias

Departamento:

Didáctica de la Lengua y la Literatura.
Facultad de Ciencias de la Educación

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Septiembre de 2015

El presente trabajo quiere ser un homenaje al campo y a los campesinos y campesinas que tan duramente trabajaron en él. Pero, sobre todo, a sus cantos y cantes durante la faena y en los ratos, bien pocos generalmente, de ocio.



ÍNDICE GENERAL

Índice general

	Página
I.- Notas Preliminares	7
II.- Introducción	11
II.1.-A modo de presentación	13
II.2.-Estado de la cuestión. Antecedentes	19
II.3.-Objetivos e Hipótesis	23
II.3.1-Objetivos	23
II.3.1-Objetivos generales	24
II.3.2.-Objetivos Específicos	25
II.3.2.-Hipótesis	26
II.4.-Procedimiento metodológico y técnicas de investigación	29
II.5.- ¿Qué encierran estas páginas?	33
II.6.-Agradecimientos	37
III.- Marco teórico o conceptual	39
III.1-El campesinado andaluz de la posguerra civil española. Contextualización	41
III.1.1-Ámbitos geográfico e histórico	44

III.1.2-La identidad andaluza	45
III.1.3-Situación socioeconómica. Testimonios	48
III.1.4-Las faenas campesinas. Testimonios	63
III.1.5-La faena de la trilla. Testimonios	67
III.1.5.1.-Comparatismo	72
III.2 -Los cantes campesinos andaluces	77
III.2.1 -Generalidades	79
III.2.2 -Clasificación	81
III.2.3- ¿Autenticidad o invención?	83
III.2.4- Cantos y cantes; folclore y flamenco. ¿Dónde están sus límites?	91
III.2.5- ¿Poesía popular? ¿Poesía culta?	96
III.3 – Tonás campesinas	101
III.3.1 -Generalidades	103
III.3.2 -Temporeras	110
III.3.3 -De siega	115
III.4 –Tonás de Trilla	119
III.4.1 –Calesa y Trillo	128
III.4.2 –Trilla y Nana	130
III.4.3 –Comparatismo	135
III.5 – Análisis interdisciplinar	137
III.5.1 –Cantes de Ara y Siembra: Temporeras	139
III.5.2 –Cantes de Siega	161
III.5.3 –Cantes de Trilla	167

III.6 – Otros cantes del campo	195
III.6.1 -De laboreo agrícola	198
III.6.1.1 -Verdiales	198
III.6.1.2 -Otros	200
III.6.2 – Livianas y Serranas	206
III.7 – Otros “palos” o estilos	211
III.7.1 - Relacionados con el campo	213
III.7.1.1 - Rondeñas, Jaberías y Pregones	213
III.7.1.2 – Arrieras, Canto de las Caravanas	216
III.7.2 - Alusivos al campo	220
IV.- Flamenco de gañanía	223
V.- Tradición y Modernidad	235
VI.- Conclusiones	261
VII.- Glosario	275
VIII.- Apéndices documentales	293
VIII.1–Registros sonoros	295
VIII.2-Coplas: sus letras	297
VIII.3–Intérpretes	315
VIII.4–Testimonios	321
IX.- Fuentes	349

IX.1 -Primarias:	351
IX.1.1 -Entrevistas	351
IX.1.2 -Observación directa y participante	351
IX.1.3 -Informantes	352
IX.1.3.1 -Hablamos con...	352
IX.1.3.2 -Visitamos...	355
IX.1.3.3 -Consultamos...	357
IX.2 - Secundarias:	359
IX.2.1 -Hemerográficas	360
IX.2.2 -Fotográficas	360
IX.2.3 -Fonográficas:	360
IX.2.3.1 -Registros sonoros	361
IX.2.3.2 -Registros audiovisuales	365
IX.2.4 -Webgrafía de referencia	367
IX.2.5 -Bibliografía de referencia	379
X.- Índice de tecnicismos	387
XI.- Índice onomástico	393
XII.- Índice Toponímico	405
Anexo: Mención Internacional	413

I.- NOTAS PRELIMINARES

I.- Notas preliminares

Consideramos necesario, como primer paso, aclarar ciertas cuestiones que podrían facilitar, pensamos, la lectura y comprensión de estas páginas:

Somos bien conscientes de la enorme amplitud del tema elegido. Por eso, no hemos pretendido, ni muchísimo menos, agotarlo. Sí hemos querido dar una visión lo más completa posible de los cantes que se hacían –no mucho tiempo ha- en nuestros bellos campos andaluces, centrándonos fundamentalmente en las llamadas “Tonás campesinas”: Cantes de ara y siembra, siega, y trilla. Sobre todo en este último *De trilla*. Sabiendo que, aún así, tampoco podríamos abarcar todo.

La industrialización del campo y el envejecimiento-y desaparición-de los “antiguos” campesinos y campesinas, y otras personas que, sin vivirlo directamente, han sido testigos de ello, hace cada vez más necesaria y urgente su investigación, el trabajo de “campo” (en su más amplio sentido aquí).

Es por ello el protagonismo dado a nuestros y nuestras informantes, como tesoro a preservar pero también a mostrar como “prueba fehaciente”, como testimonio de algo que se nos fue. De ahí que recurramos frecuentemente a sus voces. “Toman la palabra” continuamente a lo largo y ancho de estas páginas. Por eso, muchas veces nos referiremos a ellos por su nombre. No olvidemos que el trabajo de campo, las entrevistas y observaciones directas han sido fundamentales a la hora de plantearnos esta investigación. Consecuentemente, en anexos, aparecen sus testimonios recogidos íntegramente.

Nos hemos permitido el libre uso de las “Mayúsculas” cuando nos referimos al “Flamenco” como Arte o a un Cante determinado: *La Trillera, La Pajarona...*, en singular, casi “personalizado”.

Hemos pretendido dar la mayor información con el rigor que nos ha sido posible y poniendo todo nuestro empeño en ello. Pero con

un lenguaje sencillo y directo, transcribiendo, a veces, el léxico popular y campesino tal como lo hemos oído en las grabaciones.

Si aparecen repeticiones en léxico, en referencias... no se tome, rogamos, como negligencia o falta de atención; son licencias que humildemente nos permitimos, o bien porque al narrar mostramos intencionadamente una insistencia, o porque, como todo está interrelacionado, evitamos así, tener que volver a un apartado anterior para buscar un dato determinado.

En cuanto al "Análisis de los distintos cantes", nuestra condición filológica, hace que nos inclinemos hacia lo literario, poético, lingüístico..., incluso antropológico y social, mucho más que a lo musical, lógicamente, por ser la música disciplina de la que carecemos de profundos conocimientos. Los datos expresados al respecto los hemos tomado de los expertos, señalando, lógicamente y en cada momento, las fuentes.

Y esperamos aportar nuestro "granito de arena" en la investigación de este maravilloso Arte que es nuestro Flamenco, con una lectura amena y hasta divertida en ocasiones, como hemos pretendido.

II.- INTRODUCCIÓN

II.1.-A modo de presentación

II.2.-Estado de la cuestión. Antecedentes

II.3.-Objetivos e Hipótesis

II.3.1-Objetivos

II.3.1.1.-Objetivos generales

II.3.1.2.-Objetivos Específicos

II.3.2.-Hipótesis

II.4.-Procedimiento metodológico y Técnicas de investigación

II.5.-¿Qué encierran estas páginas?

II.6.-Agradecimientos

II.- Introducción

II.1-A modo de presentación

El título por el que hemos optado, “[...] *Análisis interdisciplinar de los cantes campesinos andaluces*”, nos atrae tanto como nos inquieta. Porque así, de manera general, puede referirse a infinidad de cantes, de cantos, de letras, de palos o estilos.

Pero lo que de verdad queremos ahora abordar, estudiar, investigar, clasificar y caracterizar es esa parte de los *cantos* campesinos andaluces que se “fueron, poco a poco, aflamencando”, según unas opiniones; o esos *cantes* que “siempre fueron flamencos, tonadas campesinas, base indudable del cante flamenco”, para otras muchas voces; o “que pasaron del folclore al flamenco desde, sobre todo, que Bernardo el de los Lobitos los popularizase en los años cincuenta del pasado siglo”, según otro criterio.

Intentaremos dar nuestra propia definición, nuestras conclusiones “clasificadoras” después de todo lo recogido y estudiado.

Y nos apoyaremos, sobre todo, en el periodo que transcurre entre los años cincuenta del pasado siglo y hasta nuestros días. Esa etapa histórica de posguerra civil española fue especialmente dura para el campesinado. El campo y su laboreo era el único recurso económico para muchos andaluces, teniendo que resignarse, una gran mayoría, a trabajos temporales, los llamados “temporeros”. De ahí las *temporeras*, término genérico para ciertos cantes campesinos de los que hablaremos, sin duda, más adelante.

Y en cuanto a éstos, a los cantes objetos de nuestro estudio, es entonces cuando aparecen las grabaciones, cuando podemos transcribir sus letras, encontrar testimonios aún vivos. Porque muchas de las personas entrevistadas y cuyos testimonios hemos

recogido, habían, en su mayoría, vivido y trabajado en el campo en esa época.

Aún así, no dudaremos en incorporar datos que nos hayan surgido ya o puedan surgir de etapas anteriores y posteriores (incluidas grabaciones más antiguas y de las que ya hablamos en nuestro trabajo anterior sobre los cantes de la trilla) ¹

Y en cuanto al ámbito territorial, aunque nos referimos a toda Andalucía, nos centraremos en las provincias en las que disponemos de más datos, en las que nos parecen más relevantes para el tema concreto que nos ocupe.

Y, al mismo tiempo, aunque hablamos de los cantes andaluces, no queremos obviar otras regiones españolas u otros países que puedan aportarnos comparaciones interesantes para nuestro estudio, como ya hicieramos en la investigación anterior.

Cuando nos adentramos en los datos compilados y en los que vamos continuamente descubriendo, aparece, sin duda, el *cante de trilla* como el más relevante de los llamados "camperos", "campesinos", "de labor", "tonadas campesinas" etc. El que está más definido y caracterizado genéricamente y en el que menos mezcla o confusión de letras aparecen; y hablaremos de él, por supuesto, dedicándole un capítulo aparte. Pero queremos también mostrar "todo" lo que "se dice" sobre los *de ara, de siembra, de siega...* O sobre *la garbancera, la aceitunera*; o sobre otros, que no siendo propiamente de labor agrícola, tienen mucho que ver con el campo y sus tareas como *la calesera, la arriera, etc.*

E intentaremos dilucidar si debe ser este su sitio o, por el contrario, creemos que no deben estar aquí *la liviana* o *la serrana*, por ejemplo.

Y qué pasa con otros estilos (muchos, de hecho) que aunque nunca hubiesen sido clasificados como campesinos, sus letras nos hablan del campo y eso, creemos, tiene un porqué.

También nos hemos preocupado de averiguar qué flamenco se hacía en las gañanías al llegar las cuadrillas al atardecer buscando el merecido descanso; o cuando la excesiva lluvia o las tormentas

¹ Nos referimos a nuestro proyecto de Tesina: *Los cantes de la trilla, caracterización genérica y análisis interdisciplinar* presentado en 2010, en la Universidad de Sevilla.

impedían el laboreo, como era el caso a veces; o en las celebraciones etc.

Pero, sobre todo, nos interesa ahora, más concretamente, mostrar, analizar, clasificar y sacar conclusiones sobre los cantos y cantes que ejecutaban los campesinos y campesinas mientras realizaban el duro trabajo diario y de sol a sol, el laboreo agrícola en nuestros tan bellos como difíciles campos andaluces.

Nos estamos refiriendo sobre todo a los cantes "generados" por las labores de ara y siembra, siega y trilla. Y más especialmente por esta última.

¿Por qué investigar sobre los cantos y cantes del campo andaluces?

La primera consideración a tener en cuenta es que partimos de un trabajo previo de Tesina sobre los cantes campesinos en general y los de trilla en particular, ya realizado y presentado y, por tanto, de una ingente labor de estudio y compilación.

Pero fundamentalmente- y dejando aparte que nos parece un tema apasionante- porque nos da la posibilidad de profundizar en unos cantes (o cantos) que, si no están hoy del todo olvidados, han desaparecido en su mayoría con respecto a su primigenia forma, y lo que encontramos, con gran dificultad a veces, aparece de manera muy confusa en cuanto a su clasificación, caracterización genérica, letras, melodías etc.²

Y porque quedó en proyecto continuar esa primera investigación definiendo más detenidamente y con nuevos objetivos los cantes campesinos ya estudiados y presentados, así como ampliando éstos en la medida de nuestras posibilidades y según los datos hallados en nuestra nueva investigación, para intentar clasificarlos, caracterizarlos y definirlos también.

Porque el hecho de volver a adentrarnos por los caminos, los huertos, los sembrados, las eras, los olivos o las gañanías, por citar

² No se nos escapan, sin embargo, los estudios realizados al respecto por determinados investigadores y flamencólogos ni los esfuerzos de algunos intérpretes, más y menos jóvenes, a los que haremos alusión más adelante. Ni tampoco la labor de algunos ayuntamientos, peñas, medios de comunicación y asociaciones varias, por, al menos, mantener viva la tradición, y que también mencionaremos en páginas y apartados siguientes.

sólo una parte de nuestro recorrido, nos produce una gran emoción e interés y supone, de nuevo, un gran reto.

Porque la infinidad de labores campesinas, los trasiegos en calesas, las "fiestas" en las gañanías, la soledad en la sierra... necesitaban un apoyo emocional, una terapia (aún no se utilizaba este término), para "echar pa fuera" las emociones, los sentimientos, el cansancio, el aburrimiento, el dolor, la rabia o la nostalgia.

¡Y ahí estaban los cantes! como alivio de las penas del corazón, entre otras emociones. Hablaremos, pues, de "Meloterapia."

Porque nos parece muy interesante abordar esta tarea de nuevo y creemos que sigue siendo un campo desconocido y poco estudiado entre los investigadores, profesionales o aficionados del flamenco.

Y porque nos gustaría "rescatar" estos cantes para el arte, para el simple deleite, ¿por qué no? Al mismo tiempo que refrescar la memoria sobre algo tan importante que pertenece a nuestras raíces, y nunca mejor dicho si hablamos, precisamente, de la Tierra.

Son cantes que ya, lógicamente, no tienen motivo de ser interpretados en cuanto a su funcionalidad: la trilla, trillar, por ejemplo, casi no se practica hoy, o lo que queda ya es simbólico³. Una pena si lo valoramos desde lo sentimental: una tradición casi perdida; pero afortunadamente, creemos por otro lado, ya que representa un trabajo durísimo que hoy pueden hacer las máquinas.

Así, nuestro deseo al investigar sobre estos cantes de labor es el de preguntarnos y preguntaros si sería interesante que se vuelvan a interpretar (si es que alguna vez fueron cantes para el público) esos y otros palos que se han ido olvidando -intentaremos reflejar por qué- y que cada intérprete, con su manera de "decir el cante", nos lo haga escuchar ya "renovado", revivido.

Mostraremos ejemplos "modernos" reinterpretados con dignidad y muy flamencos, creemos. Pero sobre todo queremos que nos haga sentir, disfrutar con ello.

³ Hay localidades de las distintas provincias andaluzas y fuera de Andalucía que hacen un esfuerzo encomiable por mantener viva esta parte de la historia de nuestros campos: fiestas, festivales, concursos, museos...como veremos en otros apartados.

Al mismo tiempo el legado que se nos dejó está ahí, afortunadamente, para toda persona que se interese por él en sus formas ya tradicionales. Y no necesariamente para mantenernos masoquistamente en los duros tiempos en que se cantaban estos sentimientos, estas vivencias tan hondas, sino para mantener viva esta parte de nuestra memoria colectiva.

II.2 -Estado de la cuestión. Antecedentes

Éramos conscientes del reto al que nos enfrentábamos:

- No había una extensa bibliografía sobre el tema, o eso parecía.

- Las grabaciones disponibles tampoco eran muy abundantes (aunque más de lo que en un principio pensábamos) y no siempre aparece en ellas la fecha o la autoría.

- Hemos detectado bastante confusión en la clasificación de estos cantes; y el "trasvase" de letras de un estilo a otro provocado en gran parte por la movilidad de los campesinos de una provincia a otra, con el consiguiente intercambio a todos los niveles.

- Los testigos vivos son muy escasos, (desgraciadamente la mayoría ha fallecido y el resto es bastante mayor y de difícil accesibilidad).

- En muchas localidades la memoria histórica al respecto nos aporta muy pocos datos; son cantes de transmisión oral que se han ido perdiendo con el paso del tiempo, al dejar de ser cantados.

- No siempre observamos un gran interés por este tema cuando buscamos información. Su función era la faena en el campo, al perderse ésta...

- Consideramos también que no todas las provincias andaluzas ofrecen las mismas características con respecto al tema estudiado. Por eso, y como ya hemos apuntado más arriba, nos detendremos más en unas que en otras, en función, sobre todo, de los datos de que disponemos, lógicamente. Aún así, hemos tenido el privilegio de contar con informantes -hombres y mujeres-, determinados intérpretes, escritores, músicos, críticos, etc. flamencos -que nombraremos más adelante en : "hablamos con..."- que nos han aportado su trabajo y su saber tan desinteresadamente desde el punto de vista personal, que nos han conmovido y animado.

Al comenzar nuestro estudio investigativo sobre los cantes de trilla nos encontramos, pues, con lo que ya preveíamos: la

bibliografía, documentos escritos, gráficos y audiovisuales con los que contamos en un primer momento no eran abundantes porque el tema, como hemos señalado, no había sido objeto de mucho interés por los estudiosos del flamenco. No obstante, y para nuestra grata sorpresa, encontramos publicaciones recientes como:

-La de los hermanos Hurtado Torres, "*La voz de la tierra*", (Cádiz, 2002), por ejemplo;

-Artículos como el de Castro Buendía "*Cantes sin acompañamiento*" en la Revista "La Madrugá" de la Universidad de Murcia, (2010);

-Registros sonoros y documentos gráficos, a los que tuvimos acceso, tanto de particulares como de Instituciones públicas y privadas etc. que recogemos en el apartado de "Bibliografía", en el de "Agradecimientos" y en "Fuentes" etc.

Por citar sólo una muestra.

Ahora, unos años más tarde, contamos también con publicaciones (libros, artículos, discos...), que nos ayudan bastante a completar nuestra labor investigadora sobre los cantes campesinos:

- Hablamos, de nuevo, de los hermanos Hurtado Torres y su obra *La llave de la música flamenca*, (Málaga, 2009);

- De Castro Buendía *Génesis musical del cante flamenco* tomos I y II (Sevilla, 2014);

- Y también, de artículos como el de José Pedro López Sánchez *Las canciones de trilla en el Aljarafe sevillano*, Universidad de La Plata, 2012)

- O los del profesor doctor Francisco Escobar sobre la obra de *José Ángel Valente*, Sevilla, 2013.

Etc.

Como muestra también, y de los que tendremos sobradamente ocasión de hablar a lo largo de este trabajo.

Retomando lo expresado más arriba partimos aquí, pues, de una labor investigadora y compilativa bastante exhaustiva; sobre todo de "los cantes de la trilla".

Pero al recabar datos, realizar entrevistas, consultar todo tipo de fuentes y archivos, no dejábamos atrás otros cantes relacionados, y a veces confundidos o mezclados, con éstos.

Estábamos sentando las bases de un trabajo más general y con posibilidad de una futura investigación más profunda y desarrollada.

Así pues, nuestro punto fuerte de partida es la Tesina titulada: "*Los cantes de la trilla: caracterización genérica y análisis interdisciplinar*", presentada en 2010 en la Universidad de Sevilla y codirigida por los doctores Francisco Escobar Borrego y José Cenizo Jiménez.

En él hablamos sobre el contexto histórico y socioeconómico del campesinado de la posguerra civil española y lo acompañamos de numerosos testimonios.

Abordamos todos los aspectos bastante exhaustivamente, pensamos, relativos a la trilla como labor, como tradición y, por supuesto, a sus cantos y cantes.

Contamos con fuentes muy valiosas y con testimonios imprescindibles: consultamos los archivos y bibliotecas de numerosos aficionados, intérpretes, investigadores...de este mundo que es el flamenco.

Nos planteamos el trabajo de campo, micrófono y cámara en mano, por los pueblos y ciudades de Andalucía, Marruecos, Francia..., entrevistando a campesinos, sobre todo, que habían vivido ese laboreo y que recordaban aún lo duro de ese trabajo pero también los buenos momentos en la era, en la recogida del grano después de aventar la paja, las bromas, los chistes... ¡Y los cantes!

Estudiamos estos cantes y cantos desde el folclore y el flamenco. Y los encabalgamos en la poesía, culta y popular.

Y también los analizamos de manera interdisciplinar resaltando sus características más relevantes: lingüísticas, literarias, estróficas, musicales, socio-antropológicas...

Presentamos una muestra de los cantes de trilla bastante exhaustiva, escrita y grabada en audio, cronológicamente y pasando de la tradición a la modernidad, ¿Qué hay de estos cantes hoy?, ¿Quiénes son sus intérpretes hoy? ¿En qué espacios públicos y privados se desarrollan?

Y nos pareció muy oportuno también presentar un pequeño glosario con los términos que nos parecían más relevantes y

facilitadores: *Abalear, almud, amelgar, almiar, barcinar, bieldo, camaleja, celemín*, etc.

En ella aparecen muchos datos, entrevistas, testimonios etc. sobre los cantes campesinos en general y sobre la trilla en particular. Hablamos de las labores campesinas centradas más específicamente, como es lógico, en el trillo, la trilla, la era.

Los testimonios y las entrevistas aparecían recogidos íntegramente -salvo en casos extremos de repeticiones inútiles- y las grabaciones, tanto en directo como de la discografía consultada, también.

Así mismo una cronología de las letras que acompañan esas músicas grabadas. Y también, la mayoría de las citas que recogimos para fundamentar nuestras hipótesis.

Lo creímos importante porque reflejaba "en directo" todo lo que queríamos exponer y porque aparecían datos inéditos y/o desconocidos.

Pero éramos ya conscientes entonces de que no era suficiente para presentar un trabajo terminado. Que esa ingente labor de recopilación necesitaba una tarea final de desarrollo, de profundización en el planteamiento de nuevas hipótesis de trabajo e investigación. Y que no sería completo si no lo extendíamos al resto de los cantes de labor y todos los relacionados con el campo. El flamenco en el campo, en las gañanías.

Contamos, además, con los documentos, datos, entrevistas, grabaciones etc. no expuestas aún y que esperan ser "rescatadas" y analizadas.

Pues bien, este es nuestro fundamental punto de partida como explicaremos más detenidamente al presentar este nuevo trabajo y a la hora de exponer los objetivos:

Incorporar nuevos cantes del campo y desarrollar en profundidad lo que tenemos ya compilado; tanto lo que se refiere a documento escrito como a sonoro o visual. Y, por supuesto, lo que vayamos incorporando en nuestra nueva investigación.

II.3. –Objetivos e Hipótesis

II.3.1 – Objetivos

Adoptando las palabras del doctor Ramón Ruiz⁴, exponemos lo siguiente:

Los objetivos, parte fundamental en el proceso de la investigación científica o de cualquier estudio a realizar, nos permiten predecir, explicar y describir los fenómenos y adquirir conocimientos de esos fenómenos estudiados.

Con los objetivos se busca la finalidad de la investigación, es decir, es la referencia que guía o permite el desarrollo de la misma.

Los objetivos deben estar claramente redactados o bien formulados para lograr transmitir lo que se está investigando y evitar confusiones o desviaciones en el proceso investigativo.

Los objetivos claros y precisos nos van a permitir:

- Extender y desarrollar los conocimientos de un tema
- Profundizar y preguntar acerca de tesis o argumentos científicos.
- Llevar a la práctica los conocimientos adquiridos en el diseño de una investigación.

Con los objetivos sabremos los alcances, las limitaciones de la investigación y nos van a permitir dirigir todos los esfuerzos hacia una misma dirección.

Los objetivos, pensamos, deben tener congruencia con las demás fases de la investigación y se tienen que estar revisando continuamente para evitar desviaciones o fallas.

Éstos pueden ser:

⁴ RUIZ, Ramón, *El Método Científico y sus Etapas*, México, 2007. AulaFacil.com. Páginas: 46-48.

- Generales
- Específicos.
- Y referidos al / a la

Conocimiento: Definir Repetir Apuntar Inscribir Registrar Marcar Recordar Nombrar Relatar Subrayar Enumerar Enunciar

Comprensión: Traducir Reafirmar Discutir Describir Explicar Expresar Identificar Localizar Transcribir

Aplicación: Interpretar Aplicar Usar Emplear Demostrar Dramatizar Practicar Ilustrar Operar Inventariar Esbozar Trazar

Análisis: Distinguir Analizar Diferenciar Calcular Experimentar Probar Comparar Criticar Investigar

Síntesis: Componer Planear Proponer Diseñar Formular Arreglar Ensamblar Reunir Construir Crear Organizar Dirigir Preparar

Evaluación: Juzgar Evaluar Tasar Seleccionar Escoger Valorar Estimar Medir.

Siguiendo en esta línea investigativa, proponemos los siguientes:

II.3.1.1- Objetivos generales:

- **Acotar** el tema objeto de nuestro estudio tanto geográfica como temporalmente para mejor abarcar en la investigación.
- **Volver a estudiar, analizar y presentar**, lo más objetivamente posible, la situación del campesinado de los años de posguerra española para mejor comprender la necesidad y el desarrollo de esos cantes
- **Presentar brevemente** las tareas campesinas o la relación con el campo que tienen los cantes objeto de estudio
- **Analizar** los testimonios recogidos de gañanes y campesinos y campesinas andaluces.
- **Ordenar y clasificar** todo el material compilado previamente.
- **Incorporar** el que aún no ha visto la luz así como lo investigado más recientemente.

- **Transcribir** las entrevistas grabadas en vídeo y audio que no se utilizaron en el anterior trabajo de investigación sobre “los cantes de la trilla” y que se refieren a “otros cantes campesinos”

II.3.1.2.- Objetivos específicos:

- **Partir** de los cantes de trilla, o “trilleras”, para:
- **Incorporar** otros cantes campesinos a nuestro estudio presente.
- **Enumerar y clasificar** los cantes que vamos a estudiar.
- **Caracterizarlos genéricamente.**
- **Investigar** sobre las raíces de estos cantes de labor y sobre sus primeras manifestaciones.
- **Estudiar** su “aflamencamiento” y, ¿por qué no?, su “jondura”.
- **Contextualizar** estos cantes dentro del conjunto de cantos del campo y, más concretamente, de las llamadas “tonás campesinas”
- **Abarcar** las distintas provincias andaluzas, centrándonos en lo que nos es más conocido o, simplemente, disponemos de muchos más datos. Mencionaremos también otros lugares fuera de nuestra comunidad aunque no desarrollemos en profundidad estas ideas de momento sino en un posterior trabajo, como continuación del que ahora nos ocupa.
- **Contactar de nuevo** con antiguos campesinos y campesinas, braceros, gañanes... así como con propietarios de cortijos, haciendas... (aún más difícil, sobre todo por la suspicacias sobre patrón / trabajador)...

Con cantaores y cantaoras, intérpretes aficionados, investigadores, flamencólogos..., para conocer su opinión sobre, por ejemplo, la conveniencia del estudio de estos cantes, lo oportuno de una investigación responsable que

podiese servir para situarlo: ¿en la “prehistoria” del flamenco? ¿entre los cantes llamados básicos? ¿en los “aflamencados?”...

Intentando:

- **Averiguar** el por qué de ese olvido, las pocas interpretaciones que se hacen hoy
- **Analizar**, desde la interdisciplinariedad... y en profundidad, sus letras y su música: pervivencias, cambios, variantes...
- **Extraer**, de toda esta labor de investigación, conclusiones válidas que ayuden a esclarecer la importancia, o no, de estos cantos y cantes.

II.3.2. –Hipótesis

Y en cuanto a la Hipótesis de investigación, partimos de lo siguiente: Una hipótesis (del latín *hypothēsis* y éste del griego ὑπόθεσις) es una «suposición de algo posible o imposible para sacar de ello una consecuencia»⁵

Entendemos por hipótesis *“una síntesis que puede ser simple o compleja, [...] una síntesis que va de lo abstracto a lo concreto, [...] La hipótesis, como tal, tiene carácter provisional pero se puede depurar y ajustar hasta convertirse en una teoría científica.”*⁶

Pensamos que en una investigación científica la hipótesis es fundamental. Es una conjetura, una propuesta provisional que debe ser verificada. Es el hilo conductor en la investigación.

Después de recabar la información, formulamos una o más hipótesis. Y luego de un proceso de experimentación en el que se analizan los datos extraídos de las distintas fuentes, según un modelo de metodología científica y con unos objetivos claros y dentro de un marco teórico concreto, sacamos las conclusiones que confirman o

⁵ «Hipótesis», *Diccionario de la lengua española* (22.ª Edición), Real Academia Española, 2001, consultado el 31 de julio de 2013.]

⁶ RUÍZ, Ramón, *Historia y evolución del pensamiento científico*, Pdf México, 2006 (páginas: 122, 142)

desmienten nuestra propuesta de hipótesis... o ni una cosa ni otra, por indemostrables.

Éste sería nuestro planteamiento:

Los cantes campesinos se *aflamencarían* a partir de su forma folclórica tradicional. O bien, podrían formar parte de las llamadas *Tonás primitivas: Tonás campesinas*, más concretamente, y, por tanto, pertenecerían a las formas más antiguas, primigenias del cante flamenco.

Rescatarlos de su olvido actual podría ser valioso e interesante para los estudiosos, al menos, de este arte musical, de este todo un mundo que es el flamenco. Recopilarlos, observarlos, analizarlos, identificarlos y relacionarlos, describirlos, clasificarlos, caracterizarlos y evaluarlos podría ser una aportación valiosa, así como estudiar y detallar su evolución desde las primeras grabaciones sonoras hasta nuestros días.

Y, desde luego, es un reto que asumimos con gran empeño y enorme interés. Nos proponemos, pues, trabajar, investigar, con la mayor honestidad, pulcritud y rigor con que nos sea posible.

Desde lo que acabamos de exponer nos preocupa, pues, una serie de incógnitas para abordar científicamente nuestro trabajo de Tesis Doctoral.

Y planteamos:

¿Es de utilidad, desde el punto de vista de la investigación científica, profundizar en el estudio de estos cantes campesinos?

¿Vale la pena "recuperarlos" para su estudio?

¿Seguiremos encontrando material suficiente para poder desarrollar un trabajo de Tesis Doctoral digno, interesante para la comunidad universitaria, al menos?

Y, sobre todo, nos preguntamos:

¿Todo cante flamenco **es** o **fue** campesino?

II.4. -Procedimiento metodológico y técnicas de investigación

Apoyándonos de nuevo en el trabajo del doctor Ruiz, (2007) creemos que en toda investigación la metodología supone la sistematización, es decir, la organización de los pasos a través de los cuales se ejecutará una investigación científica para dar seriedad y veracidad a dicha investigación.

Una serie de pasos, pues, ordenados, organizados y sistémicos, que pueden en algún momento sobreponerse entre uno y el anterior, o el que le sigue, pero que responde al siguiente proceso:

- Elección de un área temática
- Definición del tema general,
- Justificación (¿por qué ese tema y problema es pertinente de ser abordado científicamente?),
- Esquematización del proceso de investigación,
- Definición de objetivos (generales y específicos),
- Formulación de hipótesis (supuestos que se formulan de manera previa a su constatación),
- Elaboración de un marco teórico o de referencia teórica (desde donde vamos a abordar el tema),
- Trabajo de campo o experimentación,
- Recolección de datos,
- Interpretación de datos,
- Formulación de conclusiones⁷.

Entendemos, pues, por "metodología" el procedimiento para obtener, de manera precisa, el objetivo de la investigación.

⁷ RUIZ, Ramón (2007: 61-63)

Dependiendo de la problemática objeto de estudio, determinamos el tipo de investigación.

En nuestro caso sería, fundamentalmente, "de campo", archivística y bibliográfica como mostraremos un poco más adelante en "Fuentes".

Por otro lado, nos parece imprescindible elaborar un "Cronograma" o Calendario de actividades, con las tareas y las fechas previstas desde el comienzo de la investigación y hasta el final. *Es el apartado del diseño de la investigación.*

En esta última etapa de nuestro trabajo en la que nos encontramos ahora, el cronograma iría desde Enero y hasta Septiembre del presente año 2015, fecha en la que pretendemos dar por finalizada nuestra investigación puntual sobre *los cantes campesinos andaluces*.

En cuanto a las tareas, en esta "recta final", vendrían dadas por una compilación de todo lo investigado como trabajo archivístico y de campo, una selección minuciosa, para su estudio y análisis interdisciplinar de letras y textos, entrevistas etc. Y un trabajo fundamental de redacción del cuerpo teórico, así como la presentación de conclusiones o evaluación.

Así pues, nos planteamos, en su momento, un estudio minucioso del tema -en la medida que nos fuese posible- y desde perspectivas diferentes.

Por un lado estuvo el trabajo de campo: entrevistas directas a personas vinculadas con el tema objeto de nuestro estudio; Y la observación directa: visitas a lugares emblemáticos: cortijos, eras, museos...y espectáculos, peñas...

Por otro, la tarea archivística y de compilación para, partiendo de lo que había, analizar la evolución hasta llegar a hoy día: qué queda de todo esto: la siembra, la siega, la trilla... y sus cantes... Su funcionalidad antes, en el campo, la besana, la era... y la realidad de ahora.

Para las entrevistas nos planteamos diferentes métodos de actuación:

-De *los campesinos y campesinas*, que nos contasen todo lo que

recordaban de sus vivencias personales en el campo, segando, en la era, en las gañanías. Si cantaban, cuándo y en qué ambientes.

-De *los propietarios de fincas*, preferiblemente con eras, su relación con los trabajadores, participación en sus fiestas; datos históricos, documentos, fotos, etc.

-A *los cantaores y cantaoras, intérpretes en general*, las preguntas iban directamente a su interés, o no, hacia estos cantes y por qué, y todo lo que se derivaba de este punto de "arranque".

-De *los investigadores, críticos, flamencólogos...* nos interesaba e interesa, sobre todo, su consideración hacia estos cantes o cantos. Su opinión sobre si es necesaria su inclusión en los palos del flamenco, el por qué de tanta confusión a la hora de nombrarlos, si tienen sentido hoy estos estilos; qué piensan de los intérpretes actuales que los ejecutan.

-A *los Presidentes y demás miembros de Peñas Flamencas* les hemos reservado el tema de actuaciones, la inclusión o la exclusión de estos ¿palos flamencos? en sus concursos, el interés de su público por estos cantes.

-*Artistas varios, poetas, ensayistas, aficionados y aficionadas* al flamenco, nos responden a cuestiones personales sobre sus gustos al respecto y cómo ven el panorama presente de estos sencillos- aunque no tanto, como veremos- cantes campesinos.

La transcripción de estas entrevistas se hacen con mayor o menor literalidad en función de las repeticiones, las ideas claves a expresar en cada momento, y en función también de que hayan podido ser grabadas o no.

Creímos conveniente, en su momento, presentarlas lo más completas posibles porque en ellas está el alma de cada persona entrevistada, porque constituyen una fuente documental de primer orden y una base importante de lo que fue la primera etapa de nuestro trabajo sobre los cantes de la trilla.

Ahora, en esta segunda parte, el trabajo final de Tesis, nuestro propósito es incluirlas en apartado anexo.

La labor documental nos llevó a visitar tanto lugares públicos como privados, archivos, mediatecas, colecciones particulares,

bibliotecas, peñas, museos, fincas...que nombramos antes y ahora los volvemos a incluir.

La de campo, de observación directa, todos los lugares que hemos visitado y mencionado, las personas con las que hemos hablado y compartido momentos inolvidables y las actividades (espectáculos, reuniones, fiestas...) en las que hemos tenido la suerte de participar.

Y por fin, trataremos de dar forma a todo esto desde una contextualización, en tiempo y espacio, y con una visión múltiple: lingüística, histórica, literaria, musical, social, antropológica..., hasta llegar a desgranar los cantes, sus textos y contextos.

Serán entonces las coplas -con todo lo que encierran-las que estarán presentes y nos guiarán en todo el recorrido. Ellas irán marcando los pasos a dar en cada momento.

Las coplas y sus intérpretes, claro está. Intérpretes más y menos actuales y más o menos conocidos; profesionales, y no, del cante.

II.5. -¿Qué encierran estas páginas?

Brevemente resumiremos (nos valga la redundancia) el contenido de la presente investigación:

Al margen de los prolegómenos,

En el apartado III, establecemos las bases teóricas de lo que desarrollamos a continuación:

III.I: Todo lo relativo al **campesinado andaluz** de la posguerra española, su "malvivir":

Situación económica, social, los trabajos desarrollados por las mujeres y hombres, también niños, en los campos ajenos, las duras condiciones de habitabilidad..., Pero también sus anécdotas, sus risas..., su supervivencia, al fin y al cabo, siempre a través de sus propios testimonios. Y lo que define nuestra identidad como andaluces.

Nos basamos en documentos, estudios, ensayos y experiencias, sobre el tema, más y menos actuales.

III.2: Y **los cantes** que surgen de las faenas.

Intentamos recoger las distintas opiniones sobre su "flamencura" o la ausencia de ésta.

Qué es lo que hace que un canto sea, o no, cante.

Hasta dónde el Folclore y dónde empieza el Flamenco.

Qué consideración tienen nuestras coplas en el mundo lingüístico y literario.

Qué opiniones nos lo avalan.

Son producciones populares o popularizadas.

Cuánto de auténtico hay en ellas.

III.3: Qué se considera “Tonás campesinas”

Por qué y con qué argumentos puede considerárselas dentro del grupo flamenco y “jondo” de las “Tonás”.

III.4: Y dentro de éstas, qué hace que “La Trilla” ocupe un lugar preferente.

Esos cantes de trilla, privilegiados dentro de su “grupo campesino y campero”. Y sus semejanzas melódicas con las nanas, por ejemplo. Qué las diferencia, pues, de ellas.

III.5: Un análisis de nuestros cantes, de nuestras “**tonás del campo**”, lo más detallado posible, ha sido aquí nuestra preocupación.

De qué problemas sociales nos hablan.

Qué desahogo emocional o espiritual representan.

Y el léxico, los textos, los motivos...

Melódicamente qué aportan y cuáles son las diferencias musicales entre ellos...

En qué momentos se ejecutaban, se interpretaban.

III.6: Pero hay **otros cantes** de laboreo procedentes, o no, de las tareas agrícolas realizadas. Éstos “se tocan de pasada”, conscientes de la necesidad de acotar para poder abarcar, pero lo suficiente para darnos una idea del interesante trabajo a desarrollar en un futuro que esperamos próximo.

Igualmente campesinos, aunque no ligados forzosamente con la labor de la tierra, presentamos, muy someramente también, otros cantes de gran belleza, creemos, poco o nada conocidos, poco o nada oídos por el gran público.

III.7: Cantes relacionados directa o indirectamente con el campo es de lo que aquí os hablamos. En la misma línea somera y escueta de los inmediatamente anteriores y por las mismas razones de potencialidad de espacio y tiempo. Y tratamos de mostrar cómo todos los cantes citados están interrelacionados.

IV: La gañanía con sus secretos y sus paredes llenas de historia, no podía faltar en un tema del campo y sus gañanes.

Dormitorio colectivo de escasa o nula intimidad, cómplice de miserias y confidencias. Pero también de fiestas y risas compartidas: bailes y cantes -difícilmente, toque- como desahogo, como alimento del alma y en contraste con el del cuerpo, escaso y no muy nutritivo la mayoría de las veces.

V: Un recorrido por el ayer y el hoy de las coplas campesinas y en el que descubriremos grabaciones, emisiones o espectáculos inesperados y desconocidos.

VI: Unas conclusiones cuya primera intención es la de facilitar una comprensión global y prioritaria de lo expuesto, y unas intenciones manifiestas de continuación de esta empresa apasionante, inmediatamente después: abrir líneas de investigación propias y a futuros investigadores interesados en el tema en cuestión.

VII-VIII:

Los tecnicismos y un léxico concreto y específico de un campo semántico tan amplio como es el mundo campesino, no podíamos obviarlos (VII); con apoyo audiovisual, y (VIII).

Facilitar su localización, tampoco. (**X, XI y XII**).

IX: Las fuentes, base fundamental, “simiente y surco” de nuestro proyecto, aparecen fiel y honestamente reflejadas.

Especial atención a las fuentes primarias, informantes y observación directa en nuestro trabajo de campo. Tarea realizada, fundamentalmente, entre 2009 y 2015.

II.6. -Agradecimientos

Son muchas las personas que nos han ayudado, colaborado con nosotros. La mayoría quedó nombrada en la anterior investigación de Tesina. Y, por justicia, aparecen aquí de nuevo junto con las personas que se incorporan ahora.

Han dirigido, corregido, coordinado e, incluso, animado, los Profesores Doctores

D. José Cenizo Jiménez

D. Francisco Escobar Borrego

Hemos tenido libre acceso a los archivos que hemos detallado en "Fuentes" y nos han prestado, sus responsables, una ayuda y colaboración valiosísima.

Hemos entrevistado a las personas que, igualmente, han quedado nombradas en "*Hemos hablado con*" también refiriéndonos a las fuentes.

Nos han prestado sus voces cantaoras:

- Lolita Valderrama
- Diego Vargas
- Jesús Heredia
- Plácido González
- Manuel Batista
- Manuel Gerena
- Lole Moreno
- Manuela Moreno
- Daniel Salguero
- Manuel Mellado, "El Lara"
- Márquez "El Zapatero"
- Francisco Moreno
- La familia "Pote"
- La familia "Vitorino"
- El Londro
- El Perry

- Diego Clavel
- Pepe de Barbarita

No queremos olvidar tampoco a esas personas que con su colaboración indirecta (investigaciones, publicaciones, grabaciones etc. y los *blogs*, con especial mención al de Andrés Raya), hacen también posible estas páginas.

Nos han ayudado incondicional y permanentemente:

- -Amigos y amigas leales, Sobre todo:

Manuel Martín Martín,
Francisco Menacho Villalba,
Rodrigo de Zayas,
Anne Perret,
Luís Suárez Ávila,
Antonio Álvarez Colunga

- -Mi querida familia, al completo y especialmente mis hijos y su padre, mis hermanos y hermanas. Con la ayuda imprescindible de mi hija, Anaïs y Paco Espinosa.

A todos y todas nuestra gratitud, nuestro profundo respeto y reconocimiento.

Pero, sobre todo, darles infinitas gracias a quienes han permitido que nos "colemos" en sus vidas, que nos han abierto sus puertas y han compartido con nosotros sus conocimientos y su arte.

Gracias, Gracias, Gracias.

III.- MARCO TEÓRICO O CONCEPTUAL

- III.1-El campesinado andaluz de la posguerra civil española. Contextualización
- III.2 -Los cantes campesinos andaluces: generalidades
- III.3 –Tonás campesinas
- III.4 –Tonás de Trilla
- III.5 –Análisis interdisciplinar: Lingüístico Y literario; Antropológico y Social; Histórico y Musical.
- III.6 – Otros cantes del campo

III.1-El campesinado andaluz de la posguerra civil española. Contextualización.

III.1.1-Ámbitos geográfico e histórico

III.1.2-La identidad andaluza

III.1.3-Situación socio-económica. Testimonios

III.1.4-Las faenas campesinas. Testimonios

III.1.5-La faena de la trilla. Testimonios

III.1.5.1 Comparatismo

III.1 -El campesinado andaluz. Contextualización

Los testimonios en distintas épocas sobre la situación social de este colectivo son abundantes y no ofrecen duda sobre su miseria. Ya en 1768 el informe de Pablo de Olavide sobre la Ley Agraria en Andalucía refleja con crudeza la dura realidad, las dificultades de supervivencia de braceros y jornaleros:

Hombres los más infelices que yo conozco en Europa. Se ejercitan en ir a trabajar a los cortijos y olivares, pero no van sino cuando los llaman los administradores de las heredades, esto es, en los tiempos propios del trabajo. Entonces, aunque casi desnudos y durmiendo siempre en el suelo, viven a lo menos con el pan y el gazpacho que les dan; pero en llegando el tiempo muerto, aquel que por la intemperie no se puede trabajar, como por ejemplo la falta o sobra de lluvias, padecen hambre, no tienen asilo ni esperanza y se ven obligados a mendigar [...] Estos hombres la mitad del año son jornaleros y la otra mitad mendigos.⁸

⁸ Pablo de Olavide, *Informe sobre la Ley agraria*, (1768) Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Sección Consejos, legajo (leg.) 1840, pieza 3, Informe del Intendente de Sevilla, D. Pablo de Olavide, ff. 83-186. (DIALNET)

III.1.1 - Ámbitos geográfico e histórico.

Geográficamente hemos centrado nuestra investigación en Andalucía. Hemos intentado abarcarla toda aunque, lógicamente, unas provincias nos aportan más datos que otras a pesar de que los cantes de labor-como las propias faenas- se desarrollan en todas ellas.

Es en Andalucía (y algo en Murcia y Extremadura) donde estos cantes aparecen flamencos; y es el flamenco el que nos mueve a este estudio.

No obstante, hemos señalado también algunos testimonios de fuera de Andalucía e incluso de fuera de España y de Europa. A modo de ejemplos aislados pero que reflejan la universalidad de estas labores del neolítico y la existencia de "cantos de acompañamiento" en casi todas ellas.

La época estudiada es la que va desde la Posguerra Civil Española hasta la actualidad. Pero hemos creído conveniente hablar, resumidamente, de los antecedentes históricos y sociales previos a este periodo, por las repercusiones que tuvieron en el campesinado andaluz hasta casi los años ochenta del pasado siglo. Campesinado formado por mujeres y hombres que, en la soledad de los campos andaluces, interpretaban -creaban y recreaban- preciosos cantes de la tierra ("la voz de la tierra", dicen los hermanos Antonio y David Hurtado Torres)⁹, los bellos y nostálgicos cantes campesinos.

⁹ HURTADO TORRES, Antonio y David. *La voz de la tierra: estudio y transcripción de los cantes campesinos en las provincias de Jaén y Córdoba*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Flamenco. Cádiz 2002. Título.

III.1.2-La identidad andaluza.

[...] Andalucía está en las sombras, en los oscuros recovecos; la luz y el sol se han quedado desde antiguo para turistas ociosos; la luz y el sol sólo han servido para marcarle a muchísimos andaluces las horas de trabajo y contar sudores.

*Pero también existen tópicos y panderetas de todos los sonos. Se ha pretendido colonizarnos hasta el aliento, hasta el ser mismo. Ese raigón de identidad y fuerza, el alma de Andalucía, nos lo han vendido al diablo. [...] Sí, se ha intentado todo, menos reconocerle su identidad de pueblo, su legítimo caminar en la historia propia, su presencia y expresión personal. [...]*¹⁰

Esto me hace pensar en unas palabras de Ortega y Gasset, hablando de nuestra tierra, en las que dice que quien acusa al pueblo andaluz de holgazanería es indigno *de penetrar en el sutil misterio de su alma y de su cultura.*

Pero, desgraciadamente, estas palabras de tan ilustre pensador que pretenden, de manera muy poco científica, defender la tierra andaluza, han podido no obstante hacer más daño que bien cuando añade: *La famosa holgazanería andaluza es precisamente la fórmula de su cultura [...]. Andalucía el único pueblo de Occidente que permanece fiel a un ideal paradisíaco de la vida. Hubiera sido imposible tal fidelidad si el paisaje en que está alojado el andaluz no facilitase ese estilo de existencia.*¹¹

Muchos escritos posteriores de antropólogos españoles y andaluces, entre otros que no lo son, han querido y logrado, creemos, refutar esta "defensa de la holgazanería" como distintivo andaluz.

¹⁰ URBANO PÉREZ, Manuel, *Pueblo y Política en el Cante Jondo*, Ayuntamiento de Sevilla, 1980, P.34.

¹¹ *Teoría de Andalucía. El ideal vegetativo.* Págs239 y241 En: María Zambrano y Ortega y Gasset *Andalucía sueño y realidad.* Ensayo. Biblioteca de la cultura andaluza, Granada, 1984.

Dado que nuestra investigación se basa, esencialmente, en los cantes campesinos, nos conformaremos con estas pinceladas:

Pedro Gómez García, del Departamento de Filosofía de la Universidad de Granada en: *Cuestiones sobre la identidad cultural de Andalucía*, hace, al respecto, el siguiente resumen:

¿Hay una cultura andaluza?

*Lo que hay es una historia concreta que configura una "identidad" que dota de unos perfiles particulares a la sociedad de Andalucía. Esta identidad ha sido frecuentemente caracterizada de forma distorsionada y peyorativa, como por ejemplo en la "teoría de Andalucía" de José Ortega Gasset. Sin duda existe una conciencia y un sentimiento de ser andaluz. Pero la explicación antropológica de la identidad cultural es un asunto problemático, que suele perder de vista la pertenencia a ámbitos más amplios y finalmente a la cultura y la identidad humanas.*¹²

Y el profesor de Antropología de la Universidad de Sevilla, el doctor Isidoro Moreno Navarro, apuntaba que, durante el franquismo y desde décadas anteriores, al pueblo andaluz se le despojó de sus más claros elementos de identificación, se le alienó culturalmente, perdiendo su memoria histórica.

Estos elementos identificativos fueron falseados y utilizados como símbolo de la cultura española.¹³

Un ejemplo lo tenemos en el flamenco, dice, al que permanentemente se intentó prostituir y trivializar: *¿no es verdadera prostitución de un pueblo el convertir su grito de desesperación en el motivo central de las "juergas" y otras fiestas de los propios y directos opresores? [...]*¹⁴

Y, de igual modo, continúa diciendo, se hizo con otras expresiones culturales propiamente andaluzas: *se ha pretendido hacerlas aparecer como genéricamente "españolas" tratando, a la*

¹² GÓMEZ GARCÍA, Pedro. *Cuestiones sobre la identidad cultural de Andalucía*, *Gazeta de Antropología*, 1982,1, artículo 07. Versión HTML.pdf.
En: http://www.ugr.es/~pwlac/G01_07Pedro_Gomez_Garcia.html

¹³ MORENO NAVARRO, Isidoro. *Hacia la generalización de la conciencia de identidad (1936-1981)*», *Historia de Andalucía*, VIII. Barcelona, Cupsa-Planeta, 1981: 275-298.

¹⁴ *Ibidem*, p 276

vez, de neutralizar su significación profunda y de hacerles perder su estrecha relación con la historia y las vivencias intransferibles del pueblo andaluz.¹⁵

También, hace una referencia a la obra dramática de nuestro ilustre andaluz, Antonio Gala, *Petra Regalada*¹⁶, (cuya protagonista es una prostituta "secuestrada" por los caciques de un pueblo andaluz), a la que compara con Andalucía. Coinciden ambos autores en la necesidad de una reforma agraria para evitar la flagrante contradicción de que *siendo Andalucía la más rica, sus habitantes sean los más pobres*.

Y termina afirmando:

*El futuro de Andalucía está ya abierto [...]. Andalucía ya existe en el sentimiento y la conciencia de los andaluces*¹⁷

Nos quedamos, por un lado con esta copla:

*En el viaje de la vida
van los ricos a caballo,
los caballeros a pata
y los pobres arrastrando.*¹⁸

Y esto otro que reza en un azulejo, perdido y luego reencontrado, de un monolito de la Alameda de Casas Viejas (Cádiz) que sirven bien a las palabras que le seguirán:

¡Jornaleros!
España, loma a loma,
es de gañanes, pobres y braceros.
¡No permitáis que el rico se lo coma!
¡Jornaleros!¹⁹

¹⁵ *Ibíd.*, p 297

¹⁶ GALA, Antonio, *Petra Regalada*. MK EDICIONES Y PUBLICACIONES, Madrid 1980

¹⁷ MORENO NAVARRO, (1981: 298)

¹⁸ *Ibíd.*, p 279.

¹⁹ <http://historiacasasviejas.blogspot.com> (gañanías...)

En: <http://www.kaprichodelsur.com/2011/03/las-ganancias-en-el-origen-del-flamenco.html>

III.1.3 - Contexto histórico y socio-económico del campesinado andaluz de la Posguerra Civil Española. Testimonios.

Basándonos en un trabajo de Joaquín Casado Bono (2003)²⁰ esencialmente -con el apoyo histórico de Tuñón de Lara²¹- que sirve perfectamente a nuestros propósitos, trataremos de reflejar lo más objetivamente posible la situación del campesinado andaluz de la Posguerra Civil Española.

Tenemos que partir de siglo XIX con las claves siguientes:

a) Se producen las desamortizaciones de las tierras que son compradas "por pequeños o grandes propietarios que se enriquecen y aumentan su poder, a la vez que crece el número de jornaleros con los que antes eran pequeños arrendatarios o colonos".

b) El nivel de analfabetismo en Andalucía pasaba del 80 %

c) Según Manuel Tuñón de Lara en España *los cortijos de más de 3.000 hectáreas eran numerosísimos sobre todo en Córdoba, Sevilla y Badajoz, en que pueblos enteros pertenecían a un solo propietario [...] que tenían inmensas extensiones de tierra sin cultivar, que las que cultivaban lo eran del modo más primitivo [...]*

d) La población activa en España en el año 1.900 estaba formada de la siguiente manera:

Agricultura 66 %,
Industria 16 %,
Y Servicios 18 %.

Cifras de un país subdesarrollado.

²⁰ En: Posadas de 1900 a 1950 (2003).de Joaquín Casado Bono (cronista oficial de la Villa de Posadas), <http://www.terra.es/personal5/aljanadi/posadas19001950.htm>

²¹ Manuel TUÑÓN DE LARA (1915-1997): La España del S. XIX, tomos 1 y 2, Ediciones de bolsillo, editorial Laia. Barcelona 1974 (extraído del texto de J. Casado B.)

e) Y en un país de grandes propiedades agrarias aparece el caciquismo:

El cacique es el ricachón del pueblo [...]; de él depende que los obreros agrícolas trabajen o se mueran de hambre, que los colonos sean expulsados de las tierras o que las puedan cultivar, que el campesino medio pueda obtener un crédito. La Guardia Civil - institución creada por el Duque de Ahumada para, sobre todo, proteger las propiedades agrarias después de las desamortizaciones- está en connivencia con él, el maestro -que vive miserablemente- debe someterse a él, el párroco prefiere por lo común colaborar con él; en una palabra, es el nuevo feudal, es el señor omnímodo [...]

Y adentrándonos en el siglo XX tenemos:

-La I Guerra Mundial (1914-1918) en que España, nación "neutral" proveía de alimentos y materias primas a los contendientes; lo que provocó el enriquecimiento de productores y exportadores y por lo tanto "bueno para el País" -pero que empobreció iaun más! (subida de precios...) a las clases trabajadoras.

-La Guerra colonial en Marruecos con cuantiosas pérdidas de vidas humanas: (Barranco del Lobo: 1909, Desastre de Annual: 1921...). Hay que señalar que el Servicio Militar era obligatorio, ipero los que podían pagar una cierta cantidad de dinero se libraban!

-Y en medio de todo esto: agitaciones y revueltas campesinas andaluzas... con huelgas generales: 1909 (semana trágica en Cataluña), 1917...).

-1923: Dictadura de Primo de Rivera con el beneplácito del Rey (Alfonso XIII). Aquel dimitiría en 1929.

-1929-1931: Interregno.

-1931- 1936: República (2ª República española), voluntad popular reflejada en Referéndum del 12 de Abril de 1931 (Elecciones Municipales). ¡En Abril de 1936 se aprobó, en Córdoba, el Proyecto del Estatuto de Autonomía para Andalucía que iba a ser enviado a las Cortes! Pero en Julio estalla la guerra.

-1934: Elecciones generales con voto mayoritario para la derecha. -Continúan las huelgas generales. Y continúan las huelgas en el campo andaluz, muchas de carácter localista. Grandes

represiones.

-16 de Febrero de 1936: Nuevas elecciones y triunfo, esta vez, de la izquierda: burguesía agraria y jornaleros se enfrentan nuevamente con posturas ya irreconciliables.

-1936-1939: Golpe de Estado Fascista y Guerra Civil Española.

-1939-1975: Nueva Dictadura Militar que acaba con las ilusiones de justicia, igualdad y libertad para un gran núcleo de intelectuales y de trabajadores, sobre todo. Grandes exilios en el extranjero: Francia, país vecino, sería uno de los receptores principales de nuestros exiliados (y donde muchos fueron después detenidos y deportados a Alemania cuando la Ocupación). Y, sobre todo, México.

-Años cuarenta (sobre todo 1945 -1948): Años de hambre. (Bloqueo Internacional, sequía, malas cosechas, estraperlo y estraperlistas, bajada de los salarios...). Se impulsa el "Auxilio Social" creado en el 36.

-El «Nuevo Estado» ensanchaba sus bases sociales respecto a regímenes conservadores precedentes, centrándose especialmente en los pequeños y medianos propietarios rurales, hombres «de derechas» o «de orden», de cuyo universo simbólico provendría la ideología del franquismo. Mientras tanto, las clases bajas eran excluidas: obreros, jornaleros y braceros, aquellos que no eran propietarios y que apoyaron a la República en la guerra civil. (...)

-Los partidarios del franquismo en el mundo rural son espejo de la novedad del régimen. Junto a las clases altas, siempre partidarias de poner fin a la democracia republicana, el franquismo contó con el apoyo de las amplias y variadas clases medias rurales: hombres y mujeres de clase media-alta, de posición acomodada... pero sobre todo de grupos sociales más humildes, pequeños propietarios, artesanos o comerciantes, algunos de ellos rozando la pobreza. De todos ellos, una nueva generación de políticos, los «héroes» de la «Cruzada», los excombatientes, excautivos o familiares de los «mártires», fueron los elegidos para ocupar las instituciones, forjar y dar continuidad al «Nuevo Estado».

-Eran garantes de unos valores, de un futuro en el que la «cultura de guerra» en la que habían sido bautizados en las

trincheras marcaría ahora la vida de posguerra (...)

*Ya en los años sesenta, el franquismo seguiría recordando la guerra civil, pero resaltando entonces su labor pacificadora y su supuesto papel determinante en el desarrollo económico del país.*²²

Podemos hacernos una idea de cómo era la situación en nuestros pueblos andaluces:

Por un lado había un pequeño grupo de "señoritos" (o burguesía agraria), dueños de grandes fincas; otro grupo mayor formado por medianos propietarios; y una pequeña burguesía industrial y mercantil (tenderos, herreros, maestros de obras, comerciantes, artesanos...). El resto-la mayoría- eran obreros de todo tipo, sobre todo jornaleros agrícolas que trabajaban "de sol a sol"

que malviven, y cuyos hijos no pueden ir a la escuela porque necesitan trabajar desde temprana edad para sobrevivir, y cuyas hijas tiene casi como único destino ser las sirvientas en las casas de las familias más adineradas ("las criadas")

Como buena ilustración de todo esto resulta muy interesante ver y analizar películas como:

-Jarrapellejos, (Antonio Jiménez Rico, 1987):

En un pueblo (La Joya) de la Extremadura de principios de siglo (años 10, SXX), las vidas y las haciendas están en manos del cacique Pedro Luís Jarrapellejos. Él es quien hace y deshace hasta el punto de encubrir, en su propio beneficio, la violación y el crimen más abyecto.

-El Crimen de Cuenca, (Pilar Miró, 1979) Basada en hechos reales:

En 1913, Gregorio Valero Contreras y León Sánchez Gascón, amigos y vecinos de Osa de La Vega (Cuenca) son detenidos como autores de la muerte de José María Grimaldos López, pastor de oficio y compañero de los anteriores. El pueblo les acusa, incluso la mujer de Gregorio reúne pruebas contra ellos. Los dos hombres confiesan el crimen después de ser sometidos a torturas. Son juzgados en 1918 en la Audiencia Provincial de Cuenca que, tras modificar la petición de pena capital, los condena a dieciocho años de cárcel... ¡Resultando

²² HUGHES, E. J.: *Report from Spain*, London, Latimer House Limited, 1947, p. 141

que el supuesto asesinado aparece vivo y coleando!

-Los Santos Inocentes, (Mario Camus, 1984). Magistral adaptación de la novela homónima (1981) de Miguel Delibes:



Una escena de *Los santos inocentes*, de Mario Camus.

En la **década de los sesenta** de la España franquista, en un cortijo de Extremadura, una familia de campesinos españoles vive subordinada a la clase que posee la tierra, domina los recursos y manda sobre ellos. Su vida es renunciar y obedecer. Su destino está marcado y únicamente algo violento, fuera de lo cotidiano, romperá su condena.

-Requiem por un campesino español, (Frances Betriu, 1985), con guion del autor de la novela homónima, Ramón J. Sender (Nueva York: Las Américas, 1960). Obra que nació en 1953 con el título: *Mosén Millán*, y publicada en México D.F. huyendo de la censura franquista en España:

En un pueblito aragonés, Mosén Millán, el cura, espera en la sacristía a que llegue la gente para celebrar el funeral de Paco el del Molino (asesinado por jóvenes incontrolados, al comienzo de la guerra civil). Rezando, va recordando toda la vida del difunto al que conocía bien. Mientras, el monaguillo canta entre dientes el romance que los vecinos han hecho en honor del campesino difunto.

Sólo los tres ricos del pueblo aparecen y para pagar la misa. Los vecinos no entran para manifestarles, al cura y a los caciques, su inculpación en esta muerte. También entra en el templo la mula,

compañera, de Paco a la que tienen que echar entre todos.

-También, la obra de teatro **Petra Regalada**, a la que hemos aludido más arriba. Estrenada en el Teatro "Príncipe" de Madrid, el 15 de febrero de 1980. Obra alegórica, en la que, en un pequeño pueblo de la España rural, la prostituta Petra, que ejerce su actividad bajo los auspicios de Camila, se rebela contra su situación, junto al liberal Mario, enfrentándose a las fuerzas vivas del lugar.

Esta situación no empezaría a cambiar hasta los años 60 con las emigraciones masivas a Cataluña, Levante, Alemania, Francia....

Hemos podido observar el trasfondo social y económico del campesinado andaluz -y de España, en general- de aquella época (años 40 -posguerra civil española- hasta casi los 80, que son los que tratamos fundamentalmente en este estudio).

Años de penurias económicas, salarios de hambre y duras condiciones de trabajo.



Con respecto a los gañanes, braceros y jornaleros que aparecen reflejados en estas páginas, evidentemente había de todo. Su situación dependía de la capacidad que tuviesen para desarrollar las tareas, y de la actitud de los "amos" para los que trabajaban; o, a veces, eran pequeños propietarios de unas tierras en las que toda la

familia estaba implicada: hombres, mujeres y niños. Cada uno con un rol muy definido. Se trataba entonces de una economía de subsistencia y donde "todo quedaba en casa".

*Entre los años cuarenta y cincuenta, nadie tenía ná [...] con esos señores que tan poco te apreciaban, no te daban dinero, no te daban pan [...]*²³

Siempre que se podía se "desertaba" del campo, de su "tiranía". Como cuenta Francisco (Frasco) Guerrero Jiménez, "Niño de la Cava" de Paterna de Ribera, que puso un bar "para desertar de la besana, el arado y las "palvas"²⁴

Frasco empezó a trabajar en el cortijo Las Piletas a los trece años, como gazpachero, ("muchacho que acarrea el agua a la gañanía, además de llevá el almuerzo, la merienda y el agua a lo gañane al mismo tajo")

Y a los quince ya era gañán: *Entonce empezaron mis pena [...]*²⁵

A los 16 lo hicieron gañán de punta: *No era normal que yo me hiciera cargo de persona mayor, incluyendo a mi querido pare. A mí me daba hasta vergüenza decirle aquello de ¡Señore, vamo echá un cigarrillo! Porque eso [...] no se mandaba pa que descansaran las personas sino pa que descansaran lo mulo o lo bueye. [...] Por eso, a pesá de tó lo que yo he pasao, otros han estado peó que yo, por no sabé trabajá*²⁶.

Porque había "grados" entre los trabajadores. El grado se adquiría por la capacidad de adelantar en el "tajo", las muestras de autoridad, saber ganarse el respeto...

Manuel Mellado, de Las Cabezas de San Juan, a quien entrevistamos junto a varios miembros de su familia, nos cuenta algunas anécdotas muy significativas: una de ellas tiene que ver con el privilegio de "sentarse en el cántaro":

²³ Niño de la Cava, *Lamento de un hombre de campo*, C.E.I.P. El Alcaucil. Paterna de Ribera, 2001. p 57

²⁴ *Ibidem*, p 2

²⁵ *Ibidem*, pp.49. y 50

²⁶ *Ibidem*, p 51

Por la misma época y en un cortijo cerca de Las Cabezas, su abuelo materno, ya mayor, no desarrollaba el trabajo "convenientemente" y quiso sentarse en el cántaro a descansar. Se lo "afearon" inmediatamente los demás trabajadores, pues no tenía derecho, "no se lo había ganado". Su padre -que era yerno y no hijo- trabajó al día siguiente por los dos, consiguiendo para su suegro ese "privilegio".

Los comentarios en los bares, por la noche, eran sobre el trabajo bien y mal hecho; y a veces muy crueles." Nos dice también Manuel que la gañanía era "*un Oeste pero sin pistolas. La vida de un hombre no valía nada. No se podía denunciar. En las gañanías de hombres (época del arroz...) era la ley del más fuerte, y nada de denuncias que era mucho peor [...]*".

A este propósito, encontramos lo siguiente en un texto de Francisco Calzado:

*Y es que, entre el hombre noble del campo, cualquiera que fuese su dedicación al mismo, ha existido siempre la orgullosa presunción de su condición de macho, lo que ha constituido una generalizada práctica de alardear y exhibir sus demostraciones de fuerza, habilidad y capacidad, como ejercicio natural de autoafirmación que si no está exento de mala intención puede causar gran daño [...]*²⁷

Esto podía ser utilizado por el capataz para hacerlos competir entre ellos, trabajando hasta el agotamiento. Lo que suponía una mejora del rendimiento pero ninguna recompensa a cambio para los trabajadores. La actitud resignada o complaciente para con el encargado o el señorito les valía para seguir "contratados". La de rebeldía o enfrentamientos los ponía en una situación de peligro pero se ganaban el respeto de sus compañeros.

La obediencia al "encargao" o al señorito era pura "cuestión de fe", como queda de manifiesto en la siguiente *temporera* que el cantaor Pedro Lavado recogió de los gañanes, no exenta de humor:

*El borrico viejo ha parío
no creas que son infundios.
El borrico viejo ha parío,*

²⁷ CALZADO GUTIÉRREZ, Francisco, *Los fandangos de Lucena*, Ayuntamiento de Lucena, 1998, pp 214-215.

*puedes darlo por "jecho",
lo dijo el agraor.²⁸*

Estaríamos hablando de la figura del "agradaor", de la que hablaremos más tarde, en la "gañanía".

Entre el señorito y el trabajador la relación podía llegar a ser de total dependencia; y entonces aquel se sentía amo de sus empleados disponiendo de ellos a su antojo como y cuando quisiera:

Empezaron a llevarnos a Misa, to los domingos y cuando salíamos de Misa teníamos que cogé pa el cortijo pa echá la peoná, y el que no iba lo echaban, o sea, que había que ir por cojones. Y así era tó lo que pensaban lo señorito antiguo. Y había siete kilómetros, así que teníamos que andar 14 kilómetros; figúrate el pobre que no tenía bicicleta, como lo viejo que no la tenían. Salían de la iglesia lo hombre má viejo echando maldiciones hasta que llegábamos ar trabajo [...]²⁹

Las condiciones familiares, de habitabilidad, alimentación, higiene... eran de pura subsistencia; lo que unido a las intensas horas de dura labor al sol tórrido de los meses de verano, convertían a estos trabajadores en auténticos supervivientes:



To ha sío miseria y hambre en er campo porque de comé no' daban a las nueve de la mañana una sopa cocía [...] no' queábamo a medio comé y luego a la una del día [...] no' mandaban un dornillo de garbanzo pa doce o catorce gañane [...] y no podíamos hartano, no' queábamo

también con hambre a mediodía" ³⁰

²⁸ Contamos con una grabación de David Pino, en el Festival de Puente Genil, quien, a su vez, toma estos cantes de su paisano Pedro Lavado, a quien se los dedica. Pertenece a los archivos de Manuel Martín Martín.

²⁹ Niño de la Cava, (2001:54-55)

³⁰ *Ibíd.*, p.54



Dormían todos juntos en unos barracones, más o menos amplios, llamados galeras.

Pa dormí, nos queabamo toa la semana en la gañanía; [...] era lo más triste del mundo, estaban las purgas que te comían

*[...] como si fuéramo bicho, como cochino morábamo. [...]*³¹

Dolores Moreno, Lole -nieta del famoso cantaor “de Lebrija” - Juaniquí- y natural de Las Cabezas de San Juan (Sevilla), octogenaria, y fallecida recientemente, nos contaba cómo, con seis hijos, dejaba al más pequeñito lo más cerca de ella, en el tajo. Normalmente debajo de un árbol y lo más tapadito posible. Un día, al oír los gritos del bebé y acudir a toda prisa, lo encontró con la carita llena de mordeduras de insectos. Nos lo cuenta sin amargura:

*ya pasaron esos sufrimientos, ahora hay otros*³², nos dice.

Y es que la mujer jugaba un papel clave en la vida de estos trabajadores del campo; y los críos también. Familias enteras se desplazaban durante días y meses a cortijos más y menos cerca de sus pueblos para intentar, entre todos, poder llevarse el máximo de jornales a casa.



Ellas, aparte del cuidado de la familia, la ropa, la higiene..., segaban, aventaban, recogían la aceituna... Los niños (muy pequeños aun: 9-12 años), cuidaban los cochinos, las bestias, llevaban el agua y comida a los

³¹ *Ibíd.*, p.56

³² Entrevista realizada en su casa de San Juan de Aznalfarache, en la primavera de 2009

gañanes... ¡y hasta trillaban!, con el peligro que a veces eso conllevaba: con tanta vuelta y más vuelta, a veces se dormían:

*Bajo el sombrero de palma se le cerraban los ojos al zagalillo.
[...].³³*

Y el trillo, al ir suelto, podía volcar y quedar las cuchillas al descubierto, ¡ipudiendo pasarles por encima!

*Las cuchillas del trillo
las he afiláo
y he guardáo pa' el invierno
las del aráo.³⁴*

Otro riesgo del que nos hablaba Manuel es el de la horquilla (para aventar); la poca experiencia de los chiquillos hacía que, sin querer, la pisaran, dándoles el mango un fuerte golpe en la cabeza. Esto les dolía enormemente, pero más dolorosas aún eran las burlas de que eran objeto por quienes presenciaban el "espectáculo".

También ayudaban "cuando el maíz". Éste no podía trillarse, así que se hacía a mano, raspando y golpeando las mazorcas para sacarles el grano. No siempre era fácil por los "pinchazos" en los dedos.

Y estaba el "rebusco" –el "*ius usus innocui*" del derecho consuetudinario– por jornaleros y jornaleras, que terminadas sus labores para otro, comenzaban la suya propia de rebuscadores.³⁵

Y no olvidemos el rebusco en los rastros:

En estas intensas jornadas, también estaban los espigadores y espigadoras que solían ser mujeres, muchachas y zagales que iban recogiendo del rastrojo las espigas que se caían. Para ello, las espigas se depositaban en canastos o sacos y, como testigo de todo esto, el

³³ DE LUNA, José Carlos, *De cante grande y cante chico*, Escelicer. Madrid, 1942 (Hemos utilizado LA 3ª Edición de Egondi Artes Gráficas, Sevilla, 2000, P.120)

³⁴ VV.AA. José Cenizo Coord. *De la tierra al aire*, José Prada, Ediciones Gallo de vidrio, Fundación Machado y Alfar, Colección Algo Nuestro, Sevilla 1992, P.101.

³⁵ Luís Suárez Ávila, Puerto de Santa María (Cádiz).

*"abrasador sol de verano que les iba curtiendo los rostros."*³⁶

En cuanto a los salarios... también aquí coinciden todos los entrevistados o consultados: jornadas desde la salida del sol hasta que se ponía, todos los días de la semana, y sin medios de transporte, lo que hacía imposible ir al pueblo, a casa, asiduamente sino cada quince días o cada mes.

*Y todo ello por un mísero jornal con el que apenas podía mantenerse una familia. Era vivir para trabajar*³⁷

Pero mucho peor era no tener trabajo:

*Cuando el tiempo se ponía lluvioso, estábamos en nuestra casa días y días sin trabajá, hartito de peí fiáo en la tienda pa podé comé argo [...]Y er que tenía que pagá tenía que í a echá una peoná donde quiera que fuera o iba a hacé picón o iba por espárrago o iba a poné las percha", pero cuando noh daban en el cortijo una peoná [...] teníamo que cogerla con tanto afán que, en cuero, descalzo y esmallao, teníamo que echá la peoná*³⁸.

Afortunadamente, entre tantas penalidades también había sus momentos de "ocio", de risas, de fiestas.

En Las Cabezas de San Juan, hemos entrevistado a la familia "Vitorino", Eduardo, Bastiana, su mujer, su cuñada María..., Y a Rafaela de los "Potes", y nos han hecho reír sin parar con anécdotas, bromas, cante, baile.

Había, por lo general, mucha solidaridad entre los trabajadores. No siempre las circunstancias eran tan duras ni tan enfrentadas. El manijero (o capataz) no siempre era tan estricto, procurándoles descansos más y menos merecidos.

Valga este cante de "cuadrilla" que interpreta María Loreto Suárez³⁹, de Jerez de la Frontera, como "gráfico" de lo que decimos:

³⁶ (DVD...) *Recordando el ayer*, Ayuntamiento de Torrealháquime, (Cádiz), Asociación de Mujeres "Alhaquim", Diputación Provincial de Cádiz, Grafxdigital, 2007.

³⁷ Niño de La Cava (2001 p.54)

³⁸ *Ibidem*, p.58

³⁹ *La tradición Musical en España*, Jerez de la Frontera. TECNOSAGA, Madrid, 1998. (pista nº 24)

*Manijero, manijero
dame de mano ya
que la casa está muy lejos
y nos tenemos que bañar.*

*Mañana me voy, me voy
y la gente qué dirá
ya se va de la cuadrilla
la que más ruío da*

*ya se va de la cuadrilla
la que más ruío da*

Nos contaban que, de noche, la hilera de fogatas, "era precioso, algo único":

VOZ, de María, de nuevo; narración esta vez:

Por la noche en el fogarín, se hacía una fiesta y antes de acostarmo to el mundo cantando y bailando.

Yo me acuerdo que se levantaban a las cinco de la mañana, cuando íbamos a coger las aceitunas y el abuelo nos ponía allí las tostás pa levantarnos a..., pa ir a trabajar a las ocho la mañana, mos levantábamos a las cinco, hacían el café y a las 7 de la mañana ya estaban cantando los gitanos sin tener...pa ir a trabajar, y cantaban muchas cosas, me acuerdo yo; mi padre era manijero, de los Aciagos...⁴⁰

A veces les daban "reveso" (descanso) cuando dos encargados amigos se encontraban "en las lindes del tajo". Y podían pasar así hasta una tarde entera sin trabajar.

Por otra parte, la presencia de las cuadrillas de vareadores y aceituneras en los cortijos

[...] animaba sobremanera la vida de éstos, pues la presencia del elemento femenino extremaba el aseo y el cuidado personal, y se sentía la misma excitación que ofrecen los zánganos de una colmena

⁴⁰ *Ibíd*em

alrededor de su reina ⁴¹

Y no todos los "señoritos" eran iguales, por supuesto, y no todas las épocas han sido tan duras.

Hemos entrevistado al propietario de una preciosa y bien conservada hacienda "Orihuela", de Olvera (Cádiz). Antonio Álvarez Colunga es una persona afable y generosa.

No sabe el por qué del nombre, pues la escritura es del 1500 y ya se llamaba "Orihuela" (entonces no pertenecía aún a su familia). La era puede tener unos 150 años y donde se practicó la trilla hasta los años sesenta; "ya luego entraron las máquinas", nos dice.

Tenían trabajadores fijos: caseros, guardas...y eventuales o temporeros que venían, muchos, de Morón de la Frontera. Y un encargado con el que el trato era bastante cordial. Tiene Antonio un gusto exquisito y la maravillosa "manía" de conservarlo todo.

Nos abrió sus puertas y pudimos fotografiar, grabar...

Todo está bien cuidado y ordenado: los aperos, la era,...y la gañanía: un lugar para los trabajadores, digno y con todo lo necesario.

Nos contó que la relación con éstos era bastante relajada, que trabajaban bien y que sólo iban a casa cada quince días; un día de descanso "era lo normal". Y recuerda también que siempre estaban cantando.

La convivencia entre gitanos y payos era frecuente, sobre todo en el Bajo Guadalquivir donde el campesino gitano era mayoritario (Lebrija, Las Cabezas, Sanlúcar, Trebujena, Jerez...).

Agustín Gómez, a quien entrevistamos en la sede de la "Cátedra de Flamenco" en Córdoba, dice en 1994:

El único lugar andaluz en donde el gitano se integra en la clase campesina trabajadora es en el Eje Sevilla-Cádiz.

Aprende romances de la gente campesina y los conserva y

⁴¹ CALZADO GUTIÉRREZ, 1998: 215

*transmite hasta nuestros días (...)*⁴²

Y en su libro *Cantes y estilos del flamenco*, en la página 26:

*Los gitanos de la Andalucía Baja son los más asentados del mundo, se han identificado plenamente con la población campesina autóctona, con los trabajos del cortijo, de la viña. Son gitanos que aran, cavan, cosechan, vendimian o pasan a los sectores productivos de la industria y servicios, como el resto de campesinos [...]*⁴³

Mairena y Molina dicen al respecto:

*Lo que nos conviene subrayar es el fenómeno de convivencia durante los siglos XVI y XVII. La población morisca campesina debió de ser numerosa en las campiñas de Sevilla y de Jerez. Allí se formaron sedentarios grupos gitanos que en el transcurso de dos siglos se andaluzaron por completo. [...]*⁴⁴

Hemos expuesto sólo algunos de los testimonios recogidos:

Porque resumen bastante bien el sentir de la colectividad campesina andaluza, en general, de aquellos años duros de después de la guerra y siguientes.

Y porque ilustran bastante fidedignamente los datos históricos reflejados más arriba.

Evidentemente hubo años peores y otros menos malos, y, como ya hemos dicho, no en todos los lugares las circunstancias fueron las mismas, afortunadamente.

⁴² En: I Circuito Andaluz de los Cantes Autóctonos, VVAA. Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, 1994.

⁴³ GÓMEZ, Agustín, *Cantes y estilos del flamenco*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Córdoba, 2004

⁴⁴ En: GRANDE, Félix, *Memoria del flamenco*, Espasa Calpe, selecciones Austral, tomo I, p.126) Madrid, 1979

III.1.4-Las faenas campesinas. Testimonios

*Fías a los segadores
das maquila a los molinos
y abasteces a gañanes,
a trilleros y a moritos... ⁴⁵*

"Las viñas, los olivares y la tierra de secano han empleado, en todo tiempo, mucha mano de obra campesina. Gente de toda procedencia, entre ella gitanos o portugueses, tuvieron su medio de vida, en la agricultura en la Baja Andalucía. Las labores de la ara, la siembra, la escarda, la siega, la trilla, e incluso el "rebusco" –el "ius usus innocui" del derecho consuetudinario- requirieron cuadrillas de jornaleros y jornaleras, que terminadas sus labores para otro, comenzaban la suya propia de rebuscadores.

"Hacinados en las gañanías, trabajaban de sol a sol, con el solo alimento del "arranque" y el gazpacho majado en el dornillo de encina o en el lebrillo de barro, a la hora de la comida, por el gazpachero. "Cucharada ("cuchará") y paso atrás". Así se cubrían los rigurosos turnos que, con un medio pimiento de cuernicabra como cubierto, o con una cuchara de madera, o de cuerno, iban dando cuenta, por riguroso orden, del gazpacho. De bebida, el vino, en jarras generosas, y el agua que traía el aguador en cántaros de Lebrija, que era distribuida en las liaras de asta de toro de cada uno.

Estas palabras de Luis Suárez Ávila⁴⁶, abogado, historiador e investigador flamenco, entre otras especialidades, ilustran bien, pensamos, las faenas campesinas de la época objeto de nuestro estudio.

También descansaban, en ese momento de la comida, los animales, fieros compañeros de fatiga del hombre en las tareas agrícolas, ayudando en los trabajos más duros:

⁴⁵ DE LUNA, J.C. (1934, 2ª Ed.) *La taberna de los Tres Reyes*, Cénit, Madrid, p82

⁴⁶ Luis Suárez Ávila. Informante. El Puerto de Santa María, Cádiz.

*En el sombrero, cerca de la era, las yeguas, entonces, descansaban con un pienso de cebada-avena y paja, y abrevaban.*⁴⁷

Las labores campesinas a las que nos referimos son, principalmente, las de ara y siembra, escarda, siega y trilla⁴⁸. A esta última, a la trilla, y como veremos más adelante, le hemos dedicado, por su importancia⁴⁹ un capítulo aparte.

Éstas se desarrollaban desde el otoño al verano, con épocas de laboreo más intensas y para las que se "contrataba" mano de obra temporal (de ahí los temporeros y temporeras).

De Trebujena aprendimos que a los trabajadores de la era les llamaban "moritos" y a los del arado, labranza, siega..., "gañanes". Que el "gañán de punta" era el primero y el "cartabonero" era el último. Y que el "arreaor" era como el manijero pero "pa los gañanes de bestias y mulas".

Francisco Moreno, de la peña "La Trilla", presidente, nos hizo reír con sus anécdotas:

*[...] po se ponían dos y eran mulos porque el mulo es más fuerte que la yegua. [...] Yo hablo de mulo como mula pero pa ofendé es mejor al varón que a la hembra (sic). [...]; y el bozal [...] se le ponía porque había yeguas que sabían más que "tó sus muertos" [...] y comían y eso era mu esaborío porque te tiraban [...]*⁵⁰

Antes de llegar a la trilla había un gran trabajo realizado; la

⁴⁷ Luis Suárez Ávila. Informante ya citado

⁴⁸ Nombraremos otras labores también campesinas y agrícolas porque de ellas recogeremos algunos cantes aunque éstos no hayan trascendido de igual manera al mundo del flamenco. Nos estamos refiriendo a la recogida del garbanzo, de la aceituna, o "verdeo", a la pisa de la uva, la recogida de la hoja de la morera etc. Así como a otros trabajos campesinos como el de los arrieros, caleseros, vendedores y vendedoras, de pastoreo en la sierra...con sus cante (o cantos).

Aunque no nos detendremos demasiado en ellos para no alejarnos de nuestro objetivo principal, sí queremos apuntar una pequeña y primera aproximación a su estudio e investigación, esperando poder profundizar en ello en un futuro próximo.

⁴⁹ No sólo como faena agrícola sino, y sobre todo, por su trascendencia como estilo flamenco.

⁵⁰ Declaraciones del Presidente de la Peña "La Trilla", de Trebujena, Cádiz, Francisco Moreno. Entrevista realizada en la sede de dicha Peña en 2010.

trilla era el punto casi final de una gran labor de largos días de duro trabajo.

Para hacernos una idea bien resumida y bastante exacta de todo el proceso, hemos acudido a un precioso texto de la Sierra de las Nieves (Málaga), que puede ser extensivo a toda Andalucía. (Con las características específicas de cada sitio, lógicamente). Dice así:

De la Sementera a la Era

Comenzaba este ciclo en el otoño⁵¹, con las primeras lluvias, cuando los campos se llenaban de gañanes con sus yuntas de mulos o vacas para labrarlos a fuerza de obrás. Una vez arados los campos estos, se amelgaban para rociar el grano, o bien se pintaban (se sembraban a golpe) tras el surco abierto por la vertedera del arado.

Ya en el invierno, e incluso la primavera, y una vez germinados los granos y habiendo alcanzado un porte adecuado, se procedía a la escarda de las malas hierbas. Pocas labores más se le habrán de dar a los cereales (trigo, cebada) o a las leguminosas (garbanzos, yeros, arvejas, habas) hasta llegado el verano y, una vez secados por la pertinaz acción del Astro Rey, las cuadrillas de agricultores procedían a su siega o arranque (en el caso de los garbanzos). Hocino en mano, con la salvaguarda de manija y mandil, segaban los campos gavilla a gavilla, parando únicamente para mal saciar la sed con el agua de un cántaro caldeado al sol.

Tras la siega, había que llevar las gavillas hasta la era, es decir, había que barcinarlas, para lo que se hacían imprescindibles las reatas de mulos. Las bestias de carga se aparejaban con el hato y las angarillas para barcinar la mies.

Llegados a la era, las gavillas se esparcían por el suelo para proceder a su trilla, primero mediante el pisoteo de las bestias y más

⁵¹ El año agrícola (1 de octubre, 30 de septiembre) no se dividía en meses sino en "viajás". Cada viajá era un cierto período de tiempo, siempre entre dos fechas señalás, para el cual se contrataba en los cortijos a sus jornaleros. Acabada la viajá, o te contrataban para la siguiente o te ibas a tu casa. La duración dependía de las labores que necesitaban las tierras.

Así, la primera del año natural, era de dos meses: te contrataban el día de San Miguel para trabajar desde el 1 de octubre hasta el día de 29 de noviembre. El 30, festividad de San Andrés y final del período, era festivo para las gentes del campo. Tiempo de otoño en el que había que orear las tierras y hacer la siembra del cereal.

tarde con la ayuda del rulo (trillo), que trituraban la parva y separaban el grano del cascabullo (envoltura del grano). Es así como se conformaba la parva, que no es más que la mies amontonada en la era.

A continuación se aventaba la parva con bieldos y palas de madera para separar el grano de la paja. De la fuerza y dirección del viento dependía la duración de esta tarea, pues si el viento era cambiante había que "volcar" la parva para el lado del que entrara ahora. Por esta razón, las eras se ubicaban en lugares altos y de cara al embate del viento.

Para contribuir a la limpieza de la parva se barrían y rastrillaban las granza (residuos de paja gruesa, espiga, grano sin descascarillar, etc.) de la misma, finalizando la trilla con el cribado y envasado del grano. Es en el envasado cuando se utilizaban las unidades de medida anteriores al sistema métrico decimal, casi extinguidas, tales como la fanega, la cuartilla, y sus correspondientes divisores (almud, medio almud, celemín, cuartillo, etc.).

Ahora sólo restaba guardar el grano y la paja en pajares y almiares, otro duro quehacer, pues con sábanas y con barcinas tenían que guardar la paja bajo un sofocante calor y soportando el picor y el polvo que desprenden la paja y el grano recién cosechados.

Ha llegado el momento de volver a los campos con el ganado y apurar los rastros que la siega dejó. Llegado el otoño, nuevamente comienza este ciclo vital, que se repite en el tiempo desde la Antigüedad y que sólo el motor de la industrialización ha cambiado, aunque queda la incertidumbre de si se ha adelantado camino ⁵²

Esto último me trae a la memoria unas palabras del escritor, René Bazin (Angers, 1853-París, 1932) que nos servirán de broche para este apartado.

*Il ne faut pas regretter les choses, même les plus jolies,
quand un peu de misère et de fatigue humaine
disparaît avec elles ⁵³*

⁵² Asociación Grupo de Desarrollo Rural Sierra de las Nieves y su entorno.
<http://www.sierranieves.com/24sementera.htm>

⁵³ In: WEBER, E, (1983) *La fin des terroirs. La modernisation de la France rurale. 1870-1914.* Fayard, Paris, P.172

III.1.5–La faena de la trilla. Testimonios

*El viento separó el grano,
las palas recogieron el trigo,
los brazos guardaron los sacos,
ya sí, habrá pan en los meses de frío.*⁵⁴

En la Revista *Sevilla Flamenca* en 1992, Manuel López Rodríguez⁵⁵ afirmaba que ninguno de los principales diccionarios etimológicos castellanos recoge un posible origen onomatopéyico de trillar –a pesar de estar reconocido en otros idiomas-, *sino que, por el contrario, la derivación del latín* (tribulàre, verbo transitivo: quebrantar la mies tendida en la era, y separar el grano de la paja⁵⁶ *parece haberse dado por segura desde siempre [...]*

*Sin embargo existen unas cuantas onomatopeyas gemelas que han podido dar origen, en diferentes idiomas, al verbo trillar y sus derivados, sin necesidad de recurrir al latín o con independencia de él. Son éstas: TRASK; TRESK; Y TRISK, [...] recogidas en el DVN*⁵⁷. Y donde concretamente, *trisk*, en Italia, uno de los sentidos que tiene es “trillar”. Y que en España pudo dar origen al vocablo “trillera”.

Con respecto a todo esto, encontramos lo siguiente en *Los fandangos de Lucena*, de Francisco Calzado G.⁵⁸, hablando de la faena de la trilla:

⁵⁴ *Pasiones*. Publicado por Antonio V. Martínez Cruz en: *Recuperación de los Oficios Perdidos*, jueves 27 de mayo de 2010.
http://www.pasionporcuevasdelcampo.com/2013_01_28_archive.html

⁵⁵ LÓPEZ RODRIGUEZ, Manuel, *Sevilla Flamenca*, nº 76, Enero-Febrero, 1992 (Revista de la Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamencas). López Rodríguez, es autor, de “El Flamenco. Las Onomatopeyas en su Léxico” (Ed. Giralda, 1994)

⁵⁶ DRAE, vigésimo segunda edición, 2001

⁵⁷ GARCÍA DE DIEGO, V.: *Diccionario de voces naturales*. Aguilar, Madrid 1968.

⁵⁸ CALZADO GUTIÉRREZ, (1998: 245)

[...] pues el continuo traqueteo y ruido que producían las ruedas dentadas de los trillos al triscar la mies [...]

Acudimos enseguida al diccionario: en *Vocabulario Andaluz* no aparece el vocablo "triscar" pero sí "trisque": *Disposición de los dientes de la sierra a un lado y a otro alternativamente [...]*.

Y en el DRAE de 2001 encontramos: "Triscar": del gótico "thriskan", trillar. O sea que... ¡ahí queda eso! Como dice Manuel López.

Ampliando el texto precitado: *De la Sementera a la Era*, mostramos otro que nos llega de Torre Alháquime (Cádiz) y que completa, con la labor arriera, el anterior⁵⁹:

Cuando se terminaba con la siega empezaba el trabajo para el arriero que consistía en cargar todos los haces posibles en las angarillas que llevaba a costas el mulo, para reducir los largos viajes hasta la era, que es el lugar donde se depositaba el trigo para su trilla.

Primero cargaba los montones uno a uno sobre el animal, ayudado de una "horquilla" que es una herramienta de hierro con mango de madera en forma de tenedor que servía para pinchar los haces de trigo y subirlos al mulo. Después de un duro día de trabajo en el campo, el arriero seguía trabajando para recoger todo el trigo y llevarlo hasta la era que normalmente se encontraba lejos de los trigales. Otros los llevaban en "rastras", especie de carretas pero sin ruedas. De éstas tiraban igualmente los animales.

[...] Allí se dejaba el trigo para trillarlo. [...]

Igualmente, exponemos los datos más relevantes sobre esta faena que nos aportan nuestros y nuestras informantes de todas las provincias andaluzas ⁶⁰

⁵⁹ En Torre Alháquime, La Diputación Provincial, El Ayuntamiento y la Asociación de mujeres "Alhaquim", con la productora de Pedro Sánchez "GrafXdigital", de Algodonales, han elaborado un precioso documental en DVD 36 que amablemente nos han cedido, en el que se reflejan las labores campesinas tradicionales de Ara, Siega, y Trilla.

Recordando el ayer, DVD, Diputación P. De Cádiz, Ayuntamiento de Torre Alháquime, Asociación de Mujeres Alhaquim, Grafxdigital, 2007

⁶⁰ Y que aparecen íntegramente reflejados en los apartados de "Fuentes" y "Testimonios", por lo que, a fin de hacer más ligero el texto, no mencionamos su nombre cada vez.

Generalidades:

-Se trillaba: trigo, cebada, garbanzos, habas...

-Así como a la cosecha de trigo o de cebada se le llama mies, a la de garbanzos o habas se le llamaba "gárgulas" [gárgolas] o matas. En la recogida de los garbanzos, se hacían "paveas" y muchas paveas formaban la gavilla.



-Normalmente eran los arrieros los que llevaban el cereal hasta la era en angarillas de hierro o madera. Pero si era mucha cantidad se utilizaban también los carros o las "rastras".

-Las Eras representaban, muchas veces, un lugar para vivir: allí se comía, se dormía... esperando el viento para aventar la paja.

-El trillo, normalmente, lo llevaba un chaval.

-Las bestias eran compañeras de fatiga del hombre en las tareas agrícolas, ayudaban en los trabajos más duros.

-En algunas zonas (el Aljarafe Sevillano, por ejemplo) a las gavillas, amontonadas una encima de otra, se les ponía la espiga "p'arriba", por si llovía (el agua humedecía la paja y no el grano)

-La era tiene su trabajo primero con las yeguas, "el ahoyao" (le llaman en Trebujena), que es cuando se tira la parva y está la greña en bruto; tiene un peralte la greña que es imposible que el trillo ande. Entonces las bestias tienen que pisotearlo todo y luego se vuelve porque pisotean primero lo de arriba.

-A varias yeguas se les llamaban "cobra". La cobra estaba compuesta por tres yeguas, se le podía poner cuatro, pero por regla general eran tres; y en el trillo se ponían dos (la mayoría de las veces eran mulos porque el mulo es más fuerte que la yegua).⁶¹

⁶¹ Antonio Murciano, escritor y flamencólogo nos decía, en 2010, que un viejo campesino arcense le había explicado que la cobra de bestias que, aventando, va en el lado del grano,

-Como anécdotas curiosas o divertidas:

Yo hablo de mulo como mula pero pa ofendé es mejor al varón que a la hembra (sic).

O esta otra perla:

[...] el bozal ese que tú viste abajo (lo tenemos grabado junto con todos los aperos que tienen expuestos en la Peña), [...] se le ponía porque había yeguas que sabían más que "tó sus muertos" y comían y eso era mu esaborío porque te tiraban [...] ⁶²

Las Eras:

-De explotación familiar o con braceros temporeros.

-Estaban situadas en las partes más altas o donde más "daba" el aire para facilitar el *venteo* (aviento) y separar así el grano de la paja.



Y también, en ciertas zonas como en Moguer (Huelva) las lluvias inundaban determinadas zonas bajas que luego, al secarse, quedaban muy duras. Al estar esas "lagunas" ya secas y duras servían de eras, sin necesidad de trasladar el cereal más lejos.

se llama "del pez" por su forma; y la cobra que va en el lado de la paja se llama "el balaguero".

⁶² Francisco Moreno (campesino jubilado), presidente de la peña flamenca "La Trilla", de Trebujena, Cádiz.

-De lascas o chinos:

-De tierra muy dura, que se barrían antes de trillar, *tierra pisá*.

-Eras empedradas con barro, de piedra sobre tierra,

Resumiendo: en zonas rocosas y de montaña eran de piedra y en el resto de tierra dura.

La forma de trillar

-Con palos (mayal) y a golpes fuertes para separar la paja del grano.

-Con bestias.

-Con yunta de mulos y trillo.

-Trillo y mulos, yeguas, o caballos.

-Tirado por una o dos bestias.

-Con trillo, tirado por más bestias: colocando en "colleras" varias de ellas, las cuales, a su vez, son seguidas de otras colleras que van unidas a éstas por "ramales" o cuerdas; y todas guiadas desde el centro de la era por un hombre que las llevaba a su antojo. (más común en la Baja Andalucía).

Los tipos de trillos:

-Especie de carro con ruedas de metal terminadas en forma de sierra para desgranar mejor las espigas.

-Trillo de rulo con

*ruedas dentadas

*dientes muy pequeñitos

-Tabla con cuchillas.

-Trillo con asiento de madera



III.1.5.1 Comparatismo: otros lugares de fuera de Andalucía

Como ya hemos dicho en varias ocasiones, sólo daremos unas pinceladas- las que puedan marcar algo relevante de semejanzas o diferencias- para no desviarnos demasiado de nuestro objetivo principal: el cante campesino.

Tenemos recogido:

- Un lugar fuera de Andalucía, pero en España, Mallorca,⁶³
- Varios fuera de España, pero en Europa, Francia,
- Y, finalmente, uno fuera de Europa, en África, Marruecos.

En Mallorca, años 50 del pasado siglo:

-Trilla familiar (abuelo, padre, hijo)

-Con trillo y mulas (el "carretet de batre"), pieza cilíndrica -o algo cónica- generalmente de piedra y con espesos salientes angulares, que rodaba tirada por el mulo, y el hombre que comandaba el asunto desde el centro de la era.

-Al mulo se le ponía anteojeras (vulgarmente "cucales");

-Las gavillas ("garbas") eran transportadas (por ellos mismos) con el carro y el mulo. A esta actividad se le llamaba "Garbejar"; (en castellano, "Barcinar", de "Barcina", gavilla, haz de paja grande)

-Después de trillar y aventar en la era, el grano se metía en sacos y al granero. La paja, al pajar.

-Como anécdota curiosa el símil siguiente: *El carro parecía, con una carga tan voluminosa (¿una veintena de gavillas?), una catedral desplazándose.*

Y también: *El recuerdo de la paja pegándose al sudor de los cuerpos...*⁶⁴

⁶³ De aquí, tenemos varios cantos de trilla grabados por el profesor García Matos.

⁶⁴ Sebastián. <http://www.newsgrupos.com/es-humanidades-literatura/931040-la-trilla-hacia-el-ano-50-a.html>)

En Francia:⁶⁵

De Charles Parain⁶⁶ (1893-1984), etnólogo e historiador recogemos (referido a la primera mitad siglo XX) que la difusión de la trilladora, (a vapor) además de la resistencia que provoca en los obreros agrícolas, tropieza también con la tradición. Que el vapor se impone difícilmente en las regiones acostumbradas al trillo de rulo. Poco costoso y de rendimiento satisfactorio, los agricultores que lo utilizan resisten bien a *los cantos de sirena del modernismo*.

Región de Las Landas, Suroeste francés: Años 40 (2ª guerra mundial: 1939-1945)⁶⁷

-Trilla de centeno y trigo, "a mano", (normalmente los hombres) golpeando las espigas sobre un tonel invertido o sobre una mesa de madera. En una estancia cuyo suelo se cubría con una lona para recoger de allí el grano.



-Para "aventar", recogían lo que había caído en la lona y lo echaban en cubos (previamente, lo habían pasado por un cedazo para dejar lo más limpio posible el grano). Luego, fuera, levantando lo más posible los cubos, los vaciaban sobre otra lona y, con la ayuda del viento, terminaban de separar el grano de la paja.

Como anécdotas:

⁶⁵ Testimonios obtenidos con la ayuda de mi colega "et néanmoins amie", Irène Cangemi, Profesora de Español en Parentis, Landes, en Junio de 2010.

⁶⁶ PARAIN, Charles, *Outils, ethnies et développement historique*, «Les anciens procédés de battage et de dépiquage en France», pp. 24-27, et «L'évolution de l'ancien outillage agricole dans l'Aude», pp. 41-43.

⁶⁷ DARCHE Maurice, campesino de 74 años, en 2010, año de la entrevista. Recogida íntegramente en nuestros anexos o apéndices)

-Preferían trillar a mano (mucho más duro) porque era más difícil controlarles la producción: sólo tenían derecho a una cantidad determinada de cereal en función de la superficie de la finca y



del número de sus habitantes. Un funcionario de la alcaldía verificaba lo que salía de las trilladoras (comunales) y la cantidad "sobrante" se la llevaban *probablement pour les Allemands*

A mano podían "camuflar" varios sacos cada vez.

Aunque a veces no tenían más remedio que llevar las gavillas hasta la trilladora comunal (municipal):

On coupait le blé à la main, avec une faucille, on le laissait sécher 1 ou 2 jours sur le champ. Ensuite, on faisait des gerbes que l'on mettait sur des charrettes tirées par des vaches. C'est ainsi que l'on transportait le blé jusqu'à la batteuse.

-Realmente era centeno, pero le llamaban trigo.

La Dordoña, en el Périgord, Suroeste-Centro de Francia. Años 40-50 del pasado siglo.⁶⁸

-Trilla a mano de avena, centeno y trigo. (La trilladora "venía" una vez al año, así que las cosechas anteriores o posteriores se trillaban a mano)

-Cubrían el suelo con una mezcla de boñiga de vaca y de agua. Esa mezcla se endurecía e impedía el polvo. Y allí, a lo largo o en círculo, se ponían las gavillas y los hombres golpeaban las espigas con el mayal. Tres o cuatro hombres que golpeaban en cadena y al mismo ritmo (no era algo fácil, se aprendía de pequeño). Al final, valiéndose de una máquina de madera, ventilaban el trigo para separarlo de la paja.

⁶⁸ Roger LAPEYRE, campesino nacido en 1933, Entrevistado en 2010. Ver: apéndices, "testimonios"

Pirineos Atlánticos: Años veinte -treinta del pasado siglo⁶⁹.

-Trilla a mano de centeno y trigo.

On coupait le blé et le seigle à la faucille, on faisait des tas que l'on laissait sécher d'un côté puis on les retournait de l'autre côté. Ensuite, on faisait des gerbes que l'on liait avec la paille du seigle.

-Los puñados de centeno se golpeaban sobre toneles invertidos. Y también (en la granja), sobre una especie de era, golpeando tres hombres las gavillas con el mayal, al mismo ritmo.



-Para aventar el grano se utilizaba una máquina de madera llamada "tártara" que hacían funcionar con una manivela.

-Como anécdota, decir que estas tareas se hacían entre vecinos y al final de la jornada se reunían para comer y cantar.

-La llegada de las "trilladoras" acabó con todo esto.

Hasta aquí hemos observado que no utilizaban trillo ni bestias para la trilla del cereal. Pero era más bien, como en muchos sitios del Norte de España, en una economía familiar y de subsistencia.

En otros sitios, como decimos en palabras de Charles Parain, sí que utilizaban el rulo, las bestias...

Y Jean Serroy:

*À la fin du XIX siècle, la façon de battre le blé était encore très traditionnelle et évoluait lentement. Depuis quelques décennies, on avait peu à peu abandonné le fléau sur l'aire de battage et on lui préférait désormais le rouleau de Pierre qui permettait le foulage au pied du cheval ou du mulet. Mais [...] la batteuse va progressivement remplacer les anciennes méthodes [...]*⁷⁰

⁶⁹ Martial IBART, campesino nacido en 1923. Testimonio recogido íntegramente en "apéndices" Entrevistado en 2010

⁷⁰ SERROY, Jean, *La Drôme 1900-1930, Mémoires d'hier*, Clermont -Ferrand, De Borée Éditions, 2001, P.2.

En Marruecos, Larache:⁷¹

-Las eras (*Gaha*) estaban en alto para recibir bien el aire, a quince o dieciséis Kilómetros de Larache.

-De tierra muy dura. Se barrían antes de empezar la trilla y quedaba un terreno muy duro y liso.

-El trigo era pisoteado por mulos o burros, incluso por vacas.

-Se aventaba con unas horquillas de hierro o madera.

-La paja se guardaba -costumbre muy africana- en un agujero en el suelo enfoscado con barro, y allí acudían los animales a comer.

-El grano se almacenaba en algo parecido a "una tienda india" que se hacía con paja y barro.

Como anécdotas:

Hoy se utilizan sacos y plásticos.

Las mujeres y los niños no solían participar en las faenas grandes pero sí llevando el agua y en pequeños trabajos.

Hoy día, las tierras descritas más arriba, ya no son de secano, son de regadío y están cultivadas todo el año: fresas, tomates, cacahuetes...

Kador, campesino de Larache, recuerda, en la siega, al gañán⁷² con la hoz, el mandil de cuero por delante y por detrás; y protección en las manos y los pies.



¡Y las mulas llevando el trigo a la era...!

⁷¹ Benaissa Mrimou, 55 años (en 2010), mecánico de profesión. Entrevista recogida íntegramente en "Apéndices" Nos habla de la experiencia de un campesino de Larache, Kador, de unos 70 años (en 2010)

⁷² La palabra gañán procede del árabe hispánico *gannām*, la cual a su vez procede del árabe clásico *ḡannām*.

III.2 -Los cantes campesinos andaluces.

III.2.1 -Generalidades

III.2.2 -Clasificación

III.2.3. -¿Autenticidad o invención?

III.2.4. -Cantos y cantes; folclore y flamenco. ¿Dónde están sus límites?

III.2.5. -Poesía popular y poesía culta

III.2 - Los cantes campesinos andaluces.

III.2.1 – Generalidades

*[...] y de repente llegaba la quietud y a esperar,
y, claro, entre espera y espera,
los cantes sonaban por todos los lados,
cantes duros y quejosos,
no importaba la calidad
ni el dolor o la alegría que podían expresar,
simplemente se expresaba
lo que se sentía en esos momentos*⁷³

[...] Esto es, el andaluz canta traspasando el dolor profundo de su existencia.

El poeta García Lorca dijo al respecto: «todos los poemas del cante jondo son de un magnífico panteísmo, consulta al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro.

Todos los objetos exteriores toman una aguda personalidad y llegan a plasmarse hasta tomar parte activa en la acción lírica.

Dice Francisco Checa en su obra sobre los trovos alpujarreños⁷⁴

Y Agustín Gómez nos recuerda que fue precisamente Lorca, junto con Falla, quienes postularon en el Concurso del 22 en Granada, la pureza campesina originaria del Cante Jondo, cuando era el momento de máximo esplendor ciudadano del cante.

Considera Agustín estos cantes de faena, cantes primitivos flamencos, "Tonás campesinas". Y nos dice que el Flamenco

⁷³ Trilla en el Puerto de La Torre. Publicado por Panda Verdiales en: <http://pandaverdiales.blogspot.com/2010/03/la-trilla.html>

⁷⁴ En: http://www.ugr.es/~pwlac/G12_07Francisco_Checa_Olmos.html (El trovo alpujarreño)

campesino, donde hay influencias moriscas y castellanas, es el origen del Flamenco.

Señala que esos cantes tienen nombres en femenino: *Temporera*, *Trillera*, *Pajarona*, porque no se habla de la música, de la parte cantada, sino de la letra, la copla.

Que ya luego la copla se canta según la costumbre de las localidades y de las personalidades cantaoras surgidas de allí. Que esa es la razón por la que se dice que el cante es personal. Y hay un fondo folclórico porque se repite, todos van repitiendo las mismas tonadas aunque con letras diferentes que cada uno se inventa; porque la invención de la copla sí es fácil, por lo menos en Andalucía (trovos), pero la melodía ya es más difícil, cada uno la aprende de otro y la van acomodando a las distintas letras que van sacando.⁷⁵

Que siempre se ha cantado en el campo parece algo incontestable. Que estos cantos o cantes de ara, siembra, trilla... acompañaban, la mayoría de las veces, las duras tareas de los campesinos y campesinas, también. Hay otras voces que dicen que eran cantados más para amenizar las veladas en los cortijos que para alegrar el paso de las caballerías en la era o en la besana:

Pero son muchos los testimonios que niegan que se hiciesen estos cantes fuera de las faenas y mucho menos en las gañanías en los ratos de ocio o descanso. A no ser, a veces, entre hombres, a modo de reto, (lo que nos recuerda a los trovos), ciertas *temporeras* turnándose al grito de *ivoy!*, *iP'al que viene!* *iFuera!*

Cantes con más y menos fortuna, con más y menos difusión, dependiendo de la zona geográfica a la que nos refiramos, pero que en todas las provincias andaluzas se han interpretado y oído.

Son de ellos la mayoría de letras y grabaciones recogidas y clasificadas para el estudio que ahora nos ocupa.

Nos hemos encontrado a veces una gran confusión en cuanto a su caracterización, su estilo o sus letras, siendo los más definidos los que corresponden a la *Trilla*, como veremos más adelante, y a los que hemos dedicado, por su importancia, un capítulo aparte.

⁷⁵ GÓMEZ, Agustín. *Los cantes campesinos*, (Peña «La Pajarona» Bujalance, Córdoba, 1997) Conferencia Homenaje a Mario López.

Pero, al no existir ya una agricultura propiamente dicha como antes, las faenas -y con ellas los cantes- se han ido perdiendo muchos hasta quedar sólo en el recuerdo y en los numerosos testimonios que hemos tenido la fortuna de escuchar y compilar.

III.2.2 –Clasificación

Del Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco ⁷⁶ recogemos las siguientes definiciones:

Cante campero: [...] engloba aquellos estilos de cante flamenco que tuvieron su origen en los campos, como las trilleras y los fandangos regionales.

Cante de faena: Expresión genérica que engloba a aquellos cantes que sirven de acompañamiento al trabajo, si bien, los distintos oficios se reservan denominaciones propias.

No nos resuelven mucho la cuestión estas definiciones.

Además, por lo recogido en documentos y entrevistas de nuestros y nuestras informantes, contamos con una gran diversidad de opiniones sobre los llamados "cantes campesinos", como iremos viendo.

Es difícil, pues, una clasificación. Podríamos, no obstante, intentar una aproximación a una diferenciación entre ellos que nos permita desarrollar el trabajo que proponemos:

Primeramente, los llamados "cantes camperos" o "campesinos": de *ara* y *siembra*, *siega*, y *trilla*. Objetivo principal de nuestro estudio.

Han sido clasificados como "cantes folclóricos", "cantes aflamencados", o "tonás campesinas". Pudiendo pasar, según esto, de "cantes intrascendentes" a "base indiscutible de los actuales cantes flamencos".

⁷⁶ Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco DEIF, José Blas Vega Y Manuel Ríos Ruíz, Edit. Cinterco, Madrid, 1988. P146

De todos ellos, es el de trilla el más definido y “aceptado” entre los palos o estilos flamencos y en el que centramos la mayoría de nuestras aportaciones.

Les llamaremos “Tonás Campesinas”. Nos permitirá, entre otras consideraciones, distinguirlos más fácilmente de los otros cantes campesinos. Estaríamos en la línea de los hermanos Hurtado Torres y de Castro Buendía, por citar solo los autores de estudios musicales recientes.

Luego tenemos otros cantes de labor: *de Escarda, Aceitunera, Garbancera...*, de los que hablaremos brevemente.

Y también de *los verdiales* malagueños como variedad del fandango.

No profundizaremos en ellos pero sí comentaremos los datos más interesantes recabados al respecto.

-Pero además, relacionadas con el trabajo en el campo, estarían: *las serranas* y *las livianas* (y estas últimas relacionadas con *las arrieras*).

Por su consideración entre los estilos flamencos (aunque bien poco interpretados actualmente) y su dificultad interpretativa las hemos separado de los otros cantes.

-Están esos otros cantes también relacionados con la actividad campesina: *las jaberás, los pregones, las Arrieras, las Caleseras*.

-Y otros muchos palos cuyas letras aluden al campo.

No hemos podido detenernos demasiado en ellos ni encontrado, a veces, muchos datos al respecto; pero no queríamos obviarlos por su relación con el tema que nos ocupa.

III.2.3 – ¿Autenticidad o invención?

*Una copla escrita
es una copla estropeada;
Es como un naranjo
nacido en Sevilla
y transportado a Madrid.⁷⁷*

[...] Huid del preciosismo literario, que es el mayor enemigo de la originalidad.⁷⁸

Ricardo Molina, como muchas otras voces, decía que el cante flamenco expresa sentimientos e intuiciones radicales del hombre y que por eso lo de “jondo”.

Si nos atenemos al convencimiento de que estos cantes de ara, siembra y trilla, objeto principal de nuestro estudio, son “tonás campesinas primitivas” por lo recogido en distintas fuentes- incluidas las que presentan estudios musicales- y por lo tanto en la base misma del flamenco, “madres” o “hermanas” de las “otras tonás”, estaríamos hablando de cantes primitivos, antiguos y auténticos:

Citando de nuevo a Ricardo Molina:

Todo revela en las tonás antigüedad y autenticidad, nos encontramos ante la manifestación más venerable del cante. De la toná descienden probablemente siguiriyas, livianas y saetas. A su influjo se metamorfosearon en especies flamencas muchas canciones que originariamente no lo fueron, como la serrana.⁷⁹

Y además, sabemos, por los documentos más antiguos encontrados hasta ahora, que entre los cantes primeros, interpretados por los primeros cantaores de los que se tienen

⁷⁷ Machado y Álvarez, Antonio. *Cantes flamencos y cantares*, 1887. Reedición: Printer Industria Gráfica, Barcelona, 2004, pág.11

⁷⁸ Juan de Mairena / Machado (Juan de Mairena, heterónimo de A Machado, a su alumnado) EN: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Juan-de-Mairena-saluda-a-Nicanor-Parra/2468>

⁷⁹ MOLINA, Ricardo, Coord. *Cante Flamenco*, Taurus, temas de España. Madrid, 1965. Edic de 1981, p.40;

noticias, estarían las *Serranas* y *Livianas*, cantes indudablemente campesinos.⁸⁰ Los cantes campesinos que gustaba de hacer el maestro Antonio Mairena.

Se define a las tonás como cantes primitivos a palo seco, cantes de difícil ejecución *por su dureza y aspereza, la voz sola, desnuda de cualquier arropamiento instrumental que alivie la tremenda orfandad del cantaor*⁸¹

Esta misma definición serviría, pensamos, para los “cantes del campo”, las “tonás campesinas”.

En *El trovo alpujarreño*, de Checa Olmos encontramos:

*De esta Andalucía, que nunca es un tema inventado, pues este trágico universo se funda en hechos históricos. En su intrahistoria, al trovo -como los orígenes del cante jondo (Grande 1979: 401; García Lorca 1922; 1931)- hay que entenderlo en una situación social y vital, entroncado en una estrecha relación con la cultura de la pobreza, la vida social de los marginados: el hambre atávica o canina de los campesinos, el caciquismo, las hambrunas, la cárcel, el sudor, el dolor [...]*⁸²

Ya hemos hablado de la pobreza endémica en la que estaba sumido el pueblo andaluz y especialmente el campesinado. Pobreza de la que se libraba solamente la clase privilegiada

Este marco sociológico en el que nace el flamenco tuvo que tener una gran influencia en el fenómeno musical que estaba emergiendo.

⁸⁰ C. BUENDÍA (2014:679) sitúa la aparición de la serrana *muy a finales del XVIII*, y su carácter flamenco se desarrollaría a mediados del XIX, junto con la caña y el polo, estilos musicales anteriores a la serrana. La liviana aparecería a mediados del XIX, en una publicación de 1842, ya como cante flamenco. CASTRO BUENDÍA, Guillermo. *Génesis musical del cante flamenco: de lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Libros con Duende, Sevilla, 2014

⁸¹ Colección *Flamenco*, RBA editores, fascículo 21: página, 5

⁸² http://www.ugr.es/~pwlac/G12_07Francisco_Checa_Olmos.html. *El trovo alpujarreño*. *Gazeta de Antropología*, 1996,12, artículo 07

Plácido González⁸³ nos decía que el *cante de trilla conlleva mucha historia*, que sale del dolor en el campo, de ese momento en que el hombre canta *pa aliviarse*.

Todo lo que mana del hombre en un momento crucial, de agotamiento, la paja metiéndose debajo de la camisa, pa liberarse, aliviarse... y las bestias cansás, que las ves, cantas para aliviarte tú y para aliviar a los animales. En plan de desahogo, de llanto contenido.

El cante "del campo" es eso, pensamos. Un grito herido de dolor e injusticia social, pero también de alivio, de "acompañamiento" en las horas de soledad.

Son muchas las voces, más y menos actuales, más y menos científicas que postulan unas "tonás campesinas" en la base de los actuales cantes flamencos. La de nuestros informantes también:

-Agustín Gómez las considera *cantes primitivos flamencos, el flamenco campesino- con influencias moriscas y castellanas- que es el origen del flamenco*.

(Recordemos que Ricardo Molina, junto con Antonio Mairena en *Mundo y formas del cante flamenco*⁸⁴, considera los cantes campesinos moriscos como *fondo primigenio de los cantes flamencos*).

Y añade que *nada es estrictamente andaluz, sino de acervo andaluz. Todo está en enriquecerse, imprimiendo su voz, mezclando y haciéndolo suyo. "El rasjo" (que se le ha adjudicado siempre al gitano) es lo campesino, y eso es lo que distinguimos como seña del flamenco*.⁸⁵

-Gonzalo Rojo de Málaga, los considera también en la base del flamenco, en la línea de Agustín Gómez.

Nos dice que Málaga tiene una gran tradición en estos cantes y en los de la trilla propiamente.

⁸³ Plácido González, informante, Cantaor de Alosno, Huelva. Plácido conoce, por propia experiencia, la faena de la trilla y sus cantes.

⁸⁴ MOLINA, Ricardo, MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del Cante flamenco*, Ediciones Giralda, Sevilla, 2004, pág33 (1ª Edición, 1963)

⁸⁵ Agustín Gómez Pérez, informante. Entrevista, Córdoba, 2009

-Manuel Batista (Moguer) cree que *son más antiguos que el flamenco porque se han cantado de siempre.*

-Salvador Távora (Sevilla): *Definen la tristeza de cómo se cuenta nuestra historia.*

[...] *Yo creo que era origen, por eso en "Quejío" se empezaba con la trilla porque era el comienzo de los cantes, el comienzo de las modulaciones dramáticas.*

[...] *¿Qué otra cosa tiene sentido sino estos cantes? Tienen una melodía dramática, sin letra se entiende todo. La letra es añadido, puntualizar [...]. Las modulaciones dramáticas que tiene este cante es para hoy, mañana, dentro de tres siglos y siempre [...].*

-Jesús Heredia (Sevilla): *cuando la cosa está esforzá y es de pena y eso, siempre se guarda ese recuerdo; y cuando tú dices ¡ay!, es verdad porque te ha dolío y te duele porque lo conoces; y eso es muy importante para el cante y pa el cantaor [...] Y es muy bonito porque yo me he encontrado haciendo ese cante auténtico, en la era, trillando.*

Ya en 1935, en *Arte y artistas flamencos*, de Fernando el de Triana⁸⁶, Tomás Borrás, en el prólogo: habla de la *Serrana* (entre otros...) como i"simiente" del cante flamenco!

Aunque tenemos que decir que los dos autores Molina y Mairena, en la obra precitada, dicen de los cantes llamados "laborales campesinos":

Se ha abusado de la errónea hipótesis del origen laboral de la mayoría de los cantes flamencos. En realidad no conocemos más que tres que respondan a tal origen, las temporeras, las trilleras y las pajaronas⁸⁷. y los tres son campesinos [...] Las trilleras son el más extendido de los cantares laborales campesinos [...] cuyo encanto reside precisamente en su intrascendencia.⁸⁸

⁸⁶ RODRÍGUEZ GÓMEZ, Fernando, *Arte y artistas flamencos*, Edición facsímil, Colección "Andalucía eterna" Madrid, 1935. Editoriales andaluzas unidas, S.A. Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla. Madrid, 1986, p10

⁸⁷ La confusión para caracterizarlos o clasificarlos queda continuamente patente, como vemos aquí también.

⁸⁸ MOLINA y MAIRENA, 1963 (2004: 312- 313)

No se sabe bien qué pensar de estas afirmaciones. Y aunque parece que **no** niegan ese origen, pensamos que estas declaraciones podrían haber ayudado a que estos cantes fueran aún más olvidados, o relegados, a pesar de las grabaciones de "nana" y "trilla" de Bernardo "El de los Lobitos" con la guitarra de "Perico El del lunar" en 1954, en la Antología de Hispavox⁸⁹ y de que no faltaron otras posteriores (iy anteriores!)⁹⁰ ni múltiples consideraciones por parte de instituciones, investigadores e intérpretes, como más adelante mostraremos.

Es el poder que, de manera más o menos consciente, más o menos explícita, ejercen "los consagrados", los que ya están no solo aceptados sino reconocidos y bien posicionados social y profesionalmente en el mundo del Arte Flamenco; hombres y mujeres; poder del que nos habla Francisco Aix Gracia y que impone sus reglas según su "rasero": *qué es realmente flamenco, qué valores le son propios, cuáles son sus límites aceptables*⁹¹.

Así, en La Puebla de Cazalla, por ejemplo, donde la influencia "Mairenista" es innegable, sobre todo en el cantaor José Menese (La Puebla de Cazalla, Sevilla, 1942), entrevistamos, hace unos años, a varios aficionados y profesionales del cante flamenco y nos aseguraban que no recordaban que se hubieran hecho allí los cantes "camperos"; que se cantaba en el campo pero por seguiriyas, soleá etc.⁹².

Señalemos, no obstante, que tanto "Pepe Menese" como "Manuel Gerena" (La Puebla de Cazalla, Sevilla 1945), ambos moriscos, tienen grabados cantes de trilla, como dejamos recogido más adelante.

⁸⁹ *Antología del Cante Flamenco*, HISPAVOX, S.A. Madrid, 1954. Edición de 1958 (Disco HH 12-02, Cara 5ª)

⁹⁰ Los hermanos Toronjo tienen una grabación de 1942 Y Baque otra en 1952 ó 1953, de las que hablaremos más adelante

⁹¹ AIX GRACIA, Francisco, *Flamenco y poder, un estudio desde la sociología del arte*. Fundación SGAE, Madrid, 2014, p523

⁹² Nos estamos refiriendo a "personalidades" del mundo flamenco, amigos muy apreciados como son Diego Clavel, Fernando "Del Central" Pepe "El Cachas", "El Perry" etc... a los que tuvimos la suerte de entrevistar y de escuchar sus cantes, en 2010, para nuestra anterior investigación sobre "Los cantes de la Trilla".

Sin embargo, (José Blanco Pineda, La Puebla de Cazalla, Sevilla) de familia de recoveros a la antigua usanza, y cantaora (su abuela, Barbarita, por ejemplo, o su madre, sus tíos José y sobre todo Gabriel), al que hemos entrevistado recientemente, nos asegura que en los cortijos de la comarca (*El Fontanal* o *Coria*, en La Puebla de Cazalla, *Birrete*, en Osuna, *La Coronela*, en Marchena, *La Rana*, en Morón de la Frontera etc.) y más allá, en Olvera, Torre Alháquime etc. (a dónde iban también gañanes de La Puebla) se escuchaban todos los cantes de laboreo agrícola. Además de otros estilos como *seguiriyas*, *soleás*, *peteneras* etc.

También relacionada con "El Mairenismo" es la interesante entrevista que hicimos a Manuel Martín Martín, en 2009⁹³, en Sevilla:

Nos decía Martín que fue a partir de los años 60 del pasado siglo cuando se empieza el estudio de la riqueza musical del territorio español, y que es entonces cuando aparecen los cantes de trilla... ; y que no los tenemos que considerar solamente desde una óptica flamenca porque los había en toda España. (...) son *melodías que han sido luego utilizadas por los flamencos* (...)

En la época en que nos ha tocao vivir no estaban de moda estos cantes. -"Tonada campesina" no se ha dicho jamás en la vida, es un término actual para diferenciarlo de las tonadas gitanas, que tienen evidentemente distinta génesis y distintos orígenes.

A Mairena no le interesaron nunca estos cantes, pero hay que pensar que hablamos de los años 60. Cuando Mairena sacó "Mundo y Forma" ¿quién hablaba de ellos? Esto es ahora cuando se está despertando, antes eran intrascendentes (...)

Nos explica que no es que se abandonaran, sino que nunca han sido cantes. Que fue a partir de que Bernardo El de Los Lobitos los grabase *cuando podemos decir que toman carta de naturaleza.*

Si nos referimos a las coplas del cante flamenco: *suelen impresionar por su desnudez y simplicidad [...] Es el lenguaje de todos los días y es el lenguaje de la emoción sincera*⁹⁴

⁹³ Entrevista a Manuel Martín Martín, prestigioso crítico de flamenco, en Sevilla, Diciembre de 2009.

⁹⁴ En: MOLINA, Ricardo, *Cante flamenco*, Editorial Taurus, 3ª Edic. Madrid, 1981 (1ª Ed: 1965) p15.

Eso mismo se dice de estos cantes del campo como iremos viendo a lo largo de estas páginas.

Pero nos dice Martín Martín que no estaban estructurados ni siquiera como coplas; que había una o dos melodías y punto. Dos letras que se repetían hasta la saciedad. *Yo creo que ahora es cuando están más en boga.*

En esa línea Luis Suárez⁹⁵ dice que las letras auténticas se huelen enseguida. Que hay muy, muy pocas, aunque preciosas...

A partir de la grabación de Hispavox, (Se refiere a la grabación de los cantes de trilla de Bernardo El de los Lobitos en 1954) se ha producido un desmedido fenómeno mimético, manierista –a la manera de–, que es fácilmente detectable. No tienen la frescura de lo trasegado en la tradición oral –de la “tradio”– el “tufo” de lo auténtico... Con cuatro lugares comunes: parva, yegua, trilla, amo... se siguen construyendo coplas de trilla para cada disco. “Pero el repertorio auténtico y tradicional que ha sido hallado es muy escaso y muy repetido

Si continuamos por ese camino (válganos la metáfora) vamos a referirnos al “blog” de Andrés Raya⁹⁶ cuando opina sobre un “supuesto” cante de escarda, de Arcos de La Frontera (Cádiz).

Tendrían que acreditarlos la posible antigüedad de estos trovos. Sospecho que pueden ser más modernos y que se hayan inspirado en las cantiñas. No quiero nombrar a nadie, pero hablar de Arcos es hablar de un afamado flamencólogo que suele estar detrás de algunos estilos “cuneros” del precioso pueblo gaditano. “Temporeras de Arcos”, “Bamberas de Arcos”, “Tonás de quintos de

⁹⁵ Abogado, escritor e investigador de El Puerto de Santa María, Cádiz. Informante ya citado

⁹⁶ Andrés Raya Saro Nace en Fernán Núñez (Córdoba). Catedrático de Matemáticas en la Universidad de Córdoba. Fundó en Madrid Ediciones Demófilo, y en Fernán Núñez, Virgilio Márquez, Editor, que han sido durante años casi el único manantial bibliográfico de temas flamencos. Su pasión por los libros, por el mundo de la cultura y el flamenco le ha llevado a la investigación en el legado bibliográfico de antiguo y a la búsqueda, con extraordinario instinto, de los valores actuales del género, tanto en el terreno artístico como en el ensayo. Su capacidad de análisis le sitúa en un lugar de respeto.

A través de su *blog*, ha sido de gran ayuda en esta última parte de nuestro trabajo de investigación.

Arcos"... No sé, no afirmo nada pero me auto-concedo el beneficio de la duda.⁹⁷

David Pielfort⁹⁸:

[...] el cante de trilla no existe porque sencillamente es un "tiento". [...] porque no olvidemos que el cante flamenco es de nacimiento urbano [...]

[...] porque, si estos cantes de la trilla existieron, no fueron oídos por nadie, salvo por el ejecutante emisor: el cantaor, que era además el único receptor.

[...] sólo sirve para jalearse al mulo o al buey que trabaja. Puede ser la primera música compuesta por el hombre para el disfrute de los animales.

Y acudimos, finalmente, a otras fuentes actuales, a interesantes estudios musicales que hablan muy directamente de estos cantes:

A los hermanos Antonio y David Hurtado Torres, músicos e investigadores, que los elevaron a la categoría de "tonás campesinas", de "cantes matrices", en un laborioso trabajo llamado "La voz de la tierra" (2002:14), como ya hemos señalado anteriormente más arriba y como reflejamos en nuestro anterior estudio sobre "los Cantes de la Trilla". Nos dicen:

Los cantes campesinos constituyen un corpus musical de primerísimo orden y deben poseer por derecho propio el calificativo de cantes matrices [...] no existe ninguna razón ni antropológica ni musical que justifique lo contrario.

Y, de los mismos autores, en *La llave de la Música Flamenca*⁹⁹:

[...] los cantes campesinos, considerados dentro de las tonás, constituyen una muestra de verdadera y arcaica pureza musical

⁹⁷ Miércoles, 9 de julio de 2014 <http://memoriaflamenca.blogspot.com.es/2014/07/tonadas-campesinas-vii-los-cantos-de.html> Andrés Raya. Tonadas campesinas (VII): Los cantos de escarda de Arcos

⁹⁸ David Pielfort, poeta, flamenco. Informante de Sanlúcar de Barrameda, 2010

⁹⁹ HURTADO TORRES, (2009:248)

A Castro Buendía¹⁰⁰, quien nos señala que los antecedentes musicales de los cantes sin guitarra los encontramos claramente en la música tradicional. Y que en los *Cantos de trabajo* y en los *romances* es donde encontramos una musicalidad tan semejante que nos lleva a pensar que los artistas flamencos los tomaron y los transformaron. *Estos cantes flamencos comúnmente se conocen con el nombre de "tonás" [...].*

III.2.4. -Cantos y cantes; folclore y flamenco. ¿Dónde están sus límites?

¿Qué hace que un determinado canto o cante "suene" flamenco, adquiera la consideración de "flamenco"? ¿Qué nos lleva a clasificar, a etiquetar un cante? ¿Cuál es la medida, el rasero?

Si vais para poetas cuidad vuestro folclore. Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no sabemos quién es o que, en último término, podemos ignorar quién sea, sin el menor detrimento de la poesía.

[...] en nuestra literatura casi todo lo que no es folclore es pedantería", entendido el folclore como "saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar"¹⁰¹.

Para Antonio Mata estos cantes, antes de poder ser llamados flamencos, pertenecían al puro folclore andaluz y se ejecutaban en las fiestas camperas junto a los cantos de rueda, las bambas, etc.¹⁰²

La industrialización del campo nos ha privado de seguir oyendo en vivo *estas perlas del folclore*, dice Luis Suárez Ávila; y también que estos cantes -"cantos", les llama él- son muy antiguos.

¹⁰⁰ 2014:1549

¹⁰¹ Mairena / Machado (*Juan de Mairena*, heterónimo de A Machado, a su alumnado) ya citado

¹⁰² Antonio Mata Gómez, *La verdad del cante*, Edición del autor, Madrid, 1976, P.205

Aunque reconoce ciertas *Tonás* en interrelación con ellos, la incorporación al flamenco, nos dice, es muy reciente.

Y también que las trilleras, en la Baja Andalucía, se hicieron flamencas cuando Perico El del Lunar las incluyó en la Antología de Hispavox en 1954, pero que siempre estuvieron en el folclore español, *presentes en todas las eras*.

Los equipara a los romances y a otras canciones que acompañan al trabajo como en la recogida del azafrán, por ejemplo:

Estas tareas, cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos, han tenido, de siempre, su liturgia y su folclore. Don Benito Mas y Prat, Felipe Pedrell, Manuel García Matos e infinidad de folcloristas se han preocupado de recoger, en vivo, muchos de los cantos de ara o de trilla que espontáneamente se han ido interpretando en esas labores y las han animado.

Con respecto a las *Arrieras* nos dice que recuerda las voces *nada flamencas, tal cual*, de los arrieros¹⁰³.

Mairena y Molina (1963, 311): le llaman "canciones aflamencadas" y de poco valor artístico pero de *subido interés folklórico* [...] junto con las *bambas, nanas, marianas* [...]

En el "blog" de Andrés Raya¹⁰⁴, de nuevo, encontramos un diálogo "a tres bandas" muy curioso, Dice Andrés:

Tonadas campesinas, cantos de arar, de escarda, de siega, de trilla, de nanas hogareñas, ¿son flamencas o no han traspasado el digno umbral de lo folklórico? Yo estoy más con lo segundo pero ocurre que cuando los ejecuta un flamenco no hay más remedio que afirmar (sin pedir perdón por la redundancia) que "se aflamencan". Por ejemplo, los cantos de trilla en Huelva suenan así cuando los hace una voz cualquiera de cualquier pueblo (audio) pero son otra cosita cuando los canta Paco Toronjo (audio).

Faustino: 3 de julio de 2014, 1:42:

¹⁰³ Luis Suárez Ávila, Puerto de Santa María (Cádiz), refiriéndose a los cantos (así les llama él) campesinos.

¹⁰⁴ <http://memoriaflamenca.blogspot.com.es/2014/07/tonadas-campesinas-i-la-trilla-en-huelva.html> Andrés Raya, 3 de Julio de 2014.

Un buen ejemplo de cómo el flamenco es, ni más ni menos, la reinterpretación artística de la tradición

Andrés Raya: 3 de julio de 2014, 2:38:

Así es, amigo Faustino. Pero en el caso de las tonadas campesinas el artista debe ser equilibrado y respetar hasta (donde) pueda lo que es folclore.

Álvaro de la Fuente Espejo 15 de julio de 2014, 4:41:

Los primeros versos son iguales a las saetas por carceleras que se cantan por aquí.

O Antonio Conde¹⁰⁵:

No sabría decir hasta qué punto son cantes flamencos o no. Sin duda, su origen es folclórico por lo que su cercanía con el cante flamenco es evidente.

Y volviendo a nuestros informantes:

Plácido González, Alosno, Huelva:

"¿Folclórico? Yo los sitúo en los primeros cantes sin acompañamiento. La trilla, la saeta, la toná... son cantes, todos, primitivos flamencos.

Si las tonás y las seguriyas parten del dolor en el yunque y la fragua, estos salen del dolor en el campo. Los dos salen de ese momento en que el hombre canta "pa" aliviarse.

Agustín Gómez, Córdoba:

[...]Tonás campesinas, el flamenco campesino- con influencias moriscas y castellanas- que es el origen, repito- del flamenco, Pero hay un fondo folclórico porque se repite

Salvador Távora, Sevilla:

No se les puede llamar aflamencos porque casi ni es flamenco; casi tú no lo puedes meter en el cuadrado de los cantes aflamencos porque no se puede aflamencar. Los demás cantes puedes

¹⁰⁵ Publicado por granada iflamenco en 11/21/2013 Blog de Antonio Conde, Doctorando en Flamenco, Universidad de Sevilla.

aflamencarlos pero la trilla no, porque entonces perdería de ser un cante... profundo.

Cristina Cruces Roldán, en *Flamenco y Trabajo*¹⁰⁶, dice a propósito:

No cabe duda de que muchos de estos cantes (de trabajo) están anclados en los modelos musicales folclóricos que algunos vienen a denominar "preflamencos", sobre todo para el caso de los denominados "cantes camperos". Con tal denominación se pretenden diferenciar las formas más acancionadas y de fácil ejecución, que poco a poco se irían "aflamencando" al tomar los rasgos definitorios del flamenco, de esas otras de mayor "hondura" y que requieren especiales dotes cantoras para su feliz realización. Algunos otros autores prefieren poner a un lado los "cantes flamencos" propiamente dichos y a otro los "aires folclóricos aflamencados". Entre estos los habría de inspiración andaluza, y aquí se integrarían los cantes laborales campesinos.

Y añade:

Pero, aunque muchos de los cantes que hemos de incorporar al mundo del trabajo forman parte de la vertiente "folklórica" de la música popular andaluza, ello no significa la consideración de éstos como un corpus músico-oral de menor entidad, en el que incluso se llega a poner en cuestión su índole flamenca. [...]

Su inclusión en el acervo flamenco está sobradamente justificada por la adopción de aquellos matices que les dan carta de naturaleza y que suelen depender antes del modo de ejecución que de la forma musical de que se trate [...]

De entre todos los cantes campesinos, dice, destacaría la trilla junto al conjunto de cantes cordobeses de "ara".

Y "cerramos" con las palabras, de nuevo, de los hermanos Hurtado Torres: (2009: 300-302):

Muy a menudo se establece en el mundo de la flamencología la oposición entre los términos "Flamenco" y "Folclore" como cosas distintas, siendo la realidad muchísimo más compleja en este sentido.

¹⁰⁶ CRUCES ROLDÁN, Cristina. Edic. de 2002, Ayuntamiento de Cabra, pp.28 y29

Desmitifican estos autores ciertas afirmaciones muy repetidas aportando datos y argumentos que nos parecen fundamentales y en los que nos apoyamos para lo siguiente:

Antes de nada habría que precisar:

Nos estamos refiriendo al *folclore musical*, a la música de *Tradición Oral o Etnomusicología*.

No se puede establecer una separación tajante entre el Flamenco y el folclore porque casi todo coincide en su música.

Aunque en el Flamenco se trate de "artistas individuales", la idea "romántica" de que en la música de tradición oral el pueblo es una "unidad" que crea, que canta..., no se sostiene. *Siempre hay una especialización del intérprete por mínima que sea.*

En el caso concreto que nos ocupa, no es fácil encontrar a personas (no profesionales, claro) que sepan "hacer" cantos de ara, siembra, trilla, nanas...para un público.

Tampoco es totalmente cierto que todas las músicas de tradición oral se hayan quedado ancladas en el pasado mientras que el flamenco evoluciona continuamente. Tenemos, por ejemplo, el caso de las sevillanas.

"*Canto coral folclórico*" y "*Cante individual flamenco*": esto no es ni ha sido siempre así: en la primitiva música flamenca (y actual) puede haber acompañamiento coral; y muchas canciones populares - *con ritmos y ornamentaciones tan complejos como los del flamenco*- no permiten ser interpretadas ni en coral y ni siquiera a dúo.

La música folclórica no tiene que ser menos profunda que la del Flamenco. Porque en ella aparece igualmente *la expresión vital del ser humano: alegría, dolor, desesperación...o esperanza...*

Pero que el Flamenco tiene algo especial que lo distingue de las otras músicas, es innegable: *Los románticos [...] vieron en la incipiente música flamenca un gran arte de síntesis, una suerte de alquimia por la cual las más puras tradiciones de Oriente y Occidente cantaban, unificadas en una sola y armoniosa voz.*

La *separación* entre "lo flamenco" y "lo folclórico", pues, es mucho más ambigua de lo que pueda parecer o pensarse.

III.2.5. - ¿Poesía popular? ¿Poesía culta?

*¿Quién ha dado a esas coplas ese poder mágico? ¿Quién las ha compuesto? ¿Hay un músico colectivo formado por millones de seres, de todas las razas, que escribe en pentagrama no visto ese lamento armonioso que se repite de pueblo en pueblo, e imprime en todas las almas el mismo dejo de tristeza?*¹⁰⁷

*El cante flamenco es una excelsa manifestación popular de la lírica [...] Las coplas suelen impresionar por su desnudez y simplicidad [...] Es el lenguaje de todos los días y [...] de la emoción sincera*¹⁰⁸.

En Gutiérrez Carbajo (2007): *Bécquer decía que el pueblo ha sido y será siempre el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones. Que él, como nadie, sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época.*

Una frase sentida, un toque valiente, le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción. Esto y no más son las canciones populares. Todas las naciones las tienen. [...]. Las de Andalucía [...] son acaso las mejores.

Bécquer llama "poesía de todo el mundo" a la poesía popular, en oposición a la "poesía de los poetas".

Pero Menéndez Pidal: (...) abogaba por el nombre de poesía tradicional, entendiendo por tradición no una simple transmisión - como dice su etimología- ni una mera "aceptación" del canto por el público, sino la "asimilación" y continua reelaboración y recreación del canto por el pueblo, que le va a imprimir una serie continuada e ininterrumpida de variantes (*Poesía popular y romancero 1914-1916*).

Para Menéndez Pidal la poesía popular es la creación de un

¹⁰⁷ RUEDA, Salvador, *Flamenquerías*, (notas de color.- año 1892) Edición de 1983: VIRGILIO MÁRQUEZ, Córdoba. pág. 28.

¹⁰⁸ MOLINA, Ricardo. 1965 (1981: 14, 15)

*autor que se siente pueblo, mientras que la tradicional es la poesía de un pueblo que se siente autor*¹⁰⁹.

José Cenizo, por su parte, distingue entre "poesía" y "copla" flamencas:

La poesía como "reflejo" y la "copla" como "producción".

La "Poesía flamenca", como tal, es la composición libre de metro y estilo y que trata de algún motivo flamenco.

*La "copla flamenca" se refiere a los tercios que se ajustan a las exigencias métricas, temáticas, expresivas...de las coplas populares del flamenco. Con intención de que sean cantadas (letristas) o no.*¹¹⁰

Las faenas campesinas son idóneas para la ejecución de la literatura popular.

Para Zumthor¹¹¹ (1991: 90-91) la mayoría de las culturas cuentan o han contado con una poesía oral, canciones normalmente, encaminada a sobrellevar o amenizar el cumplimiento de una labor, acompañándola.

Sostiene que el canto hace entrar en acción, con la energía del verbo, el poder propio de la voz. A veces muy elaborada y otras reducida a unas formas breves y repetitivas, esa poesía ejerce una doble función: facilita, regularizándolo, el gesto de la mano, pero también contribuye a liberar al obrero que, cantando, se reconcilia con la materia trabajada y se apropia de lo que hace.

[...]Sería una forma de entender la poesía como medio de distracción, de enfrentamiento a una realidad cruda y amarga y, en abundantes ocasiones, como compañía.^{112 113}

¹⁰⁹ En: GUTIERREZ CARBAJO, Francisco, *La poesía del flamenco*, Almuzara, Córdoba, 2007, p. 91

¹¹⁰ CENIZO JIMÉNEZ, José, *Poesía flamenca y Copla flamenca: una distinción necesaria*, Revista Litoral, Málaga, 2004 nº 238, PP.32-35

¹¹¹ ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*, Taurus, Madrid, 1991

¹¹² GARCÍA MATEOS, Ramón, 1982. "Los cantos de trabajo en la literatura popular", revista de Folklore, 2,161-165.1982:161

¹¹³ En: LÓPEZ SÁNCHEZ, José Pedro "La trilla en el Aljarafe sevillano. Revista Olivar, nº 18 (2012). ISSN 1852-4478. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Pues bien, nosotros, al hablar de estos cantes, de su condición campesina, tendríamos que situarnos, ya de entrada, en las coplas; en las coplas populares. Pero tenemos que pensar en éstas como "producciones" del pueblo, de los hombres y mujeres del campo.

De hecho, estas coplas "originales" o que entendemos por tales, creemos que son poquísimas. Es por eso que las encontramos muchas veces repetidas. Cuando decimos originales queremos decir las que entendemos saldrían de esos días de duro trabajo en las eras, las que se crearían y cantarían para aliviarse y aliviar a las bestias - única compañía muchas veces y durante muchas horas-, creaciones que habrían pervivido, a través de la tradición oral -o en compilaciones de algún amante de "lo nuestro"-, hasta nuestros días, hasta hoy. Aquellas que, procediendo de Andalucía, o no, (Extremadura, Murcia, Castilla...), se "hacen a la manera andaluza", se cantan, se "dicen" como se sienten en nuestra Tierra -y según el "paladar" de cada "cantor"-, se transmitirían de generación en generación, con las variantes lógicas de letra y melodía, llegando así hasta nosotros.

Decía Don Juan Antonio de Iza Zamácola, Don Preciso:

*[...] Los autores de estas coplas vulgares son gentes que no han andado á bonetazos por esas universidades, y que sin más reglas que su ingenio y buen natural, saben expresar en quatro versitos pensamientos muy finos, con una concisión y gracia que á todos deleita.*¹¹⁴

Luis Suárez, investigador, de El Puerto de Santa María, ya nombrado, dice que las "auténticas" se "huelen" enseguida. Que hay muy, muy pocas, aunque preciosas. *Estos cantes son muy antiguos.*

Hemos recopilado bastantes coplas. La mayoría de "cosechas propias", como dice José Carlos de Luna en su libro *De cante grande y cante chico*, 1926 (Edición se 1942 P.7). Otras, creemos que más antiguas (las recogidas por García Matos, las "de" Bernardo El de los Lobitos, las "de" campesinos de Jaén...), de otras conocemos su autoría aunque, a veces, aparezcan sin ella o como popular etc.

¹¹⁴ DON PRECISO (1709), *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Edición de "Candil" II, Jaén, 1982 (de la Edición de 1802). Pág.23

La mayoría de las que podemos encontrar hoy, son letras "cultas", creadas, "a la manera del pueblo" -para ser cantadas o no- por intelectuales y flamencólogos; aunque también por los mismos intérpretes para su propio repertorio: el disco de Lolita Valderrama, por ejemplo, *De olivo y azahar*, (2000), contiene cantes de ara, siega y trilla, pero con letras suyas esta vez, y no las que cantaba otras veces, de su tío, con letras -algunas- del poeta Antonio Murciano.

Así que estaríamos hablando en todo momento de poesía popular o coplas; unas veces se trataría de coplas creadas y transmitidas tradicionalmente (y valga la redundancia) por el campesinado ante una necesidad anímica o funcional, y otras creadas -por distintos agentes-, "a la manera tradicional", con más o menos fortuna y con mayor o menor difusión.

Dice, al respecto, el profesor José Cenizo:

*[...] no toda la poesía o la copla flamenca es de calidad, ni siquiera la firmada por buenos poetas, aunque respondan a las exigencias formales. Les puede faltar el "duende" o la "gracia". Ya no se trata de que puedan o no ser fácilmente cantadas, pues no siempre una copla redonda agrada al instinto del cantaor, sino de que incumplan las normas básicas de la buena copla flamenca. Por ejemplo, es absurdo hacer una copla con tres rimas consonantes seguidas, o es nefasto el tufillo intelectual o cultista que la aleje de la esfera de la frescura y la espontaneidad.*¹¹⁵

Presentamos en anexo una serie de textos, letras, de algunos de los cantes que hemos recogido.

De toda esta lista de coplas -seguidillas "perfectas" la mayoría- podemos comprobar que hay muchas "de autoría" y otras muchas también que, aunque no sepamos su procedencia, adivinamos su "modernidad", su "artificio"; carecen de esa simplicidad que es justamente lo que les da la frescura de la que antes hablábamos y que Suárez Ávila explica tan claramente.

Evidentemente, cuando se ha logrado esa agilidad, esa naturalidad y sencillez, la capacidad de expresar mucho con pocas palabras, sin rebuscamiento ni florituras -y la aceptación, la difusión se producen-, estaremos ante una "producción" acertada, sea

¹¹⁵ 2009:36

tradicional o sea moderna.

¿Quién es el autor de estas preciosas coplas?, preguntaba Demófilo. Y se respondía:

*Es Don X" [...] a quien hemos convenido en llamar "Pueblo".
[...]*

*[...] la mejor poesía es la que dice más en menos palabras [...].
La falta de ripios es una de las verdaderas notas características de la
poesía popular, el pueblo los desconoce.*

*La copla nace para cantarse, la copla que se escribe es una
copla estropeada; es como un naranjo nacido en Sevilla y
transportado a Madrid [...]*

*La espontaneidad y la sencillez son notas características de
estas producciones. [...]*

*El pueblo en sus coplas jamás finge ni mente (exagerar no es
mentir, porque es una modalidad de la fantasía).¹¹⁶*

¡Qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas [cultos] y los que el pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural! (García Lorca 1922: 208).

Para cerrar, acudimos, de nuevo, a unas palabras muy bellas de Salvador Rueda de su obra "Flamenquerías"¹¹⁷

*Llámesele flamenca, húngara, cubana o andaluza, existe una
canción, o una serie de canciones que, ajustadas a distinto compás, y
sujetas a diferentes ritmos, recorren todo el mundo y producen el
mismo efecto en todos los oídos. Esas canciones son los aires
andaluces.*

*[...] Cuando las modula un campesino lloroso en las misteriosas
soledades del campo, hay que contener los sollozos.*

¹¹⁶ MACHADO y ÁLVAREZ, 1887, (2004: 7-11)

¹¹⁷ RUEDA, Salvador, 1892, (1983: 27)

III.3 -Tonás Campesinas.

III.3.1 -Generalidades

III.3.2. -Temporeras.

III.3.3. -De siega.

III.3 -Tonás Campesinas¹¹⁸.

[...]Los cantes campesinos [...] (de siembra, siega y trilla) [...], considerados dentro de las tonás,¹¹⁹ constituyen una muestra de verdadera y arcaica pureza musical [...]¹²⁰

III.3.1 –Generalidades

Cantes de raíz claramente campesina que, en sus orígenes no llevaban más acompañamiento que la soledad del campo y el tintineo de los adornos y arreos de las bestias de las que se servían para el arado y la trilla, fundamentalmente. Expresan una temática casi única: el campo. Pero muchos motivos diferentes: el cariño y respeto hacia los animales, (única compañía a veces), el amor, el deseo, la naturaleza etc.

También-pero menos- la injusticia social, la protesta etc.

Dicen Antonio y David Hurtado Torres (2002) que estos cantes *constituyen un corpus musical de primerísimo orden* y que la clasificación de “tonás” les vendría por *derecho propio* ya que parten de los mismos presupuestos musicales que éstas; y su antigüedad sería indiscutible (probablemente desde el comienzo de la agricultura, en el Neolítico). Serían, pues, más antiguos que los “mismísimos martinetes” cuyo carácter funcional es indiscutible -cante de trabajo

¹¹⁸ Así llaman a los cantes campesinos “directamente” los hermanos Hurtado Torres, y antes que ellos muchísimos aficionados, intérpretes y flamencólogos e investigadores: A Gómez, Fernando Rojo, López Ruiz,) e “indirectamente” y más recientemente Castro Buendía, por ejemplo

¹¹⁹ *Hasta la primera antología de Hispavox de 1954 no se había grabado ningún cante con el nombre de toná [...]*. Castro Buendía (2014: 1579)

¹²⁰ HURTADO TORRES, (2009, 247-248)

por excelencia- e incluido dentro de los cantes básicos, como el resto de las tonás (debla, carcelera,...)¹²¹.

Esto me recuerda algo curioso: Agustín Gómez, en 1994, en un artículo sobre los cantes campesinos y posteriormente en su libro *Cantes y estilos del flamenco* (2004), dice que Antonio Ranchal¹²² cantaba temporeras en el estilo de carceleras¹²³:

*Toos los mulos del cortijo
de don José Carrasco
no le llegan a los míos
ni a la corona del casco.*^{124 125}

Y "lo contesta", desde su blog, Andrés Raya¹²⁶.

*Agustín Gómez, siempre tan perspicaz, nos señala que esta letra de Temporera la hacía Antonio Ranchal como Carcelera. Sí, muy extraño lo de conjuntar cárcel con besana. Yo llego incluso a sospechar que lo que el cantaor lucentino grabó como Carceleras estaba más cercano a las tonadas campesinas que a lo que los flamencos conocen como tonás, martinetes, etcétera.*¹²⁷

No deja de ser interesante todo esto porque la verdad es que estamos más de acuerdo con Agustín Gómez que con Andrés Raya. Y es que cuando las volvemos a escuchar, tanto *temporera* como *carcelera* lo que oímos claramente son "saetas". ¿Las tonás, de

¹²¹ HURTADO TORRES, (2002: 13 y 14)

¹²² Antonio Ranchal y Álvarez de Sotomayor, "El Aristócrata del cante". Lucena (Córdoba), 1929- Puente Genil (Córdoba) 2001

¹²³ H. Rossy decía de él: *cantaba flamenco, con la sencillez y la hombría de la gente del campo, no contaminado del barroquismo profesional*

¹²⁴ A. G. Confederación Andaluza de Peñas Flamencas. I Circuito Andaluz de los Cantes Autóctonos, 1994. P.56, Córdoba; Cantes y estilos del flamenco, Obra citada, P.40

¹²⁵ La podemos oír en el blog de A. Raya:
http://memoriaflamenca.blogspot.com.es/2014_08_01_archive.html

¹²⁶ Viernes, 1 de agosto de 2014:
<http://memoriaflamenca.blogspot.com.es/2014/08/tonadas-campesinas-viii-temporeras-de.html>

¹²⁷ Se trata de un cante grabado en 1961 por el cantaor cordobés-lucentino Antonio Ranchal y Álvarez de Sotomayor. Lo que oímos es una toná más parecida a la saeta que a la carcelera, salvo por la letra que habla de la cárcel y la falta de libertad. De nuevo Andrés Raya nos facilita la labor ofreciéndonos este cante en su blog:
http://www.ivoox.com/antonio-ranchal-carcelera-audios-mp3_rf_1664700_1.html

nuevo? ¡Ahí queda eso! (parafraseando, otra vez, a Manuel López Rodríguez.¹²⁸

Interesante igualmente es que en el citado blog de Andrés Raya, una de las opiniones sobre un *cante de trilla* de Paco Toronjo, decía justamente lo mismo, que le recordaba a las carceleras que se hacían en su tierra.¹²⁹

Cantaba Toronjo lo siguiente:

*Para qué me desprecia
tu lengua infame
si en la espuma del oro
puedo bañarme.
Soy como el oro,
soy como el oro,
contra más me desprecian
más valor tomo.*

*Para que lloras y lloras,
corazón mío,
si llorando no ganas
lo que has perdío.
Lo que pueda ser
lo que pueda ser
lo que ganado tengas
volverlo a perder.*

La retomaremos en el momento de su análisis porque nos parece una de las *trilleras* más interesante de todas las compiladas y repertoriadas (junto con otra aún más antigua, de 1942, también de ellos, de Paco, inédita hasta el 2005).

A. Gómez dice de las temporeras que son *cantes intermedios*

¹²⁸ LÓPEZ RODRIGUEZ, Manuel "Sevilla Flamenca", nº 76, Enero-Febrero, 1992 (Revista de la Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamencas)

¹²⁹ Se trata de la opinión de Álvaro de la Fuente Espejo, aficionado y flamencólogo de Puente Genil (Córdoba) 15 de julio de 2014, 4:41 *que ya dejamos recogida anteriormente. Aquí se puede oír el cante de trilla precitado y del que reproducimos el texto*
<http://memoriaflamenca.blogspot.com.es/2014/07/tonadas-campesinas-i-la-trilla-en-huelva.html> Blog de Andrés Raya. Fernán Núñez (Córdoba)

entre las trilleras y las tarantas,¹³⁰ lo mismo que opinaba José Carlos de Luna.¹³¹

Y Manuel Urbano añade, a tal propósito, que son cantes con *tonos neoflamencos o preflamencos*, y comparte con Mairena y Molina que en ellos *resuenan ecos del Levante*.¹³²

Sitúan los Hermanos Hurtado Torres estos "cantos" en la campiña andaluza desde Huelva hasta Jaén (Sabiote), pasando por Sevilla y Córdoba. Y dicen que, *aunque* presentan rasgos distintos según la zona, parten todos *de los mismos presupuestos musicales*, y *son más las semejanzas que los unen que las diferencias que los distancian*¹³³

Esto no es de extrañar dado el trasiego del campesinado de unas provincias a otras llevando consigo sus cantes.

Para Manuel Martín Martín, aparecen *más asentaos* en la zona de Alosno y en Córdoba y Jaén. En Málaga resalta las temporeras de Manolo Ávila, de Montefrío, grabadas también por Rogelio, y algo en Cádiz, pero que no han tenido un *cultivo popular*, aunque sí como cantes de faena.

¿De cuándo datan estos cantes?

Teniendo en cuenta su origen folclórico y su procedencia campesina podríamos estar hablando de siglos.¹³⁴

Todas estas tareas campesinas, *cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos*, dieron lugar a toda una serie de cantes igualmente campesinos y antiguos. En el siglo VII San Isidoro testimonia la existencia de estos "cantos" ya con la función de hacer

¹³⁰ Agustín Gómez. Confederación Andaluza de Peñas Flamencas. I Circuito Andaluz de los Cantes Autóctonos, 1994. P.56

¹³¹ DE LUNA, 1942. (2000: 129)

¹³² URBANO PÉREZ, (1991:43)

¹³³ HURTADO TORRES, (2002:15-16)

¹³⁴ Luis Suárez Ávila, informante ya citado

más liviano el laboreo¹³⁵.

Siempre teniendo presente la opinión de nuestros informantes, les damos de nuevo la voz:

*Yo nunca me he interesao por esos cantes. Seguramente, como aquí en la Puebla hemos estao -los cantaores- muy influenciaos por Antonio Mairena y como él esos cantes no los grabó ni les echó cuenta... No sólo Antonio Mairena, Tomás Pavón no grabó ni trilleras ni cosas de esas, ni La Niña Los Peines, ni Manuel Torre... a eso no le metieron ellos mano porque supongo que eran cantes demasioo payos [...]*¹³⁶ Dice Diego Clavel.

Lola Valderrama: Se me llenaba la boca de decir que eran autóctonos de allí, de la provincia de Jaén. Y claro, como Jaén y Córdoba son provincias limítrofes, pues claro, hay algunos que se parecen entre sí; pero tienen siempre un sello especial que se lo da la tierra. Igual que los de aquí, los de Huelva no tienen nada que ver; los he oído yo y son muy bonitos también.

*Yo estos cantes siempre los oí flamencos. Y mi tío, yo creo que cuando él era pequeño ya en el campo se cantaban así, se daba el aire flamenco; claro, que esto tiene que ser como todo; cuando empezaron pues a lo mejor no eran tan flamencos cómo ahora se hacen, los adornos... yo creo que eso depende también del cantaor que los hiciera, las facultades que tuviera pero se lo oí también a mi abuelo, el padre de mi tío y de mi madre, que cantaba muy bien, y siempre los he oído así. Esto tuvo que nacer aquí (...) y nos remite al trabajo de sus hijos al respecto, con los que está plenamente identificada*¹³⁷.

Aunque de estos cantes el que vamos a desarrollar más extensamente es el de la trilla¹³⁸ dedicándole capítulo aparte, como venimos diciendo, mostraremos de los demás, sus características

¹³⁵ San Isidoro de Sevilla (570-636) dio testimonio de que los obreros de la Bética, para alegrarse durante el trabajo, cantaban canciones amorosas. En :ROSSY, Hipólito, *Teoría del cante jondo*, CREDSA,SA, 2ª Edición, 1998, p134 (1ª Ed.1966)

¹³⁶ Muy curioso lo que nos dice Rossy al respecto: *Los gitanos llaman "cante payo" al de los cantaores "no calés". Y payo es, precisamente, aldeano, campesino, ignorante y rudo.* Ibidem, p16.

¹³⁷ Antonio y David Hurtado Torres (2002)

¹³⁸ Es el cante de trilla el más "considerado" en el flamenco, el más repertoriado e interpretado. Lógicamente del que disponemos de más datos, grabaciones y "escritos"

fundamentales y sus coplas.

Hay mucha confusión sobre ellos¹³⁹ (a la hora de nombrarlos,

¹³⁹ Valgan algunos ejemplos de esta mezcla o confusión de la que hablamos:

Mairena y Molina (1963: 312-313) hablan de trilleras, temporeras y pajaronas

Andrés Salom (1982:20): las refiere como *siega, trilla y labranza*, todas dentro de las llamadas: *temporeras*.

Taranta. Cante Y Artistas De Linares. Manuel Urbano, (1991: 39 y 40) las llama *temporeras o muleras* englobando éstas todos los estilos, según hagan referencia a uno u otro trabajo agrícola.

Carlos Ríos Martín, *La Identidad Andaluza en el Flamenco*, Atrapasueños, Sevilla, 2009 (2ª Edición)p49: [...]como cantes camperos, encontramos estilos como las trilleras, temporeras, cantes de siega, las gañaneras o los fandangos de lagares [...]

Manuel Martín Martín: Entrevista, Sevilla Diciembre de 2009: *En realidad siempre se le ha llamado a todo esto "cantes de trilla" hasta tal punto que, si analizamos la discografía de los años 60, los famosos LPs, ahí no aparecerá nunca una temporera... A partir de los años 70, con Peñas como "La Temporera", "la Trilla"... se van buscando ya formas autóctonas y se les busca también su nombre.*

Blog de Faustino Núñez (<http://www.flamencopolis.com/archives/244>, 2011. (Cantes camperos) consulta en 2015 (24junio):

Cante de siega. Cante que se interpretaba en tanto se hacían las faenas de siega en la besana. Escuchamos la versión del jerezano Fernando el de la Morena. PERO LO QUE ESCUCHAMOS ES UN CANTE DE TRILLA (melodía y letra).

Arrieras. Uno de los cantes llamados de trilla (sic) que, con una melodía muy particular, se interpreta sobre la letra: 'un segador segaba los trigos nuevos, y el sudor se secaba con su pañuelo'. ¡PERO LO QUE ESCUCHAMOS ES UN CANTE DE SIEGA, LA LETRA YA NOS LO DICE!

Tonás camperas, entre las que se encuentran la trillera, la arriera o la aceitunera. También se denominan cantes de faena.

Y Agustín Gómez, en el "Diario de Córdoba" de 13 de Diciembre de 1989, se lamentaba de que en una emisión de TV en la que se retransmitía una actuación de "El Séneca", acontecida en lo que eran las cuadras del Palacio de Viana, rotulaban un *Cante de trilla* como *Temporera*, e igualmente aparecía en su grabación en Cassette.

Por otro lado, "El Cabrero" grabó, después de los hermanos Toronjo, una *toná de trilla*, que interpretaba en el espectáculo de Mario Maya, ¡Ay! Jondo (1977) y se ilustraba con un simulacro de la faena de arar, lo que podía inducir a error.

Publicado por granada iflamenco en 11/21/2013 07:44:00 p. m. Blog de Antonio Conde González-Carrascosa, profesor en Granada y «doctorando» en historia del flamenco por la Universidad de Sevilla, (Consulta, Mayo 2015):
Todos los cantes relacionados con el campo, ya sean, trillas, temporeras, pajaronas, cantes de siembra, de arrieros, de escarda, de gañanías etc. tienen elementos comunes

En el Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco DEIF, José Blas Vega Y Manuel Ríos Ruíz, Edit. Cinterco, Madrid, 1988, pp. 562, 742-743, 769:

"Pajaronas": Cante procedente del folklore andaluz, de copla y melodía parecida a la de las trilleras. Según Ricardo Molina "sus letras son variadas y sus cantes casi exclusivos del suroeste de Jaén y sudeste de Córdoba". No se conoce interpretación alguna de este cante a cargo de cantaores profesionales y los tratadistas e investigadores lo incluyen entre los cantes folklóricos aflamencados que han caído en desuso. (p.562)

diferenciarlos, catalogarlos, rótulos de las grabaciones etc.

Y es que, de hecho, a veces, estos cantes parecen todos la misma cosa¹⁴⁰.

En especial los de siembra y trilla y un poco menos los de siega, y todos ellos, a su vez, con la nana. Aunque el *carácter melódico y expresivo de aquellos es más marcadamente flamenco* que en éstas (las nanas). Pero todos se mueven en una *atmósfera poética muy expresiva y melancólica de marcado carácter oriental*.¹⁴¹

Realmente, todos deberían ser “englobados” bajo el término de “*Temporeras*”: temporeros: trabajadores por temporadas, independientemente de la faena que realizasen.

Pero para que podamos saber en cada momento de qué “estilo” hablamos, concretaremos lo que parece más aceptado:

Los cantes de besana o besaneras (del arado) y de siembra, reciben distintos nombres según se trate de un lugar o de otro en que se cantan (o cantaban, habría ya que decir): el más generalizado es el de “Temporera”

- *Temporera*: en Lucena, Cabra, Aguilar, Montilla (aquí, también *cante de ara*) Puente Genil, Almodóvar del Río... en la provincia de Córdoba; Porcuna (Jaén)...
- *Pajaronera*: en Bujalance, Córdoba (es su cante del labrantío);
- *Araoras* (ara y siembra), en Marmolejo;
- *Arjonera* (de siembra) en Arjona (Jaén);

“Temporera”: (del lat. *temporarius*). Cante procedente del folklore andaluz, con copla de cuatro versos octosílabos. Los investigadores lo sitúan entre los cantes folklóricos aflamencados. No se conoce interpretación alguna de él a cargo de cantaores profesionales y se considera en total desuso, pese a lo cual existen teorías que lo suponen emparentado con las serranas, y otros con los estilos levantinos como la taranta y la cartagenera, y originario de la provincia de Córdoba. En la Enciclopedia de Andalucía... (...) (p.742-743)!

“Cante de trilla: “trillera”: [...] cante campero procedente del folklore andaluz con copla de cuatro versos, el primero y el tercero heptasílabos y el segundo y el cuarto pentasílabos. Los estudiosos lo sitúan en el ámbito de los cantes aflamencados. [...] este cante, en opinión de Blas Vega, “únicamente ha tenido un acento y giro flamencos a partir de la interpretación que de él hace Bernardo el de los Lobitos”, recogida discográficamente. (...) (pp. 769)

¹⁴⁰ HURTADO TORRES, (2002: 129)

¹⁴¹ *Ibidem*, p130

- *Gañanera* y "*Cantes de arar*" :en buena parte de la provincia de Jaén, Granada y Málaga;
- *Muleras* (y también *Temporeras*) Desde Torredelcampo a la Loma de Úbeda y Linares,

-Los de siega, también llamados *Segaoras* o *Segadoras* (*segaderas*, dice Francisco Calzado Gutiérrez (1998:217)

-Los de trilla, o *Trilleras*.

III.3.2. –Temporeras.

Se dice de la temporera: (término genérico para: *cante de besana* o *besanera*, *de gañanes*, *gañana* o *gañanera*, *pajarona*, *arjonera*, *mulera*, *de ara*, *araora*)

- Que es un grito pelado en la campiña¹⁴², de donde parece originario, (de la campiña suroriental cordobesa, decía José Carlos de Luna)¹⁴³.

- Que tanto por su línea melódica como por su sencillez tonal, basada en una estructura simple que se repite dos o incluso más veces,[...] estuviera emparentado con cánticos de la liturgia judeo-morisca¹⁴⁴.

- Que "eran una especie de "fandango local", enraizado profundamente en los cancioneros populares que iban desarrollándose al margen del flamenco.

- Hay autores que afirman que tenían mucho parentesco con las serranas.

- Sin embargo, José Carlos de Luna decía que se trataba de

¹⁴² GÓMEZ PÉREZ, (2004:41).

Y GRANDE, Félix, (1979:120) dice: *El cante es grito, no es "ludus", es otro mundo. Pero este grito pelado sería menor, más atemperado, en los cantes de arar, de la provincia de Málaga, como comentaremos más adelante*

¹⁴³ DE LUNA, Carlos, *De cante grande y cante chico*, (1942) (1ª Edic. 1926) Madrid, Ediciones Extramuros, (2007:132)

¹⁴⁴ CALZADO GUTIÉRREZ, (1998:217)

unos cantes sin color ni estilo propio, mixtos del de la Trilla y la Taranta¹⁴⁵.

- Que tienen cierta personalidad [...]; que "ningún cantaor se interesó por esta lánguida canción que parece arrastrar en sus tercios toda la pereza de las siestas andaluzas. La temporera es muy bella para ser oída en su ambiente natural, durante interminable jornada bajo el sol [...]. Más que aire de serrana [...] resuenan en ella ecos del Levante, de la cartagenera sobre todo"¹⁴⁶.

- Todas (las temporeras), tienen un aire de cante primitivo romanceado

- Las de Montefrío son las más conocidas y de las que se encuentran más registros sonoros.

- Dos de los principales intérpretes de *temporeras* son Manuel Ávila y Juan Pinilla, aunque no son los únicos como iremos viendo. Y anteriormente Rogelio Peña Moreno, cantaor aficionado y gran difusor de estos cantes.

Una de las muestras más conocidas son las grabadas en el disco "Mosaico de cantes granadinos" editado a raíz del XI Congreso de Actividades Flamencas (Granada 1983)¹⁴⁷

Y estas otras dos *Temporeras* que el propio Rogelio grabó en una actuación en directo y que retomaremos más tarde para su análisis.

Y echa luz a la vega
enciende niña el candil
y echa la luz a la vega
que digan los hortelanos
ya tenemos luna nueva

Dios te guarde Tío Frasquito
que buenas están las papas

¹⁴⁵ Tenía tanto más interés en dar con las *Temporeras*, cuanto que sospechaba fuera el lazo de unión entre *Trilleras* y *Caleseras*; pues al ceñirse al paso desigual de la yunta de mulos en la era, no participaría ni del rechinante fragor de las diligencias ni de la galbana de la era agostiza. 1942. (2000:129)

¹⁴⁶ MOLINA y MAIRENA: 1963 (2004:312-313)

¹⁴⁷ http://granadaiflamenco.blogspot.com.es/2013_11_01_archive.html
Blog de Antonio Conde. Visita, Mayo de 2013

“revuertas” con los tomates
y en teniendo mucha pringue
que bien pásame el gaznate.

Tenemos algo muy curioso en las *temporeras*, y es que a veces se producía un diálogo entre gañanes.

Mostramos ahora y para su análisis posterior, una *Pajaronas* de Bujalance de la antología “Cantaoras de Córdoba”, del disco *Campiña*, y cantada en diálogo por “Montero” y “Tejares”, *dos insignes viejos que la mantienen purísima. Este es el diálogo suelto de dos venerables yunteros de Bujalance que bien merecen eternizarse en una plaza bujalanceña como monumentos del alma popular. Montero y Pajares revolotean así sus pajaronas*, dice Agustín Gómez¹⁴⁸

M: *Aperaor de güeyes,
larga besana,
que lleguen los repuntes
a tu ventana.*

T: *Échame los avíos
por la ventana,
que me voy con los güeyes
a la besana.*

M: *Como quieres que cante
la pajaronas;
eres de Castro del Río,
yo soy de Arjona.*

Era como devolverse el cante el uno al otro. Cada uno de ellos, al terminar su copla, pasaba el turno a su contrincante con diversos gritos indicativos. Por ejemplo ¡Al otro, p’al que viene! o ¡Échalo!” dice López Ruiz.¹⁴⁹

En la provincia de Málaga, los *cantes de arar* tienen una gran relevancia. Hasta tal punto que el cantaor “El Perote” (Juan Trujillo García, Álora, Málaga, 1865 - principios SXX, basó su famosa

¹⁴⁸ Conferencia Homenaje a Mario López ya citada
Mario López López (Bujalance, Córdoba, 1 de agosto de 1918 - 1 de abril de 2003), poeta y pintor español perteneciente al Grupo Cántico.

¹⁴⁹ LÓPEZ RUIZ, Luis. Revista XX Aniversario de La Pajaronas. Bujalance, Córdoba, 1983

Malagueña en un cante de arar que, siendo gañán en su pueblo natal, Álora, él mismo ejecutaba.¹⁵⁰

*La malagueña del Perote, la más primitiva de las "malagueñas de transición", es un cante valiente y gallardo de regusto campero, que todavía semeja guardar el recuerdo del fandango popular de donde seguramente proviene.*¹⁵¹

En el disco de "Columbia", titulado *Sabor de Málaga*, v. 2, "El Niño de Bonela" interpreta *Cantes de arar* con el título *En medio de un peñascal*:

*En medio de un peñascal
estando llorando un día,
con una yunta mu flaca
me tuve yo que sentar,
en medio de la besana
porque no podía más.*

*Qué vida más arrastrá
es la del pobre gañán;
qué vida más arrastrá;
to el día pincha que pincha,
y por la noche gana un real,
y por la noche gana un real.*

¹⁵⁰ ROJO GUERRERO Gonzalo *CANTAORES MALAGUEÑOS Pinceladas Flamencas (1850 - 1950)* Ayuntamiento de Benalmádena, Málaga, 1987.

¹⁵¹ MARTÍN SALAZAR, Jorge "Las malagueñas y los cantes de su entorno", Ed. Guadalfeo, ensayos, Málaga 1998 p26. Vemos de nuevo que todo está interrelacionado. Prosigue este autor a continuación de lo ya recogido: *Destacamos tres buenas grabaciones de esta malagueña; dos de ellas están contenidas en sendos discos de pizarra impresionados en 1907. El disco de Sebastián el Pena contiene sin duda la mejor de las tres versiones, aunque también es buena la del Mochuelo, que en su disco consigue, a nuestro entender, su malagueña más fiel y valiosa entre las numerosas que dejó impresionadas. Por cierto, el disco viene titulado como "malagueñas del Mochuelo", pese a ser su contenido un fiel reflejo del estilo del Perote, algo que suele repetirse en los rótulos de otros discos del Mochuelo como comprobaremos más adelante al ocuparnos de los estilos de Fosforito que el Mochuelo también dejó grabados a su nombre. La tercera grabación está ya en microsurco y la interpreta en 1966 Diego el Perote, llamado así por ser igualmente natural de Álora, aunque se le conoce más como Diego el Pijín, y con ese apodo Fernando de Triana lo cita en su conocido libro. Pese a su avanzada edad, Diego el Pijín supo recoger fielmente el estilo de su paisano y de impregnarlo de una buena dosis de calidad. Peor juicio nos merece la malagueña que también a nombre del Perote nos canta Antonio de Canillas en disco Hispavox HH 10-259, haciendo de ella una versión un tanto deforme que incluso algún tratadista ha llegado a relacionar con la jota; y es que la voz del de Canillas, aunque poderosa, resulta un tanto dura y con poco dominio de los registros bajos, quizá más propia de un joto que de un cantaor flamenco.*

La analizaremos también pero adelantamos unas palabras que tomamos de Agustín Gómez:

Todos los versos tienen los mismos elementos melódicos que terminan como si "volvieran el rabo" a manera de enlace con el siguiente, si bien, no son a gritos pelados como dijimos de la temporera cordobesa, sino que hay en ellos una intención melódica.¹⁵²

Por otro lado, comentar que la Casa "Belter" tiene registradas unas grabaciones etiquetadas como *Gañaneras* (coplas de gañanes) de Paco de Montefrío.

Y David Pino, en el XIV Concurso de Arte Flamenco en Córdoba hizo otros *Cantes de besana*, como variantes melódicas a las temporeras cordobesas:

*Mis esperanzas tengo
de que algún día
la mula de mi amo
pueda ser mía.*¹⁵³

A veces aparecen como:

Muleras o Gañanas (de la labor de la yunta en la arada)

*Mulerillo, mulerillo,
echa los surcos derechos,
que luego van los muchachos
fijándose en los barbechos.*¹⁵⁴

Del disco: *Cantes de Torredelcampo*, pista no 3, presentamos una ***Gañana*** cantada por Manuel Capiscol que dice así:

*Ay que tanto suena,
amor mío que traes
que tanto suena
ay que tanto suena*

¹⁵² GÓMEZ PÉREZ, Agustín, *Historia del flamenco*, volumen IV, Ediciones Tartessos, 1996, p304.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ URBANO PÉREZ, (1991:40)

*y un zapato a la rastra
ay y otro sin suela¹⁵⁵*

Tenemos recogidas, como coplas “de autor” unas **Coplas de Ara** de A. Murciano, Arcos de la Frontera (Cádiz)

*Cógele las revueltas
al Encargao
y trae las mulas viejas
para el arao.*

*¿Qué dicen esas coplas
qué están cantando?
Cosas de los gañanes
que andan arando.¹⁵⁶*

Y de: Flamenco, una aproximación crítica, de Julio Vélez¹⁵⁷ esta *Temporera* un poco particular en todos los sentidos: desde el punto de vista estrófico y también por la letra.

*Las uvas en el parral
están diciendo comerme,
pero los pámpanos¹⁵⁸ dicen
que viene el guarda, que viene.¹⁵⁹*

Por poner sólo unos ejemplos.

III.3.3. –De siega.

De los Cantes de siega, también llamados “segaoras”, labor que precede a la trilla y muy unida a ésta, se habla menos (exceptuando ciertas zonas de la provincia de Jaén)

¹⁵⁵ VV.AA. *Cantes de Torredelcampo*, Peña Flamenca “Juan Valderrama y su cante”, Tubulars Records, Baeza (Jaén), 2004.

¹⁵⁶ *Andalucía a compás, Mi poesía flamenca 1950-1990*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Fundación Andaluza de Flamenco, Cádiz, 1991.

¹⁵⁷ VÉLEZ, Julio: *Flamenco, una aproximación crítica*, Madrid, Akal Editor, 1976, P.43.

¹⁵⁸ Pámpanos: sarmientos; pimpollos de la vid

¹⁵⁹ Ya en 1970, D.E. Pohren recogía esta particular temporera en su conocida obra *El arte del flamenco*, SOCIEDAD DE ESTUDIOS ESPAÑOLES, Madrid. págs. 135-136.

confundiéndoselos fácilmente con las llamadas *temporeras* (cantes que engloban todos los cantes de arado y siembra).

Dicen los hermanos Hurtado Torres (2002) en los estudios por ellos realizados para las provincias de Córdoba y Jaén, que es el cante que menos modalidades presenta.

Normalmente se las distingue por sus letras que hablan de esa labor campesina. (Lo que no es una garantía porque las letras se cambian fácilmente de un estilo a otro, como ya hemos apuntado).

Musicalmente han sido estudiadas por los hermanos arriba citados.

Hemos seleccionado varias coplas que presentaban diferencias estróficas, en su melodía etc...y que mostraremos en el análisis de las mismas.

Pero adelantamos ahora una copla de siega cuya letra es de las más conocidas y parece ser que muy antigua:¹⁶⁰

*Un segador segaba
los trigos nuevos
y el sudor se secaba
con su pañuelo.*

Según parece, y con toda lógica, creemos, estos cantes no se solían hacer durante el trabajo como sí ocurriría con los de trilla y con las temporeras. Esto es bastante lógico si pensamos en la época de tremendo calor en que se produce esta faena, la postura del "segaor" inclinado hacia delante, el movimiento brusco y sistemático al segar, sino que se oían más bien en el camino de ida y vuelta al trabajo o en los descansos. Hay autores que opinan que si se cantaba durante la faena, "al compás" de la hoz al segar, nunca lo hacía el que segaba.

Esto puede explicar *las escuetas y recortadas frases musicales*

¹⁶⁰ Pedro Lavado, al fin y al cabo, no hacía otra cosa que repetir miméticamente la cancioncilla que pudo aprender del disco de Juanito Valderrama. Posteriormente, un aficionado de Puente Genil me aseguraba que esa misma tonada de siega la recordaban algunas viejas en Puente Genil con otras coplillas, sin que tuvieran relación con Valderrama. (A. Gómez: Conferencia Homenaje a Mario López ya citada)

que configuran estos cantes y *el reducido número de variedades*.¹⁶¹

Por otro lado, es un cante que interpretaban también las mujeres:

*iJesús, qué calor que hace
y en la sombra estoy sudando!
iCómo estará mi amor
en la campiña segando!*¹⁶²

*Al pasar por el tajo,
del "Lentisco ", (bis)
he visto a un sega'or
que es muy "güen" mozo.
Que es muy "güen" mozo, mare,
que es muy "güen" mozo, (bis)
cuando llegue a Lucena, ávisame pronto.*¹⁶³

Pero no exclusivamente, aunque dedicadas a ellas a modo de requiebros cruzados:¹⁶⁴

*El trigo con el viento,
qué bien cimbreo, (bis)
es el aire d'esa niña,
cuando pasea.*

*Cuando pasea, mare,
cuando pasea, (bis)
el trigo con el viento,
qué bien cimbreo.*

*Se van las sega'oras,
ya s'acabao, (bis)
s'acabaron los cantes,
en este tajo.*

¹⁶¹ HURTADO TORRES (2002:73)

¹⁶² Cante de siega de Torredonjimeno. *Ibíd*em p 79

¹⁶³ CALZADO GUTIÉRREZ, (1998:242-243)

¹⁶⁴ *Ibíd*em

En este tajo, mare,
en este tajo, (bis)
s'acabó l'alegría,
vuelve el enfado.

Y esta otra modalidad, también de Torredonjimeno y que alude a la tarea campesina, como los otros cantes:

*iEcha ramales¹⁶⁵,
echa ramales;!
iVamos a las vegas
(de los) carrizales!¹⁶⁶*

¹⁶⁵ Ramales= cordeles, cuerdas.

¹⁶⁶ HURTADO TORRES (2002:89)

III.4 –Tonás de Trilla.

III.4.1 –Calesa y Trillo.

III.4.2. –Trilla y Nana.

III.4.3. –Comparatismo.

III.4 –Tonás de Trilla

Cuando las yeguas entran en la parva, [...] los "jaces" están en pié, en el suelo de la era, los animales no "puén andá" porque la greña les llega a los pechos. Y entran "espavorías" [...] y el yegüero no tiene más remedio que aliviarlas y consolarlas con un "cante de trilla".¹⁶⁷

Los cantaba el zagalón, montado sobre el sillín del trillo para alegrarse y distraerse, bajo un sol inclemente-plomo derretido-mientras los machos, girando siempre, con los ojos bizcos, daban vueltas y vueltas a la era haciendo sonar las colleras.¹⁶⁸

Son "cantos" que se han interpretado al aire libre, en la era, para animarse el que iba sentado en el trillo, que cantaba una, y el que llevaba las cobras de yeguas, de mano, con las guindaletas, que le respondía con otra. Lo que nos recuerda a las "pajaronas" y también a los "trovos".¹⁶⁹

Se ejecutaban, pues, en un escenario único, la era. Las gavillas allí extendidas se volvían tres veces, hacia el centro, a una orilla y a otra:

*El cantar de la trilla
ya lo sabemos:
primero va a la orilla
y luego al medio.¹⁷⁰*

En todas las partes donde se ha "trillao" se ha "cantao"; porque el hombre está sólo, con las mulas, y les habla a ellas "ensimismao".

¹⁶⁷ Niño de la Cava: (2001:71)

¹⁶⁸ ROSSY, Hipólito, *Teoría del cante jondo*, (1966), Edit. CREDSA, Barcelona, (Edic. de 1998 pp. 135)

¹⁶⁹ Luis Suárez Ávila, informante ya citado

¹⁷⁰ En: *Las canciones de trilla en el Aljarafe sevillano*, artículo ya citado, p5

*Y se canta, como corresponde, al sol que cae de plomo en todos los sitios donde hay era.*¹⁷¹

Han sido denominados estos cantes como *de trilla o trilleras*.

En las clasificaciones generales de los "Palos del flamenco" y en los "árboles genealógicos" del mismo, son los únicos- a veces, pocas, también las *temporeras*- que aparecen recogidos, de este grupo de cantes campesinos que estamos tratando.

Sobre ellos tenemos opiniones para todos los gustos; algunas coincidentes, otras con ciertas similitudes, y también completamente opuestas:

*"Cante y toque chicos. No se baila" (sic).*¹⁷²

*Cante campero tradicional de los trilladores. Desgraciadamente [...] como tanto folklore español, casi han desaparecido.*¹⁷³

Tenemos que decir al respecto que "Bernardo el de los Lobitos" ya había grabado su trillera en Hispavox (1954) y, probablemente, Anastasio Baque (de Bormujos, y del que no hemos podido encontrar muchos datos), lo habría hecho 2 años antes, como veremos al analizar los cantes más adelante.

Y había otras grabaciones más de finales de los años cincuenta y sesenta. Y sobre todo una que nos llegó más especialmente es la de los hermanos Toronjo, de 1942, de una actuación en público, pero no grabada por aquel entonces.¹⁷⁴

Canción popular que se canta durante "La Trilla", o en las fiestas que se celebran con motivo de ella. Su acompañamiento o

¹⁷¹ Agustín Gómez, Entrevista Córdoba 2010

¹⁷² Como curiosidad, apuntar que la bailaora jerezana, Ana Parrilla, desgraciadamente fallecida tempranamente en 2004, interpretó en una actuación un "baile de trilla" muy particular; Ya antes había sido coreografiado (Távora, Mario Maya...) y años más tarde, lo harían Sara Baras, Pastora Galván..., como comentaremos en el apartado "Tradición y Modernidad"

¹⁷³ POHREN, D.E. en *El Arte Flamenco*, Sociedad de Estudios Españoles, Morón de la Frontera 1970. p.137 (Edición original: *The Art of flamenco*, 1962)

¹⁷⁴ Más tarde, en 1961, grabaron la *Antología de los cantes de Huelva*, de la casa "Hispavox", disco LP que en su cara 2, pista 10 registra una "toná de trilla" con otro texto y con melodía algo diferente. Luego, en 1973, aparece una reedición de la precitada antología, cara 2, pista 3

ambiente rítmico, es el sonido de los cascós y los cascabeles o campanillas que lleven los animales que faenan en el campo. [...]

Se considera cante campero, y aunque está incluido en los estilos flamencos sin acompañamiento de guitarra, no goza de demasiada importancia entre los cantaores profesionales.¹⁷⁵

Comentar aquí que era el año 1985; ya había bastantes grabaciones de trilla por cantaores reconocidos: Curro Malena, Fosforito, Porrina, Juan Valderrama, Manuel Gerena... como veremos.

Según José Caballero Bonald:

Los cantes de la trilla son formas muy poco evolucionadas de los cancioneros campesinos andaluces. Como su nombre indica, se ejecutaban durante las faenas de recolección en distintas zonas de la Andalucía Occidental, principalmente en la provincia de Córdoba. Canción de trabajo, de evidente filiación con otras del mismo carácter propio de La Mancha, no llegó a dejarse influir del todo por el mundo flamenco con quien convivía.¹⁷⁶

Pero en su artículo, *Incertidumbres del flamenco* escribe:

La convivencia -y aun los cruces étnicos- de los gitanos con los campesinos y moriscos de las actuales provincias de Sevilla y Cádiz, genera en cierto modo un intercambio cultural de lo más propicio para la canalización de aquellas iniciales formas expresivas que ya se parecían al flamenco y preludiaban los romances y tonás que hoy conocemos.

A partir de ahí, el flamenco va delimitando sus formas expresivas y adecuándose a lo que nunca dejó de ser: un arte popular adecuadamente mestizo. Se apropia de los cancioneros musicales del entorno geográfico nativo-y aun de veneros folclóricos muy distantes-y los somete a un acelerado proceso de aflamencamiento [...] No se olvide [...] que el flamenco siempre fue un arte expresivo dotado de una inagotable capacidad de improvisación y de libertad interpretativa¹⁷⁷

¹⁷⁵ BATISTA, Andrés. en su *Manual Flamenco*, Edición del autor, 1985, P.16

¹⁷⁶ CABALLERO BONALD, José, Antología: *Medio siglo de Cante Flamenco*, ARIOLA, 1987

¹⁷⁷ Revista "Litoral Ed.", no 238 La poesía del flamenco, Málaga, 2004 PP. 122-123

Para Manuel López Rodríguez:

Cuando algunos de estos cantes se aflamencaron - concretamente los andaluces y algunos otros de regiones próximas- se convirtieron en lo que conocemos hoy como "cantes de trilla" o "trilleras" que, dentro de la clasificación de los cantes flamencos, suelen situarse entre los cantes folclóricos aflamencados, de origen andaluz, bien bajo el epígrafe de "cantes laborales campesinos", (siendo las trilleras los más extendidos) como hacen Molina y Mairena"; (1966)"bien bajo el de "cantes camperos", como hace Mata Gómez" (1976).¹⁷⁸

Y Antonio Mata Gómez:

[...] los cantes de trilla, al enriquecerse el área flamenca con sus cantes específicos -especialmente las serranas- vinieron a "aflamencarse" y es así como los conocemos hoy. [...]¹⁷⁹

Retomamos estas palabras de la antropóloga Cristina Cruces Roldán:

[...] aunque muchos de los cantes que hemos de incorporar al mundo del trabajo forman parte de la vertiente folklórica de la música popular andaluza, ello no significa la consideración de éstos como un corpus músico-oral de menor entidad, en el que incluso se llega a poner en cuestión su índole flamenca. [...]

Su inclusión en el acervo flamenco está sobradamente justificada por la adopción de aquellos matices que les dan carta de naturaleza y que suelen depender antes del modo de ejecución que de la forma musical de que se trate [...]¹⁸⁰

De entre todos los cantes campesinos, dice, destacaría la trilla junto al conjunto de cantes cordobeses de *ara*.

Dice Salvador Távora: *Los demás cantes puedes aflamencarlos pero la trilla no, porque entonces perdería de ser un cante... profundo. Yo creo que era origen, por eso en "Quejío" se empezaba*

¹⁷⁸ LÓPEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *Sevilla Flamenca* nº 76, 1992, p. VIII

¹⁷⁹ MATA GÓMEZ, Antonio, (1976:205)

¹⁸⁰ CRUCES ROLDÁN, Cristina (2002: 29)

*con la trilla porque era el comienzo de los cantes, el origen.*¹⁸¹

¡La variedad está servida! (y hemos mostrado sólo una parte de ella).

En los *cantes de trilla*, pues, hay que hablar, de nuevo, de su condición campesina, del campo, campera...

Cante de faena, de labor,... Pero también el que más consideración ha merecido en el mundo flamenco,¹⁸²

“Tonás” (campesinas) es la apuesta de los Hermanos Hurtado Torres, de Agustín Gómez -y de otros muchos aficionados, intérpretes, músicos e investigadores de Flamenco- quien ya en 1987 hablaba de “toná de trilla” al referirse a una grabación de los Hermanos Toronjo que hicieron para la Casa Hispavox en 1961 y con esa “etiqueta”... para nombrar a una parte de esos cantes de la tierra que son los que ahora nos ocupan.

Hace Rossy una clasificación de los cantes flamencos según su tonalidad (entre otras clasificaciones) y sitúa los *cantes de trilla* (los llama “Cantos de la trilla”) junto a las Tonás, las Saetas antiguas, Saetas por seguiriya, Debla, Seguiriyas gitanas, Soleares, La Caña, Tientos, Tangos flamencos, Livianas, Serranas, Petenera, Vito, Olé, Jaleo canastero y Zorongo gitano.¹⁸³

Decía Rossy de ellos (1966:134) que son “cantos” reposados, soñolientos, *a voz sola*. Y les concedía dos estilos:

- El de Málaga, en modo mayor
- y el de Sevilla, modo dórico,

estando la melodía de este último muy próxima a la de las nanas, *por su estructura y quizá también por la manera tediosa en que ambos se cantan. [...]*¹⁸⁴

¹⁸¹ Entrevista a Salvador Távora, 2010. *Quejío*, su espectáculo flamenco- del que ya hemos hablado- en el que se representa una “arada” con un cante de trilla de El Cabrero.

¹⁸² *Los demás cantos de naturaleza laboral, o se han olvidado, o han quedado fuera de la reducida área del cante jondo y flamenco (...)* decía Rossy, 1966, (1998:134)

¹⁸³ ROSSY, Hipólito, 1966, (1998:135-136 y 97)

¹⁸⁴ Antonio Mata Gómez, varios años más tarde (1976) decía algo bastante parecido: (...) *Estos cantes, que hace poco han empezado a ser grabados y cantados para el público (estamos en 1976!), tienen, dentro de su mismo corte, dos estilos diferenciados: el de*

- Pero añada Rossy una tercera posibilidad al hablarnos de un canto de trilla de Murcia, seguidilla en modo dórico y de sabor flamenco, recogido por Pedrell¹⁸⁵ y al que Rossy accedió por Bartolomé Pérez Casas,¹⁸⁶ discípulo de Pedrell:

*Como las esperanzas
son los laureles,
que nunca llevan fruto;
siempre están verdes.*

Decía Pedrell de estos "cantos" que son *bellísimos en su misma monotonía grandiosa...* Que pueden expresar todo lo que necesitan con una simple onomatopeya. Que sus "ayes" llegan al alma: *Diríase que la manifestación del canto halla su inspiración en el mismo cansancio, en la fatiga, en el agotamiento [...]*

Y finalmente Agustín Gómez,¹⁸⁷ defendía tres modalidades de los *cantes de trilla*:

- Los de la Campiña de Córdoba y Sevilla
- Los de Huelva
- y los de Málaga,

distinguiendo, a su vez, Gonzalo Rojo,¹⁸⁸ en estos últimos, dos modalidades: los de la zona norte (Campillos, Antequera...) más suave y "atemperao", cercano al estilo sevillano, y los del Sur (Olla de Málaga: Coín, Casabermeja, Casarabonela...), con un cante autóctono, más bravío. "Niño Bonela", padre, (Juan Sánchez Trujillo, Casarabonela, Málaga, 1932) hacía estos cantes de niño mientras trillaba; cantes que aún conserva y canta".

Los tenemos recogidos en nuestras grabaciones ("Apéndices"), entre otros muchos cantes de trilla o trilleras.

Sevilla y el de Málaga. Los de la región bética cantados naturalmente, a voz sola, son en modo tonal dórico, y los de Málaga, en tono mayor. (MATA GÓMEZ, Antonio, La verdad del cante, Edición del autor, Madrid 1976, P.205

¹⁸⁵ PEDRELL, Felipe, *Cancionero Musical Popular Español*, en su cancionero-I-I0I, con el número II5. Barcelona, 1922, Ed. Castells

¹⁸⁶ PÉREZ CASAS, Bartolomé (1873-1956), compositor español (Lorca, Murcia)

¹⁸⁷ GÓMEZ, Agustín, Diario "Córdoba", 13, dic, 1987

¹⁸⁸ ROJO Gonzalo, periodista, flamencólogo... Presidente de la Peña "Juan Breva", de Málaga, a quien entrevistamos en 2010

Parece, pues, que hay una identificación clara de las provincias de Córdoba, Málaga (Norte) y Sevilla -y yo incluiría sin duda Cádiz e incluso una parte de las provincias de Huelva y Jaén- con un cante "ananao", (como dice Francisco Moreno, de Trebujena, uno de nuestros informantes), suave y atemperao.

Por otro lado estaría Huelva, sobre todo el cerro del Andévalo. Y, finalmente, el Sur de Málaga.

Cada una de ellas presenta características propias y diferentes a las de las otras provincias.¹⁸⁹

De intérpretes de todas ellas son la mayoría de las grabaciones recogidas y que más tarde analizaremos.

Almería y Granada no presentan rasgos específicos propios.¹⁹⁰

De Pepe Sorroche, de Almería, mostramos un cante de trilla muy especial, con música "muy flamenca" y con mezclas de aires de nana.

De Granada, Marina Heredia hace un tema que se llama "De antaño" en el que mezcla *pregones con trilla*, y Miguel Burgos, El Cele, con aires de nana, interpreta este cante con compases muy lentos y monótonos.

De Badajoz, nos llegan los estilos de Porrina, Felipe Lara, Miguel de Tena; De Murcia, Cartagena, "El Rampa" interpretando una trillera compuesta por Antonio Parra sobre poemas de Cernuda y con motivo del homenaje que la Universidad de Murcia rindió al poeta sevillano en el otoño de 2002.

¹⁸⁹ La toná de trilla de Huelva que los Hermanos Toronjo grabaron en la antología de 1961 y de la que ya hemos hablado en más de una ocasión, tiene un estilo tan peculiar y tuvo tanto éxito que su forma melódica fue repetida, no sólo por El Séneca, sino por El Cabrero, y hasta Mario Maya hizo una coreografía basada en este estilo campesino, como más recientemente lo ha grabado, en preciosa adaptación moderna ambientada con un zapateado, el cantaor onubense Arcángel. *Lástima que en estos casos el mérito y la fama que merece la autoría original o la fuente del documento interesa bien poco, sobre todo a la clase popular que aplaude y paga al artista. Paco Toronjo ha podido morir con la amargura de ver en éxitos ajenos sus propios estilos de cante*, declaraba Agustín Gómez al Diario de Córdoba el 13 de diciembre de 1987

¹⁹⁰ En Almería hablamos con Lucas López,- entrevista Noviembre de 2009- fundador y muchos años Presidente de la Peña "El Taranto" y Presidente de honor hasta su fallecimiento en agosto de 2014, quien nos dijo que no se puede realmente hablar de cantes de trilla en Almería. Que se ha trillado pero que no es tierra de trigo. Que se ha cantado pero que hoy no es representativo. Allí es de sobra conocido que son los fandangos camperos, el taranto y la taranta, y la petenera, la folclórica, de Paterna del Río, pueblo de la Sierra. Que persiste el folclore, sobre todo en los bailes.

III.4.1. -Calesa y Trillo

Hay autores que les suponen (a los *cantes de trilla*) el origen en las *caleseras*¹⁹¹

Bajo el sombrero de palma se le cerraban los ojos al zagalillo... Poco a poco comenzaron a zumbiar en sus oídos aquellos tercios que, deformados, retuvo de las caleseras. Por despabilarse, púsose a canturrearlos y, encontrando la compañía en las cencerras y en el crujiente pataleo, azuzó con dos gritos a la yegua de mano y, a todo pulmón, surgió el cante de la trilla:

*Un gazpacho de nieve,
una sandía,
la sombra de la parra,
¡iqué güena vía!*¹⁹²

Según el Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco¹⁹³ proceden (las caleseras) del *folklore andaluz*, y son coplas de cuatro versos: primero y tercero heptasílabo y segundo y cuarto, pentasílabos, (seguidillas).

Parece que lo cantaban los conductores de estos "coches" pero también algún que otro cantaor profesional como "El Mochuelo" (Antonio Pozo Millán 1868-1937), según cuenta "El Canario de Madrid": "con un airecillo así como de seguidillas [...]:

*Arre mulilla torda
Cascabelera,
a la hija del alcalde
quien la cogiera [...]*

Nos preguntamos ¿Cuál es la diferencia con la copla de trilla? ¿la letra del tercer verso o tercio? *A la hija del amo...*

Y parece que su compás lo conformaba el ritmo del trote de los

¹⁹¹ Del francés, *calèche*, calesa, coche de caballo): José Carlos de Luna (1942:119 Y 123), García Durán Muñoz (1962:153) Domingo Manfredi Cano (1963:197) etc.

¹⁹² DE LUNA, 1942 (2000:119 y siguientes)

¹⁹³ DEIF, (1988:133-134)

caballos tirando de la calesa.

J. Carlos de Luna dice también, metafóricamente, (1942: 113-114), que la calesera es una serrana con pinceladas de arrieras¹⁹⁴, que no son nombradas como cante ni descritas por él, sino:

Trabó (la Serrana) conversación con arrieros y mayores [...] las colleras de cascabeles; la zumba del borrico liviano, escoltada por las alegres piquetas arrieras [...] –que avivando sus tercios los acorta, duérmese sólo al rematar el último y engendra ese cante gracioso que tiene por compañía música de cascabeles, a la que se engarzan nombres bonitos de caballos [...]

Nos pone este ejemplo de Arriera:

*A la yegua castaña,
la "Doradiya",
tengo yo que marcarle
más "campaniyas".*

Pero, de nuevo, ésta podría ser perfectamente una *Trillera*.

Todas las coplas de *caleseras* de este mismo autor- o recogidas por él- J. Carlos De Luna (1942:114-116), podrían ser perfectamente *trilleras*, a no ser por algunas letras como la siguiente:

*Yo no paro en la cuesta,
señá Tomasa;
aguante usted un poquito
que ná le pasa.¹⁹⁵*

¹⁹⁴ De las que hablaremos en "Otros palos o estilos"

¹⁹⁵ Curioso el empeño de popularizar las letras de las coplas

III.4.2. -Trilla y Nana

Agustín Gómez, en las agradables “charlas” que tuvimos con él y en su libro ya citado (2004:46 y siguientes) apuntaba: *A todos los campiñeses nos han dormido con nanas que tan cerca están de los cantes de trilla, porque soñolienta es también la copla que vela siesta en la campiña ubérrima de mieses reventadas de hermosura en las espigas, cuando el mulero tiene que invocar al aire para aventar la paja y limpiar el grano, refrescar el sudor:*

*Tres horitas seguías
llevo trillando;
no me toque usted el cuello
que estoy quemando*

Y aliviar la duermevela del tintineo de las mulillas y la mecedora del trillo rechinante de ruedas dentadas sobre la era:

*Arbolito, arbolito
dame tu sombra
que traigo un sueñecito
que me trastorna.¹⁹⁶*

La asociación de los “Cantes de Trilla” con las “Nanas” hemos podido comprobar que es clara.¹⁹⁷

Hay un trabajo del escritor y flamencólogo Luís López Ruiz “*La Trilla y la Nana*” en el que hace un estudio comparativo de estos dos cantes.¹⁹⁸

Encuentra López Ruiz el cante de trilla más *limitado* y *encorsetado*, que la nana. Cree que ésta tiene más posibilidades de engrandecer al cantaor, aunque reconoce que hay excepciones. (La trilla de Fosforito, por ejemplo, recogida en nuestras grabaciones, que presentamos en los anexos y que analizaremos también).

¹⁹⁶ Con sabor de Málaga, v.1. Canta: Niño de Bonela (Trilleras con las mismas características que para los cantes de arar)

¹⁹⁷ Ya lo recogíamos de Rossy, 1966:134, más arriba

¹⁹⁸ En: Revista de flamencología, Año X, nº 20. Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.2004.

Más adelante, al hablar de los diferentes intérpretes de trilleras -hombres, sobre todo, lógicamente en estos estilos- podremos reflexionar sobre lo expresado más arriba.

Y continúa: *¿Qué tienen de común la trillera y la nana?*

Lo primero -dice- es la estructura métrica de la copla: de cuatro versos, primero y tercero heptasílabos y segundo y cuarto pentasílabos. E idéntica melodía.

Luego señala como la similitud más importante, el tono, el son. *El ritmo en ambos casos es "acompañao", monótono y repetido.* Pero también es aquí donde se aprecian las diferencias:

El trote de las bestias en la era es más ágil y más vivo. [...] El ritmo del cante de trilla con ser igualmente acompañao y reiterativo, es más ligero, más despierto -[...] no se pretende dormir a nadie- y resuena más alegre, acomodando el golpeo de las patas del animal al resonar jacarandoso de las campanillas.

No basa, este autor, el son de la nana en el balanceo de la cuna -como se suele decir casi siempre- sino en el *vaivén de la silla baja golpeando el suelo a modo de rústica mecedora*. Ésta, cuyas patas no tienen capacidad de movimiento por sí misma, no así las de la mula, yegua...moviéndose por sí solas *en una armonía sincronizada, unas tras otras, de forma isocrónica, tal como se mueven los émbolos de un motor de explosión*. Lo que nos llevaría a concluir que nana y trillera *aun dentro de un mismo ritmo, tienen distinto compás*.

Quizá deberíamos añadir que la diferencia más clara la supone, lógicamente, las letras: de "cuna" o de "era" y como dice J. Carlos de Luna, entre otros, los finales arrastrados de las trilleras.¹⁹⁹

En la nana el cante se basa en una relación humana, la madre para dormir al niño o niña; y en la trilla, relación del hombre con el animal para mantenerlo "vivo", despierto. Para animar a la bestia y animarse así mismo ante la dura y monótona faena.

Tanto la nana como la trillera se cantaron en el pasado sin

¹⁹⁹ (Cuando las trilleras) *"se adentran por el entornado ventanillo de la casa del yegüerizo... [...] y se reclinan en el regazo de la yegüera [...]" se hacen Nanas; diferenciándose éstas de las anteriores en que "priva a sus tercios más blandos de los finales arrastrados".* (PP.124-125)

guitarra.²⁰⁰

Es evidente que la guitarra aparece en la nana y en la trillera cuando estos cantes se profesionalizan y entran a formar parte de los estilos flamencos. Esto ocurre, fundamentalmente, a raíz de las grabaciones de Bernardo el de los Lobitos en la Antología de Hispavox", 1954.

Entre las varias coplas de Nana y Trilla que presenta Luís López Ruiz, nos quedamos con una de nana, de Moreno Galván (que parece que no está grabada):

*Son los aceituneros
tiraos al tajo
como tristes palomas
picoteando.*

*Una aceitunerita
Del pío, pío
Ayer me quitó el sueño
Y hoy el "sentío". (...)²⁰¹*

No parecen nanas por el motivo del texto, pero tampoco trilleras porque no habla ni de mulas, era, trilla, parva, sino de la recogida de la aceituna; Pero nos parece muy interesante, desde luego. Cante éste (de la aceituna), de temporada, temporera también, pues, del que en estas páginas hablaremos muy someramente, "de puntillas" solamente, pero en el que nos gustaría profundizar en un trabajo posterior y como continuación de estos cantos o cantes campesinos.

Y decía también Agustín Gómez²⁰²: *Córdoba durmió al arrullo de María La Talegona, virgen y mártir por su condición flamenca, y por tanto madre idealizada de sus vecinos del Alcázar Viejo. Su nana decía:*

²⁰⁰ Diego Clavel: entrevista en 2009, La Puebla de Cazalla, Sevilla: "A esos cantes nunca se les debería haber puesto guitarra; sería bueno que se hubieran quedao quietos, al natural, porque ya ves en una era una guitarra... Cantarlos al natural pa que el que esté escuchando cierre por un momento los ojos y se imagine aquello (...)" [Diego nos recibe en su casa, muy afectuosamente, con varias letras de cantes de trilla que ha creado él mismo para la ocasión, a pesar de sus declaraciones sobre "la importancia" de estos cantes

²⁰¹ LÓPEZ RUIZ, (2004:57)

²⁰² Conferencia en la Peña La Pajarona ya citada

*Ea la nana, nana,
la nana, ea;
es la nana, la nana,
bendita sea.
Ea la ea, ea
la nana ea.*

*Duérmete y calla,
duérmete y calla
no le des a tu mare,
tanta batalla.*

Y no podemos dejar atrás otra copla conocida en toda España (y que nos parece la antítesis de lo que debería ser un canto para hacer dormir):

*Duérmete mi niño
que viene el coco
y se lleva a los niños
que duermen poco*

Sobre la que decía Agustín:

Pero la contradicción argumental de esta copla fue acusada por Unamuno cuando nos pedía en su Vida de don Quijote y Sancho que no nos durmiéramos porque el coco se lleva, precisamente, a los dormidos.

Aporta "La Talegona" a estos cantos la naturaleza flamenca de su voz natural *sin afectación ni elementos más o menos teatrales añadidos por mor de un obligado romanticismo racial*²⁰³.

Antonio y David Hurtado Torres, en su trabajo sobre *La voz de la Tierra* (2002:129-130), dicen, a tal propósito, que tanto la Trillera (y los demás cantes campesinos) como la Nana *se desenvuelven en una atmósfera poética muy expresiva y melancólica; de marcado carácter oriental*. Aunque conceden a los primeros *un carácter*

²⁰³ Ha quedado para la historia escrita en el microsurco con la orquesta del compositor alemán Armin Janssen, el colaborador de Enrique Morente para sus temas a orquesta. En el ballet *La Celestina* juntaron sus conceptos musicales y Janssen pudo dejar este testimonio: *La trama musical de cámara con temas palaciegos medievales enlaza sutilmente con los ritmos flamencos antiguos que tienen con estos temas una rara afinidad. En aquel espectáculo, María era naturalísima; no tuvo que añadir nada fuera de ella misma a aquel personaje teatral. Su desparpajo fue el mayor éxito de la obra. Toda Europa se le rindió alucinada*. Concluye Agustín Gómez en la precitada Conferencia

melódico-expresivo más marcadamente flamenco que en las nanas.

Y, musicalmente, señalan las semejanzas también:

La estrofa de seguidilla en la mayoría de los casos

Estilo semiadornado y, a veces, adornado

Correspondencia ente verso y semifrase musical

Ambos en el modo *frigio* o de *mi*

...

Castro Buendía(2014:1685) observa que las semejanzas musicales encontradas entre la *Trilla* y la *Nana* hacen pensar que, salvando la funcionalidad de cada canto, se interpretasen indistintamente por hombres o mujeres, dependiendo del ambiente y la tarea asignada a cada cual.

Señalar finalmente que Guillermo Salinas²⁰⁴, compañero doctorando de la Universidad de Sevilla, desarrolló un trabajo - literario y musical- de investigación muy interesante, en 2010, sobre la *Nana*.

Como dato "amable" recogemos esta *Canço de Bressol*, de Joan Manuel Serrat²⁰⁵:

*Por la mañana rocío
al mediodía calor
por la tarde los mosquitos,
no quiero ser labrador.*

²⁰⁴ Guillermo Salinas Ayllón: *La nana flamenca: génesis, caracterización genérica y desarrollo literario-musical*. Universidad de Sevilla, Septiembre de 2010.

²⁰⁵ Dedicada a su madre, de origen aragonés.

En: <http://soliloquiosflamencos.blogspot.com.es/2009/05/cantes-primitivos-iv.html>

III.4.3. -Comparatismo

-En **Mallorca**:

Pongamos ahora algo esencial: Ese hombre cantaba. Se oía, yendo por ahí, el cante procedente de una u otra era, siempre el mismo, yo diría que un cante árabe, moro. Las canciones de ese cante eran de todo y de la trilla, eran canciones conocidas.

Recuerdo al abuelo cantando, herido por el sol y heroico, sobre la era; recuerdo a mi padre. Y ahora confieso que, sin entusiasmo y algo titubeante, también cantaba yo. ¿Canciones? Nada. Valía el tono, que creo servía para animar a la bestia y "colocar" debidamente, quizás al hombre. Pero pongo una: [el resalte es nuestro]

Si no fos pe's carretó (Si no fuese por la carretilla) que va darrera, darrera, (que va detrás, detrás,) no hi hauria cap somera (no habría burra alguna) que batés un cavalló." (que trillara un tresnal.)²⁰⁶

-En **Francia** tenemos dos "situaciones" opuestas:

-Por un lado, en los Pirineos Atlánticos, primera mitad siglo XX: los vecinos de granjas cercanas se reunían, al final de la jornada de trabajo, para comer y cantar *los cantos de la región*. No eran canciones especiales para las faenas porque la trilla a mano desapareció muy pronto, en cuanto llegaron las primeras máquinas trilladoras (años 30)²⁰⁷

-Y por otro, en la región de Las Landas (suroeste francés). Nos dice el señor Darche que allí no se cantaba. La faena y la época no

²⁰⁶ Sebastián. <http://www.newsgrupos.com/es-humanidades-literatura/931040-la-trilla-hacia-el-ano-50-a.html>

²⁰⁷ Pirineos Atlánticos. Martial IBART

Pour faire ce travail, les voisins se réunissaient et à la fin de la journée, on mangeait tous ensemble et on chantait les chants du pays: "Beth ceu de PAU" et "Aqeres montagnes" en particulier. On ne chantait pas de chansons particulières sur la moisson. Le battage à la main s'est arrêté dans les années 30 avec l'arrivée des premières batteuses.

podían ser más duras. Segunda guerra mundial, ocupación alemana, inadie tenía ganas de cantar!²⁰⁸

-En **Marruecos**, Larache:

Los cantos²⁰⁹ estaban siempre presentes: en la siega, barriendo la era ("Gaha"), trillando... Hasta los años 60-70.

En el Rif, nos cuentan, todavía hacen fiestas de siega y de trilla. Sobre todo hoy se hacen en el "Djbel", en la montaña, y también cerca de Larache, en la Sierra.²¹⁰

²⁰⁸ Francia: Maurice Darche (Landes)

Il n'y avait aucun chant, la tâche et l'époque étaient rudes. Personne n'avait envie de chanter. (2ª guerra mundial, 1939-1945)

²⁰⁹ Cantos que hemos empezado a investigar en varias regiones de este país africano y que esperamos poder continuar en breve.

²¹⁰ Benaissa Mrimou, Larache (Marruecos)

III.5 – Análisis interdisciplinar:

Lingüístico Y Literario

Antropológico y Social

Histórico y Musical

III.5.1 –Cantes de Ara y Siembra: Temporeras

III.5.2 –Cantes de Siega.

III.5.3 –Cantes de Trilla.

III.5.1 –Cantes de Ara y Siembra: Temporeras.

*Todos los cantes relacionados con el campo [...] tienen elementos comunes. Es posible que si quisiéramos agruparlos de alguna manera, deberíamos hablar de tonadas campesinas. Tonadas, pues el arco melódico que las secunda, en su práctica totalidad, se asemeja a éstas.*²¹¹

Hay muchas características válidas a todas las *tonás campesinas* como veremos ahora al plantearnos su análisis. Pero ya de entrada, hay dos aspectos fundamentales a tener en cuenta:

1.- Proceden de los *cantos* de transmisión oral y por tanto expuestos al error y a la deformación según las condiciones personales del intérprete, [...] y a cambios, variantes melódicas, rítmicas etc. [...] Aunque por otro lado está la ventaja de la fidelidad expresiva.²¹²

Al no haber sido interpretados por cantaores profesionales como el resto de las *tonás*, se han mantenido en su forma pura y arcaica, musicalmente hablando: [...] *una muestra de verdadera y arcaica pureza musical* [...]. Dicen los hermanos Hurtado Torres.²¹³

Al recordarlos y tratar de reconstruirlos de memoria hay lagunas, vagas imágenes sonoras, que hacen difícil -cuando no imposible- su fiel reproducción.²¹⁴

²¹¹ Publicado por granada iflamenco, 2013, Blog de Antonio Conde González-Carrascosa, profesor en Granada y «doctorando» en historia del flamenco por la Universidad de Sevilla, (Consulta, Mayo 2015)

²¹² HURTADO TORRES (2002:13 y14)

²¹³ HURTADO TORRES (2009:248)

²¹⁴ CASTRO BUENDÍA (2014:1648) en la misma línea de los hermanos H. Torres y a propósito de estos *cantos* dice: [...] *sobre su transmisión oral hay que resaltar la posibilidad de error y deformación según la memoria y capacidad del intérprete y por ello obligada variación; tanto en el texto como en la música. Y la pervivencia de un armazón musical básico que es el que prevalece a lo largo del tiempo.*

Recuerdan Antonio y David Hurtado Torres que las variantes o modificaciones, unas más acertadas que otras, se pueden referir a la melodía, al texto o a ambos. Y las más comunes,

*A veces no sabemos cómo se nos vienen ciertos elementos melódicos; la lógica de su reordenamiento para reconstruir la composición melódica del cante campesino concreto tiene otros mecanismos distintos a los que hicieron posible su aparición primera y mantenida en vida durante siglos de monotonía.*²¹⁵

2.- Eran cantes funcionales. Su finalidad y su sentido estaban en función de las duras tareas campesinas a las que normalmente acompañaban. Recordemos que desde muy antiguo hay pruebas documentales sobre la realización de estos cantos para facilitarlas y amenizarlas: ya en el siglo VII, San Isidoro de Sevilla (570-636) constata este hecho: *Los obreros de la Bética, para alegrarse durante el trabajo, cantaban canciones amorosas*²¹⁶

Los escritores del Siglo de Oro de nuestras Letras, recurrieron también a este hecho:

Cervantes (Alcalá de Henares,1547-Madrid,1616) en su *Quijote* (1605-1ª parte-1615, la 2ª) hace cantar un romance a un labrador que estaba arando en El Toboso.²¹⁷

Y lo mismo hace Lope de Vega en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1614) siendo esta vez un peón segador quien interprete el romance.²¹⁸

debidas a fallos de memoria o a la elección del intérprete son:

- Alargamiento de los valores
- Ornamentación, generalmente de las notas largas y las cadencias.
- Transposición modal o tonal debido al registro vocal del intérprete.
- Cambio de centro tonal o nota estructural.
- Influencia del contexto melódico
- Unión de frases y semifrases (Soldadura)
- Cambio de estructuras rítmica o métrica. Hurtado Torres, (2002:12)

²¹⁵ GÓMEZ,AGUSTÍN, (2004: 38- 41)

²¹⁶ En: ROSSY, 1966 (Reed. 1998:134)

²¹⁷ Nos referimos al *Romance de Roncesvalles*, que Don Quijote y Sancho oyeron cantar a la entrada de El Toboso: *Mala la hubisteis franceses, en esa de Roncesvalles*. CERVANTES, Miguel De, *Don Quijote de La Mancha*, parte II. Capítulo 9. Edición del XXV aniversario de Círculo de Lectores, Madrid, 1987, p58)

²¹⁸ La mujer de Peribáñez/ hermosa es a maravilla, /el Comendador de Ocaña /de amores la requería./ La mujer es virtuosa [...] Romance sobre las virtudes de la esposa de Peribáñez ante los requerimientos amorosos del Comendador. DE VEGA, Lope, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Biblioteca Virtual <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/peribanez-y-el-comendador-de-ocana--0/html/> Versos 868-879

Esta funcionalidad no los hace menos flamenco, pensamos, ya que parten de los mismos presupuestos que, por ejemplo, el *Martinete* –cante laboral y dentro del grupo de las primitivas *Tonás*-, sólo que se les ha mantenido al margen de la evolución lógica que han experimentado estas “otras” tonás a fuerza de ser interpretadas y reinterpretadas.

Para el estudio musical acudimos a los expertos:

Hipólito Rossy, en su *Teoría del cante jondo* afirma que el cante “jondo” más antiguo, se basa en la escala griega en “mi”, con modo tonal para esta escala llamado “modo dórico”. Y añade que para su estudio basta con conocer este modo (*escala griega en “mi”*), y los modos mayor y menor actuales, que se cree proceden de los modos “jónico” y “eólico”, respectivamente²¹⁹

Y además que: *Los contactos de los griegos de Focea con el pueblo hispano se produjeron antes de que en Grecia florecieran las teorías sobre la Música. De aquí que haya podido decirse con buena lógica -por García Ramos- que el modo dórico lo importaron los griegos del Sur español, aunque al sistematizar las escalas le dieran el nombre de Doria*²²⁰

También que en el sistema griego, la escala en *mi*, o modo dórico, es el tronco estructural y básico del cante jondo más puro y antiguo²²¹

A este propósito se asemeja Agustín Gómez (2004:38-41) cuando leemos:

Nosotros decimos de los cantes campesinos que están en el orden dórico de la cultura flamenca.

Sabido es que el Orden Dórico griego era campesino de inspiración, motivación y aplicación.

Para mí no deja de ser una curiosa coincidencia que los músicos de gramáticas, estudiosos del flamenco, digan que estos mismos cantes campesinos se construyeron con la escala dórica, o frigia que

²¹⁹ ROSSY, 1966 (1998:24)

²²⁰ *Ibidem* p27.

²²¹ *Ibidem* p32.

es lo mismo. [...] No se necesita ser un lince para distinguir el cante campesino por su carácter expresivo y estructura melódica casi lineal y llana, por su ayeo simple y, si curvas melódicas, éstas han de ser abiertas. [...]

¿Cómo se va a florear un cante con la garganta fresca cuando el hombre que hacía esa faena, aunque le era imposible cantar en el mismo momento que segaba, tenía la garganta reseca y hecha añicos por el calor sofocante y el polvillo de la paja? [...]

*No se asuste usted, señora,
que es un erero el que canta,
que con el polvo de la era
tiene rota la garganta²²²*

Antonio y David Hurtado Torres, en las *Notas Preliminares* de su trabajo musical "La voz de la tierra" (2002: 10) y refiriéndose a estos cantes dicen: *En cuanto a la terminología nos referimos a la escala de "Mi" como "Modo Frigio", es decir, utilizando la nomenclatura que se empleó en la Edad Media para designar a los antiguos modos griegos, en cuyo sistema este modo se denominaba "Dorio"*

Y siete años más tarde, en su estudio musical *La Llave de la Música Flamenca* (2009:17), nos dicen que el Modo Frigio o de Mi, en el flamenco, no tiene absolutamente nada que ver ni con los modos griegos ni con los ocho modos eclesiásticos medievales. A su vez Griego y Medieval tampoco tienen nada que ver entre sí. Que el Modo de MI está ampliamente presente en todo el mundo mediterráneo.²²³

Y añaden que es puramente convencional el utilizar la expresión "Modo Frigio" (MI Frigio) para referirse *con exclusividad al tipo de escala en Mi que aparece en numerosos cantes flamencos.*

Castro Buendía (2014:133), en sus conclusiones sobre los elementos característicos de la música flamenca, declara: *[...] El uso del modo "frigio flamenco" y su armonización, que hemos llamado*

²²² Esta misma letra se usa para cantes de Levante (*mineras*) sustituyendo "Erero" por "Minero" "Era" por "Mina". A veces también "Rota" (la garganta) por "Seca"

²²³ Estas afirmaciones- *no demostradas científicamente*- y la obra en sí, han sido objeto de críticas por investigadores y musicólogos. También defendidas.(por ejemplo en la red: Los caminos del cante.com (*Investigation*). No entramos en esta polémica. Solo "adoptamos" los argumentos que nos parecen válidos o muy válidos para nuestro propósito y agradecemos estos interesantes y valiosos estudios.

tonalidad "frigia flamenca", se presenta como una de las características más personales de la música flamenca.

Este mismo autor (2014: 1549), nos señala, como ya apuntásemos, que los antecedentes musicales de los cantes sin guitarra los encontramos claramente en la música tradicional. Y que en los *Cantos de trabajo* y en los *Romances* es donde encontramos una musicalidad tan semejante que nos lleva a pensar que los artistas flamencos los tomaron y los transformaron.

Estos cantes flamencos comúnmente se conocen con el nombre de "tonás" [...]

Es importante recordar aquí, creemos, que Félix Grande, en 1979, ya hablaba del paso de los *Romances* o *Corridos* a las *Tonás*.²²⁴

Y muchísimo antes (1847) Estébanez Calderón "El Solitario"²²⁵ nos narra la actuación de "El Planeta"²²⁶ interpretando el "Romance del Conde Sol": *Entramos à punto en que el "Planeta", veterano cantador, y de gran estilo, según los inteligentes, principiaba un romance ó corrida. [...] Comenzó el cantador por un prolongado suspiro, y después de una brevísima pausa, dijo el siguiente romance, del conde Sol. [...]*

Recoge el malagueño todo el romance que se supone cantó el Planeta y añade que la música con que se cantan estos romances es un recuerdo morisco (ide nuevo los moriscos!).

Antonio Mairena²²⁷ hace una "adaptación flamenca" (por *Soleares* de los Puertos y Jerez) de este *Romance* que, parece ser, recogió de una grabación hecha por Luis Suárez Ávila, en 1958, a "El

²²⁴ *Memoria del Flamenco*, Selecciones Austral (Espasa Calpe) Madrid, 1979 (tomo II, pp. 378 a 380

²²⁵ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (Málaga 1799-Madrid 1867) *Escenas Andaluzas*, Madrid, 1983 (facsimil de la edición de 1847) "Un baile en Triana" pág209

²²⁶ Gracias al meticuloso trabajo de investigación de Manuel Bohórquez sobre El Planeta, Cádiz,1789 - Málaga,1856, hoy podemos saber datos importantes de su biografía como esta de las fechas de nacimiento y muerte del mítico cantaor. BOHÓRQUEZ, Manuel "En busca del planeta perdido" La Gazapera (blog) El Correo de Andalucía, 20 de febrero de 2011

²²⁷ Y otros cantaores también, como el malagueño Bonela hijo, por ejemplo

Bengala”, gitano de El Puerto de Santa María, Cádiz, que conocía por tradición oral y titulado “La Condesita”²²⁸.

Y recordemos también que el que se cree el primer cantaor “Tío Luis el de la Juliana”, ya cantaba por Tonás. Las tonás primitivas de las que hablaba Demófilo²²⁹, suponemos.

Aunque C. Buendía (2014:1646) dice al respecto: *Es muy difícil, si acaso imposible, saber a ciencia cierta si lo que se canta hoy como martinete o toná es lo que oyó Demófilo en la época de Silverio. Y mucho más complejo es pronunciarse sobre lo que cantarían Tío Luis el de la Juliana a finales del S. VXIII [...]*

Se les llama (a las *Tonás*) cantes primitivos, de enorme dificultad en su ejecución porque se “hacen” “a palo seco”, sin el arropamiento de un acompañamiento musical, por lo que la voz del intérprete se queda totalmente sola, desnuda y desprotegida.

Pues bien, al analizar “nuestras” “tonás campesinas” vemos que se ajustan perfectamente a todas estas consideraciones que acabamos de exponer. El cante de siega se “distancia” un poco de los demás presentando algunos aspectos diferenciados como veremos más adelante.

Presentamos una selección de coplas de los distintos cantes, transcritas a partir de sus registros sonoros correspondientes. La mayoría en coplas de seguidillas, como era lo habitual.

Que componen nuestras seguidillas una de las más preciosas piezas de literatura, lo tienen conocido y publicado los sabios

²²⁸ Lo podemos ver y escuchar en

<http://delecturaflamencaymuchomas.blogspot.com.es/2012/10/del-romancero-al-romance-flamenco.html> blog de Ana Chacón.

Numerosas versiones se han hecho de este romance, con variaciones en títulos y letras, confundiendo incluso el nombre del protagonista (Conde Sol) con el de otro también muy conocido romance “Gerineldo” según versión dada en El Bosque, Cádiz, en 1979 y como aparece en el *Romancero andaluz de tradición oral*, PIÑERO Y ATERO, (1986), pág66.

Estos cantes flamencos por *Romances*, se interpretan normalmente por *soleá por bulerías* pero los antiguos, los que escuchó Mairena en el Puerto y de los que nos habla detalladamente Luis Suárez, tienen un aire diferente; *a la petenera antigua*, dice Andrés Raya en su blog flamenco ya citado.

²²⁹ Demófilo describía estas tonás (martinetes o carceleras, *llamados de ambos modos*) como cantes sencillos, poco elaborados, acompañados y monótonos: *la música es sencilla, acompañada y monótona, pero muy sentimental y, al parecer, de carácter muy primitivo[...]* *sin grandes subidas ni bajadas[...]*A. Machado y Álvarez, Demófilo, *Colección de cantes flamencos*, Ediciones Demófilo, Madrid, 1975,p18 (Reedición de la original de 1881)

*nacionales, y los extranjeros que han conseguido poseer á fondo nuestro idioma. En cuatro versos, dos de siete sílabas y dos de cinco, se han vertido los conceptos más delicados y enérgicos, y las comparaciones y exageraciones hiperbólicas más ingeniosas y elocuentes; siendo lo más admirable, que un gran número de ellas está compuesto, y cada día se propaga por mujeres y jóvenes que no supieron ni saben leer, y explican perfectamente sus sentimientos, los vicios que reprenden, ó las virtudes que celebran: lo que acredita que el ingenio español, aun sin cultivo, es el más propio para tratar con las Musas.*²³⁰

TEMPORERAS

1.-**Temporeras** de Rogelio (Rogelio Peña Moreno. Montefrío, Granada) Actuación en directo.²³¹

I

*(Y echa la luz a la Vega)
enciende niña el candil
y echa la luz a la Vega

que digan los hortelanos
ya tenemos luna nueva.*

II

*(Dios te guarde Tío Frasquito)
qué buenas están las papas
"revuertas" con los tomates

y en teniendo mucha pringue
que bien pásame el gazzate*

Aunque aparecen en el *blog* de Antonio Conde²³² como "dos modalidades" de temporeras, creemos que siguen parecida estructura musical y estrófica.

²³⁰ Fray Tomás Muñoz, prólogo de la obra de "D. Antonio Valladares de Sotomayor": *El Refranero general español, parte recopilado y parte compuesto* por José María Sbarbi. Imprenta de A. Gómez, Madrid, 1875

²³¹ No hemos encontrado el lugar ni la fecha de la actuación)
En: <http://granadaiflamenco.blogspot.com.es/2013/11/la-temporera-de-rogelio-de-montefrío>. Blog de Antonio Conde González-Carrascosa, ya citado.

Cada copla (estrofa) consta de dos frases musicales de dos versos cada una. Cuartetos octosilábicos con licencia de una semifrase añadida.²³³

En la primera, el "añadido" de semifrase, que introduce la copla, se produce por la repetición del segundo verso, Y en la segunda por la semifrase, también introductoria, *Dios te guarde...*

Pequeñas variantes en la entonación del comienzo de ambas coplas y final idéntico para las dos con el último verso cadencial muy alargado (más aún que los demás) y que recuerda claramente al *fandango*.

Estructura simple y tonalidad sencilla (que no sencilla de interpretar).

Versos octosílabos con rima asonante (primera copla) y consonante en la segunda, en los versos pares, libres los otros dos.

A pesar de que es común en las temporeras ese *halo de cante primitivo con aire romanceado*, como expresa Antonio Conde, comparándolas con otras modalidades, podemos decir que las vemos más cerca de las "tonadas antiguas" (¿preflamencas?) y las recogidas por García Matos, que de las temporeras que llamamos "Flamencas".

Justamente ese "aire romanceado" nos hace pensar en "cuartetos de romance"; Siendo "un quinto verso" una licencia de semifrase añadida a gusto o "innovación" de algún intérprete.

Letra aparentemente "intrascendente". Picardía sana, burla inocente y desenfadada: *ya tenemos luna nueva...* O el tema tan fundamental del condumio.

Por otro lado, el uso de "Tío..." característico entre los gitanos.

La primera copla la tenemos igualmente interpretada por Sergio Gómez "El Colorao" -hijo del también cantaor de temporeras Antonio Gómez- de una actuación en el Palacio de los Condes de Gabia, en Granada, Noviembre de 2013.

²³² Ya citado más arriba

²³³ Antonio y David Hurtado Torres (2002:20), en los que nos hemos apoyado para los datos arriba expuestos, dicen que la estructura musical más común en los cantes de besana (o temporeras) es la de la copla de seguidilla de cuatro versos. Y una variante que normalmente presentan es la que introduce una nueva semifrase por la repetición del segundo verso de la estrofa

Sergio, la interpreta siguiendo la versión de Rogelio aunque dice que la hace "a su manera": Cada tercio lo divide en dos por una pausa o cesura alargándolos mucho.

Repite el último tercio, mucho más alargado aún por el final en "ayeos", con los que termina casi en un susurro, "atemperando" el tono hasta hacerse casi inaudible.

Notamos aires de *Toná* con otros de Levante.

Andrés Raya, en su *blog* ya citado, opina que este cante que hace "El Colorao", mucho más aflamencado que en la versión de Rogelio, tiene aires que recuerdan a la *Debla* o al *Martinete*.

La voz de Rogelio nos parece natural, de pecho, recia. Algo afilá por los "roces" "desgarros". Con fuerza, ruda y viril.

La de Sergio más bien laína, aguda y vibrante. Con ornamentos y floreos vocales (a pesar de hacer una versión más flamenca que la de Rogelio)

2.- Pajarona²³⁴ de Bujalance (Córdoba) Disco: "Campaña"²³⁵, Cara A, pista 2. Intérpretes: Pedro Montero Tejada, "Montero", y José Guadix Ríos, "Pajares", antiguos campesinos bujalanceños (aunque Pajares nacido en Montalbán):

M: Aperaor de güeyes,²³⁶

²³⁴ Según A. Gómez, el nombre se debe al pájaro perdiz (o perdigón), muy de esas tierras. EN: Homenaje a Mario López .Peña flamenca "La pajarona" Bujalance, (Córdoba), 1997 Aunque también pudiera deberse a que este cante se hacía para espantar a los pájaros que intentaban comerse la semilla de la siembra, Hurtado Torres (2002:24)

²³⁵ Parece ser que las primeras *pajaronas* (así denominadas) grabadas aparecieron en este disco, el segundo de la Antología: "*Cantaos de Córdoba*" (cuatro discos LP de vinilo) dirigida por Agustín Gómez en 1989 y editada por la Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

"La presentación, se hizo coincidir con el final del Concurso Nacional de Córdoba, por lo que nuestra capital, albergaba aquella noche, a medios de comunicación de todas las provincias andaluzas, el patio del Palacio de Viana estaba lleno de artistas

Es de suponer que si ya resultaba difícil cantar sujetando el arado tras la yunta, sería absolutamente imposible intentarlo hoy con el ruido del tractor como música de fondo). dice Francisco Martínez Mejías en su "blog":

<http://lugardemarmolejo.wix.com/marmolejo#!cantescampesinosbesana/c2y5>

²³⁶ Existe una "Tonada Campesina" canaria que tiene que ver directamente con los bueyes ("güeyes"). "El canto del güeyero", interpretada por los conocidos "Sabanderos". La letra no deja indiferente y nos hace pensar en que "todo" está "interrelacionado" en el flamenco. Volveremos más adelante a ello.

En: http://memoriaflamenca.blogspot.com.es/2014_07_01_archive.html. A: Raya

*larga besana,
(larga besana)*

1ª frase musical: dos versos 1º y 2º), tres semifrases, (la tercera por la repetición del segundo verso).

*(que) lleguen los repuntes
a tu ventana.
(Y aperaor de güeyes
larga besana)*

2ª frase musical: dos versos, cuatro semifrases 1: alargamiento de "que-----"; 2: *lleguen los repuntes*; 3: *a tu ventana*; 4: repetición de los dos primeros versos, produciéndose una pequeña pausa (o cesura), dividiendo en dos hemistiquios la semifrase.

En Torredonjimeno (Jaén), se canta una **temporera**, con variante de esta misma letra: "*aperaó de mulo...*" en seguidilla.

También con otra, preciosa, creemos:

*Llaman a la puerta
(Llaman a la puerta)
y era mi serrana
que quería fiesta*

(Con la repetición del primer verso)

Castro Buendía (2014: 1.674 y 1675) señala las muchas similitudes de este "canto" de *pajarona* con el de trilla grabado por Bernardo el de los Lobitos.²³⁷

También similitudes con una *siguiriya* de Enrique Morente grabada en 1968 "Los ojos abrió" y con un *Martinete* que cantara Pepe el de la Matrona: "Desgraciao aquel que come".

P: *Échame los avíos
por la ventana,
que me voy con los güeyes
a la besana.
(A la besana,
a la besana*

²³⁷ De hecho, unas *temporeras* de Almodóvar del Río que recogen en *La voz de la tierra* (2002) A. Y D. Hurtado T. nos parecen mucho más cercanas- y no sólo por la letra, propia y hasta idéntica- a las de trilla

*y échame los avíos
por la ventana)*

M: *Cómo quieres que (te) cante
la pajarona;
(la pajarona)
(si tú) eres de Castro del Río,
y yo de Arjona.
(Cómo quieres que te cante, niña
la pajarona).*

Cantes de ara (o de arar), en modo de "mi" (escala frigia o andaluza) como en casi todos estos cantes.²³⁸

Coplas de seguidillas ²³⁹ "perfectas", con rimas consonantes en los tercios pares (pentasílabos) y libres los impares (heptasílabos).

Montero, en los dos cantes que hace, introduce licencias que son repeticiones de versos, fundamentalmente, (segundo tercio, y, al final de cada estrofa, el primer y segundo verso o tercio) Y también alargamiento métrico de los versos por el añadido de alguna otra palabra (la conjunción "y", que bien podría ser "que"; el pronombre personal, objeto indirecto "te"; la causal "si tú..." y la aposición-exclamación iniña!).

Pajares, sólo al final de "su" seguidilla, repite dos veces el último verso y luego la primera frase musical completa -con la licencia "y", también- quedando finalmente el texto como lo hemos expuesto más arriba, con los "añadidos" o repeticiones entre paréntesis.

El lenguaje de las coplas es el habitual para estos cantes: coloquial, directo, recurriendo, al doble sentido a veces, para conseguir efectos cómicos o de sana picardía.

Las voces de los intérpretes, ya maduros en estas grabaciones, son más bien láinas, a pesar de la edad, agudas y vibrantes, más la

²³⁸ HURTADO TORRES (2002:24)

²³⁹ CASTRO BUENDÍA (2014:1648): *En cuanto a su tipología estrófica, estos cantos suelen interpretarse con coplas de cuatro versos octosílabos, con frecuente introducción de expresiones relacionadas con la faena que realizan. En Andalucía es frecuente el uso de seguidillas [...]*

de Pajares que la de Montero. Perfecta comprensión de las letras que se supeditan a la melodía. *Pieza en estilo semiadornado*²⁴⁰

3.-**Temporera** de Porcuna (Jaén)

Grabación del CD correspondiente al estudio musical *La voz de la tierra*,²⁴¹ Pista, 5. Intérprete "Niño Ginés", "aficionao" cantaor semiprofesional.

Curioso, bello y original cante.

Recogemos las tres coplas que aparecen en el estudio precitado porque se interpretan, por lo que hemos oído, pasando el cante de un gañán a otro; marcando el final y dando paso: *¡Fuera! ¡Otro! ¡Vámonos!* al estilo de las *pajaronas* que acabamos de analizar.

Son las siguientes:

*En el charco de abajo
canta la rana
y yo canto a mis mulas
en la besana (¡Fuera!)*

*¿Qué quieres que te traiga
niña del Vélez?
Un perrito de agua
con cascabeles. (¡Otro!)*

*Al pasar el arroyo
dijo la liebre:
agárrate pies míos,
que el galgo viene (¡Vámonos!)*

Se cantan con muchas repeticiones a gusto personal del intérprete y continuos arreos a las mulas, empezando por el segundo verso, (en la tercera por el primero), quedando así:

²⁴⁰ En HURTADO TORRES, (2009:30), se nos recuerdan los tres estilos:

"silábico": a cada sílaba le corresponde una nota musical;

"semiadornado": varias notas para cada sílaba;

"adornado": muchas notas para una sola sílaba.

Casi siempre, el estilo de estos cantes es el "semiadornado". En algunos casos "silábico".

-Comentar, a propósito de los "adornos y floreos" una grabación del "Niño de Porcuna", de los archivos del Centro Andaluz de Flamenco, de Jerez de la Frontera, registrada como "temporeras" y fechada en 1997.

Empieza la copla con el mismo primer verso tan conocido "Aperaor de güeyes" [...] para enseguida "jugar" con la letra y haciéndola irreconocible en texto y música. Aquí todas esas variantes y modificaciones de las que nos hablaban los hermanos Hurtado Torres quedan de relieve. Cante con guitarra que empieza por siguiiriyas y que, por momentos, nos recuerda a cante de Levante y a Toná. Versión flamenca moderna y adornada de lo que fue un cante campesino sencillo

²⁴¹ HURTADO TORRES, (2009:41-47)

*iAy! Canta la rana
iAhé! en el charco de abajo (rever)
en el charco de abajo (iMula!)
Ahé y canta la rana (iVamos!)
y yo canto a mis mulas
ahayyy y yo canto a mis mulas (iGüena!)
y yo canto a mis mulas
iay! en la besana (ifuera!)*

Coplas todas de seguidillas con rimas del segundo y cuarto versos; consonante en las dos primeras y asonante en la última copla.

Estilo semiadornado, como viene siendo habitual en estos cantes, con melismas o adornos en los finales de las frases o semifrases.

Los motivos temáticos son también los habituales: la naturaleza ("en el charco de abajo", "Al pasar el arroyo"), los animales ("canta la rana", "le canto a mis mulas") el humor (transformación del dolor: "agárrate pies míos"), y un lugar para la persona amada también (Qué quieres que te traiga, niña...).

El lenguaje (que oímos) es popular y campesino: "Güena", aspiraciones de la "h" con sonido a "j" etc.

Personificaciones: "Dijo la liebre", "Canto a mis mulas".

Metáfora preciosa, creemos, sobre todo por referirse a una liebre personificada, procurándonos una imagen musical y pictórica impresionante: *iagárrate pies míos [...]*!, por *iecha a correr [...]*!

La voz del intérprete es natural, algo rozada y grave en los finales y "revers". Dulce y atemperada por momentos, dando una belleza muy particular a estos cantes.

4.- **Gañana** de Torredelcampo (Jaén). CD: *El Cante de Torredelcampo*²⁴², pista no 3, Intérprete: Manuel Capiscol.

*(Ay! que tanto suena,) (rever)
amor mío que traes...*

²⁴² *El Cante de Torredelcampo*, Peña Flamenca "Juan Valderrama y su cante." Tubular Records, Jaén, 2004

*que tanto suena (rever)
(ay que tanto suena) (i y eh!)
y un zapato a la rastra
ay! y otro sin suela.*

De nuevo se trata de un cante de arar (de *ariega* se dice en el disco precitado) *gañana*, cante por *antonomasia* de esa localidad jienense que el "gañán" hacía mientras araba detrás de su yunta.

Aparecen dos frases musicales con dos versos o tercios cada una y dos repeticiones del segundo verso, uno al comienzo de la estrofa y el otro terminando la primera frase musical provocando una ampliación de la estrofa.

Escuchando a Capiscol observamos la unión o soldadura de los dos primeros versos y luego igual con los dos últimos: *Amor mío que traes que tanto suena; Y un zapato a la rastra, ay! Y otro sin suela.* Sin cesura, al unir, cantando, los versos o tercios.

Se trata de una seguidilla con rima asonante en los versos pares y libres los impares. Licencias por las repeticiones, ya señaladas, del segundo verso.

Hay otras licencias como la exclamación "Ay" introductorias o el uso de lo que creemos un "arreo" (*iy eh!*).

La voz de Manuel Capiscol nos parece laína; muy aguda (casi estridente a veces) aunque grave, brusca y ruda en los "revers" finales y en la onomatopeya i"y eh"!

No abunda, en las coplas de *temporeras*, el tema amoroso, de cortejo²⁴³ etc. Como sí ocurre en los de siega y sobre todo, trilla

Aluden más bien a las faenas, la naturaleza, la broma con picardía, la protesta, la queja hacia el patrón o el encargao etc.:²⁴⁴

²⁴³ Vean las siguientes *Pajaronas*, no obstante:

Como quieres que vaya/ de noche a verte/si le temo a tu mare/más que a la muerte.

Con la luna de enero/ te he 'comparao' /que es la luna más clara/que tiene el año

De dudosa "autenticidad" alguna que otra letra, pensamos.

O esta temporera de Torredonjimeno, preciosa, creemos: Llaman a la puerta, / llaman a la puerta; / Y era mi serrana/ que quería fiesta.

O esta otra de Almodóvar del Río, de carácter bien diferente y de la que hemos hablado más arriba por su cercanía a las trilleras: Dale que trote/ a la mula del cabo/ dale que trote/ y a la hija del amo/ con un garrote.

Ésta sí nos habla de la persona amada (del amado, creemos, y sería cantada por una mujer, como veremos también en los cantes de siega; característica poco frecuente en estos cantes campesinos)

La pobreza -misericordia más bien- se representa aquí cantada con humor, incluso. Le cantarían al amado que vuelve agotado y deshecho (en el sentido más literal del término) de la dura jornada campesina.

También en Jaén, Linares, a la *Gañana* se le llama igualmente **Mulera**. *De son pausado, cansino y arrastrado, acompasado a la labor de la yunta en la arada:*

*Mulerillo, mulerillo,
echa los surcos derechos,
que luego van los muchachos
fijándose en los barbechos.*²⁴⁵

Observaremos que no se trata de "seguidilla" sino de "cuarteta" octosilábica. Esto nos llevaría a pensar en una tonada preflamenca que se ha conservado por el olvido en que estos cantes cayeron.²⁴⁶

De nuevo el tema de la preocupación -de la que nos hablaban nuestros informantes- por el trabajo bien hecho. También contaba, y mucho, la rapidez en su ejecución, ganando así derechos y privilegios aceptados entre los trabajadores. También era tema de conversación en los descansos o, cuando era posible, en las tabernas.

²⁴⁴ como esta *gañanera*: *Mis esperanzas tengo/de que algún día/ la mula de mi amo/pueda ser mía*, (variante melódica de las temporeras cordobesas) que cantó David Pino en el XIV Concurso de Arte Flamenco en Córdoba, 1995.

En: Agustín Gómez: Hª DEL FLAMENCO: VOLUMEN IV, TARTESSOS, 1996, PÁG304

²⁴⁵ En URBANO, Manuel, *TARANTA. CANTE Y ARTISTAS DE LINARES*. Ayuntamiento de Linares, Córdoba 1991, pág43

²⁴⁶ *Nuestros profesionales deberían haber grabado este cante (Gañana) porque siempre ha estado entre artistas que no han tenido el cante por oficio.*

Es un cante nacido en tierras de Jaén a finales de 1800 y primeros de 1900. Empieza a sentirse a esos hombres esforzados que iban detrás de su yunta de bueyes, lo mismo en la carretera que detrás del arado o braván. De ahí nace la Gañana Donde más se ha cantado ha sido en los cortijos. La Gañana es un romance con aire de Soleá en su segunda estrofa. Cante de tres tiempos, para entenderlo mejor, el primero entrecortao y lento.

HORTAL, Alfonso: *100 años de cante jondo en Jaén*, Editorial Andalucía, Granada 1981. P32
Y recordemos que, aunque en Andalucía (cantes) es frecuente el uso de seguidillas, estos "cantos" solían interpretarse con coplas de cuatro versos octosílabos, y, en ambos casos, con frecuente introducción de expresiones relacionadas con la faena que se realizaba. (castro Buendía, 2014:1648)

5.- **Cantes de arar** de Málaga. Grabación de los archivos documentales sonoros de Manuel Martín Martín²⁴⁷, fechado en 1997²⁴⁸ y catalogado como "temporeras de Málaga". Intérprete: Juan Sánchez Trujillo "Niño de Bonela"

*(En medio de un peñascal)
estando yo arando un día
en medio de un peñascal
con una yunta mu flaca
me tuve yo que sentar,
y en medio de la besana
porque no podía más
(porque no podía más.)
(Arreos, ¡Garbosa!)*

*Qué vida más arrastrá
es la del pobre gañán;
(qué vida más arrastrá;)
to el día pincha que pinchaaaa ayiiiiiii
y por la noche gana un real
(Y a la noche gana un real)
(¡Güeno, Güeno! Arreos)*

La primera copla de seis versos, ocho semifrases, forma dos frases (divide la estrofa en dos) con cuatro semifrases cada una.

Licencias por repetición, con lo que comienza por el segundo verso de la copla y repitiendo el último, como se hace en los cantes de la familia del fandango.

Otras licencias son las exclamaciones y arreos que producen alargamiento del verso, y también del final de la estrofa ("Güeno, Güeno").

El motivo temático es la triste y dura vida del gañán. La pobreza y el hambre están representadas por términos como: "flaca"

²⁴⁷ Manuel Martín Martín, informante ya citado.

²⁴⁸ Se grabó en 1973 para la Casa "Columbia" en un disco LP titulado *Sabor de Málaga*, vol.2, cara 2, pista 5: *En medio de un peñascal*. "Cantes de arar" (popular). Niño de Bonela Andrés Raya <http://memoriaflamenca.blogspot.com.es>. Julio de 2014, lo muestra también en su blog, en una grabación, dice, de 1966. Y titulado "Cantos de arar de Málaga"

(yunta) "gana un real". Las duras condiciones laborales: "en medio de un peñascal", "me tuve yo que sentar", "porque no podía más".

Lenguaje popular y campesino: "mu", "to", "güeno".

Pero en toda esa vida miserable hay lugar, además de para el cante (meloterapia),²⁴⁹ para un piropo al animal que va en la yunta (una mula, lo más probable): ¡Garbosa!

Tal como "nos llegan" estos cantes, desde el punto de vista estrófico no son ni cuartetas octosílabas ni seguidillas. Podrían conformar una sola copla romanceada (de ocho y siete sílabas).

La voz de "El Niño de Bonela" nos parece "de pecho", casi natural (un poco impostada, a veces), ni aguda ni grave, viril y recia por momentos.

"Adoptamos" estas palabras de Agustín Gómez en su conferencia en la Peña "La Pajarona", ya citada:

Todos los versos tienen los mismos elementos melódicos que terminan como si "volvieran el rabo" a manera de enlace con el siguiente, si bien, no son a gritos pelados como dijimos de la temporera cordobesa, sino que hay en ellos una intención melódica.

En su expresión vemos el mayor acercamiento a otras formas que aluden a la misma faena campesina en distintos puntos de España y que se encuentran recopiladas, con sello Hispavox, en la Antología del Folklore Musical de España, realizada por el profesor García Matos.

Si las comparamos con estas otras también de los archivos de Manuel Martín Martín, de 1959:

(Sonido de cascabeles)

*Dime una vez que me quieres
(¡Anda, vamos allá!)
y aunque después sea mentira
(¡Vamos a ver las vacas, vamos allá!)
para tener de tus labios
(¡Anda, mira, mira!)*

²⁴⁹ GRANDE, Félix, (1979:120): *La copla es autoterapia y no ludus (...*) *La tragedia del cante no es fingimiento[...]* *Es una tragedia viva*

*un recuerdo mientras viva
(¡Ay! "Güeno" está, arreos, ¡ahí va!)*

(¡Andando, vamos allá!)
(cascabeles)
Y el surco de mi besana (cascabeles)
está lleno de terrones,
(¡Ay! ¡Vamos a ver la vaquilla estrellá, mira!
(cascabeles)
la cabeza de mi serrana (cascabeles)
(¡Mira! ¡Vamos allá! ¡"Guëno" está, vaquilla! ¿"Onde" vas? ¡Mira!)
está llena de ilusiones (cascabeles)
pero de ilusiones vanas.
(¡Ahí va, "güenos" ahí!)

Apreciaremos mucha más cercanías de estas últimas a esas consideraciones folclóricas de las que nos habla Agustín Gómez.

Es una grabación muy "teatral", reproduciendo los sonidos que se suponen originales con arreos continuos y en exceso, diríamos, que no hacen tan agradable la audición.

Todo el ritmo melódico se repite hasta el final que desciende cadencialmente hasta marcar el reposo final, claramente. (Lo que no ocurre con las anteriores, en las que el final podría ser una continuación o nuevo comienzo).

La primera copla es una cuarteta octosilábica con rima asonante en segundo y cuarto versos, los otros dos, libres o sueltos.

En la segunda, rima consonante en primero y tercero y un quinto verso que alarga la estrofa a modo de explicación final.

Riman igualmente segundo y cuarto versos.

La voz del intérprete es laína pero viril. Recia a veces. Impostada por momentos y con "babeos" y floreos continuos.

Otra consideración a tener en cuenta es que las bestias de la yunta son vacas y no mulas. Pero lo que oímos son cascabeles y no cencerros.

El tema es el cortejo amoroso aunque un poco particular y algo despreciativo ("pero de ilusiones vanas"), poco para lo que podemos encontrar en muchas letras flamencas de marcado deje machista. Por

lo que podría referirse simplemente a lo inútil de una ilusión en las condiciones sociales que padecen.

Las dos coplas se cantan seguidas ("soldaduras") también, por lo que podrían formar un corpus musical único y romanceado, pensamos.

6.- **Arjoneras** (*Temporeras de siembra y ara*). Torredonjimeno (Jaén) Grabación de los archivos de Manuel Martín Martín: "Cantes de faena", fechada en 1979 y titulada "temporeras". Intérprete Juan Valderrama Blanca "Juanito Valderrama"²⁵⁰

(Ayyyyyyyyyyyyyyyyy!)
*No te salgas del surco...
mula Romera,
(mula Romera)
que no se pierda un grano...
de sementera
(Arreos, ¡Mula!)*

Señalan Antonio y David Hurtado Torres (2002:63) que la primera frase musical de esta copla, ligeramente variada pero perfectamente reconocible, aparece en la música de Manuel de Falla; concretamente en su *Fantasia Baética*, obra para piano. Y se preguntan si hubo intención o pura casualidad.

*Aperaor del puente
..."Porme" besana²⁵¹
("Porme" besana),
echa el surco derecho...
...que es tierra llana
(Arreos, ¡Jardinera!)*

Hay una primera consideración, pensamos, y es que estas dos "coplas de temporera" (primera copla habla de siembra, segunda de

²⁵⁰ Hemos querido traer a análisis estas "coplas del campo" de D. Juan Valderrama (1916-2004) porque nos parecen de "impecable" ejecución. Las tenemos igualmente grabadas por su sobrina, "Lolita Valderrama" a quien entrevistamos en 2011 en su casa de Espartinas donde nos recibió y atendió espléndidamente. Hemos preferido acudir "al original" de su tío, acostumbrado, por sus orígenes, a la vida del campo y campesino él mismo. De igual manera hemos hecho para los cantes de siega. Curiosa interpretación como veremos más adelante

²⁵¹ ¡Ponme besana! Poner besana= Hacer un surco en la tierra, con el arado, para poder sembrar en él

ara) son muy similares melódica y estróficamente, y el intérprete las ejecuta seguidas una de otra y casi sin pausa, a modo de "soldaduras".

Cantes ambos de besana, la única diferencia es la letra que alude cada una a su respectiva tarea campesina (igualmente ligada la una a la otra).

Coplas de seguidilla ambas (versos/ tercios, heptasílabos los impares y pentasílabos los pares, rima consonante en estos últimos.

El léxico es sencillo, coloquial y directo. Con ironía sana: "echa el surco derecho que es tierra llana"²⁵²

"Porme" por "ponme", lenguaje popular y campesino que dan autenticidad a las letras (aunque esto no es garantía de ello).

Cada copla está dividida en dos a modo de diálogo (o pregunta -respuesta) con dos versos o tercios cada una.

Musicalmente apreciamos dos estrofas o coplas muy similares, como ya hemos apuntado, con dos frases musicales iguales cada una, separadas por la repetición del segundo verso. Cada frase formada por dos versos.

Licencias por repeticiones de los segundos versos y por la primera semifrase introductoria de entonación y ampliación de la estrofa en la primera copla. Otras licencias son los arreos y exclamaciones "cariñosas" al animal, compañero de fatigas.

Personificación: "Romera" "Jardinera"

Los motivos temáticos son los habituales para estos cantes: la besana, los animales, el trabajo bien hecho etc.

Se interpretan "de corrido" casi sin pausa entre una copla y otra, formando un solo corpus musical y estrófico.

La voz del intérprete en este cante nos parece laína, aguda y vibrante, pero dulce, con donosura. Estilo muy melismático con ornamentaciones vocales. El texto está supeditado a la música.

²⁵² Ya hemos comentado más arriba que algunos de nuestros informantes, campesinos de Las Cabezas de San Juan, para más datos, nos hablaban del "prestigio" o "desprestigio" de un trabajador por su tarea bien o mal hecha, ganándose, o no, el respeto de los demás gañanes y del manijero y el aperaor, por lo que es frecuente encontrar este motivo en las letras de coplas campesinas

7.-Cante de ara y siembra. Grabación: CD *Añoranza Flamenca*. Pista 7: "Campo dorado", *Temporeras*. Pasarela, 2001. Intérprete: José A. López Rufo, "Rufo de Santiponce" (Sevilla)²⁵³
Ambientado con el trino de pájaros y arreos a las mulas.

(Trino de pájaros, ambiente campesino)

(Ayyyyyyyyy)
Estoy arando la tierra...
...Para sembrar
(Para sembrar)
con mi mula Romera...
...da gusto arar.
(¡Romeraaa!)

El trigo que se siembra
...y el mes de Enero
el mes de Enero
luego se cría el grano...
...brillante y güeno.
(arreos)

Versión muy flamenca (melodía y voz) de la anterior de Valderrama.

Letra diferente pero igual línea melódica. Muy teatralizada.

Interpretada de la misma manera, uniendo los dos versos de cada frase musical y éstos con la estrofa siguiente a modo de "soldaduras".

La misma mula "Romera", personificándola.

Al escucharla notamos un tufillo a copla nueva, "de autor", sin la frescura y la gracia de la anterior.

Nos gusta especialmente la voz, clara y contundente. Voz muy recia, y viril, haciendo este cante muy flamenco.

²⁵³ El nombre artístico del intérprete "Rufo de Santiponce" (aunque nacido en Castilblanco de los Arroyos, ambos pueblos de la provincia de Sevilla), podría inducirnos a un cante de esa provincia. Pero hace una recreación, con respecto a la melodía, bastante fiel de la interpretada y grabada por Juanito Valderrama

III.5.2 –Cantes de Siega.

CANTES DE SIEGA

8.-*Cantes de siega* de Torredelcampo (Jaén)²⁵⁴

*La espiga estuvo verde,
después madura.
Y el segador la corta
bajo la luna.
Hombres de dura cerviz
ya no hay estrellas
y el sol viene a clavaros
con sus espuelas*

Grabación de los archivos de Manuel Martín Martín. Fechada en 1991 y titulada: "Temporeras".

Modalidad "A"1:

*A mí me gusta la siega...
...que tenga tres golpes buenos.
El almuerzo y la merienda
(el almuerzo y la merienda)...
...a la noche el dinero.
(A mí me gusta la siega).*

("A"2)

*Debajo del sol que sale...
...tiene mi niña la cama.
Sale el sol y la despierta
(sale el sol y la despierta)...
...sale la luna y la llama*

²⁵⁴ Juan Valderrama grabó este cante de siega en 1968 para la casa Belter. Hay un recitado introductorio a cargo de "J. José" con letra de "A. Cintas", que son, a su vez, coplas para cantes de siembra y siega, (recogemos estas últimas) pero son todas seguidillas, no cuartetos octosilábicos como las de siega que presentamos más arriba

ahhhhhhh
(Debajo del sol que sale)²⁵⁵

Modalidad "B"1

*Un ca"sa"dor ca"s"ando
perdió el pañuelo
(perdió el pañuelo)
y luego lo llevaba
la liebre al cuello.*

("B"2)

*Si piensas que por eso
me das tormento,
(me das tormento),
tú te quemas la sangre
yo me divierto.*

Aparecen en esta grabación dos modalidades de cante de siega, ("A" y "B") cuatro coplas en total, ambas de la provincia de Jaén.²⁵⁶

El intérprete las canta seguidas, alternándolas.

En la primera modalidad ("A") tenemos dos coplas similares, cuartetas octosilábicas con rima asonante de primer y tercer versos, y segundo y cuarto en la primera copla; y en la segunda, rima consonante segundo y cuarto versos, primero y tercero libres.

Aunque están compuestas de cuatro versos cada una, musicalmente podemos considerar seis, porque no es una simple repetición de versos lo que se interpreta, sino que cambia la melodía aunque guarde el mismo texto. Floreos y ornamentación vocálica.

²⁵⁵ Señalar la semejanza entre una *cantiña* gaditana y esta copla: *Tiene mi niña un balcón / debajo del sol que sale, / tiene mi niña un balcón; / Sale el sol, sale mi niña, / Sale mi niña y el sol.* Se podrían cantar indistintamente por un estilo u otro, cambiando los versos que se repiten, por ejemplo

²⁵⁶ Los hermanos Hurtado Torres (2002: 79-85), destacan las variantes musicales y de letras de la primera (A y A bis) que Valderrama hace de la de Torredonjimeno: dos coplas con las siguientes letras (mucho más bonitas, creemos, y más antiguas y "auténticas"):

Jesús que calor que hace / y en la sombra estoy sudando / Cómo estará mi amor / en la campiña segando.

Se trata, este primer cante, de un cante de siega para ser interpretado por una mujer, lo que no es frecuente en estos cantes campesinos en que la tarea dura de ara, siega y trilla, la hacen "muy de hombres", sobre todo refiriéndonos a Andalucía. Más bien serían de este otro tipo, segunda de las letras: *Una rubia me engañó / y me llevó a la linde un trigo / ¿Cuándo irá a tener la rubia / otra vez bromas conmigo?*

La segunda modalidad de cante de siega ("B"), es un cante "tonal" (según el estudio de los músicos Hurtado Torres, 2002: p95). Estilo semiadornado y primando la melodía sobre el texto.

Dos coplas de seguidilla, como es lo habitual, rimando en asonancia los versos pares y libres los impares.

Voz laína y vibrante. Floreos y ornamentación vocal, rítmica y con donosura.

Rufo de Santiponce vuelve a recrear aquí la versión de Juan Valderrama, con variantes de letra y musicales, repitiendo, en la modalidad "B", retomando el último verso hasta repetir toda la estrofa, llevando a su "terreno flamenco" estos cantes.

La grabación está, de nuevo, teatralizada (ambiente campesino).

Modalidad "A"

(Canto de la perdiz)
Cuando llega la siega
de mi pueblo, los jornaleros
se compran el hocino
El capacho y el sombrero.
(¡Ayyyyyyyy!)
Cuando llega la siega.

Modalidad "B"

Y en el campo segando
soy el primero
(soy el primero)
por eso a mí me han puesto
de manijero,
(de manijero, niña,)
(de manijero, de manijero)
(Y en el campo segando)
(Soy el primero.)
(¡Ojú que caló "jace"!)

Francisco Calzado Gutiérrez ²⁵⁷ recoge varias coplas de siega, suponemos que de Lucena, que son variantes de la que hemos llamado "modalidad "B" y que presentan la misma estructura (en las repeticiones) que las interpretadas por "Rufo de Santiponce". Una de ellas, como muestra:

*Se van las sega'oras,
ya s'acabao, ya s'acabao
s'acabaron los cantes,
en este tajo.
En este tajo, mare,
en este tajo,
en este tajo)
s'acabó l'alegría,
vuelve el enfado.*

Todas con "tufillo" a "nueva", pensamos.

Muy diferentes a las grabadas en el CD *El cante de Torredelcampo*²⁵⁸ donde encontramos unas coplas bellísimas, frescas y picaronas²⁵⁹.

Cinco de ellas son variantes melódicas y textuales de la modalidad de siega que hemos llamado "A". Tan distinta en algunos casos que las percibimos, por momentos, más cerca de las temporeras que de los cantes de siega.

Una de ellas, pista 7, cantada por Manuel Vílchez "Carriola" nos recuerda, en determinados compases, a la jota.

La última, interpretada por Manuel Capiscol, es variante, también muy transformada en texto y música, de la que hemos llamado modalidad "B". Hemos querido presentarla porque la letra (y la música)"no tiene desperdicio", pensamos.

*Ay! hermana, hermana,
hermana, hermana,
no le digas a nadie*

²⁵⁷ CALZADO GUTIÉRREZ, Francisco, *Los fandangos de Lucena*. Ayuntamientos de Lucena y Córdoba, 1998) pp242/243

²⁵⁸ Peña Flamenca "Juan Valderrama y su cante" Tubular Records, 2004) Disco que nos envió desinteresadamente el responsable de cultura del Ayuntamiento de esa localidad en 2005

²⁵⁹ Las presentamos en anexos como textos y algunas también grabadas

que estoy preñada

*Descuida hermana
que no se lo diré
porque yo me figuro
que estoy también.*

9.- Y, finalmente, otra modalidad de **Cante de siega**, también de la provincia de Jaén²⁶⁰ muy diferente a las demás en su estructura estrófica, es esta copla de sólo tres versos (cuatro por la repetición del primero).

*Echa ramales²⁶¹
echa ramales.
Vamos a las vegas
(de) los Carrizales.*

Versos pentasílabos todos con rima consonante en los impares.

Alguna licencia por repetición del primer verso y la supresión de la preposición "de" en el último verso (licencia forzosa para que "cuadre" la métrica).

Lenguaje popular y campesino.

Metáfora: "Echa ramales": "Echa a andar a las bestias".

Musicalmente es una sola frase con dos semifrases: primer verso y repetición, y dos últimos versos.

Predominio del estilo silábico aunque con algún adorno y melisma.

La voz de su intérprete es más bien laína pero algo recia y con poca ornamentación vocal (cante breve y conciso).

²⁶⁰ De Torredonjimeno y Torredelcampo, nos dicen los hermanos Hurtado Torres, de quienes tomamos los datos que aportamos para el análisis musical

²⁶¹ Ramal= cabo de cuerda

III.5.3 –Cantes de Trilla.

CANTES DE TRILLA

Los ejemplos que hemos elegido pertenecen, por un lado, a un pequeño grupo de coplas “sin autor” (suponemos que habría pocas autoras, dado que el trabajo en la era lo ejecutaban mayoritariamente hombres, sobre todo en Andalucía;) Queremos suponer que son las más antiguas, si no tradicionales.

A veces, insertamos otras, de autoría conocida porque se han “popularizado”, o porque provienen de la propia experiencia de su creador; es el caso, por ejemplo, de Francisco Guerrero Jiménez, “Niño de la Cava” quien ha vivido en primera persona todo lo que canta en sus coplas; coplas sencillas y ausentes de artificio... sencillamente porque no los conocía.

O, como comparación, mostraremos algunas recientes, como paso de la tradición a la modernidad.

Analizaremos cada “cante” completo, tal como lo hemos recogido de la distinta bibliografía consultada y de las grabaciones a las que hemos tenido acceso.

De cada uno iremos resaltando las características más relevantes: lingüísticas, literarias, musicales, estróficas, socio-antropológicas...

Muchas de las coplas recogidas presentan, como ya dijimos, estrofas en seguidillas “perfectas”, como corresponderían a estos cantes campesinos. Cuatro versos: primero y tercero de siete sílabas, y segundo y cuarto pentasílabos. A veces se repiten los dos últimos versos (o tercios) alargándolas.

Pero también vamos a encontrar estrofas de siete (seguidillas manchegas), y versos o tercios con métrica diversa.

La clasificación que recibe cada cante que analizamos es la que encontramos cuando llegan a nuestras manos: *Toná de trilla, toná campesina, trillera, canción o cante de trilla.*

Comparamos, primeramente, dos trilleras de las que conocemos el lugar de procedencia y el año de grabación pero no los intérpretes:

10.-Trillera de Málaga (1959). Archivos de Manuel Martín Martín.

La yegua de la mano²⁶². / tiene un potrito / lleno de cascabeles / hasta el hocico.

"Pajarito "silguero"/ no cantes tanto / que s´ha muerto la reina / y el Padre Santo.

Y esto es lo que oímos:

(Sonido de cascabeles al ritmo del trote de la yegua)

(Chasquidos con la boca) *iVamo´ a vé, vámonos Lucera ven acá, ven mira!*

*La yegua de la manoooooooooo
Ay, tiene un potrito, eeeeeeeeeooooooooo
iAy! iha! iven acá, Romera, ven acá, vente, eh!
lleno de cascabeles eeeeeeeeeeeeeeeee
iAy! hasta el hocicoooooooooeeeeeee*

(Chasquidos con la boca) *iVamos a ver, Lucera! iAy cómo va, ay!*

*Pajarito silguerooooo oooooooooo
(Anda, anda, ven acá pa cá, mira tú, mira, la Lucera, la Lucera)
iAy no cantes tantooooooooooooo!
que s´ha muerto la reinaaaaaaa oooooooooo
(iVamo´ allá, vamo´ allá, mira, mira cómo va la Lucerilla!)
y el Padre Santoooooooooeeeeeee
(iAnda, ay, ahí va!)*

11.-Trillera de Murcia (1959). Archivos de Manuel Martín M.

En la orilla del río/ yo planté "ibuses" / y un albelcoquerico / de hueso dulce.

A los azafranares / van las hermosas, / Y en la cama se quedan / las perezosas.

²⁶² O la yegua del cabo: la que va uncida a la camaleja o ballestilla del trillo

(¡Fuera, fuera murica, chata, vamos a verla!)
Y en la orilla del ríooooooooo
yo planté ibuseeeeeees
y un albelcoquerico
de hueso dulceeeeeeeeeeee.
(De hueso dulce,)
(de hueso dulceeeeeeeeeeee)
(y en la orilla del río)
que yo planté ibuseeeeees)
¡Fuera, fuera, chata murica, vamos a verla, yegua, ay!

(y) a los azafranareeeeeees
van las hermosaaaaaaas
(y) en la cama se quedan
las perezosas.
(Las perezosaaaaas,)
(las perezosas)
y a los azafranares...
... que van las hermooooosaaaaas!)
(¡Vamos a verla, fuera, fuera yegua, chata, morica! Hey!)

Los dos son "cantos" campesinos, "tonadas antiguas", las dos de la misma época (1959) y de iguales estrofas (dos partes melódicamente iguales), coplas de seguidilla: cuatro versos de siete y cinco sílabas, rimando éstos últimos.

Rima asonante en la primera copla y consonante en la segunda.

Pero las diferencias existen tanto en la melodía como en el texto:

Aunque la murciana hace casi todos los versos largos, la andaluza los alarga todos aún más, los "arrastra", los "anana"; también utiliza el "ayeo" dándole un aire "algo aflamencado". Ésta recurre continuamente a los arreos con interjecciones y onomatopeyas (chasquidos), interrumpiendo el cante; Aquella espera a acabar cada estrofa para introducirlos; y hasta tal punto, que al final de la segunda copla une, a modo de soldadura, los dos últimos versos, sin la más mínima cesura o pausa. No aparecen onomatopeyas, y su aire parece una mezcla de nana y jota, más lo segundo que lo primero.

También son curiosos los motivos de los textos: muy característicos de la época que representan: los poderes fácticos: la religión (el Padre Santo), la Política (la Reina), en la trillera malagueña; la mujer trabajadora versus la perezosa, en la de Murcia.

Y en las dos se habla a las yeguas, se las personifica, y dándoles, además, un nombre: "Lucera", o un adjetivo gentilicio: "murica" o "morica"; en la andaluza también se habla a un pájaro: "¡Ay! no cantes tanto..."; y en las dos también aparecen "vulgarismos" propios del habla popular: pajarito "silguero"; "albelcoquerico" (¿albaricoquerico?), utilizando el diminutivo en "ico" como en ciertos puntos de Andalucía (Granada o Almería, por ejemplo).

12.-Canciones de trabajo. De trilla (grabada **en 1996**): La tradición Musical en España, 1998. Tecnosaga. Jerez de la Frontera, nº 23. Versión cantada por M^a Josefa Álvarez Ortegón.

*A mi mula torda
le gusta el grano;
anda mula y no comas
que viene el amo.*

*Dale que trote,
a la yegua del cabo,
con el garrote.*

*A las tres de la tarde
dijo el yegüero:
ya está la parva hecha
venga el dinero.*

(Voz: ¡Ana, que se te hace de noche!)

*Dale que trote,
a la yegua del cabo,
con el garrote.*

Clasificada como "canción de trabajo" es ejecutada, claramente, como una cancioncilla campesina tradicional; esta vez con voz de mujer. El texto de las coplas veremos que se repite en los repertorios de los distintos intérpretes flamencos de los que iremos hablando, pero ya ejecutadas como auténticas *tonás* muchas de ellas, como mostraremos en el análisis y en las grabaciones de las mismas.

Como variante léxica de la segunda estrofa hemos encontrado, por ejemplo, esta *Trillera* recogida por Manuel Urbano:

*A la última vuelta
dice el trillero:
ya está la parva hecha,
venga el dinero.*

Coplas de seguidillas. En la primera, rima asonante en todos los versos: (segundo y cuarto, y primero y tercero).

Notaremos que su primer verso es hexasílabo (A mi mula torda) y no heptasílabo, pero esa irregularidad, bastante frecuente en nuestras coplas, la soluciona perfectamente el cante; (en este caso bastaría con decir: *A mi mulita / mulilla torda...*, como, de hecho, aparece en otras variantes).

Las segunda y cuarta estrofas -la misma, repetida-, no sabemos si la intérprete la repite por "agrandar su intervención", por "descuido" o porque utiliza esta estrofa de tres versos ("seguidilla corta": 5-7-5) como "remate o coda" de cada copla o canción. La hemos oído muchas veces, ya flamenca, repitiendo el primer verso para formar la cuarteta, resultando una seguidilla "imperfecta".²⁶³

Su rima es consonante, primer y tercer versos, quedando el segundo libre o suelto.

Y, por fin, la tercera estrofa o copla, tiene rima consonante en segundo y cuarto versos, quedando sueltos o libres los otros dos.

Desde un aspecto lingüístico: se personifica a la mula cuando le habla: *anda mula y no comas...*

El léxico: la *yegua del cabo*: es *la de la mano* en la era, la que en la "cobra" de trilla va uncida a la "camaleja" (o ballestilla) del trillo. (Una "cobra", como explicamos en el glosario, es el conjunto de varias yeguas...)

El motivo temático, como es habitual, relativo a la faena de la que toman el nombre estos cantes. Aquí se habla del "vicio" de las bestias que, al trillar, tienden a comerse el grano. Francisco Moreno,

²⁶³ Estas estrofas de tres versos, no obstante y a pesar de ser raras, las hemos encontrado también en algún otro cante campesino; de siega, por ejemplo: *echa ramales...*, analizado más arriba y que repite, como decíamos, su primer verso

de Trebujena, nos decía que era, además de "ruinoso", peligroso, porque tiraba de ellos (los trabajadores) y los desequilibraba.

A pesar de la letra *dale [...] con un garrote*, hay, de forma generalizada, una gran complicidad -y hasta solidaridad, osaríamos decir, que se hace patente en muchos cantos y cantes-, entre el animal y su "cuidador". Y se manifiesta también en muchas de las letras "de autor" más y menos modernas; Como esta *trillera* que interpreta Jesús, "El Chozas", con acompañamiento de guitarra y por aires de fandangos:²⁶⁴

*Y al caballo Lucero
que va delante
lo voy a soltar un ratito
pa que descanse.*

La de José Carlos de Luna:²⁶⁵

*Tres potras como flores
yevo en collera:
la "Guapa", la "Moñitos"
la "Molinera".*

O esta otra de José Cenizo:

*Dos años de tu muerte,
mula Lucera.
Cómo sudamos juntos
en esta era.*²⁶⁶

Nos detenemos un momento para hablar de los nombres propios de los animales -mulas, mulos o yeguas, también bueyes-, derivados de sustantivos: *Lucera, Lucero, Romera, (La) Moñitos, (La) Molinera...*; de adjetivos (La) *Castaña, (La) Guapa (La) Pelicana*, (de pelo cano, antes torda)... que refuerzan esa complicidad de la que hemos hablado.

Retomamos ahora la copla de Josefa Álvarez, *Dale que trote*

²⁶⁴ Grabación particular de una actuación en público, cabalgata de Reyes de su pueblo, en el año 1988

²⁶⁵ 1942, (2000:123)

²⁶⁶ VV.AA. José Cenizo coordinador. *De la tierra al aire*, Ediciones Gallo de vidrio, fundación Machado y Alfar, colección "Algo Nuestro", Sevilla, 1992. P25

(...), porque nos sirve de "pre-texto" (y pretexto también, si se quiere), para la presentación y análisis (esta vez, sí) del siguiente *Cante de trilla*.

13.-***Cantes de trilla, 1978***. Grabación del disco, para la BBC de Londres, *The Flamenco World of Paco Peña*, de la casa DECCA Lo ejecuta Rafael Gómez "EL Lucero"²⁶⁷, de Montilla.

Aparece "teatralizado", ambientado. Suenan cascabeles y supuestos pasos y trotes de las mulas.

(Ayyyyy! *Dale que trote*
(*dale que trote*)
a la mulilla torda
con el garrote.

Vengan ereros
(¡Ay!) (*vengan ereros;*)
con la "jorca" en la mano
la volveremos.

Me dieron agua
(*me dieron agua*)
más fría que la nieve
en una jarra.

Tres estrofas de "seguidillas cortas" tres versos (5-7-5), ya tercios, cada una que doblan o repiten el primero al cantarla. Rima consonante en la primera estrofa y asonante en las otras dos.

Hemos señalado las variantes léxicas (Subrayado), pero las musicales no son variantes, son transformaciones completas: es interesantísimo el paso claro al flamenco dentro de Andalucía: Jerez y Córdoba.

La voz de El Lucero transforma, y de qué manera, el "inocente" canto anterior.

²⁶⁷ Rafael Gómez Márquez, padre del escritor y flamencólogo Agustín Gómez, a quien tuvimos la suerte de entrevistar en la sede de la Cátedra de Flamenco de Córdoba, en 2010 y uno de nuestros principales informantes.

Disponemos de dos grabaciones, una del Ateneo de Córdoba, facilitada por su hijo Agustín, y otra de los archivos de Manuel Martín Martín (procedente, a su vez de una compilación de Jesús García solano: *Cantes camperos*", volumen 2. Podemos escucharla también en el blog de Andrés Raya: <http://memoriaflamenco.blogspot.com.es/2014/09/tonadas-campesinas-xvii-trilleras-en.html>

Dice, al respecto, su hijo, que lo interpreta *con voz ancha y tercios largos y muy expresivos. Llevan una mecía a ritmo con el trote de las mulas.*

Su voz se nos antoja natural, “de pecho” algo afillá, ronca, con desgarrros a veces.

En muy poco recuerda a la interpretación de Bernardo el de los Lobitos, más cercana a la nana. Ésta es más viva, menos lenta, más recia (además de diferente métrica).

Pero tampoco es el cante de trilla que se hace en Málaga -y que “oiremos” a continuación- cercano a los cantes de ara (o de arar).

Es quizás una mezcla melódica de las dos.

Cada estrofa es una frase musical con dos semifrases cada una (primer verso y repetición y los dos otros finales). Predomina el estilo silábico aunque con algún adorno, poco, y melismas (en tercios ascendentes y en cadencias finales).

El léxico es sencillo y directo aunque a veces esconde una ironía, sarcasmo o protesta como se ha querido, en alguna ocasión, ver aquí: *con la “jorca” en la mano [···]*.

Algún vulgarismo: “jorca”.

El motivo del tema es el campo, la era, los “ereros” etc.

También aparece un símil o comparación: “Más fría que la nieve”.

Habría que comentar otra variante de texto a estas dos, bastante más llamativa. Nos aparece en una grabación sin fecha y sin procedencia y cuya letra creemos tradicional, aunque no así la interpretación, que suena muy flamenca y relativamente reciente.

Esto es lo que oímos:

*Y a la mula del cabo
dale que trote,
(dale que trote)
y a la hija del amo
con un garrote.
(¡Vamos a ver esa mula!)*

Esta versión de "la hija del amo" no va ser la única que encontremos. Al final de este apartado tendremos ocasión de comparar y analizar otras variantes bastante curiosas e incluso sorprendentes.

14.-Trilleras, Málaga, 1966. Grabación del Disco *Con sabor de Málaga*, vol. 1. Columbia. Intérprete "Niño de Bonela".²⁶⁸

Dice Agustín Gómez que es un cante este interpretado *con las mismas características que para los cantes de arar*.

Representa claramente el estilo de Málaga del que nos hablaba Gonzalo Rojo: menos "atemperao" que el de Sevilla; un cante "bravío". Pero tiene, sin duda, un aire más suave que el de las temporeras; y, por momentos, se acerca a las *nanas, pensamos*.

La voz del Niño Bonela (Bonela padre) se nos antoja más bien flamenca, entre redonda y natural. Voz clara y directa, casi sin adornos o melismas.

Transcribimos lo grabado:

*Amarillo es el oro,
(¡Ay!) blanca (es) la plata,
y azules son los ojos
(¡Ay!) que a mí me matan.
(¡Míralas, míralas qué alegres van, hombre!!)*

*Arbolito, arbolito,
(¡Ay!) dame tu sombra,
que traigo un sueñecito
(¡Ay!) que me trastorna.
(¡Ruuu!, itoma, toma!)*

*Tres horitas seguías
(¡Ay!) llevo trillando;
no me toque usted el cuerpo
(¡Ay!) que estoy quemando.
(Ea, ea!)*

Tres coplas de seguidillas con rima de todos sus tercios en las

²⁶⁸ Lo tenemos grabado también de los archivos de Manuel M.M. Se puede escuchar, además, en el blog de Andrés Raya: <http://memoriaflamenca.blogspot.com.es/2014/07/tonadas-campesinas-v-la-trilla-en-malaga.html>

dos primeras (primero y tercero, segundo y cuarto con rima asonante). En la tercera, rima consonante en segundo y cuarto versos o tercios y los otros dos libres o sueltos.

Destacar:

-El empleo de diminutivos: *Arbolito, sueñecito, horitas...* muy común en las coplas populares, sobre todo en las *nanas*, que tanto comparten con las *trilleras*;

-Repeticiones: *Arbolito, arbolito...*

-Onomatopeya: *iRuuuuuuuu!*

-Interjecciones: *Ea, ea; Míralas, míralas...*

-Paralelismos: *Amarillo es el oro, blanca la plata...*

-Personificación: *Arbolito, dame tu sombra...*

-Hipérboles: *[...] los ojos que a mí me matan - [...] que estoy quemando.*

La letra de la primera estrofa nos recuerda a unas conocidas *sevillanas* muy populares. (¡Entre seguidillas anda el juego!)

Lo que nos lleva a pensar en una *toná de trilla* de los hermanos Toronjo, de ¡1942! Grabada de una actuación en público y que pertenece a los archivos sonoros de Manuel M.M.

Es también otra letra que hemos oído muchas veces entre las *sevillanas* antiguas: *Azules rejas [...] entre cortinas verdes [...]* y de la que más adelante, en el apartado de "tradición y Modernidad", nos ocuparemos. Pero comentar ahora el juego de los colores con idénticas formas: *rejas azules, cortinas verdes versus amarillo el oro, blanca la plata*. Para desembocar en el mismo motivo: "el amor".

Volveremos a ello.

Los demás motivos son, como casi siempre, los animales, el campo etc. Pero la segunda podría ser perfectamente una *nana*; y en la última, creación de José Carlos de Luna²⁶⁹ hay una "denuncia" de las condiciones laborales de la época: tres horas seguidas de trabajo, bajo el sol, que han hecho mella en su cuerpo, ardiente y dolorido.

²⁶⁹ O como él mismo dice: *Los cantares marcados con una estrellita son de mi cosecha*. Obra citada, páginas 7 y 121

Decíamos que esta última copla es de José Carlos de Luna²⁷⁰, pero él escribía sus "cantares" de esta otra manera:

Tres horitas seguías / "yevo" "triyando": No me toque "usté" el cuerpo que está quemando.

Y añadimos estas otras dos:

Esta yegua castaña, / tiene un potrito / con una pata blanca / y un lucerito

¿Qué tienes en tu pecho/ que tanto güele?/ Albahaca, tomillo, / romero verde.

Hemos escogido estas tres coplas de su libro ya citado: la primera, "de su cosecha" y las otras, que sepamos, populares. La segunda, inmortalizada por Bernardo el de los Lobitos y la última, muy poco conocida y menos cantada (y preciosa, pensamos).

No deja de ser curioso el empeño en "vulgarizar" el léxico para darle ese toque popular pretendido: yevo, triyando ("yeísmo"); lo que nos parece forzado. Pero no así, sin embargo, en la última copla (no "de autor"): "güele..." y donde se emplea un bonito simbolismo por medio de la yuxtaposición de elementos que pertenecen a la misma serie temática, o enumeración: albahaca, tomillo, romero verde...

Y nos vamos a Huelva:

15.- **Canción de trilla.** Huelva. **Grabación de 1980.** *Magna Antología del Folclore Musical de España*, García Matos. Casa "Hispanvox", 1980. Disco 3, pista 8. Interpretada *por el pueblo español*.

Voz de mujer, sin acompañamiento musical.

(chasquidos como arreos) ihala, hala!

De los castillejillos

me vine sola,

(iaire, aire, aire fresco y bueno!)

me encontré con mi amante

Jesús qué gloria

(*Me encontré con mi amante*)

(*iJesús qué gloria!*)

²⁷⁰ 1942 (2000:121-122)

(¡Ay!)(calentando, como en flamenco)

*Mi amante es arriero
con cinco mulas;
tres y dos son del amo
las demás tuyas.*

*(Tres y dos son del amo)
(las demás tuyas).
(ihala, hala!)*

*En el campillo llueve
mi amor se moja
quien fuera chaparrilla
cargada d'hojas
(en el campillo llueve)
(mi amor se moja)*

(ihala, hala, que te va a quedá dormía!)

Como algo curioso, cuanto menos, es la aparición de la letra de la segunda estrofa en la "Colección Belmonte de Cantes Populares y Flamencos" que conocí gracias a uno de nuestros informantes, el poeta y ensayista Antonio Orihuela, de Moguer.

Fernando Belmonte Clemente podría ser un precursor de Demófilo y de Balmaseda.²⁷¹

Dice así la letra:

*Es mi amante arriero / con cinco mulos;
tres y dos son del amo; / los demás, tuyos.*

No habla de mulas sino de mulos, pero en todo lo demás es casi idéntico, guardando ese toque de humor por medio de la ironía, que no deja de ser, además, una denuncia social, de injusticia.

La rima es asonante en la primera estrofa o copla y consonante en las dos últimas, segundo y cuarto verso, siendo el primero y tercero libres.

Es un canto folclórico no aflamencado. Su melodía es la de una

²⁷¹ Colección Belmonte de Cantes Populares y Flamencos, Edición de José Calvo González, Diputación de Huelva, 1998. P.244.

Fernando Belmonte Clemente (Trigueros, Huelva, 1841-1890). Puede considerarse su obra como precursora de la de Machado y Álvarez o Balmaseda, aunque no llegara a publicarse en su época

cancioncilla tradicional.

Sin embargo es muy curioso el "ayeo" entre la primera y segunda estrofa, como "calentando", muy usual en el flamenco (hay que tener en cuenta que fue grabada en Huelva), antes de "arrancarse" de nuevo.

En el aspecto lingüístico, el léxico es castellano-andaluz; El "lleísmo fónico" -"castillejillos", "campiillo", "llueve", "chaparrilla"- es muy característico de una parte de la provincia de Huelva (Lepe, Isla Cristina, Ayamonte...).

Habla andaluza y popular en "d'hojas", "quedá", "dormía", con supresión de vocal o consonante.

El arreo a las mulas es constante -con continuas interjecciones- pero no empleando onomatopeya alguna (sólo un pequeño chasquido al comienzo, casi inaudible)- interrumpiendo el canto, como sería lo lógico en la era.

Realmente podría ser muy bien un *canto arriero* (la letra, el tema), confundido con uno de trilla; no sería el primer caso que encontrásemos de clasificación "errónea".

Empleo del diminutivo: *castillejillos, campillo, chaparrilla*, también muy andaluz, aunque no exclusivo de Andalucía.

Como rasgos estilísticos, presenta símil y personificación al mismo tiempo: *quien fuera chaparrilla...*, además de símbolo.

El tema es amoroso pero no deja de ser también, como hemos apuntado más arriba, irónico -denuncia velada: [...] *con cinco mulas. Tres y dos son del amo, las demás tuyas...*- lo que le da un sano toque de humor. Igualmente el humor está presente en: "aire, aire, aire fresco y bueno!" refiriéndose al encuentro con el amante.

Esto nos lleva a la trillera:

(Aire, aire)
aire y más aire,
aire, aire.
Mi marío en la era
(y) yo con un fraile.
(Aire, aire)

(y más aire, aire)²⁷²

El eterno tema del marido engañado mientras trabaja.

Miguel Poveda ejecuta unos preciosos tangos flamencos a partir de esta letra²⁷³.

La primera parte de la estrofa (los dos primeros versos), no cumplen la métrica de las *seguidillas* pero, como ya hemos señalado, el cante "lo arregla".

16.- Toná de trilla. Huelva, **1961.** *Antología de los cantes de Huelva.* "Hispavox" (45rpm, HH 16-217). Grabación de los archivos del Centro Andaluz de Flamenco, de Jerez de la Frontera. Intérpretes: "Hermanos Toronjo"

Con melodía muy distinta a las demás modalidades de *trilleras*, se divulgaron durante mucho tiempo con la calificación errónea de "*temporeras*".

(Sonido de cascabeles al ritmo del trote de las mulas)

(¡Vamos, castaña, vamos!)

I

*Para qué me desprecia
tu lengua infame
si en la espuma del oro
puedo bañarme,
(si en la espuma del oro)
(puedo bañarme).*

(¡Vamos!)

Soy como el oro,

²⁷² El tema de la esposa que recibe a su amante aprovechando la ausencia de su consorte es muy popular en la generalidad de los pueblos europeos ya desde la Edad Media y que ha continuado hasta hoy, lo mismo en forma de cuento que de balada. Unos ejemplos de lo que decimos, por citar sólo algunas muestras, puede verse en el Romance de Alba- niña o en la Nana de la mujer adúltera. LÓPEZ SÁNCHEZ, José Pedro, *La trilla en el Aljarafe sevillano.* Revista "Olivar" 2012, vol. 13 no. 18, p. 277-294. Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

²⁷³ Se suele acompañar de la bailaora "La Lupi" y su grupo, como pudimos ver en la celebración de sus 25 años dedicados profesionalmente al cante, en 2013, en Las Ventas", Madrid.

Hace muy poco, el domingo 23 del pasado Agosto (2015), Los cantó también en "Canal Sur Televisión", en el programa *Menuda noche*

(soy como el oro)
contra más me desprecias
más valor tomo.

(¡Vamos!)

II

Para qué lloras, lloras
corazón mío
si llorando no ganas
lo que has perdío.

(¡Vamos castaña!)

Lo que pueda ser,
(lo que pueda ser),
lo que ganado tengas
volverlo a perder.

¡Vamos!, ¡aire!²⁷⁴

Grabada en 1961, ya aparecía "etiquetada" como "Toná de trilla". Así vemos que lo de la identificación con las tonás no es nuevo. Tonadas "campesinas" para distinguirlas de las "Tonás gitanas", dice Manuel Martín Martín, ya citado.

"Arcángel" la grabó en 2001, para la casa "VIRGIN", como "trilleras".

Acompañado de percusión y baile, dio como resultado una versión moderna bastante lograda, pensamos.

Parece el "macho" de una *seguriya* que se repite, logrando un efecto flamenco bastante interesante, creemos.

Coplas de *seguidillas*: Dos "cortas" que repiten el primer tercio, al cantar, para completarla.

Se presentan en dos cuerpos musicales y semánticos (I y II) con una seguidilla completa y otra corta cada uno. Similares melódica y estróficamente.

El cantaor, Paco Toronjo, al interpretarlas, deja una gran pausa

²⁷⁴ este "¡aire! Tendría el sentido de ¡fuera!, "se acabó"

en medio a propósito, pensamos.

Rimas, todas, asonantes.

Muchos recursos estilísticos:

-Metonimias: *Tu lengua infame; Corazón mío.*

-Hipérbole, Simbolismo, Metáfora: *En la espuma del oro puedo bañarme.*

-Antítesis y paralelismo:

(...) no "ganas" lo que has "perdío"; (...) "ganado" tengas, volverlo a "perder" Cuanto más me "desprecias", más "valor" tomo.

-Repetición: *Para qué lloras lloras...*

-Símil o comparación: *Soy como el oro...*

Melódicamente es un cante muy diferente a las demás modalidades de *cantes de trilla*, como ya hemos apuntado. Éste, en la voz de Toronjo, se hace inmensamente flamenco y, -como no podía ser de otra manera-, se nota la influencia de los cantes de Huelva; así, lo que oímos se nos antoja una toná con aires de fandangos.

La voz de "Paco Toronjo", flamenca, afillá, ronca, rozada, por momentos, se desgarrá en las subidas de los segundos tercios. Voz recia pero también dulce aunque viril. Impactan sus "rasjos" y su fuerza interpretativa.

17.-Trillera. Torredelcampo (Jaén), **Grabación de 2004.** *Cantes de Torredelcampo*, Varios intérpretes. Peña flamenca "Juan Valderrama y su cante" Casa discográfica "Tubular Records", Baeza (Jaén), 2004. Intérprete: Manuel Vílchez "Carriola".

*Pajarillo no cantes
en el almendro
(¡Fuera, fuera!)
(¡Ay!) que despiertas a mi niña
que está durmiendoooo.
(¡Ay!) que está durmiendo,
que está durmiendoooo,
¡ayi pajarillo no cantees
en el almendroooooooo.*

Con aires de "toná" y nana -y por la letra podría ser esta última

si no fuera por los tercios muy *arrastrados*- es un cante "muy aflamencado" con "ayes", "revers"... haciendo unos tercios muy largos.

Es clara la preocupación estética antes que la funcional -hay arreos pero mínimos y como leve adorno.

Es un cante, aunque tradicional, ya estilizado, evolucionado hacia el flamenco.

Estrófica y métricamente se ajusta a la seguidilla, así como en la rima (asonante, segundo y cuarto tercios).

Como rasgos lingüísticos:

Empleo del diminutivo: *Pajarillo*;

Y estilísticos:

-Antítesis: "*despiertas*" a mi niña que está "*durmiendo*".

-Y personificación: *pajarillo, no cantes...* El tema puede ser el amor filial o de pareja, sin más trascendencia, creemos.

En este disco, tenemos también el mismo cante con la variante masculina "niño": *que despiertas a mi niño*, el resto es igual salvo que el intérprete parece "menos profesional" que el anterior, con curiosos desafines a pesar de la preocupación en su ejecución.

Este otro, sí presenta más variantes:

18.- **Trilleras**. Torredonjimeno (Jaén) **Grabación de 2002**. HURTADO TORRES, Antonio y David, *La voz de la tierra*, Estudio y transcripción de los cantes campesinos en las provincias de Jaén y Córdoba. Varios intérpretes. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Centro Andaluz de Flamenco, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 2002 (Libro y C.D.) Pista 19. Intérprete: "J. Francisco Serrano Rojo":

*Pajarito que canta
en el almendro,
iva ´h deh´pertá a mi niño
que eh´tá durmiendo!*

Voz y aire "flamencos"; cante muy estilizado. Melodía muy parecida al anterior (pueblos de la misma provincia y cercanos),

aunque aquí los tercios no se arrastran siendo mucho más parecido - de hecho podría serlo- a la *nana*.

El texto también presenta variantes: "niña"/"niño"; el diminutivo: "pajarillo"/ "pajarito"; Imperativo: "¡No cantes!" / completiva: "que canta"; Ayeos y arreos/ ausencia de ellos.

Responde este último cante a dos frases musicales. Cuatro semifrases que coinciden con cada verso. Hay una subida clara en el tercer tercio para terminar en cadencia en el cuarto y último. El estilo es semiadornado y con algunos melismas como ya es habitual.

19.- **Trilleras**. Torredonjimeno (Jaén). Del mismo trabajo anterior. Pista 22. Intérprete: "Luis Lara".

*Trilla, trillero,
ya eh'tá la parva hecha
Venga el dinerooo.*

Podría ser el final o remate (estrambote) de una *seguidilla* de siete versos o "seguidilla compuesta".

Es una seguidilla "corta". Tres versos con un contenido semántico completo. Rima en consonante primero y tercer versos.

Una sola frase musical con tres semifrases que se corresponden con cada verso.

"Canto" escueto y conciso, alejado de adornos o melismas. Ni siquiera se repite el primer verso al cantarlo.

Tiene su melodía, en esta voz campesina, un primitivismo que "transporta" al campo. No tiene "aires flamencos". Es una voz rozada pero no afillá, recia.

Presenta, como rasgo estilístico, la derivación: Trilla, trillero.

20.- **Cante de trilla: El mulo que me lleva**. Sevilla, **1972**. Creación de Salvador Távora y Alfonso Jiménez, para el espectáculo "Quejío"²⁷⁵. **Grabación de 1996** de los Archivos del Centro Andaluz

²⁷⁵ En 1972, Yendo de París a Ginebra con El Cabrero, Salvador Távora le compuso este cante de trilla para que lo interpretase en su espectáculo "Quejío", del que ya hemos hablado. Luego, en 1996, El Cabrero lo grabó para la casa DIVUCSA en un disco titulado: *Luz de luna*

de Flamenco. Jerez de la Frontera (Cádiz). Intérprete: "El Cabrero"²⁷⁶

(Sonido de cascabeles al ritmo del trote del mulo)

(¡Aire, aire!, ivamos, vamos!)

*El mulo que me lleva
es el del amo
y se viene "cormigo"²⁷⁷
cuando lo llamo,
(y se viene "cormigo")
(cuando lo llamo.)
(¡Aire, aire!)*

*Viene "cormigo"
Viene "cormigo"
porque juntos "suamos"
cargando el trigo.*

*Y por la tarde
al dar de mano
duerme el mulo en la cuadra
y yo en el grano;
duerme el mulo en la cuadra
y yo en el grano.*

La melodía es la que creara "Paco Toronjo" para las *trilleras* de Huelva. Pero "El Cabrero" le da su personalidad y su voz también flamenca y recia, meciendo y arrastrando los finales de los tercios.

La primera copla es una seguidilla como corresponde a estos cantes andaluces: siete y cinco sílabas en los tercios y rima consonante en segundo y cuarto; los otros dos quedando libres o sueltos. Luego, son versos/tercios pentasílabos, "jugando" con los de siete, a base de licencias por repeticiones múltiples, alargando las estrofas y formando un solo cante-con contenido semántico completo.

Vulgarismos: "cormigo", que no tiene el texto original, sino que lo hace el intérprete al ejecutar el cante "a su manera de decirlo".

²⁷⁶ Tenemos otras grabaciones de este cantaor, con la misma melodía pero con textos diferentes, igualmente afortunadas, pensamos

²⁷⁷ *conmigo, texto original*

En este texto lo más significativo es la denuncia social, años 1950-1970; pero también la relación -que veremos en muchas otras coplas- del hombre con el animal y viceversa.

La primera estrofa la hemos encontrado varias veces recogida como "popular".

Del año 1996 son, igualmente, las otras dos grabaciones que presentamos a continuación porque están etiquetadas también como *Tonás. Tonás campesinas*.

21.-Tonás campesinas (popular) *cante de trilla*. XI CONCURSO NACIONAL DE CANTE "Yunque Flamenco", **1.996** FECAC, Patrocina: Ajuntament de Santa Coloma de Gramanet Edita: Careli Records Pista 9, Intérprete: "Manuel Calderón Rueda" (Acompañado a la guitarra de "Juan Ramón Caro")

*Con el sol por testigo
vengo trillando
Y al compás de la mula
vengo cantando.
(vengo cantando).
(vengo cantando)
(con el sol por testigo)
(vengo trillando).*

*Que preparen las yeguas
dile al yegüero
que mañana es la trilla
de raspinegro²⁷⁸
(de raspinegro,)
(de raspinegro)
y a la yegua del cabo
ponle el cencerro.*

Versión ya flamenca y con aires de tonás.

Luís López Ruiz, en su trabajo sobre "nanas" y "trilleras" del que ya hemos hablado, adjudica estas letras "Con el sol por testigo" - que aquí aparecen como "popular"- a Parrilla de Jerez, quien la compondría para "la Macanita", a quien acompaña a la guitarra en este cante concreto y que tenemos también grabado y que continúa

²⁷⁸ Variedad de trigo

así:

Dale vuelta a la parva / ya que es temprano, / cuida que salga limpio el pez del grano.

Con el rastrillo / con el rastrillo, / Ve quitando la granza / por el bordillo.

Este disco salió un año antes, en 1995, "Con el alma", de la casa AUDIVIS.

La voz "negra y gitana" de La Macana²⁷⁹, con Parrilla a la guitarra, produce un efecto bastante diferente al anterior.

Francisco Moreno, presidente de la Peña de Trebujena, "La Trilla", cantaor "semiprofesional", hace este mismo cante pero ya con variantes, las suyas como intérprete, en melodía y texto.

En un Documento aportado por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Prado del Rey (Cádiz), encontramos esta variante que no nos parece tan afortunada:

A compás de las yeguas / Yo voy trillando / Y a ratito, a ratito / Yo voy cantando.

Como rasgos estilísticos:

Personificación y metáfora: *Con el sol por testigo...*

La metonimia: *de raspinegro...*

Y en cuanto a la rima: Consonante "perfecta" en la primera y tercera estrofa.

El tema, como es bastante habitual, referido a los animales (mula, yeguas), al cereal, la era....

22. Tonás campesinas. (popular)²⁸⁰ *Cante de trilla.* Pista 13, Intérprete: "Filomeno Fariñas Gómez" (sin acompañamiento musical, a voz sola).

²⁷⁹ Agustín Gómez (2004), tiene un trabajo sobre las voces de los intérpretes flamencos y, concretamente, de La Macanita Obra citada, Pág. 27

²⁸⁰ Del mismo disco anterior

*Ay, y aligera las mulas
que sale el alba
que sale el alba
y antes que el sol apriete
tenéis la parva.*

*Y en medio de la era
ya están las gavillas
ya están las gavillas
prepara la collera
para la trilla.*

*Y el viento de Levante
que me ha ayudao
que me ha ayudao,
gracias a Dios, la trilla
se ha terminao.*

Este tema está muy versionado por cantaores profesionales. Fosforito tiene grabado un cante de trilla, en 1982, con el mismo texto, aunque éste de aquí presenta ligeras variantes. A pesar de que el intérprete hace una versión melódica con gran sabor a toná, tiene, el cante de Fosforito, una consolidación flamenca especial.

Podremos observar que la "irregularidad" que presenta este texto reside en la métrica; ocurre muchas veces en los cantes populares y flamencos y los veremos en muchas ocasiones en nuestros cantes de trilla. En la segunda estrofa -en que cambia la melodía, con una subida del tono, el segundo tercio se alarga a seis sílabas, lo que resuelve perfectamente el cante.

24.-Cante de trilla (texto): Paterna de Ribera (Cádiz), **2001**. ROSADO SÁNCHEZ, Manuel, GUERRERO JIMÉNEZ, Francisco, "Niño de la Cava" *Lamento de un hombre de campo*, CEIP El Alcaucil.

(¡Segadores y moritos vamos a volver la parva, que ya viene la marea y hay que aventar!)

*Antonio Ortega
tu "mare a ti te dice
coge la yegua,
échale los andoques
y ve por greña*

*que ya voy yo "pa'allá"
con la merienda.*

*Suéltale la collera
la yegüita paría,
que está criando un potro
que da alegría.²⁸¹*

25.-Cante de trilla. 1977, Grabación: disco de la casa "Columbia". Pista 6. Intérprete. "Niño de la Cava". Guitarrista: José Cala "El Poeta"

(¡Vamos, vamos, vamos las yegüitas, vamos! ¡Eh yegua, yegua yegua, yegua!)

*Suenan bizquetas,
suenan cencerras,
ya vienen las carretas
cargás de greñas*

(¡Yegua, yegua!)

*Cuando sale el lucero
ya viene el "arba"
ya vienen los "moreros"
a extender la parva.*

*Estas yegüitas mías
tan salerosas
que parecen trotando
tres mariposas*

(¡Ay como va la yegüita del cabo, como va hoy con la caló!)

*La yegüita del cabo
va recortando
porque la de la mano
la va guiando
(la va guiando).*

(¡Vamos la yegua, la yegua blanca, vamos a ver la yegua!)

*Trotad yegüitas mías
que se vea el grano*

²⁸¹ pág. 129

que "fartan" pocas "güertas"
"pa" "da" de mano
(pa da de mano).

(¡Morito! icoge el biergo y remete esas veras por dentro hombre, que está la greña buscando pa fuera!).

Hemos escogido los textos de El niño de la Cava porque, como decíamos anteriormente, tienen la frescura de lo auténtico, de lo natural, sin artificio. Reflejan lo que él ha vivido, lo malo y lo menos malo (bueno había más bien poco).

Pero también porque sus letras "no tienen desperdicio" desde el punto de vista lingüístico: aquí encontramos términos como: *moritos, marea, andoques, greña, moreros, yegua del cabo, de la mano, veras...* Y aunque este hombre es "del pueblo" y habla "como el pueblo" sorprende a veces en sus memorias, encontrar términos así: *morábamos*:

"Pa dormí nos queabamo toa la semana en la gañanía; [...] era lo más triste del mundo, estaban las purgas que te comían [...] como si fuéramo bicho, como cochino morábamo. [...]"²⁸²

"Morar" por "vivir", cultismo que se hace raro, inmerso en el habla popular.

Todos esos términos están recogidos en el glosario, pero habría que comentar varias cosas:

"Moritos" son los trabajadores de la era: "los que vuelven la parva" cuando ya se ha trillado por un lado y hay que volverla del otro. Es el trabajo más duro junto con la tarea de aventar. Es un término empleado en Paterna de Ribera, Arcos de la Frontera, Trebujena... En Trebujena nos dicen que se les llamaba así porque hacían el peor trabajo y estaban muy quemados por el sol, (aunque los demás también).

Luís Suárez, de El Puerto de Santa María, conoció a Antonio González Morillo, "Antonio Guindate", quien con 95 años "tiene una memoria prodigiosa" y dice que los moreros eran los encargados de los moritos, como el manijero, pero de la era.

²⁸² Niño de la Cava, (2001:56)

En un artículo de Antonio Delgado sobre Juan José Vargas Vargas (Lebrija 1903), "El Chozas de Jerez", podemos leer:

Dentro del trabajo del campo pasó por diferentes oficios, peón agrícola, morito (trabajador que tenía la misión de "volver la parba") (...)²⁸³

En Olvera, también de Cádiz pero en la Sierra, los agricultores consultados por Francisco Menacho, no conocen el vocablo "morito" pero sí el de "morero", que era el encargado de que, desde la siega hasta el final de la trilla, todo saliese bien. Así opinamos que de "morero", "morerito", y de ahí, "morito".

En el tercer tercio de la segunda copla puede estar reflejado lo que venimos pensando [...] *ya vienen los **moreros** a extender la paja.*

"Marea", como viento, necesario para aventar o separar el grano de la paja.²⁸⁴

26.-Cante de trilla. Trebujena, Cádiz. **Grabación sin fecha.** De la "Peña "La trilla" nos llega, **en 2010**, esta copla de cantes de trilla que entre otros interpretaba el que fuera socio fundador y Presidente hasta su muerte, Miguel Cabral "El Coyote", al que todos los "peñistas" guardan un gran respeto y cariño.

*Mulilla torda
Campanillera
y a la hija del amo
quien la cogiera
Con una buena tralla*

²⁸³ DELGADO, Antonio, El Chozas de Jerez, Soníos negros, En: <http://www.tristeyazul.com/cronicas/sng16.htm>

²⁸⁴ Rocío Díaz Bravo, en su trabajo *Estudio léxico del concepto "rocío" en Andalucía*, dice: **Marea** es un vocablo castellano que, según M. ALONSO (1958), adquiere el significado de 'rocío' en el siglo XIX (...)
Este vocablo aparece en muchos mapas del ALEA con diversos significados, como recoge M. ALVAR EZQUERRA (2000) en el TLHA: 'Corriente marina, cuando es seguida', '**viento**' (del sur, del oeste, del suroeste, templado), 'niebla', '**vendaval**', 'llovizna'. M. ALONSO PEDRAZ (1958) sostiene que marea se emplea entre los siglos XVI y XX para designar el «**viento blando y suave que sopla del mar**» (s.v. 3) y por extensión, en los siglos XIX y XX es «el que sopla en las cuencas de los ríos o en los barrancos» (s.v. 4) DÍAZ BRAVO, Rocío, "Estudio léxico del concepto 'rocío' en Andalucía: análisis de un mapa lingüístico del ALEA". Interlingüística, ISSN 1134-8941, no 17, 2007, PP. 292 y 293

Y una collera²⁸⁵

Como ya apuntábamos más arriba vemos que no todo eran alabanzas, piropos..., más o menos sentidos, a la hija del amo;

Podemos encontrar, frecuentemente repetidos, los versos o tercios: "*a la hija del amo, quien la cogiera*". Y acabaría así.

O, como mucho, esta otra letra que nos aporta Plácido González, cantaor de Alosno y que remata de esta otra manera, más suave, desde luego, que la anterior, con la tralla y la collera:

Arre mulilla torda/ cascabelera, / A la hija del amo / quien la cogiera. /

*Quien la cogiera, / quien la cogiera / **en los cañaverales / de la ribera.***

Lo que no es tan usual, creemos, es encontrar finales con aquel significado erótico y, a veces, hasta sádico.

Y, a propósito de lo anterior, "cerramos este asunto" con un poema de Fernando Villalón "*Las Eras*", cuyos proemio y epílogo no dejan, desde luego, indiferente:

LAS ERAS.²⁸⁶

*Arre yegüita torda
campanillera,
a la hija del amo
iquién la cogiera,
con este zurriago²⁸⁷
y esta collera...!*

Van las yeguas enlazadas por los cuellos cual culpables a cadenas sometidos y en la calma amarilla de la siesta cruje el látigo.

Las espigas se desgranán bajo el casco y el rubio trigo que aprisionan sueltan y las pajas trilladas por el trote saltan rápidas.

²⁸⁵ El resalte es nuestro

²⁸⁶ La fuente utilizada es: VILLALÓN, Fernando, "Poesías completas", edición de Jacques Issorel, Madrid: Cátedra, 1998, pp. 122-123. Facilitado por Juan Diego Mata, de la Biblioteca Municipal de Morón de la Frontera, Sevilla

²⁸⁷ Aunque "látigo", coloquialmente, "pene"

El trillero los cabestros empareja y su canto dormilón e intermitente animando la carrera de las yeguas suena lánguido.

Es la trilla de mieses la faena más tranquila y sonora del verano y en las eras doradas por la espiga huele a égloga.

Ya las yeguas cansinas se detienen... y el zagal acaricia a la alazana que toda sudorosa y jadeante los ollares dilata.

Con los bieldos al hombro van llegando Los moritos, cual diablos con tridentes a volver de la parva las gavillas ya tronzadas.

Y tornan a trotar las yeguas luego al zumbido del látigo animadas y a cantar su canción vuelve el trillero que suena lánguida.

*Arre yegüita torda
campanillera,
a la hija del amo
iquién la cogiera,
con este zurriago
y esta collera...!*

Antonio Orihuela, poeta, ensayista, articulista, de Moguer (Huelva), dice sobre estos cuatro versos últimos y sobre otros con parecidas "intenciones":

Creo que sobran las palabras. En el cante no solo hay crítica social, manifestación de las diferencias excluyentes, la imposibilidad del acceso a los cuerpos marcada por el dinero y la posición social, sino también un fondo sádico de la relación erótica que lleva hasta allí lo que son tensiones sociales explícitas".

Y ya, para terminar, y simplificando muchísimo, podríamos decir que, fundamentalmente:

En las "Temporeras" o "de besana", las *pajaronas* son cordobesas, las *gañanas* o *muleras* jienenses y los cantes *de ara* y *siembra*, de Córdoba, Jaén y Málaga.

Los *de siega*, de Jaén.

Y los *de trilla* o *trilleras*, malagueños, onubenses y sevillanos.

Lo que no impide que en todas las provincias andaluzas se ejecuten con mayor y menor fortuna todos estos preciosos cantes de laboreo agrícola llamados "Tonás campesinas".

III.6 – Otros cantes del campo

III.6.1.-De laboreo agrícola

III.6.1.1.-Verdiales

III.6.1.2.-Otros

III.6.2.- Livianas y Serranas

III.6.3.-Otros “palos” o estilos

III.6.3.1.-Relacionados con el campo

III.6.3.2.-Con letras alusivas al mismo.

III.6.- Otros cantes del campo

Pretendemos, por el momento, y como ya aclaramos al principio de nuestro proyecto, dar unas pinceladas solamente sobre algunas de esas otras manifestaciones musicales en relación estrecha con el ámbito rural y campesino que permitan una visión de conjunto; completando lo investigado anteriormente y, sobre todo, que abra una pequeña rendija, al menos, a una investigación posterior profunda sobre ellos:

Sobre los *verdiales*, fandangos en sus dos vertientes:

La folclórica, en pervivencia con las "pandas de verdiales;

Y la flamenca.

Otras labores agrícolas, pero cuyos "cantos" o no existen como tal, o se han perdido, o no han trascendido al repertorio de los palos flamencos (garbanceras, de escarda, aceituneras...)

Y estos cantes poco interpretados *-livianas y serranas-* pero valorados por sus dificultades interpretativas, sobre todo la *Serrana*, no podían quedar fuera de nuestro "interés campesino".

III.6.1.- De laboreo agrícola

III.6.1.1.- Verdiales

Su labor tiene que ver con el cultivo de la vid y su producción del vino.

Son una variedad del *Fandango*: el más antiguo documentado de los cantes flamencos (desde 1705) y *el que más influencia ha ejercido sobre éstos*.²⁸⁸

Así pues, podríamos llamarlos *Verdiales* o *Fandangos de los verdiales*.

El *Fandango Verdial*, que aún conserva su pureza gracias al campesinado, mantiene plena vigencia en los Montes de Málaga, Almogía y Comares, con proyección en las provincias de Cádiz, Córdoba y Jaén y sobre todo en el Levante: costa granadina (Almuñécar con su modalidad cortijera) Almería y Murcia, *donde todavía hoy es posible escuchar las "pandas de verdiales" y ver sus fandangos bailables*.²⁸⁹

De estas "pandas" -que compiten entre sí- destacan tres tipos con su toque particular cada una ("panderos", "chinchines", laúdes, violines...) y que responden a las tres zonas malagueñas ya citadas: Los Montes, Almogía y Comares.

El modo más fácil de identificar el "Verdial" está en su compás característico, aire de bolero español o "abandolao" que las guitarras ("bandolas") interpretan con particular velocidad y énfasis, rasgueando casi sin cesar antes, durante y tras el cante.²⁹⁰

²⁸⁸ HURTADO TORRES (2009:173 y 256)

²⁸⁹ C.BUENDÍA (2014: 294 Y 296)

²⁹⁰ En <http://www.flamencopolis.com/archives/336>. *Verdiales*. Blog de Faustino Núñez de quien tomamos, como base, estas palabras

La música y la estrofa son las del *Fandango* y los textos se refieren a motivos amorosos, de la naturaleza, jocosos y festivos en general.

Los verdiales llegan también a la ciudad en los años cincuenta:

[...] *los primeros verdiales que salen de su zona de origen y llegan a la capital son los llamados de "Estilo Montes", surgen así varias "Barriadas verdialeras" como la de Campanillas, Puerto de la Torre, Ciudad Jardín, etc.*²⁹¹

El Fandango flamenco²⁹² protagoniza dos zonas en Andalucía:

Huelva, donde se conserva la forma más antigua.

Y, sobre todo, la que ahora ocupa nuestra atención, Málaga *con sus modalidades de rondeñas y malagueñas*, siendo los verdiales su forma más antigua.

Los fandangos verdiales entraron a formar parte de los estilos flamencos cuando muchos cantaores comenzaron a introducirlos en su repertorio como remate de la *Malagueña* y de otros cantes también derivados del fandango, como los llamados "de Levante".

Pero fue, sobre todo, gracias a cantaores como "Juan Breva" (Vélez-Málaga, 1844 - Málaga, 1918) que tomaron la parte "cantable" del *Verdial*, lo ralentizaron (se "abandola" entonces) hasta llegar a lo que luego serían las *malagueñas* que conocemos.

Proponemos, como muestra, un cante de *Malagueña* con remate de *Verdial* interpretado por "Diego Clavel" con la guitarra de

²⁹¹ En: *Los verdiales y Almogía*: <http://www.valledelguadalhorce.com/comarca-Almogia>

²⁹² ya al margen de los populares *trovos* "por *fandangos*"

[...] *Esta evolución económica y psicosocial de los troveros tiene, además, un entronque en la música y el cante con que se expresa: el fandango cortijero. El asentamiento definitivo del trovo alpujarreño en el Campo de Dalías coincide con la explosión y auge del fandango, que varias décadas antes se había extendido rápidamente por toda la geografía sureña de la Península. La gran variedad de fandangos y fandanguillos (verdiales, fandango de Huelva, Jabera, rondeña, etc.), estaban perfectamente asentados y eran los cantes propios de las fiestas: como las malagueñas «pandas de verdiales» o los fandangos cortijeros («parrandas cortijeras») de la costa oriental andaluza.*

En: CHECA Y OLMOS, Francisco, *El trovo alpujarreño: de lo lírico a lo satírico*. Gazeta de antropología, nº 12, 1996

Manolo Brenes, y que podemos escuchar en *youtube*: *Me has hecho cambiar los tiempos...*

III.6.1.2 –Otros

Aunque sea solo nombrarlos, con el sencillo fin de dar una visión global y lo más completa posible de los cantes y cantos que ocupan nuestra atención y nuestro estudio, queremos hacer una referencia a esos estilos musicales que se ejecutaban también durante las tareas campesinas y que tenían que ver con la recogida del garbanzo, de la aceituna, de la fruta, de la hoja..., con la pisa de la uva en los lagares etc. Labores todas donde había gran presencia femenina.

No es fácil encontrar documentación al respecto y menos aún grabaciones “fidedignas”. Es una gustosa, aunque ardua, tarea que nos proponemos para una futura investigación.

La Garbancera

De Paterna de Ribera, Cádiz, de *Lamento de un hombre de campo*²⁹³, tomamos lo siguiente:

Especial recuerdo merecen las garbanceras, que en grupos de 20 ó 30 mujeres, partían andando a las 3 ó 4 de la madrugada hacia Las Piletas, Las Vegas, El Lobatón, El Chorreadero, etc., cortijos cercanos a Paterna, entonando alegres coplillas tanto en el camino como durante el trabajo.

Los garbanzos se arrancaban de las matas con las manos y éstas se juntaban debajo del brazo formando “brazaos” que se unían a otros muchos formando “gavilla.

Vestían las mujeres muy protegidas del sol, con sombrero de paja y pantalones debajo de la falda o vestido.

²⁹³ NIÑO DE LA CAVA (2001:12)

En Olvera, Cádiz, se hacían, para esta faena especialmente, unos zapatos de cuero y suela de neumáticos viejos. Pura labor de talabartería, artesanía auténtica donde las haya.

A pesar de ser un trabajo muy duro: de noche (para asegurar la humedad), medio agachadas, los pinchazos en las manos, cinco o seis horas seguidas (mientras los garbanzos tenían "blandura) etc., era un trabajo de mujeres. Como mujer era la que se encargaba de la cuadrilla, "la manijera".

Y lo que más nos interesa ahora, *todo el camino iban estas cuadrillas de mujeres cantando unas "coplillas"*²⁹⁴ *ya casi perdidas:*

*Manijera, manijera
deme usted de mano ya
que tengo mucha "caló"
y las manos "reventá"*

*Manijera, manijera
dele una "mirá" al "reló"
que no viene el gazpachero
y hace mucho caló*

*Manijera, manijera
vuelve la cara "p'atrá"
que viene el aperaó
y nos tiene que pagá.*

Y también estas garbanceras proporcionadas por el profesor, doctor José Cenizo, de la que no tenemos más datos que letra y música y que recogemos en anexos también:

*Recitado: Ya salen las garbanceras,
son las tres de la mañana,
cantando coplillas nuevas.*

*Manijero, manijero,
ya vienen los carreteros
recogiendo los garbanzos (bis)
y en la búsqueda contentos.*

*Y anoche dormí en la era
entre la paja y el trigo*

²⁹⁴ ibídem, páginas 68 y 69

*si se entera mi moreno (bis)
"se fuera acostao cormigo".*

*Hoy no se cogen garbanzos
porque no tienen blandura
lo dejamos "pa" mañana (bis)
o esta noche con luna.*

*Manijero por favor
tú le dices al gazpachero
que se traiga el agua fresca (bis)
pa beber los garbanceros*

Cuartetas octosilábicas, normalmente, en las que se suele repetir el tercer verso.

Cantos de escarda:

No los hemos incluido en nuestras "Tonás campesinas" porque no hemos encontrado documentación o grabaciones que nos permitieran considerarlos como un estilo de las "temporeras"; pero sí es temporera como faena agrícola (trabajo de temporada por las cuadrillas de temporeras y temporeros; muy pocos eran los trabajadores fijos en el campo) muy unida al arado y la siembra.

Cada vez que a un sembrado le crecían hierbas, matojos, una cuadrilla de hombres o mujeres dirigida por el manijero o manijera, las quitaban con el "escardillo", "la escardilla" o la "azada", las escardaban, para que no impidiesen el crecimiento de lo que se había sembrado.

También se escardaban los olivares, por las mismas razones: impedir que esas matas mermasen el crecimiento del árbol y su fruto.

En el flamenco blog de Andrés Raya²⁹⁵ encontramos una *Temporera de Arcos* (así rotulada) que no habla ni de ara ni de siembra sino de escarda:

²⁹⁵ Se trata de una especie de trovo donde un escardador y una escardadora intercalan sus coplas. Una auténtica preciosidad, en mi opinión, ejecutada por "Piconero de Arcos y Fabiola Pérez", Comenta Andrés.

Piconero:

*Este manijero mío
de qué familia será
que echa los cigarros cortos
y largas las revesás (bis)*

*Pícaro de manijero
qué bien mira al señorito
que no se quita del tajo
ni "pa liá" un cigarrito (bis)*

*De toas las escardaoras
la que a mí me gusta más
la del pañolito grana
y el pelillo "echao p'atrás" (bis)*

*Me gusta mi compañera
por lo bien "qu' ha contestao"
los piropos "jechos" copla
que escardando le he "tirao"
¡Ay!, ¡Ay! que escardando le he tirao.*

Hemos querido transcribirla entera por el valor etnográfico y lingüístico de los textos (sean o no "auténticos").

Hay una parte primera en estas "supuestas *temporeras* de Arcos"²⁹⁶ que recuerdan a las coplas de cuadrillas.

Pero la interpretación y las voces son tan flamencas que, por la última parte, sobre todo, recuerdan melódicamente a las *cantiñas*²⁹⁷ gaditanas. Lo que nos hace plantearnos de nuevo el origen campesino y morisco de nuestros cantes flamencos.

²⁹⁶ Se hace necesaria aquí una investigación a fondo para ver de dónde "salen" estas temporeras, su autoría y antigüedad. Si realmente existieron como tal estos *cantes de escarda* o son "de nueva creación, aunque preciosas"

²⁹⁷ Joaquín Arcos Barranco, "Salako de Córdoba" tiene grabadas unas *cantiñas* llamadas *de los segaores*. Nos parecen, al escucharlas, *cantes de siega* con letra romanceada aunque, eso sí, con aires de *cantiñas*

Fabiola:

*Manijero, manijero
dénos usted de mano ya
que "semos" niñas con novios
y nos tenemos que "arreglá" (bis)*

*No me mires de reajo
que no "pueo" ni "escardá"
pero a las "escardaoras"
ni las vayas a "mirá" (bis)*

*Me gusta mi compañero
¡ay! escardando en el tajo
y "entoavía" me gusta más
con la luna y a mi "lao" (bis)*

Aceituneras:

El olivar, la recogida de su fruto, la aceituna, fue también un lugar propicio para el arraigo y desarrollo del cante flamenco.

Las cuadrillas de vareadores y aceituneros, sobre todo de aceituneras-“temporeros” y “temporeras” también-, animaban la vida en los cortijos [...] *pues la presencia del elemento femenino extremaba el aseo y el cuidado personal, y se sentía la misma excitación que ofrecen los zánganos de una colmena alrededor de su reina*²⁹⁸

En los documentos consultados hasta ahora, no hemos encontrado un *cante* o *canto de temporera* que responda a esta faena. Lo poco hallado rotulado como “aceitunera” nos remitía, por ejemplo:

A un cante de ara, cante de besana o *pajaroná*, grabado por El Niño de Olivares y recogida por un “aficionao”.²⁹⁹

A un disco de “Antonio de Patrocinio” grabado en 1983, en el que incluye un tema *Aceitunera* que son unos *tangos*, según reza en el disco, y que, al escucharlo, nos parece más bien un tema por *tientos*. Tientos que nos recuerdan a los interpretados por “El Turroneo” en los años setenta del pasado siglo en su famoso tema: *Cosas de Andalucía*³⁰⁰ cuyo texto habla, justamente del campesinado andaluz y “sus miserias”.

Lo que nos lleva a pensar que en los documentos audiovisuales consultados³⁰¹ en los que aparecen cuadrillas reales de aceituneros y aceituneras, a veces se oyen, como fondo musical, unas canciones

²⁹⁸ CALZADO G. (1998:215)

²⁹⁹ Blog de Andrés Bernal <http://andresbernalmontesinos.blogspot.com.es/2015/02/arrieras-y-aceituneras.html>. Y en el que también aparecen grabadas unas *arrieras* que son, en realidad un cante de “*siega*” muy conocido: *Un segaor segando...*

³⁰⁰ Manuel Mancheño Peña “El Turroneo”. CD editado por El Centro Andaluz de Flamenco en 2008 y que recoge grabaciones en directo de los años 1977 y 1978

³⁰¹ Nos estamos refiriendo, por ejemplo, a los documentales sobre el olivar andaluz y resto de España grabados entre 1914 y 1968, que el Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente recoge en un DVD en 2014, del “Fondo cinematográfico del Ministerio de Agricultura y de No Do, Gobierno de España: *Olivos y aceite de oliva (1914-1968)*

referidas a la faena de la aceituna y de cortejo, pero cuando se filma directamente a los trabajadores en la faena, lo que se oye son estilos flamencos consolidados como tal y no un "supuesto" *cante de aceitunera*.

Transcribimos las famosas *bulerías*: *Los aceituneros*, que Callejón y Monreal crearon en 1941 para "Gracia de Triana" quien la grabó ese mismo año en Barcelona para la "La Voz de su Amo".

Versionada por "Marifé de Triana", "M^a José Santiago", "Carlos Cano" etc., destacamos la versión flamenca que interpretara "Mariquilla Heredia" acompañada de la guitarra de "Perico el del Lunar".

*Mare yo tengo un novio aceitunero
que tiene vareando mucho salero
Cuando me ve me dice
voy a morir por ti*

*Mare yo tengo un novio aceitunero
que aceitunero, me gusta a mí.*

ESTRIBILLO:

*Dale a la vara
dale bien que las verdes son las más caras
Y las negras pa tí, tipití, tipití, tipití
Ay! que con la pimpollera, ay! que voy detrás de ti*

*Y mientras tanto te contaré
Las penas que paso por tu querer*

*Cogiendo la aceituna y él me decía
con palabritas dulces que me quería
se acabó la faena, y no lo he vuelto a ver
Cogiendo la aceituna él me decía
Que se moría por mi querer*

Dale a la vara....

Hay otros muchos cantos populares, cantos también de labor, de faena campesina que se refieren a la pisa de la uva, la recogida de la hoja en Murcia, de la fruta etc..., algunos auténticas joyas de nuestro folclore español, y que tan bien supo rescatar el profesor García Matos quien, por cierto, relacionó la melodía de los

*martinetes*³⁰² y *carceleras* con cantes de labor de distintas partes de España como Salamanca o Extremadura.

También registró un *cante de siega* de Mallorca cuyas líneas melódicas son similares a las de las *seguiriyas* y *tonás*.³⁰³

III.6.2 –Livianas y Serranas

Mairena y Molina, 1963(2004:234-236) consideraban la Liviana como satélite de las *seguiriyas* e introductorias de la Serrana. Por su melodía recuerda a la Serrana, a los "cantes camperos" y a las nanas.

Sus estrofas son de seguidillas y los motivos de sus letras son el campo, los pastores, los caminos, el amor etc.

*Ventanas a la calle
son peligrosas
"pa" las madres que tienen
sus hijas mozas*

*Dónde van esos machos
con tanto rumbo;
Son de Pedro Lacambra,
van a Bormujos.*

En cuanto a la *Serrana* le consideran un *aire premioso y campesino más próximo a los cantes trilleros y nanas que a los puros cantes gitanos*.

Compás de *seguiriya* pero en tono *más grave y pausado*. Su parentesco con la *Liviana* no ofrece dudas. Su cante exige poderosas facultades (frases largas y solemnes).

Sus coplas son de seguidillas y los motivos temáticos el campo, la sierra, los bandoleros, los caminos etc.

³⁰² De los que según García Matos, existen dos especies: el "natural" (con antecedentes en los *cantos de ronda* extremeños) y el "redoblado", con repeticiones. En: www.horizonteflamenco.com/martinete

³⁰³ En: <http://flamenco002.blogspot.com.es/2012/09/nanas-saetas-y-tonas-campesinas-en-el.html>: *Nanas, Saetas y Tonás Campesinas en la génesis de los melos flamencos*. Blog de F. Jurado-Pérez.

*Por la Sierra Morena
va una partía
y al capitán le llaman
José María³⁰⁴*

Acudimos de nuevo a los estudios musicales para definir lo que parece más actual con respecto a estos dos cantes del campo (la *Liviana* muy unida a los cantes de los arrieros y la *Serrana* a la vida en la sierra, el pastoreo y el bandolerismo), claramente emparentados con las *seguiriyas* y entre sí. Tomamos prestadas las palabras de Antonio y David Hurtado Torres (2009: 218-220):

La liviana

Está en la órbita musical de las seguirillas y las serranas, aunque con menos brillantez que éstas.

Participa, en cuanto al ritmo y la armonía, de su mismo esquema.

Pero lo más novedoso es lo que nos apuntan los autores sobre *el enorme parecido melódico, estructural y en cuanto a la estrofa poética, que existe entre la Liviana y algunos cantes campesinos.*

Al igual que ellos, es un canto breve y poco adornado. También coinciden en lo poco interpretados.

Por todo lo dicho parece ser que *junto a los cantes campesinos y otras tonás, la Liviana es un resto de ese tipo primitivo de cantos de antigua tradición hispano-oriental que en el siglo XIX se reelaboraron, reinterpretaron y desarrollaron en forma de cantes flamencos.*

Se ha interpretado tradicionalmente como canto de preparación, de temple, precediendo a la *Serrana*, adaptándose a su estructura armónica ("Mi frigio" o "toque por arriba").

La Serrana

Muy emparentada con la *Seguiriya* aunque el toque de ésta es "por medio" (*La frigio*), menos dulce y con más disonancias (armónicamente hablando).

³⁰⁴ Parece claro que la letra alude al famoso bandolero de la Serranía de Ronda, José María "El Tempranillo"

Su estrofa de seguidilla remata por un terceto o bordón:

*Cuando sale la aurora
sale llorando.
¡Pobrecita! ¡Qué noche
estará pasando.*

*Porque la aurora
de día se divierte,
de noche llora.*

Normalmente se canta la Liviana precediendo a la *Serrana* y ésta rematando con la *seguiriya* atribuida a "María Borrigo", llamada "de cambio", *de gran virtuosismo y dramatismo [...]*.

Castro Buendía (2014: 679-740) llega mucho más lejos en un estudio musical minucioso y detallado de ambos cantes:

Además de emparentados musicalmente entre sí, también lo están con la *Caña* y el *Polo*, compartiendo cartel *en los principios del género flamenco*.

De la *Liviana*, hoy como cante introductorio o de preparación (cante "liviano"), se sabe que existió como uno de los estilos de "cante sin guitarra" y relacionado con la Toná. Cabe pensar, pues, que eran (la *Serrana* y la *Liviana*) cantes independientes.

Nos habla este autor de dos modalidades de *Liviana*:

- La que grabó "Pepe el de la Matrona"³⁰⁵
- La de "Fosforito"

Pero parece ser que no hay entre ellas muchas diferencias.

Con respecto a "Antonio Mairena", que son creaciones personales "a partir de cantes perdidos u olvidados, de origen difícilmente localizables, demasiado engrandecidos, a veces, como para considerarlos "livianos".

³⁰⁵ Decía éste que lo de "liviana" viene del borrico liviano, el que llevaba la recua y la guiaba. *Y pa cantá hay que escoger un cante que sea aliviao pa lo que va a venir detrás. Todos los cantes que tú veas tienen liviana [...]* p683
Considera, pues, Castro Buendía que de ser así. Habría que buscar sus orígenes en otros cantes de la época y anteriores al uso del término "liviana". Podría ser en las *Tonás-Livianas* que recogió Demófilo de Juanelo

Silverio las incorpora a su repertorio, y por tanto al público, en 1865, en Jerez.

En el libro *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*³⁰⁶ que vio la luz en 2001, aparece, información valiosa sobre la *liviana*, la *Serrana* y su "macho". Como, por ejemplo, la consideración de la *Liviana como cante independiente*.³⁰⁷

Lo que evidenciaría que por un lado está la *Serrana* como cante en seguidilla compuesta (una cuarteta y una tercerilla);

*A la orilla de un río
yo me voy solo
y aumento la corriente
con lo que lloro.*

*Porque mis penas
desde que tú te fuiste
no "pueo" con ellas.*

y por otro la que lleva añadido un cante de introducción (*Liviana*) y otro de remate o *Seguiriya de cambio* de María Borrigo:

*Dice mi compañera
que no la quiero.
Cuando la miro a la cara
el "sentío" pierdo.*

Las *Livianas*, seguidillas simples con rima asonante o consonante:

*De quién son esos machos
con tanto rumbo
son de Pedro Lacambra
van "pa" Bollullos.*

³⁰⁶ Ediciones La Posada, Córdoba, 2001, Prólogo y notas de Juan Rondón Rodríguez y Romualdo Molina

³⁰⁷ La primera vez que se graba la *Liviana* "sola" es en 1954, por Pepe el de la Matrona y para la Antología de Hispavox. En 1947 ya la había grabado también, para el profesor García Matos, pero como preparación de la *Serrana*. P690

III.7 – Otros “palos” o estilos.

III.7.1.- Relacionados con el campo

III.7.1.1.- Rondeñas, Jaberías y Pregones

III.7.1.2.- Arrieras, Canto de las Caravana

III.7.2.- Alusivos al campo

III.7 – Otros “palos” o estilos.

De nuevo unas líneas someras- a la espera de un estudio profundo- para ir completando y finalizando, por ahora, esa relación de cantos y cantes que, de alguna manera -directa o indirectamente- tienen que ver todos con el campo, con lo campesino.

III.7.1 -Relacionados con el campo

Nos estamos refiriendo a:

III.7.1.1: Rondeñas, Jaberías y Pregones.

La Rondeña

Variedad de fandango malagueño.

De “rondar”, cante de ronda (parte de sus letras hablan de ello); y de la ciudad Malagueña, Ronda, donde parece ser que se cantaba un fandango local del que este cante procedería.

Ambas teorías pueden confluir en este estilo malagueño.

Por los documentos consultados, parece ser que este cante cuyos temas son mayoritariamente camperos, nace cuando los campesinos “abandonan” el campo para ir a la ciudad.³⁰⁸

Como sucediese con los cantes llamados “*De Levante*” “generados” cuando los campesinos alpujarreños se trasladan del campo a las minas.

O como cuando el campesinado, en general, busca otras posibilidades de sustentos y “se instalan” en los núcleos urbanos (fraguas, ventas,...)

³⁰⁸ En: Pedro Delgado, Cáceres. *Quejío Flamenco*
<http://pedelgom.blogspot.com.es/2009/01/estilos-de-mlaga-ii-rondeñas.html>

Entre *Verdial* y *Malagueña*, es un cante más sobrio, sin el ritmo “rápido” del verdial.

*Porque el aire corre limpio,
las matas del ventisquero
nacen fuertes y bravías;
de allí le traigo romero
a la compañera mía.*³⁰⁹

La Jabera

Solo su nombre ya es una leyenda: parece ser que se debe a dos hermanas malagueñas, vendedoras de habas (“jabas”) y que tendrían unas cualidades interpretativas importantes, como requiere un cante de estas características:

*Dos hermanas, dos mozuelas
del barrio “La Triniá”
pregonaban por jaberías.
Y desde entonces p’acá
las canta Málaga entera.*

Variedad muy antigua de fandango malagueño. Su acompañamiento es “abandolao”³¹⁰ pero con tercios más alargados y adornados.

Dice Arrebola que *la Jabera* es un cante que empieza en él, y en él termina. Y que se oyen en ella ecos de seguiriya.

Pasa de los tonos graves a los agudos y al contrario, con sus tercios ligados, lo que hace más difícil su ejecución.

³⁰⁹ Rondeña de Manuel Velázquez cantada por José Menese. En el *blog* citado de Pedro Delgado

³¹⁰ Según Navarro Rodríguez y Luque Navajas, la bandolá, originaria de Vélez-Málaga, es una de las dos variantes del fandango malagueño (la otra son los Verdiales). Estos autores consideran la bandolá como fundamento de la malagueña, fuente de los cantes de Juan Brea (cantaor que aflamencó el fandango malagueño) y el eslabón intermedio entre ese fandango y la malagueña flamenca propiamente dicha.

Como decimos la rítmica abandolada se corresponde con el *bolero* español y es heredera de éste género. Abandolao es en realidad la mayor parte del repertorio de fandangos del folclore andaluz (excepto los onubenses), no solo los malagueños. Repertorio que surge a partir de la utilización del rasgueado *abandolao*, procedente de estilos bailables de la escuela bolera, para cantar coplas sobre el ostinato armónico del fandango andaluz

Es, por lo que sabemos, la primera creación personal de un estilo de malagueña, debida a *La Jibera*, la cantaora citada por Estébanez Calderón en 1846.

Muestras de jiberas poseemos desde principios del siglo XX por "La Rubia de Málaga". Figuran registradas como *javeras*, escritas con "uve".

La "Antología de Hispavox" las "dignificó" y las "lanzó" de nuevo al repertorio flamenco.

"El Chata de Vicálvaro", Eduardo García Ruiz (1893-1975) fue un gran intérprete de *jiberas*. También las grabó con fortuna "El Chato de las Ventas", entre otros.

Miguel Poveda hace una versión muy afortunada, pensamos, como "remate" de una *Malagueña*.³¹¹

Pregones

Expresiones musicales entre recitado y cantado con aires campesinos: *dejos largos y abiertos...*, dice Agustín, del que tomamos prestadas también las palabras que siguen:³¹²

*Qué hermoso pregón nos ha dejado registrado en microsurco El Lebrijano con su madre La Perrata de aquel Tío de la Alhucema!*³¹³

De veinte años acá (era noviembre de 1997) hemos oído hablar del Pregón de los caramelos de Macandé. ¿Cómo pudieron ignorar, quienes postulaban esta atribución, las pravianas o asturianas grabadas en setenta y ocho revoluciones por el Niño de la Rosa Fina de Casares y que probablemente eran el antecedente inmediato de las versiones factibles de encontrar en cualquier punto de Andalucía?. Rosa Fina decía así:

Soy de Pravia / y mi mare la praviana: ¿Y cómo no ser de Pravia / si mi mare es asturiana?

³¹¹ La recogemos también en anexo, música y letra

³¹² Agustín Gómez en la conferencia-homenaje a Mario López, en la Peña "La Pajarona" ya aludida

³¹³ Recogido en los documentos sonoros de nuestros apéndices documentales

Las *pravianas*, con variantes melódicas, eran muy frecuentes en los discos antiguos de flamenco, aunque siempre *metidas en un ritmo de golpe seco e insistente*, dice Agustín.

Pregones de “El Caramelos”:

*Son de anís, naranja y fresa;
y si los queréis, de menta;
también los llevo de limón...*

De “El tío las piñas”:

*¡Buenas piñas...!
niños y niñas,
llorad por piñas;
tirarse al suelo,
romped el babero
que vuestras madres
os den el dinero.*

Ha habido intérpretes que los han cantado con aire de *bulerías por soleá* con sabor *asociado al estilo de Pepe Pinto*. Y Luis de Córdoba, en su disco titulado *Que ni pintao*, los canta en *auténtica tonada [...]*.

En el apartado “Tradición y Modernidad” recogemos uno pregones (de los caramelos, del uvero: *Uvitas negras de Los Palacios, comen la niñas dulce y despacio...*), que nos parecen auténticas *tonás*, ejecutados magistralmente, creemos, por Marina Heredia - quien a su vez los tomó de Caracol- y acompañando al baile sin igual de nuestra ilustre “Sara Baras”.

III.7.1.2 –Arrieras, y Canto de las Caravanas

Las Arrieras

El de los arrieros ha sido uno de los gremios más decisivos a la hora de la transmisión, la difusión y la reinterpretación y recreación no solo de los cantos populares sino también de los cantes flamencos en general, sobre todo de *livianas* y *fandangos*, en todas sus variantes esto últimos. Sin olvidarnos la de los llamados cantes de los arrieros o *arrieras*.

Su constante trasiego de ir y venir propiciaba además el trasvase de letras y melodías de unas zonas a otras; de la geografía andaluza en el caso que nos toca.

En *Los fandangos de Lucena* (1998: 238-242) Francisco Gutiérrez Calzado dice que la estructura formal de la *Arriera* es la del *Fandango* de Lucena, la de todos los cantes de esa zona: cuarteta de versos octosílabos y rima asonante en los pares, que se alarga hasta los seis con la repetición del primero y último versos.³¹⁴

Sería pues el motivo temático el que distinguiría el cante de los arrieros de los otros fandangos.

Parece ser que las *arrieras* antiguas tenían aires de *taranta*. Y otra variante, que ya no se canta, sería de enorme parecido al verdial y próxima al fandango atribuido a "Frasco (Frasquito) Yerbagüena".

Es pues, un claro ejemplo de asimilación de un tipo de cante existente, que al hacer expresa referencia temática al oficio, toma el nombre de arriera, dice Gutiérrez Calzado; y nos presenta una muestra de ellas:

*Mi madre me pega palos
porque quiero a un arriero.
Mi madre me pega palos;
y al son de los palos digo:
arre, borrico platero.*

*La voz de un arriero suena
madre yo me voy con él
La voz de un arriero suena
aunque no tenga dinero,
tiene burros que vender.*

Tengo al liviano enseño,
a parar en el ventorrillo,
él me hace ese favor,
le doy un caramelillo,
y tan contentos los dos.

Recordemos lo que nos decía a propósito uno de nuestros informantes, Manolo Batista, de Moguer, Huelva:

*Sí recuerdo lo que cantaban los arrieros, Las Livianas:*³¹⁵

³¹⁴ Alfonso Hortal Barba en su obra, *100 años de Cante Jondo en Jaén*, Editorial Andalucía1981. lo considera un cante se esa provincia (Jaén). Cante *melódico y bonito con terminación en fandango*". (p160)

³¹⁵ Recordemos que Pepe El de la Matrona decía que hace referencia al borrico liviano, "compañero de fatigas" de los arrieros

*El cante por Liviana
ya se ha perdío,
nadie lo canta, mare,
con lo que ha sío.
Los arrieros, los arrieros...*

Manolo de la Ribera, grabó en 1930, sus famosas *Arrieras de Dalías*, que recogemos también en nuestros registros sonoros:

*Como mi mula no hay una
en toa la Andalucía
como mi mula no hay una;
vengo del Campo Dalías
con mis barriles de uva
para el muelle de Almería.*

*¡Viva el Campo de Dalías,
viva Adra y viva Berja,
viva el Campo de Dalías
y también viva Laoján,
cuatro pueblos de Almería
de primera calidad!*

*Las que viven en los parrales,
las mujeres de Dalías,
las que viven en los parrales,
son mujeres santas y buenas
porque las crió su mare
con uvicas de primera.*

Nos parece claramente un fandango abandolao; menos rápido en su ejecución que el verdial. Y la misma estructura estrófica.

Canto de las Caravanas

No hemos encontrado aún muchos datos al respecto. Pero parece ser que se debe a una creación- junto a las *galeras*- de Juan Peña "El Lebrijano".³¹⁶

³¹⁶ En: <http://soliloquiosflamencos.blogspot.com.es/2011/02/galeras-y-caravanas-de-lebrijano.html>

Recogemos de *Rito y Geografía del cante* y “subido” en *youtube*, este precioso, creemos, *Cante de las caravanas*, de la voz prodigiosa de “María La Perrata”, acompañada a la guitarra por su hijo, Pedro Peña y por un coro familiar.³¹⁷

*Gitano
sin país y ni bandera,
cual vosotros quisiera
bajo el cielo soñar.*

*Gitano,
¡Ay! que a tu libre albedrío
y tu cariño y el mío
por el mundo se van.*

*Ya se van los gitanos
por los caminos
y la alegre caravana
ese es su sino*

(Estribillo: coro)

*Solitaria y oscura
se ha quedado la fragua
y una noria sin agua
y una mesa sin pan.*

*Por la arena caliente
y un eterno camino
como manda el destino
los gitanos se van.*

(Estribillo: coro)

*Como se quiere se olvida
dice una voz dolorida
que el viento se va llevando
y sigue la caravana
por los montes clareando
hasta rayar la mañana*

(Estribillo: coro)

³¹⁷ *Ibíd*em

III.7.2 –Alusivos al campo.

Hay otros muchos “palos” o estilos en los que no nos detendremos tampoco pero que tienen también mucho que ver con el tema campesino y el campo. Es, por ejemplo, el caso de los **Fandangos camperos**, como este de Facinas, pueblo de la provincia de Cádiz, donde se conserva un fandango abandolao muy antiguo, introducido al parecer por un cantaor, Juan Palillo oriundo de la provincia de Málaga:

*Fue de Facinas, señores
y se llama Juan Palillo.
Y entre “tos” los segaores
siempre fue su fandanguillo
el mejor de los mejores.*

El de Cartagena, abandolao:

*En mi burro mando yo
yo soy el amo del burro
cuando quiero digo iarre!
cuando quiero digo iso!*

El de Almería, de ritmo muy ligero y alegre, propio del baile.

*El fandango de Almería
pronto se harái popular
lo cantan los parraleros
cuando empiezan a cortar
las uvas pa el año nuevo.*

O las **Romerías**, cantiña gaditana, de las que Mairena y Molina (1963. Edic de 2004: 273) decían que eran *de inspiración campesina, campera*:

*Debajo de los laureles
tiene mi niña su cama
cuando se queda dormía
sale el sol, le da en la cara [...]*

El **Garrotín** : que hace referencia a “garrote”, y al asturianismo “garroteada”, variante del acto de trillar con garrotes o palos. Lo que nos lleva a pensar en su posible origen campesino.

Sus coplas son también cuartetos octosilábicos que se convierten en cinco versos por la repetición del primero.³¹⁸

*Siempre sabré lo que quiero:
un caballo, una escopeta,
un olivar de verdeo
y diez costales de pesetas.*

O estas **Guajiras** (En cuba, los guajiros son los campesinos), *Una familia honorable*, que interpreta “José Menese”

*Llevaban tierras de campo
en leguas, de un lao pa otro,
y por si esto fuera poco
regateaban a diario
el denigrante salario
que ganábamos, dejando
detrás la yunta, arando,
o con la hoz en la siega,
sangre y sudor con la briega
gotita a gota en el campo.
Etc.*

Y la mayoría, si no todos, de los estilos flamencos actuales: desde *la Seguiriya*, a *la Soleá*, pasando por *las cantiñas*, *las bulerías* etc., cuyas letras (de las que hemos recogido unas bellísimas muestras), muchísimas veces también, hablan del campo y el campesinado.

Evidentemente, somos bien conscientes que en un estudio que se precie, estas afirmaciones, estos supuestos, tienen que ir sustentados con una base documental importante y con un trabajo de campo igualmente a la altura.

Solamente, como hemos repetido sin cesar, queríamos abrir puertas a una profundización mayor y, sobre todo, queríamos completar el tema de los cantes campesinos, sin obviar otros que de alguna manera, se relacionan con él o lo aluden.

³¹⁸ En: Hurtado Torres (2009: 272)

IV.- FLAMENCO DE GAÑANÍA

IV.- Flamenco de gañanía

*Manijero, manijero,
dame de mano ya,
que la casa está muy lejos,
nos tenemos que bañar.*³¹⁹

Si las tierras estaban lejos, hombres, mujeres y niños permanecían en el lugar de trabajo, durmiendo en las gañanías - espacios habilitados para tal fin, en las cuadras, barracones donde se guardaba el grano etc...- Lugares mal ventilados la mayoría de las veces y donde la más mínima y necesaria intimidad brillaba por su ausencia.

Varias de nuestras informantes de Las Cabezas de San Juan, nos contaban que para asearse y vestirse colgaban unas mantas para no ser vistas, las mismas que separaban unas camas de otras.

En algunos casos disponían de habitáculos más decentes y más o menos confortables. Trabajaban por periodos de entre diez y quince días, regresando el último, al finalizar la tarea, al hogar, para sólo asearse en condiciones, cambiarse de ropa y regresar al campo a la mañana siguiente. Y... ¡Vuelta a empezar!

A veces, si la casa estaba muy lejos y la temporada duraba dos meses, por ejemplo, ese era el tiempo que permanecían ininterrumpidamente en la gañanía.

³¹⁹ Si las tierras estaban lejos, hombres, mujeres y niños permanecían en el lugar de trabajo, durmiendo en las gañanías -espacios habilitados para tal fin, en las cuadras, barracones donde se guardaba el grano etc...- lugares mal ventilados la mayoría de las veces y donde la más mínima y necesaria intimidad brillaba por su ausencia. Varias de nuestras informantes, de Las Cabezas de San Juan, nos contaban que para asearse y vestirse colgaban unas mantas para no ser vistas, las mismas que separaban unas camas de otras. En algunos casos disponían de habitáculos más decentes y más o menos confortables-. Trabajaban por periodos de entre diez y quince días, regresando el último, al finalizar la tarea, al hogar, para sólo asearse en condiciones, cambiarse de ropa y regresar al campo a la mañana siguiente. Y...“Vuelta a empezar”. A veces, si la casa estaba muy lejos y la temporada duraba dos meses, por ejemplo, ese era el tiempo que permanecían ininterrumpidamente en la gañanía

*Mañana me voy, me voy,
y la gente qué dirá,
¡Ya se va de la cuadrilla
la que más ruío da.
Ya se va de la cuadrilla
la que más ruío da!*

Nos contaban que, de noche, la hilera de fogatas, "era precioso, algo único":

"Por la noche en el fogarín, se hacía una fiesta y, antes de acostarme to el mundo cantando y bailando.

Yo me acuerdo que se levantaban a las cinco de la mañana, cuando íbamos a coger las aceitunas y el abuelo nos ponía allí las tostás pa levantarnos a..., pa ir a trabajar a las ocho la mañana, mos levantábamos a las cinco, hacían el café y a las 7 de la mañana ya estaban cantando los gitanos sin tener...pa ir a trabajar, y cantaban muchas cosas, me acuerdo yo; mi padre era manijero, de los Aciagos...³²⁰.

La también jerezana Ana Blanco Soto, "Tía Anica la Periñaca" (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1899-1987) pasó una gran parte de su vida con los gitanos de Jerez trabajando en el campo, con los que participaba tanto en las faenas campesinas como en los ratos de cante de los trabajadores; entre ellos Tío José de Paula, el Borríco etc. Y confirma lo que acabamos de leer:

Cuando terminaba el trabajo, tos los gitanos se ponían alrededor de los fogarines a comer y a beber. Y a cantar. Yo m'acuerdo que mi familia cantaban tos [...] ³²¹

Y en este sentido se expresaba Agustín Gómez³²² cuando decía que en Andalucía, el único lugar en el que el gitano se integra en la clase trabajadora campesina es en el eje "Sevilla-Cádiz". Aprende

³²⁰ *La tradición Musical en España*, Jerez de la Frontera. TECNOSAGA, Madrid, 1998. (pista no 24: Voz de María Loreto Suárez, grabada en Mayo de 1996)

³²¹ *Flamenco*, textos: Ángel Álvarez Caballero, fallecido en Agosto de 2015, y Manuel Ríos Ruíz. Documentación gráfica: A. Álvarez Caballero. RBA coleccionables S.A. Barcelona, 2005. Pág17

³²² En: I Circuito Andaluz de los Cantes Autóctonos, VVAA. Confederación Andaluza de Peñas Flamenca, 1994

romances y los transmite a su vez, hasta nuestros días³²³

Y es que en el mundo del bracero, del gañan, del campesino, no sólo estaban los cantes llamados "camperos" sino otros muchos estilos.³²⁴

Los testimonios que hemos tenido la suerte de escuchar y compilar así lo confirman también.

En las distintas épocas de laboreo (siembra, recolección, siega, trilla) mujeres y hombres (muchas veces, niños) pasaban las temporadas (temporeros/as) enteras entre los campos, de sol a sol, y malviviendo, a veces, en las gañanías de los cortijos en los que trabajaban y donde se refugiaban al anochecer.³²⁵

Cuando el cuerpo y el ánimo lo permitía, después del trabajo o aprovechando el "paro forzoso" de un día interminable de lluvia (o en la temporada de los garbanzos porque "no tenían blandura") O, muchas veces, al amanecer, o de camino "al tajo", alrededor de un buen guiso y una arroba de vino, se cantaba y bailaba por bulerías (las cortas, normalmente) tangos... o, los más valientes, se arrancaban por *siguiriyas, soleares* o *fandangos*.³²⁶

De esta manera, el Flamenco va a tener una muy estrecha relación con la gañanía. El cante será el instrumento de distracción, consuelo, desahogo e incluso de protesta y reivindicación

³²³ Recordemos que Antonio Mairena "recogió" "su" *Romance del Conde Sol* (*La Condesita*) de un gitano de El Puerto de Santa María, Cádiz

³²⁴ Lo que no impedía que muchas veces un grupo de hombres, se reuniera, ya de noche y en torno a un fuego, como en Paterna de la Ribera, Cádiz, para cantar *temporeras* al estilo de las ya descritas "pajaronas" cordobesas, en las que un gañan a la voz de ¡voy! *iniciaba su copla cuando otro terminaba la suya, iniciándose una animada rivalidad entre los cantaores*. En: "Lamento de un hombre de campo":2001:11. Lo que nos hace irremediamente pensar, además, en los "trovos y los troveros

³²⁵ *En las gañanías, los trabajadores continuaban sus labores, después de anochecer, a la luz de una lámpara de aceite, tejiendo cestos de hojas de palmera para guardar el grano trillado. Por la noche dormían en colchones de paja (jergones). A los trabajadores se les llamaba "gañanes", por lo que chisteaban: "Eso es porque siempre estamos engañados"* <http://www.kaprichodelsur.com/2011/03/las-ganancias-en-el-origen-del-flamenco.html>

³²⁶ José M^a Sebastián Soto Vega, "Tío José de Paula" (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1871-1955) era manijero, se encargaba de las cuadrillas de peones del campo, en los cortijos de la campiña jerezana. Cortijos de los que nos habla con frecuencia la ya nombrada "Tía Anica la Perriñaca"._Contaba también ésta que cuando no se trabajaba en el cortijo, por la lluvia o por la causa que fuere, enseguida se formaba allí la juerga. Gracias a lo cual pudo ella escuchar a Tío José, a quien adoraba.(págs57 y 58)

jornaleras.³²⁷

Estaríamos hablando de "Meloterapia", la "reparación" del alma y el cuerpo a través de la música, la flamenca en nuestro caso. Porque ese cante que se hacía después de una larga jornada de trabajo era de lo más hondo ("jondo"). Ese rebuscarse flamenco.

"Cante hacia adentro", como nos dice el profesor, doctor Francisco Escobar, hablando sobre *"Valente y lo jondo"*.³²⁸ Y que este autor decía en "su" *El arte, la voz*, que la música flamenca responde al "arte de la memoria" y como tal, atesora *un fondo inmemorial o tradición anónima*.³²⁹

La palabra que se hace o es cantar, canción, nos llama, en efecto, hacia su interioridad, que está formada por el infinito depósito de la memoria y de los tiempos. De ahí que en lo poético se cante propiamente no hacia fuera de la palabra, sino hacia el interior de esta, hacia sus adentros, hacia lo hondo o jondo, hacia lo que-según se dice en el mundo afrocubano- "está dentro del cantaó"

Y en otras zonas campesinas andaluzas también, el cante ha servido como "socializador" y como "terapia".

Cristina Cruces narra que en los cortijos cordobeses se hacían "relaciones", *Cantes romanceados, en la "masa frita", al final de la temporada de aceitunas*. Que no se practicaban durante el trabajo aunque sí en el mismo espacio laboral. Que servían *a la algarabía colectiva o a la interpretación personal del sentimiento*.³³⁰

De la misma manera, tenemos el ejemplo del Trovo

³²⁷ Por las noches, (...), se animaba el cotarro cantando cada cual lo que sabía. Recuerdo una noche, en el Cortijo de Villarana, de El Puerto, al manijero, Juan José Vargas Vargas, "El Chozas" subido en un poyete de los que utilizaban como cama, entonando, ante la mirada atenta de todos los jornaleros que allí estaban, el "romance de la Princesa Celinda". Aquello me trajo a la memoria, y lo tengo anotado en mi cuaderno de campo, el comienzo del Libro II de la Eneida: "Conticuere omnes, intenteque ora tenebant/ inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto..." ¡Con esa misma devoción y admiración lo escuchaban! (Luis Suárez A. Puerto de Santa María, Cádiz. Entrevista, 2010)

³²⁸ En: Sobre *Valente y lo jondo: Notas de poética*. Studi Ispanici, 2012, p264

³²⁹ Valente, 2008: 625-626 *El Cante, la voz*, (EN: pág. 17, Francisco J Escobar, Universidad de Sevilla: Poesía y canción, *El río sumergido*, de José A. Valente. Cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes. "Demófilo" Fundación Machado, nº 45, 2013)

³³⁰ CRUCES ROLDÁN, Cristina. *Más allá de la música (I)*. Signatura de Flamenco, Sevilla, 2002, p69

alpujarreño, “trovar” como “sedante”, “calmante”.

Las gentes andaluzas se valen de los cantaores para dejar escapar su dolor y su historia verídica, todos los poemas del cante jondo son de un magnífico panteísmo, consulta al aire, a la tierra, al mar, a la luna, a cosas tan sencillas como el romero, la violeta y el pájaro, decía Lorca.

Palabras que tomamos del trabajo sobre “El trovo” de Francisco Checa Olmos, quien nos dice también que su interpretación tomó cuerpo en las fiestas cortijeras: *Estas fiestas -y el trovo en ellas- cumplen una función psicosocial muy importante: valen para que el hombre se reúna, para compartir la diversión, para comunicarse; una orografía tan escarpada como la alpujarreña, un hábitat tan disperso como los cortijos de lomas y barrancos, dan por satisfecho en estas fiestas la necesidad humana de la comunicación interpersonal.*³³¹

Tenemos que marcar, como diferencia, que el trovo es un arte reservado exclusivamente a los hombres, lo que no ocurría con el flamenco de las gañanías.

El papel de la mujer en el campo y en la gañanía era fundamental (como ya lo manifestamos a propósito de la situación social del campesinado). Trasladaban el rol de madre y esposa a la gañanía y lo completaban -tareas interminables- con el del campo: la aceituna, el garbanzo, la siega, el grano... y participaban en las “fiestas” como los hombres y, a veces, más, cantando, bailando, narrando, con bromas etc. Sin dejarnos atrás a la “manijera” que se encargaba normalmente de la comida (gazpacho o arranque y garbanzos, normalmente) para toda la cuadrilla.

Y recordemos lo que decía Francisco Calzado:

La presencia de las cuadrillas de vareadores y aceituneras en los cortijos animaba sobremanera la vida de éstos, pues la presencia del elemento femenino extremaba el aseo y el cuidado personal, y se sentía la misma excitación que ofrecen los zánganos de una colmena alrededor de su reina” *La concurrencia masiva de gentes en los cortijos animaba los espíritus y se solían dar de forma espontánea reuniones de cantes y bailes que hoy dormitan en la exigua memoria*

³³¹ http://www.ugr.es/~pwlac/G12_07Francisco_Checa_Olmos.html “El trovo alpujarreño”

*de los ancianos, otrora protagonistas mozos de los mismos.*³³²

Lo que está, desde luego, demostrado, es que ya sea trabajando o en los momentos de descanso y fiesta, los estilos flamencos se han ido fraguando y consolidando, creando estilos personales.

Hacemos nuestras las palabras de Luis Suárez Ávila³³³: “En las gañanías bajo andaluzas se han “trasegado” y consolidado muchos estilos cantaores y han quedado como ejemplos dignos de repetirse así. La misma venerabilidad y respeto que producía en los oyentes quien cantaba, ha dejado, para siempre fijados estilos de siguiiriyas o de soleares.”³³⁴

De la misma manera, nos hablan estos autores de Tío José el de La Juliana (Jerez de la Frontera, Cádiz, finales SXVIII): *[...] desde él, Jerez [...], prehistoria del flamenco, ha sido un aljibe del flamenco [...] El cante de Jerez hay que situarlo en ese convivir de los hombres del vino, en la reunión de amigos y compañeros [...] o, si nos asomamos a sus más antiguas expresiones, en los largos atardeceres de las gañanías, los almijares y los sombrajos. Y se le supone creador y difusor de varios estilos de tonás*³³⁵

También Pepe “el de la Barbarita” nos habla de los cantes – no sólo camperos, soleá, peteneras- que ejecutaban los gañanes de las fincas de La Puebla de Cazalla (“El Fontanal”, Coria...) y alrededores: Marchena (“La Coronela”, “Casanova”, “Ortiz”...) Morón de la Frontera (“La Rana”...) Osuna (“Birrete”...) e incluso llegaban hasta Olvera, Torre Alháuquime, Alcalá del Valle etc. los gañanes de La Puebla.³³⁶

Aunque como ya hemos dicho, las condiciones laborales y de

³³² Francisco Calzado G. Obra citada P.215

³³³ Luis Suárez Ávila, El Puerto de Santa María, Cádiz. Entrevista, 2010

³³⁴ De “El Gloria, Rafael Ramos Antúnez (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1893- Sevilla, 1954), cantaor gitano, más conocido con el nombre artístico de NIÑO GLORIA, nos dice Manuel Ríos que sus valiosísimas grabaciones han marcado la pauta de muchos de los estilos de hoy, de los que se atreven(...). *Procedían estos cantes de los espacios abiertos, eran los cantes de la besana, los cantes del cigarro, de ese cigarro que se fumaba el gañán al pie del cántaro, sobre el barbecho, encima de la tierra removida, al lado de la yunta, pero nada de decirlos al libre albedrío, sino sujeto a un compás prodigioso, legítimo.* Colección Flamenco (2005:63)

³³⁵ *Ibidem*: 57-59

³³⁶ Entrevista, abril 2015 en La Puebla de Cazalla

habitabilidad no eran precisamente buenas, más bien al contrario –y tenemos documentos y testimonios, entrevistas, que así lo confirman,³³⁷ además de lo ya expuesto en páginas anteriores.

Afortunadamente, entre tantas penalidades también había sus momentos de “ocio”, de risas, de fiestas como ya hemos expresado más arriba.

En Las Cabezas de San Juan, hemos entrevistado a la familia “Vitorino”, Eduardo, Bastiana, su mujer, su cuñada María..., Y a Rafaela, de los “Potes”, y nos han hecho reír sin parar con anécdotas, bromas, cante, baile, que se hacían en las gañanías.

Había, por lo general, mucha solidaridad entre los trabajadores. No siempre las circunstancias eran tan duras ni tan enfrentadas. El manijero (o capataz) no siempre era tan severo.

A veces les daban “reveso” (descanso) cuando dos encargados amigos se encontraban “en las lindes del tajo”. Y podían pasar así *hasta una tarde entera sin trabajar*.

Agustín Gómez³³⁸ nos ilustra de nuevo con pasajes de la vida del gañán, al hilo de lo que venimos señalando. Hay una copla - *auténtica en su broma o en su contradicción*- que le recuerdan ciertos roles de la *gañanería desde tiempo inmemorial*. La copla es la siguiente:

*El Borrico viejo ha parío
no creas que son infundios
puedes darlo por “jecho”
lo dijo el aperaor.³³⁹*

Ese rol, al que alude indirectamente -y por medio de la ironía-

³³⁷ Luis Suárez Ávila: *Hacinados en las gañanías, trabajaban de sol a sol, con el solo alimento del “arranque” y el gazpacho majado en el dornillo de encina o en el lebrillo de barro, a la hora de la comida, por el gazpachero. “Cucharada (“cuchará”) y paso atrás”. Así se cubrían los rigurosos turnos que, con un medio pimiento de cuernicabra como cubierto, o con una cuchara de madera, o de cuerno, iban dando cuenta, por riguroso orden, del gazpacho. De bebida, el vino, en jarras generosas, y el agua que traía el aguador en cántaros de Lebrija, que era distribuida en las liaras de asta de toro de cada uno.* Luis S.A, Entrevista 2010 *Niño de La Cava [...] “Pa dormí nos queabamo toa la semana en la gañanía; [...] era lo más triste del mundo, estaban las purgas que te comían [...] como si fuéramo bicho, como cochino morábamo. [...] Obra citada (2001: 56)*

³³⁸ A. Gómez: Conferencia citada.

³³⁹ Magníficamente interpretada, pensamos, por el cantaor David Pino

la copla y del que nos habla Agustín, es el de “agradaor”. El hombre encargado de “agradar” al encargado, al aperaor, al manijero o al señorito cuando se acercan al tajo o, suponemos, cuando “visitan” la gañanía, de lo que les hablaremos más adelante.³⁴⁰

Como desquite, no obstante, estarían estas otras que nos procura también Agustín:

*Mis esperanzas tengo
de que algún día
la mula de mi amo
pueda ser mía³⁴¹*

*Toos los mulos del cortijo
de don Juan José Carrasco
no le llegan a los míos
ni a la corona del casco.³⁴²*

El otro rol del que nos habla Agustín Gómez es el de *pensaor*:

¿Creerán los legos en gañanerías que se trata de un hombre que piensa como si fuese la escultura de Rodin? Ni hablar, la gañanería tiene sus vocablos o metáforas con lógica propia: El pensaor es el que se encarga de echar pienso a las bestias por la noche.

Y, por supuesto, no todos los “señoritos” eran iguales, y no todas las épocas han sido tan duras.

Hemos entrevistado al propietario de una preciosa y bien conservada hacienda: “Orihuela”, de Olvera (Cádiz). Antonio Álvarez Colunga³⁴³ es una persona afable y generosa.

No sabe el por qué del nombre, pues la escritura es del 1500 y ya se llamaba “Orihuela” (entonces no pertenecía aún a su familia).

³⁴⁰ Claro que unos agradaores tenían más habilidad que otros. Este de la anécdota fue tremendo: Era la hora del jato cuando llegó el señorito. Al verle comer un pedazo de tocino pelado con aquella fruición, exclamó: ¡Ay, quien pillara tu estómago! A lo que el agradaor contestó: ¿El estomaguito está bién, mi amo? Nos cuenta Agustín Gómez

³⁴¹ no descartamos aquí, además, segundas intenciones, al aparecer “mula” en singular y dado el repertorio “machista” que existe en las coplas flamencas y de lo que ya hemos dado alguna que otra pincelada sobre “la hija del amo”

³⁴² A. Ranchal *El Aristócrata del Cante*.

³⁴³ Entrevista en su cortijo o hacienda “Orihuela”, Olvera, Cádiz, en la primavera de 2010

La era puede tener unos 150 años y donde se practicó la trilla hasta los años sesenta; “ya luego entraron las máquinas”, nos dice.

Tenían trabajadores fijos: caseros, guardas... y eventuales o temporeros que venían, muchos, de Morón de la Frontera. Y un encargado con el que el trato era bastante cordial.

Tiene Antonio un gusto exquisito y la maravillosa “manía” de conservarlo todo. Nos abrió sus puertas y pudimos fotografiar, grabar... Todo está bien cuidado y ordenado: los aperos, la era,...**y la gañanía**: un lugar para los trabajadores digno y con todo lo necesario.

Nos contó que la relación con éstos era bastante relajada, que trabajaban bien y que sólo iban a casa cada quince días; un día de descanso “era lo normal”. Y recuerda también que **siempre estaban cantando**.

La convivencia entre gitanos y payos era frecuente, sobre todo en el Bajo Guadalquivir donde el campesino gitano era mayoría. (Lebrija, Las Cabezas, Sanlúcar, Trebujena, Jerez... de donde son la mayoría de nuestros y nuestras informantes).

Los gitanos de la Andalucía Baja son los más asentados del mundo, se han identificado plenamente con la población campesina autóctona, con los trabajos del cortijo, de la viña. Son gitanos que aran, cavan, cosechan, vendimian o pasan a los sectores productivos de la industria y servicios, como el resto de campesinos [...].³⁴⁴

-Y Mairena y Molina³⁴⁵ decían al respecto y desde mucho tiempo atrás: *“Lo que nos conviene subrayar es el fenómeno de convivencia durante los siglos XVI y XVII. La población morisca campesina debió de ser numerosa en las campiñas de Sevilla y de Jerez. Allí se formaron sedentarios grupos gitanos que en el transcurso de dos siglos se andaluzaron por completo.*

Otra ocasión, nada desdeñable, de “juerga flamenca” y a propósito de los “señoritos”, era cuando éstos tenían algún acontecimiento personal o familiar que celebrar en el cortijo. Los gitanos, sobre todo, eran “invitados” (no tenemos constancia de que

³⁴⁴ GÓMEZ, Agustín (2004:26)

³⁴⁵ MAIRENA, A Y MOLINA, 1963 (2004:33)

cobraran por ello) a participar con sus cantes, bailes y todo lo que fuese menester en aquellas circunstancias. Los trabajadores podían gozar, entonces, de algún tiempo libre, y la comida y bebida ese día era más abundante y mejor.

A veces, no hacía falta celebrar nada para que el señorito se uniera a la fiesta de la "gañanería". Y entonces el vino y la comida solía correr también de su cuenta.

Todo esto me hace pensar en Cadalso y sus *Cartas Marruecas*. Leyéndolo nos "topamos" con la carta nº VII: *Del mismo al mismo* (de Gazel a Ben-Beley):

Me recuerdo que yendo a Cádiz [...] me extravié y me perdí en un monte [...] Me encontré con un caballero [...] (que) me aconsejaba y suplicaba fuese con él a un cortijo de su abuelo [...] acepté la oferta. [...] La conversación cayó, según costumbre, sobre el tiempo y cosas semejantes [...] ¿Cuáles fueron sus primeras lecciones?-pregunté yo.- Ninguna-respondió el muchacho-; Ya sabía yo leer un romance y tocar unas seguidillas; ¿para qué necesita más un caballero? [...] Llegamos al cortijo [...] Allí tuve la dicha de conocer al señor tío Gregorio (carnicero de la ciudad). A su voz ronca y hueca, patilla larga [...]

*Contarte los dichos y hechos de aquella academia fuera imposible o tal vez indecente; sólo diré que el humo de los cigarros, los gritos y las palmadas del tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál habría de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dejaron pegar los ojos en toda la noche [...]*³⁴⁶

¿No encontramos aquí un claro precedente de las "Juergas flamencas" en los cortijos, de la misma manera que nos pone Bécquer en los antecedentes de las "ventas flamencas" cuando nos relata su famoso encuentro en *La venta de los Gatos*, ventorrillo a las afueras de Sevilla?³⁴⁷

³⁴⁶ Esto narra José Cadalso, (*José Cadalso* y Vázquez de Andrade, Cádiz, 8 de octubre de 1741 – San Roque, Cádiz, 26 de febrero de 1782) literato y militar español, en sus *Cartas Marruecas*, en el último tercio del siglo XVIII. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70667.pdf> (páginas 16 y 17).

Estas cartas se publicaron por primera vez en el *Correo de Madrid* en febrero de 1793 y cuatro años más tarde aparecieron en un libro editado por la imprenta Sancha, también de Madrid

³⁴⁷ ¿Y hasta nos hablaría ya de los cantos de columpio, (futuras *bamberas*)? Gustavo Adolfo Claudio Domínguez Bastida, Sevilla, 1836-Madrid, 1870, más conocido como Gustavo Adolfo Bécquer. *Leyendas sevillanas*, nº 15: *La venta de los gatos*. En: REYES, Rogelio, *Sevilla en la obra de Bécquer*, Biblioteca de Temas Sevillanos, Sevilla, 1980. páginas 74 y 75, sobre todo

V - TRADICIÓN Y MODERNIDAD.

V - Tradición y Modernidad.

¿Qué queda hoy? Evolución histórico-musical:

Manifestaciones culturales: celebraciones, fiestas, tradiciones, ritos...

Concursos, certámenes...

Espectáculos: ventas, peñas, teatros, festivales...

(...)He de advertir que por entonces (años 50) los tiempos modernos ya se habían disparado. Estaba la radio, había coches y motos, además de aviones, por no hablar de películas llegadas de fuera que nos colocaban ante un abismo parecido al de los sueños.³⁴⁸



³⁴⁸ Sebastián. <http://www.newsgrupos.com/es-humanidades-literatura/931040-la-trilla-hacia-el-ano-50-a.html>. Consultado en 2010

Retomemos estas palabras de Caballero Bonald que sirven bien a este propósito:

La convivencia -y aun los cruces étnicos- de los gitanos con los campesinos y moriscos de las actuales provincias de Sevilla y Cádiz, genera en cierto modo un intercambio cultural de lo más propicio para la canalización de aquellas iniciales formas expresivas que ya se parecían al flamenco y preludiaban los romances y tonás que hoy conocemos.

A partir de ahí, el flamenco va delimitando sus formas expresivas y adecuándose a lo que nunca dejó de ser: un arte popular adecuadamente mestizo. Se apropia de los cancioneros musicales del entorno geográfico nativo-y aun de veneros folclóricos muy distantes- y los somete a un acelerado proceso de aflamencamiento [...] No se olvide [...] que el flamenco siempre fue un arte expresivo dotado de una inagotable capacidad de improvisación y de libertad interpretativa³⁴⁹

Al empezar esta investigación, uno de los temores principales, como ya dijimos, era el de no encontrar documentos, informantes, y, no digamos, grabaciones, sobre unos "cantes" o "cantos" completamente en desuso, creíamos, y muy alejados del repertorio flamenco, pensábamos también.

Pero la verdad es que tenemos que resaltar la cantidad de grabaciones desde los años 40 y, sobre todo, a partir de los 50. Lo que no pensábamos en absoluto cuando, en 2005, nos planteamos este estudio, como ya hemos señalado, temiendo lo contrario. Y ahora, lo podemos decir, "no damos abasto".

La cronología que ahora presentamos, como paso del ayer a la actualidad, no va a ser, pues, exhaustiva, pero sí lo más representativa posible de cada época (incluso año). Y estará representada por el *cante de trilla*, sobre todo, por ser éste, dentro de las *tonás campesinas*, el cante más repertoriado, considerado y valorado por el Flamenco y sus intérpretes.

Empezamos, no obstante, por el registro de un disco de pizarra de la casa "Odeón" fechado en 1912 y cuyo título es: *Diligencia de Cartagena a Murcia*. El sonido es defectuoso pero se aprecian coplas

³⁴⁹ CABALLERO BONALD, artículo (2004:122-123)

habladas y cánticos pareados con arreos a las mulas de la diligencia.³⁵⁰

Podría ser el primer cante campesino grabado.

No parece que la primera grabación de un cante de trilla fuese la de "Bernardo El de los Lobitos" (1954) aunque sí, quizá, la primera editada; por la casa Hispavox y con patrocinio francés.

Tampoco, la grabación más antigua de un cante de trilla de los hermanos Toronjo data, como creíamos, de 1961 -con su *toná de trilla*- como ya hemos expuesto. De "Paco Toronjo" hemos descubierto una grabación del año 1942, como ya dijimos también. Un cante de trilla con letra muy escuchada de *Sevillana* (seguidilla al fin y al cabo), de los archivos de Manuel Martín, Martín. La transcribimos entera y la comentaremos porque creemos merece realmente la pena su texto:

(¡Anda!)
*Azules rejas,
azules rejas
(¡Castaño!)
Entre cortinas verdes,
Azules rejas
(¡Veras y medios!)
azules rejas
azules rejas
(¡Empuja!)
estaban dos amantes
dándose quejas.
(¡Hale, Hale, ay la Romera!, ¡anda!)
Y se decían y se decían
que sólo con la muerte
se olvidarían
(¡Anda mula!)*

*Comuniquemos
comuniquemos
(¡venga gallarda!)
como quieres estar sola
comuniquemos*

³⁵⁰ Blog de Antonio Conde, ya citado, de Noviembre de 2013

(iveras, veras y medios!)
*comuniquemos
comuniquemos
si el aire de la envidia
corta los remos.*

*Mira esta losa
mira esta losa
donde un (¿infiel?) amante
muerto reposa.
Y lo mataron
y lo mataron
con el puñal agudo
del desengaño
(¡Yegua!) (...) (¡Ay la mula!)*

*Arre mulilla torda
Campanillera,
(¡Castaña!)
que este año me salvo
toa la cosecha.
Porque ha llovío
porque ha llovío
(¡Romera!)
Y no ha querío
el señor que el trigo
se haya perdío
(Arreos)*

Hemos indagado, y no pertenece, que sepamos, a ningún disco de la época; se trataría de una actuación en directo, en Alosno, Huelva. La audición no es muy buena, lógicamente si pensamos en los medios de entonces.

En 2005 vio la luz: "*Paco Toronjo, La vida de un genio*" Libro, CD y DVD, de la casa "Pasarela". El CD, con actuaciones en directo y temas inéditos, recoge también ésta de la trilla de 1942.

Entre las grabaciones del Centro Andaluz de Flamenco de Jerez (CAF), contábamos con un cante de trilla del disco: "*La vida de un genio*", fechado en 2004, de la casa "Lagar y Luz", pero no sabíamos que se tratase de la grabación precitada.

Tiene un texto bastante extenso y alusivo a la sociedad de la época: el amor a través de la reja, los prejuicios sociales, el poder divino... con una curiosa metáfora del desengaño amoroso, de la traición, simbolizada por un puñal clavado al amante..., expresado con bastante ingenuidad, creemos, pero con frases bastante cultas y llenas de simbolismos y metáforas: *Dándose queja; El aire de la envidia; Corta los remos, Comuniquemos...* Lo que nos lleva a un cante tradicional popularizado pero no popular en cuanto a creación del pueblo.

Hay, además, otro registro -también del CAF- no fechado, y que sospechamos sea de los años 50, probablemente de 1952 ó 1953, y, por tanto, antes también de la de "Bernardo". Se trata de una "trilla" (aparece así catalogada) de "Anastasio Baque Ruiz" para una casa discográfica inglesa: "Westminster":³⁵¹

*Ni de la era,
ni de la era,
(¡Anda, anda!)
lo quiero cartujano
que vaya y venga
(¡Ay la yegua, Gorriona...!, iole, ole!)*

*Esta noche ha llovío
mañana hay barro,
cuatro mulitas tordas
lleva mi carro.*

*Campanilleras,
campanilleras,
cuatro mulitas tordas
trillan mi era.*

(Arreos con las voces de dos hombres).

Observemos que los dos cantes emplean el léxico "Campanillera", pero la primera con una personificación: "Campanillera" como nombre propio, y en la segunda es un adjetivo: "mulas campanilleras" (con campanillas o cascabeles).

³⁵¹ Anastasio Baque Ruiz, *songs and dances of Spain*, V.3, Westminster. (¿195...?) Centro Andaluz de Flamenco (CAF)

Canción de trilla popular y tradicional con un texto aparentemente intrascendente pero con una intención clara de la época: Si el novio no es campesino, mejor.

Lo primero que hemos descubierto de "Anastasio Baque Ruiz", es que era de Bormujos (Sevilla) y que grabó, en los años cincuenta, unos *fandangos* para "Alan Lomax" (1952-1953).³⁵²

Luego, buscando algo sobre la casa discográfica inglesa para la que grabó, encontramos un recopilatorio con el mismo título con que nos aparece registrada la *Trillera* de Baque y con fecha incierta, 195..., aunque lo relativo a España aparece en el volumen 4 y no en el 3...³⁵³

Todo esto es lo que nos lleva a pensar lo expuesto más arriba.

La versión actual de este cante -letra y música- la recogimos en una grabación que le hicimos a "El Londro", de Jerez de la Frontera, Cádiz, en la Peña "La Trilla, de Trebujena, también de Cádiz, donde acababa de ganar el primer premio de su concurso anual (2010) y donde interpretó este *cante de trilla*. Observemos la variante de la primera estrofa o copla:

No lo quiero del campo/ ni de la era/ yo quiero marinerito/ que vaya y venga/ Que vaya y venga/ que vaya y venga/ No lo quiero del campo/ ni de la era.

El paso, la evolución hacia el flamenco es innegable: con letra característica de los cantes de la trilla, interpreta una toná con mezcla de nana; y "llora el cante" con dejes arrastrados: *ique vaya y vengaaaaaa...! ¡No lo quieeeeeeeeeero...!*

Aunque ya en 2007, "Marina Heredia" en su disco *La voz del agua*, interpretaba este tema con el título "De antaño": *Tonás de trilla*

³⁵² LOMAX, Alan, World library of folk and primitive music V. 4: Spain, Recopilatorio de grabaciones realizadas en los años cincuenta en España y lanzado como recopilatorio en 1999, con otros dedicados a los distintos países y donde hizo grabaciones de música tradicional y folk. En el recopilatorio se encuentra una representación de las distintas músicas tradicionales de España y publicadas en otros discos previamente [i] 21. Fandango. 02:08. Interpretado por Alfonso Gavino/Anastasio Baque Ruiz. (Andalucía) (Bormujos, (Sevilla). Grabación: 1952-1953. Género: música tradicional folk. (En: "Wikipedia")

³⁵³ v.4- ... Songs and dances of Spain. !Westminster WF 12001, 12021, 12023. [195-]! CONTENTS: v. 1. Cities of Andalusia.--v. 9. Asturias and Santander.--v. 11. Leon and Extremadura. !DOUGLASS PHONODISC DMdl 2656 v.1, v.9,v.11
En "Bing Web"

y *Pregones* "por tonás" (luego, en 2010, de nuevo aparece el mismo tema en su disco "Marina"), como veremos más adelante.

Cante por tonás, en una versión muy acertada y bien ejecutada. Muy flamenca también, pensamos.

Pero lo que es indudable, creemos, es que Bernardo, como dice el cantaor "Jesús Heredia"³⁵⁴, inmortalizó, "consagró" el cante de trilla. Lo puso, además, "en circulación", añadiríamos, cuando grabó en 1954 para la casa "Hispavox": *Antología del Cante Flamenco*. Discos *Hispavox*, Madrid, 1954) Estilos camperos:

Cantes de Trilla: "Bernardo el de los Lobitos":

(¡Hia, hia! ¡Ay qué mula, vamos a ver!)

*A esa mula de punta
le gusta el grano;
aligera y no comas
que viene el amo.*

(¡Ay que güena es mi mula, pero qué güena, qué güena!)

*La mula Golondrina
"suando" va,
que se cree que la trilla
se va" acabá".*

(¡Ay qué bonita es mi yegua y qué floja está, pensando en el potrito!)

*Esa yegua lunanca
tiene un potrito
con una pata blanca
y un lucerito.*

(¡Só! ¡Güeno, güeno!)

Coplas intrascendentes y evocadoras de una labor en la era -la trilla- "idealizada". Interpretada con una voz clara y melodiosa recuerda, sin embargo, a un cantaor flamenco; rematando las estrofas con suaves "revers". (aunque "suave" y "rever" parezcan contradictorios).

³⁵⁴ Entrevista en 2010, Sevilla

A partir de aquí, vamos a encontrar bastantes producciones de cantes campesinos en general, y de *Trilla*, o *trilleras*, en particular³⁵⁵

Estas letras las encontraremos muchas veces repetidas con o sin variantes; A veces son diferentes letras pero mimetizadas, "manierizadas" (a la manera de...).

La música como nanas es muy frecuente aunque va evolucionando a infinitas variantes; desde notas mínimas hasta cambios bastantes significativos. Pero siempre recordando este estilo al que se ha llamado "de Sevilla" ("Bernardo") para distinguirlo del de Málaga ("Niño Bonela") y el de Huelva, que inmortalizara "Paco Toronjo".

Pues bien, vemos que en los años cincuenta también, tenemos un registro de Murcia y otro de Málaga -de 1959 los dos- que ya hemos analizado más arriba, en el apartado "Análisis..." con los números 10 y 11. No se perciben influenciados por el de Bernardo, y es bastante lógico: no parecen intérpretes profesionales y no era probable, pensamos, que conocieran la grabación de 1954 de "Bernardo El de los Lobitos". Parecen cantos tradicionales los dos y recuerdan muchísimo a la nana (Málaga) y a la jota (Murcia).

Los años sesenta nos "regalan" bastantes grabaciones entre 1961 (Toná de los "Hermanos Toronjo", ya comentada), y 1969 (Cantes del campo. "Sanctus"). Con respecto a este último debemos señalar que la casa *Philips-Fonogram* editó un disco en 1966, donde, formando parte de la misa flamenca, aparece el "Sanctus", inspirado en los cantes de la trilla: (...) coros de ángeles interpretan a tres voces el cante de la trilla, *himno de luminosa esperanza por el favor divino de la cosecha (...)*³⁵⁶

Y no sólo "el Sanctus" se inspiró en los *cantes de la trilla*.

³⁵⁵ Tenemos que hacer una observación importante y es que muchas de las grabaciones de las que disponemos, no aparecen fechadas y, por tanto, aunque sospechamos su antigüedad, no están clasificadas en años concretos en la cronología que adjuntamos en uno de los apéndices. Lógicamente, tampoco aparecen fechadas aquí, por lo que cuando hablamos de producciones en una u otra década, es posible que haya otras y que omitimos. A veces, para comparar, recurrimos a algunas de ellas

³⁵⁶ En: LÓPEZ RUIZ (2004: 31)

Decir también que en los archivos sonoros del CAF, encontramos un registro de un disco de la casa Philips de 1967 y otro de Polygram de 1989: *Misa Flamenca*, y donde podemos oír a Bernardo El de los Lobitos cantando *Esa mulilla torda*. En las grabaciones de Manuel M.M., tenemos del mismo año, 1967, y con el mismo nombre *Misa Flamenca*, un registro del *Sanctus*. Y en 1969 el nombrado *Cantes del campo. Sanctus*

También el Himno de Andalucía, compuesto por Blas Infante y José del Castillo, está basado en un cante de siega y trilla.

Parece ser que estando de notario en la localidad Sevillana de Cantillana, Blas Infante escuchó estos cantes de los jornaleros y le inspiraron la letra y melodía del himno de Andalucía, cuya música compuso el maestro José del Castillo. Fue escuchado públicamente por primera vez el 10 de julio de 1936 en la Alameda de Hércules de Sevilla.

De 1965 es una interpretación de "Porrinas de Badajoz": En *la trilla*, muy al estilo de Bernardo, incluidas las letras. El ambiente "campero" no está muy logrado porque el trote de la yegua o la mula se percibe muy artificial.

No va ser la única imitación. Entre 1971 y 1979, encontramos grabaciones de cada año. Escogemos las siguientes:

-"Felipe Lara", 1972 *Cien estilos del flamenco*. Vol.9, "MARFER" (CAF)

(¡Dale ahí mula! ¡ay, ay, Vamos allá! ¡Caretta! ¡Vamos allá!)

*Esta yegua que llevo
no quiere trilla
lo que quiere es comerse
toa la semilla.*

(¡Ay que yegua! ¡ay que Careta! ¡Arre!)

*Cuando llegue la tarde
Terminará
de hacer toa la faena
y a descansar.*

(¡Ay pobrecita mi yegua, pobrecita mi yegua, güeno va, güeno va!)

*Mi yegua tiene un potro
que es muy bonito
y mi yegua está loca
con su potrillo*

(¡Só, só yegua, güeno va, ahí está!)

Una de las cosas curiosas aquí es la introducción hablada. El propio intérprete, que en sus inicios se llamaba artísticamente "Felipe el extremeño" (Don Benito, Badajoz, 1945), es flamencólogo, además de cantaor, y explica en qué consisten los cantes de la trilla en Castilla y en Andalucía. Con pronunciación castellana tanto en lo narrado como lo cantado, desgrana un canto tradicional pero muy al estilo del que hiciera Bernardo a pesar de no nombrarlo cuando habla de los intérpretes flamencos. Y la letra es bastante parecida también, como podemos observar.

Otro dato a tener en cuenta en estas primeras grabaciones es el interés en darles realismo simulando el ambiente del campo, de la era, con recursos como "jarreos" (dice Felipe Lara) a las bestias. En este caso, el cantaor detiene el canto entre estrofa y estrofa, y una voz campesina (se diría auténtica) arrea a los animales. El efecto de la voz natural campesina contrasta con la dicción culta y refinada del intérprete.

Algo muy distinto ocurre con el siguiente ejemplo:

"José Jaime" (1974). *Cantes de brega*, Productora de Grabaciones, Archivos sonoros del CAF

Cante de Trilla:

*(¡Ay!) Si el amo me dejara
yo pensaría;
si el amo me dejara
yo pensaría
que la tierra que sudo
también es mía.*

*(¡Ay!) Aquel que me acompañe
(¡Mula!)
que no le pese,
aquel que me acompañe
que no le pese
solo llevo fatigas
quien vive, muere.*

*Mula, los dos tenemos
las riendas puestas
mula, los dos tenemos*

*las riendas puestas,
las mías son de mío
de hambre y miseria.*

*Mula, toda la era
hemos trillao
mula, toda la era
hemos trillao
vamos a ver si al amo
pan le ha sobrao
pan le ha sobrao
(¡Dónde vas!)*

*Anda mula que el amo
viene a la tardeeeeeee
Y a tenerlo contentoo
o a pasar hambreeeee
o a pasar hambre.*

Para ser de la misma época, es completamente diferente. Pertenece a una corriente distinta en la que se denuncia, más o menos directamente, la situación laboral campesina, la explotación, el hambre; aunque se mantiene la llamada a la mula, a la yegua, para hacerla cómplice, solidaria de la misma situación abusiva. Es lógico, muchas horas juntos y, a veces, la única compañía de que disponían tanto el animal como el hombre.

De estos años, y en la misma línea de protesta social, son también los registros de:

“Manuel Gerena” (1976) “De jornalero has nació”, y *Nana-Trilla* (1977) “Mi niño y yo”, bastante originales con respecto a lo grabado hasta entonces:

*De jornaleros has nació
y como ellos ya llevas
y el yugo hasta la muerte
¡ay! has de vivir como “pieras”*

*no lloras por ser el hijo
de los vientres de tu mare*

*lloras porque ya te acecha
¡ay! el látigo que te mande [...]*

De "Luís Marín" (1976),

De "Sorroche" (1978) con "Sudor, simiente y surco"...

Pero también hay otras producciones, diferentes y variadas en melodías y textos; como:

Las de "El Niño de Bonela" (1973):

*Arbolito, arbolito ¡Ay! Dame tu sombra que tengo un sueñecito
que me trastorna [...]* y que ya hemos analizado.

"Curro Malena" (1974: "Mi mula va sonando" y 1975: "En el Altozano"):

*Quiero que mis mulillas
vayan trotando [...]
y al compás de la trilla
irles cantando [...]*

O "Juanito Valderrama" (1979):

*A la orilla de un río
canta un canario
échale cañamones
que cante claro. [...]*

No son textos "comprometidos" sino alusivos al campo, la faena de la trilla, las mulas... recreando los "orígenes" pero desde la modernidad: letras y música de autor, sofisticadas grabaciones etc.

Los años ochenta y noventa nos muestran bastantes registros también:

Empezamos con una "Trilla de Alosno" registrada en 1981:

*Aire señor San Telmo
aire y más aire
aire a los trilladores
que no se "acarme" [...]*

Cancioncilla campesina tradicional interpretada por una mujer y con letra invocadora a los Santos (San Telmo, que sepamos, era

invocado normalmente por los marineros en peligro), para que el viento no cese, no se calme, y les sea posible aventar.

Con el mismo texto, o con variantes del mismo, hemos encontrado registros más actuales y con una evolución flamenca clara.

Le siguen:

- “Fosforito” (1982),
- “Curro Díaz” (1983),
- “Pepín, El Séneca” (1985),
- “Piconero de Arcos” (1986),
- Etc.

O, años noventa:

- “José, El Negro” (1990),
- “Niño La Carmen” (1991),
- “Eduardo Garrocho” (1992),
- “Ildefonso Pinto” (1995),
- “La Macanita” (1995),
- “El Cabrero” (1998)...

La mayoría con letras de autor (de “letristas” o de los propios intérpretes). Los temas, variando siempre sobre lo ya comentado.

“José, El Negro”, por ejemplo, crea “El pozo de tía Elvira” con un texto bastante extenso y con la guitarra flamenca de Manuel Lin:

[Introducción: guitarra por “soleá”; cascabeles]:

*Levanta Manolillo
que viene el día,
ve por agüita al pozo
de tía Elvira.
De tía Elvira, mare,
de tía Elvira,
porque el agua se enturbia
y estamos en trilla. [...]*

Y entre el año 2000 con (El) "Trini" y el 2009 ("Curro de Jerez" e "India Martínez"), los cantes de trilla que hemos recogido son bastante numerosos:

"Arcángel", "Rufo de Santiponce", "Segundo Falcón"... , en 2002;

"Jesús Heredia", "Fernando de la Morena", "Lola Valderrama" (*"De olivo y azahar"*, temas camperos con letras propias: "Allí en mi tierra nacieron". Colaboración de su tío Juan Valderrama y de sus hijos David y Antonio, acompañándola al piano), en 2002;

"Paco Tabares" o "El Rampa", en 2003;

"Miguel de Tena"... , en 2004;

"Calixto Sánchez", "Plácido González"... , en 2005;

"El Veneno", "Marina Heredia", en 2007 (y más tarde, en 2010, en su disco "Marina, como ya hemos señalado).

"Francisco Escobar" y "José Manuel Castillo", 2012: *Nana Flamenca*. Disco *Palimpsesto, Morente in memoriam*. Flamenco y Universidad.

"Diego Clavel", 2014: cantes de *Liviana, Serrana y Trilla*

En cuanto a texto y melodía, la variedad está más que servida también:

Recreaciones de cantes anteriores, como en el caso de Arcángel con los textos y la melodía de Paco Toronjo pero con una versión muy actual;

Homenaje a Cernuda por El Rampa;

La creación personalísima de Segundo Falcón;

"La voz del Agua", (premio al mejor disco de flamenco, 2007), de Marina Heredia, con su tema "De antaño" donde recoge "pregones y trilla", como ya hemos señalado, y del que nos dice:

Son unos pregones de Manolo Caracol (...) y no es la 'típica' toná...-Era un cante que se hacía por la calle, pregonando lo que se vendía. Hacemos los de los caramelos, los de las uvas... Y metemos también la trilla "no lo quiero del campo". Era todo muy campero,

como muy de la calle”.

La interpretación de “India Martínez”, joven intérprete cordobesa y afincada en Almería, con su tema “Mundo de locos”:

*Unos tienen tanto
y otros tampoco,
la balancita está rota,
mundo de locos.*

Con aires y voz flamencos, y melodía entre Toná y Nana, es una denuncia ante la desigualdad social, como vemos, pero suave, casi de resignación, no de lucha.

O el último disco de Diego Clavel, un emotivo homenaje de este maestro a sus hermanos, en el que incluye -por primera vez que sepamos- un *Cante de Trilla*.

Con respecto a espectáculos, programas de televisión..., tampoco han faltado en todos estos años interpretaciones de cantes de trilla y otros cantes campesinos, variados en melodías y letras, y extendidos al toque y al baile.

Es de destacar el espectáculo “Las Carceleras” de 1901, de Ricardo Flores y el maestro Peydró, donde se interpreta una canción de trilla cantada a coro. En el Teatro Tívoli de Madrid. (“La Vanguardia” de 13 de Mayo de 1901, anunciaba el espectáculo)

Luego:

El programa de Televisión Española, en 1973, en la serie “Rito y Geografía del Cante”: “De Despeñaperros para arriba”, Toledo, en el que “El Quiqui” canta por *Liviana y Trillera*,

José Guadix “Pepe Pajares”, interpretó la *Pajarona* de Bujalance. Inauguración de la Peña Flamenca “La Pajarona” Bujalance (Córdoba) Septiembre de 1983. La primera vez, parece ser, que estos cantes por *pajaronas* se “hacían” fuera de la “besana”: *La pajarona pasaba de la besana al tablao*.³⁵⁷

Ese mismo año, el pontanés “David Pino” los volvería a interpretar, con letras del poeta Mario López como un cante flamenco

³⁵⁷ <http://www.cronistasoficiales.com/wp-content/uploads/portadas/librocronistas4.pdf>
(Torrevieja, 14 - 17 Octubre 2004) (consulta, 20 Julio 2015: Artículo “La Pajarona”
Francisco Martínez Mejías,pp313-325)

más, en el Concurso Nacional de Córdoba.

“El Piconero de Arcos” en Canal Sur, en 1995,

“Fernando de la Morena”, en 2000 también para la Televisión Española, interpretando un *cante de trilla* tradicional:

*Que preparen las yeguas,
dile al yegüero [...]*

O “José Menese” que aparecía en “Televisión Española” Canal Clásico, en 2007, “diciendo” un *cante de trilla* “por tonás”, con letra de Ruiz de Alarcón. Se trata de una seguidilla de “Las paredes oyen” (1628), *Si el ventero es cristiano y el vino moro*. Moro porque no está mezclado con agua, no está “bautizado”. Pero nos parece que no deja de ser una ironía, además, lo de “vino” y “moro”.

“Jesús Heredia” en Canal Sur 2, en 2008, por ejemplo, *cantes campesinos*.

“Miguel Poveda” actuaba en el Festival de Huelva, en Julio de 2007, *Pregón y Trilla*.

“Julián Estrada”, en el de Villanueva de la Reina (Jaén) en Septiembre de 2009. “Tonás campesinas”

“Oscar Recio” en la Peña Flamenca de Campanillas, Málaga, en 2008. “De trilla”.

O “Ana Reverte” en la de Marchena, en Mayo de 2010. *Cante de trilla*.

Muchas Peñas incluyen en sus Concursos anuales el cante de trilla como un palo más del flamenco.

En Trebujena, por ejemplo, La Peña “La trilla” concede un reconocimiento especial a este cante en sus Concursos. El ganador ese año, 2010, fue “El Londro”, joven cantaor jerezano y del que ya hemos hablado antes.

Y fuera de Andalucía también, incluso un concurso para los *cantes de trilla*:

IV EDICIÓN CONCURSO NACIONAL DE CANTES DE TRILLA,
Arroyo de la Luz, Cáceres, 5 de Septiembre de 2015 (La final)

En 2010, también, las actuaciones primaverales y veraniegas aportaron frescura a estos cantes:

“Lolita Valderrama” actuaba en Mayo en La Puebla de Cazalla haciendo los cantes de ara, siega y trilla, que interpretara tantas veces su tío Juan Valderrama.

También los cantó en el Patio de la Diputación Sevillana, en Junio, con motivo de la clausura del circuito flamenco “Entre naranjos y olivos”.

En este mismo espectáculo, la cantante Ana Reverte, acompañada a la guitarra, interpretó un canto de trilla.

“Jesús Heredia”, también en La Puebla de Cazalla, en Julio y como acto previo al Festival de Cante Jondo, ilustra con sus cantes una conferencia del flamencólogo Antonio Reina. La interpretación de los cantes campesinos cerró la actuación.

“Pastora Galván” intervenía en Julio en el Festival de Las Cabezas de San Juan, Sevilla, y en su programa incluía un baile con cante de trilla.

Y antes de ella lo habían coreografiado, entre otros,

“Roberto Iglesias”, que introduce los cantes de Trilla y Nana en “Bodas de Sangre”, en los años cincuenta.

“Salvador Távara” “Quejío” (1972),

“Mario Maya” “Camelamos Naquerar” (1976)

“Ana Parrilla” Jerez de La Frontera, Cádiz. Baile *de trilla* en su espectáculo “Arco de Santiago” en el “Pabellón de Andalucía” durante la Exposición de 1992, en Sevilla. Esto decía:³⁵⁸

Cuando interpreto la "trilla", yo no soy una mujer que se está moviendo en el escenario ... puedo ser un árbol, un terrón de tierra, el viento o el sol

Como baile no existe. Lo que existe es el cante. Cuando el hombre en el campo está trillando con la mula, está solo con su pensamiento. (...) Es muy pretencioso, pero no soy una mujer que se

³⁵⁸ En una entrevista para el periódico “El Guadalete” (Araceli Pardal) Jerez, 1992. De los archivos documentales de Manuel Martín Martín

está pavoneando delante del cantaor. Es un movimiento y una expresión de sentimiento, nada más.

Sara Baras, interpreta "De antaño", (disco *La voz del agua*, 2007) de Marina Heredia, *Trilla y pregones*. (el escenario es una candela ante la cual la bailaora recrea una danza muy particular al compás de la voz de la cantaora "en-TONA-ndo" unos pregones con trilla.)

El espectáculo de "Manuel de Paula", en Canal Sur 2, acompañado de baile con ritmo de "macho" o remate de seguiriyas como homenaje a Mario Maya, en 2009

La bailaora "Charo Cala": "Para las seis cuerdas", homenaje a su padre, el guitarrista "José Cala "El poeta", Bienal de Flamenco 2004.

"Antonio "El Pipa" "Puertas adentro" (2007 y 2008)

Los vanguardistas "Marcos Vargas" y Clhoë Brûlé, con su espectáculo "TI- ME-TA-BLE" o el tiempo inevitable, premio Giradillo a la innovación en la Bienal de Flamenco de 2008.

"Juan Pinilla" (a la memoria de 'Charico') 18-02-2008: "La Chumbera" (Sacromonte de Granada)

*"Abrió por "marianas" de "temática jornalera" con un timbre agudo y sosegado que retiró para endurecerse en "temporeras", un cante que explicó conocer por su maestro, Manolo Ávila, y Rogelio Peña en el entorno de Montefrío."*³⁵⁹

O Farruquito con su espectáculo "Esencial". Festival de Jerez, Febrero 2010.

Y posteriormente:

"La Lupi", Por *Verdiales* en el Teatro de la Diputación de Málaga, En 2011. Acompañada de:

Al cante: El Pulga y Manuel de La Curra

Guitarra: Curro de María

Percusión: David Galiano

Violín: Nelson Doblás

³⁵⁹ <http://albayzin.info/antiguo/Prensa/Febrero08.htm>

Y Por *Serranas* con "Curro de María", "Flamenco Viene del Sur" Teatro Cánovas, Málaga, 27 de febrero de 2013.

Una francesa, Adèle Vergé, comentó al verla bailar: *Regardez cette femme : c'est une voix qui danse* !³⁶⁰

Jesús Heredia cantes camperos, en la Peña "Alto de la Fuente" de Gelves, Sevilla, el 7 de Diciembre de 2012

"*La Consagración*", Danza flamenca. Basada en *La consagración de la Primavera* de "Stravinsky". Teatro de "La Maestranza" de Sevilla, 25 de Septiembre de 2012. Estreno absoluto.

Obra con coreografía e interpretación de Rafael Estévez y Valeriano Paños. Artistas invitados: el bailar "Antonio Canales" y el bailarín del contemporáneo, "Antonio Ruz".

*Se divide en dos partes bien diferenciadas. En la primera, son los campesinos los protagonistas, y, con música de cantes de trilla y gañanía, los bailarines van desarrollando las labores del campo, la siembra, la siega, la trilla, y por bulerías los momentos de descanso.*³⁶¹



Un momento del espectáculo flamenco «La consagración», con Antonio Canales. EFE/JULIO MUÑOZ

³⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Dg84YDm8wfc>

³⁶¹ «La Consagración», música de Stravinsky para la danza flamenca. Marta Carrasco / Sevilla Día 26/09/2012

-Sergio Gómez, "El Colorao", actuación en el Palacio de los Condes de Gabia, Granada, Noviembre de 2013. Interpretó una *Temporera* de "Rogelio de Montefrío" pero "a su manera"³⁶²

-"Jesús Carmona" y "Lucía Campillo": "pas de deux" *Pasaje de trilla*, con acompañamiento de caja, palmas y la voz de Rocío Bazán. Festival de Jerez, 2014.

-O el cante de "Sergio Gómez" y "Alfredo Tejada" en el espectáculo: *Al trasluz*, de la bailaora "Lucía Guarnido", en la II Temporada "Granada en Danza", Mayo de 2015. Interpretaron *cantes de trilla, aceituneras y pregones*.

Aunque no son los únicos intérpretes de cantes de trilla, hemos presentado una relación bastante representativa, creemos, de entre los más, menos, y poco conocidos.

Del toque, deberíamos nombrar, además de a "Perico el del Lunar", a "Enrique de Melchor", que en 2002, en el Festival flamenco de la Puebla de Cazalla interpretó un solo con aires de trilla.

Al mismo tiempo que todo esto sucede, y mucho antes también, determinados escritores, investigadores, poetas..., publican sus obras -como hemos mostrado-, en las que, casi siempre tímidamente, se nombran los cantos y cantes campesinos y, sobre todo, los de la trilla, se recogen y crean letras para ellos.

Tanto de lo escrito como de lo grabado presentamos una muestra que incluimos en los apéndices. En ellas recogemos letras, autores, obras, intérpretes, casas discográficas, épocas... como un testimonio más de lo que aquí hemos expuesto.

Con la llegada del verano también, tiempo de la trilla, muchos Ayuntamientos de Andalucía y de fuera de nuestra Comunidad, han celebrado y lo hacen aún, Fiestas y concursos alrededor de esta faena y sus cantes:

-El Puerto de la Torre, con la Peña Juan Breva, de Málaga, ha organizado Concurso de cante y trilla desde hace treinta años y hasta hace sólo dos.³⁶³

³⁶² esto es lo que cantó: *No me dejes el cornejal / ¡Aperaor! / que mis mulas son nuevas/ y me duelen más/ (...)*

-Y las localidades de Almogía, Álora... también de la Provincia de Málaga.³⁶⁴

-Festival de Verdiales Ermita las Tres Cruces. El primer domingo de mayo

Se celebra en la Ermita de las Tres Cruces, situada en los límites de Almogía, Cártama, Álora y Pizarra. Allí se citan pandas verdialeras de los cuatro pueblos y pasan el día entre cantes y bailes de verdiales, bailan la "Churripampa", realizan el tradicional choque entre pandas y llevan a cabo la conocida rifa

-Ara y Trilla, exhibición de labores agrícolas en Almogía, 7 JULIO, 2015

-Festival de Verdiales. Principios de Agosto

El verdial estilo Almogía, es una de las expresiones folclóricas más antiguas de Europa, surgida de las gentes de los campos de Almogía, de ahí que el municipio sea considerado "Cuna de los Verdiales". En él participan pandas representativas de los tres estilos: Almogía, Montes y Comares. El municipio está partido por el río Campanillas, y las pedanías que quedan en el margen este del río, esto es, las colindantes con Málaga, se adhieren al estilo de los Montes y el resto del término lo hace al estilo de Almogía. Así pues, el pueblo puede presumir no sólo de tener un estilo propio, sino de albergar otros estilos.

El estilo de fiesta del partido de Almogía es el que tiene el toque más rápido, el violín dirige al conjunto, mientras que en los Montes el pandero, de exageradas dimensiones, cobra vital importancia.

-Fiesta de la Trilla. Principios de agosto

El pueblo recuerda todos los veranos como antiguamente se separaba la paja del grano con el arte de la trilla. Este concurso cuenta con las tres modalidades existentes: cante de la trilla, trilla en

³⁶³ *LA TRILLA este año no la celebramos en señal de protesta por la pésima gestión municipal en nuestro barrio. Muchísimas promesas incumplidas y multitud de problemas que soportamos.* A. VV Puerto de la Torre. 4 julio, 2014.
<http://www.revolucionenmisofa.com/el-puerto-de-la-torre-de-feria-del-3-al-6-de-julio/alvaro>

³⁶⁴ Los verdiales y Almogía: <http://www.valledelguadalhorce.com/comarca-Almogia>
Consulta: julio 2015.

rulo y trilla en tabla; sin faltar olla, pringá y gazpacho para todos los asistentes.

-*Feria de Almogía*. En torno al 15 de agosto

Fiestas en honor a la patrona, Ntra. Sra. de la Asunción, y a los patronos San Roque y San Sebastián. Destaca la procesión de los Santos Patronos, el Festival de Verdiales y el concurso de trilla, en el que se recuerda cómo se separaba, en las eras, la paja del grano con el arte de la trilla. Se premian el cante de la trilla, la trilla en rulo y la trilla en tabla.³⁶⁵

-Y en: Pórtugos (Alpujarras), Cuevas del Campo (Granada)

Y fuera de Andalucía:

-Barcial de la Loma (Valladolid), Alcublas (Levante), Castrillo de Villavega (Palencia), (...)

-En Robledollano (Cáceres) celebran la "*Semana de la Era*" desde 2011:³⁶⁶

La localidad de Robledollano (Cáceres) pone fin hoy a cinco días dedicados a la era tradicional y todo lo que rodeaba a las formas antiguas de trabajar el campo, según han informado fuentes municipales.

Hoy, 21 de agosto, concluye la II Semana de la Era, una iniciativa que se centra en el cultivo del cereal, que con el transcurso de los años dio paso al predominio en el pueblo del cultivo del olivar.

Durante estos días se ha trillado y limpiado el cereal, que ha sido cargado en la Era de los Robles.

Los vecinos limpiaron los montones trillados y recogieron la paja y el grano con los métodos tradicionales.

Las actividades no tienen otro objetivo que recuperar las viejas tradiciones y alentar la llegada de visitantes a Robledollano en el mes de agosto. El programa de actos ha incluido degustaciones

³⁶⁵ <http://www.pueblosdemalaga.com/pueblosdemalaga/fiestas-en-los-pueblos-de-malaga/>

³⁶⁶ No hemos encontrado datos más allá de la "II Semana", (2012)

*gastronómicas de platos que están unidos a la era, tales como el gazpacho, el caldocano o la sopa de patatas con higos, entre otros.*³⁶⁷

La mayoría de estas localidades cuenta con su propio museo específico de las labores campesinas. Como en Casas Viejas (Cádiz) y su exposición "Cosas viejas en Casas Viejas", o el de Andorra, por ejemplo.

En Prensa, Revistas, se han anunciado pocas reseñas de cantes campesinos, a no ser presentaciones de discos, actuaciones concretas -como el homenaje a Mario Maya- etc... y siempre, desde Luego, dentro de un repertorio variado, Disco, espectáculo etc.

Con la evolución desde "Las Carceleras" en 1901, hasta hoy, representado por la vanguardia del flamenco, el cante de la trilla no ha "descansado un momento", no ha parado de recrearse, transformarse... siendo bastante numerosos, pensamos, los intérpretes -mujeres y hombres- que por él se han interesado en mayor o menor medida y con mejor o peor fortuna como hemos tratado de mostrar aquí.

Recordemos, de nuevo, las palabras de nuestros informantes:

Manuel Batista (Moguer, Huelva): *Estos cantes surgen por la necesidad de identificación con el animal. Necesidad de que éste confíe en el hombre, cuando las duras faenas. Y por eso ahora, ya todo ha desaparecido, no hay esta necesidad, lógicamente. Era una cuestión de complicidad, de solidaridad.*

Diego Clavel, La Puebla de Cazalla, Sevilla: *A esos cantes nunca se les debería haber puesto guitarra; sería bueno que se hubieran quedao quietos, al natural, porque ya ves en una era una guitarra... Cantarlos al natural pa que el que esté escuchando cierre por un momento los ojos y se imagine aquello (...)*

Luis Suárez Ávila (El Puerto de Santa María, Cádiz) *Las letras auténticas se huelen enseguida. Hay muy, muy pocas, aunque preciosas. A partir de la grabación de Hispavox, se ha producido un desmedido fenómeno mimético, manierista -a la manera de-, que es fácilmente detectable. No tienen la frescura de lo trasegado en la tradición oral -de la "tradio"-, el "tufo" de lo auténtico. Con cuatro*

³⁶⁷ Noticias agencias: 21-08-2012 EFE

lugares comunes: parva, yegua, trilla, amo... se siguen construyendo coplas de trilla para cada disco.

Manuel Martín Martín, Sevilla: Aunque hoy, afortunadamente, tendemos a sumar más que a dividir, y cuando se dice "voy a cantar por tonás", hoy en día se hace la entrada de la toná campesina. Y queda muy bonito desde el punto de vista tipológico. Pero, aunque con la investigación se está avanzando, con esto ocurre como con la saeta, tenemos la letra y la podemos amoldar a la melodía que nos venga en ganas. Luego, hubo gente estudiosa de estos cantes, Juanito Valderrama y poco más, que habla de ara, de siega y de trilla.

David Pielfort, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz: Las escenas grotescas de la institucionalización del cante jondo, con criados musicales subvencionados que son hoy los cantaores gitanos, golpeando y agitando los cascabeles de los arreos, no son cantes de trilla, son avíos malabares.

VI - CONCLUSIONES

VI - Conclusiones.

¿El tema campesino siempre ha marcado al flamenco desde sus orígenes?

¿O tendríamos que decir ya "que están en sus orígenes", en su "ADN"?

Si en un primer momento pudimos comprobar que NO HABÍA ACUERDO sobre...

- Si son cantos campesinos pertenecientes a nuestro folclore y sin más trascendencia;

- Son más antiguos que el flamenco y no se pueden "aflamencar" porque perderían su esencia;

- O se "aflamencaron" cuando pasaron al repertorio de los cantes flamencos a partir, sobre todo, de la grabación para la discográfica "Hispanavox", de Bernardo El de los Lobitos en 1954;

- Son el origen de nuestros cantes flamencos y no hay que ir a buscar más allá;

- Constituyen la "prehistoria" del flamenco: son *tonás* y así deberían estar clasificados;

- O nunca existieron porque son *tientos*...

...Ahora concluimos argumentando:

- Entre 1.765 y 1.860, aproximadamente, se comienzan a definir y divulgar los principales cantes (*Corridos, Romances, Siguiriyas*, las primeras *Soleares*...) y las *Tonás*. Aunque es algo ya generalmente aceptado que es a mitad del XIX cuando puede hablarse del nacimiento del flamenco muy aproximado a como lo entendemos hoy.

- Y sabemos, por los documentos más antiguos encontrados hasta ahora, que entre los cantes primeros, interpretados por los primeros cantaores de los que se tienen noticias, estarían las *serranas* y *livianas*, cantes que gustaban de hacer, recogidos de Silverio, Antonio Mairena, cantes indudablemente campesinos.

- Ricardo Molina coincidía con Manuel de Falla en un fondo primigenio andaluz como origen de la música flamenca. Teoría que cobra hoy más fuerza que nunca. Fondo primigenio en el que Mairena y Molina (1963) incluían *las canciones campesinas de los agricultores moriscos*.

- En "Arte y artistas flamencos" (1935), de Fernando el de Triana, Tomás Borrás en el prólogo, habla ya de la *Serrana* (entre otros...) icomo "simiente" del cante flamenco!

[...] Y gracias a gente del pueblo bajo toda, herreros, carreteros, agricultores [...]

- Por otro lado, en su Elegía a "Manuel Torre" dice Ríos Ruiz (2005)

[...] la negra silueta clavada en la cal, perplejean los parrales, en las ventas y los colmaos [...]. La guitarra lo esperaba como una madriguera [...], los trémolos calientes, ajilguerados [...]. Abre tu amapola de fuego! [...] y Manuel Torre cantaba, asumía toda la savia y lira de su gente [...] forjas como tejas arándole la lengua [...], el redicho revoloteo de la soleabulería, la fuerza campera y genital.

Fragmentos en los que el campo, la tierra como origen, impregnan todo.

- De "La Paquera": *Una cantaora para la historia que creció en un ambiente de campesinos [...]*

- Y de "Terremoto de Jerez": *Santiago, el barrio entero, estaba dentro de él como una tagarnina rebelde y viejísima pegada al corazón y al resuello. [...] Terremoto, terrero, montón de tierra que de repente se hacía pájaro verde [...]*

Podríamos continuar así y completaríamos una larga lista de cantaores y cantaoras ligados al campo y sus cantes (Tío José de Paula, "La Periñaca", "El Borrico", Fernando "El de la Morena"... en Jerez; pero también: "Pepe Marchena", "Jesús Heredia" en Sevilla; El

“Pena”, “El Perote” en Málaga, “Juan Valderrama”, en Jaén... No acabaríamos.

- Mairena y Molina afirmaban que los *cantes de labor campesinos* eran “intrascendentes”.

A estas afirmaciones se les ha dado, pensamos, una importancia exagerada, porque, por un lado, NO niegan los autores que haya un posible origen campesino en los cantes:

[...] *En realidad no conocemos más que tres (cantes) que respondan a tal origen y los tres son campesinos [...]* Decían en 1963.

Y por otro, es que ellos mismos podrían incurrir en contradicciones y no solo por lo ya apuntado más arriba. También, en *Flamenco y Geografía: El Niño de la Huerta y Lora del Río*, de Miguel Castillo Guerrero, de la Universidad de Sevilla, en el apartado 3 “El flamenco y la tierra”, encontramos:“

Ricardo Molina, el gran poeta cordobés, afirmaba claramente que el cante flamenco *está ligado a la tierra, al terruño, de donde toma su savia y su vigor.*

Aún así, no le restamos la importancia, “el poder” -del que nos habla Francisco Aix en su obra *Flamenco y poder-* a estas palabras y a su repercusión en el mundo flamenco.

Pensamos que estas declaraciones de “un grande”, un gran “cantaor” (vaya todo nuestro respeto y consideración hacia él) junto a un prestigioso escritor, podrían haber ayudado a que estos cantes fueran aún más olvidados, o relegados.

Y eso a pesar de las grabaciones de *Nana y Trilla* de Bernardo “El de los Lobitos”, otro “grande”, con la guitarra de “Perico El del lunar”, un prestigioso guitarrista, en 1954, en la también prestigiosa Antología de Hispavox; y de que no faltaron otras posteriores (y hasta anteriores) ni múltiples consideraciones por parte de instituciones, investigadores e intérpretes, como, creemos, hemos mostrado.

En La Puebla de Cazalla, por ejemplo, donde la influencia “Mairenista” es innegable (el propio Diego Clavel así nos lo manifestaba) -sobre todo en el cantaor José Menese-, los

entrevistados, aficionados y profesionales del Flamenco, negaban que estos cantes se hiciesen allí, ni durante las faenas.

Sólo Antonio Reina, Presidente de la Fundación Antonio Mairena, "recordaba algo", de niño: de las melodías campesinas, del trillo y la trilla.

Pero sobre todo fue "Pepe El de la Barbarita", gran "aficionao" y cantaor semiprofesional, quien lo reconocía y aplaudía abiertamente.

Señalemos, no obstante, que tanto Menese como Manuel Gerena ambos moriscos³⁶⁸, tienen grabados cantes de *Trilla* y *Nana*.

-En Málaga, de Álora, antiguo gañán, era "El Perote" (Juan Trujillo García). Recordemos sus famosas *Malagueñas* basadas en un *Cante de ara* (o *de arar*) que conocemos por las grabaciones en cilindros de cera de "El Mochuelo" en 1907.

El antropólogo Antonio Mandly (2010) hablando de la relación entre los "cantes de ara" en Álora y la *Malagueña* del "Perote", dice que el palo flamenco que mejor conserva esa sonoridad de los cantes campesinos es "la liviana" que, al haber quedado fuera del corpus principal de cantes más comúnmente ejecutados, ha conservado su arcaísmo tanto en su música como en su temática rural.

En la línea de los músicos Antonio y David Hurtado Torres (2009) quienes dicen al respecto que antes de contar con los registros sonoros, en los entornos rurales la experiencia musical se reducía, la mayoría de las veces, a las *formas más simples de música vocal, a veces interpretada en grupos, en ocasiones cantadas en soledad*. Lo que propició, lógicamente, una mayor conservación de su forma original. Este sería el caso, pensamos, de los cantes campesinos.

-Dicen también que, "buceando" en los antecedentes de la música preflamenca, se encuentran con los dos géneros musicales que más han influido en el Flamenco como música: la "jácara" y el "fandango".

La "jácara" *se interpreta en modo menor y frigio, con disonancias y en ritmo de hemiolía*". (el llamado compás de amalgama, en flamenco) Y nos dicen que en sus patrones rítmico-

³⁶⁸ Gentilicio popular de los naturales de La Puebla de Cazalla.

armónicos se detectan antecedentes de la *Liviana* y la *Serrana*, además de otros estilos.

Con respecto al fandango, parece que es el más antiguo documentado de los palos del Flamenco y en la base de su música.

Estos autores también sugieren la posibilidad de que el *aflamencamiento de ciertos palos derivados de la seguidilla (cantiñas antiguas, siguiரியas, serranas, livianas, algunas bulerías, etc.) sucediese en el tiempo a la gestación de esos cantes campesinos, que se erigían de este modo en piedra angular del cante.*

Estos habrían conservado un aire protoflamenco debido a la falta de público oyente que condicionara su interpretación o los obligara a la "estilización". Concluyen.

Recordemos que Castro Buendía (2014) nos dice que lo que hoy se canta como *Liviana* es una forma interpretativa aparecida en una obra teatral de 1861 [...] pudiera haber sido anteriormente alguna de las tonás-livianas de la lista de Juanelo [...]

Y afirma que la *Liviana* y la *Serrana* están relacionadas entre sí y a su vez con la *Caña* y el *Polo* no sólo musicalmente sino también porque compartieron cartel en los principios del género flamenco.

Y, lo que nos parece más interesante para nuestro propósito es que nos señala que los antecedentes musicales de los cantes sin guitarra los encontramos claramente en la música tradicional. Y que en los *Cantos de trabajo* y en los *romances* es donde encontramos una musicalidad tan semejante que nos lleva a pensar que los artistas flamencos los tomaron y los transformaron.

Estos cantes flamencos comúnmente se conocen con el nombre de "tonás" [...], dice. Y...

...Volvamos a nuestras "Tonás campesinas" y al campo.

Hemos pretendido ofrecer un repertorio de ellas y de los demás cantes del campo, más, menos, poco, y nada conocidos.

Pero es que, además, hemos encontrado verdaderas "joyas" en esos "otros cantos o cantes del campo" que esperamos poder investigar y desarrollar más profundamente, en un futuro no muy lejano.

Y En cuanto a si son cantes populares, tradicionales, parece lo menos discutible. Y, desde luego, es clara su condición campesina.

Tampoco parece discutible el hecho de que el cante siempre ha acompañado a las faenas. Ya lo atestiguaba San Isidoro de Sevilla (Siglos VI-VII).

Y lo que sigue llamando poderosamente nuestra atención:

¿En qué música se para, como aquí, el canto, para dar paso a arreos, interpelaciones al animal, con fórmulas o "estilemas", frases tan estereotipadas que llegan a formar un *corpus* con el propio texto del cante?

Y es que tenía que ser así. No sólo para animar a la bestia o para hacerla trabajar más, sino porque, se iba hacia otro lado, se comía el grano, se paraba...

¿Y la complicidad, la solidaridad con la naturaleza, las "bestias"? animales de faena y del campo, única compañía, muchas veces.

Con estos elementos: arreos, chasquidos, vocativos (¡Mula! ¡Mare!), y cascabeles o cencerras, el trote del animal, el sonido cansino del trillo al girar y girar, el propio sol y su efecto sedante..., se creaba un ambiente propicio para el comienzo del ritual.

Así lo debieron ver los intérpretes de antes y de ahora porque seguimos comprobando su afán por recrear ese escenario, teatralizar los cantes en sus grabaciones, con más o menos fortuna.

Y las casas discográficas, las Peñas flamencas, los representantes musicales, de espectáculos...

A este propósito nos planteamos ¿Se podrían oír bien los cascos de las bestias pisoteando la parva, la greña? Se nos antoja más bien como un sonido sordo, amortiguado por los haces de paja.

Otra de las ideas con que concluimos ahora es el efecto calmante, sanador de estos cantos o cantes que "amortiguaban" la soledad, el sufrimiento, tanto de los animales como de sus cuidadores. Estamos hablando de "Meloterapia".

Esa... "intrascendencia" de la que tanto se ha hablado al calificar estos cantes, por ejemplo, podría representar el "escape" emocional, la nota dulce ante una situación bastante amarga.

Nuestra investigación en Marruecos nos llevó aún más claramente a esta conclusión "sanadora" de los cantes de faena. La música que hemos recogido y que esperamos poder desarrollar en breve, así nos lo muestra.

Pero ese efecto "sanador" no sólo se vivía en el "tajo", también en los momentos de ocio, de descanso (más bien pocos) en la gañanía. Las bromas, chistes, anécdotas alrededor del "fogarín", "reírse de su propia sombra", tan propio del pueblo andaluz, contribuían también a ello.

Con respecto al texto, ponderamos su valor:

Más allá de la propia música,

[...] la comunicación del aliento, del hálito, de la potenciación infinita de la palabra [...]

Pero sin olvidarnos de ella (de la música),

Se trata de descubrir y revelar sus claves ocultas" "Valor mágico y sobrenatural de la música" El grito germinal [...] la estética de lo jondo en el flamenco. Refiriéndonos a las obras *Tres lecciones* y *Río sumergido* de José Ángel Valente y que Francisco Escobar nos descubre.

En un análisis paratextual profundo, cada cante nos revela noticias etnológicas, antropológicas, económicas, sociales...

Estas coplas del campo que nos aparecen "por todas partes", por todo el repertorio flamenco. Y no sólo, como hemos visto, en los cantes camperos, campesinos o relacionados de alguna manera con el campo, también en otros muchos palos flamencos que, en principio, no se les asociaría con él.

La recurrencia continua, el "pasar la palabra" a las "fuentes informantes" no ha sido una negligencia o un propósito cansino; aunque les hemos seguido dando el protagonismo, lo hemos planteado como una necesidad de *mise en valeur* de una de las partes más atractiva e importante, creemos, de nuestra investigación: las personas que tan amable y desinteresadamente han compartido con nosotros su experiencia, su saber y su pensamiento.

Como quiera que sea, hemos podido comprobar que estos cantes -intrascendentes o no- NO se han olvidado y han sido, y son, numerosas veces objeto de atención y de grabaciones antiguas y recientes por numerosos intérpretes, hombres y mujeres:

Como curiosidad, recordar que la casa *Philips-Fonogram* editó un disco en 1966, donde, formando parte de la misa flamenca, aparece el "Sanctus", inspirado en los cantes de la trilla:

(...) coros de ángeles interpretan a tres voces el cante de la trilla, himno de luminosa esperanza por el favor divino de la cosecha.

Y también que en los archivos sonoros del CAF, encontramos un registro de un disco de la casa "Philips" de 1967 y otro de "Polygram" de 1989: *Misa Flamenca*, y donde podemos oír a Bernardo El de los Lobitos cantando *Esa mulilla torda*.

Y no sólo *el Sanctus* se inspiró en los *cantes de la Trilla*.

También el *Himno de Andalucía*, compuesto por Blas Infante y José del Castillo, está basado en un *cante de Siega y Trilla*.

O las famosas *malagueñas* de "El Perote", basadas en un *Cante de ara* (o *de arar*), como ya hemos apuntado.

Juan Valderrama Blanca, más conocido como "Juanito Valderrama", les dio popularidad y renombre así como su sobrina, "Lola Valderrama". Y Los hijos de ésta, los hermanos Hurtado Torres (2002 y 2009) músicos e investigadores, los elevaron a la categoría de *tonás campesinas*, como ya hemos señalado más arriba y como reflejamos en nuestro anterior estudio sobre *los cantes de la Trilla*

En el mundo del espectáculo ya hemos mostrado que no faltaron tampoco (desde el espectáculo de 1901 *Las carceleras*).

Y en la actualidad se siguen sucediendo las grabaciones: "La Macana", "Arcángel", "India Martínez", "Marina Heredia" (con cuya voz, por pregones y trilla, hace tirabuzones y filigranas nuestra universal gaditana "Sara Baras")..., los concursos: Peñas La Trilla, La Pajarona..., los espectáculos: *El baile de trilla* de "Ana Parrilla", de "Pastora Galván" o el de "Farruquito" en el Festival de Jerez, "Antonio Canales" en el Maestranza de Sevilla...

Y todo esto tiene un porqué, creemos.

Somos bien conscientes de lo pretencioso de querer abarcar en un solo trabajo todo lo relacionado con los cantos y cantes campesinos.

Por eso nos hemos centrado fundamentalmente, en las llamadas *tonás campesinas* –sin que, por supuesto, hayamos agotado el tema tampoco- esperando poder tener pronto la posibilidad, de nuevo, de adentrarnos en los caminos, las eras, los olivares... de esta nuestra flamenca tierra andaluza.

Abrimos, pues, líneas de investigación, propias y que ofrecemos a futuros investigadores, mujeres y hombres, andaluces o no, que quieran acompañarnos en esta ardua pero gratificante aventura.

Es nuestro deseo y pretendemos:

Profundizar en lo ya expuesto, actualizando toda la información que surja de nuevos estudios tanto para rebatir como para apoyar, nuestras hipótesis.

Sin abandonar -seguiría siendo la principal fuente- el trabajo de campo (que cobra aquí más sentido que nunca), la observación directa.

Dar a conocer el material compilado: documentos gráficos, sonoros y audiovisuales, los textos de las coplas, los testimonios, las anécdotas... A través de

Exposiciones.

Artículos en revistas universitarias.

Publicaciones (CD –Libro...)

Participar en programas educativos.

Conferencias etc.

Recurriendo a Centros de Investigación, a propuestas culturales universitarias como "Flamenco y Universidad", por ejemplo.

Profundizar y completar la labor comparatista empezada en Francia y Marruecos.

La música de los campesinos de otros lugares... ya recogidas.

Rituales de evasión y socialización, diferencias y semejanzas.

Etc...

Y Abrimos también y ofrecemos estas otras vías:

-Un estudio detallado de esos "otros" cantes del campo y su evolución hasta hoy: ¿Qué provoca el paso, o por qué no se da éste, al repertorio flamenco?

-¿Qué testimonios vivos o testigos indirectos pueden seguir aportándonos la información tan valiosa -por frágil, (la memoria) ?-

-La vida (supervivencia, tendríamos que decir) en las gañanías. El día a día del gañán. El rol de las mujeres y los niños. La jerarquía entre los trabajadores. La participación del "Señorito".

-Compilación y estudio pormenorizado de los textos de las coplas campesinas. Autenticidad, valor etnográfico etc.

-Compilación y estudio pormenorizado de los registros sonoros y audiovisuales.

-La repercusión en el mundo del espectáculo, ¿Es rentable este tipo de cantes?

-El poder de las Peñas Flamencas y sus concursos: el *cante de la Trilla* como palo o estilo flamenco más.

-Comparatismo: otras provincias, otras regiones, otros países:

Marruecos: la música de los campesinos de las distintas regiones: *la transe*, como sanación, por ejemplo.

...

Y para ir terminando -que no cerrando- volvemos al principio:

¿Son los cantes campesinos, llamados *tonás del campo* semente, raíz, origen del cante flamenco?

Eso pensamos.

Como anécdota interesante al respecto:

Uno de nuestros informantes, Rodrigo de Zayas, músico y escritor, a quien entrevistamos en 2009, nos llegó a decir que el propio título: "cantes y campesinos" ya suponía una redundancia.

¿Y si, además, le añadimos: "andaluces"?

¿Qué hace que un determinado canto o cante "suene" flamenco, adquiera la consideración de "flamenco"? ¿Qué nos lleva a clasificar, a etiquetar un cante? ¿Cuál es la medida, el rasero?

Porque, en definitiva, cada vez tenemos más el convencimiento de que un cante se hace grande y flamenco por obra y gracia de su intérprete.

Así, lograremos emocionarnos con unas *temporeras* de voz rota, natural y flamenca, de la misma manera que aburrirnos con unas *seguiriyas* cargada de técnica vocal, perfecta afinación y cuidadísimo texto, pero fría y calculada.

Y ya, para poner un broche (semiabierto), valgan estas palabras de un gran músico y estudioso al que admiramos, conscientes de la época en la que le tocó vivir e investigar.

Hablamos de Hipólito Rossy (1966):

Cualquiera que sea la antigüedad y el origen de las tonás, es una bella joya del cante jondo, limpia, clara, lineal, sin melismas, casi sin adornos. En su misma sencillez radica su belleza.

¿No es lo que podríamos decir de nuestras preciosas (en todos los sentidos del término) y cada vez más vivas, *tonás campesinas*?

VII. -GLOSARIO

VII. –Glosario.

[Varias fuentes consultadas]:

- DRAE: **D**iccionario de la **R**eal **A**cademia **E**spañola
- DEA: **D**iccionario del **E**spañol **A**ctual
- DUE: **D**iccionario de **U**so del **E**spañol
- DVN: **D**iccionario de **V**oces **N**aturales
- VA: **V**ocabulario **A**ndaluz
- Campesinado
- Otros (se especifican puntualmente)

A

Abaleo (abalear): 1. tr. Separar del trigo, cebada, etc., después de aventados, y con escoba a propósito para ello, los granzones y la paja gruesa. [DRAE]

Abandolaos Cantes acompañados de “bandola” (verdiales, *jaberas*, *rondeñas*, *bandolás* etc.)

Aceitunera: Canto campesino que alude a la recogida de la aceituna en los olivares.

Acollarados: Formando pareja (los animales) [VA]

“A golpe” (Sembrar): Sembrar en desorden. Sembrar dejando caer el grano en el surco. [Campesinado]

Aguijá: Palo que lleva en la punta una puya. [Campesinado]

Ahilao: En hileras. [Campesinado]

Ahollao (El ahollao): Cuando está la parva en la era con la greña todavía en bruto, sin trillar. [Campesinado]

Albero: Tierra blanca, fresca. [Campesinado]

Almáciga, s: semilleros. [Campesinado]

Almiar, es: Pajar al descubierto, con un palo largo en el centro, alrededor del cual se va apretando la mies, la paja o el heno [DRAE]

Almud: Espacio en que cabe media fanega de sembradura. [DRAE]

Amelgar: **1.** tr. Hacer surcos de distancia en distancia proporcionadamente para sembrar con igualdad. [DRAE]

Andoque, s: angarillas de madera para transporte a lomo. (Chiclana, Cádiz) [V.A.]

Angarilla, s: aguaderas. (Armazón de madera, esparto, mimbre u otra materia semejante, con divisiones, que se coloca sobre las caballerías para llevar en cántaros o barriles agua u otras cosas.) [DRAE].

Aparejar: (De parejo).Poner el aparejo a las caballerías. [DRAE]

Aparejo: (De aparejar) Arreo necesario para montar o cargar las caballerías. [DRAE]

“Aperaó” (aperador): Encargado, persona de confianza de los señoritos en los cortijos. [Campesinado]

Apero, s: (Del lat. **apparium* 'útil, aparejo'). **1.** m. Conjunto de instrumentos y demás cosas necesarias para la labranza. **2.** m. Instrumento que se emplea en la labranza. **3.** m. Conjunto de animales destinados en una hacienda a las faenas agrícolas. [DRAE]
Piara de bueyes para arar [Campesinado]

Arado: (De *aradro*). Instrumento de agricultura que, movido por fuerza animal o mecánica, sirve para labrar la tierra abriendo surcos en ella. [DRAE].

Arar: (Del lat. *arare*).**1.** tr. Remover la tierra haciendo en ella surcos con el arado. [DRAE].

Arranque: 1.- Acción y efecto de arrancar o sacar de raíz. [V.A.]. **2.-** Comida campesina [Campesinado]

“Arreaó” o “arreaor” (arreador, de “arrear”): gañan que además era el ayudante del “aperaor”. Capataz de los segadores en la Baja

Andalucía. [VA]

Arrear: incitar, animar, obligar, hacer que algo o alguien se mueva, que trabaje. [Campesinado]

Arriero: (De *arre*). Persona que trajina con bestias de carga. [DRAE]

Arriera, s: Cante (s) campesino(s)

Arroba: (Del ár. hisp. *arrúb'*, y este del ár. clás. *rub'*, cuarta parte). Peso equivalente a 11,502 kg. [DRAE]

Arveja: arvejo. (De *arveja*). **1.** m. guisante. [DRAE]

Asurcar: Hacer surcos. [Campesinado]

Aventar: (De *viento*). Echar al viento algo, especialmente los granos que se limpian en la era. [DRAE]

Aviento: 1. m De *aventar*). **m.2.** bieldo. m. Instrumento a manera de bieldo y mayor que él, con que se carga la paja en los carros. [DRAE]

Azada: Útil agrícola compuesto de pala ancha y mango largo que sirve para cavar y otras faenas. [Campesinado]

B

Bandola: guitarra.

Bandolás: Cante malagueño, variedad del fandango.

Barcina, s: Carga o haz grande de paja. [Campesinado]

Barcinar: (De *barcina*). Coger las gavillas de mies, echarlas en el carro y conducir las a la era. [DRAE]

Beldar: (Del lat. *ventilare*). Aventar con el bieldo las mieses, legumbres, etc., trilladas, para separar del grano la paja. [DRAE]

Besana: 1. Labor de surcos paralelos que se hacen con el arado. **2.** Primer surco que se abre en la tierra cuando se empieza a arar. [DRAE]. Lugar donde se ara [VA]

Bielda. (De *beldar*). Instrumento agrícola que sirve para recoger, cargar y encerrar la paja, y que solo se diferencia del bieldo en tener seis o siete puntas y dos palos atravesados, que con las puntas o dientes forman como una rejilla. [DRAE]

Bieldo: (De *beldar*). Instrumento para beldar, compuesto de un palo largo, de otro de unos 30 cm de longitud, atravesado en uno de los extremos de aquel, y de cuatro o más fijos en el transversal, en forma de dientes. [DRAE]

Biergo: (Cruce de *bieldo* y *mielga*) m. Instrumento para beldar, compuesto de un palo largo, de otro de unos 30 cm de longitud, atravesado en uno de los extremos de aquel, y de cuatro o más fijos en el transversal, en forma de dientes. [DRAE]

Bohordo: Tallo herbáceo y sin hojas que sostiene la planta [Campesinado]

Boyero: Encargado de los bueyes [Campesinado]

Bracero, s: (De *brazo*). Peón jornalero. [DRAE]

Braván: Arado metálico provisto de un doble sistema de piezas activas que pueden voltear la tierra a derecha o a izquierda [Diccionario: Portal de la Cultura Popular de La Rioja]

Brazao, s: En la siega de los garbanzos, por ejemplo, conjunto de matas que se iban poniendo debajo del brazo hasta formar un "ramo" grande. [Campesinado]

Bujeo: Tierra negra [Campesinado]

C

Cabresto (Cabestro): (Del lat. *capistrum*). Ronzal que se ata a la cabeza o al cuello de la caballería para llevarla o asegurarla. [DRAE]

Calabozo: 1. Especie de hoz de madera con un filo cortante que usaban los braceros para limpiar (podar) las ramas de los olivos. [Campesinado] **2.** Herramienta cortante de acero que sirve para podar o cortar árboles y arbustos. [Dic. Larousse]

Calesa: (Del francés: *calèche*). [...] Carruaje de cuatro o dos ruedas con dos o cuatro asientos [...] [DRAE]

Calesera: (De Calesa) Canto campesino andaluz que ejecutaban los caleseros.

Calesero, s: Conductor de calesas

Camaleja: ballestilla del trillo. [V.A.]

Cangilón, es: Vasija de barro o metal que sirve para sacar agua e los pozos o ríos, atada a otras con una maroma doble que descansa sobre la rueda de la noria. [DRAE]

Cántaro: (Del lat. *cantharus*.) Vasija grande de barro o metal, angosta de boca, ancha por la barriga y estrecha por el pie y por lo común con una o dos asas. [DRAE]

Caracol: Círculo que se hacía con los "araos" al finalizar la jornada; todos mirando hacia el centro y haciendo un a modo de "torín" donde iban soltando los bueyes para que se los llevara el boyero hasta el día siguiente. [Campesinado]

Celemín: (Quizá del ár. hisp. *tamaní*, de un octavo). Medida de capacidad para áridos, que tiene 4 cuartillos y equivale en Castilla a 4,625 l. aproximadamente. [DRAE]

Chirrasco: Terreno "todo una pura piedra" [Campesinado]

Cobra: Tiro de cuatro (o cierto número de...) yeguas en línea de frente para la trilla. [VA] **Cobra "del pez"** (por su forma): La que, aventando, va en el lado del grano. **Cobra "del Balaguero"**: La que va en el lado de la paja. [Campesinado: Arcos de la Frontera, Cádiz]

Collera: **1.** Par de animales, aunque no estén acollarados (formando pareja), generalmente macho y hembra. **2.** Pareja de caballería que van cuello con cuello. **3.** collar de cuero con cascabeles y campanillas que se coloca a las caballerías de tiro. [VA]

Cornejal: Rincón o esquina irregular en las lindes de una besana. [Campesinado]

Criba: (De *cribo*). Cuero ordenadamente agujereado y fijo en un aro de madera, que sirve para cribar. También se fabrica de plancha metálica con agujeros, o con red de malla de alambre. [DRAE]

Cribar: (Del lat. *cribare*). Limpiar el trigo u otra semilla, por medio de la criba, del polvo, tierra, neguilla y demás impurezas. [DRAE]

Cuadrilla: Conjunto de jornaleros o jornaleras. [Campesinado]

Cuartilla: (Del dim. de *cuarta*). Medida de capacidad para áridos, cuarta parte de una fanega, equivalente a 1.387 cl. aproximadamente. Cuarta parte de una arroba. [DRAE]

Cuartillo: (Del dim. de *cuarto*). Medida de capacidad para áridos, cuarta parte de un celemín, equivalente a 1.156 ml aproximadamente. [DRAE]

D

Dornillo: Especie de lebrillo (recipiente redondo y hondo) en el que comían, compartiéndolo, las cuadrillas de trabajadores y trabajadoras del campo. [Campesinado. Cádiz]

E

Era: (Del latín *área*), f. Espacio de tierra limpia y firme, algunas veces empedrado, donde se trillan las mieses. [DRAE]

Erero, s: m. Operario encargado en las eras de las faenas de trilla, aviento, abaleo, etc. [V.A.]

Escarda: Acción y efecto de escardar. Época del año a propósito para esta labor. Azada pequeña con que se arrancan los cardos, cardillos y otras hierbas que nacen entre los sembrados. [DRAE]

Escardilla: azadilla de boca estrecha y mango corto menor que el escardillo. [DRAE]

Escardillo: azada pequeña para escardar. [DRAE]

Escardar: Arrancar los cardos y otras hierbas nocivas de los sembrados. [DRAE]

Espigador/a: m. y f. Persona que recoge las espigas que quedan o han caído, en la siega. [DRAE]

Esquirla, s: Astillas desprendidas de una piedra [pedernal], cristal etc. cristal. [DRAE]

F

Fanega: (Del ár. hisp. *faníqa*, medida de áridos, y este del ár. clás. *faniqah*, saco para acarrear tierra). Medida de capacidad para áridos que, según el marco de Castilla, tiene 12 celemines y equivale a 55,5 l., pero es muy variable según las diversas regiones de España. [DRAE]

Fogarín: Hogar común que usan los trabajadores del campo, alrededor del cual, de noche, hablan, cantan y bailan. [V.A.].

G

Gañán, es: (Del ár. hisp. *ʿgannám*, y este del ár. clás. *ʿgannam*). Mozo de labranza. [DRAE]

Gañán de punta: El que llevaba y dirigía varias yuntas detrás de la suya. Cuando no había "arreaor", él hacía sus funciones. [Campesinado]

Gañana o Gañanera: Cante campesino, modalidad de *Temporera*.

Garbancero/a: **1.** Trabajador/a en la recogida del garbanzo. **2.** Canto campesino. [Campesinado].

Gárgola/gárgula: Coloq. Vaina de legumbre, que contiene uno o dos granos. [DRAE]

Gavilla, s: (Quizá del lat. *Cavella*) Conjunto de sarmientos, cañas, mieses, ramas, hierba, etc., mayor que el manojito y menor que el haz. [DRAE]

Granzas: (Del lat. *Grandia* pl. n. de *grandis*). Residuos de paja larga y gruesa, espiga, grano sin descascarillar, etc., que quedan del trigo y la cebada cuando se avientan y criban. [DRAE]

Granzones: Nudos de la paja que quedan cuando se criba y que suele dejar el ganado en el pesebre. [DRAE]

Gazpachero: Mozo que "arrimaba" el agua a las cuadrillas de trabajadores campesinos. [Campesinado]

Greña, s: Porción de mies que se pone en la era para formar la parva. [VA] *And.* Porción de mies que se pone en la era para trillarla. [DRAE]. **En greña:** gavilla de mies con las paveas atadas en el mismo sentido. [VA]

Greoso (Gredoso): Terreno de "grea" (greda), arcilla. [Campesinado]

Guadrapeada, s: [de Guadrapear]: colocar objetos de manera que, alternativamente, vaya uno al contrario que el otro. [V.A.] [DRAE]

Guindaleta: (De *guindar*). Cuerda de cáñamo o de cuero, del grueso de un dedo. [DRAE]

Hato (Jato) En *And.* Comida de los trabajadores del campo. [Campesinado]

Haza: Terreno [Campesinado]

Hocino: (De *hoz*). **1.** m. Instrumento corvo de hierro acerado, con mango, que se usa para cortar leña. **2.** m. Instrumento que usan los hortelanos para trasplantar. [DRAE]

Horquilla, s: Herramienta de hierro con mango de madera en forma de tenedor que servía para pinchar los haces de trigo y subirlos al mulo o al carro. [Campesinado]

J

Jato (Hato): Comida de los trabajadores en el campo.

Jabera (Javera): Cante campesino malagueño, variante del fandango

L

Legaliá (por): De confianza (un encargado de confianza) [Campesinado]

Liarra, s: Vaso de cuerno. [DRAE]

Linde: Límite (entre terrenos, por ejemplo). [Campesinado]

Liviana: Cante campesino andaluz

Llamadera: vara larga para dirigir a los bueyes arando. [Campesinado]

M

Majaílla, s: (De *Majadilla, Majada*) cortijo. [Campesinado]

Mandil: (Del ár. hisp. *mandíl*, este del ár. clás. *mand\$!* o *mind\$!*, este del arameo *mand\$!*, y este del lat. *mant\$le* o *mant&le*, toalla, mantel). [DRAE]. Especie de delantal de cuero que usan los segadores para protegerse el cuerpo. [Campesinado]

Manija: (Del lat. *manic#la*). **5.** f. Especie de guante de cuero que los segadores de algunas provincias se ponen en la mano izquierda para no lastimársela con la mies ni con la hoz. [DRAE]

Manijero/a: (Del fr. ant. *maisnagier*). Capataz de una cuadrilla de trabajadores del campo. [DRAE]. "Encargao" de los gañanes. [VA]

Maquila: **1.** f. Porción de grano, harina o aceite que corresponde al molinero por la molienda. [DRAE] En V.A. no aparece, pero sí Maquilero.

Maquilero/a: persona encargada de cobrar la maquila en un molino. [VA].

Marea: Viento; necesario para aventar. [Campesinado]. Viento blando y suave que sopla del mar. Viento que sopla en las cuencas de los ríos, o en los barrancos. [DRAE]

Mayal: (Dialect. por *mallal*, de *mallar*, del lat. *malleare*, golpear). Instrumento compuesto de dos palos, uno más largo que otro, unidos por medio de una cuerda, con el cual se desgrana el centeno dando golpes sobre él. [DRAE]

Mies: (Del lat. *Messis*, cereal de cuya semilla se hace el pan // tiempo de la siega y cosecha de granos. [DRAE]

Mielga: (Del lat. *Merga*, horca) Horca de aventar y cargar. [DRAE]

Morero: "Encargao" de los "moritos". [Campesinado]

Morito, s: En Andalucía Baja, operario de la labor. [V.A.]

Mulera: Cante campesino, variedad de *Temporera*.

N

Nana: Cante campesino de semejanzas musicales con los *de Trilla* o *Trilleras*.

O

Obrá, s; (obrada, s): 1. f. Labor que en un día hace una persona cavando la tierra, o una yunta arándola. [DRAE]. "Peoná" [Campesinado]

P

Pajote, s: Resto de la caña del cereal que queda en la besana (campo cultivado) tras la siega. [Campesinado] véase rastrojo.

Palva (Parva): Mies tendida en la era para trillarla, o después de trillada, antes de separar el grano. [DRAE]

Pámpano: Sarmiento verde, tierno y delgado, o pimpollo de la vid. [DRAE]

Pavea, s: Haz de monte o de mies. De ésta, seis gualdrapeadas [gualdrapeadas] hacen una gavilla [VA]

Peoná (peonada): Trabajo desarrollado por un peón jornalero [Campesinado]

Pernal/a: Pedernal (piedra). [DEA]

Piñón: Girasol [Campesinado].

Pescola: Límite, término de la besana, repunte. [Campesinado]

Piera: Piedra. (Muy usual en las letras flamencas) [Popular]

Pintar (el campo): Sembrar "a golpe" en los surcos abiertos por el arado. [Campesinado]

Pitaco: Bohordo (tallo) de la pita. [Campesinado]

R

Ramal, es: 1. cada uno de los cabos de que se componen las cuerdas. **2.** Ronzal asido a la cabezada de una bestia. [DRAE]

Raspinegro: variedad de trigo. [Campesinado].

Rastra: Útil agrícola de dos palos entre los que se ponen ramas para allanar un terreno. [VA]

Rastrillar: Recoger con el rastro la parva en las eras o la hierba segada en los prados. [DRAE]

Rastrojo, s: (De *restajo*). Residuo de las cañas de la mies, que queda en la tierra después de segar. [DRAE]

Reata, s: (De *reatar*). **1.** Cuerda, tira o faja que sirve para sujetar algunas cosas. **2.** En nuestro contexto: Cuerda o correa que ata y une

dos o más caballerías para que vayan en hilera una detrás de otra. [DRAE]

Recua: Conjunto de animales de carga para trajinar, como los que llevaban los arrieros. [Campesinado]

Repunte: final del surco que abre el arado en la besana [V.A.]

“Revesá”: Periodo de tiempo que transcurría entre dos revesos. [Campesinado]

Reveso, s: Descanso (para fumar o beber el agua que traía el gazpachero hasta el “tajo” donde trabajaban los braceros). [Campesinado]

Rondeña: Cante de origen campesino, modalidad de fandango malagueño.

Rulo: Rodillo para allanar el suelo. [DRAE]

Ruso: arado de hierro y un palo con agujeros e hierros para ahondar a mayor o menor profundidad. [Campesinado]

S

Siega: **1.** Acción y efecto de segar.**2.** Tiempo en que se siega. **3.** Mieses segadas. [DRAE]

Segar: Cortar mieses o hierba con la hoz, la guadaña o cualquier máquina a propósito. [DRAE]

Siembra: **1.** Acción y efecto de sembrar.**2.** Tiempo en que se siembra. **3.** Tierra sembrada. [DRAE]

Sembrar: Arrojar y esparcir las semillas en la tierra preparada para este fin. [DRAE]

Serrana: Cante campesino andaluz

Surco: Hendidura que se hace en la tierra con el arado. [DRAE]

T

Tajo: Trabajo, tarea. Lugar de trabajo en el campo. [Campesinado]

Tamo: Polvo o paja muy menuda de varias semillas trilladas, como el trigo, el lino, etc. [DRAE]

Temporero/a, s: (Del lat. *temporarius*). Dicho de una persona: Que ejerce un trabajo temporalmente. [DRAE]

Trajín: Acción de trajinar. [DRAE]

Trajinar: (Del latín *trajinare*: arrastrar) Acarrear o llevar géneros de un lugar a otro. [DRAE]

Tralla: (Del lat. *tragula*) Látigo provisto a su extremo de una cuerda que restalla. [DRAE]

Tresnal: m. Conjunto de haces de mies apilados en forma de pirámide para que despidan el agua antes de llevarlos a la era. [DRAE]

Trilla: acción y efecto de trillar (trilladura)// tiempo en que se trilla. [DRAE] Temporada en que se hace. [DUE]

Trilla (cante de): Cante campesino o campero propio de la faena de la trilla.

Trilladera: Tirante, generalmente de esparto, con que se ata el trillo a la caballería [DEA]

Trillar: Triturar la mies y hacer que el grano se suelte de las espigas, con el trillo o con una máquina trilladora. [DUE]

Trillazón: trilla [DUE]

Trillera: Cante de trilla.

Trillero: Hombre que fabrica y vende trillos. [DEA] El que trilla, el trillador [VA]

Trillique: Persona que guía la yunta durante la trilla. (Salamanca) [DRAE]

Trillo: (Del lat. *Tribulum*, derivado de *térere*) (véase: *trirere*)

utensilio con que se trilla, consistente en un tablón guarnecido por debajo con cuchillas de acero o trozos de pedernal incrustados. [DUE]

Troje: troj: (De origen incierto). Espacio limitado por tabiques, para guardar frutos, especialmente cereales. [DRAE]

V

Veras (y medios): Los bordes y el centro de la era, al trillar. [Campesinado]

Vertedera (del arado): (De *verter*). Especie de orejera que sirve para voltear y extender la tierra levantada por el arado. [DRAE].

Verdial: Cante campesino, modalidad de fandango malagueño

Y

Yegua: Hembra del caballo

Yegua del cabo, yegua de la mano, la que está más cerca del trillo; de la persona que lleva la guindaleta. [Campesinado]

Yero: (Del lat. *erum*, por *ervum*). **1.** m. **algarroba** (planta leguminosa). [DRAE] **2.** m. Prenda de cuero o tela fuerte que, colgada del cuello, sirve en ciertos oficios para proteger la ropa desde lo alto del pecho hasta por debajo de las rodillas. [DRAE]

Yunta, s: (Del lat. *iunctus*). Par de bueyes, mulas u otros animales que sirven en la labor del campo o en los acarreos. [DRAE].

Z

Zagal, es: (Del ár. hisp. *Zagál*[*l*]), joven, valiente, (o del ár. clás. *Zuglul*), muchacho [DRAE]

Zaranda, s: (Del ár. hisp. *sarand*, y este del persa *sarand*,) cedazo, criba. [DRAE].

Zurriaga: Zurra, paliza [Campesinado]

Zurriago: (De *zurriaga*). Látigo con que se castiga o zurra, el cual por lo común suele ser de cuero, cordel o cosa semejante. *Col. pene.* [DRAE]

VIII. –APÉNDICES DOCUMENTALES

- VIII.1-Registros sonoros
- VIII.2 –Coplas: sus letras
- VIII.3 –Intérpretes
- VIII.4 –Testimonios

VIII.1–Registros sonoros

Nos referimos a la selección de cantes campesinos que aparecen grabados y recogidos en CD al final de estas páginas.

- 1. *Temporeras*** de “Rogelio de Montefrío”.
- 2. *Pajarona*** de Bujalance. “Montero” y “Pajares”
- 3. *Temporera*** de Porcuna. “Niño Ginés”
- 4. *Gañana*** de Torredelcampo. “Manuel Capiscol”
- 5. *Cantes de arar*** de Málaga. “Niño Bonela”
- 6. *Arjoneiras*** “Juanito Valderrama”
- 7. *Cante de ara y siembra***. “Rufo de Santiponce”
- 8. *Cantes de siega***. “Juanito Valderrama”
- 9. *Cante de siega*** de Torredelcampo. “Manuel Capiscol”
- 10. *Trillera*** de Málaga. Popular.
- 11. *Cantes de trilla***. Rafael Gómez, “EL Lucero”
- 12. *Canción de trilla***. Huelva. Popular.
- 13. *Cante de trilla***. “Bernardo El de los Lobitos”
- 14. *Toná de trilla***. “Paco Toronjo” (“Hermanos Toronjo”)

- 15. Toná de Trilla.** "Arcángel"
- 16. Trilleras** de Torredonjimeno. "Luis Lara"
- 17. Cante primitivo** basado en la **Trilla y Toná Liviana**. "Segundo Falcón" y "Paco Jarana"
- 18. Cante de trilla.** "El Cabrero"
- 19. Cante de Trilla.** "La Macanita" y "Parrilla de Jerez"
- 20. Trilla Y Pregones.** "Marina Heredia"
- 21. Verdiales.** Roque Montoya Heredia, "Jarrito"
- 22. Garbancera.** Popular.
- 23. Cantes de escarda.** "Piconero de Arcos y Fabiola Pérez"
- 24. Aceituneras.** "Mariquilla Heredia" y "Perico el del Lunar"
- 25. Liviana.** "Antonio Mairena"
- 26. Serrana.** "José Menese" y "Enrique de Melchor"
- 27. Jabera.** "Miguel Poveda"
- 28. Pregón.** "El Lebrijano", "La Perrata", "Pedro Peña" y Coro familiar.
- 29. Arrieras de Dalías.** "Niño de la Ribera"
- 30. Cante de las Caravanas** "María La Perrata", "Pedro Peña" y Coro familiar.

VIII.2-Coplas: sus letras

Añadimos los textos de los registros sonoros; preciosas coplas llenas de datos y vivencias.

Estas letras que acompañan a las grabaciones van transcritas con más o menos literalidad, en función de las necesidades expresivas de la copla.

1. **Temporeras** de Rogelio (Rogelio Peña Moreno. Montefrío, Granada) Actuación en directo.

I

*Y echa la luz a la Vega
enciende niña el candil
y echa la luz a la Vega*

*que digan los hortelanos
ya tenemos luna nueva.*

II

*Dios te guarde Tío Frasquito
qué buenas están las papas
"revuertas" con los tomates*

*y en teniendo mucha pringue
que bien pásame el gaznate.*

2. **Pajarona** de Bujalance (Córdoba) Disco: "Campiña", 1989. Cara A, pista 2. Intérpretes: Pedro Montero Tejada, "Montero"; y José Guadix Ríos, "Pajares"; antiguos campesinos bujalanceños (aunque Pajares nacido en Montalbán):

M: *Aperaor de güeyes
larga besana,
que lleguen los repuntes
a tu ventana.*

P: *Échame los avíos
por la ventana,
que me voy con los güeyes
a la besana.*

M: *Cómo quieres que te cante
la pajarona;
si tú eres de Castro del Río,
y yo de Arjona.*

- 3. *Temporera*** de Porcuna (Jaén): Grabación del CD correspondiente al estudio musical *La voz de la tierra*, 2002, Pista, 5. Intérprete: "Niño Ginés", "aficionao" cantaor semiprofesional.

*En el charco de abajo
canta la rana
y yo canto a mis mulas
en la besana ¡Fuera!*

*Qué quieres que te traiga
niña del Vélez?
Un perrito de agua
con cascabeles. ¡Otro!*

*Al pasar el arroyo
dijo la liebre:
agárrate pies míos,
que el galgo viene ¡Vámonos!*

- 4. *Gañana*** de Torredelcampo (Jaén). CD: *El Cante de Torredelcampo*, 2004 pista no 3. Intérprete: Manuel Capiscol.

*¡Ay! que tanto suena,
amor mío que traes...
... que tanto suena
y un zapato a la rastra
... ¡ay! y otro sin suela.*

- 5. *Cantes de arar*** de Málaga. Grabación de los archivos documentales sonoros de Manuel Martín Martín y catalogado como "temporeras de Málaga". Fechada en 1997 (grabada en 1973). Intérprete: Juan Sánchez Trujillo "Niño de Bonela" o "Niño Bonela"

*En medio de un peñascal
estando yo arando un día
en medio de un peñascal
con una yunta "mu" flaca
me tuve yo que sentar,
y en medio de la besana
porque no podía más
porque no podía más.*

Arreos. ¡Garbosa!

*Qué vida más arrastrá
es la del pobre gañán;
qué vida más arrastrá;
"to" el día pincha que pincha, ¡Ayyyyy!
y por la noche gana un real,
y a la noche gana un real
"iGüeno, Güeno!" Arreos.*

- 6. Arjoneras** (*Temporeras de ara y siembra*). Torredonjimeno (Jaén) 1968. Grabación de los archivos de Manuel Martín Martín: "Cantes de faena", fechada en 1979 y titulada "temporeras". Intérprete Juan Valderrama Blanca "Juanito Valderrama"

*No te salgas del surco...
... mula Romera,
mula Romera;
que no se pierda un grano...
...de sementera*

Arreos, ¡Mula!

- 7. Cante de ara y siembra.** Grabación: CD *Añoranza Flamenca*. Pista 7: "Campo dorado", *Temporeras*. Pasarela, 2001. Intérprete: José A. López Rufo, "Rufo de Santiponce" (Sevilla) Ambientado con el trino de pájaros y arreos a las mulas.

Trino de pájaros, ambiente campesino

*¡Ayyyyy!
Estoy arando la tierra...
...para sembrar*

*para sembrar.
Con mi mula Romera...
...da gusto arar.*

¡Romeraaa!

*El trigo que se siembra
...y el mes de Enero
el mes de Enero
luego se cría el grano...
...brillante y "güeno".*

Arreos.

- 8. Cantes de siega** de Torredelcampo (Jaén). Juanito Valderrama, 1968. Grabación de los archivos de Manuel Martín Martín. Fechada en 1991 y titulada: "Temporeras".

*A mi me gusta la siega...
...que tenga tres golpes buenos.
El almuerzo y la merienda
el almuerzo y la merienda...
...a la noche el dinero.
A mi me gusta la siega.*

*Un caşador caşando
perdió el pañuelo
perdió el pañuelo,
y luego lo llevaba
la liebre al cuello.*

*Debajo del sol que sale...
...tiene mi niña la cama.
Sale el sol y la despierta
sale el sol y la despierta...
...sale la luna y la llama
iahhhhhh!
Debajo del sol que sale*

*Si piensas que por eso
me das tormento,*

*me das tormento,
tú te quemas la sangre
yo me divierto.*

- 9. Cante de siega.** CD *El cante de Torredelcampo* (2004) pista 12
Manuel Capiscol.

*¡Ay! hermana, hermana,
hermana, hermana,
no le digas a nadie
que estoy preñada*

*Descuida hermana
que no se lo diré
porque yo me figuro
que estoy también.*

- 10. Trillera de Málaga** (1959). Archivos de Manuel Martín Martín.

*La yegua de la mano
tiene un potrito
lleno de cascabeles
hasta el hocico.*

*Pajarito "silguero"
no cantes tanto
que s'ha muerto la reina
y el Padre Santo.*

- 11. Cantes de trilla.** Grabación del disco, para la BBC de Londres,
The Flamenco World of Paco Peña, de la casa DECCA.1978.
Intérprete: Rafael Gómez "EL Lucero"

*¡Ayyyyyy!
Dale que trote
dale que trote
a la mulilla torda
con el garrote.*

*Vengan ereros
¡Ay! vengan ereros;*

*con la "jorca" en la mano
la volveremos.*

*Me dieron agua
me dieron agua
más fría que la nieve
en una jarra.*

12. Canción de trilla. Huelva. Grabación de 1980. *Magna Antología del Folclore Musical de España*, García Matos. Casa "Hispanvox", 1980. Disco 3, pista 8. Interpretada *por el pueblo español*.

*De los castillejillos
me vine sola,
aire, aire, aire fresco y bueno!
me encontré con mi amante
Jesús qué gloria
Me encontré con mi amante
¡Jesús qué gloria!*

¡Ayyyyyy! (calentando, como en flamenco)

*Mi amante es arriero
con cinco mulas;
tres y dos son del amo
las demás tuyas.
Tres y dos son del amo
las demás tuyas.*

¡Hala, hala!

*En el campillo llueve
mi amor se moja
quien fuera chaparrilla
cargada d'hojas.
En el campillo llueve
mi amor se moja*

¡Hala, hala, que te va a quedá dormía!

13. Cante de trilla, Sevilla, Antología Hispavox, 1954. Bernardo El de los Lobitos

¡Hiá, hiá!, ¡Ay, qué mula! ¡Vamos a ver!

*A esa mula de punta
le gusta el grano;
aligera y no comas
que viene el amo.*

¡Ay, qué güena es mi mula, pero qué güena, qué güena!

*La mula Golondrina
suando va;
que se cree que la trilla
se va acabá.*

¡Ay qué bonita es mi yegua y qué floja está; pensando en el potrito!

*Esta yegua lunanca
tiene un potrito
con una pata blanca
y un lucerito.*

¡Soooo! ¡Guëno, güeno!

14. Toná de trilla. Huelva, 1961. *Antología de los cantes de Huelva*. "Hispavox" (45rpm, HH 16-217). Grabación de los archivos del Centro Andaluz de Flamenco, de Jerez de la Frontera. Intérpretes: "Hermanos Toronjo" (Paco Toronjo)

I

*Para qué me desprecia
tu lengua infame
si en la espuma del oro
puedo bañarme,
si en la espuma del oro
puedo bañarme.*

¡Vamos!

*Soy como el oro,
soy como el oro
contra más me desprecias
más valor tomo.*

¡Vamos!

II

*Para qué lloras, lloras
corazón mío
si llorando no ganas
lo que has perdío.
¡Vamos castaña!*

*Lo que pueda ser,
lo que pueda ser,
lo que ganado tengas
volverlo a perder.
¡Vamos!, ¡aire!*

15. Toná de trilla. "Arcángel": 2001. *Ropa vieja*. Versión personal con la misma melodía y la misma letra que la anterior.

16. Trilleras. Torredonjimeno (Jaén). Grabación de 2002. HURTADO TORRES, Antonio y David, *La voz de la tierra*, pista 22. Luis Lara

*Trilla, trillero,
ya eh'tá la parva hecha
venga el dinerooo.*

17. Cante primitivo basado en la Trilla y Toná Liviana: *Al compás de la sombra*. Segundo Falcón y Paco jarana. CD: *Un segundo de cante*. 2002. Pista 8. Grabación del Centro Andaluz de Flamenco (CAF), Jerez de la Frontera (Cádiz).

*En los cangilones³⁶⁹
de la noria lenta
el agua cantaba
sus coplas plebeyas.*

*Soñaba la mula,
pobre mula vieja
al compás de la sombra
que en el agua suena.*

³⁶⁹ Cangilones: Vasijas de barro o metal que sirven para sacar agua e los pozos o ríos, atadas a otras con una maroma doble que descansa sobre la rueda de la noria. [DRAE]

*Quién unió a la amargura
de la eterna rueda
la dulce armonía
del agua que sueña.*

*Sé que fue un noble
divino poeta.
Pobre mula vieja.*

- 18. Cante de trilla:** *El mulo que me lleva.* Sevilla, 1972. Creación de Salvador Távora y Alfonso Jiménez, para el espectáculo "Quejío". Grabación de 1996 de los Archivos del Centro Andaluz de Flamenco. Jerez de la Frontera (Cádiz). Intérprete: "El Cabrero"

*El mulo que me lleva
es el del amo
y se viene "cormigo"³⁷⁰
cuando lo llamo,
y se viene "cormigo"
cuando lo llamo.*

¡Aire, aire!

*Viene "cormigo"
viene "cormigo"
porque juntos "suamos"
cargando el trigo.*

*Y por la tarde
al dar de mano
duerme el mulo en la cuadra
y yo en el grano;
duerme el mulo en la cuadra
y yo en el grano.*

- 19. Cante de Trilla:** "La Macanita" y "Parrilla de Jerez", Jerez de la Frontera (Cádiz): *Con el sol por testigo* (pista 8). Disco: *Con el alma*, 1995 (Flamenco Vivo)

³⁷⁰ Conmigo, texto original

*Con el sol por testigo
vengo trillando
y al compás de la mula
vengo cantando.
Con el sol por testigo
vengo trillando.*

*Que prepare las yeguas
dile al yegüero
que mañana es la trilla
del raspinegro.*

*Del raspinegro
del raspinegro
y a la yegua del cabo
ponle un cencerro.*

*Dale vuelta a la parva
ya que es temprano,
cuida que salga limpio
el pez del grano.*

*Con el rastrillo,
con el rastrillo
ve quitando las granzas
por el bordillo.*

20. Trilla y Pregones, "Marina Heredia" *La voz del agua*, 2007.

*No lo quiero del campo
ni de la era.
Lo quiero marinerito
que vaya y venga.*

*Yo vendo caramelos
¡Ay! a prueba los doy también*

Pasé por tu puerta

*y morena te vi
y estabas cortando lirios
y rosas de tu jardín*

*Uvitas negras
de Los Palacios
comen las niñas
dulce y despacio
El uvero*

*Vuelve la cara,
repara y mira,
que vale mi carga
más que tu viña.
Y el uvero*

*La Virgen la Esperanza
Y ha regaíto mi viña
¡ay Esperancilla!
sal a la puerta
y sal y cómprame
y el vino, que es mu güeno.*

*Uvita negra de Los Palacios
Uvita negra de Los Palacios.*

- 21. Verdiales** *Dedica mi voz.* Roque Montoya Heredia "Jarrito", con la guitarra de Antonio Arenas. LP: "Maestros del cante flamenco" "Vintage Music", 1957.

*Dedica mi voz un cante,
desde Málaga a Almería,
dedica mi voz un cante.*

*Para esa tierra bravía
de los mares de Levante
de más gracia y valentía.*

*Gracia nobleza y trapío
tiene Málaga La Bella
gracia, nobleza y trapío.*

*Un cielo cuajao de estrellas
y a sus pies el mar bravío.
No hay ninguna como ella.*

22. Garbancera. Recitado:

*Ya salen las garbanceras,
son las tres de la mañana,
cantando coplillas nuevas.*

*Manijero, manijero,
ya vienen los carreteros
recogiendo los garbanzos (bis)
y en la búsqueda contentos.*

*Y anoche dormí en la era
entre la paja y el trigo
si se entera mi moreno (bis)
"se fuera acostao cormigo".*

*Hoy no se cogen garbanzos
porque no tienen blandura
lo dejamos "pa" mañana (bis)
o esta noche con luna.*

*Manijero por favor
tú le dices al gazpachero
que se traiga el agua fresca (bis)
pa beber los garbanceros*

23. Cantes de escarda, rotulada *Temporera de Arcos*. Blog de Andrés Raya. Intérpretes: Piconero de Arcos y Fabiola Pérez.

Piconero:

*Este manijero mío
de qué familia será
que echa los cigarros cortos
y largas las revesás (bis)*

*Pícaro de manijero
qué bien mira al señorito
que no se quita del tajo
ni "pa liá" un cigarrito (bis)*

*De toas las escardaoras
la que a mí me gusta más
la del pañolito grana
y el pelillo "echao p'atrás" (bis)*

*Me gusta mi compañera
por lo bien "qu' ha contestao"
los piropos "jechos" copla
que escardando le he "tirao"
¡Ay!, ¡Ay! que escardando le he tirao.*

Fabiola:

*Manijero, manijero
dénos usted de mano ya
que "semos" niñas con novios
y nos tenemos que "arreglá" (bis)*

*No me mires de reajo
que no "pueo" ni "escardá"
pero a las "escardaoras"
ni las vayas a "mirá" (bis)*

*Me gusta mi compañero
¡ay! escardando en el tajo
y "entoavía" me gusta más
con la luna y a mi "lao" (bis)*

24. Aceituneras: *Los aceituneros*, de Callejón y Monreal, 1941. Versión flamenca (*bulerías*) de "Mariquilla Heredia" acompañada por la guitarra de "Perico el del Lunar".

*Mare yo tengo un novio
aceitunero
que tiene vareando
mucho salero
Cuando me ve me dice
voy a morir por ti*

*Mare yo tengo un novio
aceitunero
que aceitunero,
me gusta a mí.*

Estribillo:

*Dale a la vara
dale bien que las verdes
son las más caras
Y las negras pa ti
tipití, tipití, tipití
¡Ay! que con la pimpollera,
¡ay! que voy detrás de ti
Y mientras tanto
te contaré
Las penas que paso
por tu querer*

*Cogiendo la aceituna
y él me decía
con palabritas dulces
que me quería
se acabó la faena,
y no lo he vuelto a ver
Cogiendo la aceituna
él me decía
Que se moría
por mi querer*

Dale a la vara....

25. *Liviana*, 1959. Antonio Mairena. YouTube

*A la orilla de un río
yo me voy solo
y aumento la corriente
con lo que lloro*

*Y si lo vieras,
lástima te causara
dolor te diera.*

*Más que Jesús en el huerto
yo estoy pasando,
y estas son las ganancias
que estoy sacando.*

Y si es mentira

*lo que yo digo
que el cielo a mí me mande
grande el castigo.*

26. Serrana. "José Menese". Guitarra: "Enrique de Melchor" YouTube

*Yo no me siento rico
tampoco pobre.
con dos moneas de plata
cinco de cobre.
Porque el dinero,
cuanto más se tiene
más pordiosero.*

*La venta del Chaparro
veneno tiene
arriero que pase
de pena muere.*

*Y esta vereá
que voy, que vengo
que pasito a pasito,
yo voy muriendo.*

27. Jaberás: "Miguel Poveda". Teatro Cervantes. Málaga, 2010

*Coge la pluma y escribe,
se levanta un rey celoso
coge la pluma y escribe.
Y en el primer renglón pone
quien tenga penas que olvíe.
Se levanta un rey celoso.*

28. Pregón *El tío de la Alhucema.* "El Lebrijano" con "La Perrata" y "Pedro Peña". LP: *Senderos del cante*, 1971

*iAy, ay, ay, Ayyyyy!
Las andalias viejas
El "jierro" viejo
Los compro y los cambio.*

*El tomillo y el romero,
alhucema vendo,
vendo alhucema*

"La Perrata":

*Y el tío de la Alhucema
Y échame usted dos cuartos
sal, arsa y toma
de esa más buena*

"El Lebrijano":

*Señora, señora señora
Señora, señora, mía
La alhucema que yo vendo.*

*La alhuceña que yo vendo
tú no la vas a encontrá
ni en la España ni la Italia
ni en Francia ni en Portugal
guele, guele, guele
a tomillo y romero, guele
a tomillo y romero.
Guele a tomillo y romero
y cuando la echa en la copa
y a rocío mañanero.*

*Yooooooooo!
Yo se la espacharé bien,
yo se la espacharé bien
Pa cuando vuelva a comprarme
Señora mía,
Vuelva a comprarme otra vez.*

*Te he echao una medía
tan retellena
que hasta los cuatro meses
Sentrañas mías tendrás alhucema.*

Coro:

*Échame una medía
tan retellena
que hasta los siete meses,*

*primita mía,
tenga alhucema*

“El Lebrijano”:

Las andalias viejas, los hierros viejos...

29. Arrieras de Dalías. “Niño de la Ribera”. “Cátedra del Cante”, Disco nº 47, 1996 (Ed. de Discos de Pizarra de 1930).

*Como mi mula no hay una
en toa la Andalucía
como mi mula no hay una;
vengo del Campo Dalías
con mis barriles de uva
para el muelle de Almería.*

*¡Viva el Campo de Dalías,
viva Adra y viva Berja,
viva el Campo de Dalías
y también viva Laoján,
cuatro pueblos de Almería
de primera calidad!*

*Las que viven en los parrales,
las mujeres de Dalías,
las que viven en los parrales,
son mujeres santas y buenas
porque las crió su mare
con uvicas de primera.*

30. Cante de las Caravanas: “Rito y Geografía del cante” “María La Perrata”, acompañada a la guitarra por su hijo, “Pedro Peña” y por un coro familiar.

*Gitano
sin país y ni bandera,
cual vosotros quisiera
bajo el cielo soñar.*

*Gitano
¡Ay! que a tu libre albedrío
y tu cariño y el mío*

por el mundo se van.

(Estribillo: coro):

*Ya se van los gitanos
por los caminos
y la alegre caravana
ese es su sino*

*Solitaria y oscura
se ha quedado la fragua
y una noria sin agua
y una mesa sin pan.*

*Por la arena caliente
y un eterno camino
como manda el destino
los gitanos se van.*

(Estribillo: coro):

*Como se quiere se olvida
dice una voz dolorida
que el viento se va llevando
y sigue la caravana
por los montes clareando
hasta rayar la mañana*

(Estribillo: coro):

VIII.3–Intérpretes

- “El Quiqui”, Teodoro Guerrero Cazalla. Cádiz, 1842-1905
- “El Perote”, Juan Trujillo García. Álora (Málaga), 1865- principios S.XX,
- “Anastasio Baque Ruiz. Bormujos (Sevilla)
- “Bernardo El de los Lobitos”, Bernardo Álvarez Pérez. Alcalá de Guadaira, (Sevilla), 1887 – Madrid, 1969
- “El Chata de Vicálvaro”, Eduardo García Ruiz. Vicálvaro (Madrid), 1893 – 1975
- “Perico el del Lunar”, Pedro del Valle Pichardo. Jerez de la Frontera (Cádiz), 1894 – Madrid, 1964
- “Jacinto Almadén”, Jacinto Antolín Gallego. Almadén (Ciudad Real), 1899 – Igualada (Barcelona), 1968.
- “El Lucero”, Rafael Gómez Márquez. Montilla (Córdoba), 1908 - 1989
- “Antonio Mairena “ Antonio Cruz García, Mairena del Alcor (Sevilla), 1909 – Sevilla, 1983
- “María La Talegona”, María Zamorano Ruiz. Córdoba, 1909 – 1991
- “Manuel Ávila”, Manuel Ávila Rodríguez, Montefrío (Granada), 1912 – 1993
- “Manolo de la Ribera”, Manuel Rivera Ruiz. Adra (Almería), 1912 – Málaga, 1990
- “José, El Negro” o “El Negro del Puerto”, José de los reyes Santos. El Puerto de Santa María (Cádiz), 1913- (?)
- “El Niño La Carmen”, Jaén
- “Juanito Valderrama”, Juan Valderrama Blanca (Torredelcampo, Jaén, 1916 – Espartinas (Sevilla), 2004.

- "La Sallago", Encarnación Martín Sallago. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 1919 – 2015.
- "Montero", Pedro Montero Tejada. Bujalance (Córdoba)
- "Pajares", José Guadix Ríos. Montalbán (Córdoba). Bujalanceño de adopción
- "María la Perrata", María Fernández Granados. Utrera (Sevilla) 1922 – Lebrija (Sevilla), 2005
- "Porrinas de Badajoz", José Salazar Medina, Badajoz 1924 - Madrid 1977
- "Jarrito", Roque Montoya Heredia. San Roque (Cádiz), 1925 - Marbella (Málaga), 1995
- "El Perro de Paterna", Antonio Pérez Jiménez, Paterna de Ribera (Cádiz), 1925 - 1997
- "Paco Toronjo", Francisco Antonio González Arreciado. Alosno, Huelva, 1928 – Huelva, 1998
- "José Jaime". Jaén
- "Niño Ginés". Porcuna (Jaén)
- "Manuel Capiscol". Torredelcampo (Jaén)
- "Luis Lara". Torredonjimeno (Jaén)
- "Antonio Arenas", Antonio López Arenas. Ceuta 1.929 - Madrid 2.008
- "Antonio Ranchal, El aristócrata del cante", Antonio Ranchal y Álvarez de Sotomayor. Lucena (Córdoba), 1929 – Puente Genil (Córdoba), 2001
- "Márquez el Zapatero", Manuel Márquez Barrera. Villanueva del Ariscal, (Sevilla), 1930
- "Niño de Bonela", Juan Sánchez Trujillo. Casarabonela (Málaga), 1932
- "Fosforito", Antonio Fernández Díaz. Puente Genil, Córdoba, 1932
- "Eduardo Garrocho", Eduardo Hernández Garrocho. León. Onubense de adopción.
- "Pedro Lavado", Pedro Lavado Rodríguez. Puente Genil (Córdoba), 1932 – Lucena (Córdoba), 1998

- "Niño de la Cava", Francisco Guerrero Jiménez. Paterna de Ribera, Cádiz, 1933 - 2005
- "Jesús Heredia", Jesús Heredia Flores Cantaor. Écija (Sevilla), 1933).
- "Ildefonso Pinto", Ildefonso Pinto Benjumea. Bollullos Par del Condado (Huelva), 1937 - 2010.
- "Mario Maya", Mario Maya Fajardo. Córdoba, 1937 - Sevilla 2008
- "Rufino de Paterna", Rufino García Cote. Paterna de Ribera (Cádiz), 1938
- "Pedro Peña" Pedro Peña Fernández. Lebrija (Sevilla), 1939
- "Rogelio de Montefrío" Rogelio Peña Moreno. Montefrío (Granada)
- Francisco Moreno. Trebujena, (Cádiz), 1940
- "El Lebrijano" Juan Peña Fernández. Lebrija (Sevilla), 1941
- "José Menese", José Menese Scot. La Puebla de Cazalla, 1942
- "Pepe Sorroche", José Sorroche Gázquez. Almería, 1942
- "Ana Parrilla" Ana Fernández Parrilla. Jerez de la Frontera (Cádiz), 1943 - 2004
- "Joan Manuel Serrat", Joan Manuel Serrat Teresa. Barcelona, 1943
- "El Chozas", Jesús Matías Solano. Madrid, 1944
- "El Cabrero", José Domínguez Muñoz. Aznalcóllar, Sevilla, 1944
- "Curro Díaz", Francisco Díaz Ortiz. Córdoba, 1944
- "Curro Malena", Francisco Carrasco Carrasco, Lebrija, Sevilla, 1945
- "Manuel Gerena" Manuel Fernández Gerena. La Puebla de Cazalla (Sevilla), 1945
- "El Cele" Miguel Burgos Única. Granada
- "Fernando de la Morena". Jerez de la Frontera, (Cádiz), 1945
- "Lolita Valderrama", Dolores Torres Valderrama. Jaén, 1945
- "Felipe Lara", Felipe Gertrudis Lara. Don Benito (Badajoz), 1945

- "Paco Tabares", Francisco Tabares. Villa del Río (Córdoba)
- "Diego Clavel", Diego Andrade Martagón. La Puebla de Cazalla, (Sevilla), 1946
- "Salako de Córdoba", Joaquín Arcos Barranco. Moriles (Córdoba), 1946
- "Calixto Sánchez", Calixto Sánchez Marín, Mairena del Alcor (Sevilla), 1946
- "Filomeno Fariñas Gómez". Villanueva del Río y Minas (Sevilla), 1947
- "El Turroneo", Manuel Mancheño Peña, Vejer de la Frontera (Cádiz), 1947 - Sevilla, 2006
- "Luis Marín". Ronda (Málaga), 1948 – Madrid, 1978
- "El Zambo", Luis Fernández Soto. Jerez de la Frontera, Cádiz, 1949
- "Plácido González", Plácido González Salguero. Alosno (Huelva), 1949
- "Curro de Jerez", Francisco Fernández Loreto. Jerez de la Frontera (Cádiz), 1949
- "El Turroneo", Manuel Mancheño Peña, Vejer de la Frontera (Cádiz), 1947 - Sevilla, 2006
- "Enrique de Melchor", Enrique Jiménez Ramírez. Marchena, (Sevilla), 1950 - Madrid, 2012
- "El Séneca", José Castellano Asencio, Córdoba, 1950).
- "Piconero de Arcos", Manuel Pajuelo. Arcos de la Frontera (Cádiz)
- "Fabi Pérez", Fabiola Pérez. Arcos de la Frontera (Cádiz)
- "Pepe de La Barbarita" José Blanco Pineda. La Puebla de Cazalla (Sevilla).
- "Ana Reverte", Ana Zamora Martín (Los Corrales, Sevilla, 1951)
- "El Perry", José Moreno Andrade. La Puebla de Cazalla (Sevilla), 1951
- "Rufo de Santiponce", José A. López Rufo. Castilblanco de los Arroyos, Sevilla, 1952 – Sevilla, 2015

- "Manuel de Paula, Manuel Valencia Carrasco. Lebrija (Sevilla), 1956
- "El Rampa", Antonio Ayala Paredes, Cartagena (Murcia), 1958
- "Antonio Canales", Antonio Gómez de los Reyes. Sevilla,1961
- "Charo Cala", Rosario Cala. Jerez de la Frontera (Cádiz)
- "La Macanita", Tomasa Guerrero Carrasco, Jerez de la Frontera, (Cádiz), 1968
- Antonio Porcuna "El Veneno", Antonio Porcuna Mariscal. Adamuz (Córdoba), 1968
- "Julián Estrada", Julián Estrada Gálvez. Puente Genil (Córdoba), 1968.
- "Paco Escobar", Francisco Javier Escobar Borrego. Sevilla
- "Segundo Falcón", Segundo Falcón Sánchez. El Viso del Alcor, (Sevilla), 1970
- "Antonio El Pipa", Antonio Ríos Fernández. Jerez de la Frontera (Cádiz).
- "La Lupi", Susana Lupiañez Pinto. Málaga, 1971.
- "Sara Baras", Sara Pereyra Baras. San Fernando (Cádiz),1971.
- "El Trini de La Isla", Francisco Trinidad Ángel. San Fernando (Cádiz) 1972.
- "David Pino", Francisco David Pino Illanes. Puente Genil (Córdoba), 1972
- "Miguel Poveda" Miguel Ángel Poveda León. Barcelona, 1973
- "José Manuel Castillo", José Manuel Castillo López, Mairena del Alcor (Sevilla)
- "Bonela hijo" Francisco Javier Sánchez Bandera. Málaga, 1974
- "El Londro", Miguel Ángel Soto Peña. Jerez de la Frontera, (Cádiz), 1976
- "Miguel de Tena", Miguel Ángel De Tena Martínez. Rucas-Don Benito- (Badajoz), 1976
- "Arcángel" Francisco José Arcángel Ramos. Huelva, 1977
- "Rocío Bazán", Rocío Bazán Ramírez. Estepona (Málaga), 1977

- "Marco Vargas". Sevilla
- "Chlöé Brûlé", Chlöé Brûlé Dauphin. Montreal (Canadá), 1978
- "Alfredo Tejada" Alfredo Tejada Zurita. Málaga, 1979
- Manuel Calderón Rueda. Santa Coloma de Gramanet (Barcelona), 1979.
- "Marina Heredia", Marina Heredia Ríos. Granada, 1980
- "Lucía Campillo". Murcia
- "Lucía Guarnido", Lucía Guarnido Ariza. Granada
- "Sergio Gómez, El Colorao" Sergio Gómez Delgado. Granada
- "Pastora Galván", Sevilla, 1980
- "Juan Pinilla", Juan Pinilla Martín. Huétor Tájar (Granada), 1981
- "Farruquito", Juan Manuel Fernández Montoya. Sevilla, 1982
- "Jesús Carmona", Jesús Carmona Moreno. Barcelona, 1985
- "India Martínez", Jennifer Jessica Martínez Fernández. Córdoba, 1985
- "Oscar Recio". Colmenar (Málaga), 1985

VIII.4 – Testimonios: nuestros informantes

Se trata de las entrevistas y conversaciones con nuestros informantes entre 2009 y 2015.

Hemos querido presentar íntegramente³⁷¹, las entrevistas, las informaciones obtenidas, porque la tarea de campo, de búsqueda de información, de compilación, fue una de las características principales de nuestro trabajo en su primera etapa. Y el protagonismo, la voz, la siguen poniendo ellos y ellas, testigos más o menos directos de una época y unas costumbres ya desaparecidas.

Las voces que no aparecen ahora aquí³⁷² es porque ya, de alguna manera, quedan fielmente y en casi su totalidad, reflejadas a lo largo de estas páginas.

Vaya, por encima de todo, nuestro respeto y gratitud para con todas estas personas.

³⁷¹ A veces, muy pocas, y para no cansar, ponemos “[...]” porque son repeticiones innecesarias.

³⁷² Nos estamos refiriendo a los muchos informantes de los que recogemos su voz a lo largo de estas páginas que no aparecen aquí pero que quedan reflejados en los agradecimientos y en las fuentes.

Plácido González Salguero, "**Plácido González**", (Alosno, Huelva 1949) "cantaor".

Fue primer premio en el Certamen de los Cantos de Alosno.

De su discografía: *Así canta Huelva* (2001), *Aires Nuevos* (2005)... Destacaríamos *Alosno* (2008) trece temas dedicados a los fandangos alosneros.

Está considerado uno de los mejores intérpretes de los cantes de su localidad, en la provincia de Huelva.

Nos cuenta que él y sus hermanos trabajaban en verano junto a su padre, y que él trillaba en la era familiar; nos dice:

La era es el lugar en forma de circunferencia habilitado al efecto para desarrollar el trabajo de la trilla. El suelo, o base, está acondicionado con "lajas" o "chinos" con la idea de facilitar la recogida del grano con las habituales "palas".

Debe estar situada en la zona más alta del lugar donde exista la posibilidad de que se mueva el aire, para facilitar dicha labor.

Cuando llegan las "mareas" o vientos, se hace trotar con más rapidez a las bestias, a la vez que los hombres aprovechan para lanzar desde el suelo al aire, con los "biergos", la mies rota; de esta forma la paja, al pesar menos, se va distanciando del centro de la era, quedando en este, cada vez más, el grano.

Conozco dos tipos de trilla: la que se efectuaba con el trillo (útil o apero confeccionado al efecto), que iba tirado por una o dos bestias, siendo este aparato el que separaba el grano de la paja. La otra forma de desarrollar esta labor, la más extendida en Andalucía la Baja y para mí la más conocida, es la que se colocan en "colleras" varias bestias; éstas, a la vez, van seguidas de otras colleras que van unidas a estas por "ramales" o cuerdas, y todas guiadas desde el centro de la era por un hombre que las llevaba a su antojo.

¿Folclóricos? Yo los sitúo (los cantes campesinos) en los primeros cantes sin acompañamiento. La trilla, la saeta, la toná... son cantes, todos, primitivos flamencos.

Si las tonás y las seguiriyas parten del dolor en el yunque y la fragua, éstos salen del dolor en el campo. Los dos salen de ese momento en que el hombre canta "pa" aliviarse.

Todo lo que mana del hombre en un momento crucial, de agotamiento, la paja metiéndose debajo de la camisa, "pa" liberarse, aliviarse... y las bestias "cansás", que las ves, cantas para aliviarte tú y para aliviar a los animales. En plan de desahogo, de llanto contenido. El cante de trilla conlleva mucha historia.

Manuel Batista Márquez, "**Manolo Batista**", (Moguer, Huelva, 1953), farmacéutico, gran "aficionao", cantaor, comentarista de radio, Presidente de la Peña de Cante Jondo de Moguer, se define como estudioso e impulsor del flamenco; defensor del cante eterno, del flamenco "de siempre". Respeta "lo nuevo", la innovación, la investigación, pero desde el conocimiento y el respeto a lo antiguo.

Nos dice Manolo que allí las lluvias inundaban determinadas zonas bajas que luego, al secarse, quedaban muy duras y se usaban como eras.

En una economía de subsistencia, "se sembraban tierras de alrededor con trigo y "piñón". Y mientras se repoblaban las tierras esas, se recogían dos o tres cosechas de trigo". Al estar esas "lagunas" ya secas y duras servían de eras, sin necesidad de trasladar el cereal más lejos. Se trillaba con lo que hubiera: si trillo, bien; si no, sólo bestias. Y muchas veces "con un palo" golpeando fuerte para separar la paja del grano.

Nos dice un refrán del que normalmente conocemos sólo la primera parte:

Siempre que ha llovío, ha escampao...

pero que allí, en Moguer, continúa y dice así:

Y en La laguna se ha trillao.

Claro que se ha cantao, y mucho pero ya se han perdido. Ya nadie los canta por allí. Ni en bares, ni en la Peña..., no los recuerdo... Sí recuerdo, en cambio, lo que cantaban los arrieros: Las

Livianas:

*El cante por Liviana
ya se ha perdió,
nadie lo canta, mare
con lo que han sío.
Los arrieros, los arrieros...*

Yo creo que estos cantes, que son más antiguos que el flamenco porque se han cantado de siempre, surgen por la necesidad de identificación con el animal. Necesidad de que éste confíe en el hombre, cuando las duras faenas. Y por eso ahora, ya todo ha desaparecido, no hay esta necesidad, lógicamente. Era una cuestión de complicidad, de solidaridad.

Agustín Gómez Pérez (Montilla, Córdoba, 1939). Es hijo de Rafael Gómez El Lucero, artista que da nombre a la Peña Flamenca "El Lucero" de Montilla, fundada en 1952.

Periodista, escritor, flamencólogo, conferenciante. Socio fundador del Ateneo de Córdoba. Esta institución le otorgó su Medalla de Oro en 2004.

Durante varios años, director de la Cátedra de Flamenco de Córdoba.

Crítico flamenco en la COPE, obtuvo por su labor el Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera en 1972.

Tiene publicados numerosos artículos de Flamenco en la prensa local (Voz y *Diario* de Córdoba)

Ha publicado una extensa bibliografía entre ensayos, críticas, artículos etc., sobre Flamenco.

Los considero, los cantes del campo, de la faena, cantes primitivos flamencos, tonás campesinas. En el Flamenco campesino - con influencias moriscas y castellanas- que es el origen, repito, del Flamenco, en mi opinión, observa que los cantes tienen nombres en

femenino (temporera, trillera, pajarona), porque no se habla de la música, de la parte cantada, sino de la letra, la copla [...]. Luego la copla se canta atendiendo ya a la costumbre de las localidades y a las personalidades cantaoras que han surgidas de allí. Por eso se habla de que el cante es personal. Pero hay un fondo folclórico porque se repite, todos van repitiendo las mismas tonadas aunque con letras diferentes que cada uno se inventa; porque la invención de la copla sí es fácil, por lo menos en Andalucía (itrovos!), pero la melodía ya es más difícil, cada uno la aprende de otro y la van acomodando a las distintas letras que van sacando.

En todas las partes donde se ha "trillao" se ha "cantao"; porque el hombre está sólo, con las mulas, y les habla a ellas "ensimismao".

Y se canta como corresponde al sol que cae de plomo en todos los sitios donde hay era, en España, en muchos sitios, en la Mancha, en Castilla...y hay cantos en todos ellos; lo que ocurre es que en Andalucía aparece el "rasjo" y la glosolalia que es común a todo el Mediterráneo (lo que hace que a veces nos digan: "esto parece árabe... no, es la misma manera de trinar, de jugar con la voz que es común en el arco del Mediterráneo (el "Rembético" de Grecia se está ahora confrontándose con el Flamenco).

Nada es estrictamente andaluz, sino de acervo andaluz. Todo está en enriquecerse, imprimiendo su voz, mezclando y haciéndolo suyo. "El rasjo" (que se le ha adjudicado siempre al gitano) es lo campesino, y eso es lo que distinguimos como seña del flamenco".

Gonzalo Rojo Guerrero, enseñante, periodista, escritor, conferenciante, flamencólogo.

Presidente de la Peña "Juan Breva" de Málaga, de la Asociación de Congresos Internacionales de Arte Flamenco, entre otras instituciones.

Dirigió durante más de treinta años el programa radiofónico: "Cante Güeno".

Ha publicado una extensa e interesante bibliografía de la que destacaríamos sus estudios sobre "Juan Breva" y sobre las artistas malagueñas.

Nos comenta que las eras allí, en Málaga, son de piedra sobre tierra: "eras empedradas".

Representaban un lugar para vivir: allí se comía, se dormía... esperando el viento para aventar la paja. Para la trilla se utilizaban los mulos y también el trillo, o el rulo: ruedas dentadas; o la tabla con cuchillas.

Al no existir ya una agricultura propiamente dicha como antes, las faenas y los cantes se han ido perdiendo hasta quedar en el recuerdo; y en sólo algunos testimonios recogidos.

Considera Gonzalo estos cantes campesinos como la base del flamenco, en la línea de Agustín Gómez.

Nos dice que Málaga tiene una gran tradición en estos cantes y en los de la trilla propiamente.

La Peña "Juan Breva" que él preside, ha organizado durante mucho tiempo un Concurso de cante de trilla y faena en el barrio de El Puerto de la Torre, del distrito 10 de Málaga, hasta el 2013, concretamente.

Francisco Moreno, presidente; **Pepe Ceballos**, relaciones públicas; **Antonio Collado**, secretario; **Manolo**, tesorero, de la Peña "La Trilla" de Trebujena, Cádiz. Todos grandes "aficionaos" y antiguos campesinos.

Francisco y Pepe, que han trabajado en todas las faenas agrícolas en su pueblo y, por supuesto, en la trilla, nos dicen que en Trebujena se ha estado trillando con trillo y bestias hasta hace poco más de treinta años (lo último que recuerdan, los garbanzos).

Que los trabajadores de la era se llamaban "moritos" y los de arado, labranza, siega..., "gañanes".

El "gañán de punta" era el primero y el "cartabonero" era el último. Y el "arreaor" era como el manijero pero "pa los gañanes de bestias y mulas" Y eran de tierra todas las eras, de tierra muy dura, que se barrían antes de trillar.

Nos cuenta Francisco:

Yo he trillao a pesá de mis setenta años. Yo he sío trillaor; de joven, mu jovencillo era; yo he guardao cochinos y he hecho de tó. Tó eso que sale en Juan y Medio es verdad, tó eso lo hemos vivío nosotros.

De chiquetillo nos hemos subío en el trillo..., aquí las eras estaban en el mismo pueblo. Terminaba el pueblo aquí, y a continuación había cuatro suelos de era aquí, en el otro lao tres o cinco, o dos allí por otro lao... o sea que estaba en el mismo pueblo (...)

La era tiene su trabajo primero con las yeguas, "el ahoyao", que se llama, que es cuando se tira la parva y está la greña en bruto; tiene un peralte la greña que es imposible que el trillo ande. Entonces las bestias tienen que pisotearlo tó y luego se vuelve, porque pisotean lo de arriba. (...)

Entonces el trillaor que estaba trillando decía a los otros moritos, los que están en la era se llaman moritos, (...) cuando estaba la paja tó "aforroná" ivamos a volver!, porque no iba a estar tó el mundo allí en el sol. El que estaba en el sol era el trillaor cantándole a las bestias, los demás estaban en el sombrero. (...); al trillaor que le tocara, porque eso era por turnos; y hasta que entraba el trillo.

Las mismas cobras -las yeguas se llamaban cobras- la cobra estaba compuesta por tres yeguas, se le podía poner cuatro, pero por regla general eran tres; y en el trillo po se ponían dos y eran mulos porque el mulo es más fuerte que la yegua. (...) Yo hablo de mulo como mula pero pa ofendé es mejor al varón que a la hembra (sic).

Podía haber cuatro o cinco cobras y cada cobra llevaba un "cabresto" a la "yegua de la mano" que era la primera que estaba con el trillaor, la "del centro" que era la segunda, y la "de afuera" que se llamaba a la última. Y eso lo manejaba un solo hombre: tú tenías los

cuatro "cabrestos", o los que fueran, en la mano, y el látigo en la otra.

Se trillaba igual que en el reló (...), las manillas del reló; y el bozal ese que tú viste abajo (lo tenemos grabado junto con todos los aperos que tienen expuestos en la Peña), (...) se le ponía porque había yeguas que sabían más que "tó sus muertos" (i) (...) y comían y eso era mu esaborío porque te tiraban (...)

Y Antonio, secretario de la Peña, que es de Córdoba, aunque vive en Sanlúcar de Barrameda nos dice:

Yo soy de Córdoba y recuerdo de chiquitillo, porque mis abuelos tenían un campo, que yo he dormío en la era y me he montao en el trillo también. Y en Córdoba, campiña, la era es como aquí, de tierra. Pero conozco bien la sierra de Huelva y de Cádiz y allí son de piedra, lógicamente. Terreno rocoso.

Manuel Márquez Barrera "**Márquez "El Zapatero"**", (Villanueva del Ariscal, Sevilla, 1930) "cantaor", de Villanueva del Ariscal, Aljarafe sevillano.

Aunque él se considera un cantaor semiprofesional, es un claro referente en la historia del flamenco. Es un gran intérprete de la *Soleá de Triana*, entre otros cantes.

Yo he conócío 5 ó 6 eras aquí (Villanueva) De tierra dura, dura "tierra pisá". Los rulos tenían dientes mu chiquititos.

Con la "marea" se cogían unos palos y se aventaba. Y pa el garbanzo igual. Lo mismo eran mulos, que yeguas o caballos.

Los cantes (de trilla) que se hacían allí eran mu flamencos y se parecían a las nanas. Pero los de Toronjo son los más bonitos.

En la era, como una plaza de toros, se extendían las gavillas que traían los carros. Se amontonaban una encima de otra y con la espiga p'arriba, por si llovía.

Se trillaba directamente con el trillo: tirado por una o dos bestias y encima del trillo un asiento de madera.

José Lara Sevilla, De Jaén capital, aunque afincado en Málaga, y al que entrevistamos mientras nos hacía de "cicerone". Gran aficionao.

Las eras estaban empedradas con barro. Conocí la trilla de trigo, cebada, garbanzos, habas...

Normalmente eran los arrieros los que llevaban el cereal hasta la era en angarillas de hierro o madera, pero si era mucha cantidad se utilizaban también los carros.

En la recogida de los garbanzos, se hacían "paveas" y muchas paveas formaban la gavilla. Así como a la cosecha de trigo o de cebada se le llama mies, a la de garbanzos o habas se le llamaba "gárgulas" (gárgolas) o matas.

El trillo normalmente lo llevaba un chaval.

Y con respecto a los cantes, eran muy flamencos.

Lucas López López, De Almería. Cofundador, en 1963, de la Peña Flamenca "El Taranto" de la que fue su *Alma Mater*, muchos años Presidente, luego Presidente de honor hasta su fallecimiento a los 90 años, el 15 de Agosto de 2014.

No se puede realmente hablar de cantes de trilla en Almería. Se ha trillado pero no es tierra de trigo.

Se ha cantado pero hoy no es representativo.

Aquí es de sobra conocido que son los fandangos camperos, el taranto y la taranta, y la petenera, la folclórica, de Paterna del Río, pueblo de la Sierra.

Aún persiste el folclore, sobre todo en los bailes.

Salvador Távora Triano (Sevilla, 1934), actor y director teatral, coreógrafo, dramaturgo, flamenco.

Creador de numerosas e interesantes coreografías y espectáculos flamencos: *Quejío, Carmen...*

Entrevista en la sede de su teatro "La Cuadra" de Sevilla.

¿Orígenes de los cantes del campo? Definen la tristeza de cómo se cuenta nuestra historia. La historia de Andalucía se cuenta desde Tartessos, árabes...empiezan a venir y a venir gente montada a caballo... y ya lo decía Unamuno: la historia la hacen más dos hombres a caballo que cuatrocientos arando.

El cante de trilla es el cante de esos cuatrocientos que estaban arando Esos cuatrocientos que aran y nadie los escucha. Ese es el cante de trilla.

No tienen influencia para nada de nada. Ni judía, ni árabe...todos los demás cantes tienen un poco de influencia, la trilla no, porque es como eso que narra Unamuno del pueblo que ara y no se cuenta su historia. Se cuenta la de los que vinieron a caballo arrollándolos.

No se les puede llamar aflamencaos porque casi ni es flamenco; casi tú no lo puedes meter en el cuadrito de los cantes aflamencaos porque no se puede aflamencar. Los demás cantes puedes aflamencarlos pero la trilla no, porque entonces perdería de ser un cante... profundo.

Yo creo que era origen, por eso en "Quejío" se empezaba con la trilla porque era el comienzo de los cantes, el comienzo de las modulaciones dramáticas.

El cante de trilla es una necesidad de mostrar tu ritmo. Es imposible, me parece, recogerlo musicalmente. Tiene un tono muy difícil, ese tono no se puede coger jamás. Es un cante de voz. La musicalidad la lleva en sí misma. Es muy difícil recogerlo en escala musical porque, por ejemplo tiene unas escalas 1, 2, 3, 4, pero es que hay un número entre el 1 y el 2 que no existe.

¿Qué otra cosa tiene sentido sino estos cantes? Tienen una melodía dramática, sin letra se entiende todo. La letra es añadido, puntualizar (...). Las modulaciones dramáticas que tiene este cante es para hoy, mañana, dentro de tres siglos y siempre (...).

Antonio Reina Gómez (La Puebla de Cazalla, Sevilla, 1937)

Médico ginecólogo, escritor y conferenciante. Flamencólogo, Presidente de la Fundación "Antonio Mairena".

Nos recibe en su casa sevillana:

Posee este gran humanista "morisco" una de las más importantes colecciones de discos antiguos de flamenco (más de dos mil. Entre ellos auténticas joyas y reliquias).

Amante del Arte en toda su amplitud, pero sobre todo de la pintura y el Flamenco sobre el que ha publicado numerosos artículos e impartido interesantes conferencias: *El dolor y el flamenco* ("Porque sólo canta bien quien te pellizca en el alma y te conduce al dolor", dice), *La muerte y la libertad en el cante* etc.

Gran especialista en el cante y la obra de Antonio Mairena

Estos cantes (de la trilla) que me sonaban, de niño -subido al trillo- a algo muy distinto, se repetían todos los años con la labor de la trilla. Yo era un niño pero no me sonaban a flamenco sino a algo diferente. Cuando, de mayor, los volví a oír, me trajo unos ecos increíbles, aquellos recuerdos lejanos y entrañables. Y fuera de ese entorno, no se cantaban nunca; ni en tabernas ni en ningún sitio.

"Diego Clavel", "cantaor" (nombre artístico de Diego Andrade Martagón, (La Puebla de Cazalla, Sevilla, 1946).

En 1970 consigue el primer premio en el concurso de Mairena del Alcor. Luego: el Catavino de Oro de Peña El Lucero de Montilla, durante festival "La Cata de Montilla" y en competencia con "El Lebrijano", "Menese", "Curro Malena", "El Camarón de la Isla" y "Fosforito", el premio Saeta de Oro de Radio Nacional de España de Sevilla etc.

Sobre sus cualidades artísticas, escribió Ángel Álvarez Caballero: *El cante de Diego Clavel es claro, diáfano y muy hermoso. Ningún cante suena liviano en la voz de Diego Clavel.*³⁷³

³⁷³ En: <http://www.elartedevivirelflamenco.com/cantaores168.html>

Tiene una extensa discografía atreviéndose con todos los estilos más jondos: desde 1971 y hasta 2014 con un doble disco dedicado a sus hermanos y con letras propias y en el que incluye cantes del campo, entre ellos, de *Trilla*.

Entrevista en su casa de La Puebla de Cazalla.

Yo he estao muchas veces en la era, no a trabajar, sino a dormir, porque yo entonces era un niño; pero a los trillaos, a los trabajadores de aquí, yo nunca les he escuchao esos cantes, los he escuchao ya después metío en el cante, y grabaos. Y La Niña de la Puebla, que yo sepa no tiene tampoco grabao eso; que es la primera, que conocemos aquí, en grabación.

Yo nunca me he interesao por esos cantes.³⁷⁴ Seguramente, como aquí en la Puebla hemos estao -los cantaores- muy influenciaos por Antonio Mairena y como él esos cantes no los grabó ni les echó cuenta... No sólo Antonio Mairena, Tomás Pavón no grabó ni trilleras ni cosas de esas, ni La Niña Los Peines, ni Manuel Torre... a eso no le metieron ellos mano porque supongo que eran cantes demasiao payos (...)

A esos cantes nunca se les debería haber puesto guitarra; sería bueno que se hubieran quedao quietos, al natural, porque ya ves en una era una guitarra... Cantarlos al natural pa que el que esté escuchando cierre por un momento los ojos y se imagine aquello (...)

Diego nos recibe con varias letras de cantes de trilla que ha creado él mismo para la ocasión. Las cantiñea preciosas y las recogemos junto a las demás que tenemos ya compiladas.

José Moreno Andrade, "**El Perry**" (La Puebla de Cazalla, Sevilla, 1951). Gran "aficionao" y buen cantaor semiprofesional.

Lo entrevistamos en su bar de La Puebla y le grabamos unos bellos cantes de trilla "por Alosno".

³⁷⁴ Curiosamente y como ya hemos citado, en su último disco, 2014, dedicado a sus hermanos, interpreta cantes campesinos y entre ellos la *Trilla*. Nuestra entrevista se realizó en 2010

Nos insiste en que él jamás oyó, ni a su padre ni a los demás trabajadores, cantar estos cantes del campo. Que *cantaban mucho pero por otros palos más flamencos, estos no*.

José Blanco Pineda, "**Pepe de La Barbarita**" (La Puebla de Cazalla Sevilla). Comercial, cantaor semiprofesional.

Nos recibe en su tienda de electrodomésticos, en la Puebla, y nos invita a una segunda entrevista en "su campo".

Sus tíos, emigrados a Cataluña, cantaban muy bien, y su abuela Barbarita y su madre.

Comenta que los hombres de su familia (padre, tíos, abuelo y él mismo, han sido siempre "recovers" a la "antigua usanza", es decir, recorrían los caminos con las mulas, carros ("como arrieros") y modernamente (años 70, 80 e incluso un poco antes, coches "de briega").

Nos dice que el antropólogo Antonio Mandly en *Los caminos del flamenco* (2010) habla de él pero que le llama "arriero" y no "recovero" y que en su recorrido por las ventas de Sevilla a Málaga se *olvidó de La Puebla*.

Pero sabemos que también dice de él que es un gran conocedor del cante *por livianas*.

Nos habla de los cantes campesinos que ejecutaban los gañanes de las fincas de La Puebla de Cazalla ("El Fontanal", Coria...) y alrededores: Marchena ("La Coronela", "Casanova", "Ortiz"...), Morón de la Frontera ("La Rana"...), Osuna ("Birrete"...)

Y que incluso llegaban hasta Olvera, Torre Alháquime, Alcalá del Valle etc. los gañanes de La Puebla.

También, que en Cortijos como "Birrete", "El Fontanal" o "Coria" se trabajaba todo el año. Pero en otros como "El Avión" que pertenecía a "Coria", sólo en la temporada de la aceituna. Recovero, no gañán, pero los conocía y vivió esos cantes en las gañanías. Dice que se cantaba allí de todo. También recuerda a los gañanes, en los campos con "el ruso" (arado) y *cantando por Soleá*.

Otro recuerdo importante es el de una mujer subida en el trillo con un niño en brazos y cantándole una nana.

También, participaba en las reuniones de su abuela y su madre, y cantaban. Por Petenera... y su abuela hacía precioso el *Pregón*: "soy la ditera".

¡No para de cantarnos durante la entrevista!

Y nos cuenta que en Marchena (*de donde son los auténticos moriscos, y de allí vinieron a La puebla nos dice*), su saeta es como una *Carcelera* pero la modificaron a *Martinete*. Y la *Sevillana por Seguiriya*. Y la de *La Puebla, la antigua* (nos la canta), ya nadie la quiere cantar y se va a perder.

Nos cuenta, muy orgulloso, una anécdota *de los años 60 o así*, de cuando iba un día vendiendo (ropa, comestibles...) por los campos, con las bestias de recova y cantando. Oía, el incesante "tin" del *calabozo* (Especie de hoz de madera con un filo cortante que usaban los braceros para limpiar –podar- las ramas de los olivos), cuando de pronto se hizo el silencio sin que supiera el porqué.

Hizo su venta en el cortijo y se fue. Al cabo del tiempo supo que los braceros habían dejado de trabajar para poder escucharlo a él cantar.

"Lolita Valderrama", (Dolores Torres Valderrama, Jaén, (1945).

Entrevista en su casa de Espartinas, Sevilla. Es una gran cantaora de voz potente pero dulce. Con un amplio legado discográfico.

Nos regala momentos "cantaores" preciosos y nos habla de su disco: *De olivo y azahar*, con letras propias y en el que incluye cantes del campo. Sus hijos, la acompañan, musicalmente hablando, en algunos de sus temas.

Estos cantes (campesinos) los aprendí yo de mi tío, que grabó una Antología: "Historia del cante Flamenco" que la hizo en el 68. Yo se los había escuchado ya a él pero no me puse a aprenderlos hasta

que tuve la Antología en mis manos. Y ya lo aprendí y empecé yo también a cantarlos. Empecé cuando era una cría, pero profesionalmente a partir de la grabación. Me regaló mi tío la Antología y ya vi yo que se podían cantar al público.

Se me llenaba la boca de decir que eran (los cantes campesinos) autóctonos de allí, de la provincia de Jaén. Y claro, como Jaén y Córdoba son provincias limítrofes, pues claro, hay algunos que se parecen entre sí; pero tienen siempre un sello especial que se lo da la tierra. Igual que los de aquí, los de Huelva no tienen nada que ver; los he oído yo y son muy bonitos también.

Yo estos cantes siempre los oí flamencos. Y mi tío, yo creo que cuando él era pequeño ya en el campo se cantaban así, se daba el aire flamenco; claro, que esto tiene que ser como todo; cuando empezaron pues a lo mejor no eran tan flamencos como ahora se hacen, los adornos... yo creo que eso depende también del cantaor que los hiciera, las facultades que tuviera pero se lo oí también a mi abuelo, el padre de mi tío y de mi madre, que cantaba muy bien, y siempre los he oído así. Esto tuvo que nacer aquí [...].

Y nos remite al trabajo de sus hijos (*La voz de la tierra*, 2002) al respecto, con los que está plenamente identificada.

Jesús Heredia Flores "**Jesús Heredia**", Cantaor. (Écija, Sevilla, 1933). Trianero de adopción: desde muy pequeño se trasladó a vivir a este barrio sevillano.

Gran profesional y magnífico cantaor gitano, cuenta con una extensa discografía (con más de veinte publicaciones) y numerosos primeros premios: "Pastora Pavón" en Córdoba (1974); "Cantes de Juan Breva", en Málaga (1974); "Cantes por Soleá" en Ceuta (1977); "Lámpara Minera de La Unión" (1992).

Tiene una extensa discografía y varios premios en su haber

El cante de trilla es un cante del campo. Pero uno de los creadores más puros y verdaderos y más fidelísimo ha sido el Bernardo el de los Lobitos, y de ahí ha venido la documentación de él; y ahora se hacen otras letras pero yo voy a tener el gusto de cantarte las letras antiguas, las que él hacía porque yo también

conozco todo eso porque yo he trabajado en el campo, por suerte o por desgracia, pero más bien por suerte porque cuando la cosa está esforzá y es de pena y eso, siempre se guarda ese recuerdo; y cuando tú dices ¡ay!, es verdad porque te ha dolío y te duele porque lo conoces; y eso es muy importante para el cante y pa el cantaor.

Entonces, este hombre pues se conoce que... yo no sé cómo llegaría su documentación, no sé si él trabajaría en el campo como yo pero el caso es que él hizo ese trabajo muy bonito lo mismo que las nanas (...) que lo consagró.

*Hay otros cantes campesinos de temporeras, de la pajarona, el cante del segaor, en fin, muchos cantes que estaban por ahí perdíos pero que se van recuperando por los aficionaos que les gustan estas cosas (...) Y es mu bonito porque yo me he encontrao **haciendo ese cante auténtico**, en la era, trillando.*

Yo era mu jovencillo y he procurao hacer las cosas que hacían los mayores y ahí es donde más me he identificao yo. Así que yo hacía las letras que ya conocía, (...) yo lo aprendí de él, y dice así: [y nos canta: "y a mi mulilla torda/ le gusta el grano..."; "arreando" entre tercios.]. "Ese es el cante de la trilla", nos dice al terminar. Y la verdad es que lo hace precioso.

Ahora ya nadie lo quiere hacer. Y quien lo hace, lo hace de otra manera, (...) Y las casas [discográficas] apoyan otras cosas, pero esto no. (...) El flamenco siempre ha sío -por suerte, yo digo por suerte- pa minorías, y en el momento que se mete en mayoría hay que cantar de otra manera, para llegar [al público] y entonces los estropeas, tienes que estropear los cantes. Estos cantes [campesinos] tienen un entronque musical muy parecido, casi todos, ¡fíjate! Y nos ejecuta unas bellísimas temporeras (con letra suya):

*Yo trabajé en el campo
y la tierra yo labré.
Trabajé de sol a sol
sólo pa poder comer
y atravesando los campos
los campos de mi Andalucía.
Ya no se ven segaores
ni manijeros que los guía.*

*¡Vamos a pará un poquito! ¡Ay! qué trabajo este del campo más duro
y qué mal pagao está.*

Manuel Martín Martín (Écija, Sevilla). Enseñante, escritor, flamencólogo. En la actualidad es crítico de flamenco del diario El Mundo desde 1998.

Ha impartido numerosas conferencias y escrito casi el millar de artículos en prensa, así como interesantes publicaciones sobre el Flamenco y sus intérpretes.

Está considerado como uno de los críticos del arte flamenco más prestigiosos del país.

Es miembro supernumerario de la Real Academia de Ciencias, Buenas Letras y Bellas Artes "Vélez de Guevara" y también miembro de número de la Cátedra Itinerante de Flamencología de Cádiz, entre otras consideraciones.

Entrevista en Sevilla; nos dice:

A partir de los 60, cuando los antropólogos, los folclóricos, empiezan a estudiar la riqueza musical del territorio español, aparecen los cantes de trilla; porque no solamente lo tenemos que ver desde la óptica flamenca sino que tenemos en Murcia, Zamora, Salamanca, Burgos, León...tenemos melodías que han sido luego utilizadas por los flamencos.

Pero en rigor yo creo que no se han estudiado nunca. Lo más (...) se han tocao de forma tangencial, dedicándole un capítulo, porque la época en que nos ha tocao vivir no estaban de moda estos cantes.

Han quedao más asentaos en la parte de Alosno y sobre todo en Jaén y Córdoba. Casos muy puntuales en Málaga: las temporeras que hacía Manolo Ávila, de Montefrío grabadas también por Rogelio, algo en Cádiz, son vestigios que han quedao ahí pero son cantes que no han tenido un asentamiento, un cultivo popular.

Por el contrario, como cantes de faena, campesinos, en la parte de Jaén, sí; y con los cantes de trilla, igual. En realidad siempre se le ha llamado a todo esto "cantes de trilla" hasta tal punto que, si analizamos la discografía de los años 60, los famosos LPs, ahí no aparecerá nunca una temporera...

A partir de los años 70, con Peñas como "La Temporera", la Trilla... se van buscando ya formas autóctonas y se les busca también su nombre – estamos hablando de hace treinta años -"Tonada campesina" no se ha dicho jamás en la vida, es un término actual para diferenciarlo de las tonadas gitanas, que tienen evidentemente distinta génesis y distintos orígenes.

Las teorías de los Hermanos Hurtado Torres ya han sido refutadas por alguien de la categoría de Manolo Sanlúcar y por un francés, en Internet, del que no recuerdo el nombre. [Creemos que se refiere a "Pierre Lefranc", en "Triste y Azul"].

Aunque hoy, afortunadamente, tendemos a sumar más que a dividir, y cuando se dice "voy a cantar por tonás", hoy en día se hace la entrada de la toná campesina. Y queda muy bonito desde el punto de vista tipológico. Pero, aunque con la investigación se está avanzando, con esto ocurre como con la saeta, tenemos la letra y la podemos amoldar a la melodía que nos venga en ganas.

Luego, hubo gente estudiosa de estos cantes, Juanito Valderrama y poco más, que habla de ara, de siega y de trilla. Hoy en día se quiere rebuscar donde no hay. Las tonás campesinas yo no lo he visto en mi vida. Ahora sí.

A Mairena no le interesaron nunca estos cantes, pero hay que pensar que hablamos de los años 60. Cuando Mairena sacó "Mundo y Forma" ¿quién hablaba de ellos? Esto es ahora cuando se está despertando, antes eran intrascendentes [...]

Esto no es que se abandonara, es que no eran cantes, nunca han sido cantes. Fue a partir de Bernardo cuando podemos decir que toman carta de naturaleza. No estaban estructurados ni siquiera como coplas; había una o dos melodías y punto. Dos letras que se repetían hasta la saciedad. Yo creo que ahora es cuando están más en boga.

Luís Suárez Ávila, (El Puerto de Santa María, Cádiz, 1944), abogado, investigador y escritor. Miembro del I.U. Seminario Menéndez Pidal. Universidad Complutense de Madrid.

Premio Provincial a la Cultura y otros premios literarios y artísticos. Ha sido miembro asesor del Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial y de la Fundación Andaluza de Flamenco. Tiene numerosas publicaciones relacionadas con el flamenco. Asiduo colaborador del Diario de Cádiz y de Jerez.

Nos cede con gran generosidad unas fotos de trilla, parva, aviento, transporte de las "greñas", cobras..., de los años 30, Cortijo de "Pernita", de la familia "García de Quirós", de El Puerto de Santa María, Cádiz, de un gran valor etnográfico y estético.

Nos comenta con gran apasionamiento y profesionalidad:

Se tiene una falsa idea del ámbito de El Puerto, de su término municipal.

Yo, que me lo he recorrido, palmo a palmo, a caballo, he comprobado que, además de ser puerto de mar -y muy importante- tiene una extensa y hermosa campiña, con toponímicos que vienen de tiempos de Alfonso X, cuando el repartimiento: Grañina, Poblanina, Finojera, Villarana, Paparratones,... y otros más modernos, pero que tienen caseríos del XVII y del XVIII y que fueron sus dueños cargadores a Indias o simplemente aquellos que se titulaban "propietarios". Y eso mismo, en Sanlúcar de Barrameda, o en otras campiñas próximas, como la de Jerez y Lebrija Utrera, Alcalá o Sevilla.

Las viñas, los olivares y la tierra de secano han empleado, en todo tiempo, mucha mano de obra campesina. Gente de toda procedencia, entre ella gitanos o portugueses, tuvieron su medio de vida, en la agricultura en la Baja Andalucía. Las labores de la ara, la siembra, la escarda, la siega, la trilla, e incluso el "rebusco" -el "ius usus innocui" del derecho consuetudinario- requirieron cuadrillas de jornaleros y jornaleras, que terminadas sus labores para otro, comenzaban la suya propia de rebuscadores.

Hacinados en las gañanías, trabajaban de sol a sol, con el solo alimento del "arranque" y el gazpacho majado en el dornillo de encina o en el lebrillo de barro, a la hora de la comida, por el gazpachero. "Cucharada ("cuchará") y paso atrás". Así se cubrían los rigurosos turnos que, con un medio pimiento de cuernicabra como cubierto, o con una cuchara de madera, o de cuerno, iban dando cuenta, por riguroso orden, del gazpacho. De bebida, el vino, en jarras

generosas, y el agua que traía el aguador en cántaros de Lebrija, que era distribuida en las liaras de asta de toro de cada uno.

En el sombrero, cerca de la era, las yeguas, entonces, descansaban con un pienso de cebada-avena y paja y abrevaban.

Las eras eran unos grandes círculos, en el campo, pavimentados de piedras desconcertadas o de chinos, donde se trillaba la mies.

Sobre el trillo, especie de carrito, con ruedas dentadas o con esquiras de a golpe, el trillador se sentaba y arreaba a las cobras de yeguas. En el centro de la era, otro, con la gran tralla en la mano derecha y las guindaletas de las yeguas de mano en la otra, iba vigilando que la labor fuera ordenada y que la parva quedara bien trillada, es decir que el trigo quedara separado de la paja y de los restos de espigas. Luego venía el trabajo de aventar y cribar el grano, con biellos y zarandas.

Estas tareas, cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos, han tenido, de siempre, su liturgia y su folclore. Don Benito Mas y Prat, Felipe Pedrell, Manuel García Matos e infinidad de folcloristas se han preocupado de recoger, en vivo, muchos de los cantos de ara o de trilla que espontáneamente se ha ido interpretando en esas labores y las han animado. Pero no solo eso. Por las noches, en las gañanías, se animaba el cotarro cantando cada cual lo que sabía. Recuerdo una noche, en el Cortijo de Villarana, de El Puerto, al manijero, Juan José Vargas Vargas, "El Chozas" subido en un poyete de los que utilizaban como cama, entonando, ante la mirada atenta de todos los jornaleros que allí estaban, el "romance de la Princesa Celinda". Aquello me trajo a la memoria, y lo tengo anotado en mi cuaderno de campo, el comienzo del Libro II de la Eneida: "Conticuere omnes, intentique ora teneban/ inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto..." ¡Con esa misma devoción y admiración lo escuchaban!

En las gañanías bajoandaluzas se han "trasegado" y consolidado muchos estilos cantaores y han quedado como ejemplos dignos de repetirse así. La misma venerabilidad y respeto que producía en los oyentes quien cantaba, ha dejado, para siempre fijados estilos de siguiரியas o de soleares.

En el caso de las trilleras, son cantos que se han interpretado al aire libre, en la era, para animarse el que iba sentado en el trillo, que cantaba una, y el que llevaba las cobras de yeguas, de mano, con las guindaletas, que le respondía con otra.

Recuerdo las voces laínas, nada flamencas, tal cual las de los arrieros, con sus seguidillas arrieras que, en la soledad del camino, con sus recuas cargadas de carbón, de materiales de construcción o de fruta y hortalizas. Lo mismo debió ser en el siglo XVIII con los arrieros que hacían el camino de Grazalema a El Puerto, de noche, llevando nieve de las cumbres hasta los pozos de la calle Nevería, donde se conservaba y se vendía. Igual que los caleseros de fines del XVIII y del XIX que, sentados, de medio ganchete, en la vara derecha de la calesa, entonaban sus caleseras, como los describe Bécquer.

La industrialización del campo nos ha privado de seguir oyendo en vivo estas perlas del folclore. Las trilleras sin embargo, se han seguido cantando, en la trilla, pero sin trillo, ni cobras de yeguas.

Las letras halladas superan escasamente la docena. Las trilleras, en la Baja Andalucía, ingresaron, por vía de Bernardo el de los Lobitos, en el llamado cante flamenco, cuando las incluyó Perico el del Lunar, en la famosa Antología de Hispavox, de 1954. Sus letras y sus melodías no distan nada de las que se cantaban en las eras de las campiñas de Cádiz y Sevilla. Incluso en la "performance" discográfica de Bernardo hay gritos y formas de arrear a las bestias, junto con un impreciso sonido de los cascos de las yeguas -efectos especiales-, que, con ser verdaderos, han quedado como clásicos en otras intencionadas discográficas posteriores.

Pero el repertorio auténtico y tradicional que ha sido hallado es muy escaso y muy repetido. A partir de la grabación de Hixpavox, se ha producido un desmedido fenómeno mimético, idéntico a las consecuencias y secuelas que ha tenido la grabación de las bamberas por Pastora Pavón, por poner un ejemplo. A las letras tradicionales, muy pocas, se les han añadido, desde los años 50 del siglo pasado, muchas de autor conocido, o, desconocido, que ha callado intencionadamente su autoría.

Se ha producido una corriente artificiosa, mimética y manierista -a la manera de-, que es fácilmente detectable. Para mí estas coplas artificiosas carecen de interés, aunque para sus autores son una fuente de ingresos en la Sociedad General de Autores. A poco que se

oigan, es muy cierto que estas últimas coplas no tienen la frescura de lo trasegado en la tradición oral –de la “tradio”- esas entregas apoyadas en el solo testigo del oído y la memoria, que sufren amputaciones y adiciones inconscientes debidas al olvido regenerador o a la heterodoxia muchas veces alumbradora; no tienen, en definitiva, ese “tufo” infalsificable que da lo auténtico. Con cuatro lugares comunes: parva, yegua, trilla, amo... se siguen construyendo coplas de trilla para cada disco.

Tengo para mí, que esos cantos han ingresado en los caudales del flamenco en los años 50, después de la grabación de Bernardo el de los Lobitos, aunque en el folclore español estuvieron presentes en todas las eras, con variantes melódicas y literarias dignas de notarse. Pertenecen al ámbito de los cantos que acompañan al trabajo, parangonables a los romances y canciones que se entonan en la recogida del azafrán, o en la levantada de los atunes, en las almadrabas, por poner dos ejemplos.

El atractivo y el enorme poder difusivo de Andalucía la Baja, no solo en versiones romancísticas, sino en todo, ha hecho que otras provincias, incluso andaluzas, se hayan adueñado del valioso caudal que ha ido trabajosamente hallándose. Entre otros muchos, de los cantos de trilla.

David Pielfort, (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1971) poeta y pintor, el más heterodoxo de nuestros entrevistados.

Antonio Orihuela, poeta del grupo y Antología *Voces del Extremo* -como Pielfort-, (Fundación Juan Ramón Jiménez) dijo de él: *“Es rotundo... la gran promesa blanca”*.

Ha publicado: *Maricón en tierra* o *El gitanito esquizofrénico*, entre otros.

Nos dice:

La música, tan desprestigiada como el hombre, siempre ha querido honrarse asociándose al “honorable” trabajo. Es una justificación demasiado cristiana y moderna, porque se tiene que encontrar una música popular y proletaria.

Los cantes de la trilla, como ecos de una música judeo-arábigo-andaluza perdida, es otra domesticación del arte; porque, si estos cantes de la trilla existieron, no fueron oídos por nadie, salvo por el ejecutante emisor: el cantaor, que era además el único receptor.

(...) el cante de trilla no existe porque sencillamente es un "tiento". Y no creo que molestemos al musicólogo García Matos.

(...) los cantes gitano-andaluces, las folias, romanescas, jácaras y zarabandas... poned las palabras que queráis, han sido todas enmascaradas en las carátulas de los discos, bajo múltiples títulos descriptivos y hasta camperos, que habrían matado otra vez a Chopin, porque no olvidemos que el cante flamenco es de nacimiento urbano, y que Andalucía (pese a quien lo dude) presume desde hace siglos del mayor número de ciudades de todas las Españas.

Amarrándonos a las palabras, diremos que los tientos que se cantan en la labor de trillar el grano son los cantes de trilla. Y estos tientos, siempre diurnos, los canta sólo el hombre que conduce a la bestia que tira del trillo, y sólo los oye el mismo cantactor -quien emite el canto-, porque el sonido de la voz es apagado por el ruido del artefacto del trillo que rueda sobre el producto extendido en la era. Se impide así la escucha por terceros, y el disfrute de la música que es cantada, sólo sirve para jalearse al mulo o al buey, que trabaja cascabeleando con sus aparejos, siguiendo el marcaje del ritmo con la percusión del látigo.

Puede ser la primera música compuesta por el hombre para el disfrute de los animales.

Los gitanos, que le pusieron el cascabel al gato del cante jondo andaluz (y reduzco Andalucía sólo a Huelva, Cádiz y Sevilla... es así, y lo siento por las autonomías) con el apoderamiento de Mairena de las contra-etiquetas de los discos, dicen que el cante de trilla es un cante de gachó desmayado, que es un cante de hombre blanco hambriento, pero también ven en tales cantes la figura de la porfía poética, pero hacia la mujer de quien los canta -o su amada- y que ella es la bestia antropomorfa que tira del trillo, y hacia quien van dirigidas las palabras cantadas...¿hacia una minotaura o una ariadnamaría?

No hay deseo de mujer más fuerte que cuando el hombre trabaja doblado en el campus -dijo Teseo-.

Las escenas grotescas de la institucionalización del cante jondo, con criados musicales subvencionados que son hoy los cantaores gitanos, golpeando y agitando los cascabeles de los arreos, no son cantes de trilla, son avíos malabares; con los cuales y moderado estudio y perseverancia, cualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de la trilla, y sobre todo teniendo buena bestia y mejor amor.

"Recuerden que el trabajo es tortura y que el campo es siempre un cadalso, y allí nadie canta, porque sería expulsado por el dueño del campo, o por el capataz en la tierra, que es su chivato. Y atención: la expulsión será eterna. [...]"

En Francia:

De la región de "Las Landas", Suroeste francés, recogemos "la memoria" de un campesino al que hemos entrevistado. Al principio desconfiaba un poco y quería tener muy claro cómo se iban a utilizar sus palabras. Luego, todo fueron facilidades:

*Je m'appelle **Darche Maurice**, je suis né au nord des Landes, dans un petit village qui s'appelle Sanguinet. J'ai 74 ans et j'ai connu le battage du seigle ou du blé à la main dans des circonstances particulières dont je me souviens très bien.*

C'était pendant la deuxième guerre mondiale de 1939-1945. Chaque famille avait droit à une certaine quantité de blé en fonction de la superficie de la ferme et du nombre de personnes qui vivaient dans la maison. Un contrôleur de la mairie vérifiait la quantité de blé qui sortait de la batteuse et le surplus était donné à la mairie qui l'envoyait par camion à Mont-de-Marsan (probablement pour les Allemands). Pour détourner quelques sacs de blé et échapper au contrôle de la mairie, les gens battaient le blé à la main.

Dans ma famille, les hommes prenaient une poignée de blé et la frappaient sur des tonneaux renversés dans une pièce dont le sol avait été recouvert par une bâche- dans d'autres familles, on tapait les poignées de blé sur une table-. Les grains tombaient sur la bâche avec la balle et des brins de paille. Une fois fini, nous faisons un tas

que nous passions dans un tamis pour enlever le plus possible de débris inutiles.

Puis, nous mettions le grain dans des seaux et, dehors, nous les levions à bout de bras et nous laissions tomber le grain sur une bâche quand il y avait du vent car il finissait de nettoyer les grains. Au final, il restait un grain assez propre. Cette pratique s'est achevée avec la guerre en 1945 et a duré 4 ans.

On coupait le blé à la main, avec une faucille, on le laissait sécher 1 ou 2 jours sur le champ. Ensuite, on faisait des gerbes que l'on mettait sur des charrettes tirées par des vaches. C'est ainsi que l'on transportait le blé jusqu'à la batteuse. C'était du seigle mais nous l'appelions blé.

Il n'y avait aucun chant, la tâche et l'époque étaient rudes. Personne n'avait envie de chanter.

De La Dordoña: Los recuerdos de **Monsieur Lapeyre**:

Je m'appelle Roger Lapeyre. Je suis né en 1933, dans le village de Daglan, en Dordogne (département 24). J'avais 8 ans mais je me souviens très bien. On battait à la main l'avoine, le seigle et le blé. C'était l'époque des premières batteuses mais elles ne venaient qu'une fois dans l'année. Voilà pourquoi, on battait encore à la main les récoltes qui arrivaient à maturité plus tôt ou plus tard.

On recouvrait le sol sur 80 m² environ avec un mélange de bouses de vaches et d'eau et on laissait sécher. Cela faisait une croûte sur le sol qui empêchait la poussière de se lever. Puis, on éparpillait les gerbes soit en rond, soit en longueur sur 3 ou 4 cm et les hommes battaient les épis au fléau. Il y avait 3 ou 4 hommes à la chaîne qui battaient en rythme. Tout le monde ne pouvait pas faire ce travail, il fallait avoir appris le rythme depuis tout petit, je me souviens du son que faisait la cadence, un seul fléau à la fois frappait les épis. Ensuite, on retournait les gerbes pour les battre de l'autre côté. On enlevait la paille. On rassemblait le blé et on le passait dans une machine en bois qui ventilait les grains.

Y de la región Pirineos Atlánticos: Oigamos la voz de este campesino francés de los años veinte.

*Je m'appelle **Martial Ibart**, je suis né à Sauvelade, un petit village des Pyrénées Atlantiques (département 64), en 1923.*

J'ai connu le battage de blé à la main. On coupait le blé et le seigle à la faucille, on faisait des tas que l'on laissait sécher d'un côté puis on les retournait de l'autre côté. Ensuite, on faisait des gerbes que l'on liait avec la paille du seigle. Pour ne pas abîmer cette paille, on prenait des poignées de seigle que l'on battait sur des tonneaux retournés. On récupérait la paille et on faisait des liens pour lier les gerbes de blé. On battait le blé au fléau: 3 hommes frappaient en rythme et ce n'était pas facile. Je n'y suis jamais arrivé correctement. Ceci se passait dans une grange. Puis, on passait le grain dans une machine qui s'appelait "le tartare" qui ventilait le grain. On la faisait fonctionner à la main en tournant une manivelle.

Pour faire ce travail, les voisins se réunissaient et à la fin de la journée, on mangeait tous ensemble et on chantait les chants du pays: "Beth ceu de Pau" et "Aqures montagnes" en particulier. On ne chantait pas de chansons particulières sur la moisson. Le battage à la main s'est arrêté dans les années 30 avec l'arrivée des premières batteuses."

Hasta aquí hemos observado que no utilizaban trillo ni bestias para la trilla del cereal. Pero era más bien, como en muchos sitios del Norte de España, en una economía familiar y de subsistencia. En otros sitios, como decimos en palabras de Charles Parain, sí que utilizaban el rulo, las bestias...:

"À la fin du XIX siècle, la façon de battre le blé était encore très traditionnelle et évoluait lentement. Depuis quelques décennies, on avait peu à peu abandonné le fléau sur l'aire de battage et on lui préférait désormais le rouleau de Pierre qui permettait le foulage au pied du cheval ou du mulet. Mais (...) la batteuse va progressivement remplacer les anciennes méthodes (...)

En Marruecos, Larache:

Benaïssa Mrimou, 55 años, mecánico de profesión en Larache, nos cuenta su experiencia:

Nos dice que las eras (*Gaha*), en alto para recibir bien el aire, estaban a quince o dieciséis Kilómetros de Larache. Eran de tierra

muy dura. Se barrían antes de empezar la trilla y quedaba un terreno muy duro y liso.

Se acuerda perfectamente de un campesino, Kador, que puede tener ahora unos 70 años. Recuerda, en la siega, al campesino con la hoz, el mandil de cuero por delante y por detrás; y protección en las manos y los pies. Las mulas llevando el trigo a la era donde era pisoteado por mulos o burros... incluso por vacas. Luego se aventaba con unas horquillas de hierro o madera.

La paja se guardaba -costumbre muy africana- en un agujero en el suelo enfoscado con barro, y allí acudían los animales a comer. El grano se almacenaba en algo parecido a "una tienda india" que se hacía con paja y barro. "Hoy se utilizan sacos y plásticos", nos dice:

Las mujeres y los niños no solían participar en las faenas grandes pero sí llevando el agua y en pequeños trabajos.

Dice que hoy día, las tierras descritas más arriba, ya no son de secano, son de regadío y están cultivadas todo el año: fresas, tomates, cacahuets...

Los cantos estaban siempre presentes: en la siega, barriendo la era, trillando...Hasta los años 60-70.

En el Rif, nos cuenta, todavía hacen fiestas de siega, de trilla. Sobre todo hoy se hacen en el "Djbel", en la montaña, y también cerca de Larache, en la sierra.

IX .Fuentes

IX.1.-Primarias:

IX.1.1.-Entrevistas

IX.1.2.-Observación directa y participante

IX.1.3,-Informantes:

IX.1.3.1.-Hablamos con...

IX.1.3.2.-Visitamos...

IX.1.3.3 -Consultamos...

IX.2.-Secundarias:

IX.2.1-Hemerográficas

IX.2.2-Fotográficas

IX.2.3-Fonográficas:

IX.2.3.1.-Registros sonoros

IX.2.3.2.-Registros audiovisuales

IX.2.4.-Webgrafía de referencia

IX.2.5.-Bibliografía de referencia

IX .Fuentes

Creemos que en toda investigación es fundamental, pieza clave, el hecho de recurrir a las fuentes adecuadas para obtener la información deseada, contrastarla y analizarla, para después utilizarla como desarrollo de un tema concreto o como sencilla referencia y aval de lo que expresamos o experimentamos.

IX.1.-Fuentes primarias³⁷⁵

Las hemos basado, sobre todo, en el trabajo "de campo" y referidas a:

IX.1.1.-Entrevistas

Aparecen, en su mayoría, recogidas íntegramente en "apéndices" como "testimonios"

En algunos casos, sólo exponemos una parte porque había muchas repeticiones o ya lo habíamos mencionado suficientemente a lo largo de estas páginas.

IX.1.2.-Observación directa y participante

A veces no hacíamos entrevistas, no todos nuestros informantes han sido entrevistados (no siempre era posible o

³⁷⁵ La labor fundamental ha sido desarrollada entre 2009 y 2015, pero empezó a gestarse en 2005

“conveniente”) pero sí manteníamos y recogíamos las conversaciones durante la observación directa en:

- Cortijos o haciendas,
- Antiguas gañanías,
- Las casas de antiguos gañanes, de temporeros y temporeras...,
- En las de familiares o testigos directos de los anteriores,
- Con intérpretes y aficionados y aficionadas etc.

Estas otras voces están, pues, expresadas también y aparecen, igualmente, en nuestra investigación, a modo de citas y referencias.

De cualquier forma, de todo lo hablado con nuestros informantes, entrevistados como tal, o no, hemos obtenido informaciones valiosas que hemos tratado en todo momento de hacerla llegar y sentir.

Pensamos que estas revelaciones tienen un valor etnográfico importante, son un aporte de datos antropológicos, sociales, económicos..., que van más allá del simple desarrollo de una faena campesina.

Sin hablar del factor emocional, de la implicación personal que transmiten sus palabras, ni de lo que percibimos cuando las escuchamos o leemos.

IX.1.3- Informantes:

Hemos recorrido las distintas provincias andaluzas y:

IX.1.3.1.-Hablamos con:

Manuel Martín Martín, educador, escritor y crítico de flamenco, en Sevilla;

Agustín Gómez, periodista y crítico de flamenco, de Córdoba;

José María Castaño, Flamencólogo, Jerez de la Frontera, Cádiz;

Luis Arcas, flamencólogo, de Jerez de la Frontera, Cádiz;

Antonio Reina Gómez, Médico, Presidente de la Fundación "Antonio Mairena", en Sevilla; y en La Puebla de Cazalla.

Antonio Reina Palazón, profesor, escritor y poeta. En La Puebla de Cazalla (Sevilla), y en Sevilla.

Cristino Raya, investigador y flamencólogo de La Puebla de Cazalla, Sevilla;

Gonzalo Rojo, periodista, escritor, flamencólogo, de Málaga;

Francisco Lira, padre e hijo, de "La Carbonería", Sevilla;

Juan Vergillos, periodista y flamencólogo, Sevilla;

Lucas López, antiguo presidente de la Peña "El Taranto", de Almería,

Antonio Orihuela, poeta y ensayista, Moguer, Huelva;

David Pielfort, poeta y pintor, de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz;

Antonio Murciano, poeta y escritor, de Arcos de la Frontera, Cádiz;

José Lara Sevilla, aficionado, jubilado, de Jaén y residente en Málaga;

Pepe Ceballos, Francisco Moreno, Antonio Collado..., miembros de la Junta Directiva de la Peña Flamenca "La Trilla", de Trebujena, Cádiz;

Pedro G. Romero, pintor, escultor y escritor, de Sevilla;

Pedro Sánchez, productor comercial, de Algodonales, Cádiz;

Francisco Menacho, profesor e investigador, de Olvera, Cádiz;

Los cantaores:

Lolita Valderrama, Espartinas, Sevilla;

Jesús Heredia, de Écija, Sevilla;

Márquez El Zapatero, de Villanueva del Ariscal, Sevilla;

El Londro, de Jerez de la Frontera, Cádiz;

Manuel Gerena, La Puebla de Cazalla, Sevilla;

Plácido González, de Alosno, Huelva;

Diego Vargas, cantaor y poeta, de Lebrija, Sevilla;

Manuel Batista, de Moguer, Huelva;

Diego Clavel, La Puebla de Cazalla, Sevilla;

Charo Cala, bailaora, hija de José Cala, *El poeta*, guitarrista flamenco, en Sevilla;

Manolo Brenes, guitarrista, Sevilla;

De Marruecos:

Benaïssa Mrimou, mecánico, de Larache;

Rachida Tahiri, limpiadora, de Larache;

Mina Rhouch, Presidenta de la Fundación "CIMME": Centro Internacional para Migrantes y Extranjeros, Sevilla, y miembro del Consejo gubernamental para las mujeres marroquíes en el extranjero, Kenitra, Marruecos.

Y en Francia:

Irène Cangemi, profesora de Lengua y Literatura españolas, en Parentis, (Landes);

Annie Vignal, Profesora Universitaria, Paris;

Maurice Darche, campesino jubilado, de Sanguinet (Landes);

Roger Lapeyre, campesino jubilado, Daglan (Dordogne);

Martial Ibart, campesino jubilado, Sauvelade (Pyrénées Atlantiques);³⁷⁶

Nicole Chalmain, Presidenta de la Asociación *Les Rencontres Artistiques de Bel Air*, La Ravoire (Savoie);

³⁷⁶ Con la inestimable ayuda de Mme Cangemi

Jean Sébastien Attié, Director Comercial Internacional de *Hachette Livre International*, Paris.

IX.1.3.2 – Visitamos:

De Las Cabezas de San Juan, Sevilla³⁷⁷ Las casas de (nos abrieron “de par en par” sus puertas):

Lole (Dolores) Moreno, sus hijos Manuel, Antonio, José María...

Manuela Moreno, su hijo Pepe...

Nietas y bisnietos de **Juaniquí de Lebrija**³⁷⁸

Manuel Mellado..., bisnieto de *Juaniquí*, hoy guitarrista semiprofesional;

La Familia **Vitorino**: Eduardo, Bastiana, María...;

Los **Pote**: Rafaela, Paqui...;

Cantaos y flamencólogo:

Lola Valderrama, en Espartinas, Sevilla;

Diego Clavel, en La Puebla de Cazalla, Sevilla;

Antoez, en Sevilla;

³⁷⁷ Mujeres y hombres, gitanos y flamencos, que trabajaron una gran parte importante de sus vidas “en ezos campos e Dió”. “Con “fatiguitas e muerte” muchas veces, pero con ganas de reír casi siempre; a pesar de las condiciones “laborales” y de “habitabilidad” de las que “gozaban”

³⁷⁸ Hoy sabemos que nació en Jerez y que vivió en una choza en El cuervo, y hasta que murió en Sanlúcar de Barrameda, en casa de una hermana suya y la familia de ésta; pero su vinculación con Lebrija no ofrece ninguna duda. Espero que pronto tengamos la suerte de poder contar con una biografía que prepara, desde hace años, su bisnieto, con la colaboración de otros miembros de su familia, así como de amigos que pueden dar testimonios fidedignos de este gran hombre y artista, de quien mucha gente habla pero de quien muy poco se conoce.

Los Establecimientos:

El **Bar Central**, de **Fernando Andrade**;

El Bar de **El Perry**;

La Tienda de **Pepe El Cacha**;

Grandes aficionados de La Puebla de Cazalla.

La Carbonería, de **Paco Lira**, en Sevilla.

La Fragua de **Daniel** y **Virginia Salguero**, en Lebrija, Sevilla;
También bisnietos de *Juaniquí*.

La Finca Orihuela, de Olvera, Cádiz. Con su propietario:
Antonio Álvarez Colunga;

La Sede del emblemático **Teatro La Cuadra**, de **Salvador Távara**, en Sevilla.

La Asociación de mujeres **Alhaquim**, Torre Alháquime, Cádiz;

Las Peñas flamencas (y a sus Presidentes):

La Trilla, de Trebujena, Cádiz (**Francisco Moreno**);

Puerto Lucero, de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz (**Ramón Picón**);

Moreno Galván, de La Puebla de Cazalla, Sevilla (**Juan Carlos Tienda**);

Lepanto, de Mairena del Aljarafe, Sevilla (**Juan Puertas**);

Torres Macarena, de Sevilla (**Juan Fernández**. Actualmente,
José Pasilla);

Calixto Sánchez, de Sevilla (**Bernardo Pallarés**);

Juan Brevia, de Málaga (**Gonzalo Rojo**).

IX.1.3.3 -Consultamos

Los archivos documentales de los ayuntamientos de:

Torre Alháquime, Cádiz,

Bormujos, Sevilla,

Alosno, Huelva.

Torredelcampo (Jaén)

Morón de la Frontera (Sevilla)

Los Fondos bibliográficos de:

Las **Bibliotecas Universitarias de Sevilla**, en distintas facultades;

La **Biblioteca Municipal** de Morón de la Frontera, **Fundación Fernando Villalón**;

Las **Diputaciones provinciales** de Cádiz, Huelva y Sevilla.

Accediendo a:

Los Fondos archivísticos, bibliográficos y sonoros:

Del **Centro Andaluz de Flamenco (CAF)** en Jerez de La Frontera. Cádiz;

De la **Cátedra de Flamenco de Córdoba** (Director: Luís de Córdoba);

De **Rodrigo de Zayas**, músico y escritor, y **Anne Perret** (mezzo- soprano), en Sevilla y Francia;

De **Manuel Martín Martín**, crítico de flamenco y escritor,

Écija, Sevilla;

De **Ramón Picón** y **Mariuca Cano**, flamencólogos, en Sanlúcar de Barrameda;

De **Luís Suárez Ávila**, abogado, investigador y escritor, en El Puerto de Santa María, Cádiz.

De La **Fundación Joaquín Díaz**, de Valladolid.

Las Colecciones de discos de pizarra de:

Manuel Cerrejón, editor y coleccionista, en Sevilla;

Luís Soler Guevara investigador y escritor, de Algeciras, Cádiz.

Los archivos fotográficos de:

Luís Suárez Ávila;

Francisco Menacho Villalba.

IX.2.- Fuentes secundarias:

Nos referimos a todo tipo de documentos de los que nos hemos servido para nuestro trabajo de investigación. Así, hablaríamos de

Fuentes:

Literarias,
Lingüísticas,
Antropológicas y Sociales,
Históricas,
Gráficas,
Fonográficas,
Pictóricas,
Audiovisuales,
Etc.

Materializadas en:

Ensayos,
Estudios poéticos,
Compilaciones,
Críticas,
Biografías,
Monografías,
Enciclopedias,
Diccionarios,
Trabajos de investigación,
De temática flamenca en general,
Etc.

Con soportes varios como:

Libros,
Prensa,
Fotos,
Carteles,
Pinturas,

Grabaciones (audio y vídeo),
Páginas webs,
Revistas,
Etc.

IX.2.1-Hemerográficas:

Artículos varios en prensa y revistas, que quedan reflejados en "Bibliografía" y "Webgrafía"

IX.2.2-Fotográficas:

Compilaciones referidas fundamentalmente, a los archivos gráficos de:

Luis Suárez Ávila, El Puerto de Santa María (Cádiz)

Francisco Menacho Villalba, Olvera (Cádiz)

A las consultadas en distintas páginas webs sobre diferentes museos andaluces y nacionales que quedan reflejadas en "Webgrafía".

A archivo personal.

IX.2.3-Fonográficas:

Grabaciones de audio y vídeo:

- Que hemos realizado, durante el trabajo de campo, directamente a informantes: entrevistas, cantes, lugares, fiestas etc.;
- Que nos han proporcionado las personas responsables de los archivos a los que hemos tenido acceso;

- Cedidas por particulares
- Proporcionadas por los *blogs* en la red
- En *YouTube*
- Etc.

Muchas de las cuales han quedado ya reflejadas a lo largo de estas páginas, sobre todo en "Análisis de los cantes", "Tradición y Modernidad", "Apéndices" y en "Webgrafía".

Ahora presentamos solo una parte de todos esos registros; algunos poco o nada nombrados; otros porque han sido preferentes a la hora de abordar esta investigación.

IX.2.3.1-Registros sonoros:

Songs and dances of Spain, Alan Lomax, World library of folk and primitive music V. 4: Spain, Recopilatorio de grabaciones realizadas en los años cincuenta en España y lanzado como recopilatorio en 1999, (V.3, 1952-53, Anastasio Baque Ruiz), Westminster. Centro Andaluz de Flamenco (CAF) Jerez de la Frontera (Cádiz).

Magna Antología del Cante Flamenco, HISPAVOX, S.A. Madrid, 1954. Edición de 1958.

Toná de Trilla. Paco Toronjo, 1942. Grabación de los archivos de Manuel M.M.

Antología de los cantes de Huelva, Hermanos Toronjo, Hispavox, 1961.

Misa Flamenca. Philips, 1967 / Polygram, 1989. Archivos del Centro Andaluz de Flamenco.

José Menese (Guitarra: Enrique de Melchor), RCA, 1965 (Serranas)

Cantando a la Libertad, Manuel Gerena, Movieplay, 1976.

Historia del cante flamenco, CD nº 3, Juanito Valderrama, Divucsa 1991. Edición en CDs remasterizados de los LPs editados por

Belter en 1968.

Con sabor de Málaga, Vol1, Columbia, 1966

La Gran Historia del Cante gitano-andaluz. Antonio Mairena (Guitarra: Niño Ricardo y Melchor de Marchena, Columbia, 1966. (Romance del Conde Sol)

Liviana y Cabal. "Antonio Mairena", II Reunión de Cante Jondo de la Puebla de Cazalla, Julio de 1968. (Archivo personal).

Historia del cante flamenco, CD nº 3, Juanito Valderrama, Divucsa 1991. Edición en CDs remasterizados de los LPs editados por Belter en 1968.

Con sabor de Málaga, vol2, Columbia, 1973.

Manuel Mancheño Peña "El Turroneo". CD editado por El Centro Andaluz de Flamenco en 2008. (Grabaciones en directo de los años 1977 y 1978).

The Flamenco World of Paco Peña (BBC Londres) DECCA, 1978.

Magna Antología del Folklore Musical de España. Manuel García Matos. HISPAVOX, 1979.

Grandes cantaores del flamenco. Juan Peña "El Lebrijano", PHILIPS, 1994.

Con el Alma "La Macanita" y "Parrilla de Jerez", Flamenco Vivo, 1995.

Yunque Flamenco. Concurso Nacional de Cante. Ajuntament de Santa Coloma de Gramanet. Careli Records, 1996.

La Tradición Musical en España, Jerez de la Frontera. TECNOSAGA, Madrid, 1998.

Cantaos de Córdoba: Antología. Disco 2: *Campiña*, "Montero" y "Pajares", Obra Cultural Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1989.

Anthologie de la Musique Marocaine. Studios: Adouae Al Madina, Rabat (Maroc), 2001

Nuevos cantes y cantaores de Arcos, vol. III, Ayuntamiento de Arcos de La Frontera, 2001.

El Flamenco Antiguo: Veteranos Del Cante En Granada. ("Manuel Ávila", "El Cele"...) Big Bang, 2001.

Añoranza flamenca. "Rufo de Santiponce" (Guitarras: Manolo Franco y Niño del fraile). PASARELA, 2001.

Cátedra del Cante, vol. 43, "Niño de la Ribera", 1996 (De discos de pizarra de 1930)

Un Segundo de Cante. Segundo Falcón, 2002 (Premio de la Crítica al mejor Disco de Flamenco).

Sinfonía marismeña, Los Romeros de la Puebla (Disco 1, pista 5. *Trillera*). Coliseum (Senador), 2003.

El Cante de Torredelcampo. Peña Flamenca "Juan Valderrama y su cante", Tubular Records, Jaén, 2004

Aires nuevos. Plácido González, 2005

Ropa vieja. Arcángel, Flamenco&Duende, 2006

"Marina Heredia" *La voz del agua*, Los Gitanillos (Sello propio), 2007.

Romancero tradicional de Arcos, Fonoruz, 2009.

Antología del Cante por Serranas. Ayuntamiento de Prado del Rey (Cádiz), 2009

Despertar. India Martínez, WARNER, 2009 (Disco del año)

El espejo en que me miro. De David Lagos (Colabora Fernando de la Morena con un cante de trilla: *Gañán de punta*, pista 8) Flamenco World Music, 2009.

Marina. Marina Heredia,

A Mis Hermanos. Diego Clavel, Nuba Records, 2014

IX.2.3.2-Registros audiovisuales

Películas:

Jarrapellejos, Antonio Jiménez Rico, 1987.

El Crimen de Cuenca, Pilar Miró, 1979.

Los Santos Inocentes, Mario Camus, 1984.

Requiem por un campesino español, Frances Betriu, 1985.

Amadeus, Milos Forman, 1984.

DVDs:

Olivos y aceite de oliva (1914-1968). Fondo cinematográfico del Ministerio de Agricultura, alimentación y Medio Ambiente y de No Do, Gobierno de España, 2014.

Cantes del campo. Flamenco en los archivos de RTVE. (Distintas fechas de emisión) Archivos de Manuel Martín Martín.

Paco Toronjo, la vida de un genio. DVD. Pasarela, 2005.

Recordando el ayer. Asociación de Mujeres Alhaquim, Ayuntamiento de Torre Alháquime (Cádiz). Diputación Provincial de Cádiz, Grafxdigital, 2007.

Entrevista a Daniel Salguero, Lebrija, Sevilla; "Los Pote", Los "Vitorino", Las Cabezas de San Juan, Sevilla. Grabación de "El Lara" (Manuel Mellado Moreno) Archivo personal. Diciembre de 2009.

Entrevista a Lole Moreno, Manuela Moreno, "Los Pote", Los "Vitorino" 2009-2010. En Las Cabezas de San Juan, Sevilla, y en Sevilla. Grabación de "El Lara". Archivo personal.

En la fragua de Daniel y Virginia Salguero, Lebrija, Enero de 2010. Entrevista a Diego Vargas, cantaor y poeta. Grabación de "El Lara". Archivo personal.

Orihuela. Finca de Olvera, Cádiz, propietario: Antonio Álvarez

Colunga. Grabación de "El Lara". Archivo personal. Primavera de 2010

Otros:

RTVE: *Cantes procedentes del folclore*. Flamenco Viejo, Rito y Geografía del Cante, 15-01-1972; Archivo personal

RTVE: *Tía Anica La Perriñaca*, Flamenco Viejo, Rito y Geografía del Cante, 4 de Junio de 1973. Archivo personal.

VHS: *La Siega*. Pedrera, Sevilla, 1996. Archivo personal.

"Lola Valderrama" Actuación en la "Sala Victoria" De La Puebla de Cazalla, 7 de Mayo de 2010.

"Miguel Poveda". Actuación en el Teatro "Cervantes". Málaga, 12 de Julio de 2010.

IX.2.4-Webgrafía de referencia

<http://www.claseshistoria.com/revista/2009/articulos/saborido-museo-malaga.pdf>

Con utensilios para la trilla y otras faenas campesinas.

<http://museodefelix.blogspot.com/2009/11/la-trilla.html>

Almería, museo de la trilla.

<http://www.ayto-crivillen.es/museo/expos.htm#hpa>

Andorra. Museo.

<http://www.newsgrupos.com/es-humanidades-literatura/931040-la-trilla-hacia-el-ano-50-a.html>

Trilla años 50.

<http://www.terra.es/personal3/saltyanto/Aperos/aperos.htm>

Trilla, trillo, aperos. Canciones populares. Morille (Salamanca) fotos nombres utensilios.

http://209.85.229.132/search?q=cache:CJUstdol6hoJ:www.hycandalucia.com/documentos/Historia_de_HyC.doc+hispanoamerica+ga%C3%B1anias&cd=1&hl=es&ct=clnk&client=safari

Gañanías

<http://historiacasasviejas.blogspot>.En:

<http://www.kaprichodelsur.com/2011/03/las-ganancias-en-el-origen-del-flamenco.html>

Gañanías en el origen del flamenco

<http://www.newsgrupos.com/es-humanidades-literatura/931040-la-trilla-hacia-el-ano-50-a.html>

Sebastián. Trilla años 50

<http://www.terra.es/personal5/aljanadi/posadas19001950.htm>

Posadas de 1900 a 1950 (2003).de Joaquín Casado Bono cronista oficial de la Villa de Posadas.

<https://www.google.es/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Ga%C3%B1an%C3%ADas+de+Jerez>

[Entorno a Jerez: Canción triste de las gañanías](#)

Recorrido por gañanías jerezanas y alrededores; ya abandonadas la mayoría. Las duras condiciones de los campesinos: Blasco Ibáñez, Gerald Brennan, Blas Infante etc.

<http://www.diariodecadiz.es/article/ocio/209165/documental/recrea/los/trabajos/y/costumbres/la/andalucia/los.html>

Artículo en el Diario de Cádiz sobre el Dvd "Recordando el ayer"

<http://textossocialistas.iespana.es/ManuelAngelVazquez>

Andalucía, Identidad Cultural, Multiculturalismo y Cambio Social pdf

<http://openlibrary.org/b/OL2104689M/identidadculturaldeAndalucia>
Notas para su estudio.

http://www.malaga.es/subidas/archivos/1/3/arc_133855.pdf

Romancero y flamenco. Parece una presentación de un festival o espectáculo flamenco en Málaga. "Romance del Conde Sol" (canta Bonela hijo)

<http://caf.cica.es/flamenco/>

Centro Andaluz de Flamenco (CAF) Jerez de la Frontera

<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=2500>

Fundación Joaquín Díaz

[HTTP://WWW.DANZABALLET.COM/MODULES.PHPNAME=NEWS&FILE=ARTICLE&SID=1484](http://WWW.DANZABALLET.COM/MODULES.PHPNAME=NEWS&FILE=ARTICLE&SID=1484)

Diccionario del flamenco. Trilleras como de origen andaluz.

<http://www.jezezrural.com/uploads/docLib/19.pdf>

www.tristeyazul.com

Foros de opinión

http://www.ugr.es/~pwlac/G01_07Pedro_Gomez_Garcia.html

GÓMEZ GARCÍA, Pedro. *Cuestiones sobre la identidad cultural de Andalucía*, Gazeta de Antropología, 1982,1, artículo 07. Versión HTML.pdf.

http://culturitalia.uibk.ac.at/hispanoteca/Musik-Spanien/Flamenco/Cantes_flamencos.htm

Resumen de la clasificación de los cantes según Molina y Mairena en *Mundo y Formas del cante flamenco*

http://www.upo.es/general/estudiar/ensennaza_no_reglada/centro_e

[studios_extranjeros/doc/programas_spring_2010/SpanHis_spring_2010.pdf](#)

Pablo de Olavide. Curiosa clasificación de *trilleras* en el programa.

<http://www.cronistasoficiales.com/wp-content/uploads/portadas/librocronistas4.pdf>

Torre vieja, 14 - 17 Octubre 2004 Artículo *La Pajarona*, Francisco Martínez Mejías

<HTTP://WWW.DANZABALLET.COM/MODULES.PHPNAME=NEWS&FILE=ARTICLE&SID=1484>

Diccionario del flamenco. Trilleras como de origen andaluz.

<http://www.culturatradicional.org/escuelas/elementos.htm>

Cantes a palo seco

http://flun.cica.es/flamenco_y_universidad/alborea/n002/salida03.html

Curioso árbol y curiosa definición de *Trilla*

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclng/13504064012573506322202/p0000001.htm>

Interesante diccionario de voces naturales (interjecciones, onomatopeyas...)

http://www.ahistcon.org/docs/murcia/contenido/pdf/12/peter_anderson_y_miguel_aNgel_del_arco_taller12.pdf

Construyendo el franquismo... y el campesinado de la posguerra.

<http://www.terra.es/personal5/aljanadi/posadas19001950.htm>

Campesinado de la posguerra civil española.

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/70667.pdf>

José Cadalso, *Cartas Marruecas*,

<http://www.elcultural.com/noticias/letras/Juan-de-Mairena-saluda-a-Nicanor-Parra/2468>

Juan de *Mairena* / *Machado* (Juan de Mairena, heterónimo de A Machado, a su alumnado)

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/peribanez-y-el-comendador-de-ocana--0/html/>

Lope De Vega *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Biblioteca Virtual.

<http://www.ateneodecordoba.com/index.php/Trilla>

Conferencia de A. Gómez

<http://ares.cnice.mec.es/flamenco/mapasConceptuales/lavoz.htm>

La voz flamenca. Mapa conceptual. Muy interesante.

http://www.ugr.es/~pwlac/G12_07Francisco_Checa_Olmos.html.

El trovo alpujarreño. Gazeta de Antropología, 1996,12, artículo 07

http://www.pegalajar.org/articulos/las_sierras_de_malpica_y_pena_del_aguila.htm

Malpica, Jaén. Interesante sobre las eras. Construcciones de piedra seca.

<http://www.tripilandia.es/foro/otros-musica/128919-va-magna-antologia-del-folklore-musical-de-espana-audio-11-video-00-a.html>

Magna antología del folklore español. García Matos

<http://www.revistalaflamenca.com/inicio/linkverticales/editorial/geografia-flamenca-gananas-cantes-de-siega-y-cantes-de-trilla>

Habla del disco de cantes del campo de la Peña flamenca Juan Valderrama de Torredelcampo. Y describe cada cante.

<http://www.flamencoexport.com/flamenco-wikien/flamencopalos.html>.

Trilleras (arrieros)

<http://pandaverdiales.blogspot.com/2010/03/la-trilla.html>

Interesantes los comentarios sobre la *Trilla*.

<https://www.google.es/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=La+parva+en+Tur%C3%B3n>

Turón (Alpujarra Granadina) La Parva.

<http://www.culturatradicional.org/escuelas/elementos.htm>

Trilla como cante preflamenco.

<http://www.xerez.net/flamenco/flamenco-historia.php>

Protohistoria del flamenco.

<http://www.folcloreyflamenco.com/index.php/Palos-del-Flamenco/Temporeras-y-Cantes-de-Trilla.html>

Arrebola comenta sobre los *cantes de Trilla* hoy

<http://www.sierranieves.com/24sementera.htm>

Junta Andalucía. Málaga

<http://www.regmurcia.com/servlet/>

Aparece la *Trillera* dentro de los cantes mineros.

<http://lacomunidad.elpais.com/por-bloguerias/2009/1/24/-rojo- alpargatero-hijo-y-cantes-levante>

Nueva asociación de la Trillera con los cantes de las minas

<http://flamenco.diariosur.es/2010/03/12/oscar-recio-recupera- los-cantes-de-trilla-en-su-recital-de-sierra-de-yeguas/>

Oscar Recio

<http://www.elartedevivirelflamenco.com/cantaos24.html>

Los cantes de trilla el no 18 perteneciente a Bernardo el de los lobitos "El Niño de Alcalá "

www.youtube.com/watch?v=IVJ3zZeX3r0

El Cabrero, *El Canto de la Sierra*.

<http://albayzin.info/antiguo/Prensa/Febrero08.htm>

Juan Pinilla, homenaje a la memoria de "Charico"

<https://www.youtube.com/watch?v=Dg84YDm8wfc>

Adèle Vergé. Comentario.

<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/362184/los-flamencos-recuerdan/mario/maya.html>

En el cuarto párrafo se habla de la *Trilla* incluida en *Camelamos Naquerar*, 1976

<http://www.diariodejerez.es/article/xiiifestivaldeflamenco/360256/homenaje/altura/mario/maya/para/la/clausura/festival/jerez.html>

Con *Camelamos naquerar* y su cante y baile de *Trilla*.

<http://www.laopiniondegranada.es/cultura/2009/06/29/cultura-mario-maya-regresa-generalife/136157.html>

Homenaje a Mario Maya en Granada. Cante y baile de trilla. Comentarios al respecto.

<http://usuarios.multimania.es/tronio/BalletFlamenco2.htm>

Trillera en "Bodas De Sangre"

<http://www.elcorreoweb.es/cultura/086137/farruquito/refinado/vuelve/hoy/bailar/jerez?orden=VALORACION&aleatorio=0.5>

Espectáculo "Esencia"; trillera de Farruquito.

<http://www.youtube.com/watch?v=3Ct6CxkIz9g&feature=related>

Vídeos trilla hoy.

<http://www.youtube.com/watchv=Nov1dfbnbHc&feature=playerembedded>

Espectáculo variado y al final baile de trilla muy vanguardista. "Timetable".

<http://www.diariodecadiz.es/article/ocio/209165/documental/rcrea/los/trabajos/y/costumbres/la/andalucia/los.html>

Artículo en el Diario de Cádiz sobre el Dvd "recordando el ayer"

<http://www.grafxdigital.com/torre.html>

Acerca del Dvd *Recordando el Ayer* Torre Alháquime (Cádiz).

<http://www.grafxdigital.com/prensadiariodecadiz.html>

Más sobre lo anterior y más arriba ya citado.

<http://www.nabatiando.com/2008/06/trilla.html>

La trilla amarga.

<http://paternapetenera.blogspot.com/2008/09/el-comps-de-un-cantaor-en-broce.html>

Dedicado al niño de la cava. Cantaor de *trilleras* y otros cantes campesinos.

http://www.flamencoworld.com/artists/david_lagos/edavidlago03112009-2.htm

Habla sobre Fernando de la Morena como gañán en la trilla. Disco: "El espejo en que me miro" trillera.

<http://www.slideshare.net/cosasdeandalucia/himno-de-andalucia-capitulo-2>

Habla de la siega y la trilla relacionadas con el himno de Andalucía.

<http://www.andaluciainformacion.es/portada/>

Himno de Andalucía y cantes de trilla.

<http://www.nme.com/awards/video/search/la.trilla>

Tonadas y cantes de *Trilla*. Nacionalidades diversas. Asociaciones.

<http://www.kerals.com/malayalamvideos/video/RSusMNSJRWk/LA-TONADA-VENEZOLANA-SIMON-DIAZ-COMO-GOTAS-DE-ROCIO.html>.

Curiosa definición de las tonadas en Latinoamérica.

<http://pasionporcuevasdelcampo.blogspot.com/2010/05/la-trilla-el-trillo-la-era-y-el-museo.html>

Granada: *Trilla* y cante (letras) Cuevas del campo. "Cañá" de San Isidro.

<http://manusolano.myblog.es/manusolano/art/47751/>

Fiesta-de- la-Trilla

Fiesta de la trilla el 7 de julio. Previa siega en Junio. Coín (Málaga) valle del Guadalhorce.

<http://www.almogia.es/pagina.asp?cod=1325>

Fiesta de la *Trilla*. Almogía, Málaga

<http://www.puertodelatorre.com/noticias/>

76-30-aniversario- cante-trilla.

Concurso cante y *Trilla*. Junio 2010 (desde hace 30 años. En Málaga)

<http://www.arroyodelaluz.es/es/noticias-agenda/531-noticia>

III EDICIÓN CONCURSO NACIONAL DE CANTES DE TRILLA

<http://www.guiadecadiz.com/>

detallesagenda.asp?id_evento=20085&categoria=Flamenco

Bases concurso Peña de Trebujena. Cante de trilla opcional.

<http://www.silladeoro.com/bases.htm>

Bases concurso Peña de Leganés. (Curioso donde están las trilleras clasificadas).

<http://www.centroandaluzdeflamenco.es/files/enlacesnoticia/Bases%20VEJER%202010.pdf>

Concurso 2010. *Trilleras*, ver su clasificación.

http://pflamencadesucina.blogspot.com/2009_10_01_archive.html

Bases Peña de Sucina (Murcia); grupo de *trilleras* entre *polos*

<http://www.pueblosdemalaga.com/pueblosdemalaga/fiestas-en-los-pueblos-de-malaga/>

Fiestas y *Trilla*.

<http://www.valledelguadalhorce.com/comarca-Almogia>

Los verdiales y *Almogía*.

<http://www.elsonidodelagua.com/>

material%20didactico/lombarda%20intimocancionero%20lombarda.pdf

Cantos de *Trilla*; muy especial. Otros cantos campesinos.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Worldlibraryofolkandprimitivemusicvol.4:Spain>

Anastasio Baque, años 50.

<http://www.flamenco-news.com/especial.php?id=39>

"El Chozas". Cante de *Trilla* en Córdoba. 2004

<http://www.tristeyazul.com/cronicas/sng16.htm>

Antonio Delgado: Soníos Negros ("El Chozas de Jerez")

http://www.cartagena.es/frontend/genericas/detalle_agenda/

"El Rampa" cantaor murciano. *Trilleras*

<http://www.rtve.es/rne/sello/62073/index.htm>

"El Rampa". Temas de *Trilla*.

<http://flamenco-news.com/enportada.php?id=78&ind=35>

"Fernando de la Morena" canta trilleras. Luís Arcas conferencia cantes de trilla en Peña *La Solera* de Villanueva del Ariscal" 15/10/2003

<http://www.goeat.com/listen/2013e16/cante-de-trilla-ecos-del-rocio>

Sevillanas con letras campesinas.

<http://www.ontanon.es/index.php?menu=8&submenu=11&id=11>

Bodegas Ontañón. Moraíto y Fernando de la Morena. Jueves Flamencos en Logroño, La Rioja. Cantes de *Trilla* entre otros.

[https://www.google.es/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Serrana.+%E2%80%9CJos%C3%A9+Menese%E2%80%9D.+Guitarra%](https://www.google.es/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Serrana.+%E2%80%9CJos%C3%A9+Menese%E2%80%9D.+Guitarra%u2013)

"José Menese" y "Melchor de Marchena" por *Serranas*.

<http://mundomusical.info/grupos/?op=fichagrupo&lid=2257>

Disco de "M de Tena". *Trillera*

<https://www.youtube.com/watch?v=MECj9A966yw>

"Salako de Córdoba". *Cantiña de los segaores*.

<http://www.elcatavinos.com/inews/program/view.asp?ID=391>

Museo de Jerez y cantes de trilla.

http://es.wikipedia.org/wiki/Música_de_la_Alpujarra

Cantes de Muleros y trilleras.

<http://users.skynet.be/duendeflamenco/cordobacl.html>

"Jesús Heredia" por trilleras.

<http://www.starscafe.com/es/pelicula/puro-y-jondo-aurora-vargas-jesus-heredia.aspx>

"Jesús Heredia", cantes camperos y de trilla.

http://www.zambra.com/es/libreria/bios/flamenco/cante/perot_e.html

"El Perote" y cante de trilla.

<http://www.esflamenco.com/scripts/news/esnews.asp?frmIdPagina=1274>

"Valderrama". Homenaje a su padre. Cantes camperos y de *Trilla*.

http://www.jondoweb.com/dossierasoc_falo.pdf

Trilla y "Juaniquí" (*Soleá*)

<http://www.tristeyazul.com/cronicas/sng16.htm>

Biografía de "El Chozas". Sus cantes del campo!

<http://www.lavozdigital.es/cadiz/v/20100307/jerez/patricia-ibanez-abel-harana-20100307.html>

Cante y baile de *Trilla*. Aznalcázar. Incluido en el espectáculo.

<http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/2010/02/15/070.html>

"A. Marín". En jueves flamencos. Trilleras cante y baile.

<HTTP://ELBLOGDEPUENTEGENIL.COM/2008/10/16/ANTONIO-EL-PIPA-ACTUARA-EL-SABADO-EN-PUENTE-GENIL/>

Puertas adentro (cante y baile de *Trilla*).

http://www.ateneodecordoba.com/index.php/RafaelGómez_Márquez_%22El_Lucero%22

Se puede oír un cante de *Trilla* suyo. Padre de Agustín Gómez.

[http://libre.portalddc.es/listen/elmuloquemelleva\(cantes-de-trilla\)-el-cabrero/9282c47](http://libre.portalddc.es/listen/elmuloquemelleva(cantes-de-trilla)-el-cabrero/9282c47)

"El Cabrero". Grabación.

http://1.bp.blogspot.com/_2LZBTi4DSew/Se9bd8WYYXI/AAAAAA AACg/O9EGOELJUo0/s1600-h/árbol+del+cante.jpg

Árbol genealógico. *Trilla*.

<http://www.folcloreyflamenco.com/index.php/Palos-del->

[Flamenco/Temporeras-y-Cantes-de-Trilla.html](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/es/imagen.cmd?path=1009624&posicion=2)

Málaga. Peña Juan Breva y Puerto de la Torre.

[http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/es/imagen.cmd?path=1009624&posicion=2:](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/es/imagen.cmd?path=1009624&posicion=2)

CANTAORES MALAGUEÑOS Pinceladas Flamencas (1850 - 1950)
Gonzalo Rojo Guerrero. Malagueña de "El Perote" y los cantes de arar en Álora (Málaga).

<http://soliloquiosflamencos.blogspot.com.es/2009/05/cantes-primitivos-iv.html>

"Joan Manuel Serrat": *Nana*. Dedicada a su madre, de origen aragonés.

<http://soliloquiosflamencos.blogspot.com.es/2011/02/galeras-y-caravanas-de-lebrijano.html>

"Lebrijano": *Galeras y caravanas*

<http://www.danzaballet.com/ballet-la-consagracion-de-la-primavera/>

Stravinsky. Sobre los campesinos. "Antonio Canales"

<http://pedelgom.blogspot.com.es/2009/01/estilos-de-mlaga-ii-rondeñas.html>

Blog de Pedro Delgado, Cáceres. *Quejío Flamenco*

http://memoriaflamenca.blogspot.com.es/2014_01_01_archive.html

blog de Andrés Raya: "El Chata de Vicálvaro". Y martes, 21 de enero de 2014:

[La guitarra mágica de Melchor de Marchena :](#)

Por *Serranas* (1959).

http://memoriaflamenca.blogspot.com.es/2014_07_01_archive.html

A. Raya, *blog*. 1 de Julio, 2014. Tonás campesinas, *El Canto del güeyero*.

<http://memoriaflamenca.blogspot.com.es/2014/07/tonadas-campesinas-i-la-trilla-en-huelva.html>

Andrés Raya, 3 de Julio de 2014. *La trilla* en Huelva.

<http://memoriaflamenca.blogspot.com.es/2014/07/tonadas-campesinas-vii-los-cantos-de.html>

miércoles, 9 de julio de 2014, Andrés Raya (*De Escarda*, Arcos)

<http://memoriaflamenca.blogspot.com.es/2014/08/tonadas->

[campesinas-viii-temporeras- de.html](#)

Viernes, 1 de agosto de 2014.

[www.horizonteflamenco.com/](#)

Martinete

<http://www.granadaiflamenco.blogspot.com.es>

en 11/21/2013 Blog de Antonio Conde, Doctorando en Flamenco, Universidad de Sevilla.

<http://www.flamencopolis.com/archives/244>

Blog de Faustino Núñez. 244, 2011. Cantes camperos

<http://www.flamencopolis.com/archives/250>

Blog de Faustino Núñez. 250, 2011. Carcelera de A.Ranchal

<http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/>

Blog de Manuel Bohórquez "La Gazapera" *En busca del planeta perdido.*

<http://andresbernalmontesinos.blogspot.com.es/2015/02/arrieras-y-aceituneras.html>

Blog de Andrés Bernal

<http://flamenco002.blogspot.com.es/2012/09/nanas-saetas-y-tonas-campesinas-en-el.html>:

Nanas, Saetas y Tonás Campesinas en la génesis de los melos flamencos. Blog de F. Jurado-Pérez.

<http://delecturaflamencaymuchomas.blogspot.com.es/2012/10/del-romancero-al-romance-flamenco.html>

Blog de Ana Chacón

http://www.pasionporcuevasdelcampo.com/2013_01_28_archive.htm

Pasiones. Publicado por Antonio V. Martínez Cruz en: *Recuperación de los Oficios Perdidos*, jueves 27 de mayo de 2010.

<http://meailles.hautetfort.com/archive/2010/01/06/le-battage-du-ble-a-la-combe.html>

La trilla del trigo à la Combe, Méailles La Combe: aldea de Méailles, Provenza-Alpes- Costa Azul. Francia.

<http://paysdaigre.pagespersoorange.fr/hpa/textes/revues/textesn2/battages.htm>

Trilla antiguamente. Máquinas a vapor desde principios del siglo pasado. Francia.

IX.2.5-Bibliografía de referencia

AA.VV. *Historia del flamenco*, Tomos IV y V, Ediciones Tartessos, Sevilla,1996.

AA.VV. *A Juan Valderrama, textos en homenaje a Don Juan Valderrama Blanca*, 40 Festival del Cante de las Minas, Ayuntamiento de La Unión, Murcia, 2000.

AA.VV. *Flamenco: cante, toque, baile*. R.B.A. Coleccionables, S.A., Barcelona, 2005.

AA.VV. *Las letras flamencas de Francisco Moreno Galván: Tradición, innovación y compromiso*. Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla (Sevilla), 1998.

AIX GRACIA, Francisco. *Flamenco y poder: un estudio desde la sociología del arte*. Fundación SGAE, Madrid, 2014.

ANICA LA PERIÑACA. *Yo tenía mu güena estrella, escritos de memoria recogidos y ordenados por José Luís Ortiz Nuevo*, Ediciones Hiperión, Madrid,1987

ARREBOLA, Alfredo. *Antología de la poesía flamenca*, Editorial Librería Ágora, Málaga,1993

BALFOUR, Sebastián. *Abrazo mortal. De la guerra colonial a la Guerra Civil en España y Marruecos (1909 -1939)* Península, Barcelona, 2002.

BALMASEDA Y GONZÁLEZ, Manuel. *Primer cancionero flamenco*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2001(1ª Ed.1881)

BATISTA, Andrés. *Manual Flamenco*, Edición del autor, 1985.

BLAS VEGA, José y RÍOS RUÍZ, Manuel. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* DEIF, Edit. Cinterco, Madrid, 1988.

CABALLERO BONALD, José Manuel. *Medio siglo de Cante Flamenco*, Antología, ARIOLA, 1987

Luces y sombras del flamenco,

Fundación José Manuel Lara, Barcelona, 2006.

CALVO GONZÁLEZ, José (Edición). *Colección Belmonte de Cantes populares y flamencos*, Diputación de Huelva, 1998.

CALZADO GUTIERREZ, Francisco. *Los fandangos de Lucena*, Ayuntamiento de Lucena, 1998.

CANSINOS ASSENS, Rafael. *La copla andaluza*, Ediciones Demófilo, Madrid, 1976.

CARRASCO, Marta. *La Consagración*, música de Stravinsky para la danza flamenca. Artículo. Diario ABC de 26/09/2012 Sevilla.

CARRILLO ALONSO, Antonio. *La Poesía del Cante Jondo*, Editorial Cajal, Almería, 1981.

CASTILLO GUERRERO, Miguel. *Flamenco y Geografía: El Niño de la Huerta y Lora del Río*, Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas, Nº 25, Universidad de Sevilla, 2011.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo. *Cantes sin acompañamiento*, Revista *La Madrugá*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, número 2, Junio de 2010.

_____ *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio: análisis musical de su escuela de cante*, Ediciones Carena, Barcelona, 2010.

_____ *Génesis Musical del Cante Flamenco: de lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Libros con Duende, Sevilla, 2014

CENIZO JIMÉNEZ, José. *Estudio de las coplas flamencas desde un punto de vista interdisciplinar*, IX Concurso Joaquín Guichot, Cultura Andaluza. Consejería de Educación, Junta de Andalucía, Sevilla, 1995.

_____ Coordinador. *De la Tierra al Aire*, Editoriales: Gallo de Vidrio, Fundación Machado, Ediciones Alfar, Sevilla, 1992.

_____ *Poética y Didáctica del Flamenco*, SIGNATURA Ediciones, Sevilla, 2009.

_____ y ROPERO NUÑEZ, Miguel, Edic. *La poesía del Flamenco*, Revista Litoral, nº 238, Málaga, 2004.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, Edición del XXV Aniversario del Círculo de Lectores. Madrid, 1987

CRUCES ROLDÁN, CRISTINA. *Flamenco y Trabajo*, Cajasur, Córdoba, 1998.

_____ *Más allá de la Música: Antropología y Flamenco*, Tomos I y II, Signatura Ediciones, Sevilla, 2002.

_____ Coordinadora. *El flamenco: Identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro Andaluz de Flamenco, Sevilla, 1996.

DE IZA ZAMÁCOLA, Juan Antonio, "Don Preciso". *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, Edición de "Candil" II, Jaén, 1982 (de la Edición de 1802. 1ª Ed.1709).

DE LUNA, José Carlos. *De cante grande y cante chico* ESCELICER, Madrid,2000 (De la Edición de 1942. 1ª Ed.1926).

DÍAZ BRAVO, Rocío, "Estudio léxico del concepto 'rocío' en Andalucía: análisis de un mapa lingüístico del ALEA" *Interlingüística*, nº 17, Madrid, 2007.

ESCOBAR, Francisco J. *Valente y lo jondo: Notas de poética*. Studi Ispanici, 2012.

_____ *El río sumergido, de José A. Valente. Cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes*. "Demófilo" Fundación Machado, nº 45, 2013.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín. *Escenas Andaluzas*, Cátedra, Madrid, 1985 (1ª Ed.1846).

FRAY TOMÁS MUÑOZ, prólogo de la obra de "D. Antonio Valladares de Sotomayor": *El Refranero general español, parte recopilado y parte compuesto* por José María Sbarbi. Imprenta de A. Gómez, Madrid,1875

GALA, Antonio. *Petra Regalada*, MK EDICIONES Y PUBLICACIONES, Madrid,1980.

GARCÍA DE DIEGO, Vicente. *Diccionario de voces naturales*, Aguilar, Madrid 1968.

GARCÍA MATEOS, Ramón, "Los cantos de trabajo en la literatura popular", revista de Folklore,2, 1982.

GARCÍA MATOS, Manuel. *Sobre el flamenco*, Editorial Cinterco, Madrid, 1987.

GARCÍA SOLANO, Jesús. *Al "compá" de mis duendes, (más de mil coplas flamencas inéditas)* Edita: Comisión ciudadana Pro- Exposición Universal y V Centenario del Descubrimiento de América. Marchena (Sevilla), 1992.

GERENA, Manuel. *Cantes del pueblo para el pueblo*, Ediciones de bolsillo Laia, Barcelona, 1975.

GÓMEZ GARCÍA, Pedro. *Cuestiones sobre la identidad cultural de Andalucía*, Gazeta de Antropología, artículo 07, Universidad de Granada, 1982,1.

GÓMEZ PÉREZ, Agustín y AA.VV. *I Circuito Andaluz de los Cantes Autóctonos*, Conferencia. Confederación Andaluza de Peñas Flamencas, Córdoba 1994.Brenna

_____ *Los cantes campesinos*. Homenaje a Mario López. Conferencia. Peña *La Pajarona*, Bujalance (Córdoba) 6 de noviembre de 1997.

_____ *Cantes y estilos del flamenco*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2004

GRANDE, Félix. *Memoria del Flamenco*, Tomos I y II, Espasa- Calpe, Selecciones AUSTRAL, Madrid,1979.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*, Tomos I Y II, Editorial Cinterco, Madrid, 1990.

_____ *La poesía del flamenco*, Editorial Almuzara, Colección de flamenco, Serie cante, Córdoba,2007.

HORTAL, Alfonso: *100 años de cante jondo en Jaén*, Editorial Andalucía, Granada 1981.

HURTADO TORRES, Antonio y David. *La voz de la tierra: Estudio y transcripción de los cantes campesinos en las provincias de Jaén y Córdoba*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro andaluz de Flamenco. Cádiz, 2002

_____ *La llave de la música flamenca*. Signatura Ediciones. Sevilla, 2009.

LEFRANC, Pierre. *El cante Jondo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

LÓPEZ RODRIGUEZ, Manuel. *El Flamenco. Las Onomatopeyas en su Léxico*, Sevilla, Ediciones Giralda, 1994.

_____ *Sevilla Flamenca*, Revista de la Federación Provincial de Entidades Flamencas, nº 76, Sevilla, 1992.

LOPEZ RUIZ, Luis. *Los cantes campesinos*, Conferencia. Revista XX Aniversario de *La Pajarona*. Bujalance, Córdoba, 1983

_____ *La trilla y la nana*, Revista de flamencología, Año X, número 20, Jerez de la Frontera, 2004

_____ *Guía del Flamenco*, Ediciones AKAL. Madrid, 2007 (1a Edición: 1999).

LÓPEZ SÁNCHEZ, José Pedro "La trilla en el Aljarafe sevillano. Revista Olivar, no 18 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, 2012.

MACHADO Y ÁLVAREZ. *Colección de Cantes flamencos*, Ediciones DEMÓFILO, 1975.

_____ *Cantes flamencos y cantares*, 1887. Reedición: Printer Industria Gráfica, Barcelona, 2004.

MANDLY ROBLES, Antonio. *Los caminos del flamenco : etnografía, cultura y comunicación en Andalucía*. Signatura Demos, Sevilla, 2010

MARAZUELA ALBORNOS, Agapito. *Cancionero Segoviano*, Jefatura provincial del Movimiento, Segovia 1964. Fundación Joaquín Díaz, de Valladolid.

MATA GÓMEZ, Antonio. *La verdad del cante*, Edición del autor, Madrid, 1976.

MOLINA, Ricardo, Coord. *Cante Flamenco*, Taurus, temas de España. Madrid, 1965. (Edic de 1981).

_____ y MAIRENA, Antonio. *Mundo y formas del Cante*

Flamenco, Sevilla, Ediciones Giralda, 2004 (1ª Edic, 1963)

MORENO GALVÁN, Francisco. *Letras Flamencas (de)*, Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

_____*Letras Flamencas completas (de)*, Sevilla), F. Moreno Galván Editor, Sevilla, 1998.

MORENO NAVARRO, Isidoro. *Hacia la generalización de la conciencia de identidad (1936- 1981)*, Historia de Andalucía, VIII. Cupsa-Planeta Barcelona,1981.

_____*La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*, Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2008.

MURCIANO, Antonio. *Andalucía a compás, Mi poesía flamenca 1950-1990*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Fundación Andaluza de Flamenco, Cádiz, 1991.

OLAVIDE Pablo de. *Informe sobre la Ley agraria, (1768)* Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Sección Consejos, legajo (leg.) 1840, pieza 3, Informe del Intendente de Sevilla, D. Pablo de Olavide, ff. 83-186. (DIALNET).

PARAIN, Charles. *Outils, ethnies et développement historique: Les anciens procédés de battage et de dépiquage en France, et L'évolution de l'ancien outillage agricole dans l'Aude*, Éditions Sociales, Paris, 1979.

PAREJA, Rafael. *Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana*. Prólogo y notas de Juan Rondón Rodríguez y Romualdo Molina, Ediciones La Posada, Córdoba, 2001.

PIÑERO, Pedro M., ATERO, Virtudes. *Romancero andaluz de tradición oral*, folclore, Biblioteca de la cultura andaluza. Editoriales andaluzas unidas S.A. Barcelona, 1986.

POHREN, Donn E. *El Arte Flamenco*, Sociedad de Estudios Españoles, Morón de la Frontera 1970. (Edición original: *The Art of flamenco*, 1962).

PEDRELL, Felipe. *Cancionero Musical Popular Español*, Ed. Castells, Barcelona, 1922.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA *Diccionario de la lengua española*, Espasa, Madrid, 2001.

REYES CANO, Rogelio. *Sevilla en la obra de Bécquer*. Biblioteca de temas sevillanos, Sevilla, 1980.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, Fernando "El de Triana". *Arte y artistas flamencos*, Edición facsímil, Colección "Andalucía eterna" Madrid, 1935. (Editoriales andaluzas unidas, S.A. Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla. Madrid, 1986).

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco. *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Rev. Archivos, Madrid, 1929.

ROSADO SÁNCHEZ, Manuel. *Lamento de un hombre de campo, Niño de la Cava*, CEIP El Alcaucil, Paterna de Ribera, Cádiz, 2001.

RÍOS RUÍZ, Manuel. *Ayer y Hoy del cante flamenco*, Ediciones ISTMO, Madrid, 1997.

RÍOS MARTÍN, Carlos. *La Identidad Andaluza en el Flamenco*, Atrapasueños, Sevilla, 2009 (2ª Edición)

ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo*, CREDSA, Barcelona, 1998 (1ª edición: 1966)

RUEDA, Salvador. *Antología flamenca*, 1895 (Cuadernos andaluces de cultura popular), Córdoba, Ediciones Demófilo, 1982.

_____ *Flamenquerías (Notas de color.- Año 1892)*, Córdoba, Virgilio Márquez Editor, 1983.

RUIZ, Ramón, *Historia y evolución del pensamiento científico*, Pdf México, 2006.

_____ *El Método Científico y sus Etapas*, AulaFacil.com. México, 2007.

SALINAS AYLLÓN, Guillermo. *La nana flamenca: génesis, caracterización genérica y desarrollo literario-musical*. Trabajo de investigación. Universidad de Sevilla, Septiembre, 2010.

SALOM, Andrés, *Los cantes libres y de Levante*, Biblioteca Básica Murciana, Editora Regional, Murcia, 1982.

SERROY, Jean, *La Drôme 1900-1930, Mémoires d'hier*, De Borée

Éditions, , Clermont –Ferrand, 2001.

SCHUCHARDT, Hugo. *Los cantes flamencos (Die cantes flamencos, 1881)*, Sevilla, Fundación Machado, 1990.

TUÑÓN DE LARA, Manuel. *La España del S. XIX*, tomos 1 y 2, Ediciones de bolsillo, editorial Laia. Barcelona, 1974

URBANO PÉREZ, Manuel. *El cante jondo en Antonio Machado*, Ediciones Demófilo, Córdoba, 1982.

_____ *Pueblo y política en el cante Jondo*, Servicio de publicaciones del Ayuntamiento, Sevilla, 1980.

VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, *La identidad cultural de Andalucía (notas para su estudio)* Ediciones Alfar, Sevilla, 1987.

VÉLEZ, Julio: *Flamenco, una aproximación crítica*, Madrid, Akal Editor, 1976.

VILLALÓN, Fernando. *Poesías completas*, edición de Jacques Issorel, Cátedra, Madrid, 1998.

WEBER, Eugen, *La fin des terroirs. La modernisation de la France rurale.1870-1914*. Fayard, Paris, 1983.

ZAMBRANO, María, ORTEGA Y GASSET, José. *El ideal vegetativo. Andalucía sueño y realidad. Teoría de Andalucía*. Ensayo. Biblioteca de la cultura andaluza, Granada, 1984.

ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral*, Taurus, Madrid, 1991

X.- ÍNDICE DE TECNICISMOS

Índice de Tecnicismos

Término	Páginas
A golpe (Sembrar)	65-277-287
Abaleo	277-282
Abandolao	198-214-218-220-277
Aceitunera	14-82-108-197-204-205-256-277-296-309-377
Aceitunero/a	60-204-229
Acollarado	277-281
Almiar	22-66-278
Almud	22-66-278
Amelgar	22-278
Andoque	188-190-278
Angarillas	65-68-69-278-329
Aparejo	278-343
Aperaó	148-201-278
Apero	61-70-233-278-322-328-367
Arado	Passim
Arar	Passim
Arranque	63-65-229-231-278-339
Arreaó / arreaor	64-278-279-283-327
Arrear	278-279-341
Arreos	Passim
Arriera (por)	Passim
Arriero	Passim
Arroba	227-279-282
Arveja / o	65-279
Aventar	Passim
Aviento	70-279-282-339
Azada	202-279-282
Bandola	198-277-279
Bandolás	214-277-279
Barcina	66-72-279
Barcinar	22-65-72-279
Besana	Passim
Bieldo	22-66-193-279-340
Biergo	190-280-322

Bracero	Passim
Braván	153-280
Brazao	200-280
Cabresto/Cabestro	193-280-327-328
Calabozo	280-334
Calesa	4-16-119-128-129-281-341
Calesera	14-82-111-128-129-281-341
Calesero	64-281-341
Camaleja	22-168-171-281
Cangilón	281-304
Cántaro	54-55-63-65-230-231-278-281-340
Cartabonero	64
Celemín	22-66-281-282
Cobra	69-70-121-171-281-327-339-340-341
Collera	71-121-129-172-188-189-192-193-281-322
Cornejal	256-281
Criba/Cribar	66-281-282-284-291-340
Cuadrilla	Passim
Cuartilla	66-282
Cuartillo	66-281-282
Dornillo	56-63-231-282-339
Era	Passim
Erero	142-173-174-282-301
Escarda	Passim
Escardilla/o	202-282
Espigador/a	58-283
Esquirla	283-340
Fanega	66-278-282-283
Fogarín	60-226-269-283
Gañán (de punta)	64-283-327-363
Gañán (es)	Passim
Gañana	110-114-151-152-153-193-283-295-298
Gañanera	108-110-114-153-283
Gañanía	Passim
Gárgola/Gárgula	69-283-359
Gavilla	Passim
Gazpachero	54-63-201-202-231-284-288-308-339

Granzas	284-306
Greña	69-121-188-189-190-268-277-284-327-339
Guindaleta	121-284-290-340-341
Hato/Jato	65-232-284
Hocino	65-163-284
Horquilla	58-68-76-284-347
Jabera/Javera	Passim
Liara	63-231-285-340
Linde	60-162-231-281-285
Liviana	Passim
Mandil	65-76-285-347
Manija	65-285
Manijero/a	Passim
Maquila	63-285
Marea	188-190-191-286-322-328
Mayal	71-74-75-286
Medios	239-240-290
Mies	Passim
Morero	189-190-191-286
Morito	63-64-188-190-191-193-286-326-327
Mulera	108-110-114-153-193-286
Nana	Passim
Obrá	65-286
Pámpano	115-287
Parva/Palva	Passim
Pavea	69-284-287-329
Pedernal	283-287-290-340
Peoná	56-59-286-287
Piera	247-287
Piñón	287-323
Ramal (es)	71-118-165-171-287-322
Raspinegro	186-187-287-306
Rastra	68-69-288
Rastrojo	58-66-286-287
Reata	65-287
Recua	208-288-341
Repunte	112-148-287-288-297

Revesá	203-288-309
Reveso	60-231-288
Rondeña	5-199-211-213-214-277-288-376
Rulo	66-71-73-75-258-288-326-328-346
Ruso	288-333
Segar	116-287-288
Sembrar	157-159-277-278-287-288-299-300
Serrana	Passim
Siega	Passim
Siembra	Passim
Surco	Passim
Tajo	Passim
Temporero/a	Passim
Tralla	191-192-289-340
Tresnal	135-289
Trilla	Passim
Trillar	Passim
Trillera	Passim
Trillo	Passim
Veras	190-215-239-240-290
Verdial	Passim
Vertedera	65-290
Yegua	Passim
Yero	65-290
Yunta	Passim
Zagal	58-191-128-193-291
Zaranda	291-340
Zurriago	192-193-291

XI.- ÍNDICE ONOMÁSTICO

Índice Onomástico

Nombre	Páginas
Adèle Vergé	255-371
Agustín Gómez	Passim
Alan Lomax	242-361
Alfonso XIII	49
Alfredo Tejada	256-320
Álvaro de la Fuente	94-105
Ana Chacón	144-377
Ana Parrilla	122-253-270-317-420
Ana Reverte	252-253-318
Anastasio Baque Ruiz	122-241-242-315-361-374
Andrés Raya	Passim
Andrés Salom	108-385
Ángel Álvarez Caballero	226-331
Anne Perret	38-357
Annie Vignal	354
Antonio Álvarez Colunga	38-614-232-356-366
Antonio Canales	255-270-319-376-420
Antonio Collado	326-353
Antonio Conde	93-108-111-139-145-146-239-377
Antonio de Patrocinio	204
Antonio Gala	47-381
Antonio Guindate	190
Antonio Jiménez Rico	51-365
Antonio Mairena	Passim
Antonio Mandly	266-333-415
Antonio Murciano	69-99-353
Antonio Orihuela	178-193-342-353
Antonio Parra	127
Antonio Ranchal	104-232-316-377
Antonio Reina Gómez	331-353-355
Antonio Reina Palazón	353
Antonio Ruz	255

Arcángel	127-181-250-270-296-304-319-363-420
Armin Janssen	133
Arrebola	214-370-379
Balmaseda	178-379
Bartolomé Pérez Casas	126
Belmonte Clemente	178-380
Benaissa Mrimou	76-136-324-354
Bernardo el de los lobitos	Passim
Blas Infante	245-270-369-420
Blas Vega	81-108-109-379
Blasco Ibáñez	368
Bonela hijo	143-319-368
Caballero Bonald	123-238-379
Calixto Sánchez	250-318-356
Carlos Cano	205
Carlos Ríos	108-385
Carriola	164-182
Casado Bono	48-367
Castro Buendía	Passim
Cernuda	127-250
Charles Parain	73-75-346-384
Charo Cala	254-319-354
Clhoë Brûlé	254-320
Cristina Cruces	94-124-228
Cristino Raya	353
Curro de Jerez	250-318
Curro de María	254-255
Curro Malena	123-248-317-331
Daniel Salguero	37-356-365
David Galiano	254
David Lagos	363
David Pielfort	90-260-342-353
David Pino	56-114-153-231-251-319
Demófilo	Passim

Diego Clavel	Passim
Diego Vargas	37-354-365
Don Preciso	98-381
Duque De Ahumada	49
E. J. Hughes	51
E. Weber	66-386
Eduardo Garrocho	249-316
El Bengala	144
El Borrico	226-264-414
El Cabrero	Passim
El Cele	127-317-363
El Chata de Vicálvaro	215-315-376
El Chozas de Jerez	172-191-228-317-340-374-375
El Londres	37-242-252-319-353
El Lucero	172-189-295-301-315-324-331
El Mochuelo	113-128-266-415
El Pena	113
El Perote	Passim
El Perry	37-87-318-332-356
El Pipa	254-319
El Pulga	254
El Quiqui	251-315
El Rampa	127-250-319-374
El Séneca	108-127-249-318
El Turroneo	204-318-362
El Veneno	250-319
Enrique de Melchor	256-296-311-318-361
Enrique Morente	133-148
Estébanez Calderón	143-215-381
F. García Lorca	79-84-100
Fabiola Pérez	202-203-296-308-309-318
Farruquito	254-270-320-371-420
Faustino Núñez	92-93-108-198-377
Felipe Lara	127-245-246-317

Felipe Pedrell	92-126-340-384
Félix Grande	62-110-143-155-380
Fernando Andrade	356
Fernando el de la Morena	108
Fernando el de Triana	86-264-413
Fernando Villalón	192-357
Filomeno Fariñas	187-318
Fosforito	113-123-130-188-208-249-316-331
Frances Betriu	52-365
Francisco Aix Gracia	87-265-379-414
Francisco Calzado	Passim
Francisco Checa	79-84-229-370
Francisco Escobar Borrego	Passim
Francisco Lira	353-356
Francisco Martínez Mejías	147-251-369
Francisco Menacho Villalba	38-191-353-358-360
Francisco Moreno	Passim
Frasquito Yerbagüena	217
Fray Tomás Muñoz	145-381
García Mateos	97-382
García Ramos	141
Gerald Brennan	368
Gómez García	46-368-382
Gonzalo Rojo	85-113-126-175-325-326-353-356-370-376
Gracia de Triana	205
Guillermo Salinas	134-385
Gustavo A. Bécquer	234
Gutiérrez Carbajo	96-97-382
Hermanos Toronjo	Passim
Hipólito Rossy	Passim
Hurtado Torres	Passim
Ildefonso Pinto	249-317
India Martínez	250-251-270-320-363-420
Irène Cangemi	73-354

Isidoro Moreno Navarro	46-106-140-384
Jean Sébastian Attié	355
Jean Serroy	75-385
Jesús Carmona	256-320
Jesús Heredia	Passim
Joan M. Serrat	134-317-376
Joaquín Casado Bono	48-367
Joaquín Díaz	358-368-383
José Cadalso	234-344-369
José Cala	189-254-354
José Carlos de Luna	Passim
José Cenizo Jiménez	Passim
José del Castillo	245-270
José El Negro	249-315
José Jaime	246-316
José Lara	329-353
José M. Castillo	250-319
José Menese	Passim
José Pasilla	356
Juan Breva	Passim
Juan de Mairena	83-91-369
Juan Peña El Lebrijano	218-317-362
Juan Pinilla	111-254-320-371
Juan Puertas	356
Juan Rondón	209-387
Juan Vergillos	353
Juanelo de Jerez	267-416
Juaniquí de Lebrija	355
Juanito Valderrama	Passim
Julián Estrada	252-319
Julio Vélez	115
La Lupi	180-254-319
La Macanita	Passim
La Paquera	264-413

La Rubia de Málaga	215
La Talegona	132-133-315
Lole Moreno	37-57-355-365
Lolita Valderrama	Passim
Lope de Vega	140-369
López Ruiz	Passim
López Sánchez	20-97-180-383
Lucas López	127-329-353
Lucía Campillo	256-320
Lucía Guarnido	320
Luis Arcas	353
Luis de Córdoba	216
Luis Marín	318
Luis Soler	358
Luís Suárez Ávila	Passim
Luque Navajas	214
Macandé	215
Maestro Peydró	251
Manolo Brenes	200-354
Manolo Caracol	250
Manolo de la Ribera	218-315
Manolo Franco	363
Manuel Ávila	106-254-337
Manuel Batista	37-86-217-259-323-354
Manuel Bohórquez	143-377
Manuel Calderón	186-320
Manuel Capiscol	Passim
Manuel Cerrejón	358
Manuel de Falla	157-264-413
Manuel de Paula	254-319
Manuel García Matos	92-340-362
Manuel Gerena	Passim
Manuel Martín Martín	Passim
Manuel Mellado, El Lara	37-54-355-365

Manuel Torre	107-264-332-413
Manuel Tuñón de Lara	48
Manuel Urbano	106-108-171
Manuela Moreno	37-355-365
Marcos Vargas	254
María José Santiago	205
María la Perrata	215-219-296-311-312-313-316
María Loreto Suárez	59-226
María Zambrano	45
Marifé de Triana	205
Marina Heredia	Passim
Mario Camus	52-365
Mario López	80-112-116-147-215-251-382
Mario Maya	Passim
Mariquilla Heredia	205-296-309
Mariuca Cano	358
Márquez El Zapatero	37-316-328-353
Martial Ibart	75-135-345-354
Martín Salazar	113
Mas y Prat	92-340
Mata Gómez	Passim
Maurice Darche	73-135-136-344-354
Melchor de Marchena	362-374-376
Menéndez Pidal	96-338
Miguel de Cervantes	140-311-366-369-381
Miguel Delibes	52
Miguel Poveda	180-215-252-296-311-319-366
Milos Forman	365
Mina Rhouch	354
Montero	Passim
Moreno Galván	132-356-379-384
Navarro Rodríguez	214
Nelson Doblas	254
Nicanor Parra	82-83-369

Nicole Chalmain	354
Niña de la Puebla	332
Niña de los Peines	107-332
Niño Bonela	126-175-244-295-298
Niño de Alcalá	371
Niño de la Cava	Passim
Niño de la Huerta	265-380-414
Niño de la Ribera	296-313-363
Niño del fraile	363
Niño La Carmen	249-315
Niño Ricardo	362
Ortega y Gasset	45
Oscar Recio	252-320-371
Pablo de Olavide	43-369-384
Paco Tabares	250-318
Paco Toronjo	Passim
Pajares	Passim
Parrilla de Jerez	186-296-305-362
Pastora Galván	122-253-270-320-420
Paul Zumthor	97-386
Pedro Delgado	213-214-376
Pedro G. Romero	353
Pedro peña	219-296-311-313-317
Pedro Sánchez	68-353
Pepe Ceballos	326-353
Pepe de Barbarita	38-230-266-318-333-415
Pepe el Cacha	87
Pepe el de la Matrona	148-208-209-217
Pepe Marchena	264-414
Pepe Pinto	216
Pepín El Séneca	108-127-249-318
Perico el del Lunar	205-296-309
Piconero de Arcos	202-203-249-252-296-308-309-318
Pilar Miró	51-365

Plácido González	Passim
Pohren	115-122-384
Porrinas de Badajoz	245-316
Pote (Familia)	37-59-231-355-365
Primo de Rivera	49
Rachida Tahiri	354
Ramón J. Sender	52
Ramón Picón	356-358
Ramón Ruiz	23
René Bazin	66
Ricardo Flores	251
Ricardo Molina	83-85-108-264-265-410-414
Ríos Ruiz	264-413
Roberto Iglesias	253
Rocío Bazán	256-319
Rocío Díaz Bravo	191
Rodrigo de Zayas	38-273-357-422
Rogelio de Montefrío	Passim
Roger Lapeyre	74-345-354
Romeros de la Puebla (Los)	363
Romualdo Molina	209-384
Rosado Sánchez	188-385
Rufo de Santiponce	Passim
Ruíz de Alarcón	252
Salako de Córdoba	203-318-374
Salvador Rueda	100
Salvador Távora	Passim
San Isidoro de Sevilla	106-107-140-268-417
Sara Baras	122-216-254-270-319-420
Segundo Falcón	250-296-304-319-363
Sergio Gómez El Colorao	146-256-320
Silverio Franconetti	84-380
Sorroche	127-248-317
Stravinsky	255-376-380

Terremoto de Jerez	264-413
Tía Anica La Periñaca	226-227-264-366-379
Tío Gregorio	234
Tío José de Paula	226-227-264-414
Tío Luis el de la Juliana	144
Tomás Borrás	86-264-413
Tomás Pavón	107-332
Valente	20-228-269-381-419
Vitorino (Familia)	37-59-231-355-365

XII.- ÍNDICE TOPONÍMICO

Índice Toponímico

Topónimo	Páginas
Aciagos (Los)	60-226
Adamuz	319
Adra	218-313-315
Aguilar	109
Alcalá de Guadaira	315
Alcalá de Henares	140
Alcázar Viejo	132
Alemania	50-53
Algeciras	358
Algodonales	68-353
Aljarafe	20-69-97-121-180-328-356-383
Almadén	315
Almería	Passim
Almodóvar del Río	109-148-152
Almogía	Passim
Álora	Passim
Alosno	Passim
Alpes	377
Alpujarras	258
Andalucía	Passim
Andévalo	127
Andorra	259-367
Angers	66
Annual	49
Antequera	126
Arcos de La Frontera	89-115-190-280-318-353-362
Arjona	109-112-149-298
Avión (El)	333
Ayamonte	179
Aznalcázar	375
Aznalcóllar	317
Baeza	115-182

Baja Andalucía	63-71-92-278-339-341
Barranco del Lobo	49
Birrete	88-230-333
Bollullos Par del Condado	209-317
Bormujos	122-206-242-315-357
Bujalance	112-147-251-297-316-382
Burgos	337
Cabezas de San Juan (Las)	Passim
Cabra	63-231-329
Cáceres	213-252-258-376
Cádiz	Passim
Campillos	126
Cartagena	127-220-238-319-374
Casabermeja	126
Casanova	230-333
Casarabonela	126-316
Casas Viejas	47-259
Castilblanco de los Arroyos	159-318
Castro del Río	112-149-298
Ceuta	316-335
Ciudad Real	315
Coín	126-373
Colmenar	320
Combe (La)	337
Córdoba	Passim
Coria	88-230-333
Coronela (La)	88-230-333
Costa Azul	377
Cuenca	51-191-286-365
Cuervo (El)	355
Cuevas del Campo	258-373
Chorreadero	200
Daglan	345-354
Dalías	199-218-296-313

Don Benito	246-317-319
Dordoña (La)	74-345-354
Écija	317-335-337-353-358
Espartinas	157-315-334-353-355
Estepona	319
Extremadura	44-51-52-98-206-242
Fernán Núñez	89-105
Finojera	339
Fontanal (El)	81
Francia	135-271-312
Granada	Passim
Grañina	339
Guadalhorce (Valle del)	373
Huelva	Passim
Huétor Tajar	320
Igualada	315
Isla Cristina	179
Jaén	Passim
Jerez de la Frontera	Passim
Kenitra	354
Landas (Las)	73-135-344-354
Larache	79-136-346-347-354
Lebrija	Passim
León	316-337
Lepe	179
Levante	Passim
Linares	108-110-153
Lobatón	200
Logroño	374
Loma de Úbeda	110
Londres	173-301-362
Los Corrales	318
Los Palacios	216-307
Lucena	Passim

Madrid	Passim
Mairena del Alcor	315-318-319-331
Mairena del Aljarafe	356
Málaga	Passim
Malpica	370
Mallorca	72-135-206
Mancha (La)	38-123-140-325
Marbella	316
Marchena	Passim
Marmolejo	109-147
Marruecos	Passim
Méailles	377
México	23-26-50-52-385
Moguer	70-86-178-193-217-259-323-353-354
Montalbán	147-297-316
Montefrío	Passim
Montilla	109-173-315-324-331
Montreal	320
Moriles	318
Morille	367
Morón de la Frontera	61-88-122-192-230-233-333-357-384
Murcia	Passim
Ocaña	140-369
Ocaña	140
Olvera	Passim
Olla de Málaga	126
Orihuela	61-178-193-232-342-353-356-365
Ortiz	230-333
Osuna	88-230-333
Palacio de los Condes de Gavia	146-256
Palacio de Viana	108-147
Paparratones	339
París	66-184
Paterna de la Ribera	Passim

Paterna del Río	329-127
Pedrera	366
Périgord	74
Pernita	339
Piletas (Las)	54-200
Pirineos Atlánticos	75-135-345
Poblanina	339
Porcuna	109-150-295-298-316-319
Posadas	48-367-369
Prado del Rey	187-363
Provenza	377
Puebla de Cazalla (La)	Passim
Puente Genil	56-104-105-109-113-316-319
Puerto de La Torre	79-199-256-257-326-376
Puerto de Santa María (El)	Passim
Rabat	362
Rana (La)	88-230-298-333
Ravoire (La)	354
Rioja (La)	280-374
Roncesvalles	140
Sabiote	106
Salamanca	206-289-337-367
San Fernando	319
San Juan de Aznalfarache	57
San Roque	234-258-316
Sanguinet	344-354
Sanlúcar de Barrameda	Passim
Santa Coloma de Gramanet	186-320-362
Santiponce	159-163-164-250-295-299-318-363
Sauvelade	345-354
Savoie	354
Sevilla	Passim
Sierra de las Nieves	65-66
Toboso (El)	140

Torre Alháquime	68-88-230-333-356-357-365-372
Torredelcampo	Passim
Torredonjimeno	Passim
Torrevieja	251-369
Trebujena	Passim
Trigueros	178
Unión (La)	152-335-379
Utrera	316-339
Valladolid	258-358-383
Vegas (Las)	200
Vejer de la Frontera	318-373
Vicálvaro	215-315-376
Villa del Río	318
Villanueva del Ariscal	316-319-328-353-374
Villanueva del Río y Minas	318
Villarana	339
Viso del Alcor (El)	319
Zamora	337

Anexo

MENCIÓN INTERNACIONAL

***Entre la voix et la parole: analyse interdisciplinaire
des chants paysans andalous***

**Thèse Doctorale
Résumé et Conclusions**

Doctorante: Carmen Malpartida Corrales



Directeur:

Dr. Francisco Escobar Borrego

Programme Doctoral:

Le Flamenco: rapprochement pluridisciplinaire de son étude.

Axe de recherche:

Perspectives linguistiques et littéraires

Département:

Didactique de la Langue et de Littérature.
Faculté des Sciences de l'Éducation.



UNIVERSITÉ DE SÉVILLE
Septembre 2015

Résumé

C'est à partir de la recherche, *Les chants de battage: caractérisation générique et analyse interdisciplinaire*, Mémoire présenté en septembre 2010 et dirigé par les docteurs José Cenizo Jiménez et Francisco Escobar Borrego à l'Université de Séville, et d'un nouveau travail de terrain par le biais de nouvelles sources primaires et secondaires etc. que nous réempruntons les chemins, les enrayures, les aires, les oliveraies... de nos champs andalous de l'après-guerre espagnole.

- Nous définissons les nouveaux objectifs et les techniques de travail, nous établissons les hypothèses de recherche et nous élaborons le cadre théorique sur lequel notre étude est développée.
- La question qui se pose d'emblée est de savoir s'il est utile d'envisager de récupérer ces chants ou chants flamencos paysans? Pourquoi leur disparition et leur oubli? Et surtout, nous nous interrogeons sur le fait de savoir si tout chant flamenco **est** ou **fut** paysan.
- Nous tenons compte de la situation économique et sociale de la paysannerie à partir des années quarante.

En ce qui concerne la paysannerie andalouse de l'après-guerre espagnole et sa misère: les travaux difficiles auxquels les hommes, les femmes, mais aussi les enfants sont confrontés dans les champs d'autrui, les conditions pénibles de vie... Mais aussi leurs anecdotes, leurs rires... Leur survie, en fin de compte. Toujours par le biais de leurs propres témoignages.

- Et ce qui définit notre identité en tant qu'andalous.
- Sur le sujet, nous nous basons également sur des documents, des études, des essais et des expériences d'aujourd'hui et d'hier.
- Et les chants qui jaillissent des travaux.

Nous essayons de recueillir les différentes opinions sur ce qu'ils possèdent ou non de «flamenco»

Qu'est-ce qui fait qu'un chant est ou n'est pas un chant flamenco?

Quelles sont les limites du Folklore et où commence le Flamenco?

Quelles considérations ont nos chants populaires dans le monde linguistique et littéraire?

Quelles sont les opinions qui permettent de nous le garantir?

Ce sont des productions *populaires* ou *popularisées*

Quelle est la part d'authenticité dans ces productions?

- Qu'entend-on par les «Tonás» paysannes?

Pourquoi et quels sont les arguments qui permettent de les considérer comme des «Tonás», faisant partie de l'univers du Chant flamenco «Jondo» ou «Cante Jondo»?

Et à l'intérieur de celles-ci, qu'est-ce qui fait que la «Trilla» occupe une place de premier plan?

- Ces chants de battage, privilégiés au sein de leur «groupe paysan et de campagne»

Leurs ressemblances mélodiques avec les berceuses, par exemple. Qu'est-ce qui les différencie donc d'elles?

- Une analyse détaillée de nos chants, de nos «Tonás» paysannes a également été l'objet de notre préoccupation.

Quelles sont les problèmes sociaux qu'elles abordent?

Quel est le soulagement émotionnel et spirituel qu'elles représentent?

- Et le lexique, les textes, les motifs...

Qu'est-ce qu'ils apportent musicalement et quelles sont les différences mélodieuses entre eux?

À quels moments étaient-ils chantés et interprétés ?

- Mais nous ne pouvons pas oublier qu'il existe d'autres chants de labourage, originaires des travaux agricoles effectués.

Ces chants sont juste cités car nous sommes conscients qu'il est utile de délimiter notre travail afin de pouvoir comprendre ce qui est essentiel et ce qui permet de nous donner une idée intéressante du travail à développer dans un futur que nous espérons très proche.

- Nous présentons également des chants paysans même s'ils ne sont pas forcément liés au labeur de la terre, de façon rapide, car ils nous semblent de grande beauté. Il s'agit de chants non connus ou peu connus du grand public. Et d'autres, en relation directe ou indirecte avec la campagne, toujours de manière rapide et concise, comme il a été question de le faire avec les chants précédents, pour les mêmes raisons d'espace et de temps.
- Et nous essayons de montrer comment tous les chants cités sont liés entre-eux.
- Au sujet de la campagne et de ces travailleurs, peu considérés, il semblait comme évident d'évoquer leurs dortoirs avec leurs secrets et leurs murs chargés d'histoires.

Dortoir collectif, où ne règne que peu, voire aucune intimité; lieu de vie et complice des misères et des confidences. Mais aussi des fêtes et des rires partagés lors des danses, des chants, rarement le «toque», le tout permettant de soulager et d'alimenter l'âme, mais pas le corps trop souvent oublié.

- Un parcours à travers le temps sur le thème des chants paysans nous amène à découvrir des enregistrements, des émissions ou des spectacles inattendus et méconnus.
- Des conclusions enfin dont le premier objectif est de faciliter une compréhension globale et prioritaire de ce qui a été exposé, et qui nous amène à penser que les chants paysans sont à l'origine du chant flamenco.

Des intentions manifestes de poursuivre cette entreprise passionnante, juste après : Nous ouvrons donc des propres

axes de recherche, susceptibles d'intéresser de futurs chercheurs attirés par le thème en question.

- Les techniques et un lexique concret et spécifique d'un champ sémantique aussi large qu'est le monde paysan nous exigeait un glossaire et un appui audiovisuel, textuel et graphique.

Faciliter sa localisation, par le biais d'indices analytiques, nous paraissait aussi important.

- Et les sources, base fondamentale, «semence et sillon» de notre projet, apparaissent fidèles et honnêtement reflétées.

Nous attachons une attention particulière aux premières sources: à nos informateurs et à l'observation directe du travail de terrain. Travail réalisé, principalement, entre 2009 et 2015 mais qui a commencé à être conçu dès 2005.

Conclusions

Le thème paysan a-t-il toujours marqué le flamenco depuis ses origines?

Ou devrions-nous dire qu'il fait partie de ses origines, de son «ADN»?

Si dans un premier temps nous avons pu vérifier qu'il N'EXISTAIT PAS D'ACCORD SUR...

-Si ce sont des chants paysans appartenant à notre folklore et sans plus d'importance;

-Ils sont plus anciens que le flamenco et ils ne peuvent pas être assimilés au flamenco parce qu'ils perdraient leur essence;

-Ou ils se sont assimilés au flamenco quand ils sont passés dans le répertoire des chants flamencos surtout à partir du moment où ils ont été enregistrés pour la Maison de disques «Hispavox», par Bernardo El de los Lobitos en 1954;

-Ils sont l'origine de nos chants flamencos et il ne faut pas regarder au-delà;

-Ils constituent la «préhistoire» du flamenco: ce sont des *tonás* et c'est ainsi qu'ils devraient être classés;

-Ou ils n'ont jamais existé parce que ce sont des *tientos* (chants andalous...)

...Maintenant nous concluons en argumentant:

-Entre 1765 et 1860 environ, on commence à définir et à diffuser les principaux chants (*Corridos, Romances, Siguiriyas, les premières Soleares...*), et les *Tonás*, même si généralement on accepte de dire que c'est au milieu du XIXème siècle que l'on peut parler de la naissance du flamenco, très proche de celui que le comprend aujourd'hui.

-Et nous savons, grâce aux documents plus anciens retrouvés jusqu'à aujourd'hui, qu'entre les premiers chants, interprétés par les premiers chanteurs de flamenco, que nous connaissons, il serait possible de lister les *serranas* et les *livianas*, chants qu' Antonio Mairena a repris de Silverio et qu'il aimait chanter; des chants incontestablement paysans.

-C' est sur un premier fond andalou, comme origine de la musique flamenca, que Ricardo Molina se retrouvait avec Manuel de Falla. Théorie qui prend aujourd'hui plus de force que jamais. Premier fond sur lequel Mairena et Molina (1963) incluaient les chansons paysannes des agriculteurs morisques.

-Dans «Art et artistes flamencos» (1935), de Fernando el de Triana, Tomás Borrás dans le prologue, parle déjà de la *Serrana* (entre autres...), comme «semence» du chant flamenco!

(...) et grâce à ces tous gens du bas peuple, forgerons, charretiers, agriculteurs (...)

-D'autre part, dans son Élégie à «Manuel Torre» dit Ríos Ruiz (2005)

(...) la silhouette noire clouée dans la chaux, les treilles étonnent dans les auberges et les «colmaos» (...). La guitare l'attendait telle une tanière (...), le son passionné des «trémolos», comme l'est le chardonneret (...). Ouvre ton coquelicot rouge feu! (...) et Manuel Torre chantait, assumait toute la vie et le chant de sa famille (...) les forges comme les tuiles labourant sa langue (...), et le voltigement insistant de la solea bulería, la force paysanne et génératrice.

Fragments dans lesquels la campagne et la terre comme origine imprègnent tout.

-De «La Paquera»: *Une chanteuse de flamenco pour l'histoire qui a évolué dans une ambiance de paysans (...)*

-Et de «Terremoto de Jerez»: *Santiago, le quartier entier, était à l'intérieur de lui comme un pissenlit rebelle y très vieux, collé au cœur et au souffle. (...) Tremblement de terre, terri, tas de terre, qui soudain se transformait en un oiseau vert (...)*

Nous pourrions poursuivre ainsi, afin de compléter une longue liste de chanteurs et chanteuses de flamenco avec leurs chants, dont le thème est la campagne: (Tío José de Paula, «la Piriñaca», «El Borrico», Fernando «El de la Morena»... à Jerez; mais aussi «Pepe Marchena», «Jesús Heredia» à Séville; El «Pena», «El Perote» à Málaga, «Juan Valderrama», à Jaén...

Bien entendu, la liste ne pourrait pas s'arrêter là.

-Mairena et Molina affirmaient que les *chants de labeur étaient «sans importance»*.

Nous pensons qu'il a été donné à cette affirmation un intérêt exagéré car d'une part, les auteurs ne nient pas qu'il existe une possible origine paysanne dans les chants:

(...) En réalité, nous ne connaissons que trois (chants) qui répondent à une telle origine et les trois sont paysannes (...). C'est ce qu'ils affirmaient en 1963

D'autre part, ces mêmes auteurs pourraient s'exposer à des contradictions, au sujet de ce qui a été évoqué plus haut, mais pas seulement. Également dans *Flamenco y Geografía: El Niño de la Huerta y Lora del Río*, de Miguel Castillo Guerrero, de l'Université de Séville, à l'alinéa 3 «El Flamenco y la tierra», nous trouvons:

Ricardo Molina, le grand poète cordouan, affirmait clairement que le chant flamenco était lié à la terre, au terroir, où il puise sa sève et sa vigueur.

Pourtant, nous ne réduisons pas l'importance, «le pouvoir» - dont nous parle Francisco Aiz dans son œuvre *Flamenco y Poder-* à ces mots et à sa répercussion dans le monde flamenco.

Nous pensons que ces déclarations d'un «grand», un «grand chanteur de flamenco» (que notre respect et nos égards l'accompagnent) aux côtés d'un écrivain de renommée pourraient avoir aidé à ce que les chants aient été encore plus oubliés, ou relégués.

Et cela malgré les enregistrements de *Nana y Trilla* de Bernardo «El de los Lobitos», un «autre grand», avec la guitare de «Perico El del Lunar», guitariste très connu, en 1954, au sein de la très

prestigieuse Anthologie de Hispavox, dont les considérations n'ont pas manqué et furent multiples de la part d'Institutions, de Chercheurs et d'Interprètes que nous avons cités.

A La Puebla de Cazalla, par exemple, où l'influence «Maireniste» est indéniable (Diego Clavel en personne nous le précisait)- surtout chez le chanteur de flamenco José Menese-, les interviewés, les amateurs et professionnels de Flamenco, niaient que les chants se chantaient là-bas, ni durant les travaux.

C'est seulement Antonio Reina, Président de la Fondation Antonio Mairena, qui «se souvenait vaguement», étant enfant: des mélodies paysannes, de la herse et du battage.

Mais ce fut surtout «Pepe El de la Barbarita», grand «amateur» et chanteur de flamenco semi-professionnel qui le reconnaissait et applaudissait ouvertement.

Nous signalons cependant qu'aussi bien Menese que Manuel Gerena, tous deux morisques, ont des chants enregistrés de *Trilla y Nana*

-Á Málaga, originaire de Álora, il y avait «El Perote» (Juan Trujillo García), ancien travailleur. Nous rappelons ses *Malagueñas* très connues, basées sur un chant de labour que nous connaissons grâce aux enregistrements cylindres de cire de «El Mochuelo» de 1907.

L'anthropologue Antonio Mandly (2010), lorsqu'il s'exprime au sujet de la relation entre les chants de labour à Álora et *la Malagueña* de «El Perote», dit que le style flamenco qui conserve le mieux la sonorité des chants paysans est «la liviana»; en effet, étant restée en dehors du corpus principal des chants plus couramment exécutés, a conservé son archaïsme aussi bien dans sa musique que dans sa thématique rurale.

Les musiciens Antonio et David Hurtado Torres (2009) disent à ce sujet qu'avant de compter sur les enregistrements sonores, dans les environnements ruraux, l'expérience musicale se réduisait souvent aux formes les plus simples de musique vocale, quelques fois interprétée en groupes, et parfois en solo. Ce qui a favorisé logiquement une plus grande conservation de sa forme originale. Nous pensons que ce serait le cas des chants paysans.

-Ils disent également qu'en «se plongeant» dans les antécédents de la musique pré-flamenca, ils se trouvent face aux deux genres musicaux qui ont le plus influencé le Flamenco dans le domaine de la musique: «la jácara» et le «fandango».

La «Jácara s'interprète en mode mineur et phrygien, avec des dissonances et en rythme de hemiolía» (terme donné pour définir la mesure des amalgames en flamenco). Ils ajoutent que dans leurs schémas rythmiques et harmoniques, on détecte des antécédents de la *Liviana* et de la *Serrana*, et d'autres styles par ailleurs.

En ce qui concerne le fandango, il semble que c'est le plus ancien documenté des styles du Flamenco et à la base de sa musique.

Ces auteurs suggèrent également la possibilité que le «aflamencamiento» (rapprochement avec le flamenco) de certains styles dérivés de la *seguidilla* (des anciennes *cantiñas*, des *siguiriyas*, des *serranas*, des *livianas*, et certaines *bulerías*, etc.) serait arrivé juste après le moment de la gestation de ces chants paysans, qui s'érigeaient de cette manière telle la première pierre du chant flamenco.

Ces chants auraient conservé un air proto-flamenco, conséquence d'un manque de public, qui conditionnerait leur interprétation ou obligerait ces chants à être stylisés. Ils concluent.

On rappelle que Castro Buendía (2014) nous dit que ce qui se chante aujourd'hui comme *Liviana* est une forme interprétative parue dans une œuvre théâtrale de 1861 (...) pourrait avoir été auparavant l'une des tonás-livianas de la liste de Juanelo (...)

Et il affirme que la *Liviana* et la *Serrana* sont liées entre elles et à la fois avec la *Caña* et le *Polo* non seulement musicalement mais aussi parce qu'elles partagent l'affiche dans les principes du genre flamenco.

Et ce qui nous paraît le plus important dans notre intention, c'est qu'il nous montre que les antécédents des chants sans guitare se trouvent clairement dans la musique traditionnelle. Et que c'est dans les *Chants de travail* et les *romances* que nous trouvons une musicalité tout aussi identique, qui nous amène à penser que les artistes flamencos les ont empruntés et les ont transformés.

Ces chants flamencos sont couramment connus sous le nom de «tonás» (...), il dit. Et...

...Revenons à nos «Tonás paysannes» et à la campagne.

Nous avons cherché à offrir le répertoire de ces «Tonás paysannes», mais aussi à présenter le répertoire des autres chants de campagne, plus et moins connus, voire inconnus.

Mais par ailleurs, nous avons trouvé de véritables «joyaux» au sujet de ces «chants ou chants flamencos de campagne» sur lesquels nous souhaitons pouvoir faire des recherches et développer notre travail de manière plus détaillée très prochainement.

Et en ce qui concerne le fait de savoir si ce sont des chants populaires, traditionnels, il semble que cela est le moins contestable. Et bien sûr, leur condition paysanne est évidente.

Le fait que le chant ait toujours accompagné les travaux ne semble pas non plus contestable. San Isidoro de Sevilla le témoignait déjà (VIème -VIIème siècles).

Et ce qui continue à attirer notre attention avec insistance:

Sur quel rythme s'arrête, comme ici, le chant pour laisser place aux harnais, aux appels à l'animal à l'aide de formules ou de tournures, de phrases tellement stéréotypées qu'elles arrivent à former un *corpus* avec le propre texte du chant.

Et il devait en être ainsi. Non seulement pour motiver la bête ou pour la faire travailler davantage, mais aussi parce que l'animal s'en allait de l'autre côté, mangeait le grain, s'arrêtait...

Et la complicité, la solidarité avec la nature, «les bêtes»? Très souvent, ces animaux destinés aux travaux de campagne étaient l'unique compagnie.

C'est avec ces éléments: harnais, claquements, vocatifs (Mula! Mare!), grelots ou cloches, le trot de l'animal, le son traînant du battage et ces tours incessants, le soleil lui-même et son effet sédatif..., que se créait l'environnement propice au commencement du rituel.

C'est ainsi que les interprètes d'hier et d'aujourd'hui l'ont perçu, car nous continuons à souligner leur besoin de recréer cette scène, ce besoin de théâtraliser les chants dans les enregistrements, avec plus ou moins de succès.

Et les maisons discographiques, les Peñas flamencas, les agents musicaux, de spectacles...

A ce propos, nous nous demandons s'il serait possible de bien entendre les sabots des bêtes et de leurs tignasses, piétinant le tas de grains. Nous avons plus le sentiment qu'il s'agit d'un bruit sourd, amorti par les bottes de paille.

Nous concluons également avec cette vertu apaisante, guérisseuse de ces chants ou chants flamencos qui «amortissent» la solitude, la souffrance, aussi bien celle des animaux que celle de ceux qui s'occupent des bêtes. Nous parlons de la «Mélothérapie»

Cette...«insignifiance» dont on a tellement parlé au sujet de ces chants, par exemple, pourrait représenter l'échappatoire émotionnelle, la douce note devant une situation souvent difficile.

Notre recherche au Maroc nous a permis d'appuyer nos conclusions de manière encore plus évidente lorsque nous parlons des chants de travail aux vertus guérisseuses. La musique que nous avons recueillie et que nous espérons pouvoir développer d'ici peu, nous montre cet effet guérisseur.

Mais cet effet «guérisseur» ne se vivait pas seulement au travail, mais aussi lors des moments de loisirs, de repos (plutôt peu nombreux) au sein du dortoir des travailleurs. Ce qui contribuait aussi à cet effet guérisseur, ce sont les plaisanteries, les histoires drôles, les anecdotes autour du «feu» que tous partageaient; ces moments où ils savaient rire d'eux-mêmes, caractéristique propre de l'andalou.

En ce qui concerne le texte, nous examinons sa valeur:

Au-delà de la propre musique,

(...) la communication de l'haleine, du souffle, du renforcement infini de la parole (...)

Mais sans oublier la musique,

Il s'agit de découvrir et de révéler ses codes cachés, «*valeur magique et surnaturelle de la musique*», «*le cri germinal (...), l'esthétique du «jondo» du chant flamenco*. En nous référant aux *Tres lecciones et Río sumergido* de José Ángel Valente, que Francisco Escobar nous fait découvrir.

Dans une analyse para-textuelle précise, chaque chant nous révèle des informations ethnologiques, anthropologiques, économiques, sociales...

Ces paroles paysannes qui apparaissent «partout», tout au long du répertoire flamenco. Et non seulement, comme nous l'avons vu, dans les chants paysans ou en relation d'une manière ou d'une autre avec la campagne, mais aussi dans beaucoup d'autres styles flamencos, qui dans un premier temps n'auraient pas été associés avec la campagne.

La récurrence perpétuelle, le «céder la parole» aux sources informatrices n'a pas été une négligence ou une intention nonchalante; même si nous avons continué à leur donner le rôle principal, nous l'avons envisagé comme un besoin de *mise en valeur* de ce que nous pensons être l'une d'une des parties les plus intéressantes et les plus importantes de notre recherche: les personnes qui ont partagé avec nous leur expérience, leur savoir et leur pensée de manière si noble et si désintéressée.

Quoi qu'il en soit, nous avons pu vérifier que ces chants - insignifiants ou non- n'ont pas été oubliés; ils ont été et sont, très souvent l'objet d'attention et d'enregistrements anciens et récents pour de nombreux interprètes, hommes et femmes:

Curieusement, rappeler que la maison Philips-Fonogram a sorti un disque en 1966, où apparaît le «Sanctus», inspiré des chants de battage, faisant partie de la messe flamenca:

(...) des chœurs d'anges interprètent à trois voix le chant de battage, hymne d'espoir lumineux pour la grâce divine de la récolte.

Et nous trouvons aussi dans les archives sonores du CAF (Centre Andalou du Flamenco) le registre d'un disque de la maison «Philips» de 1967 et un autre de «Polygram» de 1989: *Misa Flamenca*, dans lequel on peut écouter Bernardo El de los Lobitos chantant *Esa mulilla torda*.

Le *Sanctus* n'est pas le seul à s'être inspiré *des chants de battage*.

Il y a aussi le *Himno de Andalucía*, composé par Blas Infante et José Castillo, basé sur un chant de moisson et de battage.

Ou les célèbres *malagueñas* de «El Perote», basées sur un chant de labour, comme nous avons pu déjà le préciser.

Juan Valderrama Blanca, plus connu sous le nom de «Juanito Valderrama», comme sa nièce «Lola Valderrama», a permis à ces chants d'être populaires et reconnus. Et les enfants de Lola Valderrama, les frères Hurtado Torres (2002 et 2009), musiciens et chercheurs, les ont élevés à la catégorie de *tonás paysannes*, comme nous l'avons mentionné plus haut, lors de notre étude précédente sur *les chants de battage*.

Dans le monde du spectacle, nous avons déjà montré que ces chants n'ont pas non plus manqué depuis le spectacle de 1901 *Las carceleras*.

Et aujourd'hui, les enregistrements continuent à se produire: «La Macana», «Arcángel», «India Martínez», et «Marina Heredia» (dont la voix, chante des *pregones* et des *trillas*, inspirant les anglaises et les prouesses de notre Universelle «Sara Baras»)..., les concours: Peñas La Trilla, La Pajarona..., les spectacles: *La danse de Trilla* de «Ana Parrilla», de «Pastora Galván» ou de «Farruquito» au Festival de Jérez, «Antonio Canales» à la Maestranza de Séville...

Et nous pensons que tout cela a une raison.

Nous sommes bien conscients qu'il est prétentieux de vouloir embrasser tout ce qui est en relation avec les chants et les chants flamencos de campagne dans un seul et unique travail.

C'est pourquoi nous nous sommes centrés principalement sur les *tonás paysannes*, sans pour autant bien entendu avoir fait le tour du sujet, en espérant avoir bientôt l'occasion, et ce très vite, de réemprunter les chemins, les aires, les oliveraies...de cette terre flamenca andalouse.

Nous ouvrons donc des propres axes de recherche que nous présentons aux futurs chercheurs, femmes et hommes, andalous ou

non, qui souhaiteraient nous accompagner dans cette difficile, mais néanmoins gratifiante aventure.

C'est notre souhait et nous prétendons:

Approfondir ce qui a déjà été exposé, en mettant à jour toute l'information en fonction des nouvelles études apportées sur le sujet, dont le but sera aussi bien de réfuter que de soutenir ou appuyer nos hypothèses.

Sans oublier le travail de terrain (qui prend un sens bien plus important ici que jamais), l'observation directe, qui continuerait à être la source principale.

Faire connaître le matériel et les informations rassemblés: documents graphiques, sonores et audiovisuels, les textes des chants, les témoignages, les anecdotes...Par le biais des:

Expositions

Articles dans les revues universitaires

Publications (CD-Livres...)

Participer à des programmes éducatifs

Conférences etc.

En faisant appel aux Centres de Recherche, aux propositions culturelles universitaires comme par exemple «Flamenco y Universidad».

Approfondir et compléter le travail comparatiste entamé en France et au Maroc.

La Musique des paysans de différents endroits... déjà recueillie.

Rituels d'évasion et de socialisation, différences et ressemblances.

Etc...

Et nous ouvrons et présentons aussi ces autres axes:

-Une étude détaillée de ces «autres» chants de campagne et leur évolution jusqu'à nos jours: qu'est-ce qui fait que ce chant

devienne un chant flamenco ou pourquoi ce changement n'a-t-il pas lieu?

-Quels sont les témoignages vivants ou témoins indirects qui peuvent continuer à nous apporter l'information si précieuse, tant la mémoire est mauvaise?

-La vie (la survie, devrions nous dire) dans le dortoir des travailleurs. Le quotidien du travailleur peu considéré. Le rôle des femmes et des enfants. La hiérarchie au sein des travailleurs. La participation du «Propriétaire» (El Señorito)

-Compilation et étude détaillée des textes des chants paysans. Authenticité, valeur ethnographique etc.

-Compilation et étude détaillée des registres sonores et audiovisuels

-La répercussion dans le monde du spectacle: Ce genre de chants est-il rentable?

-Le pouvoir des Peñas Flamencas et leurs concours: *le chant de battage* comme genre ou plutôt style flamenco.

-Comparatisme: autres provinces, autres régions, autres pays:

Maroc: la musique des paysans des différentes régions: *la transe*, en tant que guérison par exemple.

Et pour conclure -sans clore le sujet- revenons au début:

Les chants paysans, connus sous le nom de *tonás de campagne* sont-ils la semence, la racine, l'origine du chant flamenco?

C'est ce que nous pensons.

À ce sujet, une anecdote intéressante:

Un de nos informateurs, Rodrigo de Zayas, musicien et écrivain, que nous avons interviewé en 2009, a réussi à nous dire que le propre titre «chants et paysans» supposait déjà une redondance.

Et si par ailleurs nous ajoutons à ce titre «andalous»?

Qu'est-ce qui fait qu'un chant ait l'air flamenco; qu'est-ce qui fait qu'il soit considéré comme «flamenco»? Qu'est-ce qui nous amène à classer, à étiqueter un chant? Quelles sont les références et quels sont les critères?

Car en définitive, nous avons de plus en plus la conviction qu'un chant devient connu et flamenco grâce à son interprète.

Ainsi, nous ressentirons de l'émotion par des genres de flamenco, à la voix cassée, naturelle et flamenca; de la même manière, nous ressentirons de l'ennui à l'écoute de *seguiriyas*, au texte très soigné, chargées de technique vocale, à la justesse parfaite, mais froide et calculée.

Et enfin, pour apporter une touche finale (semi-ouverte), utilisons les paroles d'un grand musicien et d'un grand spécialiste que nous admirons, et sans jamais perdre de vue l'époque dans laquelle ce musicien a vécu et il a fait ses recherches.

Il s'agit de Hipólito Rossy (1966):

Peu importe l'ancienneté et l'origine des tonás, c'est un joyau extraordinaire du cante jondo, propre, clair, linéaire, sans artifices, et quasiment sans ornements musicaux. C'est dans sa plus grande simplicité que réside toute sa beauté.

N'est-ce pas ce que nous pourrions dire de nos précieuses (dans tous les sens du terme) et de plus en plus vivantes tonás paysannes?