

# EL Brocal

REVISTA DEL CENTRO DE ESTUDIOS DEL FOLCLORE MALAGUEÑO

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE MÁLAGA

Nº 1 - octubre 2017





M  
diputación de Málaga

## DIPUTACIÓN DE MÁLAGA

Presidente:  
Elías Bendodo

Diputado Delegado de Cultura:  
Víctor Manuel González García

Director de Cultura y Educación:  
Pedro Bosquet Blanco

Asistencia Técnica:  
Esther Monteón

Coordinación Revista:  
Carmen Tomé

Edita:  
Delegación de Cultura

Imprime:  
Centro de Ediciones  
Diputación de Málaga (Cedma)

Depósito Legal: MA-972-2017

Maqueta: Víctor Iglesias Climent

Fotografías: Jorge Dragón / Carmen Tomé  
Javier Fernández / Pilar García Millán  
Antonio J. Estepa / Eva Cote Montes  
Francisco M. Llorente

*pág 4> Presentación*

**Víctor Manuel González García**

*pág 6> Málaga, donde la  
cultura es capital*

**Antonio Mandly**

*pág 12> Y tú  
¿Qué pito tocas?*

**C. J.**

*pág 22> Artesanía y usos  
del sombrero de Verdiales*

**Eva Cote Montes**

*pág 32> Características  
de los bailes de rueda  
en la provincia de Málaga*

**Antonio José Estepa Silva**

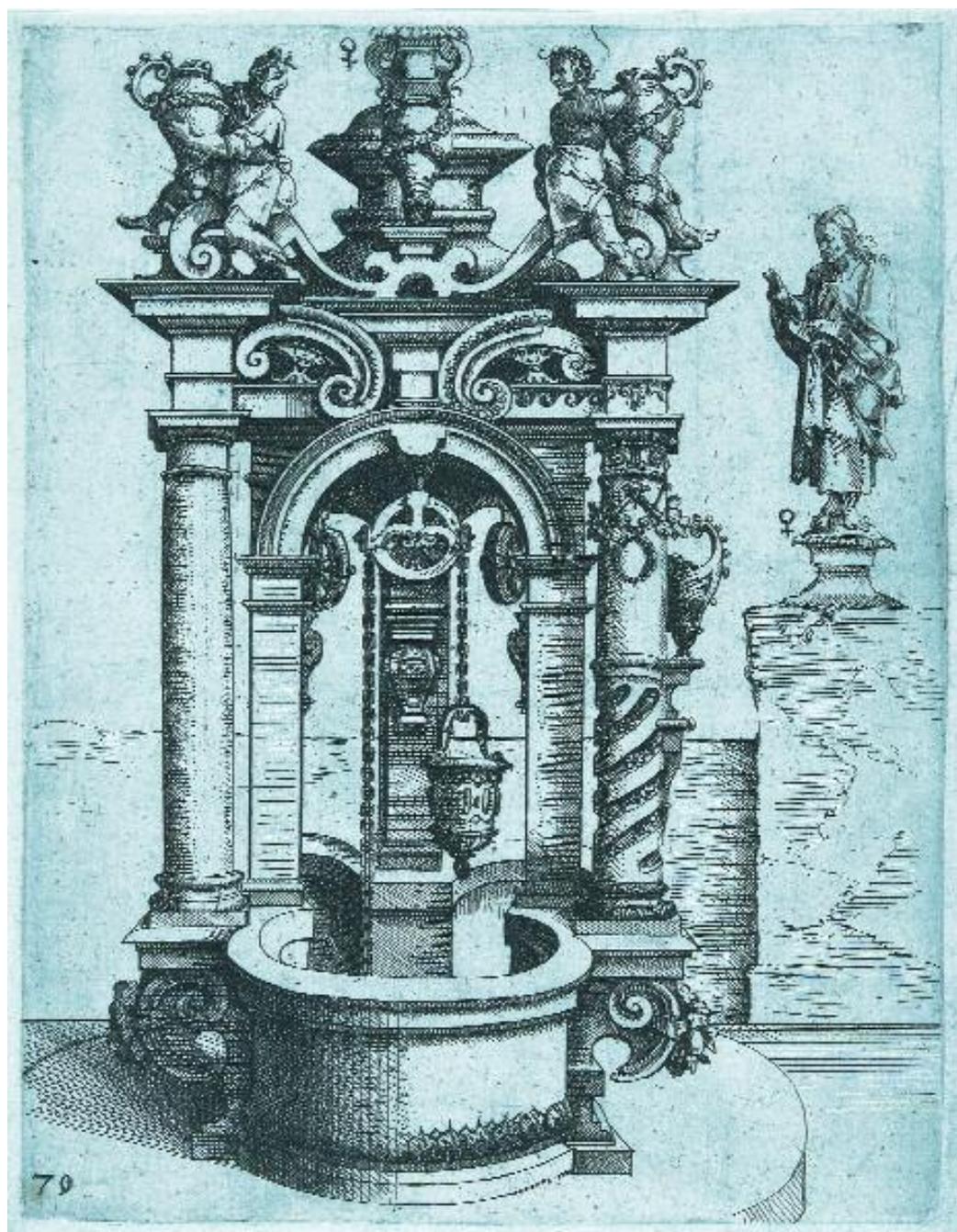
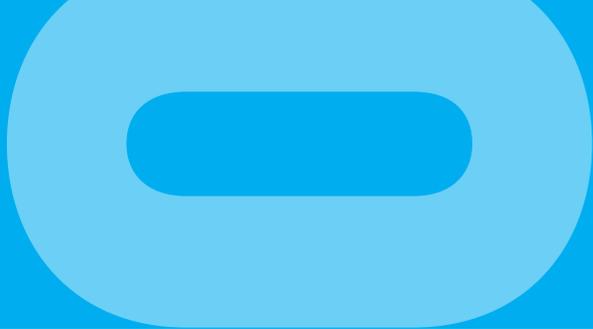
*pág 46> La Caña, una de las  
primeras formas de artesanía*

**Fernando Rueda García**

*pág 60> La Fiesta de Verdiales  
en la actualidad y su  
proyección de futuro*

**Francisco M. Llorente Marín**





El Centro de Estudios del folclore malagueño arrancó su programación en el año 2012 dependiente de la Delegación de Cultura de la Diputación de Málaga, dando prioridad a las actividades vinculadas a la recuperación y pervivencia del folclore de la provincia de Málaga (tradiciones, creencias, costumbres, bailes, toques, cantes, gastronomía...) celebrándose, desde entonces, actividades sobre el verdial, artesanía, pastorales, folk, ...

Pero también entendimos que el aprendizaje de lo autóctono cobra sentido en su lugar de origen y es por ello que la formación se ha ramificado por toda provincia para la recuperación de bailes o cantes que se están perdiendo: Maragatas, bailes de rueda o corro en Periana, Almáchar, Casabermeja, Colmenar, Comares, Villanueva de Algaidas, Totalán, Arenas, Campillos; Coplas de Mulliores en Alhaurín el Grande; Sevillanas antiguas de la Cimada en Ronda; Verdiales autóctonos de Moclinejo y fandangos de Campillos, talleres que durante 2017 estarán funcionando en colaboración con sus ayuntamientos correspondientes.

Para seguir avanzando, hemos puesto en marcha la realización de un inventario de recursos etnográficos para el

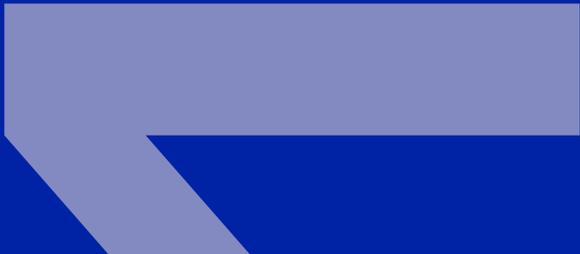
análisis e interpretación del folclore en la provincia, como fuente que seguirá nutriendo los contenidos que en un futuro puedan abordarse por el Centro de Estudios del Folclore Malagueño.

Y, para que quede recogido todo este trabajo y se consiga mayor difusión es por lo que hemos creado esta revista que hoy presentamos y que hemos denominado El Brocal.

El brocal es definido como el antepecho que rodea la boca de un pozo para impedir que alguien se caiga en él, por tanto, es lo que protege, ese es el sentido de la creación de la revista, preservar y amplificar el conocimiento compartido en los encuentros, talleres, jornadas, fiestas, estudios que se han realizado y se seguirán efectuando en este Centro de Estudios del Folclore y, por ende, de las acciones desarrolladas en el resto de la provincia.

Estamos convencidos que este proyecto editorial servirá a amantes y estudiosos del folclore de nuestra tierra y permitirá poner en valor más aún nuestro patrimonio cultural.

**Víctor Manuel González García**  
Diputado de Cultura



# Málaga, donde la Cultura es Capital

## Una indagación etnográfica para articular el Centro de Interpretación del Folclore Malagueño de Benagalbón

*Antonio Mandly*

*Grupo de Investigación y Desarrollo Tecnológico Etnomedia  
Universidad de Málaga*

***(...) “Málaga, capital de la Costa del Sol, ya lo es también de la cultura”.***

(Cuña publicitaria promocional emitida en los programas radiofónicos líderes de audiencia. Oída en *A vivir que son dos días*, Cadena SER, 22 de noviembre de 2015).

***“La Diputación es cultura”***

(De un cuña publicitaria muy oída en Cadena SER, noviembre y diciembre 2015).

Los usos rituales muestran expresiones y actividades a través de las que las personas de un entorno determinado se reconocen a lo largo del tiempo. Se trata de expresiones y actividades vinculadas a lugares concretos en un tiempo que a veces pasó, aunque nunca del todo, y que los identifica en su singularidad y da vida. Porque a través de ellas ese grupo de personas, pueblo, *partío*, barrio, se *recrea* históricamente en aquello que siente como propio.

Lo verdaderamente interesante es que con esta actitud, sin pretensiones, enriquece a la sociedad en sus diferencias estéticas y culturales.

Las cuñas publicitarias de la diputación, ¿van en este sentido? Más bien estas expresiones y actividades son poco relevantes en el impacto de sus aportaciones mediáticas, es decir, son poco visibles en los medios que ponen precio a su valor como objetos de mercado e interesan infinitamente menos que la cultura de diseño que se vende en las cuñas.

Servir a las gentes comunes de los pequeños pueblos y *partíos* de la provincia en su incuantificable riqueza cultural y el método o camino, que propone cómo hacerlo a través de una investigación científico-social, es el primer paso para dar contenido al actual Centro de Estudios del Folclore Malagueño y de las artes escénicas de Benagalbón. La verdad es que este Centro hace lo que puede para traer a la luz aspectos de la cultura tradicional popular, reflexionar sobre ellos y transmitirlos. Esta *Revista* da fe de de ello. Nuestra indagación es un primer paso sin pretensiones, pero necesario para cualificarlo, es decir, para dotarlo de la memoria cultural requerida por un Centro de Interpretación del Folclore que, de seguro, estaría en el origen del proyecto inicial de la Diputación Provincial de Málaga.

Estudiar la transmisión cultural de las artes de subsistencia de personas o colectivos de personas de nuestra demarcación territorial y sus actividades y expresiones, que son especialmente valiosas para quienes, compartiendo un territorio, apenas tienen otro patrimonio en él que el de sus vigencias culturales, nos permite científicamente tener acceso, en un primer paso, a los elementos que conforman la cultura como patrimonio en la provincia de Málaga.

Tales bienes y actividades constituyen las fuentes de la memoria que dan sentido a la investigación y actividades de un Centro de Interpretación del Folclore.

## **I. Pueblo y saber: "folk" + "lore"**

Hablar de pueblo en las ciencias sociales es definir unidades sociales que se caracterizan por:

- 1) Ocupar un área o extensión geográfica duradera en el tiempo (aunque sujeta a cambios).
- 2) Estar constituidas por personas o grupos de personas vinculadas entre sí, por unos vínculos superiores a las incidencias de la vida individual. Esto implica, a partir de la localización en el



espacio, cierta unidad de costumbres en las maneras de hacer y transmitir sus *haceres*, de valorar lo deseable y lo indeseable, de celebrar la buena y mala cara del tiempo. Y otra cosa que no es menos importante, una conciencia más o menos difusa o unificada de peculiaridad y de adscripción colectiva por antiguos vínculos comunes de *partío*, parentesco, compadrazgo, y hasta de los colores de una hermandad o equipo de fútbol que diferencia históricamente a unos de otros y los refuerza colectivamente.

3) Poseer un conjunto de saberes activos, que tienen mucho que enseñarnos en sus prácticas, pongamos por caso la artesanía, un proceso de producción que no deteriora la naturaleza sino que la prorroga y nos la entrega en forma de objetos útiles y, sin embargo, hermosos. Así transforma la naturaleza en cultura. Como también se ha transformado en cultura el conocimiento local para tratar y hacer mejorar a lo largo del año la producción de la viña o el olivo, o las prácticas que a primera vista pudieran parecer menos necesarias que superfluas, aunque tan cargadas de intenciones profundas como aquellas: recetas de cocina populares, remedios domésticos y tradicionales a pequeños males, cantes, bailes, creencias.

Cuando nos referimos a *saberes activos* queremos decir creativos, esto es, de participación activa en su prepara-

ción o elaboración, y que nos ayudan metódicamente a darnos idea de su perfil, es decir, de su configuración; de manera que nos permitan situarlos en el Centro de Interpretación del Folclore, diferenciándolos de otros, para gozar en forma pública y compartida de la riqueza del común.

Hablar de nuestra perspectiva de esos saberes del pueblo que constituyen el folclore, no es considerarlo una colección de cosas, ya sean objetos materiales, melodías, coplas, bailes, creencias, narraciones. Todas ellas son productos acabados y se les puede recopilar. Pero el acopio de objetos requiere abstraer metodológicamente los objetos de su contexto real, y se perdería la oportunidad de examinar los fenómenos tal como existen. En su contexto cultural, el folclore no es un agregado de cosas sino un proceso, un proceso comunicativo, que nos permite entender, desde su producción simbólica, lo que la construcción de *la realidad es*.

Valga un ejemplo. Tal como el análisis del genoma indica hoy a los genetistas los signos intrínsecos de información de una persona y, esto es, sin duda, una valiosa proyección científica de futuro; los símbolos culturales están en disposición de ofrecernos desde la etnografía, signos extrínsecos de información muy valiosos para comprender un amplio campo, nada desdeñable, de la actual sociedad malagueña, mucho

más allá de criterios estadísticos finalistas y canalizaciones de sus intereses, si se estima que la acción política es algo más que mera ideología económica y publicidad.

## II. La investigación etnográfica

Nuestra indagación propone hacer un seguimiento de las pautas culturales ritualizadas, es decir, realizar una recogida de información *in situ* orientada al conocimiento de aspectos de la cultura, tanto instrumental como expresiva, que sus usuarios consideran significativas. La metodología etnográfica consiste en hacerlo a través de sus enseres, músicas y cantes locales ritualizados, de su gastronomía, indumentaria, juegos de transmisión oral, artesanía y cualesquiera actitudes y hábitos que identifiquen a una persona como miembro de su comunidad.

Conviene hacer constar aquí que la ciencia social conocida como “antropología” nunca realiza estos análisis de forma aleatoria, sino ateniéndose a los ciclos del año en que *cuaja* el ritual de interacción, y también al lugar del término o *partío* donde es su origen. Ello se debe a que los rituales que relacionan entre sí a los miembros de una comunidad o sociedad han necesitado de un tiempo histórico de maceración en unos momentos del año especialmente sensibles para el grupo –*temposensitividad*– para cuajar en determinado espacio que se siente como propio –*toposensitividad*–, si no apare-

cen y desaparecen como fuegos de artificio, en forma de mero reclamo turístico-espectacular-mercantil, sin fuerza y penetración en el tejido social, donde determinados grupos de presión los insertan para ofertar determinado *producto cultural* con réditos económicos asegurados.

Llegar a detectar qué elementos causales de los que señala nuestra metodología hay, no solo en los rituales y fiestas tradicionales, sino también en los de nueva creación que bien hayan podido consolidarse en la sensibilidad popular y alcanzar a *cuajar*, nos indicará qué valores y creencias sienten como propios amplios colectivos de la provincia de Málaga.

Bueno, ¿y qué? ¿para qué? ¿para quién?

1) Para alumbrar la insurrección de saberes, maneras de educación, memorias e historias olvidadas en lenguajes que aún organizan la experiencia, más acá de la ideología económica en el poder.

2) Por disponer de una base de interactividad, localizada con acierto en Benagalbón, hoy formalmente existente, aunque sin fondos consultables, que podría ser centro y piedra de toque de otras formas reales y virtuales donde la libertad y la creación puedan desarrollarse, más allá de las privilegiadas tramas de las franquicias culturales, que van por otro lado.



### III. Guión de un trabajo de campo

- Contacto previo con las autoridades locales de cultura de los pueblos, al que seguirá un reconocimiento audiovisual que permita establecer un primer índice de las expresiones culturales locales que se mantengan activas.
- Localización de personas relevantes del pueblo que aporten libros, artículos o fotos que reflejen aspectos de la vida social ritualizada, y de docentes en colegios e institutos que hayan investigado con sus alumnos y recogido, aunque no publicado o publicado en difusión interna de su centro, en relación con estas temáticas de nuestro interés.
- Indagación *in situ* sobre aspectos literarios y audiovisuales (desde pregonos hasta cintas y DVD), en relación a las celebraciones públicas, compartidas, comunes, que son objeto de nuestro interés.
- Indagación en fuentes de la memoria tales como hogares del jubilado.
- Reconocimiento de cuantas escuelas de folclore y tradiciones populares pudiera haber en la localidad. Esto conviene hacerlo en sus horas de actividad en busca de de fuentes constatables de información.



- Revisita al lugar de la etnografía con el material etnográfico pertinente, en la víspera del día especialmente significativo de un ritual o ritual festivo, para vivir (y poder documentar) el ritual festivo desde su preparación y no solo el día de celebración.

#### IV. Temporalización

Esta indagación etnográfica recomienda las ciencias sociales que se desarrolle a lo largo de todo un año para cubrir la totalidad del ciclo anual, por personas jóvenes y debidamente cualificadas.

Las salidas ordinarias al campo pueden ser, por ejemplo, de dos días en semana, aunque debido a la naturaleza del proyecto, además será obligado el desplazamiento en días de interés para la posterior transmisión de los aspectos a cubrir en nuestro proyecto, como detallamos en II, (fines de semana o domingos).

#### V. Recomendaciones

Es deseable el apoyo en primera instancia, de algunos funcionarios o funcionarias de la Diputación con buenos conocimientos informáticos y equipos de edición de textos audiovisuales, para organizar y editar el tratamiento más inmediato y adecuado de esta cata etnográfica, a fin de la agilización y representación geográfica y audiovisual

de los resultados de la indagación, de tal manera que permitan su tratamiento técnico y posteriores consultas y aportaciones, a curiosos puntuales del folclore periodistas o especialistas.

#### VI. Conclusiones

Sobre todo, es fundamental que el Centro de Interpretación del Folclore de Benagalbón, a través de este proceso comunicativo de que hablamos, cumpla su función al servicio de quienes, en ejercicio de su ciudadanía, quieren que no sea ignorada olímpicamente en Málaga y su provincia la cultura que identifica a su *pueblo*, en sus juegos de lenguaje, en sus formas de vida maceradas por la historia, por muy golosa y sinceramente atractiva para grupos de malagueños que pueda ser la alta cultura que se ofrece, a veces con acierto, en otros centros culturales gestionados por la diputación.

Finalmente, y lo que no es menos importante, se ofrezca algo indispensable socialmente a los naturales de los pueblos y comarcas de Málaga, particularmente a los más nuevos, cuyas referencias valorativas están muy orientadas desde el horizonte de la globalización. ¿Qué? Una vía de luz, de seguro también atractiva para ellos, en la posibilidad de reconocerse como miembros de su comunidad, empezando por sentir como propias las fuentes de la memoria colectiva.

# Y tú ¿Qué pito tocas?

*C.J.*

Nacido en 2011 con el objetivo inicial de convertirse en un referente en el estudio de las tradiciones populares malagueñas a través de bibliografía especializada y piezas museísticas singulares, el Centro de Estudios del Folclore Malagueño y las Artes Escénicas de Benagalbón ha ido abriendo durante los últimos años el abanico de sus contenidos en forma de sus "Talleres de Folk", en los que ha dado cabida a representantes de la música tradicional de distintas zonas de España y, lo que empezó en 2012 como un intento de asomarse a lo que se está haciendo fuera de Andalucía, se ha consolidado en 2016 con un programa de talleres que en un futuro no muy lejano pueden convertir al Centro de Folclore en uno de los puntos básicos de referencia de la difusión en Andalucía de la música folk española.

Claro que desde el principio el Centro de Folclore apostó muy fuerte por esta actividad, ya que en ese primer intento el Centro decidió jugársela a lo grande y traer a Benagalbón ni más ni menos que a Eliseo Parra, una de las principales figuras de la música folk en España, para impartir durante dos días un taller dedicado a la percusión como acompañamiento del canto y baile tradicional. Durante el, probablemente, fin de semana más lluvioso de todo el invierno, el centro se llenó y no solamente se cubrieron sin problemas las plazas ofertadas sino que hubo una larga lista de espera de gente que finalmente se quedó fuera de la convocatoria. Desde entonces, castañuelas, tejoletas, pandequetas, panderos, gaitas, zanfoñas, almireces, dulzainas, y demás instrumentos tradicionales, han compartido protagonismo con los grandes protagonistas de la fiesta malagueña: violín, pandero y platillos.

El Brocal 1 → octubre 2017



Desde aquella primera convocatoria hasta el último de los talleres impartidos, han pasado por Benagalbón destacados músicos del folk procedentes de Euskadi, Galicia, Cataluña, Castilla y León y Aragón, en un intento por dar a conocer y compartir ritmos que muchas veces se dan la mano en propuestas que aúnan e intercambian instrumentos y voces. Eliseo Parra, Kepa Junkera, Xabier Díaz, Xabier Lozano, los "musgaños" Jaime Muñoz y Carlos Beceiro, Quique Peón y Xurxo Fernandes, fundadores de Radio Cos; Eugenio Gracia y Eugenio Arnao, han sido los músicos encargados de dar contenido a los talleres, cada uno a su manera, organizando y adaptando las exposiciones teóricas y las actividades prácticas al reducido formato que supone una única jornada.

Y aunque para los amantes o aficionados al folk no hace falta decir quiénes son cada uno de ellos, no está de más dar un apunte que permita indicar el nivel de calidad de los músicos que han estado al frente de los talleres, comenzando por Eliseo Parra, quien se inició como músico de rock para convertirse, a partir de los años 80, en investigador y "recolector" de músicas y aires tradicionales, acercando al público al folclore más tradicional mediante un disco homenaje al dulzainero Agapito Marazuela, y revisando después el repertorio del folclore castellano incorporando influencias de otras músicas, o componiendo temas nuevos con inspiración tradicional. En su taller, único de todo el ciclo que abarcó dos días, Eliseo Parra ofreció una muestra práctica de percusión como acompañamiento al cante y al baile.





Igualmente innecesario resulta presentar a Kepa Junkera, músico, compositor y productor, que cuenta en su haber con el Premio Nacional de Folklore Martínez Torner, el Premio de la Música al Mejor Álbum de Música Tradicional 2011, y el Grammy Latino al Mejor Álbum Folk en 2004, y ha colaborado con músicos destacados como La Bottine Souriante, María del Mar Bonet, Justin Vali, Phil Cunningham, Liam O. Flynn, Béla Fleck, José Antonio Ramos, Xosé Manuel Budiño, Alasdair Fraser, Andy Narell, La Musgaña, Glen Velez, Carlos Núñez, Voces Búlgaras, Caetano Veloso, Marina Rossell, The Chieftains, Dulce Pontes, Pat Metheny y Xabier Díaz.

Durante una jornada intensa, Kepa Junkera enseñó a los asistentes al taller los rudimentos de la pandereta vasca, habló sobre su trayectoria musical, compartió el sonido de la *trikitixa* (o mejor dicho los sonidos, ya que fue-

ron tres las *trikitixas* que Junkera llevó a Benagalbón) y dio una clase práctica de *txalaparta* con participación activa de los integrantes del taller.

También eminentemente práctico resultó el taller del coruñés Xabier Díaz, músico, cantante, compositor e investigador del folclore gallego. Díaz, cuyo “Tambourine Man” obtuvo el premio al mejor disco gallego en los Premios de la Música Independiente de 2016 y el de Mejor Álbum en la categoría de música tradicional en los Premios Martín Códax da Música Galega 2016, inició a los asistentes en la pandereta gallega y les dio la oportunidad de aprender unos pasos básicos de baile tradicional gallego, como también hicieron Quique Peón y Xurxo Fernandes, fundadores del grupo Radio Cos, quienes enseñaron a los participantes lo que ellos llamaron “la muñeira para los niños”.

Peón y Fernandes, cantantes y percussionistas del grupo, llevan más de dos décadas haciendo trabajo de campo y son dos referentes actuales en la investigación etnográfica en Galicia. Los integrantes de Radio Cos no se limitaron al baile sino que enseñaron y practicaron con los participantes en el taller diversos cantes y ritmos de pandereta.

Totalmente diferente resultó el taller del catalán Xabier Lozano, ya que este “cotidianofonista” especialista en aerófonos y capaz de hacer sonar cualquier cosa, desde un ladrillo a un calabacín (aunque reconoce que los pimientos se le resisten un poco), dedicó la jornada a la construcción de instrumentos a partir de objetos cotidianos.

Uno de los talleres más concurridos fue el que estuvo a cargo de Jaime Muñoz y Carlos Beceiro, fundadores de uno de los grupos de referencia para los amantes del folk en España: “La Musgaña”. Los “musgaños” ofrecieron un recorrido biográfico musical desde los inicios del grupo (allá por 1988, cuando ganaron el 1º Premio Folk Actual de la Muestra Nacional de Folk para Jó-

venes Intérpretes) hasta su último trabajo. Muñoz y Beceiro congregaron en el taller a un buen número de músicos que acudieron con instrumentos de viento, cuerda, y percusión. Clarinetes, flautas, guitarras, *buzuki*, cajón flamenco, panderetas, castañuelas y panderos se unieron para acompañar las distintas piezas que interpretaron los componentes de un grupo que ha colaborado con artistas de la talla de Marta Sebestyen, Kroke, Kepa Junkera, Amancio Prada, Johnny Cunningham y Javier Paxariño, entre otros.

El ciclo de talleres de 2016 se cerró con “El sonido de las estaciones”, curso que estuvo a cargo de los aragoneses Eugenio Gracia y Eugenio Arnao. Arnao, que como un auténtico hombre del Renacimiento ejerce como percussionista (Dulzaineros del Bajo Aragón, Orquestina el Fabirol, La libertina, La Banda del Canal...) artista plástico, diseñador gráfico, y escenógrafo, entre otras actividades, dedicó la mañana a enseñar a los participantes a fabricar diversos instrumentos básicos hechos con caña, concretamente una huesera, o en este caso cañera, y una turuta.



Durante la jornada de tarde, ambos músicos realizaron un recorrido por las cuatro estaciones del año a través de la música tradicional, haciendo sonar más de treinta instrumentos contruidos con materiales naturales como cuerno, hueso, caña, madera y barro en un auténtico concierto abierto al público en general que contó con la asistencia de diversos vecinos de Benagalbón que se acercaron a conocer y escuchar instrumentos tradicionales tan conocidos en Aragón como desconocidos en Málaga, como la gaita aragonesa y el chicotén.

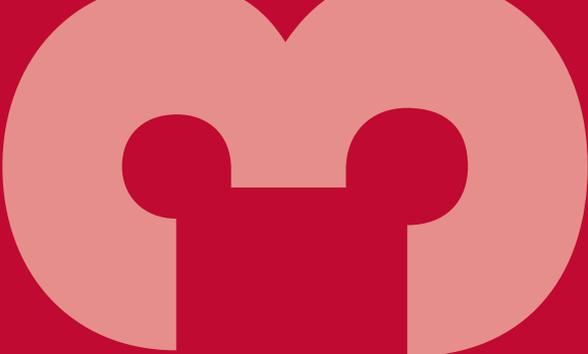
Eugenio Gracia, gaitero de largo recorrido, ofreció una demostración completa explicando además el origen de cada instrumento y sus características.

Han sido en total siete talleres gratuitos, de un día de duración en jornada de mañana y tarde (a excepción del taller inicial, que contó con dos días), abiertos a un total de 25 participantes cada uno, que han superado en general las expectativas de participación congregando a músicos y aficionados procedentes de toda Andalucía, y han puesto el listón muy alto para los siguientes ciclos.



Fotografías: Javier Fernández.





## Artesanía y Usos del Sombrero de Verdiales

*Eva Cote Montes • Antropóloga*

En el verano de 2014 me dieron la oportunidad de participar en la Mesa Redonda “Artesanía y usos del sombrero de verdiales” organizada por el Centro de Estudios del Folclore Malagueño de Benagalbón (Málaga), actividad que servía de prólogo al posterior curso de Elaboración del sombrero de verdiales impartido por la fiestera y artesana de sombreros M<sup>a</sup> Cielo Roque García.

En dicha mesa, que tuve el enorme placer de compartir con el profesor y antropólogo Antonio Mandly, se habló del mencionado sombrero como elemento cultural así como de su simbología en el seno de un determinado ritual festivo –la Fiesta de verdiales,– de su funcionalidad dentro de los diversos ámbitos patrimoniales en los que se ve inserto (patrimonio etnológico, material, inmaterial...) y de las

similitudes y diferencias con otros sombreros rituales de características similares existentes en diversas manifestaciones festivas tanto andaluzas como españolas e, incluso, latinoamericanas. Así, pudimos ver los ejemplos de los Tiraos de Campotéjar (Granada), los Danzantes de San Isidro de Fuente Tójar (Córdoba), los Cristianos de Campillo de Arenas y de Carchelejo (Jaén), los Negritos de San Blas de Montehermoso y las Italianas de Garganta de la Olla (Cáceres), los Danzantes de Peñalsordo (Badajoz), los Judíos de Fresnedilla de la Oliva (Madrid), las Botargas del carnaval de Almiruete (Guadalajara), los Diablos de Almonacid del Marquesado y los de Hito (Cuenca), los Labradores de Jaca (Huesca), los Danzantes de Mérida (Toledo), los Danzantes de Fuentelcésped (Burgos), las Madamas y los Galanes de

# El Brocal 1 → octubre 2017

Cobres (Pontevedra) o las Parrandas de Frontera y los Bailarines de San Andrés (Hierro, Canarias).

En las líneas que siguen a continuación, intentaremos ofrecer una idea general de lo que allí pudimos poner en común, analizar y debatir, durante el coloquio suscitado en el desarrollo de la propia mesa y en el que participaron activamente las alumnas del curso.

En primer lugar, debemos señalar que el sombrero de verdiales es, sin duda, uno de los símbolos con mayor carga identitaria de la Fiesta de verdiales. Y, por ende, del fiestero o componente de una panda de verdiales, el cual puede acudir a un choque, encuentro o festival, luciendo o no una indumentaria festiva concreta, pero siempre lo hará portando su sombrero de flores.



Estéticamente, se trata de un sombrero de palma de los utilizados para el trabajo agrícola –algo que sin duda nos habla del origen geográfico de la fiesta, los Montes de Málaga–, pero profusamente adornado con flores, cintas de colores, espejos, perlas, pasamanería, etc., dando de este modo protagonismo y relevancia a sus portadores durante los días más señalados de la fiesta, es decir, a lo largo del ciclo festivo navideño y más concretamente en el entorno del 28 de diciembre. En palabras del profesor Mandly, es entonces cuando se convierte en el atuendo principal de fiestero, herencia de las antiguas saturnales, elemento definitorio de la fiesta durante el período de juego del ritual del solsticio y expresión indiscutible del ciclo de Carnaval.

Del mismo modo y en el terreno de lo simbólico, el fiestero y estudioso de verdiales Pepe Molina lo define como: “el principal emblema de majestad del fiestero, su corona, simbolizada por su sombrero (...) un abigarrado sombrero cuajado de flores, en claro homenaje al reverdecer de la naturaleza, y abalorios que son las joyas de esa corona (...) que portan como lo que representan ser: reyes, tontos o locos (...), lazos que significan las ínfulas que penden de la corona y que les confieren un carácter casi sagrado, lazos multicolores bordados por las amorosas

manos de la madre, mujer o novia del fiestero; espejos que les otorgan el poder luminosos del dios Sol cuando este se mira en ellos, el dios al que veneran en este tiempo de su renacer y cuyos rayos reflejan”. De hecho, han sido muchos los autores que han relacionado de manera simbólica, cada uno de los elementos que componen el sombrero con otros tantos elementos propios de la naturaleza. Por ejemplo, las flores con la manifestación de la naturaleza en su esplendor, las cintas o lazos de colores con el arcoíris, o el relumbrar de los espejos con el resplandecer del sol.

Ya dentro del ritual, sabemos también que hasta hace no más de cuarenta o cincuenta años, el sombrero de verdiales servía de motivo de rifa cuando un fiestero pretendía a una muchacha, y a decir de los participantes de mayor edad “si una moza aceptaba ponerse el sombrero de un fiestero y bailar con él, aquello terminaba en boda”.

En este sentido, el sombrero es en principio un elemento propiamente masculino puesto que son los hombres quienes lo portan, sin embargo –salvo escasas excepciones– las encargadas de su elaboración suelen ser las mujeres. Lo cual lleva a pensar que podría tratarse de una reminiscencia de un anterior ritual de

cortejo, en los que, por regla general, se asigna un claro rol a la parte femenina y otro muy diferente a la masculina. Así, mientras que ellas mostraban su destreza en las labores del hogar –cosiendo las flores o bordando las cintas– ellos serían los encargados de mantener la fiesta arriba, luciendo con orgullo el sombrero de cintas primorosamente elaborado por las mujeres de su casa. Podríamos hablar entonces de un primer modo de integración de las mujeres en un ritual en el que los protagonistas venían siendo princi-

palmente los hombres por convicciones o normas sociales, dado que durante el ciclo festivo solían pasar varias noches de fiesta fuera de casa. En la actualidad, las mujeres han pasado a ser también integrantes de la panda, no obstante el sombrero de cintas sigue siendo un atuendo utilizado exclusivamente por los hombres.

Volviendo la mirada hacia la propia artesanía y su modo de transmisión, podemos decir que éste se lleva a cabo por línea femenina, ya sea de



manera intergeneracional como en el seno de una misma generación. No obstante si antaño solían ser las mujeres allegadas al fiestero –madres, novias, abuelas, etc.– las encargadas de confeccionar los sombreros, a día de hoy ésto ha cambiado y se ha convertido en un trabajo externo al núcleo familiar y que, por lo general, se realiza por encargo, teniendo como espacio de transmisión y aprendizaje los talleres que desde hace unos años vienen organizando diferentes asociaciones culturales malagueñas. Pese a lo dicho, la mayor parte del alumnado de los mencionados talleres de elaboración artesanal del sombrero de verdiales siguen siendo mujeres –siendo el personal masculino muy escaso y prácticamente inexistente–, la mayoría de las cuales acuden a los mismos con el propósito de confeccionar posteriormente un sombrero para algún miembro de su familia.

Las mujeres conocedoras del saber hacer necesario para la elaboración del sombrero de verdiales, muestran una total disponibilidad a la hora de traspasar sus conocimientos y técnicas a quienes deseen aprenderlos, particularidad que ha venido acompañando a esta artesanía desde hace varias generaciones.

De hecho la artesana y profesora del taller que nos ocupa dio sus primeros pasos en el oficio de manos de la esposa de un conocido violinero de verdiales “el Tarará”, a partir de ahí continuó realizando incorporaciones aprendidas de otras mujeres de fama reconocida en el mundillo de la Fiesta y perfeccionando su técnica, consiguiendo con el tiempo tener un estilo propio e igualmente reconocido.

Al verlas trabajar, resulta curioso cómo la elaboración del sombrero y por tanto también la transmisión y el aprendizaje de esta artesanía, resultan en gran parte básicamente intuitivos y basados en lo que podríamos definir como el establecimiento de un diálogo cultural entre la propia artesana y su obra. De este modo durante el proceso de trabajo y enseñanza, frases del tipo: “lo que te vaya pidiendo el propio sombrero”, “el sombrero te lo canta”, etc., son recurrentes por parte de la profesora y perfectamente asimiladas por el alumnado.

En consonancia con este particular modo de producción, las transformaciones y evolución de esta artesanía han venido siendo una constante en el tiempo, algo que demuestra que estamos hablando de



un elemento cultural vivo y en continua adaptación a los nuevos contextos sociales, económicos y culturales, muy alejado del concepto de inmovilismo tradicional asociado por lo general a lo popular. Antaño, por ejemplo, era costumbre realizar un armazón de alambre a todo el sombrero para poder fijar las flores y demás elementos ornamentales, en la actualidad en cambio se suele revestir únicamente el ala y dejar libre la parte superior o corona, que de este modo adquiere una forma más recta y estilizada en lugar de la antigua redondeada. También era práctica común hace años que las flores utilizadas –principalmente siempre vivas– y demás adornos vegetales fuesen naturales, posteriormente en torno a los años setenta del pasado siglo fueron reemplazadas por las de plástico, mientras que en la actualidad se utilizan de tela y de muy diversos tamaños, colores y variedades. Las perlas –a modo de pequeños collares de cuentas– también han venido a sustituir poco a poco a las anteriores conchas que adornaban el ala del sombrero y, junto a los broches, pendientes y demás alhajas y adornos personales que las mujeres solían coser al sombrero del fiestero como amuleto o fetiche,

también se utilizan ahora llaveros, pins y otras bisuterías. La evolución de todos estos motivos de exorno se encuentra directamente relacionada con la significación y el código estético de sus creadores y sus referentes culturales.

La minuciosa tarea de confeccionar un sombrero de verdiales tiene una duración de entre diez y quince días de trabajo y los gastos en materiales son bastante elevados, por lo que, inevitablemente, el precio del sombrero también lo es. No obstante y una vez dicho todo lo anterior cabe también señalar que esta labor no supone un medio de vida para las artesanas, sino más bien un complemento a la economía familiar.

Existe una variante del sombrero de verdiales, el gorro de legionario, que según narra el fiestero Antonio Fernández "Povea", surgió en 1982 de manos de un violinero recién licenciado en la legión, el cual no tuvo tiempo de confeccionar un sombrero de flores para la Fiesta y decidió adornar su gorriño de legionario con flores, espejos y cintas. Durante la década de los ochenta se extendió su uso de manera ocasional, dado que resultaba mucho más cómodo de llevar, además de económico y fácil de manu-





facturar. Unos años más tarde prácticamente dejaron de verse pero en la actualidad podría decirse que su empleo se viene extendiendo curiosamente entre las mujeres instrumentistas y abandonadas de la panda.

Resulta evidente que el sombrero de verdiales no es sólo un sombrero, ni únicamente el elemento más vistoso y característico de la fiesta, bien al contrario es cultura, identidad, tradición y evolución. Y por tanto su artesanía forma parte del patrimonio cultural inmaterial no sólo malagueño, sino también andaluz, máxime teniendo en cuenta que el sombrero como símbolo del fiestero es también un mantenedor del ritual festivo en el que se integra, la Fiesta de verdiales.

Desde el punto de vista del valor patrimonial propio de la artesanía, el interés de su estudio, documentación y protección viene determinado por constituir el testimonio de unas formas de trabajo y celebración del tiempo festivo basadas en unas relaciones de producción anteriores al establecimiento del modo de producción industrial, transmitidas generacionalmente y

destinadas a la supervivencia de un grupo cultural (E. Fernández, 2006). La concienciación social del valor de la misma es por tanto el medio más poderoso para su preservación, puesto que no solo se encuentra conectada con la vida cotidiana de la comunidad en la que se inserta, sino que supone la declaración de una identidad que se pretende reafirmar.

Nos parece por tanto de vital importancia la transmisión y puesta en valor de la artesanía del sombrero de verdiales, algo de lo que el Centro de Estudios del Folclore Malagueño de Benagalbón tiene plena consciencia y así lo demuestra llevando a cabo este tipo de talleres, en los que no solo se intentan transmitir las técnicas propias del proceso productivo sino que se parte de la base de que la protección de este tipo de patrimonio ha de basarse en la conservación de los conocimientos que la hacen posible a través de la documentación, la difusión y el respeto a la tradición, de manera que la propia sociedad pueda re-conocerse y re-crearse atendiendo a los procesos de dinámica cultural.

# Los Bailes de la Rueda en la Provincia de Málaga

*Antonio José Estepa Silva*



En la primavera de 2013, y más concretamente el sábado 18 de mayo, celebramos en el Centro de Estudios del Folclore Malagueño unas completísimas jornadas, tanto en comunicantes como en asistentes, sobre bailes y coplas de corro en Málaga. Participaron el musicólogo y profesor de Granada Miguel Ángel Berlanga, el filólogo catedrático de Lengua de Antequera Juan Benítez, el filólogo Antonio Estepa, la poeta Teresa Aguilar, la maestra Antonia Corpas, la profesora de Historia Pepa Gámez; todos ellos con estudios y publicaciones alrededor de estos bailes y coplas. Todos ellos aportaron sus análisis musicales, filológicos, históricos y culturales en torno a esta manifestación expresiva del regocijo más común en los campos de la provincia de Málaga, rebotante de intencionalidad y doble sentido en palabras y acciones, cuya función es la de hacer olvidar los malos ratos por disfrutar de la vinculación de los miembros de un *pago o partío* a su grupo, sin exclusión alguna.

La provincia de Málaga es una tierra de contrastes. Las diferentes unidades geográficas que la componen han configurado y condicionado el carácter de

sus habitantes: el mar, los valles, las sierras... La tradición oral, en su ir y venir, en su proceso de transmisión, también se ha visto influida por este factor, lo que ha dado lugar a una gran variedad de tradiciones y a que estas manifestaciones presenten unas características muy diversas, incluso en lugares relativamente cercanos. En este sentido, otros elementos que se deben tener en cuenta son la proximidad de algunos pueblos a las grandes vías de comunicación del pasado o, por el contrario, el aislamiento de cada zona, el carácter de las gentes que han poblado cada lugar, las repoblaciones, el clima, las modas musicales, el poder de transmisión y de retención de personas individuales, las posibilidades de ejecución... Todo ello ha configurado la tradición oral que nos ha llegado hasta el presente y, que en muchos casos, se ha detenido y ha quedado congelada, porque muchas de estas manifestaciones culturales han dejado de cumplir la función que tenían, porque han cambiado los usos y costumbres y porque han surgido nuevas fórmulas de socialización, de ocio y de cultura, que se han impuesto sobre las de antes. Sin embargo, existe una forma de expresión que, al menos en algunos puntos

aislados de la provincia, se resiste a desaparecer. Se trata de los bailes de la rueda o del corro. Y aunque hoy en día haya que escarbar en la memoria de algunos para oír estas coplas, hay que tener en cuenta que en el pasado era una práctica habitual en todos los pueblos de Málaga y, más allá, pudiéndose encontrar paralelismos con los rincoros de la Subbética cordobesa o los melenchones de la provincia de Jaén.

Por lo tanto, habría que delimitar a qué nos referimos cuando hablamos de los bailes de la rueda. Se podrían entender como un conjunto de cancioncillas al ritmo de las cuales se realizan diferentes movimientos y desplazamientos. Así dicho, esta definición podría referirse a multitud de realidades, por lo que se hace necesario describir algunas de las características de estos bailes para delimitar el objeto de estudio del presente texto.

En primer lugar, se debe tener en cuenta la distribución de los ejecutantes. En general, se pueden resumir en dos disposiciones principales: en círculo o corro, propiamente dicho, o en dos filas enfrentadas. Así, en algunos lugares se suele bailar principalmente de una forma y en otros de la otra forma, habiendo localidades en que una y otra disposición se alterna dependiendo de la melodía que se esté ejecutando. Se menciona este aspecto en primer lugar porque, posiblemente,

la denominación de rueda provenga del hecho de que, en ocasiones, el baile se ejecute por parte de un grupo de personas dispuestas en círculo. Según Joaquín Díaz<sup>1</sup>, el origen de esta forma puede representar diferentes realidades, como el movimiento circular del sol, la adoración de un objeto con carácter totémico o el sentido de comunidad cerrada, protegida. En cualquier caso, y atendiendo a otros criterios, el círculo permite que todos los participantes puedan verse e interactuar entre sí, que puedan observar lo que sucede en su interior y que las voces vayan dirigidas hacia el centro, con lo que todos pueden oír lo que se canta. Posiblemente, y basándonos sólo en presunciones, esta fuese la disposición original de estos bailes y, ya con posterioridad, tuviese lugar la apertura del círculo, quedando organizado el grupo de personas en dos filas enfrentadas, normalmente con los hombres a un lado y las mujeres al otro. En los últimos años, y mayormente en situaciones en las que se descontextualiza esta manifestación para ejecutarla en un escenario frente a un público, se observa que, en ocasiones, la disposición de los ejecutantes forma medio círculo, lo que permite que el público pueda ver mejor a los participantes. Por último, cabe mencionar que existen otros bailes afines, cuya disposición puede variar, particularidad que se tratará más adelante al profundizar en los aspectos coreográficos de la rueda.



Otra característica esencial de los bailes de la rueda son sus coplas. Se trata, por lo general, de repertorios bastante extensos (podemos escuchar decenas de coplas distintas interpretadas por un mismo grupo de informantes) que aglutinan una serie de cancioncillas, que se repiten a modo de estribillo y entre las cuales se incluyen letrillas, muchas veces improvisadas y alusivas a lo que acaece en el momento del baile. A este respecto, es necesario plasmar en este punto una precisión terminológica que puede llevar a malentendidos: en muchos pueblos de la provincia, los versos que se repiten y que en lenguaje estándar llamaríamos estribillo, suelen denominarse copla, reservando la palabra estribillo para las estrofas que se intercalan. Teresa Guerrero nos dice “dos parejas cogidas de las manos se cruzan entre ellas, mientras los demás las animan cantando y tocando. Se acaba la canción y el baile se detiene, entonces, se canta un estribillo, que no ha de guardar relación con lo cantado”<sup>2</sup>. Por tratarse de una particularidad de la rueda en Málaga, esta será la terminología empleada en este artículo. Sea como sea, los repertorios de coplas que se cantan en los diferentes sitios también nos ayudan a clasificar dentro de una misma realidad diferentes manifestaciones que tienen lugar en distintos puntos de la

geografía malagueña, incluso con diferentes nombres. Bien es cierto, que hay coplas que son poco frecuentes y solo se escuchan en algún punto concreto (en parte debido a que no existe una recopilación exhaustiva en todos los pueblos de la provincia), que las melodías o letra muestren frecuentes variaciones de unos lugares a otros o que algunas coplas que forman parte del repertorio de la rueda en un pueblo, se cantan dentro del repertorio de zambomba en otro. Pero estos corpus son lo suficientemente similares como para deducir que se trata de la misma manifestación.

Otra nota en común de todas estas variantes que se tendrán en cuenta a la hora de presentar las características coreográficas es la ocasionalidad. Hay que tener en cuenta que estos bailes comenzaban en edad infantil, como juego de niños (a veces, solo de niñas), pero que pronto se convertían en una oportunidad para socializarse, sincerarse con otras personas y encontrar pareja. Así lo recoge Josefa Gámez<sup>3</sup>, que explica cómo la rueda servía de diversión a personas de todas las edades, además de suponer una ocasión para el cortejo y el contacto, prohibido en otros contextos. Además, era un baile en el que todos podían participar, ya que no se requieren habilidades musicales o dancísticas especiales

para ejecutarlo, lo que le confería un carácter inclusivo en general. Los cortijos, las eras, las casas, las explanadas de las iglesias... cualquier lugar era idóneo para reunirse y bailar a la rueda y el emplazamiento dependía del acontecimiento y del pueblo. Lo que sí tienen en común es el ambiente festivo en el que se contextualiza, por lo que solía ser una forma de expresión frecuente en la candelaria, el carnaval, la cruz de mayo, distintas celebraciones de los pueblos... y a veces unida a los verdiales, alternándose con estos en algunas fiestas.

En cuanto a la música, cada copla suele tener una melodía diferente y es la que presta su tonada al estribillo correspondiente, por lo que en ocasiones, se relaciona la copla con el tono, tonada o melodía. Esto es importante, ya que un mismo estribillo se puede cantar con diferentes coplas, siempre y cuando coincida en la métrica, que suele consistir en cuartetas o seguidillas. Muchas de estas tonadas coinciden en muchos puntos de la provincia, si bien, como se apuntaba más arriba, puedan existir variantes y añadiduras. Otra coincidencia es que, en general, la



mayoría de las melodías que se entonan están en modo mayor, seguido del modo menor y del modo frigio, como expuso Miguel Ángel Berlanga Fernández en la I Jornada sobre bailes y coplas de corro en Málaga (13 de mayo de 2003). Esta es una característica recurrente en la mayoría de estos repertorios. Al igual que todo el mundo participa bailando, todos forman parte del coro que canta la copla. El estribillo, si se trata de una letra conocida, también lo canta el conjunto, pero si, por el contrario, son versos improvisados o alusivos, la entona una sola voz. Por otro lado, las palmas son el único acompañamiento observado en todos los lugares estudiados. Existen grabaciones de coplas de la rueda con instrumentación, pero siempre obra de grupos folk semiprofesionales y no en contextos reales.

En resumen, todos estos aspectos formales, estructurales, musicales, literarios y contextuales, nos hace concluir que lo que en la provincia se conoce como ruedas, corros, maragatas, molineras, churripampas, carros, jeringosas o bailes del carnaval se pueden agrupar dentro de la misma realidad folclórica, teniendo

en cuenta que, al igual que en cada sitio puede recibir un nombre u otro, cada grupo humano que haya ejecutado estos bailes le habrá imprimido un sello de identidad propio y lo habrá entendido de una manera particular, sin que ello nos deba hacer pensar que se tratan de manifestaciones completamente diferentes.

Una vez acotado nuestro objeto de estudio, pasaremos a exponer las características generales de estos bailes. Para comenzar, deberíamos plantearnos si se trata de un baile o de un juego. El hecho de que a veces sean niños quienes ejecuten la rueda y que los movimientos sean, a simple vista, sencillos, nos puede hacer pensar que se trata de un juego más que de un baile. Pero si entendemos el baile o la danza simplemente como el movimiento del cuerpo al ritmo de una música (cantada en este caso), podemos concluir que la rueda es un baile más que un simple juego. Esto se corrobora en el entender de los ejecutantes (si bien, en ocasiones, se puede escuchar la expresión "jugar a la rueda"), que en sus coplas y estribillos utilizan la palabra bailar para referirse a lo que están realizando:

***Sacar a todos “a jecho”  
sin dejar ninguno atrás,  
que el que se mete en la “rueda”  
es porque quiere bailar.<sup>4</sup>***

•

***Salga usted, salga usted  
que la queremos ver  
saltar y brincar  
y saltar por el aire  
por lo bien que baila  
que la dejen sola.<sup>5</sup>***

•

***Pa bailar la faragata,  
tienes la pata ligera,  
y “aluego” pa trabajar  
tienes mu mala “maera”.<sup>6</sup>***

Habría que aclarar en este punto que sería muy difícil (si no, imposible) realizar un análisis pormenorizado de todas y cada una de las formas de bailar la rueda en la provincia, ya que cada pueblo le imprime matices propios y existen multitud de variantes, pasos específicos en algunas coplas y pequeñas coreografías. Por eso, se hablará de forma más general, atendiendo a los puntos en común de la mayoría de las ruedas y añadiendo ejemplos de bailes específicos y pasos especiales, a modo ilustrativo.

Para empezar a explicar las características coreográficas de la rueda, debemos tener en cuenta las dos disposiciones básicas de las que se hablaba más arriba. Cuando se conforma un círculo, los integrantes suelen cogerse de las manos y girar. Hay lugares, como en Almáchar, en donde la rueda gira a paso andado durante el estribillo y se detiene en la copla, los integrantes se sueltan de las manos y tocan las palmas. O Alfarnate, donde la rueda gira al mismo ritmo en el estribillo y la copla y no se detiene. Por el contrario, cuando la disposición son dos filas enfrentadas, sus integrantes se encuentran sueltos de manos en todo momento y permanecen estáticos.

Ahora bien, lo más característico es que, tanto en un caso como en el otro, suele salir alguna pareja al centro. Normalmente, suelen ser dos las parejas, las cuales avanzan a lo largo del pasillo entre filas o dentro del círculo en direcciones opuestas, cruzándose en sus idas y venidas de un extremo al otro. Esto se hace cogidos de las manos (normalmente un hombre y una mujer), casi siempre de ambas manos, colocándose una mano sobre la otra. A veces también se avanza cogidos solo de una mano, que se cambia al cambiar de dirección. Incluso hay noticias de que en el pasado, no se cogían de la mano directamente, sino que el hombre y la mujer agarraba cada uno un cabo de un pañuelo.

Por su parte, los pies se mueven al compás de la melodía, que suele ser de compás binario o de subdivisión binaria, lo que permite y, a la vez, condiciona los movimientos que describen los pies. A este respecto, habría que decir que los repertorios de la rueda aglutinan numerosas coplas y cancióncillas que, originariamente, pudieron ser otros bailes, pero que en algún momento del pasado, se añadieron a la ya extensa colección de bailes de la rueda y hoy en día forman parte del repertorio. Se explica esto porque hay coplas que posiblemente fuesen de compás ternario en origen, por ejemplo jotas, pero se adaptan a forma binaria en la rueda. Ejemplos de ello son "El Feliciano", en Periana, "Sal, sale-



rosa”, en Villanueva de Algaidas o “La blanca niña”, en Cortes de la Frontera. Volviendo al movimiento de los pies, existen tres combinaciones principales. La primera y más habitual consiste en rebotar dos veces sobre cada pie, de forma alterna, dos veces sobre el izquierdo y dos sobre el derecho, una de ellas coincidiendo con el tiempo fuerte del compás y la otra con el débil, lo que se podría representar así: í - í - d' - d. La otra forma consistiría en alternar los pies de manera que el acento coincidiese siempre sobre el mismo, ya sea el izquierdo o el derecho, por ejemplo: í - d - í - d. En este caso, es frecuente que cada integrante de la pareja marque el compás con un pie, de forma simétrica. Por último, también se ha observado en algún caso la alternancia de pies, pisando solo en los tiempos fuertes del compás (í - d' - í - d'). Esta circunstancia se da, además, en personas sin la agilidad suficiente para saltar o en quienes pretenden marcar el baile de una forma especial intencionadamente. Así, basándose en estos patrones, las parejas que salen al centro realizan su baile que, dependiendo de la zona, del ejecutante o de la época, puede ser más relajado o más saltado, puede incluir más o menos contoneos del cuerpo o incluso algún cambio de patrón, simulando un traspié, lo que añade espontaneidad, carácter y matices al baile.

Pese a lo dicho más arriba, algunas coplas sí que se caracterizan por un compás ternario o por un tempo demasiado rápido como para rebotar los pies. Las más de las veces, esto va unido a bailes que consisten en pequeñas carreras, como la copla de “Las cabras”, en Toloxo, con menos frecuencia, en una especie de pas de basque, propio de bailes en compás ternario, como hacen en Cuevas de San Marcos para bailar “Los caracoles”.

Sea como sea, y generalizando, la coreografía de una gran parte del repertorio consiste en una sección más o menos monótona, que coincidiría con el estribillo, y otra sección, que tendría lugar al mismo tiempo que la copla, en la que una o más parejas saldrían al centro. Pero, aparte de lo descrito anteriormente, hay coplas que normalmente introducen alguna variación. Por ejemplo, con la copla de “El kimono”, aun con variantes, suele incluir un momento en el que los miembros de la pareja se paran, enfrentados, para contonear el cuerpo uno frente al otro. Muestras de esto podemos encontrar en puntos tan distantes entre sí como Almáchar, Cuevas de San Marcos o Cómpeeta. Otra copla que también muestra particularidades en su ejecución es la de “La palanca”. Dichas particularidades consisten en un cambio de la diagonal o del peso del cuerpo, acompañado o no de pataditas



y agarrados o no de la mano, como se podría ver en Los Portales de Casabermeja o en Villanueva de Algaidas; patadas también incluye la coplas de “La molinera” en Almáchar; en la copla de “Dame la vuelta Pepe” se suele dar vueltas en su ejecución, como sucede en Los Portales; en la copla de “Palomita blanca del campo” en Cómpea, los integrantes de la pareja giran uno en torno al otro para cambiar de sitio, cambiando también de dirección y de brazo en su evolución; la copla de “La tarara” presenta numerosas variedades en su ejecución dependiendo del pueblo. Como se puede comprobar, existen multitud de matices que sería tedioso enumerar, pero que muestran la riqueza y diversidad de estos bailes.

No todas las canciones están formadas por copla y estribillo. Algunas, como “Salí de Granada un día”, en Villanueva de Algaidas o “José se llama el padre”, en Almáchar, son coplas que se cantan de manera repetitiva, cuya ejecución consiste en sacar a diferentes personas y cambiar de pareja de forma continua. Otra que podríamos incluir en este grupo es la copla de “Salga usted”, que hemos escuchado en el Valle de Abdalajís, el Rincón de la Victoria y muchos más pueblos, y para la que

se va repitiendo la misma letra mientras van saliendo diferentes participantes. Describir todas las variantes de pasos y evoluciones ocuparía demasiadas líneas.

Pero existen también ejemplos de canciones en los que tanto la copla como el estribillo se bailan de forma particular. Esto sucede, por citar varios casos, en la copla de “Las zapatillas”, en Villanueva de Algaidas, donde el estribillo consiste en dar pataditas hacia delante y la copla en un intercambio de sitio, agarrados del brazo; la copla de “La guasa”, en Tolox, también incluye pataditas, mientras que el estribillo es un giro rápido de los dos miembros de la pareja agarrados de las manos; “Los cordones”, en Alfarnate, se bailan en un círculo, donde la mitad de los componentes van en un sentido y la otra mitad en el otro, cogiéndose de las manos de forma alterna, haciendo una especie de zigzag; o “Los galeones”, en Tolox, que consiste en tres parejas que giran sobre sí mismas agarradas de las manos, mientras describen un ocho en su avance, similar al baile del zángano en los fandangos y verdiales.

Otra forma bastante usual dentro de los bailes de la rueda son los puentes o arcos de brazos, bajo los que

pasa otra pareja, ya sea con los dos brazos o con uno. “La flor del romero” en Tolox, “Ay, qué castillo” en Almogía, “Palomita blanca, reblanca” en Mijas o “El Feliciano” en Alcaucín son ejemplos de ello. En muchos de estos bailes, la disposición de todos los componentes de la rueda varía y consiste en una fila de parejas que van pasando sucesivamente bajo el arco que forma el resto de parejas.

Por último, cabe mencionar un conjunto de coplas que podríamos describir como dramatizadas, ya que se va haciendo lo que se va cantando. Estas van desde pequeñas instrucciones como “La cantinerita” en Villanueva de Algaidas (se cuadra/se saluda) o la copla del “Ahora sí, ahora no” en Los Portales (daremos la media vuelta/daremos la vuelta en entera/daremos un pasillo más/partimos la diferencia), hasta coplas más largas, que describen múltiples movimientos, como “La carrasquiña” en Tolox (es hincado la rodilla en tierra/todo el mundo se queda mirando/a la vuelta, a la vuelta Madrid/que ese baile no se baila así/que este baile se baila de espaldas/etc.).

Con esta ejemplificación, se ha pretendido dejar constancia de que los bailes de la rueda constituyen un rico patrimonio inmaterial de la provincia. En todos sus rincones se han ejecutado estos bailes y hoy en día son ya pocos los reductos donde se puede disfrutar de esta manifestación de forma más o menos natural. En la mayoría de los casos, el trabajo de campo se lleva a cabo con informantes que se reúnen para la ocasión y no en contextos festivos reales. A simple vista, podría parecer que se trata de un todo homogéneo, de algo monótono, pero tras leer este texto, nos damos cuenta de que la variedad de bailes de la rueda es un legado digno de ser estudiado exhaustivamente y catalogado, no solo en su aspecto literario o musical, sino también en lo que se refiere a su ejecución.

**Notas:**

1 DÍAZ GONZÁLEZ, 1994:9

2 GUERRERO DÍAZ, 2016:16

3 GÁMEZ LOZANO, 2004:348 y ss.

4 GÁMEZ LOZANO, 2004:349

5 PÉREZ PRADOS, 1995:113

6 SÁEZ LÓPEZ (COORD.), 2000:228

## Bibliografía:

AGUILAR GONZÁLEZ, Teresa. Cosilla, casos y cosas. Málaga: La autora, 1996.

BENÍTEZ SÁNCHEZ, Juan y Alcaide de la Vega, Juan. Antequera: aquellos juegos antiguos... Antequera: Fundación Municipal de Cultura, 2003.

BENÍTEZ SÁNCHEZ, Juan. Bailes de corro de Cuevas de San Marcos. Málaga: Ayuntamiento de Cuevas de San Marcos, 2006.

BENÍTEZ SÁNCHEZ, Juan. Cancionero y romancero de Belda. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1999.

BENÍTEZ SÁNCHEZ, Juan. Cancionero y romancero popular. Málaga: Aljaima, 2000.

BENÍTEZ SÁNCHEZ, Juan. Coplas de fanequería. Antequera: Cooperativa Los Remedios, 2008.

BENÍTEZ SÁNCHEZ, Juan. La tradición oral en Casabermeja. Antequera: ExLibric, 2015.

BENÍTEZ SÁNCHEZ, Juan. La tradición oral en Humilladero. Humilladero: Ayuntamiento de Humilladero, 2006.

CORPAS, Antonia. Cancionero popular de Totlán. Maragatas y belenes. Málaga: Clave, 1994.

DE LOS RÍOS CANO, Miguel. Cancionero de los pueblos de Málaga. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1999.

DÍAZ GONZÁLEZ, Joaquín. «Los bailes de rueda o danzas circulares». En Bailes de Rueda. Comunicaciones de la II Muestra de Música Tradicional "Joaquín Díaz". Valladolid: Universidad de Valladolid, 1994.

FRAILE GIL, José Manuel. Música y traición oral en Frigiliana. Málaga: el autor, 2013.

GALLEGO SÁNCHEZ, Mateo y LANCHA DOMÍNGUEZ, Francisco. Málaga en el romance y los cantares. Málaga: Arguval, 1997.

GÁMEZ LOZANO, Josefa. Almáchar. Pasado presente de una comunidad rural de la Axarquía. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2004.

GARRIDO PASCUAL, Mari Cruz. El corro de las niñas. Madrid: Horas y horas, 2010.

GUERRERO DÍAZ, Teresa. Canciones de la rueda. Málaga: Diputación de Málaga y Asociación Cultural Baños de Vilo-La Negra, 2008.

GUERRERO DÍAZ, Teresa. Recopilación de canciones de la rueda. Málaga: Diputación de Málaga y Ayuntamiento de Periana, 2016.

GUTIÉRREZ CALDERÓN, Antonio. Benamargosa. Historia y tradición. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 1999. Historias, leyendas, tradiciones y folklore en el Valle del Guadalhorce. Antonio Sáez López (coordinador). Málaga: Ayuntamiento de Alhaurín de la Torre, 2000.

La tradición oral en Alfarnate. Juan Benítez Sánchez (coordinador). Málaga: Ayuntamiento de Alfarnate, 2007.

PÉREZ PRADOS, Joaquín. Alcaucín en la mirada. Málaga: Ayuntamiento de Alcaucín, 1995.

VELASCO ALBA, Antonio. El Borge y su "ruea". El Borge: Ayuntamiento de El Borge, 2010.



## La caña, una de las primeras formas de artesanía

*Fernando Rueda García*

### Conceptos necesarios a modo de alegato:

El título de este pequeño texto debería ser más largo y exacto; algo así como *La caña, una de las primeras formas de artesanía, en estado de coma... como casi todas* o algo parecido. ¿Qué es lo que ha pasado para que en los últimos cincuenta años la inmensa mayoría de la población confunda, o mejor dicho, desconozca absolutamente qué es la artesanía popular?



Durante muchos años, tanto como la Historia, el hombre ha venido ejerciendo una labor *-homo faber-* tan necesaria como desconocida hoy: crear útiles con sus manos que han contribuido al bienestar social, económico, familiar, etc. de la sociedad en la que ejercían su función. Esta labor, denominada genéricamente artesanía popular, no ha cesado desde aquellos incipientes albores de la humanidad de prestar su contribución a su colectividad; no obstante, hoy que nos consideramos *Homo sapientissimus* vamos altaneros desdendiendo todo el bagaje que el hombre en su devenir y en su medio ha forjado; es decir, su propia, auténtica y legítima cultura, fruto de fertilísima sementera.

Una gran mayoría de nuestros conciudadanos desconoce básicamente lo que es artesanía popular. Así, mientras que para unos es toda forma de trabajo manual, para otros son piezas cadu-

cas, inútiles y “arcaicas” que no tienen ningún sentido ni sitio en nuestras casas, pues se han quedado en un *impasse* o, peor aún, que son manifestaciones obsoletas que niegan el adelanto tecnológico. Los menos conciben la artesanía popular hoy con una finalidad estética, lo que les hace comprar piezas –que la mayoría de las veces solo tiene de artesanía popular nada más que el nombre– y con ellas decoran sus hogares.

Este resurgir, en el que entraremos más profundamente posteriormente, es consecuencia del cansancio que produce la supermecanización de objetos, posiblemente más *ad hoc* a su función, pero carentes por completo de alma. Desgraciadamente, la artesanía popular resurge escasamente como nostalgia, curiosidad, elemento ornamental, entretenimiento, etc.; valores ajenos a toda la carga cultural y simbólica.

Por otra parte, entiendo que se debe aclarar la confusión que existe en la terminología entre artesanía, artesanía popular y arte popular, necesario para comprender el importante valor que encierran las manifestaciones artesanales populares.

Artesanía es toda pieza hecha a mano por un maestro artesano bien para uso doméstico u ornamental a la que imprime un sello de índole personal a diferencia de la realizada industrialmente. Esta descripción personal ya es distinta a la definición oficial de artesanía que recoge el Artículo primero del Real Decreto 1520/1982, de 18 de junio que sustituye al Decreto 335/1968, de 22 de febrero, pero con idéntica definición y la Junta de Andalucía lo asume en su Decreto 175/1989, de 18 de julio por el que se reestructura la comisión de artesanía:

Se considera artesanía a los efectos de esta disposición, la actividad de producción transformación y reparación de bienes o prestación de servicio realizada mediante un proceso en el que la intervención personal constituye un factor predominante, obteniéndose un resultado final Individualizado que no se acomoda a la producción industrial, totalmente mecanizada o en grandes series.

Más recientemente, la Junta de Andalucía lanza la Norma CMA-PNA/PA, recogida en el BOJA N° 19 de 28 de enero de 2005, redefiniendo el concepto: Producto artesanal: Producto que no se encuentra en la naturaleza como tal y que procede

de la transformación y/o combinación de otros productos, efectuada mediante procesos total o parcialmente manuales que impliquen que las características de dicho producto se vean determinadas, al menos en parte, por la habilidad y experiencia del productor.

Sin embargo, estos enunciados se escapan de la idea que perseguimos.

La artesanía popular es toda manifestación artesanal arraigada ancestralmente en una cultura determinada a la que ha prestado y sigue prestando sus servicios; pero con una premisa obligada: la de ser necesariamente útiles, pues no fueron concebidos para ocupar un lugar en las vitrinas y la supeditación en su elaboración, tanto de la forma a la función, como de la estética a la economía.

Arte popular, por último, admite a su vez dos connotaciones. La primera está enmarcada dentro de la Historia del Arte como toda pieza con finalidad artística de pintura, escultura o arte menor, realizada por artistas sin formación académica y cuya obra satisface necesidades del pueblo, por lo general en lo religioso, como son los cristales devocionales o exvotos. La segunda acepción es la ciencia y técnica de utilización del pueblo para la elaboración y adquisición de su medio de vida; por ejemplo, la elaboración de una red de pesca sería artesanía popular, mientras que las técnicas y perfecta utilización de estas; es decir, pescar, sería arte popular.



Incluso la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), adoptó en el Simposio UNESCO/CCI de Manila, octubre de 1997 la siguiente definición que engloba todo tipo de artesanías y en la que prevalecen que sean de manufactura de medios no mecánicos preferentemente, y la sostenibilidad de las materias primas:

Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.

Por lo tanto, dada la ambigüedad de legal, es preciso tener clara la diferencia entre artesanía tradicional o popular y la artesanía de diseño o decorativa y el mal uso que se ha hecho y sigue haciendo de la terminología según la legislación que ampara las industrias artesanas. Las primeras, las artesanías

tradicionales, han desempeñado una labor activa; esto es, la necesidad de su uso, la funcionalidad en el desarrollo de la vida de una comunidad formando parte de su historia y del entorno natural en la que se ha desarrollado, donde el hombre se ha adaptado a su medio y adoptado sus productos para beneficio del colectivo; con lo que se vincula al desarrollo de una comunidad y a la explotación sostenible del medio que le rodea. Por su parte, las segundas, nacidas hoy, desempeñan una labor pasiva; es decir, son elementos decorativos, un complemento no necesario u obligado en la vida en la que se desarrollan y no guardan ningún vínculo ni con su medio ni con su historia.

La artesanía popular, como la cocina tradicional, se estructura según un conjunto de reglas que ayudan al colectivo a ordenar su medio y lo hacen comprensible. Ambas, artesanía y cocina populares, se definen como un hecho social y, al transmitirse con el aprendizaje social, en una cultura. Es decir, estos aspectos hacen de la artesanía una práctica cargada de simbolismo, al igual que todos y cada uno de los materiales que se emplean en su elaboración y el uso para que se crearon y, al transmitirse generacionalmente todas estas reglas y aspectos, se adopta por enculturación el gusto de dicha comunidad, otorgando a cada objeto carácter de identidad con su comunidad.



Igualmente, la cocina y artesanía de cualquier época y sociedad están vinculadas a los recursos naturales de su entorno de los que se surte y al progreso tecnológico que ha ido evolucionando y determinando cómo obtenerlos, distribuirlos y prepararlos; del mismo modo que se han ido transformando los mercados, los hábitos de alimentación, los sistemas económicos, políticos y sociales, etc.; quizá instintivamente, como propone Lévi-Strauss, explica la estructura profunda de las sociedades.

### La renovación no deseada

Los jóvenes de estas dos o tres últimas generaciones se someten a gustos y condicionantes impensables a comienzos de la segunda mitad del pasado siglo, que sumado al abandono de espacios rurales, la mecanización abrumadora de las tareas agrícolas y la entrada de los plásticos y la industria dejaron pocas posibilidades a los productos artesanos y, lo que es aún más grave, han provocado que los hijos de los artesanos, que han accedido a estudios más prolongados, optasen por el sector servicio o las industrias al uso. A esta debacle se sumaba, también, aunque suene a políticamente incorrecto, la incorporación de la mujer al mundo laboral colaborando a la suma de ingresos familiares, que aumentaba el abandono de oficios artesanos con lo que sus singularidades y su carga identitaria de uso, tecnología y léxica de sus padres desaparecieron.

El mundo occidental sufre la *Macdonalización* o fenómeno de homogenización gastronómica, consecuencia de aldea global a partir de los años 80; un proceso similar a la globalización que alcanzó a las artesanías, abrumadas por la producción industrial, al menos dos décadas antes; digamos que la década de los setentas y definitivamente los ochentas supusieron ya una profunda paralización de la artesanía popular, que trastocó su auténtico significado.

La sociedad y el mundo artesanal se vieron invadidos por los productos industriales que llevó a muchos artesanos tradicionales a padecer un deterioro *in crescendo*; veamos. Los productos artesanos dejaron de ser objetos necesarios y, en muchos casos, fácilmente canjeables por otros más baratos industriales “made in China”; las instituciones no reaccionaron –siguen igual– con las ayudas o soportes suficientes; y, además, socialmente se iniciaba un claro deterioro de su prestigio.

A pesar de ello, o puede que a causa de ello, la artesanía se ha puesto de moda y llena los mercadillos de pueblos y ciudades de mil baratijas artesanales con las más variopintas, supuestas e insospechadas funciones (que no para suplir necesidades). A este reclamo acudieron algunos artesanos tradicionales que, ante este giro copernicano de la sociedad de la se-

gunda mitad del siglo XX, se vieron en la disyuntiva de cerrar o adaptarse a la nueva demanda; es decir, cambiar sus piezas populares por otras de nuevo diseño para cubrir la demanda de la nueva clientela: turistas y viajeros –ya no sus propios vecinos como fue siempre–, realizando piezas que pierden el valor de la necesidad, y se han modificado total o parcialmente para ser “útiles a su nueva sociedad”; eso sí, con las mismas técnicas y materia prima, más la adición de algunas mejoras tecnológicas y de materiales. Estos artesanos ya no tradicionales sí mantienen como negocio su actividad artesanal, mientras que los artesanos que continúan en la tradición, tienen en la elaboración esporádica de piezas una ayuda o complemento económico, entre otras razones por estar ya jubilados.

### El apoyo institucional

En 1783 una Real Cédula de Carlos III establecía que “la casta artesanal” no debía ser inferior a las restantes en la sociedad, donde todos los gremios eran digno y no se le inhabilitaba para el desempeño de cargos públicos o municipales. Parece que el mejor “alcalde de Madrid” tenía hace doscientos veinte años un criterio más acertado que muchas de las actuales y oficiales instituciones –sí, con minúsculas; la mayúscula hay que ganársela–. Los programas e intentos, casi experimentos, más de foto y car-

telería que de resultados reales, en los últimos 50 años son inadecuados e insuficientes por la falta de acomodo a las circunstancias reales de los productos y de los artesanos. Pues, aunque necesario, quedaban en meras recopilaciones de artesanías y listín de artesanos, y pocas o ninguna vez se intervino con políticas activas; esto es, la diligencia oficial nunca debe quedar en meros reconocimientos de su labor, incluida placa y foto.

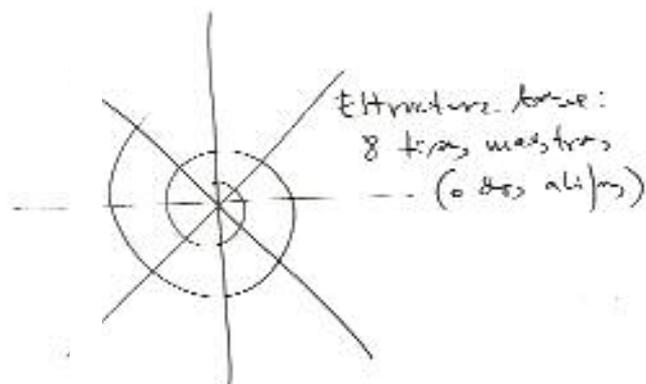
Quien escribe estas parrafadas expuso ante la Administración de la época, hace ya la friolera de 35 años, algunas de las necesidades y actuaciones que los entes pertinentes deberían acometer para –y cito textualmente– “salvar de la catástrofe en que está inmersa la artesanía de nuestra localidad”. Han pasado 35 años –casi ná, que decimos por aquí– y la situación, efectivamente, está *in articulo mortis*. Por si hay suerte y lee esto alguien ligado a cualquier Administración, repito algunas de aquellas soluciones *non natas* y otras nuevas para bien de nuestra cestería y demás artesanías tradicionales.

1. La declaración de talleres artesanos a los que se le aplique algún tipo de beneficio fiscal con la excepción de impuestos parcial o totalmente –escribí en 1990 que esta actuación podría haber provocado el deseo de continuidad de los hijos en el taller artesanal–

La caña con lios = "alifa"

De una caña sal - cuatro tiras maestras,  
para la estructura ..

De una caña sal - ocho tiras para el  
entretelado del masto.



Se colocan en el vello 8 tiras maestras, cruzadas.  
Una nueva tira p toda en dos, se va entretelando  
con las maestras, cruzándose entre ellas con  
una torcedora .. en la base.

Se va formando una espiral, y a los dos metros,  
se añaden más varas maestras, hasta duplicarlas = 16.  
Después de siete u ocho metros, se les cambia la estructura  
del fvelo y se le da un "tiento" a cada caña  
maestra hasta que haya un "arjillo", para que  
fue se parte.

Así empieza a tener forma la pared del canasto  
y se puede seguir el trabajo sentido.

2. Las instituciones deberían ser los vehículos comercializadores de los artesanos, que les abran mercados; pues adolecen de la formación adecuada o suficiente para acceder a los canales habituales de distribución, restringiendo su producción al ámbito local.

3. En este sentido, se proponía la creación de una muestra de artesanía anual, dirigida por especialistas que eviten las pseudo-artesanías y formas no locales (o en su defecto, perfectamente diferenciadas), con subvenciones para los estand y sufragar la estancia de los artesanos durante el desarrollo de las mismas para que hicieran demostraciones de su labores.

4. La edición de folletos guía y de alguna publicación periódica que se reparta en centros y oficinas turísticas.

5. Subvencionar aprendices en aquellos talleres singulares que, sin posibilidad de continuidad, implicarían su desaparición.

6. Creación de un museo vivo de artesanía popular, tanto donde pudiere mostrarse la artesanía local de objetos desaparecidos, como los de reciente factura en un adecuado marco iconográfico que permitiese a sus visitantes la compra de estos objetos, con lo que ayudarían a dar luz de vida o permanencia a muchos artesanos.

En este orden de cosas, en la misma línea a lo que en la alimentación realiza la Excma. Diputación con la marca y sello de "Sabor a Málaga", podría existir otro con el que se estampase y distribuyesen los objetos artesanales tradicionales, digamos un sello de excelencia artesanal, algo así como: "Artesanía Malagueña Tradicional", o como se le quiera definir o llamar, antes que desaparezcan las escasas que permanecen; pero, eso sí, antes de pegarles el sello, sistematizarlas, estudiarlas y acompañarlas de la documentación que valore y testimonie su verdad artesanal.

Un apoyo institucional correcto supondría, además de la protección y salvaguarda del patrimonio cultural identitario de su comunidad, la creación de nuevos empleos, siguiendo las directrices de lo tratado en la Convención de París de 2003 por la UNESCO, donde definía la cultura tradicional como un patrimonio inmaterial y, en concreto, las artesanías tradicionales como las manifestaciones más tangibles de dicho patrimonio cultural inmaterial.

Las Administraciones deben comprometerse a que los conocimientos y técnicas propias de la artesanía tradicional pervivan para conocimiento de las generaciones venideras, de tal modo que no desaparezcan y se mantengan como manifestación de creatividad e identidad cultural.

## Las fibras vegetales, la caña

Indiscutiblemente unos de los primeros recursos empleados por el hombre desde el comienzo de la Humanidad fueron las fibras vegetales, que poseen el denominador común de una técnica similar a la textil; es decir, entretejiendo las fibras entre sí, aunque sin duda fueron los telares quienes imitaron la técnica de la cestería y, con total seguridad, originadora de la alfarería, al hacer uso de canastos de diverso tamaño como moldes para obtener cacharros estancos forrándolos de barro.

Las fibras vegetales, que se trabajan en estado natural o con escaso tratamiento previo, fueron elegidas de entre las que su medio más próximo

les proporcionaba por su elasticidad, resistencia, ductilidad, etc. con escasas herramientas y, frecuentemente, elaboradas para uso propio, lo que hacía que los artesanos dedicados a este gremio fuesen, por lo general, los más humildes del abanico artesanal, como continua en la actualidad, ligado mayoritariamente a la etnia gitana.

Esta actividad artesanal hasta fechas recientes, especialmente en ámbitos rurales, satisfacía muy diversas necesidades laborales y domésticas con un coste económico que compensaba que permanecieran centros artesanos en activo, hasta que se vieron abrumados – como hemos expuesto – por la irrupción de los plásticos y productos industrializados. Además, la compra de objetos



industrializados le otorgaba a sus compradores unos “nuevos valores”: modernidad, cromatismo, facilidad; incluso socialmente ascender en el estatus. Con ello, desaparecen de la iconografía de los hogares –especialmente rurales– tabaques, esterillas, sombreros, alpargatas, cañizos, frontiles, hondas, jaulas, los garlitos o nasas para pescar, calzado, sombreros, roeles, paneras, soplillos y un muy largo etc.

En nuestra provincia se han usado –hago uso del pretérito– en la artesanía tradicional ocho fibras autóctonas: la caña, el esparto, la palma, el mimbre, el sao, la pita, la anea y la vareta de olivo.

De todas las manifestaciones artesanales de las fibras vegetales, es la cestería la que con más o menos éxito se logra mantener. Innegable es la trascendencia que durante siglos la cestería ha tenido en el desarrollo de las labores agrícolas, domésticas, industriales, etc. Hoy, el oficio de la cestería popular como medio de vida está prácticamente desaparecido.

En este proceso de la cestería, según la conveniencia, se podían emplear dos fibras distintas en la confección de una misma pieza, por lo general las más abundantes como la caña y

la vareta de olivo, aunque también la caña y el sao o el mimbre. Igualmente podían alterar su colorido natural con el proceso de blanqueo (tender al sol las varetas de mimbre ya peladas para que se pongan blancas) o “azufrao” (meter los cogollos de palma en orzas con azufre para que adquieran el color blanquecino deseado). Del mismo modo, a partir de la aparición de tintes industriales, las denominadas anilinas, se tuvo la posibilidad de teñir algunas fibras y romper la monocromía, tal vez por esa especie de *horror vacui* primitivo, siendo en Málaga exclusivamente la caña y la palma las que reciben coloración en tonos fuertes, para contrastar con los pajizos y blanquecinos naturales, y muy rara vez haciendo uso de más de dos colores.

La caña es un material abundante y fácil de trabajar, por lo que ha sido y sigue siendo la fibra vegetal más usual en nuestra provincia para la fabricación de todo tipo de enseres. Las cañas se pueden cortar de los frondosos cañaverales de los lindazos de arroyos y cañadas en cualquier época del año, pudiéndose trabajar a continuación; aunque, si se van a almacenar, es preciso secarlas previamente, siendo aconsejable desbrozarlas inmediatamente, pues las hojas secas crían una especie de polvo grisáceo muy molesto.



En concreto, eran 84 los artesanos recogidos dedicados a las fibras vegetales, con una media de edad de 61 años de los que el 94,1 % no tenía estudio alguno y la salida de su producción era la venta directa de su trabajo. Las condiciones de vida y las leyes educativas han evolucionado en estos 30 años, pero los artesanos de este gremio, no. Hay que evitar que terminen de desaparecer los escasos oficios artesanos populares que subsisten como la cestería o, incluso, rescatarlos, como es el caso parecido de los hojalateros, ambos vinculados a la etnia gitana.

Hay que evitar que, con la desaparición de estos artesanos de la caña y demás fibras vegetales, desaparezca esa intrahistoria local que se escribía en las retorcidas tramas de sus útiles, sus técnicas únicas o locales, su conocimiento del medio y la naturaleza, su argot y vocabulario, ya prácticamente velado por la pátina gris del desuso. Se atreven a preguntar por la calle, incluso de núcleos rurales, advirtiéndome que son términos referidos a la artesanía de la caña, qué es una *abriora* (abridora), un azafate, un carambuco, las costillas, la crujía, las guías, las maestras, un medianero, el panel, el *rueo* (ruedo), la viadura o, aún más fácil, la diferencia entre canasto y canasta... y así una larga letanía de términos que agonizan, fundamentales todos para el estudio de la antropología lingüística de una sociedad.

¿Por qué se busca de nuevo la cestería, y la artesanía en general? No, en absoluto, para relegar lo industrializado que rodea al ciudadano de nuestro siglo, y sin lo que ya sería imposible entender su realidad, algo así como si de repente dejase de haber luz eléctrica; muy al contrario, se necesita lo artesano como objetos próximos, humanos, cercanos en la vivencia, naturales, de producción sostenible, con su carga popular y/o tradicional. Además, en el caso de la cestería, adquiere una importante connotación más, la de ser prácticamente la única actividad artesanal tradicional absolutamente manual desde sus orígenes que ni ha mutado sus técnicas, ni se ha mecanizado. Eso sí, aunque por supuesto se adquieran sin ninguna utilidad práctica o necesaria, fuera de la mera decoración o deleite simbólico.

Quiero recordar, como es habitual en todas mis charlas, que terminé aquel encuentro de artesanos, amigos y esperanza con una frase que, para mí, marca la diferencia entre lo que somos y el conocimiento de quiénes hemos sido por el bagaje de nuestro patrimonio, y el olvido y la despersonalización: "lo que no se conoce, no se quiere; y lo que no se quiere, no se transmite".



# La Fiesta de Verdiales en la actualidad y su proyección de futuro

I CONGRESO DE FIESTA DE VERDIALES CELEBRADO EN EL CENTRO DE ESTUDIOS DEL FOLCLORE MALAGUEÑO DE BENAGALBÓN

*Francisco Manuel Llorente Marín*

Grupo de Investigación y Desarrollo Tecnológico Etnomedia  
Área de Antropología Social. Universidad de Málaga

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

En abril de 2016 se celebró el I Congreso de Fiesta de Verdiales en el municipio malagueño de Benagalbón. Los alrededores del Centro de Estudios del Folclore era un hervidero de fiesteros y fiesteras, aficionados, periodistas, autoridades políticas... En la distancia observábamos como se abrazaban, saludaban y conversaban ávidamente. Apenas si lográbamos distinguir sus diálogos, pero a medida que nos acercábamos a las puertas del edificio las conversaciones se entendían mejor, las palabras se hacían más claras y poníamos rostro a quienes las pronunciaban.

# El Brocal 1 → octubre 2017

Era la antesala de un necesario diálogo reflexivo sobre la Fiesta de Verdiales. Reconocidos fiesteros y estudiosos de la fiesta lo abordaron más intencionadamente en las mesas de trabajo del Congreso, pero en las inmediaciones del Centro, y antes de su inauguración oficial, ya se estaban proponiendo las ideas fuerza que habrían de guiar un debate abierto sobre el estado actual de la fiesta y su proyección de futuro.

Fiesteros como José Manuel Molina Gámez (Pepe Molina, en el mundo fiestero) hablaba claro: "el recinto actual del 28 ya no funciona". "No puede ser que el concurso tenga más importancia que la fiesta", decía también otro reconocido

fiestero como Carlos Torregrosa. "La fiesta es el resultado de lo que están viviendo sus fiesteros y el 28 no puede ser la fiesta mayor del público, sino la fiesta mayor del fiestero", concluía el mismo Carlos. Salvador Pendón reconocía que "el concurso se había comido a la fiesta". Francisco Ruiz Mérida insistía en que "la buena sintonía de los componentes de una panda era requisito obligado para componer una panda". Y Pepe Molina volvía a enfatizar: "los alumnos [de las escuelas] tienen que saber que van a aprender a divertirse". Las conversaciones eran continuas y sugerentes. La fiesta parecía viva, pero necesitaba dialogarse. De ahí la oportunidad del encuentro.



Carmen Tomé supo tomar el pulso fiestero antes del evento y llevarlo a Benagalbón. Se notó en la coordinación del Congreso y en la acertada elección de las mesas de trabajo. El Centro de Estudios del Folclore malagueño se convirtió en el espacio adecuado para atender los discursos confrontados; las posturas compartidas; pero también las diferentes maneras de entender unos mismos asuntos sobre la realidad fiesterera. Y quizá sea aquí donde el artículo que presentamos en torno a la celebración del I Congreso de Fiesta de Verdiales pueda ser de utilidad. En todos los casos hemos procurado un diálogo, tanto entre las comunicaciones de una

misma mesa, como entre las comunicaciones de diferentes mesas de trabajo, porque entendemos que muchos contenidos allí expuestos eran diálogos transversales que no podían quedar relegados a un solo ámbito de debate y a una sola mesa de trabajo. La intención es que fiesteros, fiesteras, aficionados y estudiosos de la fiesta adviertan conectadas y dialogadas sus propuestas reflexivas más allá de las páginas aquí escritas, es decir, que la fiesta siga viva en conversaciones cara a cara, en medios de comunicación, en las redes sociales.... Articular, en definitiva, una manera más de comunicar y hacer llegar la fiesta de verdiales.



## MESAS DE TRABAJO

### Sobre la inauguración del I Congreso de Fiesta de Verdiales

Nos parece de interés mencionar al acto de inauguración del I Congreso de Fiesta de Verdiales porque en él, además de la presentación institucional que daba paso a la apertura oficial del mismo, tuvo lugar la ponencia inaugural de Antonio Roche. El asesor cultural de la Presidencia de la Diputación de Málaga sugirió interesantes maneras institucionales de proceder para con el contexto de la Fiesta. Nos referimos en concreto a las indicaciones que hizo a la nueva Junta Directiva de la Federación Provincial de Pandas de

Verdiales y las Administraciones Públicas, incluida la Junta de Andalucía, para trabajar de forma conjunta. "Para ello será necesario redactar un plan de actuación que contemple todas las necesidades y detecte las deficiencias para corregirlas".

Como ejemplo, planteó la necesidad de reformular el plan actual de funcionamiento y subvención de las escuelas de verdiales para que sean útiles a la fiesta, primando su calidad. "Un punto de partida para todo esto puede ser la memoria y conclusiones que recoja este I Congreso de Fiesta de Verdiales". O lo que era igual, que todo aquello que se reflexionara en cada una de las mesas



de trabajo del Congreso podría servir como base a partir del cual elaborar un plan de actuación que, en un plazo medio de tiempo, atajara las deficiencias y necesidades detectadas.

**Mesa de trabajo: La fiesta y sus rituales: los choques, los juegos, la rifa, los tontos**

Cuando en la coordinación de una mesa de trabajo se sugiere que la celebración de un Congreso como el de la Fiesta de Verdiales debe servir, antes que nada, para ayudarse los unos a los otros, “para echarnos un rezezo”, se percibe de inmediato que lo que ha de venir en adelante no responderá a la celebración de un evento cualquiera. Así presentó el antropólogo malagueño Antonio Mandly la mesa sobre *la fiesta y sus rituales*. Y nos recordó a renglón seguido, para ir contextualizando y dándole sentido a lo que iba a venir, que en la obra de Miguel de Cervantes *Rinconete y Cortadillo*, “cada palabra que se dice, dice lo que dice y además otra cosa. Tal cual pasa en las rifas fiesteras”.

La conexión carnavalesca que el profesor Mandly puso sobre el tapete de la primera mesa de trabajo del Congreso encontró rápido reclamo en la comunicación de Antonio de la Torre. En su análisis del *choque de pandas en Banagalbón* resaltó la importancia de un ritual que ha dejado de celebrarse entre los fiesteros y que tampoco se celebra ya en la Fiesta Mayor. El *cho-*

*que* “busca recuperar la pureza y el sonido tradicional de la fiesta”. Además, “a las pandas se les exige el tradicional sombrero de flores”. Es requisito imprescindible. El sombrero de verdiales, símbolo carnavalesco por excelencia, con sus espejos y cintas multicolores, es el atuendo que permite a los tontos (así llamados cuando se manifiestan expresivamente en el ciclo de Navidad) invertir la realidad y ser al menos por un día (el 28 de diciembre) los reyes, los que están por arriba. Tal cual se carnavalizaba en las antiguas saturnales romanas. Es cierto que se otorga cierta flexibilidad sobre si llevarlo en la cabeza o colgado sobre la espalda, porque la jornada del concurso es larga, pero “a Benagalbón no puede venir ningún fiestero que vaya a participar en el *choque* sin su sombrero de flores”. En igualdad de importancia que el aspecto del sombrero nos transmitía Antonio de la Torre la participación de la mujer en la fiesta, y cómo en el *choque de pandas* de Bengalbón también han empezado a tener presencia manifiesta, “¡tiempo atrás impensable! Hasta llegar a ser jurado en la final y decidir que panda queda por bajo”.

Las palabras de Antonio de la Torre se presentaban como un estímulo para la recuperación de otras costumbres poco practicadas (o perdidas por completo) en la fiesta. Algunas ideas parecían pronunciarse con más fuerza en

este sentido. Así, y de manera similar a la recuperación con éxito del *choque* en el Concurso de Benagalbón, se propuso como necesario dar un impulso a la *rifa* y a los *juegos*. Respecto a *las relaciones* se convenía también que no quedaran en el olvido, ya que son pocos los fiesteros que las conocen y muy pocos los que hoy las hacen. La actividad ritual de *levantar coplas* también está hoy desdibujada por su poca práctica. Se deben proponer formas de potenciar esta acción expresiva de la oralidad como instrumento de transmisión de la cultura.<sup>1</sup>

La Inscripción de la Fiesta de Verdiales en el Catálogo General de Patrimonio Histórico Andaluz también fue

objeto de reflexión en esta mesa de trabajo del I Congreso de Fiesta de Verdiales. En el Centro de Estudios del Folclore se indicaron algunas utilidades a obtener a partir de las instrucciones particulares aprobadas en el BOJA nº 252 de 28 de diciembre de 2010. Se identificó la necesidad de conformar equipos de trabajo para solucionar los aspectos actuales más débiles en la fiesta.

En el debate suscitado se tuvo presente que para una proyección de futuro de la fiesta era muy conveniente tener en cuenta la cobertura natural que le da el flamenco. La Fiesta de Verdiales, con el fandango que le es propio, se recoge en el Libro Blanco



Página web del Instituto Andaluz del Flamenco donde la Fiesta de Verdiales aparece integrada en el expediente con el que el Flamenco fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en el año 2010.

1. Algunas de estas formas se sugieren en las mesas de trabajo enseñanza y escuelas y proyección de futuro.

del Flamenco propuesto como hoja de ruta de trabajo para los próximos años desde el Instituto Andaluz del Flamenco. En esta hoja de ruta (o Libro Blanco) encontramos un capítulo dedicado al “Flamenco Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”, donde la Fiesta de Verdiales y su expediente de inscripción en el Catálogo General de Patrimonio Histórico Andaluz aparecen entre los primeros expedientes BIC que ayudaron a construir la candidatura y declaración final del Flamenco como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Desde la mesa de trabajo se aconsejó tener presente este doble ‘cobijo’ del que ya dispone la fiesta (Bien de Interés Cultural y Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad) a la hora de plantear proyectos y planes de trabajo venideros. Valga como ejemplo, el apoyo institucional que podría recibir la fiesta para trabajar intencionadamente deficiencias y necesidades como las anteriormente detectadas (relaciones, baile de hombre, baile de bandera, coplas levantadas, juegos, etc.).

#### **Mesa de trabajo:**

##### **La enseñanza y las escuelas**

El análisis de la situación actual de la enseñanza y las escuelas de verdiales es un claro ejemplo de unanimidad en la identificación de una deficiencia, por un lado, y en el disentimiento en cuanto a las causas que lo generan y

las medidas a tomar para resolverlo, por el otro. Cabe preguntarse, si una vez detectado el problema de las escuelas de verdiales y sus enseñanzas las decisiones que se toman están solucionando las deficiencias identificadas. Si es así debemos seguir adelante con ellas. Si no es así, las medidas deben replantearse desde otras reflexiones que inviten a pensar planes de trabajo diferentes a los establecidos en la actualidad, con el objetivo de paliar esas carencias detectadas.

Según datos de la Federación de Pandas existen un total de 27 escuelas de verdiales repartidas entre Málaga y provincia (9 municipales y 18 provinciales). Cuantitativamente el número de escuelas es significativo, pero hasta el momento de la celebración del I Congreso de Fiesta de Verdiales, y en el Congreso mismo, el sentir fiestero deja entrever para con la enseñanza y las escuelas de verdiales un malestar que, cuanto menos, invita a la reflexión.

Las palabras de Pepe Molina articulaban adecuadamente esta desazón. Para este experto fiestero, de unos años a esta parte se denota un cierto cansancio y agotamiento de las posibilidades de las distintas escuelas como promotoras de la fiesta, son minoría los casos de escuelas de las que nacen pandas y raros los ejemplos de fiesteros o fiesteras de relieve originados en dichas escuelas.

A nuestro modo de ver, y después de escuchar a los fiesteros y fiesteras presentes en el Congreso, hay dos modos de afrontar el problema de las escuelas de verdiales y sus enseñanzas:

1. Se trata de una deficiencia coyuntural identificada con la afluencia de búsqueda de fiesteros por parte de los alcaldes de las pandas en hornadas generacionales de escaso número de alumnos y alumnas. Por lo tanto, volver a sacar otra generación de fiesteros es cuestión de rachas y tiempo. En este caso las escuelas están funcionando bien, porque de una u otra manera no paran de sacar un número considerable de fiesteros. Esto ha hecho que la Fiesta no decaiga en su apogeo y las escuelas contribuyan al mantenimiento del folclore de la ciudad. Desde esta perspectiva, los fiesteros y las fiesteras que van saliendo colaboran en la creación y cuidado de la Fiesta de Verdiales. No hay que tocar nada.

2. Es una carencia no circunstancial que afecta al modo en que ha variado la concepción de la Fiesta de Verdiales y de ser fiestero. En esta carencia se detectan problemas funcionales en cuanto al modo en que las escuelas de verdiales proceden en su día a día cotidiano con respecto a lo que se enseña, cómo se enseña, para qué se enseña y quién lo enseña. Sin embargo, también son interesantes las

múltiples voces que salen al paso de las escuelas y sus enseñanzas para advertir de su evidente proceso de mercantilización. Este principio pecuniario, al parecer, choca con el modo de sentir la Fiesta con respecto a las enseñanzas y consejos de los fiesteros mayores (que se entiende son los más experimentados). El fin no era el de antes, de manera que repercute en la construcción de ser fiestero. Ahora no se enseña a disociar la fiesta del dinero. Todo es uno y esto, por supuesto, afecta a las escuelas.

Para Francisco Ruiz Mérida, más importante que los premios y los dineros que pueda cobrar una panda, son los recuerdos de tu historia y la diversión del grupo. Es muy importante, insistió Ruiz en su ponencia, que antes de crear una panda haya un tiempo previo de acercamiento personal, de diversión conjunta, de trato y roce resuelto entre risas y el ánimo de la fiesta. Es necesario actuar en eventos familiares y de grupos que permitan que se asiente el núcleo del grupo antes de crear una panda o de pensar en actuaciones de espectáculos en los que el ego, el dinero, el aplauso, el éxito y las fotos alteran la diversión.

Carlos Fernández, por su parte, recordaba en su ponencia como en otro tiempo las escuelas respiraban un ambiente festivo donde todos se alegraban cuando alguien se animaba a

aprender y salía una panda nueva, ya que lo importante era que no se perdiera la fiesta. Ahora se respira un enrarecido ambiente competitivo, elitista y de desconfianza mutua entre pandas y fiesteros. Las escuelas se convierten así en un supermercado, en la despena particular de los alcaldes, concluye este joven y experto fiestero.

Según Pepe Molina, esto repercute muy desfavorablemente en una falta de maduración y amaestramiento del alumno con dos consecuencias graves: 1) poca motivación y ausencia del gusto por la fiesta al no estar desarrolladas sus capacidades artísticas y lúdicas, con nulo afán de superación, baja calidad fiestera y pérdida o imposibilidad de adquirir la necesaria identidad como verdialeros, es decir, el ser y sentirse fiestero, y 2) la disposición suficiente para hacer fiesta, lo que redundará, una vez más, en la carencia del placer de compartir con amigos y compañeros lo que significa “echar un buen rato de fiesta”.

Sea una carencia coyuntural o no, hubo unanimidad entre los fiesteros y las fiesteras asistentes al I Congreso de Fiesta de Verdiales que las escuelas no funcionan como debieran. También la hay en que se hace necesario y urgente evaluarlas y proponer formas que cambien el modelo actual en aquellas escuelas que no funcionen, tomando como referencia y ejemplo las escuelas que por la experiencia de los últimos años si han demostrado su via-

bilidad. En este sentido, se hace imprescindible consensuar un reglamento que contemple los requisitos para formar una escuela, su fomento y su seguimiento. Por último, se plantea la necesidad de reunión con la Delegación de Educación y otras delegaciones de la Junta de Andalucía para abrir las puertas al conocimiento de la Fiesta y sus valores ecológico-culturales en la educación moral de la juventud actual. Un punto de partida podrían ser los Colegios de Educación Infantil y Primaria de Málaga y su provincia.

#### **Mesa de trabajo: Proyección de futuro**

El presente de la Fiesta de Verdiales tiene que ver con el modo en que los fiesteros y las fiesteras afrontan su devenir. Pero este futuro deben afrontarlo desde un presente que, irremediamente, viene condicionado por un particular pasado.

La Federación Provincial de Pandas nació en 1997 para aglutinar a todas las pandas de la provincia. En 2009 fue declarada Entidad de Utilidad Pública Municipal. A partir de aquí, y debido al mayor control fiscal de las subvenciones públicas, comienza todo un proceso de conversión de las pandas en Asociaciones Culturales con NIF propio. Suponía una ventaja fiscal, en el sentido de poder facturar todas las actuaciones contratadas por cualquier institución (pública o privada), pero también supuso un proceso de transformación en cuanto al significado último de una panda de verdiales.



El contexto es diferente, y las exigencias también. A partir de entonces las relaciones fiesteras viran hacia unos particulares derroteros sociales y económicos que empiezan a marcar 'nuevos' contextos de referencia para entender la fiesta. A nuestro entender, es este viraje el que permite explicar y comprender parte de las actuales relaciones que se construyen en el mundo de la Fiesta de Verdiales.

Por ejemplo, la Federación Provincial de Pandas de Verdiales, entre otras muchas actividades, establece convenios anuales con el Ayuntamiento y la Diputación de Málaga, actuaciones sueltas de diputación, empresas privadas y ayuntamientos provinciales; financia escuelas provinciales y municipales; negocia actuaciones en la Feria de Málaga; colabora económicamente en la organización de Festivales y concursos municipales y provinciales; organiza la Junta de San Andrés y gestiona la Fiesta Mayor de Verdiales.

Para algunos fiesteros asistentes al Congreso, la Federación de Pandas de Verdiales funciona en la actualidad más como una empresa, y las pandas como subcontratas. La Fiesta, las pandas y los fiesteros se han transformado en algo que hay

que gestionar. Cuando en verdad nació para velar por la salud y bienestar de la fiesta.

El Futuro es cuanto, y el cuanto es dinero, decía Agustín García Calvo. Esta manera de entender el 'futuro' es la que está provocando la falta de entendimiento entre fiesteros, fiesteras, pandas, asociaciones y Federación. Aquí es donde se dirime el estado actual de la Fiesta y su proyección.

En este sentido, y a mayor abundamiento, si el modo de entender la Fiesta es diferente entre unos y otros, lo que debe transmitirse y la comunicación misma, al final, también será complicada. Esta deficiencia es reconocida tanto por los ponentes de la mesa de trabajo como por los asistentes al congreso. "No sabemos comunicar la fiesta, y es urgente consensuar un programa integral para trabajar en ello". Se está de acuerdo en que los medios son importantes, pero también el mensaje, apuntaba Jorge Dragón.

Algunas iniciativas al respecto encuentran eco en esta mesa de trabajo como, por ejemplo, la realización de una 'hoja fiestera' para saber de las actividades que se celebran, "que muchas veces no nos

llegan”, sugería Pepelu Ramos. La realización de un programa semanal divulgador de una hora, por ejemplo, en emisoras financiadas con dinero público como Onda Azul, que debe ser elaborado por fiesteros profesionales de los medios. De igual modo se propone la posibilidad de presentar un proyecto audiovisual a la televisión autonómica de Andalucía (Canal Sur) para que desde las desconexiones provinciales se pueda dar a conocer con rigurosidad aquello que a los fiesteros y a las fiesteras les gustaría que se supiera de su Fiesta.

Otra de las iniciativas propuestas se centra en estimular el conocimiento de los valores de la fiesta entre estudiantes de edades comprendidas entre los 16 y 24 años a través de un concurso. El objetivo es premiar las 15 mejores fotos que expresaran aspectos relacionados con la fiesta y su aportación a la sostenibilidad. A la fotografía debería acompañarse una copla inédita para potenciar al mismo tiempo la expresión plástica plasmada en la foto y la imaginación poética que, a través de la copla, realza la fiesta. Para que esta propuesta tuviera calado en su funcionalidad, los 15 finalistas obtendrían por igual el mismo premio cada uno.

### **Mesa de trabajo: Un día señalado: 28 de diciembre, la Fiesta Mayor**

¿Hay relación entre las carencias detectadas en la enseñanza y las escuelas de verdiales y el actual ambiente que se está viviendo en la Fiesta Mayor del 28 de diciembre?

Para muchos fiesteros y fiesteras presentes en el I Congreso de Fiesta de Verdiales el nexo es claro. Si las pandas y la fiesta se han convertido en algo que gestionar, aquellos rituales asociados siguen irremediablemente este camino mercantilista. De ahí que en la Fiesta Mayor muchas pandas entiendan como una ‘necesidad’ imperiosa el hacer un buen papel en el concurso y, a poder ser, quedar cuanto más arriba mejor. Aunque ello suponga acatar reglas (de concurso) contrarias al sentido de “echar un buen rato de fiesta”. La clave es que el concurso determina, en función de la posición final, que pandas van a tener más o menos contratos durante el resto del año. El ambiente del 28 de diciembre, por lo tanto, es de competición, no de diversión.

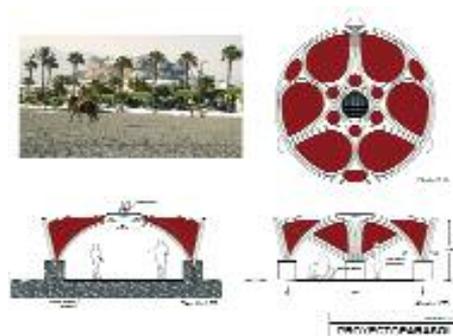
Para que esta máxima se sostenga las pandas y los fiesteros deben entender que “la fiesta ya no es fiesta”, sino espectáculo. En una fiesta la gente se relaja y disfruta, en una ac-

tuación, la gente está tensa. En una fiesta si alguien se equivoca, se le dice ole y se le anima, en una actuación, la gente murmura y hay miradas de desaprobación, sentenciaba Carlos Fernández. Las pandas subirán al escenario para actuar ante un jurado que premiará por encima de todo “la estética, pero no la ética”. Esto es contrario al significado del 28 de diciembre, al día de los tontos, y va en contra de “satisfacer la condición de fiestero”, enfatizaba Salvador Pendón. La Fiesta es el resultado del ambiente que estén viviendo sus fiesteros y se coincide en que el ambiente generado por el Concurso “se ha comido a la fiesta”. Ello ha dado lugar a que cada año accedan más pandas con la única intención de actuar puntualmente en el escenario a una hora determinada, cosa que sería muy valiosa para un espectáculo, pero que no tiene en cuenta lo que significa la celebración conjunta del día de fiesta.

Se coincide de igual modo en la necesidad, a muy corto plazo, de cambiar de lugar y de formato la Fiesta Mayor para rescatar el espíritu del 28 de diciembre de la Venta del Túnel. Entendiendo por ‘espíritu de la Venta del Túnel’ un modelo participativo donde se primaba la cercanía y la comunión entre fiesteros y aficionados sobre la

fase espectacular. Para fiesteros como Salvador Pendón, con la Venta del Túnel se perdió un escenario que disponía de todos los elementos espaciales necesarios para que los fiesteros se sintieran en su salsa. El lugar actual de celebración de 28 de diciembre, según los congresistas, se hace poco deseable para los asistentes y los fiesteros. Sugería Jorge Dragón en su ponencia que “la Fiesta de Verdiales debe recuperar su relación con el territorio, con los Montes y el campo, pues esta es su expresión y su distinción máxima”. Este es, en definitiva, su valor ecológico-cultural.

Se propone un emplazamiento vecino al campo y con los servicios públicos de comunicación de la trama urbana de Málaga como el parque de *Las Virreinas* o *Haza Carpintero*. También se propone un chambaio para cada panda asistente, que serían justamente los centros festivos, no la gran



Proyecto sostenible de parasol con materiales ecológicos. Fuente: Martín Ramírez.

carpa. En este sentido, las aportaciones del arquitecto Martín Ramírez calaron sobremanera entre los asistentes al Congreso.

Para Martín Ramírez, el modelo de 'la carpa' centra su eficiencia en proteger en un día de lluvia. Pero a cambio se ha perdido la experiencia en naturaleza, del sol, el cielo, las nubes, los montes, la brisa, las vistas... (y no siempre llueve). Por supuesto, tampoco es desdeñable la pérdida de los ritos asociados la fiesta: paseíllos de llegada, luchas, rifas, relatos..., porque se ha convertido en un modelo estándar de espectáculo-concurso, con jurado y sin participación del público.

Hay que redefinir una forma sostenible de instalar la fiesta en el territorio como un modo diferente de utilizar, conocer y cuidar. El parque, junto al emplazamiento actual, es una isla, un monte rodeado de urbanización, un parque entre edificaciones, que lo separan del paisaje de los montes. Puede pensarse en un modelo itinerante, o seguir con el modelo fijo, sugiere Ramírez. En este segundo caso, que parece el de mayor consenso, se puede dar continuidad a los compromisos con el Ayuntamiento y hacer evolucionar la

Fiesta Mayor del 28 de diciembre en el cerro-parque del Puerto de la Torre. Pero siempre como ensayo previo para un cambio ineludible y definitivo al parque de la Virreina.

## **CONSIDERACIONES FINALES TRAS LA CELEBRACIÓN DEL CONGRESO**

Benagalbón ha dado cobijo durante dos días del mes de abril a fiesteros, fiesteras y aficionados. El Congreso de Fiesta de Verdiales ha sido la excusa para hurgar en el presente y atisbar su proyección futura. La Fiesta de Verdiales está necesitada de diálogos y confrontaciones leales como los vividos en el Centro de Estudios del Folclore. La palabra ha sido la protagonista. Siempre una palabra respetuosa con las opiniones contrarias. Siempre con una actitud constructiva.

La asistencia de más fiesteros y fiesteras se ha echado en falta. Pero ello no quita la oportunidad del Congreso y la necesidad, verbalizada en el mismo, de proponer más diálogo, más debate, más discusiones y conversaciones desde otras mesas de trabajo, jornadas de reflexión o de Congresos como el organizado en el Centro de Estudios del Folclore malagueño.

Quienes nos encontramos allí durante dos días vimos un camino para pensar y repensar la Fiesta de Verdiales. También sabemos, a meses pasados de su celebración, que el Congreso no quedó en Benagalbón. Que las redes sociales hirvieron de comentarios y conversaciones sobre lo que allí se dijo (y nos consta que todavía sigue). Aquella estrategia de comunicación 2.0, planteada como algo necesario por ponentes como Pepelu Ramos o Jorge Dragón, quizá encontró su nacimiento en el I Congreso de Fiesta de Verdiales. Ahora toca profundizar, cuidar y trabajarlo intencionadamente.

El Congreso también fue testigo de una necesidad manifestada en muchas de las mesas y entre los asistentes. Necesitamos escuchar las sabias palabras de fiesteros consagrados. Las de Paco Maroto, las de Juan Romero Anaya, las de Vicente 'el negocio'; todas ellas nos hicieron plantearnos la oportunidad de dedicar los recursos que fuesen precisos para que de una forma profesional y científica pudiese ponerse en marcha un proyecto de investigación que garantizara un registro riguroso de la Fiesta de Verdiales. "Nos hace falta centralizar y organizar un espacio donde poder catalogar sonidos,

imágenes, escritos y fotografías que cuentan la historia de nuestra fiesta", sugería el comunicador y periodista Pepelu Ramos.

La etnografía, en el sentido antropológico del término, puede ayudar en esas tareas de registro, análisis, organización e interpretación. El Centro de Estudios del Folclore malagueño y Benagalbón son, sin duda, el continente perfecto.

La simbiosis la constatamos en el ambiente de Fiesta que se generó tras la clausura del congreso, quizá condicionada por la disposición respetuosa y constructiva que fiesteros y fiesteras mostraron durante las mesas de trabajo, quizá porque el Congreso mismo hizo cuanto pudo para posibilitar esa buena disposición fiestera. Lo cierto es que en la tarde-noche del sábado 23 de abril de 2016 las calles de Benagalbón fueron testigos de cómo tres pandas de verdiales (Montes, Almogía y Comares) lograban entrecortar la respiración de fiesteros, fiesteras y aficionados. Un ir y venir reflexivo y atónito nos trasladaba muy pausadamente de una a otra panda, y en aquellos círculos fiesteros se nos estreecía el sentido. Aquella fiesta sí era fiesta.

A large, stylized white letter 'M' logo with a decorative flourish on the top left of the first vertical stroke.

diputación de **málaga**



**Culturama** Diputación de Málaga



centro de ediciones  
diputación de málaga