

ah

ANDALUCÍA  
EN LA HISTORIA

— DOSIER —

ANDALUCÍA Y SUS  
MÚSICAS POPULARES





## MUSEO DE LA AUTONOMÍA DE ANDALUCÍA

La exposición recorre el proceso autonómico andaluz.

Custodia la **bandera** y el **escudo** originales de Blas Infante y las **pizarras** de los referéndums de 1980 y 1981.



## MUSEO DE LA AUTONOMÍA DE ANDALUCÍA



## CASA DE BLAS INFANTE

Conocida como "*La Casa de la Alegría*", fue diseñada y construida por Blas Infante en 1931.

Reconocida como **Bien de Interés Cultural** y **Lugar de la Memoria**. En la biblioteca se puede ver aún su colección de discos y libros.

## JARDINES DE BLAS INFANTE

Estos jardines fueron diseñados por **Blas Infante** en 1931.

Tienen una extensión de 20.000 m<sup>2</sup> y reúne cerca de **500 especies** con señalización específica.

un pueblo  
y **su memoria**



Avenida Blas Infante, s/n.  
Coria del Río – La Puebla del Río (Sevilla)  
[centrodeestudiosandaluces.es/maa](http://centrodeestudiosandaluces.es/maa)  
**Entrada gratuita**

Información y reservas  
en el teléfono: **955 656 990**



## PROGRAMA DE ACTIVIDADES

**Día de Andalucía, 28F**  
**Primavera en el Museo**  
**Actividades de Verano**  
**Semana de la Historia**  
**Navidad en el Museo**  
**Actividad ¡A las Urnas!**  
**Plan didáctico**  
**Exposiciones temporales**



Centro de Estudios Andaluces  
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA,  
ADMINISTRACIÓN PÚBLICA E INTERIOR

# La música de la historia



El extrañamiento con el que a menudo se plantea la historia de la cultura respecto a la historia de la música y viceversa tiene, paradójicamente, puntos comunes. Las narraciones de ambas disciplinas están determinadas por el obsesivo síndrome del eslabón perdido entre un periodo y otro. El resultado es la elaboración de relatos teleológicos que buscan explicar el producto final desde el concepto de progreso. De ese modo, muchas obras no pueden ser incluidas en dichas historias porque no aportan ninguna novedad respecto a lo que en cada periodo se considera vanguardia.

A la insistencia sociológica clásica que entiende que autor y obra deben ser estudiados sin necesidad de recurrir al contexto histórico, se le añade otra debilidad propia de estos enfoques tradicionales de la historia de la cultura o de la música como legado: la elaboración de repertorios diferenciados, uno elitista o docto y otro popular. Difícilmente se podrá explicar o entender un proceso histórico si se establecen *a priori* estas divisiones sociológicas, tanto para la creación como para el consumo.

La historia de la humanidad ha transcurrido por etapas de intensas interacciones culturales e hibridaciones. La historia de la música tiene mucho que decir sobre los sonidos propios de esos largos o puntuales procesos de circularidad o intercambios sociales, económicos o culturales. Músicas de ida y vuelta entre continentes, relaciones entre distinguidos compositores y músicos de calle, tradiciones reinventadas a partir de determinados contextos políticos, continuos

préstamos entre cantos sagrados y profanos, etc.

En ese sentido, y como diría Peter Burke, el uso de la música como documento histórico es un reto para cualquier historiador o docente que intente estudiar o explicar el pasado. Oído o no oído, cada momento histórico tuvo sus propios sonidos, como ahora los tiene el nuestro. La relación de la creación musical con los cambios en la historia ha dado lugar a un intenso debate desde hace varias décadas. Según Alex Ross, fue en el siglo XX cuando se desmoronó la barrera que mantenía cercada a la música respecto a la sociedad. El cambio ha sido significativo porque, como afirma este crítico estadounidense, “aun cuando la historia no pueda decirnos exactamente qué significa la música, ésta sí que puede decirnos algo sobre la historia”. No hay duda que si ignoramos el “ruido eterno” que ha acompañado siempre a nuestros antepasados despreciamos una parte importante de la historia.

El pasado de Andalucía se podría conocer y explicar por sus músicas. Ese conocimiento pasa, por ejemplo y tal y como se plantea en el tema central de este número, por reconstruir los paisajes sonoros de las ciudades siglos atrás o por rastrear nuestros lazos sonoros con América, con África o con el resto de Europa. Y, por supuesto, es imprescindible recuperar el papel de tantos olvidados de la historia (mujeres, minorías, marginados...), protagonistas en el día a día con sus coplas o sus bailes que, a menudo, eran prácticas transgresoras con forma de resistencias cotidianas. Es la música de nuestra historia que apenas se ve, pero se oye.

**MANUEL PEÑA DÍAZ**

DIRECTOR DE ANDALUCÍA EN LA HISTORIA



**Edita:** Centro de Estudios Andaluces  
**Presidente:** Elías Bendodo Benasayag  
**Director gerente:** Tristán Pertíñez Blasco  
**Coordinación:** Alicia Almarcegui Elduayen  
**Consejo de Redacción:** Eva de Uña Ibáñez, Rafael Corpas Latorre, Esther García García y Lorena Muñoz Limón  
**Director:** Manuel Peña Díaz  
**Consejo Editorial:** Carlos Arenas Posadas, Marieta Cantos Casenave, Juan Luis Carriazo Rubio, Salvador Cruz Artacho, José Luis Chicharro Chamorro, María José de la Pascua Sánchez, Encarnación Lemus López, Carlos Martínez Shaw, Teresa María Ortega López, Antonio Ramos Espejo, Valeriano Sánchez Ramos y José Luis Sanchidrián Torti.

**Colaboran en este número:** Ascensión Mazuela Anguita, Manuela Cortés García, Consuelo Pérez Colodrero, Herminia Arredondo Pérez, Francisco J. García Gallardo, Diego García-Peinazo, Juan Ruiz Jiménez, Miriam Lucía Triviño, Marta Cintas Peña, Leonardo García Sanjuán, Manuel García Fernández, Francisco Sánchez-Montes González, Manuel Álvarez Casado, Juan L. Villalobos Cañete, Ana Pérez López, Rafael Rodríguez, Mónica Fernández Amador, Eva Díaz Pérez, Carlos M<sup>º</sup> Porras Castaños, Salvador Cruz Artacho y Francisco Contreras Pérez.

**Diseño:** Gomcaru, S. L.  
**Maquetación y tratamiento de las imágenes:** Gomcaru S. L. / Emilio Barberi Rodríguez  
**Impresión:** Dia Cash, S. L.  
**Distribución:** Distrimedios, S. A.

El Centro de Estudios Andaluces es una Fundación Pública Andaluza adscrita a la Consejería de la Presidencia, Administración Pública e Interior de la Junta de Andalucía.

**Centro de Estudios Andaluces**  
 C/ Bailén, 50 - 41001 Sevilla  
**Información y suscripciones:** 955 055 210  
 fundacion@centrodeestudiosandaluces.es

**Correo-e:**  
 andaluciaenlahistoria@centrodeestudiosandaluces.es  
**URL:** www.centrodeestudiosandaluces.es  
 Depósito legal: SE-3272-02  
 ISSN: 1695-1956

**Imagen de portada:** Granada (1565), dibujo de Joris Hoefnagel, en Georg Braun, *Civitates Orbis Terrarum*, vol. 5, Colonia, 1598. Jerusalem. The National Library of Israel, ct 266.



'Andalucía en la Historia' no se responsabiliza de las opiniones emitidas por los colaboradores y participantes de cada número de la revista.



Centro de Estudios Andaluces  
 CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA,  
 ADMINISTRACIÓN PÚBLICA E INTERIOR

## Dossier: Andalucía y sus músicas populares

La aproximación a la historia de la música andaluza a través de las músicas populares y de la tradición oral permite vislumbrar aspectos de la vida que habitualmente han pasado inadvertidos a los historiadores, como el importante papel de la música en la vida cotidiana o la participación de las mujeres en su desarrollo. Este dossier, coordinado por la profesora de la Universidad de Granada Ascensión Mazuela Anguita, parte de las músicas populares de la Andalucía islámica, muestra la importancia de las mujeres en la imagen musical de Andalucía que tenían los viajeros en la Edad Moderna y se extiende cronológicamente hasta el siglo XX, a través de la música carnalera, la copla, el flamenco y las músicas urbanas. Además, presenta una selección de recursos para el estudio y la difusión de las músicas populares andaluzas en la era digital.

### Músicas en la Andalucía islámica 8

Manuela Cortés García

### Andaluzas en la vida musical de la Edad Moderna 14

Ascensión Mazuela Anguita

### Música y andalucismo histórico 20

Consuelo Pérez Colodrero

### Mujeres y copla en el siglo XX 24

Herminia Arredondo Pérez

### Música popular y agrupaciones de carnaval 30

Francisco J. García Gallardo

### Flamenco y otras músicas urbanas 36

Diego García-Peinazo

### Músicas populares en la era digital 40

Juan Ruiz Jiménez

## Mujeres en blanco y rojo 44

Todo en Montelirio es singular. Los artefactos descubiertos, la construcción en sí misma o las personas inhumadas en él, todo apunta a que este enterramiento de la Edad de Cobre no es como los demás.

**Miriam Lucía Triviño, Marta Cintas Peña y Leonardo García Sanjuán**

## Las 'justicias' del rey Pedro I 50

Cruel, despótico o absoluto son algunos de los adjetivos con los que sus contemporáneos calificaban a Pedro I. A mediados del siglo XVI, la historiografía rehabilitó la figura del rey Pedro I para la Historia de España como un monarca de su tiempo.

**Manuel García Fernández**

## Felipe IV en Granada 56

El agobio financiero de la Corona motivó que las ciudades en Cortes, en especial las andaluzas, retiraran su apoyo a los proyectos hacendísticos del rey y su ministro Olivares. Fue pues necesario realizar un viaje a Andalucía para vencer las resistencias locales.

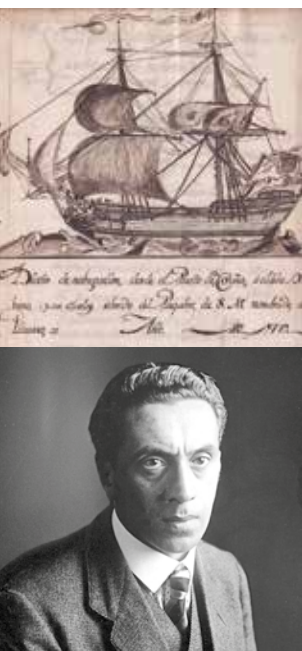
**Francisco Sánchez-Montes González**





Óleo Los Músicos (1617-1618), de Diego Velázquez.

Gemäldegalerie (Berlín).



## Cartas en tiempos del Whatsapp 62

El Archivo General de Indias acoge una exposición sobre el sistema de comunicación postal con Ultramar a lo largo de la historia. En la muestra puede contemplarse una cuidada selección de algunas de las más importantes cartas que se conservan en esta institución.

**Manuel Álvarez Casado**

## El Instituto Murillo de Sevilla 66

“Salir de los moldes antiguos” y poner en práctica las exigencias de las “enseñanzas modernas” fueron los principios sobre los que se fundó el Instituto Murillo de Educación Secundaria de Sevilla.

**Juan L. Villalobos Cañete**

## Ernst Toller en Andalucía 72

Ernst Toller (Samotschin, 1893-Nueva York, 1939) es, junto a Bertolt Brecht, uno de los autores dramáticos más influyentes de la República de Weimar. En él, vida, obra y actuación política están íntimamente relacionadas.

**Ana Pérez López**

## SECCIONES

GOOGLE TIME 78  
Nebrija, caballero de las letras latinas

OCURRIÓ HACE 40 AÑOS



Elecciones municipales de 1979 82  
Las primeras alcaldesas 88

LIBROS 94





Detalle del óleo *Los Músicos* (1617-1618), de Diego Velázquez.

# Andalucía y sus músicas populares

COORDINADO POR: ASCENSIÓN MAZUELA ANGUITA UNIVERSIDAD DE GRANADA

AH  
JULIO  
2019

7

**E**l estudio de músicas populares y de transmisión oral del pasado es arduo, por tratarse de músicas que generalmente no se escribían y que, en ocasiones, únicamente podemos “imaginar” a través de fuentes textuales e iconográficas. A pesar de este y otros problemas metodológicos, merece la pena aproximarse a la historia de la música andaluza desde el prisma de estas músicas, ya que esta perspectiva permite vislumbrar aspectos de la vida musical que tradicionalmente han pasado inadvertidos a los musicólogos, como el papel de la música en la vida cotidiana o las prácticas musicales de las mujeres.

Este dossier parte de las músicas populares de la Andalucía islámica, muestra la importancia de las mujeres en la imagen musical de Andalucía que tenían los viajeros en la Edad Moderna y se extiende cronológicamente hasta el siglo XX, a través de la música carnavalesca, la copla, el flamenco y las músicas urbanas. Además, presenta recursos para el estudio y la difusión de las músicas populares andaluzas en la era digital.

Las músicas populares de Andalucía resultan de una convivencia entre culturas que posiblemente ha determinado su devenir histórico hasta nuestros días. A las

danzas y músicas de juglares y poetas zejeros de la Andalucía islámica siguieron zambras y laylas moriscas, en las que las mujeres tuvieron un papel particularmente importante, y que disfrutaron de cierta tolerancia hasta las últimas décadas del siglo XVI.

Los viajeros europeos que visitaban Andalucía en la Edad Moderna debieron de haber identificado la cultura española con la combinación de elementos musulmanes, cristianos y sefardíes y representaron en dibujos costumbristas escenas musicales protagonizadas por mujeres tocando instrumentos de percusión y bailando. La asociación de música de danza y ocasiones festivas con mujeres tañedoras y con la herencia musulmana o sefardí hacía que estas prácticas musicales resultasen problemáticas en cuanto a ortodoxia religiosa y rectitud moral. Posteriormente, en el momento de emergencia del andalucismo, compositores de dentro y fuera de Andalucía utilizaron elementos del folklore y de la música popular andaluza, estilizados y depurados, para expresar rasgos considerados propios de la identidad andaluza, el carácter alegre de sus gentes o, de nuevo, su pasado árabe.

La relación entre músicas populares, mujeres y moralidad también se refleja en la copla, un género de música popular que mezcla lo folklórico y lo popular urbano y

en el que las mujeres destacaron como intérpretes y también como protagonistas de las historias que narraban sus textos, normalmente mujeres que tenían comportamientos y modos de vida distintos de los socialmente aceptados. Otro tipo de canción dramatizada es la copla de carnaval, ligada a la fiesta carnavalesca, que ha sido vista por los andaluces como forma de autorrepresentación y, por parte de los foráneos, como paradigma de lo andaluz.

Tanto la copla como la música carnavalesca reflejan la importante relación que tienen las músicas populares con el ámbito urbano. La música y las danzas de origen morisco se han conectado frecuentemente con el flamenco, tradicionalmente considerado una mezcla de arte y folklore, de música de tradición oral y de música popular urbana. No obstante, el flamenco está vinculado a la ciudad desde el siglo XIX y ha utilizado espacios urbanos emblemáticos para la experimentación.

La relación entre música y ciudad posibilita, asimismo, estudiar las músicas populares como parte del paisaje sonoro. Plataformas online y de libre acceso como *Paisajes sonoros históricos (c. 1200-c. 1800)*, que vinculan localizaciones sobre mapas urbanos históricos con eventos sonoros del pasado, permiten volver a experimentar en el presente músicas populares del pasado e incrementar su impacto social. ■

# Músicas en la Andalucía islámica

## Poesía cantada, música popular y danza

MANUELA CORTÉS GARCÍA

UNIVERSIDAD DE GRANADA

La música culta andalusí no puede ser concebida sin el maridaje que presenta con la poética oriental y andalusí, que era elegida por los maestros y músicos entre largas tiradas de versos con el objetivo de adaptarla al canto, la rítmica y la modalidad. La casida oriental era el género poético cantado en época emiral, califal y taifas, composiciones que se forjaban sobre las reglas de la prosodia árabe, metros que derivaron en otros más cortos y aptos para el canto. Respondiendo a las preferencias del público, los maestros escogían los versos más conocidos de afamados poetas, a los que ponían música, cantados con acompañamiento de laúd ('ud), rabel (rebab) y cítara (qanun), y la rítmica de la darbuka, pandereta (tar) y adufe (daff).

Entre finales de la etapa califal y el comienzo de los Reinos de Taifas, a las formas poéticas clásicas orientales (casida) y populares (mawwal) se sumarían otras composiciones andalusíes de carácter estrófico, con el fin de ser integradas a los repertorios: moaxaja y zéjel. La primera estaba escrita en lengua árabe clásica (al-fusha) y sus versos finales eran la jarcha; fue creada por El Ciego de Cabra (s. X). El segundo conllevaba rasgos del dialecto andalusí y fue inventado por el poeta y jugador cordobés Ben Guzmán (s. XI).

Ambos géneros, que fueron fomentados por los poetas andalusíes posteriores, se encuentran recogidos en los cancioneros del Magreb (ss. XVIII-XX).

La estructura compositiva que presentaban estos poemas estróficos (preludio-estrofa-vuelta) permitía la alternancia del canto a solo con

el coral, canto responsorial que dotaba de mayor viveza al canto y que era interpretado en las fiestas cortesanas de los palacios y salones aristocráticos por orquestas y solistas (hombres y mujeres) formados en las escuelas musicales.

El repertorio y la temática de las composiciones variaban dependiendo del marco y el momento de la interpretación. Si se trataba de fiestas o conmemoraciones profanas, la temática de casidas, moaxajas y zéjeles se centraba en el amor profano, la exaltación de la belleza de la amada, la naturaleza y las estaciones, los jardines, el agua, los pájaros, la admiración por los efebos, temas báquicos y panegíricos, mientras que los salmodiados en las conmemoraciones religiosas eran de alabanza a Dios y Mahoma.

Una pléyade de poetas andalusíes comprendidos entre los siglos XI y XV serían los autores de estas composiciones integradas en el entramado de la suite clásica andalusí y las interpretaciones individuales de sus cantores, hombres y mujeres, acompañados de instrumentos.

**CANCIONEROS.** Aunque se han conservado gran parte de los manuscritos que compendian los poemarios andalusíes y las antologías poéticas de varios autores, se han perdido los cancioneros y repertorios que debían interpretarse en las distintas zonas de al-Andalus. Se conservan, sin embargo, numerosos cancioneros magrebíes que compilan las nawbas (ss. XVIII-XX), gracias al proceso de la transmisión oral a la escrita en la otra orilla por posibles moriscos y recopiladores magrebíes, manuscritos que recogen los textos poéticos andalusíes, acompañados del ritmo, el modo de interpretación y el metro poético.

La comparación entre estos cancioneros muestra que gran parte de los poetas andalusíes recogidos pertenecen al periodo de taifas, almorávide, almohade y nazarí, des-

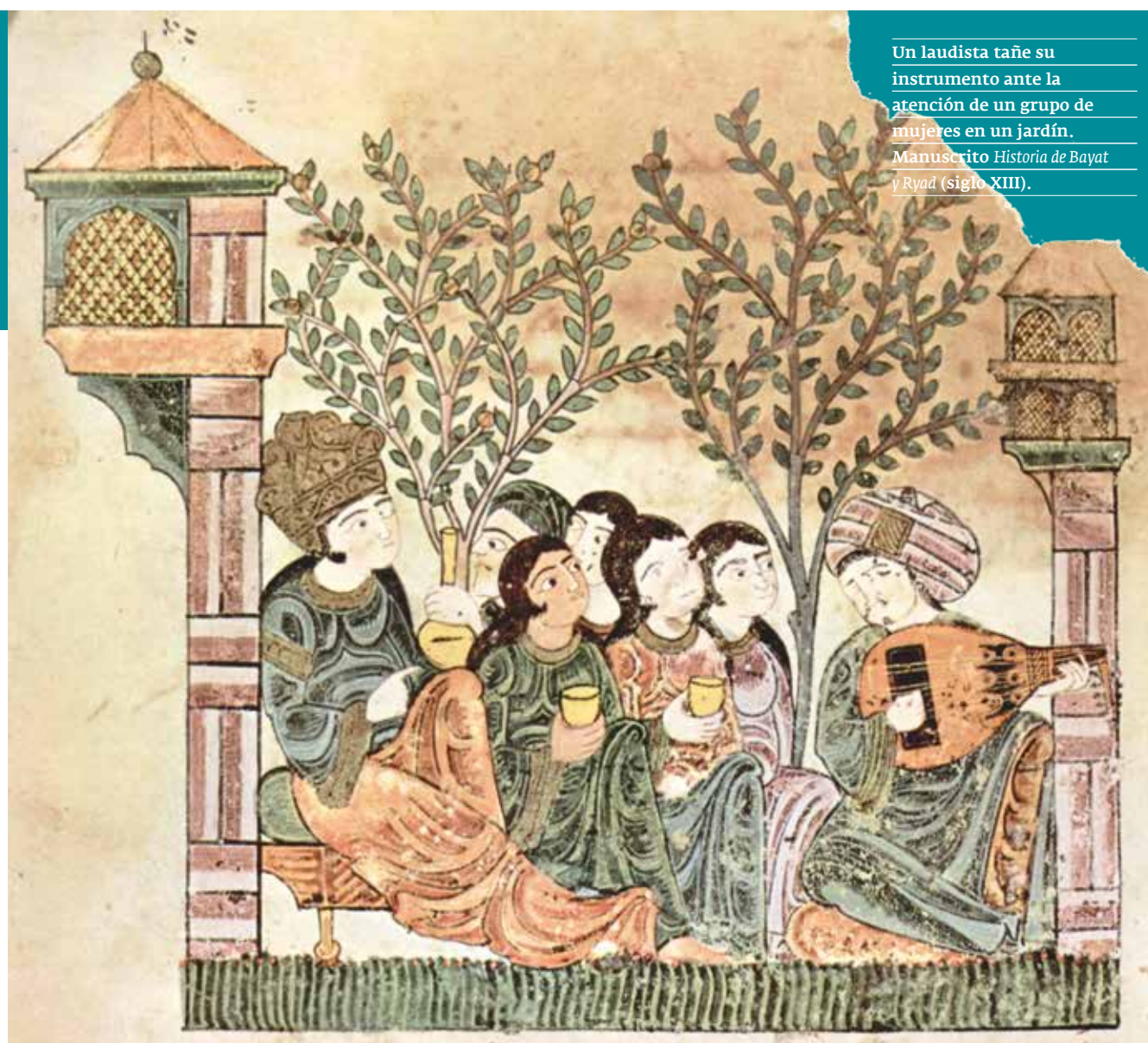
ANDALUCÍA Y SUS MÚSICAS

El análisis de las manifestaciones artísticas en las distintas culturas conduce a observar cómo su impronta aparece de forma más o menos velada en su transcurrir histórico. Aunque los primeros trabajos en castellano

sobre la música en la España musulmana aparecerían a partir del siglo XIX, incluidos en capítulos que formaban parte de la historia de la música en España, los avances producidos en este área de la musicología configuran una historiografía que fue el resultado de ocho siglos de convivencia con otras culturas, y determinan su huella en algunas de las artes y las ciencias del Medievo peninsular.







Un laudista tañe su instrumento ante la atención de un grupo de mujeres en un jardín. Manuscrito *Historia de Bayat y Ryad* (siglo XIII).

Biblioteca Ambrosiana de Roma.

tacando Abu Medyan, Ibn Sahl e Ibn Zuhri "El Nieto" de Sevilla, Ibn Baqi de Córdoba, El Ciego de Tudela, Sustari, Ibn al-Jatib, Ibn Zamrak y el emir Yusuf III de Granada e Ibn Jatima de Almería. La estructura prelude-estrofa-vuelta y la temática profana aparecen en esta moaxaja del cordobés Ibn Rafá' Ra'suh (s. X) incluida en la *nawba al-Istihlal* del *Cancionero de al-Ha'ik*:

*El laúd ha tañido la más maravillosa de las canciones/  
y los arroyos atravesaron los arriates de los jardines.*

*Los pájaros cantaron sobre las ramas del sauce/  
y la alegría desbordó a la gente del lugar,  
mientras nosotros somos príncipes/  
tanto sobrios como ébrios.  
Una cría de gacela cantó/  
la más maravillosa de las melodías,  
y un pájaro respondió/  
entre los arrayanes.*

Algunos de estos poemas cantados en las *nawbas* de la Escuela de Fez se encuentran en el CD *La nuba de los poetas de al-Andalus*. Es obvio que, mientras que la música que se escuchaba en al-Andalus entre los siglos IX y X tenía un claro matiz oriental en el arabesco que presentaba la poesía, la rítmica, la modalidad y los estilos, la pujanza de la cultura hispano-musulmana y su grado de creatividad llevaron a los andalusíes a imponer un arte nuevo que surgiría con identidad propia, el hispano-musulmán, y una música, la andalusí, como resultado de esa fusión.

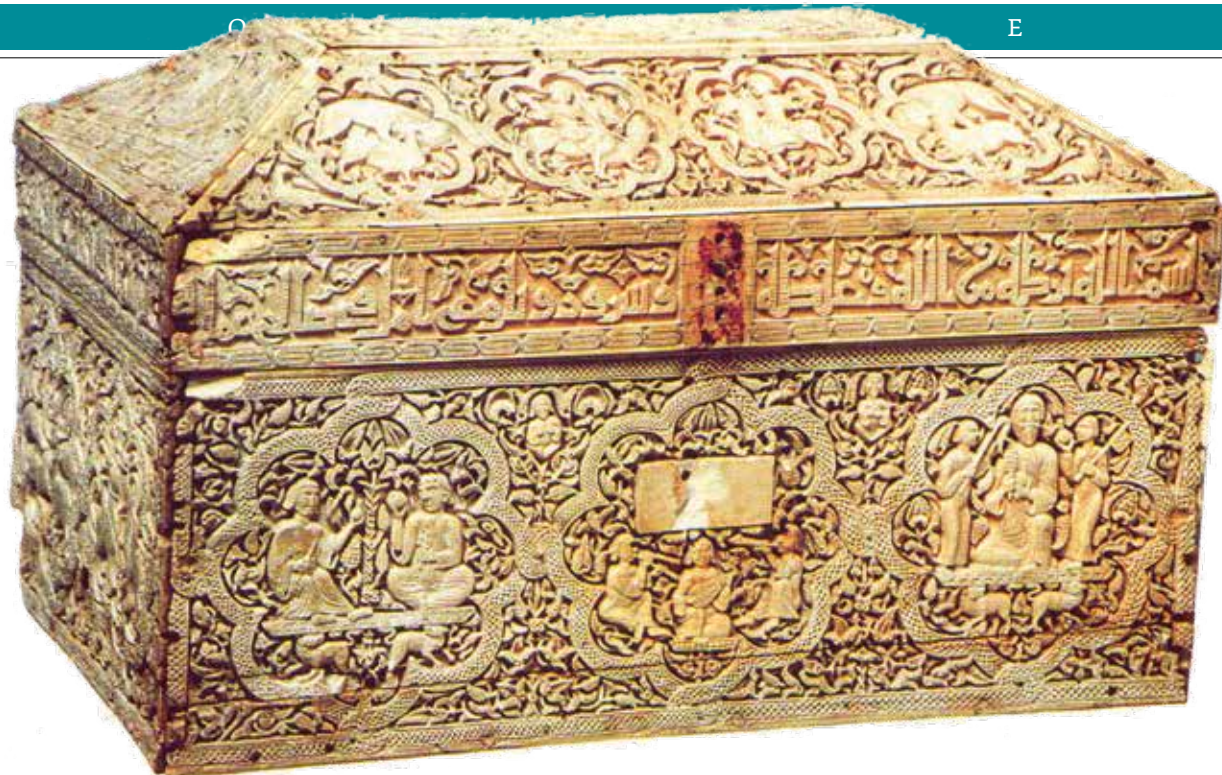
**MÚSICA POPULAR Y DANZA.** Junto a la música culta que se escuchaba en las celebraciones de las cortes cristianas y musulmanas bajo el mecenazgo de emires, califas y señores del medievo y el intercambio de orquestas e intérpretes, el pueblo disfrutaba en sus fiestas populares

con la música, la poesía y los instrumentos de sus juglares y poetas zejeleros, género estrófico lleno de sátiras y matices picarescos.

La carencia informativa sobre la música popular en la comunidad musulmana, beber y judía podría ser debida al carácter oral de la misma, mientras que la culta se llevó a cabo a petición de mecenas y señores. Según los datos encontrados, la música popular estaba relacionada con el cambio de las estaciones y las faenas agrícolas, mientras que la religiosa se centraba en cantos interpretados en las fiestas propias de la comunidad musulmana, la circuncisión y la vuelta de la peregrinación a Meca y Medina.

La variedad de instrumentos propios de ambas comunidades también la recoge, entre otros, el Arcipreste de Hita (s. XIV) en un extenso poema incluido en *El Libro del Buen Amor* donde refleja cuántos acom-





Museo de Pamplona.

**Arqueta de Leyre, joya del arte islámico. Obsérvese el grupo de músicos del Califato Omeya de al-Andalus representado junto a la cerradura.**

pañaban a los bailes en calles y plazas: el albogue (*al-buq*), la dulzaina (*al-mizmar*), el pandero (*al-bandir*), los atabales (*al-atbal*), el rabel (*al-rebab*), el laúd (*al-'ud*), el añafil (*al-nafir*) y las sonajas (*al-sunuy*), respondiendo así a los gustos del pueblo y a una convivencia común.

La danza es otra de las manifestaciones artísticas que ponen de manifiesto la influencia oriental y andalusí. Aunque las fuentes documentales árabes son escasas, sabemos que, frente a los documentos que hablan de la existencia de una danza popular entre la población musulmana, nada en cambio existe sobre la danza en la música andalusí, ya que esta música de corte fue creada para ser escuchada en palacios y salones aristocráticos, sirviendo a veces de fondo en fiestas y tertulias.

Durante la época romana, los historiadores Marcial y Juvenal hablan de la belleza de movimientos de las famosas bailarinas de Gades acompañadas con los crótalos. A estos testimonios se une el historiador y poeta cordobés Saqundi (s. XII) en el capítulo dedicado a Jaén de su *Risala fi-fadl al-Andalus* (Epístola sobre las delicias de al-Andalus), traducida por García Gómez en *Elogio del Islam español*, donde hace alusión a las danzas de las bailarinas (*al-rawaqis*) de Úbeda, herederas de la danza oriental que acompañaban su baile con crótalos. Dice así: “Destacan por su belleza natural y la vivacidad de su arte, por su habilidad en hacer juegos malabares con los sables y los dados y ejecutar juegos de manos”.

### ¡Con las castañuelas no se pase nadie!

■ Algunos de los versos de poetas zejeleros como el cordobés Ibn Quzmán (s. XI) y el granadino Susturi (s. XIII) dan fe de los instrumentos populares utilizados. Al cordobés pertenece este fragmento del zéjel XII de su Diwan, titulado “Los Juglares”, extraído de la obra *El mejor Ben Guzmán en 40 zéjeles* y traducido por Emilio García Gómez:

Preparad el plectro  
y empuñad adufes.  
¡Con las castañuelas  
no se pase nadie!  
Si un pandero hubiese,  
bueno está añadirlo  
con la flauta, amigos  
¡Vida os da la flauta!

La descripción del poeta cordobés muestra, además, los tipos de juegos que eran habituales entre los andalusíes y también se repiten en otros autores. Podría tratarse de divertimentos varios que amenizarían las fiestas palaciegas y los salones de los nobles y formarían parte de las fiestas populares, juegos de palos, espadas y sables que encontramos en Oriente Medio

y el área mediterránea. Según el arabista Henri Perés en *Esplendor de al-Andalus*, el país de los faraones seguía siendo para el Occidente musulmán la tierra de la magia y la brujería, pues la mayoría de los ilusionistas (*al-jayal*) eran egipcios.

Refiriéndose a un músico y prestigiatador egipcio, dice Ibn Baqi de Córdoba (ss. XI-XII):

Ha sido mi comensal hasta las primeras  
luces del día/  
y ha hecho gozar mis oídos con melodías parecidas a  
las de las palomas.  
Se hubiera dicho que sus mangas mientras  
danzaban/  
aprendían a batir sobre el palpitante de mi corazón

Sobre una cantora que danzaba dice Ibn Zaqqaq (Alcira, m. 1134):

Ella cantaba y el tintineo de sus joyas/  
le respondía cuando se cimbreaba  
en su traje de seda y sus collares.

El historiador tunecino de origen sevillano Ibn Jaldun (ss. XIV-XV) señala en la *Muqaddima* (Prolegómenos) cómo en al-Andalus se practicaban distintos tipos de juegos y danzas, imponiéndose un tipo de ballet llamado *kurray* que estaba de moda en la Bagdad abbasí e implantado en la corte omeya. El término *kurray* también aparece en este autor aplicado a los trajes que utilizaban las bailarinas de los que pendían caballitos *kurray*, destacando la riqueza





Darbukas islámicas procedentes de diversas excavaciones arqueológicas.

de los vestidos orientales con los que se engalanaban hombres y mujeres, así como la amplitud de

las mangas en los trajes de los danzantes, lo que evidencia su herencia egipcia y me lleva a recordar las galabeyas tradicionales egipcias. Los conocidos como *kurray* (danzas medievales sobre caballos de cartón) forman parte de algunas fiestas tradicionales de Cataluña y la zona de la Provenza francesa.

Una serie de documentos, de época nazarí y morisca, acreditan la existencia de músicas y danzas populares donde hombres y mujeres disfrutaban compartiendo las famosas *laylas* y *zambbras* en las noches granadinas, etimología que evidencia su origen oriental y las tradiciones que debieron compartir con las comunidades gitanas de la Baja Andalucía. Tras la toma de Granada por los Reyes Católicos, se pronuncian las fuentes cristianas referidas a las fiestas granadinas del Corpus y otras de carácter lúdico donde participaban los moriscos acompañados de instrumentos y gran algarabía.

El granadino Fray Pedro de Alcalá (1492-1505), testigo de honor de la caída del Reino

### Documentos nazaríes y moriscos acreditan la existencia de músicas y danzas populares donde hombres y mujeres disfrutaban compartiendo las famosas *laylas* y *zambbras* en las noches granadinas

Nazarí de Granada, acredita en el *Vocabulista arábigo* un extenso número de términos musicales que reflejan la amplia gama de instrumentos orientales y andalusíes utilizados, así como los términos aplicados a sus instrumentistas. A partir del siglo XVI contamos con las obras de algunos viajeros europeos que se pronuncian sobre las danzas, los instrumentos y las vestimentas y aderezos utilizados por los moriscos en sus fiestas.

**MÚSICA RELIGIOSA Y SUFÍ.** La música religiosa no se puede contemplar en el ámbito de las mezquitas, ya que la ortodoxia islámica regida por la escuela *malikí* prohibía la música y los instrumentos en los ritos y oraciones en los lugares sagrados. Además, la licitud o ilicitud de la música, el canto y los instrumentos es uno de los temas más debatidos por la jurisprudencia islámica y sus alfaquíes desde los inicios del Islam, aunque dependiendo de cada una de las cuatro escuelas jurídicas (*malikí*, *hanafí*, *safí'i*, *hanbalí*), el grado de aceptación o prohibición podía variar. Se conservan

numerosos tratados andalusíes que recogen el posicionamiento de alfaquíes y cadíes en este sentido.

Los avances en la investigación nos per-

miten descubrir la relevancia del sufismo y las cofradías en al-Andalus, así como las fiestas donde se escuchaban los cantos de alabanza a Dios, Mahoma y los maestros sufíes, conocido como *madih*, canto salmodiado que podemos escuchar en los alrededores de las mezquitas, en noches de Ramadán, Fiesta del Cordero (*Aid al-Kabir e Aid al-Sagir*) y las que conmemoraban el nacimiento de Mahoma, conocidas como el *Mawlid*. Existen documentos que atestiguan la celebración de esta fiesta en el Reino de Granada, Granada y Málaga.

La corriente espiritual del sufismo en el contexto del Islam surgiría en Córdoba con Ibn Massarra (s. IX), quien la importaría de Oriente, aunque cobraría relevancia a partir del periodo almorávide, teniendo como centro la Escuela de Pechina (Almería) y extendiéndose por el desierto almeriense, la Granada nazarí y algunas zonas de Málaga.

El sufismo, en sus inicios, fue denostado por los estamentos religiosos y políticos, de ahí que muchos sufíes tuvieran





Laúd marroquí propiedad de Uthman Almerabit.

que refugiarse en zonas alejadas de las ciudades. Las cofradías andalusíes (*tariqas*) más importantes, formadas por grupos de sufíes que seguían las enseñanzas de un maestro, fueron la de *sadillies* o “alumbrados” y los *qadiriés*, cofradías que podemos ver a lo largo de todo el mundo islámico.

La música sufí se podía escuchar en aquellas *zawiyas* (oratorios tipo ermitas) que albergaban la tumba de algún maestro espiritual o eran el lugar de encuentro de los sufíes en las celebraciones de algunas cofradías. Los rituales en las cofradías citadas eran sobrios, basados en rezos y cantos recitativos en loor a Dios, Mahoma y maestros sufíes. Sin embargo, existieron otros basados en estos cantos pero, además, acompañados de instrumentos de percusión (grandes adufes y pequeños tamborcillos), aerófonos como la flauta (*al-nai*), la dulzaina (*al-mizmar*) y la axabea (*al-sabbaba*) y, a veces, las danzas, al ser las distintas vías que utilizaban los iniciados (*al-murid*) para lograr la unión con Dios.

La historia de al-Andalus cuenta con grandes maestros y poetas sufíes de la talla de Abu Medyan de Cantillana (Sevilla), Ibn ‘Arabi de Murcia, Ibn Saba’in del Valle de Ricote (Murcia), Ibn al-Arif de Almería y Sustari de Cuadix, entre otros. Aunque nacidos en tierras andalusíes, tuvieron que emigrar al Norte de África y Oriente Medio, donde difundieron sus doctrinas y son venerados hasta hoy. Dependiendo de las reglas por las que se rigen los maestros de las cofradías, el canto puede ser recitativo

(coral) o bien sobre la base melódica de los modos clásicos (arabo-orientales, persas, andalusíes, magrebíes o turcos) acompañados de instrumentos.

El canto poético en las *nawbas* andalusíes (profanas y sufíes) es una realidad en la sociedad actual, al formar parte de la programación cultural en festivales, conciertos, seminarios y congresos y por su difusión por compañías discográficas, medios de comunicación e Internet.

**MORISCOS.** El seguimiento de las fuentes textuales árabes y cristianas parece confirmar que la música cortesana andalusí desapareció del Reino de Granada tras los edictos pronunciados contra los moriscos por el Tribunal de la Inquisición. La desaparición de las cortes musulmanas conllevaría la progresiva dispersión de orquestas y músicos. Solo se conservan dos manuscritos anónimos moriscos fechados entre finales del siglo XV y principios del XVI centrados en el laúd, ritmos, modos, sistemas de acordes y notación musical alfabético-numérica, mientras que los conservados en el Magreb a partir del siglo XVI repiten en sus contenidos la teoría musical reflejada en los trataditos moriscos, aunque a veces amplían la información.

La música culta, popular y sufí de la Andalucía islámica aglutina un amplio bagaje cultural y artístico, a través del arabesco que conforma la variedad de músicas, composiciones poéticas, prosodias, ritmos, melodías, instrumentos, tipos

de danzas, riqueza de tejidos, trajes y ornamentación, ilusionistas y magia, por cuanto generaron y cuyas huellas forjaron los cimientos de otras músicas y danzas. Tal vez el destino (*al-qadr*) hizo que para mantenerse tuvieran que mostrar su impronta en otras músicas y danzas a ambas orillas del Mediterráneo, en la huida y el tránsito de moriscos y sefardíes, donde como manifestaciones artísticas vivas han seguido su proceso evolutivo y se plasman en algunos de los patrimonios compartidos en ambas orillas. ■

## Más información:

### ■ Cortés García, Manuela

*La música árabe y andalusí de las dos orillas en los estudios musicológicos: ss. XVII-XXI.* Ediciones del Genal, Granada, 2018.

### ■ Fernández Manzano, Reynaldo

*La música de al-Andalus.* Universidad de Granada, 2016.

### ■ García Gómez, Emilio

*Las jarchas romances de la serie árabe en su marco: edición en caracteres latinos, versión española en calco rítmico y estudio de 43 moaxajas andaluzas.* Alianza, Madrid, 1990.

### ■ De Zayas, Rodrigo

*La música en el vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcalá (1492-1505).* Fundación El Monte, Sevilla, 1995.





das ist das moris  
danc

3 danczen die  
istgen mit  
in der scziola  
den singen  
der zine

Dibujo de tres músicos —con tambor, viola y aro metálico— y dos bailarines moriscos extraído del libro *Das Trachtenbuch* de Cristoph Weiditz (1529).



# Las andaluzas en la vida musical de la Edad Moderna

## La iconografía del baile español

ASCENSIÓN MAZUELA ANGUITA

UNIVERSIDAD DE GRANADA

**C**ivitates Orbis Terrarum, un atlas mundial en seis volúmenes publicados en Colonia entre 1572 y 1617, contiene más de 500 grabados de ciudades y, entre ellos, varias imágenes de Granada. Una de estas imágenes es una panorámica de la ciudad creada por el artista flamenco Joris Hoefnagel (1542-1600) que tiene interés desde el punto de vista musical, puesto que en primer plano encontramos una escena con tres mujeres que se representan tocando un pandero cuadrado, una pandereta y bailando y chasqueando los dedos, respectivamente; dos de ellas llevan rosarios colgados de la muñeca (véase imagen de portada y de la página 15). Esta panorámica de Hoefnagel fue publicada en el quinto tomo del atlas.

Otras escenas de mujeres bailando y tocando se incluyen en dibujos anónimos de Sevilla y Cádiz publicados previamente en el primer tomo de la misma obra. En Sevilla, dos mujeres están bailando y chasqueando los dedos, mientras que otra está sentada, tañendo una pandereta, en una posición casi idéntica a la mujer de la escena de Granada; un hombre está tocando la vihuela y una mujer, que lleva un rosario, sostiene un pandero cuadrado (imagen página 16). El dibujo que hizo Hoefnagel de la

localidad sevillana de San Juan de Aznalfarache también incluye a un hombre tocando una vihuela para una mujer que sujeta un pandero cuadrado. La escena musical de Cádiz (imagen página 16) representa a un grupo de cinco mujeres y seis hombres tocando instrumentos de percusión y bailando. Los hombres tocan címbalos,

pandereta y congas, mientras que las mujeres palmean y bailan.

He analizado los más de 500 grabados de ciudades incluidos en este atlas y es llamativo que todas las escenas musicales se concentren en Andalucía y que estas escenas incluyan a mujeres que bailan y tocan instrumentos de pequeña percusión, ya que las mujeres son prácticamente invisibles en las fuentes que normalmente utilizamos los musicólogos para documentar la historia de la música española en la Edad Moderna. Por tanto, podemos estudiar esta iconografía desde una perspectiva musicológica con el objetivo de imaginar la música que sonaba en estas escenas, e incluso analizar cuál era el papel de las mujeres en las prácticas musicales en contextos civiles a través de los ojos de viajeros extranjeros como Hoefnagel que dibujaron las ciudades andaluzas y a sus gentes.

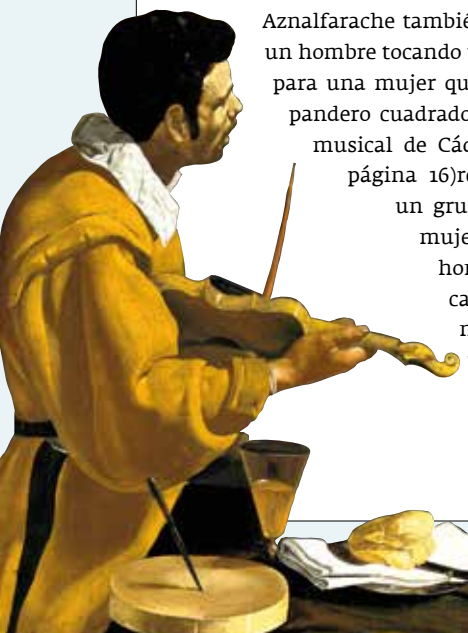
Hoefnagel era un comerciante de diamantes y estuvo en España entre 1564 y 1567 para desarrollar sus actividades mercantiles, tras viajar por Francia y antes de ir a Inglaterra. Había recibido una educación humanística y sabía tocar varios instrumentos musicales. Una pintura titulada *La familia de Hoefnagel* (1571) de Frans Pourbus El Viejo lo representa bailando con su esposa el día de su boda acompañado por una espineta y dos laúdes. La precisión con la que Hoefnagel ilustra instrumentos musicales en otras obras, como en sus iluminaciones en la segunda parte del libro manuscrito de caligrafía *Mira Calligraphiae Monumenta* (1561-1562; Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 20) de Georg Bocskay, o en un misal romano comisionado por Fernando II, archiduque de Austria, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Austria, refleja su interés y formación musical.

Dos de los tres años que estuvo en España los pasó en Andalucía, ya que Sevilla era, en términos comerciales, una importante puerta al Nuevo Mundo. Anton van den Wyngaerde trabajó en España al mis-

ANDALUCÍA Y SUS MÚSICAS

El atlas mundial *Civitates Orbis Terrarum* (Colonia, 1572-1617), publicado por Georg Braun, contiene más de 500 dibujos de ciudades, algunos con ricas escenas costumbristas en primer plano. Únicamente los grabados correspondientes a

ciudades andaluzas incluyen escenas que representan a mujeres interpretando música, lo que resulta sorprendente dada la invisibilidad de las mujeres en las historias de la música del mundo hispánico de inicios de la Edad Moderna. ¿Podemos imaginar la música que sonaba en estas escenas? ¿Por qué los artistas que crearon los dibujos atribuyeron tanta importancia a estas prácticas musicales?







Detalle del dibujo de Granada (1565), de Joris Hoefnagel, en Georg Braun *Civitates Orbis Terrarum*, vol. 5, Colonia, 1598.

mo tiempo bajo el patronazgo de Felipe II también dibujando las ciudades, y se ha argumentado que Hoefnagel era menos exacto

topográficamente y prestaba mayor atención a las escenas en primer plano. Por ejemplo, en uno de sus dibujos de Sevilla incluye una escena exquisitamente detallada que muestra el castigo de una adúltera, su marido —el “cornudo paciente”, un personaje muy popular en la literatura y el teatro—, y la alcahueta. También ilustra al pregonero, con su trompeta, que anuncia el crimen, y a la gente que alza la mano con un gesto que simboliza los cuernos.

La escena de Granada ha sido descrita de formas muy diferentes en la bibliografía. Se ha dicho que un hombre está contemplando la clase de danza de dos doncellas que bailan al son de una pandereta tañida por una gitana. El musicólogo Mauricio Molina argumenta que estas mujeres eran miembros de una de las “hermandades del rosario”, una tradición que se remonta a finales del siglo XV, consistente en grupos de mujeres laicas que se dedicaban a la

**Es llamativo que todas las escenas musicales del 'Civitates Orbis Terrarum' se concentren en Andalucía y que en ellas incluyan a mujeres que bailan y tocan instrumentos de pequeña percusión**

oración de la Virgen y su rosario y utilizaban panderos para acompañar sus cantos y danzas. Esto lleva a preguntarse si estas hermandades y sus músicas de tradición oral eran tan sumamente conocidas y características de Andalucía que llamaban la atención de los viajeros hasta el punto de ser representadas en el primer plano de esta panorámica de Granada.

También se han señalado correspondencias entre esta escena y algunas representaciones de bailarinas moriscas. Un fragmento de grafiti descubierto en una casa morisca de Granada representa a una mujer bailando y se ha argumentado que la posición de sus brazos es similar a la de la mujer ilustrada por Hoefnagel. Musulmanas tocando la guitarra, la pandereta y bailando también se incluyen en una pintura del Partal en la Alhambra. La música y las danzas de origen morisco se han conectado frecuentemente con el flamenco

y se ha argumentado que la escena musical de Sevilla podría estar relacionada con prácticas preflamencas, utilizándose inclu-

so como portada de una monografía de Cristina Cruces sobre las conexiones del flamenco con la música andalusí.

**OBSERVACIÓN O TRADICIÓN.** La escena de Granada forma parte de una tradición iconográfica bien establecida que conduce a preguntarse si Hoefnagel se inspiró en su experiencia personal de la música granadina o si estaba siguiendo convenciones artísticas. Un manuscrito catalán datado en torno a 1320 contiene una miniatura que representa a Miriam junto a las israelitas celebrando el éxodo de Egipto; están bailando y tocando panderos redondo y cuadrado decorados, címbalos, tejoletas y laúd (imagen 1 de la página 17).

Hay evidencia de una tradición sefardita de mujeres llamadas “tanyaderes” que solían ser un grupo de tres mujeres a las que se invitaba a cantar y tocar percusión en ceremonias y ocasiones festivas como





Dibujos de Sevilla y Cádiz del *Civitates Orbis Terrarum*, vol. 1, Colonia, 1572.



las bodas. En 1529 un viajero alemán, Cristopher Weidtz, representó una escena similar en la región cercana de Narbonne, al sur de Francia, incluyendo un pandero cuadrado decorado y una bailarina chasqueando los dedos (imagen 2 de la página 17). Su posición es muy similar a la de las mujeres en la escena de Granada. El grupo de tres mujeres de la escena granadina evoca a la representación de las tres gracias y también es similar a las descripciones y representaciones pictóricas de las brujas; de las mujeres acusadas de ser brujas ante la Inquisición se decía que tocaban instrumentos de pequeña percusión asociados a la danza y eran frecuentemente representadas en grupos de tres, como en la imagen 3 de la página 17, donde encontramos un aquellarre con tres

brujas que tocan castañuelas, zambomba y pandero.

El atuendo de las mujeres de la escena de Granada también merece atención. Llevan chapines, un calzado con suelas gruesas de corcho que se destaca en el dibujo de Hoefnagel: los chapines de la mujer de la izquierda se muestran en primer plano, mientras que el vestido de la mujer de la derecha está ligeramente levantado de modo que los zapatos se ven claramente. Los chapines, que eran característicos de la vestimenta de las españolas y tuvieron gran influencia en la moda europea, provenían de los alcorques medievales, que eran un tipo de calzado de origen musul-

mán. Mientras que las mujeres moriscas se cubrían la cabeza y el rostro y vestían un tipo de pantalón amplio, el modo de vestir de estas tres mujeres concuerda con el de las campesinas españolas que se ilustran en libros de trajes de esa época. Otro códice alemán, que incluye ilustraciones de trajes europeos y data de la primera mitad del siglo XVI, presenta los mismos vestidos y zapatos para las mujeres españolas y, lo que es todavía más interesante, una escena similar que representa, de nuevo, a tres mujeres tocando un pandero cuadrado, chasqueando los dedos, bailando y probablemente también cantando (imagen 1 de la página 18). Esta escena aparece junto a otra ilustración de una mujer tocando un pandero cuadrado y una pareja danzando bajo el título *La danza española* (imagen 2 de la página 18).

Es bastante probable que Hoefnagel tomara estos códices como modelo para crear la escena musical en su dibujo de Granada. Aunque es difícil saber si esta escena se basa en ideas recibidas y no refleja una realidad musical vivida por el artista, la concentración de escenas musicales en los dibujos de ciudades andaluzas en el atlas sugiere no solo que Andalucía y en parti-

cular Granada se veía como el lugar donde la llamada “danza española” era más representativa, sino también que las mujeres

**Hay evidencia de una tradición sefardita de mujeres llamadas “tanyaderes” que solían ser un grupo de tres a las que se invitaba a cantar y tocar percusión en ceremonias y fiestas**



British Library, Add MS 27210.



Museo Cerralbo, Madrid.



#### 1. Detalle de *Golden Haggadah*

(MS, Cataluña, c. 1320), fol. 15r.

#### 2. *Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz*

von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531-32).

Berlín, Leipzig, 1925.

#### 3. Leonardo Alenza y Nieto

*Aquelarre* (c. 1840), óleo sobre cobre, 17 x 22,5 cm.

### El gusto europeo por lo musulmán como exótico queda demostrado por la popularidad de la morisca, una danza cortesana con una coreografía ampliamente difundida por distintos países

desempeñaban un importante papel en estas prácticas musicales de tradición oral.

**ROSARIOS.** ¿Por qué estas mujeres llevan rosarios? Se ha señalado que este atlas refleja constantemente el impacto de la religión en la cultura urbana. Los viajeros europeos deben de haber identificado la cultura española con la combinación de elementos musulmanes y cristianos. La conexión entre panderos y mujeres en la España medieval se encuentra en comunidades cristianas, musulmanas y judías. Podría argumentarse que estas mujeres estaban interpretando

música y bailando de una manera que se pensaba que era de origen morisco. Esto explicaría la importancia atribuida por los viajeros europeos a las prácticas musicales específicamente en Andalucía y particularmente en Granada como el último reino musulmán en España.

Las mujeres tenían un importante papel en las zambras como bailarinas. Durante el siglo XVI y hasta la expulsión de los moriscos como consecuencia de su revolución contra el gobierno cristiano en 1568, hubo un “crash cultural”, como ha señalado Reynaldo Fernández Manzano, y

una transformación de las tradiciones musicales islámicas preservadas en Granada en cristianas, así como cierta tolerancia de estas músicas. La panorámica de Hoefnagel coincide con el fin de este período de transición.

Por ejemplo, se describe en el tratado francés de danza *Orchesographie* (1588) de Thoinot Arbeau. En el siglo XVII, Mersenne también incluyó un ejemplo de “morisca” en el segundo libro de su *Armonía universal* (1636). Bartolomé Joly, un viajero francés que estuvo en España entre 1603 y 1604, describía la interpretación de una danza a la manera morisca: los hombres aderezados con ricas joyas bailaban al son de una gran guitarra; tres o cuatro hombres y seis mujeres se unieron a ellos bailando, chasqueando los dedos y tocando las castañuelas.

En el siglo XVII el término “morisca” se aplicó también a un tipo de danza pantomímica en la ópera, como por ejemplo la “moresca” al final del *Orfeo* de Monteverdi. También en el siglo XVIII la “Entrée de’ Mori” al final del acto II de la ópera de Handel *Ariodante* (1735), se ha enlazado por su “excéntrico carácter musical” con la tradición de la morisca. Esto muestra la importancia que tuvo en la historia de la música de los siglos XVII y XVIII esta tradición que los viajeros veían tan puramente andaluza.

Más allá de la herencia musulmana, se ha argumentado que las reuniones de mujeres para celebrar eventos religiosos a través de la danza y la percusión relacionadas con la historia sefardita tuvo una tradición en la España medieval y que, en contraste con la danza social en las cortes y las zambras, estas danzas para celebraciones rituales tenían un significado espiritual.

Es difícil saber si la escena de Granada refleja una danza a la morisca o una tradición de celebraciones rituales relacionadas con la historia sefardí. Al margen





1. *In Spania die Medlach*, en [Ilustraciones de trajes del siglo XVI] (MS).

2. *Der Spanischs Dantz*, en [Ilustraciones de trajes del siglo XVI] (MS).



Biblioteca Nacional. Res/285.

Biblioteca Nacional. Res/285.

de esta cuestión, la asociación de música de danza y ocasiones festivas con mujeres tañedoras y con la herencia musulmana o sefardí hace que estas prácticas musicales femeninas sean problemáticas en cuanto a ortodoxia religiosa y rectitud moral.

**FORMACIÓN MUSICAL.** En 2013 publiqué un trabajo sobre Isabel de Plazaola, una cantante e instrumentista muy conocida entre la realeza y la nobleza castellana. Tuve noticia de ella a través del análisis del documento del proceso inquisitorial en el que su madre fue acusada de herejía en 1564.

Entre las pruebas que proporcionaban los testigos para acusarla estaban que no podía ser muy virtuosa, ya que su casa estaba siempre llena de músicos que enseñaban a su hija, que era requerida por las mujeres de la nobleza para tocar en sus casas y a la que su madre trató de ingresar en un convento.

La formación musical de las mujeres siempre era conflictiva, a no ser que se preparasen para ser monjas y solamente

aprendieran a entonar el Oficio Divino y a tocar el órgano de manera elemental. En la plataforma digital *Paisajes sonoros históricos* (c. 1200-c. 1800), Juan Ruiz Jiménez da noticia de un ejemplo de música doméstica con mujeres como protagonistas en la Granada de en torno a 1620.

La crónica de la fundación del convento de capuchinas de esa ciudad proporciona información sobre la formación y actividad musical, en el contexto doméstico, de la monja Adriana del Espíritu Santo. Ruiz Jiménez lo presenta como “un ejemplo de la educación musical de las jóvenes de la

**La formación musical de las mujeres siempre era conflictiva, a no ser que se preparasen para ser monjas y solamente aprendieran a entonar el Oficio Divino y a tocar el órgano de manera elemental**

Fotografía de Emilia del Ama con pandero cuadrado en Lumajo (León) tomada por Alan Lomax el 6 de noviembre de 1952.



<http://www.culturalequity.org>

AH  
JULIO  
2019  
19

**La “danza española” y su música eran practicadas por mujeres. Emergieron de un crisol de culturas que persiste en la música folklórica española, algo que captó la atención de los viajeros**

oligarquía granadina y de los saraos que se organizaban en sus residencias de verano cercanas a la ciudad”. Entre los 9 y los 13 años la niña vivía la mitad del año con su madre y la otra mitad con su tía. Su tía contrató a maestros para que enseñasen a la niña a tocar y bailar. En su residencia de verano, cercana a la ciudad, la tía organizó un baile, en el que Adriana causó gran admiración y fue precisamente esto lo que la llevó a decidir retirarse de las vanidades del mundo e ingresar en el convento.

Volviendo a la escena de Hoefnagel, el hecho de que estas mujeres lleven rosarios es intrigante, como si su honestidad y cristiandad tuviera que ser demostrada visualmente, especialmente inmediatamente después de la expulsión de los moriscos; de hecho, en dibujos más tempranos —como los libros de trajes que mencioné antes— los rosarios no aparecían.

En cualquier caso, parece claro que la llamada “danza española” y su música era practicada particularmente por mujeres y emergió de un crisol de culturas que todavía persiste en la música folklórica española y que incluso captó la atención de viajeros extranjeros en el siglo XX, como

la del etnomusicólogo norteamericano Alan Lomax, que en 1952, cuando viajaba por España recopilando música folklórica, grabó en Lumajo (León) varias piezas interpretadas por grupos de mujeres que cantaban y tocaban panderos cuadrados y tomó fotografías de alguna intérprete (véase imagen de esta página).

El análisis en detalle de una pequeña escena tomada de un atlas nos puede llevar a evaluar la importancia atribuida a las actividades musicales en las ciudades andaluzas de la Edad Moderna, en particular por viajeros europeos como Hoefnagel. Estoy convencida de que la tradición oral es un aspecto clave, no solo para situar a las mujeres en el mapa de la historia de la música, sino también para ampliar nuestro campo de miras al aproximarnos a la música del pasado. Mientras que la historiografía musical de inicios de la Edad Moderna en España se ha centrado en polifonía grandiosa, creada por compositores varones, esta iconografía nos administra una “dosis de shock cultural” (tomando el concepto de Robert Darnton); la música que se subraya en el atlas no se escribía y normalmente era interpretada por mujeres. ■

## Más información:

- **Füssell, Stephan (ed.)**  
*Cities of the World = Civitates orbis terrarum: 363 Engravings Revolutionize The View of the World. Complete Edition of the Colour Plates of 1572-1617 / Georg Braun and Franz Hogenberg, edited by Benedikt Taschen.* Taschen, Nueva York, 2008.
- **Molina, Mauricio**  
*Frame Drums in the Medieval Iberian Peninsula.* Reichenberger, Kassel, 2010.
- **Ruiz Jiménez, Juan**  
“La transformación del paisaje sonoro urbano en la Granada conquistada (1492-1570)”, en Gerardo Fabián Rodríguez y Gisela Coronado (eds.) *Paisajes sonoros medievales.* Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, CIEM, Mar del Plata, 2019.
- **Vignau-Wilberg, Thea**  
*Joris and Jacob Hoefnagel: Art and Science around 1600.* Hatje Cantz Verlag, Berlín, 2017.



# Música y andalucismo histórico

## La 'Galería de músicos andaluces' de Francisco Cuenca Benet

CONSUELO PÉREZ COLODRERO

UNIVERSIDAD DE GRANADA

En el tránsito entre los siglos XIX y XX, España se vio inmersa en un proceso acelerado de modernización que, partiendo de la firme conciencia de crisis propia del noventayochismo, procuró actualizar las instituciones del país y forjar el sentido de Nación y de Estado que otras naciones europeas habían desarrollado a través de las revoluciones burguesas de la primera mitad del siglo XIX. Una de las herramientas de las que se valió la administración central para hacerlo fue perpetuar la metonimia Andalucía-España que habían iniciado los viajeros y las viajeras del Romanticismo, prolongando así las relaciones de dominación y explotación del pueblo andaluz tanto cultural como políticamente.

En este contexto, hubo una serie de intelectuales que se afanaron por formular la esencia de la cultura andaluza. El primero fue acaso el antropólogo Antonio Machado y Núñez, "Demófilo" (Cádiz, 1815-Madrid, 1896), con su artículo *Sobre el "Hombre Andaluz"* (1869), secundado por el historiador Joaquín Guichot y Parody (Madrid, 1820-Sevilla, 1906), que ese mismo año publicó la primera historia general de Andalucía.

Más adelante llegaría la contribución esencial del notario Blas Infante (Casares, 1885-Sevilla, 1936), Padre de la Patria Andaluza, quien enunció los fundamentos del regionalismo andaluz en su cardinal texto *Ideal Andaluz* (1915). Todos ellos procuraron restaurar la imagen de la región del sur de España, que todavía en 1927 encontraba tópicos negativos tan mag-

níficamente redactados como la *Teoría de Andalucía* de José Ortega y Gasset.

Entre los autores mencionados debe situarse a Francisco Cuenca Benet (Adra, 1872-La Habana, 1943) quien, afincado en La Habana (Cuba) desde 1914, dedicó casi la mitad de su vida a la compilación, redacción y publicación de la *Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza*, una colección de cuatro tomos en seis volúmenes que recoge los nombres y trayectorias de los andaluces y andaluzas que, aproximadamente entre 1800 y 1930, se dedicaron a los más variados aspectos de la cultura. Su objetivo era refutar el tópico de una Andalucía ignorante, atrasada y holgazana que aún permanecía en el imaginario colectivo europeo y americano.

La obra destaca por dos razones: en primer lugar, porque es la primera de su naturaleza que considera Andalucía como un todo unido y unívoco, como una nación y un país con un pasado conjunto y un futuro y un destino común, cuyos frutos intelectuales derivaban de una serie de cualidades que coinciden plenamente con las señaladas por Blas Infante como constitutivas del genio andaluz. En segundo lugar, porque participa del conjunto de actividades que, desde su puesto como canciller de la Embajada Española en Cuba, emprendió merced a la íntima relación que mantuvo con el Regionalismo Andaluz de la Restauración. Esta se había manifestado, asimismo, en su rol preeminente en la fundación del Centro Andaluz de La Habana en 1919, siguiendo el llamamiento realizado por su homólogo sevillano en 1916, y en la organización y convocatoria de la Liga Regionalista Andaluza en Cuba en 1922, cuyo texto envió por carta al propio Blas Infante como parte de la correspondencia que intercambiaron.

Sus objetivos y su proceder participaron entonces del ideario del regionalismo y de sus dos preceptos aparejados —el regeneracionismo del que había partido y la búsqueda de la identidad andaluza— y, por

ANDALUCÍA Y SUS MÚSICAS

La 'Galería de músicos andaluces' (1927) de Francisco Cuenca Benet, considerado iniciador de la historiografía musical andaluza, muestra que la tradición folklórica y los usos y costumbres populares de Andalucía formaban parte de la creación musical

en el periodo comprendido entre 1870 y 1930. El propósito de esta incorporación era capturar y expresar elementos que se consideraban propios de la identidad andaluza, como el carácter alegre de sus gentes, su pasado árabe o celebraciones como la Semana Santa, a través de elementos musicales populares.



Retrato de Francisco Cuenca Benet  
extraído de Tomás de Urazoz "Obituario.  
Francisco Cuenca Benet", *Anales de la  
Academia de Artes y Letras de La Habana*,  
24/29 (1943), p. 181.

tanto, se trata de una figura clave a la hora de entender cómo interaccionaron nacionalismo histórico y música en las décadas de tránsito entre los siglos XIX y XX.

En el conjunto de la *Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza*, la música ocupa un lugar muy importante, pues, de un lado, de los seis volúmenes publicados, uno está dedicado exclusivamente a ella, la *Galería de músicos andaluces* (1927); de otro, porque dos volúmenes más la tienen como expresión artística principal: los del *Teatro Andalúz Contemporáneo* (1937, 1940) recogen los nombres y trayectorias de los libretistas de zarzuela y los artistas líricos y dramáticos, respectivamente, incluyendo así a otros protagonistas del panorama musical andalúz del momento que frecuentemente son ignorados.

La importancia del primer volumen mencionado es capital, pues convierte a Cuenca Benet en el iniciador de la historiografía musical andaluza. Frente al resto de historiógrafos de la música de origen andalúz —como los ilustres José Parada y Barreto, Rafael Mitjana o Cecilio Roda López—, Cuenca Benet no dedicó su producción al conjunto del país, sino que la orientó exclusivamente a su región de origen. La razón fundamental para esta manera de proceder fue, obviamente, su filiación nacionalista, que su temprana emigración a Cuba catalizó y ayudó a cristalizar definitivamente.

**DICCIONARIO MUSICAL ANDALUZ.** El resultado por lo que a la música respecta fue, entonces, la confección y publicación del primer diccionario bio-bibliográfico musical circunscrito a Andalucía. Como tal, el volumen presenta casi 300 bio-bibliografías de compositores, pianistas, violinistas, guitarristas, violonchelistas, directores de orquesta, pedagogos, críticos musicales, músicos de iglesia y militares nacidos en la región del sur de España, cuyos asientos incluyen con fre-

**La intención de Francisco Cuenca Benet era refutar el tópico de la Andalucía ignorante, atrasada y holgazana que aún permanecía muy vivo en el imaginario colectivo europeo y también americano**

cuencia retratos y partituras originales de los artistas gracias no solo a la magna labor desplegada por el abderitano, sino también al buen hacer del fotograbador Pedro Gutiérrez Sánchez, también radicado en La Habana y extraordinario activo del Centro Andalúz.

El estudio del volumen, dadas las razones expuestas, permite extraer conclusiones muy valiosas en torno a la capacidad y temperamento cultural de los músicos andaluces en el momento crucial en el que su región de origen enunciaba por primera vez las características y especificidades de su personalidad como pueblo, por varias razones.

Aunque en determinadas ocasiones las reseñas vitales y la relación de obras que se

citan en el libro son escuetas, limitándose a la enumeración de títulos de obras y unas cuantas fechas destacadas de la vida del músico, sus contenidos son veraces y extremadamente útiles para la investigación actual, ya que muchas de las fuentes originalmente empleadas para su elaboración hoy no existen, están dispersas o nos son desconocidas.

Además, es el único tomo de toda la colección en el que Cuenca ofrece una selección bibliográfica, dividida en dos secciones, nacional y extranjera, permitiéndonos aventurar cuáles fueron sus criterios de investigación y modelos historiográficos. En este sentido, parece claro que Cuenca Benet recogió estas obras por-







Biblioteca de Andalucía, 1-AI-562.



Biblioteca de Andalucía, 1-DB-254.

1. Portada de la *Galería de músicos andaluces contemporáneos* (1927).

2. Portada del segundo tomo del *Teatro andaluz contemporáneo* (1937).

cología nacional y extranjera a los artistas de origen andaluz.

**DEPURAR Y ESTILIZAR.** Desde el punto de vista de la creación musical, los contenidos de la *Galería de músicos andaluces* permiten deducir que entre 1870 y 1930, aproximadamente, la mayor parte de los compositores de la región empleó al menos una parte del conjunto de características que la tradición musical europea había consagrado para representar “lo andaluz” durante décadas.

Ahora bien, la fórmula para hacerlo fue la de depurar y estilizar dichos elementos, tomados directamente del patrimonio cultural y artístico andaluz, con la intención de resignificarlos, de acercarlos a su naturaleza original, firmemente anclada en la tradición folklórica y en los usos y costumbres populares de la región. De esta suerte y siempre de acuerdo con el volumen elaborado por Cuenca Benet, en la música de este periodo y de compositores como los mencionados más arriba, es frecuente dar con ritmos ternarios, grupos de valoración especial —para representar la elaborada ornamentación melódica propia de la música genuinamente andaluza—, zonas cadenciales fuertemente tonales y, al tiempo, alusiones a la modalidad frigia en el ámbito melódico o en la construcción armónica.

Con frecuencia, esta misma voluntad de capturar y expresar la viva esencia de la identidad andaluza se manifiesta en la elaboración de obras eminentemente descriptivas y que presentan, con cierta reiteración, contenidos extramusicales, bien porque se inspiran en un texto literario, bien porque procuran pintar, no solo a través del discurso musical, sino de su propio título, toda una serie de eventualidades y características de un determinado lugar, ambiente, persona o actitud vinculados, de una manera u otra, a Andalucía y a su cultura, como el carácter alegre, fresco y retozón de sus gentes, el paisaje y el perfil característico de las ciudades, celebraciones características como la Semana Santa o nuestro pasado árabe.

### Describe el trabajo de los artistas andaluces como fruto de la inspiración, el genio y la fantasía propios de su región de origen, pero también y ante todo como resultado del conocimiento técnico

que valoraba positivamente la aportación que realizaban a la investigación y crítica musicológica española del momento, pero también para demostrar su erudición y contacto con las publicaciones de este género para, en definitiva, vincular su aportación con las tendencias más respetadas del momento y, como consecuencia, dentro una vez más de los presupuestos del regionalismo andaluz, revalorizar la aportación de los artistas andaluces en el contexto de la música europea.

A la postre, el propio análisis de los contenidos de la *Galería de músicos andaluces* permite indagar en las relaciones entre música y andalucismo, tanto a través de las informaciones sobre la producción de los artistas andaluces que recoge el volumen como a partir de apreciaciones del autor sobre la música de sus conterráneos, que lógicamente recoge el volumen, y de las opiniones que compila de otros especialistas.

Las propias entradas bio-bibliográficas de la *Galería de músicos andaluces*, en las que Cuenca Benet pretendía “exponer lisa y llanamente la personalidad y la producción” de los músicos nacidos en Andalucía, eliminando todo tópico cultural asociado a su labor, parecen corroborar este punto de vista.

**GENIO ANDALUZ.** Para el polígrafo almeriense, en efecto, la música andaluza

encontró su verdadero cauce de expresión en la obra de los ya mencionados compositores Ocón, Falla, Turina o Albéniz, de intérpretes de la calidad y el talento de los guitarristas Arcas y Segovia o la pianista gaditana Carmen Pérez García (Cádiz, 1897-Madrid, 1974), de musicólogos como Cecilio de Roda o de directores como Mariano Vázquez (Granada, 1831-Madrid, 1894), que fueron los que, a su juicio, más hábilmente lograron expresar el verdadero *genio andaluz* a través de los diversos elementos musicales (melodía, armonía, ritmo y timbre), del carácter vivo pero ajustado de sus interpretaciones o de la hábil y educativa (pero erudita) técnica de sus escritos.

Así, el autor almeriense describe el trabajo de los artistas andaluces como fruto de la inspiración, el genio y la fantasía propios de su región de origen, pero también y ante todo como resultado del conocimiento técnico y de su capacidad de adecuar estos apropiadamente a los materiales musicales de los que hacen uso. Esta llamada de atención sobre su formación y profesionalidad de unos y de otros, que él define como plenamente europeísta, es fundamental en el contexto histórico e historiográfico en el que el volumen aparece, ya que se trata de dos capacidades que habían sido objetadas en demasiadas ocasiones por parte de la crítica y la musi-



## La música andaluza como esencia

■ El poeta Francisco Villaespesa, que firma el prólogo del volumen *Galería de músicos andaluces* de la Biblioteca de Divulgación de la Cultura Andaluza por Francisco Cuenca Benet, lamentaba que, a pesar de que durante mucho tiempo la música andaluza había estado desterrada “de las Academias y los Conservatorios, de los conciertos y los recitales” y que los músicos andaluces habían buscado “sus fuentes de inspiración en extraños veneros”, nuestra rica identidad musical alcanzó a manifestarse en la obra de algunos músicos, entre los que destacarían Manuel García (Sevilla, 1775-París, 1832), Eduardo Ocón (Benamocarra, 1833-Málaga, 1901), Luis Leandro Mariani (Sevilla, 1864-1925), Joaquín Turina (Sevilla, 1882-Madrid, 1949), Manuel de Falla (Cádiz, 1876-Altagracia, 1946) o los guitarristas Julián Arcas (María,

1832-Antequera, 1882) y Andrés Segovia (Linares, 1893-Madrid, 1987), quienes “habían consagrado a Andalucía lo más intenso y puro” de su labor. Según Villaespesa, también habían sabido rescatar la verdadera esencia de la identidad andaluza músicos foráneos, como el francés Georges Bizet, el castellano Tomás Bretón, los valencianos José Serrano y Ruperto Chapí o los catalanes Enrique Granados e Isaac Albéniz.

Villaespesa comparte con Cuenca Benet la idea de que la música andaluza sería una esencia, al tiempo que músico andaluz sería aquel artista capaz de capturarla y llevarla al pentagrama, sin importar su lugar de nacimiento. La música andaluza se definiría por su carácter universal y generoso, tal y como podría definirse el nacionalismo blasinfantiano.

Buenos ejemplos de esta manera de proceder podrían ser la sevillana. *Impressions de fête à Seville* (1922) de Manuel Infante, la pieza *La Macarena* de la colección *Alma andaluza* (1920) de Luis Leandro Mariani, la *Nouba op. 42* (c. 1913) de Martínez Rücker, los *Suspiros gitanos* de Meléndez de la Fuente o los *Recuerdos del Guadalquivir* (1883) del malagueño Joaquín Gaeta Durán.

Otro aspecto especialmente llamativo de la manera en la que se explica la producción musical andaluza en la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca Benet es cómo se manifiestan las contradicciones y tensiones entre Andalucía y España. Así, aunque el texto diferencie muy claramente *lo andaluz* de *lo español* como paso previo para reivindicar el valor intrínseco de la cultura del sur de España y restaurar su ser original, en ocasiones aparecen juicios que subrayan la metonimia andaluz-español que sin duda persistía a principios del siglo XX.

Quizá los ejemplos más claros a este respecto sean los que se ofrecen en los asientos sobre Manuel de Falla y Joaquín Turina, los dos andaluces que más y mejor han representado a la región del sur de España a lo largo de la primera mitad del siglo XX, pero también de otros músicos mucho menos conocidos en la actualidad, como el compositor Eduardo Lucena (Córdoba, 1849-1893), el director de orquesta Prudencio Muñoz López (Málaga, 1877-Madrid, 1925), el violinista José Carlos Ro-

dríguez Sedaño (Puebla de los Infantes, 1903-Madrid, 1977) o el pianista Antonio Lucas Moreno (Sanlúcar de Barrameda, 1900-Madrid, 1973).

Conviene hacer un último apunte acerca de cómo se manifiesta el Andalucismo en la *Galería de músicos andaluces* y en la obra del conjunto de artistas que dicho volumen recoge. Es de carácter cronológico: todas las características musicales, culturales e historiográficas descritas se incorporan al discurso musical en dos oleadas. En un primer momento, aparecen en la producción de los músicos nacidos entre 1860 y 1865, como Mariani o Cipriano Martínez Rücker (Córdoba, 1861-1924), quienes iniciaron su corpus musical aproximadamente en torno a 1880. Seguirían sus pasos un conjunto de músicos que nacieron, justamente, entre 1880 y 1885, como Turina, José Meléndez de la Fuente (n. Sevilla, 1885), Manuel Font de Anta (Sevilla, 1889-Madrid, 1936), Manuel Infante (Osuna, 1883-París, 1958), Falla o Ángel Barrios (Granada, 1882-Madrid, 1964). Todos ellos estuvieron magistralmente anteceditos por la producción teórica y práctica del malagueño Eduardo Ocón, cuya aportación al rico caudal de la música andaluza y española aún no ha sido suficientemente asimilada. Sería posible aventurar entonces que hubo al menos dos generaciones de músicos que, en los años en los que se desarrollaba la autoconciencia andaluza y se iniciaba el camino para su reivindicación

política, expresaron y difundieron a través de su música el espléndido acervo cultural de la región.

Por todo ello, parece claro que el nacionalismo andaluz no solo se manifestó musicalmente, sino que dos de sus herramientas más potentes, el regeneracionismo y la revalorización de la cultura andaluza, tuvieron importantes valedores tanto en Francisco Cuenca Benet, como en los compositores, intérpretes y críticos nacidos en la región. Como consecuencia, es tarea urgente redescubrir y seguir indagando en la aportación de todos ellos al desarrollo de la autoconciencia andaluza y a la difusión del acervo cultural andaluz en los fascinantes años que trascurrieron entre 1850 y 1930. ■

## Más información:

### ■ Cuenca Benet, Francisco

- ▶ *Galería de músicos andaluces contemporáneos*. Cultura, La Habana, 1927.
- ▶ *Teatro andaluz contemporáneo*. Maza, Caso y compañía, La Habana, 1937-1940, 2 vols.

### ■ Pérez Colodrero, Consuelo

- El ideal andaluz en la vida y producción de Francisco Cuenca Benet*. Fundación Blas Infante, Sevilla, 2012.



# Mujeres y copla en el siglo XX

## Entretenimiento y liberación durante el franquismo

HERMINIA ARREDONDO PÉREZ

UNIVERSIDAD DE HUELVA

La copla es un género musical español que toma su forma en los años treinta del pasado siglo XX. Denominada canción andaluza, española, folclórica y principalmente copla, ha pervivido durante un largo periodo formando parte de la vida social, cultural, ideológica y sentimental de nuestro país.

Desde entonces la copla ha ido cambiando, ha dado lugar a distintas derivaciones y se ha renovado en su creación, recepción e interpretación sin llegar a desaparecer de nuestro escenario musical hasta el momento actual.

Varias características proporcionan identidad al género. En primer lugar, una copla es una canción popular que cuenta una pequeña historia o escena de carácter sentimental de forma dramatizada. Compuesta de poesía y música de nueva creación para el consumo masivo, mantiene la estructura común de la canción popular con varias estrofas y estribillo que se interpreta por voz solista (en un estilo de interpretación a flamenco) y acompañamiento instrumental (de orquesta). Sus versos hilvanan un relato o historia pasional a modo de micro-pieza teatral o de pequeña novela con la que algunos autores la han comparado, y se desarrolla a menudo con una organización narrativa de presentación, nudo y desenlace. El mundo temático de las historias en las coplas clásicas del repertorio se centra en el amor romántico dentro de un universo de costumbrismo. Las escenas o relatos que presentan sus letras, referidas a uno o varios personajes o caracteres representativos de

grupos sociales señalados, con frecuencia arquetípicos, ahondan en historias pasionales de amantes y de pareja, amores difíciles, frustrados, vedados, ambientadas en un trasfondo y escenario andaluz.

Tampoco la copla puede identificarse como tal sin la interpretación apasionada, vehemente y con un fuerte carácter teatral del o la cantante. Cuando se escuchan en la intimidad cotidiana o en la agitación de un espectáculo, las coplas transmiten una fuerte carga emotiva al oyente a través de su forma de interpretación musical y escénica, cargada de pasión y de la elaboración de la expresividad vocal y corporal que aporta de manera intensa la sensibilidad sentimental de sus letras.

Hemos disfrutado en distintos momentos de cantantes de copla de género masculino que han contribuido con elocuencia al género, pero la mujer ha dado voz de forma mayoritaria y protagonista a estas canciones y ha afianzado su presencia de manera significativa en la escena musical a través de sus interpretaciones. Su papel es esencial en la copla, en la configuración de la imagen del género representando sus tópicos más característicos y en su rol de intérprete de la música. Con su voz, corporalidad, en su faceta de cantante-actriz, las cantantes de copla han contribuido a abrir un espacio de poder, placer y de creación artística personal, de representación de identidades participando activamente en la vida cultural y social de su época. Recordemos a continuación varios momentos del siglo XX en los que analizamos brevemente ese papel de la mujer.

**PRECEDENTES: EL CUPLÉ.** En el contexto en el que se empieza a dar forma a estas canciones, la vida de la mujer española se encuentra en plena época de agitación y cambio. Los años veinte del pasado siglo representan un periodo fértil de agenda femenina en la vida político social. La trayectoria de modernización y los proyectos

ANDALUCÍA Y SUS MÚSICAS

Las mujeres, principalmente andaluzas, han desempeñado un papel esencial en la historia de la copla, un tipo de canción popular que tuvo gran importancia y difusión en las décadas centrales del siglo XX. Ellas han dado forma

y proporcionado fama a este género artístico a través de sus interpretaciones musicales, su imagen sobre el escenario y con las figuras femeninas protagonistas de los relatos que cuentan. Sus voces, cargadas de emoción en la interpretación de canciones sentimentales sobre vidas y amores amargos, turbulentos, llenaron el sentido vital de muchos oyentes en la época de la dictadura franquista.





Aurora Janffret,  
“La Goya”.  
Caras y Caretas, 816  
(23 de mayo de  
1914), p. 62.



Biblioteca Nacional.

emancipatorios de la mujer, que habían comenzado dos décadas atrás, continúan avanzando hacia más sectores sociales y se abren a más campos en la educación, cultura, profesionalización, legislación, etc.

El contexto urbano se establece como el espacio principal en el que

la mujer va ocupando esferas públicas originariamente no conformadas para ella, no solo en el trabajo y tiempo productivo sino también en el ámbito del ocio y consumo cultural.

Mujeres profesionales e intelectuales configuran otras identidades e imágenes de mujer en el primer tercio del XX, más independientes y modernas. También mujeres de vida cosmopolita, bohemias e intérpretes de distintos géneros artísticos participan en nuevos espacios lúdicos y lucrativos.

Los numerosos teatros, cafés-concierto, cabarés, salas de *music-hall*, de cine o locales de variedades que se extienden por las ciudades españolas ofrecen un variado panorama de actuaciones y entretenimientos que incluyen desde obras teatrales a pases de cine, espectáculos, danzas y diferentes tipos de música, en los que las mujeres son protagonistas de la escena.

Cantantes tonadilleras, tiples cómicas, canzonetistas y cupletistas muestran diversas formas de canción-espectáculo y

**Una copla es una canción popular que cuenta una historia o escena de carácter sentimental de forma dramatizada. Está compuesta por poesía y música de nueva creación para el consumo masivo**

ofrecen sus enfatizadas imágenes sobre el escenario ante la presencia de un público masculino, como mujeres de vida activa y a la moda, modelo de otras mujeres, o como mujeres de vida licenciosa, mujer-objeto y estereotipada en otros casos.

En estos prolíficos años veinte podían escucharse en esos espacios las músicas del repertorio clásico y género lírico (de zarzuela y otros géneros teatrales, ópera y operetas), junto a música popular y de salón, músicas de inspiración española o regionalista como jotas, tangos, pasodobles..., ritmos americanos de jazz, piezas de revista, o canciones sentimentales como el bolero, por ejemplo. Entre todas estas, el cuplé constituye el principal género popular de moda en ese tiempo y el precedente más inmediato a la copla.

Los cuplés más característicos consistieron en canciones-espectáculo ligeras, entretenidas, con temática de actualidad y toque gracioso o picaresco que interpretaban cantantes femeninas a la vez que las gesticulaban y dramatizaban. Raquel

Meller, la Bella Chelito, Pastora Imperio y Amalia Molina fueron reconocidas cantantes de cuplés que convirtieron sus canciones en melodramas, o La Goya, que contribuyó además a dignificarlo y acercarse al público femenino. No obstante, en muchas ocasiones, no cons-

tituye un tipo de canción claramente definible, sino más bien un género que llegó a tomar distintas formas y subgéneros.

**LA COPLA.** Precisamente, una de estas tendencias de la canción popular (del cuplé y otras) se interesó primero en potenciar formas típicamente españolas introduciéndose más en el repertorio de las cantantes en competencia a formas extranjeras y, después, a finales de los veinte y en los treinta, comienzan a popularizarse en mayor medida espectáculos, estampas folklóricas y canciones de inspiración andaluza y estética sentimental consideradas, primero, canciones andaluzas y, posteriormente, copla. En todas se mantiene el protagonismo de la mujer en la escena. Asimismo, la copla se ha visto influenciada por el teatro lírico español en papeles femeninos, temas, escenas, personajes populares, elementos de carácter costumbrista y romántico, y por la tendencia al “aflamencamiento” musical de acompañamiento orquestal, virtuosismo



Manuel López-Quiroga, Rafael de León, Concha Piquer y Antonio Quintero.

vocal, pero de menos “jondura”, que se extiende desde los años treinta en adelante.

En su periodo de máximo apogeo, las dos primeras décadas de la dictadura franquista, la copla consigue posiblemente la más efectiva combinación de música, letra e interpretación de su historia. Todas estas canciones surgen de la mano de compositores, autores de música y letra, coreógrafos y directores de género exclusivamente masculino; sin embargo, la interpretación corrió a cargo principalmente de cantantes femeninas.

**QUINTERO, LEÓN Y QUIROGA.** Entre los autores que crearon las canciones más famosas del repertorio, de especial relevancia fue la estrecha colaboración del grupo de creadores andaluces Quintero, León y Quiroga. Estos llegaron a impulsar y dar forma definitiva a las características distintivas de la copla, considerándose el trío más prolífico y de referencia del género.

Antonio Quintero (Jerez de la Frontera, 1895 - Madrid, 1977), autor de teatro y comedia costumbrista que realizó también guiones cinematográficos, canciones y espectáculos andaluces, pasó a dedicarse a la dirección teatral uniendo su experiencia a la labor poética de Rafael de León (Sevilla, 1908 - Madrid, 1982) y la composición musi-

*Hemos disfrutado en distintos momentos de cantantes de copla de género masculino que han contribuido con elocuencia al género, pero la mujer ha dado voz de forma mayoritaria a estas canciones*

cal de Manuel López Quiroga (Sevilla, 1899 - Madrid, 1988). Juntos crearon una extensísima colección de espectáculos y canciones en las décadas siguientes, más de 5.000.

Sus coplas funden un poderoso y personalísimo vínculo entre texto y música. La poesía de Rafael de León aúna formas cultas, de la Generación del 27 y de la poesía de García Lorca, con tradiciones poéticas y expresiones populares andaluzas, con las que crea un relato de gran carga emocional para el receptor. Aborda historias de amor romántico impregnadas de emociones apasionadas, con cierto fatalismo o sentimiento trágico. Pero a la vez en sus argumentos y escenarios crea un mundo familiar al público, de presencia cercana, no atemporal, de imágenes y personajes arquetípicos del ambiente romántico y de sectores sociales señalados, en un espacio típicamente andaluz.

Por su parte, la música de Manuel Quiroga, en la que hibrida elementos de zarzuela, canción lírica, pasodoble y banda, de compositores españoles y músicas populares de la época, junto a música andaluza (en ritmos, ideas melódicas, formas de expresión vocal y ornamentación influen-

ciadas por el flamenco), se funde perfectamente con la poesía, argumento y evolución psicológica de los personajes que crea

Rafael de León. Contribuye eficientemente al aspecto escénico y conecta rápidamente con el oyente en sus estribillos y melodías vocales cantables.

**INTÉRPRETES.** Pero tampoco la copla adquiere su forma y su dimensión tan significativas sin sus intérpretes, principalmente femeninas, que le dan voz y participan a la vez en su creación. Una gran mayoría de cantaoras de copla en estas décadas de máxima producción son mujeres, muchas de ellas andaluzas: Imperio Argentina, Estrellita Castro, Concha Piquer, Juanita Reina y Marifé de Triana son solo algunas de las más conocidas.

Con su expresividad vocal y su forma de interpretación musical y de comunicar el sentimiento de esas historias cantadas, especialmente en las interpretaciones de más calado artístico, las cantantes de copla transmitieron toda una gama de emociones, imágenes y placeres que llenaron el sentido vital de muchos oyentes durante los largos años de la dictadura.

Con su puesta en escena también crearon una imagen de mujer cantante-artista con capacidad y “poderío” sobre el





Imperio Argentina en el cartel de la película *Carmen, la de Triana* (1938) de Florián Rey.

### **Algunas se escribieron durante la Segunda República y la Guerra Civil, pero la gran mayoría en la posguerra, en un contexto en el que el régimen franquista implantó una nueva política de género**

escenario, de mujer activa que consigue reconocimiento y fama con su profesión artística en una época difícil para la actividad pública femenina, aunque no hay que olvidar que trabajaron en un ambiente favorable gracias a la difusión masiva de sus canciones a través de la radio y en el cine. Este último hizo, no obstante, una utilización bastante estereotipada y simplificadora de la “estrella folklórica”.

Asimismo, la mujer está presente en la configuración e imagen paradigmática de la copla, en las representaciones sim-

bólicas de las canciones, en los textos y en las figuras femeninas protagonistas de los relatos. *Malvaloca*, *Maricruz*, *Triniá*, *La Zarzamora*, *María de la O*, *La Parrala*, *La Lirio*, *La bien pagá*, *La Petenera* o *La Ruiseñora*, entre otras, ponen título y protagonismo a las coplas. Algunas se escribieron durante la Segunda República y Guerra Civil, pero la gran mayoría en la posguerra, en un contexto social en el que el régimen franquista implantó una nueva política de género que impregnó las relaciones y la vida cotidiana de la sociedad española.

Tanto el Estado como la Falange y la Iglesia católica, con todo un entramado de instituciones, establecen unos modelos socioculturales, formas de masculinidad y feminidad, prácticas de vida y pautas de conducta moral basadas en un discurso ideológico nacional catolicista de tradición, conservadurismo y patriarcado radicalizados en un contexto fuertemente represivo. La familia en matrimonio monogámico, canónico, con su finalidad procreadora, es considerada la institución natural y fundamento de la sociedad, y el modelo del papel



Concha Piquer tenía un gran talento interpretativo.

### Varias generaciones de músicos se han acercado a este género artístico desde distintas aproximaciones, recuperando, renovando, realizando nuevas creaciones, mezclas y relecturas musicales

femenino en la sociedad es el de mujer cabeza del hogar y madre, con un fuerte control y regulación de su sexualidad.

**LA MUJER SUBORDINADA.** Pero las coplas no exponen precisamente esos modelos ejemplares de la relación amorosa conyugal de la pareja heterosexual, sino principalmente de vidas y comportamientos al margen de esta. Las coplas tratan del amor relacionado con la prostitución, relaciones extramatrimoniales, amores imposibles, ilícitos, etc. Situaciones no solo de la fantasía del relato, sino que están presentes en la vida cotidiana del momento, en los años en los que el régimen deroga leyes logradas para las mujeres, prohíbe el divorcio y matrimonio civil, los homosexuales son reprobados, se produce un crecimiento de la prostitución, pobreza, miseria, reclusión y aislamiento de una parte importante de la sociedad, más acentuada en el caso de la mujer.

El contenido temático de estas canciones ofrece una representación e imagen claramente patriarcal y subordinada de la mujer: mujeres adúlteras, infieles, madres solteras, alcohólicas y de mala vida, vendidas u oprimidas por el dinero, o mujer fatal, por ejemplo. Es evidente que las coplas exponían, desde un punto de vista de la moral católica, conductas y formas de vida desviadas que la mujer de la España franquista debía evitar porque llevaban a situaciones desgraciadas, no dignas, objeto de condena moral, desaprobación o, incluso, compasión. Una manifestación desigual para los dos sexos, ya que la doble moral de la época no condenaba del mismo modo los comportamientos sexuales del varón. Pero junto a toda esta carga moralizante con representaciones femeninas de sumisión, renuncia, resignación, frustración de aspiraciones de acuerdo con una primera interpretación del significado textual, pueden, no obstante, entreverse otras lecturas,

### ¡Ay, pena, penita, pena!

■ Copla de Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga.

*Si en el firmamento poder yo tuviera,  
esta noche negra lo mismo que un pozo,  
con un cuchillito de luna lunera  
cortara los hierros de tu calabozo.  
Si yo fuera el rey de la luz del día,  
del viento y del mar,  
cordeles de esclavo yo me ceñiría  
por tu libertad.*

*¡Ay, pena, penita, pena, pena!  
Pena de mi corazón  
que me corre por las venas, pena,  
con la fuerza de un ciclón.  
Es lo mismo que un nublao  
de tiniebla y pedernal,  
es un potro desbocado  
que no sabe dónde va.  
Es un desierto de arena, pena,  
es mi gloria en un pená.  
¡Ay, pená! ¡Ay, pená!  
¡Ay, pena, penita, pena!*

*Yo no quiero flores, dineros ni palmas,  
quiero que me dejen llorar tus pesares  
y estar a tu vera, cariño del alma,  
bebiéndome el llanto de tus soles.  
Me duelen los ojos de mirar sin verte,  
reniego de mí,  
que tienen la culpa de tu mala suerte,  
mi rosa de abril.*

algunas sugeridas en las mismas coplas: mujeres que buscan otro destino, que se burlan de él, disfrutan del placer, u otras interpretaciones en aquellas canciones que se mantienen abiertas, sin resolución o no exentas de ambigüedad.

Las coplas además ponen en primer plano historias tristes y temas espinosos de la época que, a través de la sugerente canción, penetran en la imaginación y subconsciente del oyente en estas décadas. Tratan de amor y sexualidad, temas tabú entonces, muestran sus aspectos hedonistas, placenteros, amores verdaderos e impuros, en conclusión, facetas de la vida afectiva. De ahí que su importancia principal radicara en el uso que se le dio en la época, como forma de entretenimiento, de descubrimiento, liberación, supervivencia emocional y psicológica, como exponen numerosos autores, siendo acogida además por todo tipo de público, clases sociales e ideologías.



## Tatuaje

■ Una de las coplas más famosas del repertorio. Firmada en 1941, es obra de los andaluces Rafael León, Alejandro Rodríguez (Xandro Valerio) —autores de la letra— y Manuel López Quiroga —autor de la música—, y aborda la triste historia del amor de una mujer con un marinero.

*Él vino en un barco, de nombre extranjero.  
Lo encontré el puerto un anochece,  
cuando el blanco faro sobre los veleros  
su beso de plata dejaba caer.  
Era hermoso y rubio como la cerveza,  
el pecho tatuado con un corazón,  
en su voz amarga, había la tristeza  
doliente y cansada del acordeón.*

*Y ante dos copas de aguardiente  
sobre el manchado mostrador,  
él fue contándome entre dientes  
la vieja historia de su amor:  
Mira mi brazo tatuado  
con este nombre de mujer,  
es el recuerdo del pasado  
que nunca más ha de volver.*

*Ella me quiso y me ha olvidado,  
en cambio, yo, no la olvidé  
y para siempre voy marcado  
con este nombre de mujer.*

*Él se fue una tarde, con rumbo ignorado,  
en el mismo barco que lo trajo a mí  
pero entre mis labios, se dejó olvidado,  
un beso de amante, que yo le pedí.  
Errante lo busco por todos los puertos,  
a los marineros pregunto por él,  
y nadie me dice, si esta vivo o muerto  
y sigo en mi duda buscándolo fiel.*

*Y voy sangrando lentamente  
de mostrador en mostrador,  
ante una copa de aguardiente  
donde se ahoga mi dolor.  
Escúchame marinero,  
y dime que sabes de él,  
era gallardo y altanero,  
y era más rubio que la miel*

*Mira su nombre de extranjero  
escrito aquí, sobre mi piel.  
Si te lo encuentras marinero  
dile que yo, muero por él.*



La cantante-actriz sevillana Estrellita Castro en la revista *Crónica* del 12 de noviembre de 1933.

Gracias a las interpretaciones musicales llenas de energía y pasión de las cantantes de copla, especialmente en aquellas con calidad artística, como las de Concha Piquer, en las que la música instrumental y vocal es elaborada a través de una amplia gama de matices expresivos de color, intensidad, cambios de ritmo y tempo, silencios expresivos, gestos corporales, las coplas conseguían expresar y evocar toda una gama de intensas emociones, de dramatismo, dulzura, desgarró... que daban vida al fluir de la historia y al personaje de las canciones, y que el oyente abría a su interpretación, experiencias e imaginación personal. Más allá del significado conceptual, el sonido de la música ofrecía, además, una rica experiencia estética, lúdica y placentera que llenaba de intensidad el momento de la audición en esos largos años de la dictadura.

Desde finales de los años cincuenta, y en las dos siguientes décadas hasta la transición, la copla dejó de ser una manifestación tan popular dando paso a otros gustos y formas culturales. Con posterioridad, varias generaciones de músicos se han acercado a este género artístico desde distintas aproximaciones, recuperando, renovando, realizando nuevas creaciones, mezclas y relecturas musicales, con otras formas estéticas y significados. Desde

Carlos Cano, Pasión Vega, Diana Navarro, Miguel Poveda y muchos más, a Martirio, excepcional intérprete y actual embajadora de la mujer en la copla. ■

## Más información:

### ■ Arredondo Pérez, Herminia

“Andalucía y la mujer en la copla”, en Francisco García Gallardo y Herminia Arredondo (coords.) *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2014, pp. 125-147.

### ■ Martínez, Silvia

“Stick to the Copla! Recovering Old Spanish Popular Song”, en Silvia Martínez y Héctor Fouce (eds.) *Made in Spain, Studies in Popular Music*. Routledge, Londres, 2013, pp. 90-100.

### ■ Román, Manuel

*Los grandes de la copla. Una historia de la canción española*. Alianza, Madrid, 2010.

### ■ Sieburth, Stephanie

*Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Cátedra, Madrid, 2016.

# Música popular y agrupaciones de carnaval

Una fiesta emblemática en Andalucía

FRANCISCO J. GARCÍA GALLARDO

UNIVERSIDAD DE HUELVA

El carnaval, fiesta hoy *massmediatizada* y sometida al flujo global de la cultura, fue antes fiesta del desenfreno, si bien acotada temporal y socioculturalmente entre la alegría familiar de la Navidad y la tristeza obligada de la Semana Santa, como diría Caro Baroja.

Como manifestación festiva y musical ya fuertemente arraigada en el mundo europeo medieval, permisiva con la vivencia y la concepción del mundo al revés, el carnaval se transforma en la Andalucía del XIX al igual que en el resto del mundo occidental. Tras un largo proceso de adecentamiento del carnaval y refinamiento de las comparsas, las agrupaciones musicales del carnaval andaluz se irían asentando y configurando en torno al modelo de concierto burgués de la sociedad europea de la misma época.

La canción, la copla de carnaval dramatizada y puesta en escena, el “decir cantando”, se ha convertido en la expresión de esta práctica festiva, musical, identitaria, sensitiva, poética, artística, popular, mediática, espectacularizada, turística, económica..., que lo mismo legitima el poder establecido a la vez que lo critica, que denuncia las desviaciones sociales, los abusos de poder y las malas prácticas políticas, que se encierra en un teatro, se escenifica en una comitiva, desfile, cabalgata, carrusel de coros o se vive en la calle en bulliciosa algarabía.

A través de la máscara, el disfraz, la parodia, la representación de un “tipo”, la inversión irónica, la risa..., la sociedad permite y posibilita en la puesta en escena del

carnaval la coexistencia de una pluralidad de voces.

Llegados a los años previos a la última prohibición de la fiesta, la década de 1930, los concursos de carnaval y sobre todo el de comparsas fueron configurándose como una de sus principales celebraciones emblemáticas en Andalucía. Bajo la dictadura, la fiesta permitida queda casi reducida a celebración musical y a feria local en la ciudad de Cádiz, así como en algunas otras y contadas localidades de Andalucía, sometida a la censura y a un proceso de regularización, homogeneización y normalización festiva. Coros de carnaval, comparsas, chirigotas y cuartetos (o similares) resultan las modalidades de agrupaciones que pervivirían hasta la llegada de la democracia.

Desde mediados de la década de 1980 se recuperarían en casi toda Andalucía, tomando el superviviente modelo gaditano como referencia y el de sus agrupaciones y tipos de coplas a interpretar, erigiendo al Gran Teatro Falla de Cádiz, donde se desarrolla el anual concurso de agrupaciones, en capital y modelo del carnaval andaluz.

**RAÍCES.** En este carnaval, en esta celebración festiva centrada en la práctica musical, Andalucía se presenta y autorrepresenta desde la carnalesca visión del mundo. Un carnaval gaditano, andaluz, europeo, universal, que gira en torno a la canción dramatizada, la “copla de carnaval”, y que se ha transformado como la sociedad que lo acoge y que le da vida, en un carnaval translocal, institucionalizado, mediático e híbrido, en el que convive lo tradicionalista con lo renovador, la crítica con la alabanza, con lo transgresor, lo subversivo, y hasta con lo grotesco.

Sobre los orígenes de las agrupaciones gaditanas, conocidos autores citan la ascendencia italiana, influencias afrocubanas y de ritmos negros, o la inspiración en los ritmos de ultramar por la vinculación

ANDALUCÍA Y SUS MÚSICAS

Las músicas populares constituyen un componente esencial en la celebración festiva del carnaval. A través de estas prácticas musicales, Andalucía se ha autorrepresentado a lo largo de su historia. La “copla de carnaval” se ha transformado

al ritmo de la sociedad, renovándose, haciéndose más mediática, híbrida y menos subversiva. Este artículo traza la historia de la música popular carnalesca desde sus orígenes callejeros hasta nuestros días, en la era de Internet y de las redes sociales.







Cromos ilustrados con diversas escenas de carácter jocoso de unas fiestas de carnaval. Litografía de A. Foruny (Madrid, 1880).

de Cádiz con América, y lo alejan de otras músicas tradicionales de Andalucía o del flamenco. Sin embargo,

para entender la práctica actual y el desarrollo evolutivo de la música y la fiesta de carnaval en Cádiz y en Andalucía, es necesario acudir tanto a las manifestaciones propiamente carnaavalescas precedentes —por ejemplo, a las cuadrillas del XIX que cantaban en carnaval canciones patrióticas—, como a la variedad de tradiciones musicales y culturas en contacto.

Como sugiere Alberto Ramos en su libro sobre el carnaval de Cádiz, “salir en cuadrillas con instrumentos y cantando era costumbre muy arraigada entre los gaditanos en el último tercio del siglo XVIII, y no solo en tiempos de Carnestolendas”, sino también en festividades o festejos como el denominado “aserrar la vieja” o en las vísperas de San Juan y San Pedro donde posiblemente participaran cuadrillas cantando con guitarras y otros instrumentos.

En el contexto de las tradiciones musicales de Andalucía en estos últimos siglos,

### **Para entender el desarrollo de la fiesta de carnaval hay que acudir a las manifestaciones carnaavalescas precedentes, como las cuadrillas del siglo XIX que en esas fechas cantaban canciones patrióticas**

los andaluces han participado en el rezo y canto del rosario por las calles, coros o grupos de campanilleros, la tradicional fiesta de la zambomba y sus cantos (aún celebradas en Jerez de la Frontera), las sevillanas cantadas y bailadas en muy variados contextos (romerías, ferias, corrales y patios de vecinos...), cencerradas en las que se cantaban coplas jocosas y satíricas, coplas de las cruces de mayo, etc.

Algunas de estas manifestaciones, que aún perviven en nuestros propios pueblos y localidades, ya fueron mencionadas en el XIX en publicaciones como las de Luis Montoto, quien en 1883 y 1884 escribe sobre las costumbres populares andaluzas describiendo las celebraciones y fiestas familiares en las que “la guitarra y las castañuelas (palillos por otro nombre) advierten a la gente moza de que es hora de empezar el baile”, “y como no hay baile andaluz sin canto, los cantadores, mozos y mozas,

aguzan su ingenio e improvisan coplas”.

Tampoco debieran olvidarse a aquellas tunas, estudiantinas y ron-

dallas, a las masas corales y orfeones, entre la tradición culta y escrita, la tradición popular y la oralidad, que en esa misma época participaron en la fiesta de carnaval dejando a su paso su huella e influencia (pensemos en la habitual rondalla u orquesta de pulso y púa en los actuales coros de carnaval).

En el reciente trabajo *El Carnaval de Cádiz: de las coplas a la industria cultural* menciono asimismo los villancicos de los siglos XVII y XVIII, interpretados en la catedral de Cádiz ante un público que en Nochebuena abarrotaba el templo. Este género musical desenfadado, muy probablemente, condicionaría a las coetáneas y posteriores agrupaciones de los carnavales gaditanos, afectando a la forma musical de esas coplas, al modo de cantar, a sus ritmos, a lo jocoso y la parodia en los temas tratados, y a sus recursos como el uso de glosolalias y onomatopeyas, sílabas y palabras inventadas



Portada de Tangos cantados en Sevilla por  
Las Viejas Ricas de Cádiz, en el Carnaval de 1886  
a bordo del vapor Silverio: arreglo para canto y  
piano (Sevilla, 1886).

y encadenadas sin sentido, la imitación de hablas extranjeras (como la de los italianos residentes en la ciudad o de los morenos, negros o guineos de las cofradías que participaban en Semana Santa y Corpus, poniéndolos así en ridículo), tan habitual en los tipos y representaciones carnavalescas de Cádiz, donde se recurre de modo similar al uso de los juegos de palabras y los virtuosismos lingüísticos y a la presentación de personajes estereotipados, a los que se les hace hablar su propia lengua o jerga de manera cómica.

Sorprende que algunos de los rasgos que definen hoy los tangos de carnaval ya aparecieran en estos villancicos de negros

que incorporan en su discurso musical elementos de la tradición africana que imitan, pero traducidos al lenguaje musical occidental: las sistemáticas síncopas, la simultaneidad métrica, la métrica del 6/8 con continuos efectos de hemiolia a 3/4, la práctica responsorial de solista y coro, o la utilización constante de síncopas y hemiolias creando esa sensación de polimetría.

En el siglo XIX un proceso generalizado, europeo y americano, lleva a la municipalización y adecentamiento del carnaval de Cádiz, así como a los del resto de Andalucía

y toda la Península Ibérica, transformando la “comparsa callejera” en “comparsa artística”. Si en Cádiz se ha señalado, y no injustificadamente, cierta ascendencia en los carnavales italianos, esta es una característica que comparte con los de las grandes ciudades europeas y con todos los urbanos. Entre los siglos XVI y XVIII, el modelo italiano de la fiesta de carnaval, arte, espectáculo, comercio y *Canti carnascialeschi* transformó la fiesta litúrgica en fiesta cortesana, en espectáculos teatralizados situados entre los “espectáculos de buen tono”, como las grandes celebraciones litúrgicas o las Entradas principescas, de los Triunfos o de las recepciones fastuosas de las visitas de personajes ilustres.

En la fiesta confiscada, hecha política y obra de arte, en Roma, Florencia..., en toda Italia, el carnaval se había transformado en un espectáculo selecto. En Florencia, por ejemplo, esos nuevos cantos de carnaval, más elaborados que las canciones populares, irían conduciendo la burla hacia los cumplidos y las virtudes dirigidos a la propia ciudad, se transforman con el uso de una polifonía cada vez más compleja, lo que conduce a contratar músicos y cantantes conocedores del oficio. Este mismo o similar proceso, unos siglos después, conduciría al resto de carnavales europeos y al gaditano y andaluz, de modo recurrente y cíclico hasta nuestros días.

#### REFINAMIENTO.

En el carnaval de Cádiz y demás expresiones urbanas de esta fiesta, desde mediados del si-

**Desde mediados del siglo XIX y primeras décadas del XX, el carnaval de Cádiz y demás expresiones urbanas de esta fiesta viven un proceso de adecentamiento y refinamiento de las agrupaciones musicales**





glo XIX y las tres primeras décadas del XX, podemos observar un proceso de adecentamiento de la fiesta y de refinamiento de las agrupaciones musicales. A partir de la denominación genérica de comparsas, las agrupaciones irían diferenciándose en coros, comparsas, murgas y chirigotas, afectando tanto a la copla de carnaval como a su puesta en escena: la música, las letras, los tipos representados, el disfraz, la comercialización y profesionalización de las agrupaciones, etc.

Aquellas que son más cuidadas, más “refinadas” en la música de las coplas, la interpretación y la vestimenta pasaron a ser consideradas coros. Mientras, las más grotescas y con voces menos cuidadas y afinadas fueron denominadas murgas. Más tarde, un “refinamiento” de las murgas las conduciría hacia la chirigota. Junto a todas ellas convivieron las menos comunes estudiantinas y, ya a finales del periodo, tríos y cuartetos.

En los años ochenta del siglo XIX el uso del término comparsa había ido quedando reducido a su acepción de agrupaciones musicales de carnaval, ya habituales en la

fiesta, mientras que anteriormente hacía mención a grupos de gentes disfrazadas por las calles, denominadas máscaras, representando una pantomima con baile o parodias, a veces interpretando coplas con o sin instrumentos musicales.

Disfrazados, sus componentes representan un mismo tipo que suele ser distinto entre las agrupaciones y nuevo cada año si el grupo sale con continuidad, lo cual no quita que si obtienen un importante éxito continúen con el mismo durante varios carnavales. Como en una obra teatral de la época, el “tipo” hacía mención al personaje representado, determinando el vestido o disfraz, la denominación de la agrupación, las letras de las coplas, a veces también los instrumentos empleados, y otros recursos que contribuyen a caracterizarlo.

Cantan coplas utilizando músicas conocidas y de moda, sobre todo de zarzuelas, con letras compuestas expresamente para la fiesta; posteriormente y coexistiendo con ese modo de creación, utilizarían estas y otras músicas de moda solo en el popurrí, mientras que crearían composiciones propias para el resto de coplas.

---

**Los Anticuarios, 1905. Comparsa/Coro de Antonio Rodríguez “el Tío de la Tiza” para la que compuso el tango “Aquellos duros antiguos”.**

---

A mediados de la década de 1880, agrupaciones de gran éxito en Cádiz como Las Viejas Ricas salen a Sevilla, Madrid, Argentina, iniciando una nueva práctica de desterritorialización y descontextualización de la música y las agrupaciones de gran repercusión tanto para Cádiz como para Andalucía y América (en Uruguay, por ejemplo, se ha venido sosteniendo el origen español y gaditano, a principios del XX, de la murga uruguaya).

Antonio Rodríguez (1861-1912), conocido como “el Tío de la Tiza”, sería uno de los principales artífices de estos cambios al introducir de manera habitual guitarras y bandurrias en las comparsas —aquellas que también eran denominadas coros— y al subirlas en una carroza engalanada según el tipo representado. Estas aportaciones se extendieron al resto de coros, dando lugar a la consideración dentro del coro de dos nuevas modalidades: el coro a pie y el coro en carroza.

Al refinamiento y adecentamiento contribuyeron los concursos de agrupaciones, como el convocado por la Sociedad Oficial de Fomento en 1927. Para organizar un coro carnavalesco, promocionar el tango

**A mediados de la década de 1880, agrupaciones de gran éxito en Cádiz, como Las Viejas Ricas, salen a Sevilla, Madrid y también a Argentina, iniciando una nueva práctica de desterritorialización**



Los pajeros, comparsa de Paco Alba, 1960.

gaditano, y entendemos que para refinar y adecantar el sonido de las agrupaciones a la vez que las letras de las coplas, convoca un concurso de tangos compuestos para tres voces e instrumentos de pulso y púa, otorgando como premio cierta cantidad económica, así como la publicación de las partituras para piano, bandurria y guitarra. Cantar a una o varias voces y acompañarse o no de los instrumentos de pulso y púa contribuiría a establecer la distinción entre unas modalidades y otras.

El refinamiento en interpretación y vestuario puede observarse, por ejemplo, cuando la organización del concurso en 1932 clasifica a Los Gauchos como coro y no como murga por llevar instrumentos acompañando al canto y por su vestuario serio, dos rasgos diferenciadores de ambas modalidades. La agrupación, interpretando tangos, cuplés y popurrís, sería alabada por sus excelentes voces y su típica rondalla.

Los instrumentos que solían utilizar las murgas —bombo con platillo y caja— realizaban una función rítmica no considerada acompañamiento, término reservado para la función atribuida a los de cuerda. Las murgas, premiadas en los años veinte por su ingenio y valor caricaturesco, sufren una nueva transformación pasando

## El Carnaval, según Caro Baroja

■ Según escribió el antropólogo Julio Caro Baroja, en su obra *El Carnaval. Análisis histórico-cultural*, editada por vez primera en 1965, el aburguesamiento del carnaval fue el preludio de su ruina —que tuvo lugar en los años veinte y treinta del siglo pasado— de la pérdida de la esencia del carnaval que, para Baroja se asentaba en “romper el orden social, violentar el cuerpo, abandonar la propia personalidad equilibrada y hundirse en una especie de subconsciente colectivo”, acciones de disfrazarse, invertir el orden de las cosas, insultarse o agraviar, beber en exceso, representar escenas violentas, desenfreno de hechos y de palabras, la alegría, la sátira con las autoridades, etc.

a denominarse chirigotas cuando Manuel Juan López Cañamaque (1882-1953), “Cañamaque”, concertista de bandurria y autor de letra y música de numerosas agrupaciones, consigue una interpretación más cuidada, mejor vocalización y “concertación de las voces”, convirtiéndose en la modalidad cómica de las agrupaciones musicales carnavalescas.

A este desarrollo también contribuyó el proceso de comercialización de coplas y agrupaciones, así como la incipiente profesionalización de sus intérpretes. En este contexto se publican y son puestos a la venta arreglos de las coplas para piano, principalmente tangos, así como tiras de coplas con las letras y publicidad.

**DICTADURA.** Durante la Guerra civil se produjo la prohibición absoluta de la fiesta del carnaval. De hecho muchos de los autores, directores y componentes carnavalescos de distintos municipios andaluces fueron víctimas del terror y la represión franquista.

Ya durante la dictadura, el poder político controla y tutela la fiesta apropiándose de prácticas antes carnavalescas para presentarlas como “folklóricas”, “tradicionales” y “típicas”. La reescritura de la fiesta





## Más información:

### ■ Ramos Santana, Alberto

*El Carnaval secuestrado o Historia del Carnaval. El caso de Cádiz*

Quorum Editores, Cádiz, 2002.

### ■ García Gallardo, Francisco José

“Andalucía en el carnaval. El modelo gaditano”, en Francisco José García Gallardo y Herminia Arredondo Pérez (coords.) *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*.

Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2014, pp. 175-202.

### ■ García Gallardo, Francisco José

“La música del Carnaval de Cádiz y el flujo global de la cultura”, en Ignacio Sacaluga Rodríguez y Álvaro Pérez García (coords.) *El Carnaval de Cádiz: de las coplas a la industria cultural*.

Universidad de Cádiz, 2017, pp. 127-157.

---

**Coro de 1950 acompañado por el alcalde, José De Carranza, el gobernador civil de Cádiz, el ministro de Trabajo José Sanz-Orrio, así como su hija, reina de las fiestas.**

---

y de las coplas es posible en un marco de control y aparato represivo, silenciando el prohibido carnaval, utilizando la celebración festiva y la puesta en escena de la música para la teatralización del poder y la autoafirmación.

Las agrupaciones carnalescas descontextualizadas participan entonces en una nueva práctica festiva denominada primero Fiesta de los Coros y luego Fiestas Típicas, comercializadas en la Fiesta de interés turístico, como fue declarada oficialmente a mediados de los sesenta. En esta nueva fiesta, que Ramos Santana califica de recuperación “descafeinada” del carnaval, el

poder político pone de manifiesto que solo pretende conservar la tradición de sus coros, rondallas y agrupaciones.

Entre estas resemantizadas agrupaciones del nuevo “Gran concurso” de mediados del siglo XX —coros, estudiantinas, rondallas y chirigotas—, un recurrente proceso de refinamiento origina el renacimiento, la recreación de la comparsa. El nuevo estilo de las chirigotas de Paco Alba, de difícil encorsetamiento en esa modalidad del concurso, contribuye a que en 1960 se incorpore junto a coros y chirigotas la nueva comparsa, agrupación a la que se añadiría ese mismo año la guitarra (con

Gustavo Rosales, “Agüillo”, y Francisco Campos como uno de sus iniciales precursores).

La llegada de la democracia, el renacimiento del carnaval, la retransmisión en directo del concurso para toda Andalucía, y el desarrollo de Internet y de las redes sociales ya en pleno siglo XXI suponen una nueva etapa en este ya largo proceso, y han hecho del carnaval y de sus agrupaciones musicales, con sus formas musicales propias, su uso particular de las voces e instrumentos musicales y su lenguaje musical, una música emblemática de Andalucía. ■

# Flamenco y otras músicas urbanas en Andalucía

## ¿Fue decisiva la mezcla?

DIEGO GARCÍA-PEINAZO

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

**A**l teclear en Google “flamenco urbano”, a fecha de diciembre de 2018 y desde la localización geográfica de California (EE.UU.), las primeras entradas hacen referencia a Rosalía, operando a menudo como etiqueta para definir su música. Sin embargo, si escribimos “flamenco urbano” y “urban flamenco” en Google Académico, buscador de la multinacional orientado a textos académicos, estos descriptores brillan por su ausencia. En enero de 2019, desde Córdoba (España), Google sigue situando a esta cantante y cantaora entre los primeros puestos de posicionamiento del “flamenco urbano”.

Las categorías de género musical son universos articulados y negociados continuamente por audiencias, medios de comunicación, industrias creativas, músicos y otros agentes, entre ellos, estudiosos de la música, musicólogos y flamencólogos. El flamenco tiende a conceptualizarse como arte y folklore, como música popular de tradición oral o música tradicional, así como manifestación híbrida de lo local. Sin embargo, las narrativas mediáticas no ponen el mismo énfasis en catalogarla como música urbana, salvo en ejemplos vinculados a la posmodernidad, concretamente, tras la emergencia del denominado Nuevo Flamenco durante los años ochenta del siglo XX.

Es cierto que, progresivamente, se va consolidando la idea del flamenco en términos de lo que actualmente entendemos por música popular,

gracias, entre otros, a la creciente presencia de los denominados *Popular Music Studies*. Este es un conglomerado multidis-

ciplinar cuyos enfoques teóricos y metodológicos, sin embargo, aún no han permeabilizado de manera significativa en los estudios sobre flamenco. Como afirma el musicólogo Juan Pablo González, las músicas populares se caracterizan por ser mediáticas, masivas y estar simbólicamente vinculadas a la modernidad. Por ello, parece razonable que una parte nada desdeñable de la historia del flamenco pueda encuadrarse dentro de estas lógicas de lo popular.

Si por música urbana entendemos un amplio rango de prácticas musicales diferenciadas a nivel histórico, social y estético, desde repertorios musicales relacionados con la emergencia y desarrollo de las ciudades durante la Edad Moderna hasta los *flashmob* o el *trap* de nuestros días, el flamenco ha estado estrechamente ligado, desde el siglo XIX, a contextos urbanos. Por su parte, la modernidad, en sus diferentes nociones y “vidas”, tampoco se opone necesariamente al flamenco, sino que, más bien, ambos conjuntos se retroalimentan durante diferentes procesos históricos y artísticos del siglo XX. Otra cuestión muy diferente es que el flamenco haya sido —y sea—, en ocasiones, narrado como “tradición” desde otros discursos y prácticas culturales, como frecuentemente aconteció en las músicas populares urbanas andaluzas antes de los procesos de globalización de los años ochenta del siglo XX. En este sentido, diferentes músicas imaginan el flamenco como un universo vinculado al eje “tradiciones-modernidades”.

**HIBRIDACIÓN.** A pesar de que, con frecuencia, asociamos el término “músicas populares urbanas” a los siglos XX y XXI, instituciones como la International Association for the Study of Popular Music (IASPM) o investigadores como Derek Scott en trabajos como *Sounds of Metropolis* vienen evidenciando la necesidad de repensar los límites del concepto y hacerlo extensible al siglo XIX.

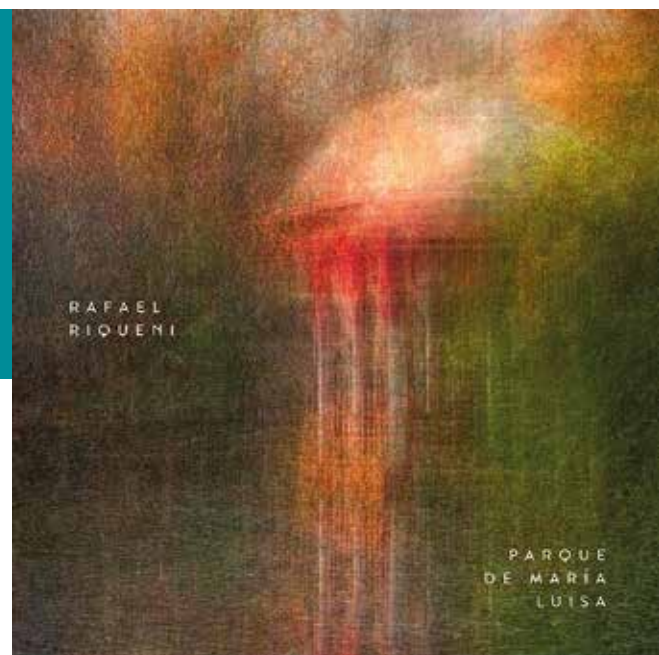
ANDALUCÍA Y SUS MÚSICAS

¿Puede el flamenco considerarse una música urbana? La conexión histórica entre músicas populares y las ciudades tiene una deriva en el flamenco, vinculado a contextos urbanos desde el siglo XIX. La recreación de espacios urbanos emblemáticos

por parte del flamenco supone la utilización de la ciudad como marco para la experimentación. El músico sevillano Gualberto García Pérez constituye un caso paradigmático de hibridación del flamenco con el rock, la *new age* o las bandas de Semana Santa, tomando el municipio como base de su creación musical.







Portada del álbum *Parque de María Luisa* (Universal Music Group, 2017) de Rafael Riqueni.



Interior del icónico álbum *Glorieta de los Lotos* (Philips, 1970) de los Smash.

Aunque nuestro texto se centra en las hibridaciones entre flamenco y otras músicas urbanas a partir de la eclosión del rock en los cincuenta del siglo XX, los intercambios fueron efectivos desde, al menos, la segunda mitad del siglo XIX —de las músicas de salón a los cafés cantantes— y, por supuesto, durante la primera mitad del siglo XX, con la llegada de macro-géneros como el jazz o el cuplé, entre otros.

Durante la segunda mitad del siglo XX, diferentes músicas vinculadas al contexto urbano imaginaron en sus canciones el flamenco, así como la idea de la música andaluza y española. En el segundo lustro de los cincuenta, en el que se enmarca el nacimiento del rock a nivel internacional, músicas bailables como el rock'n'roll o el swing ya presentaban obras como “slow-rock-flamenco” y “rock garrotín” en música notada para orquestinas de baile.

El estereotipo de lo andaluz y lo español —y, por extensión, lo flamenco— permeabilizó en los sesenta en las industrias culturales del Desarrollismo y su resignificación de las ciudades —especialmente, las costeras—, articulado en versos para el cine y la canción como “moderno pero español” de Manolo Escobar, dualidad simbólica discutida por Celsa Alonso.

En los setenta, el imaginario de lo urbano asociado a localidades andaluzas estuvo presente en las músicas de rock progresivo en Andalucía, que en sus variadas representaciones pasaban desde escenarios distópicos de la Mezquita de Córdoba a través de las disonancias métricas y la armonía

de evocación cuartal al recuerdo del Mercado del Piojito en Cádiz o la caracterización del barrio y sus gentes, como en el caso del Sr. Troncoso, de la banda Triana.

De manera casi paralela al nacimiento del término Nuevo Flamenco o a la aparición de la *Leyenda de Tiempo* (1979) de Camarón, diferentes escenas musicales de la(s) Movida(s) de los ochenta, vinculadas a la ciudad, incorporaron en sus propuestas la evocación flamenca, incluidas aquellas que bebían de la sátira, la ironía o el bricolaje estético. Si bien es en esta misma década de 1980 cuando surge, a nivel mediático, la etiqueta de *World Music* —de la mano, como indica Keith Negus, de las industrias discográficas en Reino Unido—, la década de los noventa será testigo de esta hibridación con el flamenco, así como con el pop y el metal, teniendo como ejemplo paradigmático el caso de Enrique Morente y Lagartija Nick en *Omega* (1996).

Aunque la fantástica multiplicidad de tendencias tras la emergencia de nuevas formas de producción y consumo musical de las primeras dos décadas del siglo XXI no pueda ser atendida aquí, valga como ejemplo de hibridación negociada por las audiencias la lista de reproducción de Spotify “Flamenco+Flow”, con esta descripción en la multiplataforma: “La casa del flamenco urbano, de los quejíos y del autotune”.

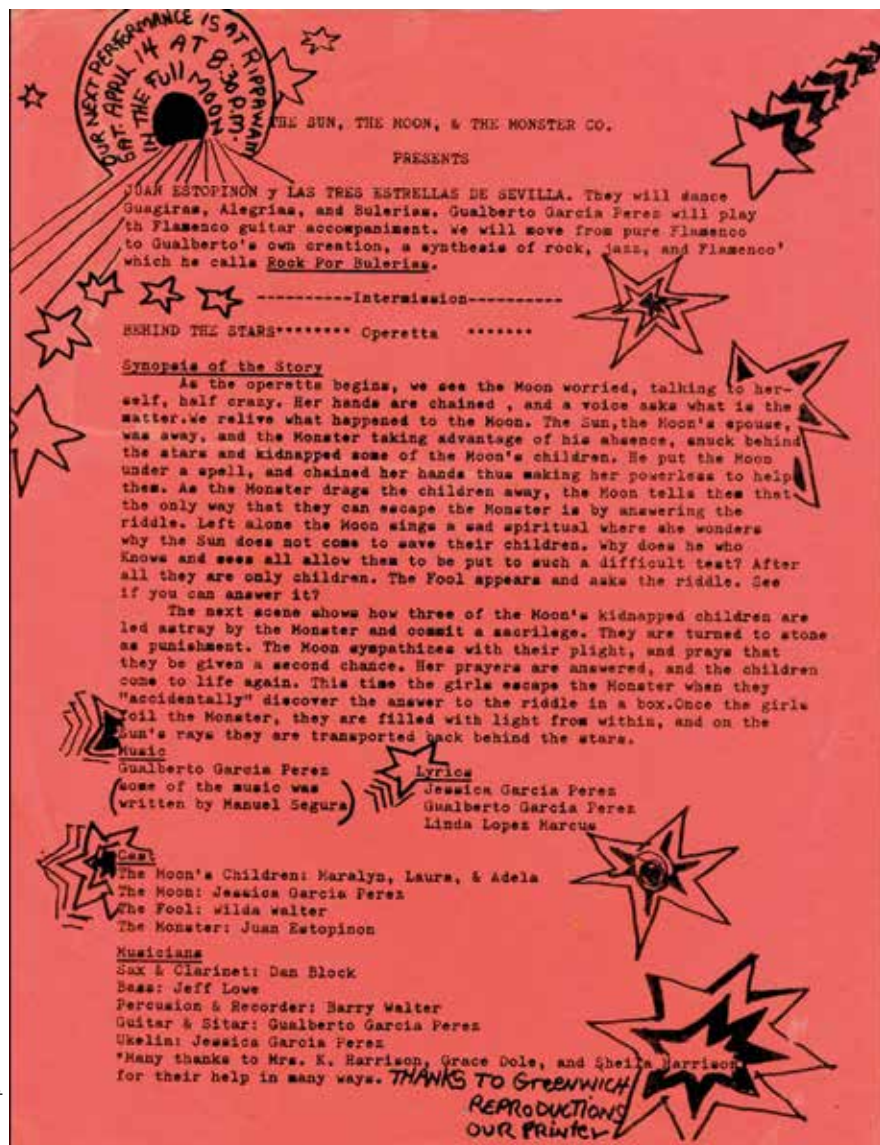
No obstante, en relación con todos estos intercambios, hay que tener presente que la naturaleza de las hibridaciones entre flamenco y otras músicas urbanas, tradicionalmente narrada como una idí-

lica historia de encuentros, esconde, a menudo, procesos de exclusión simbólica de otras músicas e imposición de modelos estéticos e ideológicos en contextos socio-históricos específicos. Hibridación no es sinónimo de equidad, como nos sugiere el sociólogo y politólogo J. N. Pieterse.

**LA CIUDAD.** Pero volvamos a lo urbano y las ciudades en música. Sara Cohen observó, en su estudio sobre Los Beatles y Liverpool desde una dimensión patrimonial, cómo existe una conexión histórica continua entre la música popular y las ciudades. Expresiones y escenas musicales en torno a Andalucía tales como el carnaval de Cádiz, el rock granadino, la banda municipal de música de Málaga, la “movida cordobesa”, la Orquesta Neo-Filarmonía de Huelva o las prácticas históricas del flamenco en el barrio de Triana, en Sevilla, o de Santiago, en Jerez, tienen en común, por distintas razones, la centralidad de la ciudad en su propia definición y desarrollo.

Lo urbano, al fin y al cabo, es indisoluble de su dimensión sonora: como han demostrado disciplinas como los *Sound Studies*, los espacios están mediados por el sonido como elemento social, cultural y político, configurando dichos sonidos diferentes cartografías.

La recreación de espacios urbanos emblemáticos es una práctica compartida por el flamenco y las músicas populares urbanas. En su ya clásico trabajo sobre la “Geografía del Flamenco; Flamenco y Geografía”, Juan Manuel Suárez Japón

Programa de mano de *Behind the Stars* de Gualberto.

empleaba la expresión “ciudades cantao-ras” para hacer referencia a localizaciones clave en la historia del flamenco. En 2017, el guitarrista flamenco Rafael Riqueni publicaba *Parque de María Luisa*, disco dedicado al conocido parque hispalense que recogía temas como “El estanque de los lotos”. Unos cuarenta años atrás, en 1978, el director y productor musical Gonzalo García Pelayo retrataría este parque sevillano en el inicio de su película *Vivir en Sevilla* a través de la voz del cantautor Benito Moreno (1940-2018) y su canción “Primavera”, publicada un año antes. “Porque te espera la primavera” era su estribillo, acompañado de palmas por tanguillos y una flauta que completa los códigos del entorno pastoral. Ese mismo año, el pianista Felipe Campuzano

publicó el álbum *Andalucía Espiritual “Sevilla”*, incluyendo en este un tema titulado “Parque de María Luisa”.

A un paseo por el Parque María Luisa nos invitaba, aún antes, “Glorieta de los Lotos”, canción publicada en 1970 por el grupo Smash. Este tema fotografía con efectividad la resignificación de espacios urbanos por parte de los jóvenes en la Andalucía del tardofranquismo. El parque se imagina a través de la música, en la cual Smash pone en marcha una propuesta que entra en consonancia con la idea de la “ambición estética” de la que hablan expertos en las historias del rock como John

Covach en relación con el movimiento hippie y la contracultura de los sesenta. Lo que se canta, “Nosotros queremos estar en Sevilla sentados en el parque / Glorieta de los Lotos, oliendo a flores. Sí, sí queremos estar”, es indisoluble de cómo se canta.

Una armonización a varias voces por terceras y sextas, habitual en la música popular, cantado mitad *a capella*, mitad *a palo seco*, con una direccionalidad armónica en modo mayor empleando una cadencia perfecta. Presentado como un sencillo ejercicio armónico de conducción de voces ejemplifica, como pocas canciones del periodo, dicha vocación de incorporación de referentes de las “músicas académicas” —fundamentalmente barroca y clásica— por parte de las bandas de rock progresivo de las décadas de los sesenta y setenta. Esto se hace aún más evidente si observamos lo que envuelve a lo que se canta, con interludios en los que se emplean instrumentos como el violín de Henrik Michael o los trinos de un clavicordio interpretado por Gualberto. Por sus características musicales, directo como un himno, cierra con un “¡Ay, qué rollo! ¡Ay, qué rollo! ¡No nos dejan!”, en el cual se produce una suspensión abrupta en la grabación.

**EL “CASO GUALBERTO”.** Gualberto García Pérez, músico sevillano nacido en el año 1945, ejemplifica como pocos la hibridación con diferentes músicas urbanas, desde el rock al flamenco, la *new age* o las bandas de Semana Santa. Su historia es la historia de más de cinco décadas dedicadas a una experimentación en la que el municipio sirve como marco para la creación musical —y también plástica, a través de sus *tapitas*, a menudo acompañadas por una pieza musical y un comentario—.

La nómina de músicas compuestas por Gualberto, disponible a través del catálogo de obras de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), atestigua la referencia al contexto de la ciudad y lo urbano. Sus primeros discos en solitario incluyeron

temas como “Terraplén” (1975), en referencia al barrio de Triana, en los cuales aparecía la voz de Enrique Morente. Dos obras de

**En 'Geografía del Flamenco; Flamenco y Geografía', Juan Manuel Suárez Japón empleaba la expresión “ciudades cantaoras” para hacer referencia a localizaciones clave en la historia del flamenco**





De izquierda a derecha, Gualberto García, Dan Block y Barry Walter.

## El músico Gualberto García Pérez ejemplifica como pocos la hibridación con diferentes músicas urbanas, desde el rock al flamenco, la new age o las bandas de Semana Santa

1988, como “Mil formas de sentir Triana” y “Turruñuelo”, ilustran esta presencia de lo barrial en la música de Gualberto. En su *Puente Mágico* (1983), en el cual Gualberto toca el sitar acompañado por la guitarra flamenca de Ricardo Miño, incluye un “Raga de Granada”, granaína como espejo de sus “Tangos de Nueva Delhi”.

En *Contrastes* (1998), otro de sus discos al frente de instrumentos como el sitar y el sarod, se presenta la nana “De Granada a Almería” o “Pa Cai... a toda vela”, unas alegrías de Cádiz. De la misma forma, además de su “Paseando por Sanlúcar”, destaca el tema “Noche de Rota”, que vio la luz en *Vericuetos* (1976), su segundo álbum en solitario. Fran G. Matute ha subrayado que, junto con otras poblaciones, Rota constituye un ejemplo de los “vestigios de una Andalucía pop” de los años sesenta y setenta. En este sentido, la experimentación musical de Gualberto en su “Noche de Rota” pasa por el juego de disonancias armónicas y tensión tímbrica a través de la distorsión de guitarra eléctrica, la articulación de atmósferas características del rock progresivo —por medio de la proyección melódica hacia el registro agudo de los teclados analógicos—, la presencia del violín como testimonio pasado de las estéticas del folk o el uso intermitente de la cadencia flamenca.

Además de un “Tríptico andaluz”, estrenado en un acto por la muerte de Joaquín Rodrigo (1999), dedicó una versión con sitar al “Himno de Andalucía”. Pero Gualberto, en su dimensión omnívora y melómana, tendente en ocasiones a las estéticas de la *World Music*, también compuso músicas evocadoras de otros territorios, como su “Galicia encantada” para cuarteto de cuerda, explicando el propio músico en su web que trata de recrear el recurso del roncón de la gaita. Si el lector o lectora me permite una pequeña anécdota, cuando en agosto de 2014 conocí a Gualberto, tras un concierto que dio con Ricardo Miño en el Castillo de Santa Catalina, en Cádiz, le informé de que realizaba el doctorado en musicología en Oviedo sobre el rock andaluz y que estaba muy interesado en reunirme con él para hablar de su música. En ese momento, Gualberto, que tenía el sitar entre sus brazos, tocó, antes de mediar palabra, por simpatía de sus cuerdas, el himno de Asturias, “Asturias, patria querida”.

En agosto, pero cuarenta y cinco años atrás, en el verano de 1969, este músico escuchó en directo a Jimi Hendrix y a Ravi Shankar en el Festival de Woodstock, en el estado de Nueva York. La vocación cosmopolita y urbana del flamenco en manos de Gualberto García, quien por aquel tiempo estudiaba música en la neoyorquina *Brooklyn Academy of Music*, se dejó entrever al componer allí su ópera rock *Behind the stars*, que también da nombre a una canción grabada con Smash. En la descripción de su estreno (c. 1972-1973) podía leerse, en inglés: “Pasarán del flamenco puro a la creación propia de Gualberto, una síntesis de rock, jazz y flamenco que él denomina ‘rock por bulerías’”.

Esta materialización del “rock por bulerías” —el “rock andaluz” no fue sino la última de las denominaciones tras “rock afrobético”, “gypsy sound”, “rock arábigo-andaluz” o “rock del sur”, entre otros— en forma de representación escénica nunca llegó a ser grabada, aunque se conservan registros fotográficos y cartelería de esta. Si, tal y como ha demostrado Kiko Mora, el flamenco y la idea de la música española estuvieron presentes en Nueva York desde finales del siglo XIX, en la primera mitad de los setenta, periodo en el que se enmarca esta ópera rock, grupos californianos de rock progresivo como Carmen realizaban también su relectura “glocal” de lo flamenco en *Fandangos in Space* (1973). En este sentido, *Behind the Stars* deviene un ejemplo paradigmático de la hibridación entre flamenco y rock como músicas potencialmente (populares) urbanas negociadas desde lo transnacional. Si, según Félix Grande, “lo decisivo fue la mezcla”, esta mezcla *golpeó* a Gualberto García. ■

## Más información:

### ■ Cohen, Sara

*Decline, Renewal and the City in Popular Music Culture: Beyond the Beatles.* Ashgate, Aldershot, 2007.

### ■ García-Peinazo, Diego

*Rock Andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición.* Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2017.

### ■ Scott, Derek B.

*Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna.* Oxford University Press, Oxford, 2008.

# Músicas populares en la era digital

## La plataforma Paisajes sonoros históricos (c. 1200-c. 1800)

JUAN RUIZ JIMÉNEZ

IES GENERALIFE (GRANADA)

**P**aisajes sonoros históricos [<http://www.historicalsoundscapes.com/>] es una plataforma digital abierta diseñada para explorar los paisajes urbanos sonoros históricos con la ayuda del potencial que proporcionan las nuevas tecnologías. Este innovador enfoque permite a los usuarios acercarse a la música del pasado en lugares históricos a través del uso de mapas y otros recursos digitales interactivos accesibles a través de Internet (documentos, videos, audios, etc.).

Los contenidos pretenden ser integradores y ayudar a una mejor comprensión de las ciudades, estableciendo un diálogo estético e intelectual con su historia sensorial auditiva mediante un enfoque interdisciplinar que aúne los estudios de musicología urbana con otras áreas como la historia cultural y la historia del arte, contribuyendo a la patrimonialización del paisaje sonoro histórico de las ciudades incorporadas.

Desde su lanzamiento en 2015, la plataforma ha ido creciendo de forma sostenida, diversificando sus contenidos hasta alcanzar casi un millar de eventos en más de 550 localizaciones en Granada y Sevilla. La elección de ciudades emblemáticas y densamente pobladas, primero en al-Andalus y luego en la Corona de Castilla, con importantes resonancias culturales transnacionales, permite explorar dos paisajes sonoros extraordinariamente diversos que durante varios siglos fueron testigos de la convivencia de pueblos de diferentes credos y tradiciones los cuales dieron lugar a una excepcional riqueza multicultural.

*Paisajes sonoros históricos* acerca al usuario a los sonidos urbanos a través de la geolocalización de los lugares y escenarios en los que estos se producen. En Granada, disponemos de los mapas dibujados por Ambrosio de Vico (c. 1600) y Francisco Dalmau (1796); en el caso de Sevilla, contamos con el plano del ingeniero Francisco Manuel Coello en 1771. Estos mapas históricos se complementan con Google Maps, para así facilitar al visitante, local o foráneo, la localización de las diferentes ubicaciones geoposicionadas en todos los mapas, los cuales pueden intercambiarse en el icono situado en la parte superior derecha de cada uno de ellos. La galería de mapas se completa con las plantas detalladas de las catedrales de ambas ciudades y de sus edificios anexos en que se ubican los eventos que en ellos tuvieron lugar.

El punto de partida de *Paisajes sonoros históricos* es considerar a las ciudades incorporadas como “*resounding cities*”, usando el término acuñado por Geoffrey Baker, para poder así explorar las posibilidades de entender el espacio urbano como un centro de producción de experiencias sonoras.

El objetivo es introducir al usuario de la plataforma en la manera en que experimentaban el paisaje sonoro urbano y percibían el fenómeno acústico aquellos que participaban en él de forma activa, construyéndolo o escuchándolo, o pasivamente, simplemente vagando por la ciudad en un determinado momento histórico. Con frecuencia, la música es solo un elemento más de un acontecimiento que se presenta envuelto por una pléyade de numerosos estímulos sensoriales más allá de los meramente acústicos que condicionan la percepción auditiva del espectador. Los sentidos, y entre ellos especialmente el oído, aprenden de su propia experiencia y con ella decodifican la información que reciben, por lo que existe una inseparable comunión entre la escucha y el contexto

ANDALUCÍA Y SUS MÚSICAS

Desde su presentación en 2015, la plataforma online y de libre acceso Paisajes sonoros históricos (c. 1200-c. 1800) permite experimentar virtualmente el universo acústico de las plazas y calles de Granada y Sevilla a través de mapas históricos. Con casi

un millar de eventos sonoros cartografiados, incluyendo una variedad de músicas y sonidos urbanos documentados con rigor musicológico en más de 550 localizaciones de esas ciudades, este recurso es de utilidad para instituciones culturales, educativas y turísticas andaluzas.







Sevilla y Granada en las páginas de inicio de la plataforma Paisajes sonoros históricos (c. 1200-c. 1800).

socio-cultural e histórico en el que el oyente se encuentra.

Una faceta del poliédrico paisaje sonoro urbano es la música popular, especialmente compleja de investigar en su vertiente histórica debido a las limitaciones que para su estudio imponen las fuentes tanto textuales como iconográficas. A continuación, a modo de testigos invisibles, nos acercaremos a algunas manifestaciones musicales de tradición no escrita y de transmisión oral que ocasional o recurrentemente tuvieron lugar en distintos escenarios de la Granada y Sevilla medieval y moderna. El buscador que los usuarios de *Paisajes Sonoros Históricos* tienen a su disposición en cada una de las ciudades permite localizar los eventos citados para conocer en extenso los detalles y el contexto en el que se generaron.

**ENTRADAS REALES.** Las entradas reales recorren itinerarios prefijados que mantienen una cierta estabilidad, siendo las puertas de Elvira y de la Macarena, en Granada y Sevilla respectivamente, los prin-

cipales accesos por los que la comitiva regia entraba a estas ciudades tras jurar sus fueros. Constituyen acontecimientos especialmente festivos para la ciudadanía y en ellas conviven la música heráldica, la música culta y la interpretada por el pueblo para acompañar sus bailes en demostración de alegría, como se pone de manifiesto ya desde la entrada en Sevilla del rey Alfonso XI en 1328, o en la de Carlos V en Granada en 1526. En esta última, la comunidad morisca se encargó de una de las actuaciones más vistosas y exóticas, descrita en los siguientes términos por el testigo presencial Juan Negro, secretario del embajador veneciano Andrea Navajero: “Los moros habían hecho sobre algunos árboles grandes plantados en tierra ocho naves no muy grandes, las que iban dando vueltas alrededor y estaban hechas de madera forradas de tela de paños de distintos colores a usanza morisca y sobre ellas había algunos [moros] con diversos instrumentos,

los cuales, cuando pasó el César, no hacían otra cosa que tocar y gritar”.

Ni pendencias ni serenatas. Diariamente, de nueve a diez en otoño e invierno y de diez a once en primavera y verano, el toque de queda en Sevilla avisaba a la ciudadanía del cierre de las puertas de la ciudad y del cese de las actividades callejeras, marcando junto al tañido del alba su ritmo circadiano. El ordenamiento dado a la ciudad de Sevilla por el rey Alfonso XI, fechado en 1337, para impedir pendencias y serenatas, garantizando así el silencio que permitiera el descanso nocturno, prohibía la circulación de personas “con armas y con instrumentos” tras el toque de queda. Se limitaba el tránsito a aquellos individuos que por necesidad tuvieran que desplazarse, debiendo hacerlo “con lumbre y sin armas... et esto que sean fasta tres, o dos, et non mas”. Las *Ordenanzas* impresas en 1527 recogen de nuevo esta normativa que debía transgredirse con relativa frecuencia como

ponen de manifiesto diversas fuentes literarias. En el inicio de su comedia *Lo cierto por lo dudoso*, Lope de Vega nos sitúa en la Alameda

**Las entradas reales eran auténticos acontecimientos festivos. En ellas convivían la música heráldica, la música culta y la interpretada por el pueblo para acompañar sus bailes en demostración de alegría**



**El Corral del Carbón en Granada fue el primer corral de comedias de la ciudad. En la imagen, cromolitografía del XIX de Robert Davies en la que se puede ver la fachada del Corral del Carbón.**

Otra normativa, en este caso el código legislativo de Yusuf I, sultán de Granada entre 1333 y 1354, nos da cuenta de las principales manifestaciones sónicas de alegría y alboroto que inundaban las calles de la ciudad en las principales jornadas del calendario festivo de la Granada nazarí, así como de los excesos a que estos festejos llevaban y a su intento de controlarlos: “Las fiestas para celebrar las pascuas de Alfitra [Ruptura del Ayuno] y de las Víctimas [Fiesta del Sacrificio] han sido causa de alborotos y de escándalos, y en ellas las loables alegrías de nuestros mayores han degenerado en locuras mundanas. Cuadrillas de hombres y mujeres circulan por las calles arrojándose aguas de olor y persiguiéndose con tiros de naranjas, de limones dulces y de manojos de flores, mientras tropas de bailarines y juglares turban el reposo de la gente piadosa con zambras de guitarras y de dulzainas, de canciones y gritos: se prohíben tales excesos y se previene el exacto cumplimiento de las costumbres primitivas”.

**MINORÍAS.** Las minorías étnicas y religiosas, así como otros grupos marginales también contribuyeron con sus particulares músicas de tradición no escrita al paisaje sonoro de estas ciudades. En Granada, las zambras y leilas pervivieron hasta la expulsión de la comunidad morisca en 1570. Ambas ciudades contaron con importantes juderías, la de Sevilla assolada tras el progromo de 1391, la de Granada desmantelada tras la expulsión de los judíos en 1492. Con ellos se iban los romances y canciones cantados principalmente por mujeres, generalmente a solo, sin acompañamiento instrumental y relacionados con sus propios ritmos vitales: canciones de cuna, de boda o de duelo, o para acompañar las tareas domésticas cotidianas. En Sevilla, según el cronista Ortiz de Zúñiga, a la numerosa población negra se le permitía “juntarse a sus bailes y fiestas en los días feriados, con que acudían después más gustosos al trabajo y toleraban mejor el cautiverio”. Se reunían en el llamado barrio del Atambor, “porque allí iban a tañer los negros con su atambor los domingos”, y más concretamente en la plaza enfrente de la iglesia de Santa María la Blanca. *El entremés de los negros* de Simón Aguado (1602), ambientado en Sevilla, recoge el tópico del negro que “sabe tañer y bailar y cantar

durante la noche de San Juan, un espacio que en 1574 había sido drásticamente remodelado para convertirse en el principal lugar de esparcimiento, encuentro social y paseo de la ciudadanía hispalense. El escritor debía conocerlo bien, ya que se encontraba muy próximo al lugar en el que residió durante su larga estancia en la ciudad. Lope nos dice que la noche de San Juan “es noche toda de fiesta, quien esta noche se acuesta gusto o salud le faltó” y en la Alameda resuenan, cerca de la medianoche, cantes y bailes: “¿Cantan? Así lo parece, y aún bailan. Mulatas son, cuanto alegra su canción su negro luto entristece. [Cantan con sonajas] Río de Sevilla cuan bien pareces, con galeras blancas y remos verdes... Escucha, voces, guitarras, panderos, sonajas, locuras, fieros...”.

Una versión culta de esa tonada, anónima, la encontramos en el *Cancionero Musical de Turín* y pone de manifiesto las transferencias entre lo popular y lo culto en el repertorio cancioneril de esta época. Miguel de Cervantes, otro residente ilustre de Sevilla, alude en distintas obras a las cantinelas y requiebros que debían persistir en las calles sevillanas a finales del siglo XVI. En su novela ejemplar *La española inglesa*, al referir que Leonora, para salvaguardar su fama, rara vez salía de su casa más que para visitar el frontero monasterio de Santa Paula, escribe: “Este su gran retraimiento tenía abrasados y encendidos los deseos, no solo de los pisaverdes del barrio, sino de todos aquellos que una vez la hubiesen visto. De aquí nacieron músicas de noche en su calle y carreras de día”.



## Las minorías étnicas y religiosas, así como otros grupos marginales, también contribuyeron con sus particulares músicas de tradición no escrita al paisaje sonoro de las ciudades andaluzas

y danzar y otras mil gracias...”. A ellos se asocia también la guitarra y bailes como el guineo, el paracumbé, el zarambeque, etc. En la mancebía, en la cárcel de hombres y de mujeres, en bodegones, como el del corral de los Olmos, y en otros espacios frecuentados por rufianes y hampones, en su particular jerga conocida como germanía, se cantan canciones acompañadas de castañuelas y guitarras que retratan escritores como Cervantes o el abogado de la Audiencia hispalense Cristóbal de Chaves.

**MENUDENCIAS IMPRESAS.** Al igual que en otras ciudades españolas, en Granada y Sevilla circularon ampliamente los pliegos de cordel. Estas *menudencias de imprenta* eran vendidas en calles y plazas principalmente por ciegos copleros/oracioneros que pregonan sus títulos y recitan y cantan sus textos acompañados de guitarras y otros instrumentos, haciendo así accesibles sus contenidos al vulgo analfabeto que circunstancialmente concurre a sus reclamos.

En Granada residió durante muchos años el poeta de cordel Gaspar de la Cintera, autor de las *Coplas y chistes muy graciosos, para cantar, y tañer al tono de la vihuela* que gozaron de gran popularidad y de los que se han conservado diversas ediciones. En la Biblioteca Jagellona de Cracovia, se guarda un facticio formado por 26 pliegos de cordel impresos en Granada por Hugo de Mena entre 1566 y 1573. Recopilan textos en distintos metros y de temáticas diversas de carácter religioso, amoroso, histórico, etc. que constituyen un magnífico ejemplo del repertorio que sería cantado en el entramado urbano granadino entorno a esas fechas. Entre ellos, encontramos un buen número de villancicos en los que se especifican las melodías con los que debían cantarse: “al tono de abas me tú el hermitaño”, “al tono de moricas del moral madre, las moras del moral” y “al tono de enemiga le soy madre”.

El villancico *Enemiga le soy madre* fue muy popular. Encontramos una versión musical del estribillo, sin coplas, en *El Cortesano* de Luis de Milán (Valencia, 1561); en el *Cancionero de Palacio* se conservan dos versiones polifónicas, a tres voces, una anónima y la otra con música de Juan de Espinosa. En esta misma fuente, Francisco de Peñalosa introduce este estribillo en la canción *Por las sierras de Madrid*. En 1528, en la tienda del

impresor Jacome Cromberger en Sevilla, había 50.500 “pliegos de coplas” y 21.000 “pliegos de oraciones”, lo que nos da idea de la magnitud que alcanzó este fenómeno. En estos pliegos, las fronteras entre lo culto y lo popular se difuminan, ofreciéndonos un rico y variado repertorio que haría las delicias de letrados e iletrados que disfrutarían de ellos en sus versiones recitadas, cantadas o leídas en silencio, ya fuera en las bulliciosas calles o en la quietud de sus hogares. En otras ocasiones, son niños y jóvenes los que cantan coplas en las que determinadas noticias o pequeñas oraciones se transmiten viralmente por toda la ciudad, como ocurrió en Sevilla tras el auto de fe celebrado el 22 de diciembre de 1560, del que da cuenta la correspondencia inquisitorial: “Después de tener scripto a vuestra señoría la que va con esta, subcedió que como los niños e mochos desta ciudad, por las calles de noche y de día usan cantar y cantan un cantar que dicen [en clara alusión a Lutero]: ‘cucaracha Martín cuán pulidica andáis...’; y se vendían coplas impresas dello”.

**COMEDIAS.** Los escenarios teatrales son también espacios para la convivencia e incluso hibridación de los repertorios popular y culto. Encontramos ejemplos de música popular en las comedias, pero especialmente en el teatro cómico breve que se intercala entre sus jornadas. Piezas cortas, en ocasiones de origen medieval, continúan en el repertorio del teatro barroco para ser cantadas, frecuentemente con acompañamiento de guitarra, y/o para acompañar a los característicos bailes de este género. En Granada, el Corral del Carbón, alhóndiga árabe convertida en el primer corral de comedias de la ciudad, y luego el Coliseo, desde 1593, fueron los principales recintos teatrales; en Sevilla, estos corrales de comedias se multiplican desde la segunda mitad del siglo XVI, con vidas más o menos efímeras: el de Don Juan, Doña Elvira, el Duque, la Alcoba, las Atarazanas, San Pedro, la Montería y el Coliseo. El teatro también ocupa colegios de órdenes religiosas e incluso conventos femeninos y, en sus diferentes manifestaciones, está presente en calles y plazas para amenizar acontecimientos festivos de distinta naturaleza, ya sea en escenarios fijos o en carros de representación.

Los límites que impone esta publicación nos impiden continuar con otros ejemplos. Les animo a transitar virtualmente las calles y plazas de Granada y Sevilla a través de los mapas históricos que les proporciona Paisajes Sonoros Históricos para descubrir otras facetas de su complejo y variado universo acústico. Si residen en una de estas ciudades o en futuras visitas, les recomiendo recorrer físicamente alguno de los itinerarios autoguiados que les proponemos en esta plataforma para sorprenderse con los contenidos cartografiados en lugares conocidos o en otros ya desaparecidos que les transportarán a su particular universo plurisensorial. Por nuestra parte, seguiremos incrementado esos contenidos e implementando su potencial mediante la adición o transformación de algunos de sus elementos encaminados a mejorar, entre otros, aspectos estéticos, de accesibilidad e interactividad con el usuario. Continuaremos trabajando para hacer de Paisajes sonoros históricos una herramienta útil e innovadora para instituciones educativas y relacionadas con el ocio cultural, dando un paso más en una efectiva y real transferencia del conocimiento que reduzca la brecha existente entre la investigación académica y el conocimiento público. ■

### Más información:

- **Baker, Geoffrey**  
“The Resounding City”, en Geoffrey Baker y Tess Knighton (eds.) *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge University Press, Cambridge, 2011, pp. 1-20.
- **García de Enterría, María Cruz**  
*Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia: Homenaje a Piotr Dunin Wolski*. Taller de Artes Gráficas Soler, Valencia, 1975, 2 vols.
- **Ruiz Jiménez, Juan**  
“Historical Soundscapes (c. 1200-c. 1800): An On-Line Platform”, en Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguila (eds.) *Hearing the City in Early Modern Europe*. Brépols, Turnhout, 2018, pp. 355-371.

**MIRIAM LUCIAÑEZ TRIVIÑO**

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

**MARTA CINTAS PEÑA**

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**LEONARDO GARCÍA SANJUÁN**

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**E**l mega-sitio arqueológico de Valencina de la Concepción-Castilleja de Guzmán se localiza en las elevaciones del Aljarafe Norte sevillano, en el Bajo Valle del Guadalquivir, a unos 7 kilómetros de distancia del centro histórico de la actual ciudad de Sevilla. Durante la Edad del Cobre (etapa comprendida para la Península Ibérica entre c. 3200-2200 antes de nuestra Era) el asentamiento se encontraba cerca de un antiguo golfo marino (conocido en la antigüedad como *Sinus Tartessii* y *Lacus Ligustinus*), ya que la desembocadura del río Guadalquivir se situaba mucho más al interior de lo que lo hace en la actualidad.

Actualmente, el yacimiento ocupa unas 400 hectáreas, siendo uno de los sitios arqueológicos para este periodo más grandes de la Península Ibérica y Europa occidental. Se encuentra en su mayor parte en terrenos del municipio sevillano de Valencina de la Concepción, pero se extiende hasta alcanzar el término de Castilleja de Guzmán. Es en esta segunda localidad donde se descubrió en el año 1998 el *tholos* de Montelirio, que luego sería excavado entre 2007 y 2010 por un equipo dirigido por Álvaro Fernández Flores, con financiación de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

El monumento megalítico de Montelirio es, desde un punto de vista arquitectónico, un *tholos*. Esta imponente construcción fue edificada en un promontorio natural que acabó siendo transformado en un túmulo de 75 m de diámetro. La elección del lugar no es fortuita —de hecho, allí se han encontrado restos de un enterramiento previo, realizado durante el Neolítico— y nos informa acerca de la planificación de la obra por parte de sus constructores/as durante la Edad del Cobre. Más concretamente, y gracias a las dataciones radiocarbónicas, sabemos



**Recreación del momento de depósito de la mujer denominada UE 343 junto al altar durante el ritual funerario en la Cámara Grande de Montelirio.**

que el monumento se edificó entre finales del siglo 29 y finales del 28 antes de nuestra Era.

Erigida en piedra, la construcción comprende un largo corredor subterráneo y dos cámaras circulares, unidas entre sí por un

corto pasillo. El corredor, de casi 40 metros de largo, comunica la entrada —*el mundo de los vivos*— con la primera y más grande de las dos cámaras funerarias —*el mundo de los muertos* y, especialmente en este caso, el mundo de las *muertas*—. Las dimensiones



# Mujeres en blanco y rojo

## El ritual funerario en el tholos de Montelirio

Todo en Montelirio es singular. Los artefactos descubiertos, la construcción en sí misma o las personas inhumadas en él, todo apunta a que este enterramiento no es como los demás. El conjunto hallado parece fruto de una coreografía orquestada hace casi 5.000 años: objetos de colores, mujeres vestidas con trajes de cuentas blancas, cuerpos y paredes pintados de brillante rojo, objetos fabricados en marfil, restos de la combustión de hierbas aromáticas que un día debieron perfumar el ambiente. Todo cuidadosamente ordenado alrededor de una estela que, situada en el centro de la cámara principal, observa la escena a través de sus ojos soles, en silencio.



de esta primera cámara, denominada Cámara Grande por el equipo investigador, alcanzan los 4,75 metros de diámetro, superando claramente a la adyacente Cámara Pequeña, con 2,7 metros de anchura máxima.

El paso del exterior al interior de la tumba debió representar en su momento de uso un tránsito no solo físico, sino también simbólico. La altura y estrechez del corredor (apenas 1 metro de anchura máxima y 1,3 metros de alto), que obligaba a

avanzar a través de él casi de rodillas, contrasta con la amplitud de la Cámara Grande, en la que era posible mantener una posición erguida gracias a la mayor altura de las paredes (1,7 metros) y, especialmente, de la cúpula, que se estima debió alcanzar



### Localización de Valencina y otros sitios calcolíticos de la Península Ibérica.

los 4 metros. Fue allí donde se depositaron los veinte cuerpos, dispuestos alrededor de la estela y acompañados de un excepcional ajuar.

Todas las paredes del monumento están revestidas de lajas de pizarra hincadas en vertical que representan, en algunos casos y según los investigadores, figuras antropomorfas, provistas de grañas pintadas y grabadas entre las que destacan los ojos-soles. Así, el estrecho corredor pintado se abría a una gran sala abovedada con las paredes coloreadas con pigmento rojo a base de cinabrio, en la que destacan motivos geométricos en blanco y negro, y ojos-soles, que habrían hecho quizás las veces de “observadores” y acompañantes del ritual funerario.

Bloques de arenisca dispuestos horizontalmente (llamados *cobijas*) conforman el techo del corredor. Fueron traídos de canteras cercanas a lo que entonces era la costa, a una distancia de aproximadamente 15 kilómetros. La presencia en los mismos de conchas de moluscos marinos sugiere cierta relación simbólica con el mar y plantea la posibilidad de que fueran escogidos precisamente por tal singularidad.

**MUJERES.** Tras las campañas de excavación se constató que la Cámara Pequeña y el pasillo o corredor entre cámaras habían sido transformados entre los siglos I antes de nuestra Era y I después de nuestra Era y que la Cámara Grande también había sufrido cierto grado de alteración antrópica. Además, se comprobó que los trabajos mecánicos de la intervención de 1998 habían supuesto una importante pérdida

de información, de forma específica en el túmulo y la parte superior de las cámaras. Pese a todo, y por suerte, la Cámara Grande estaba mucho mejor conservada que la pequeña, y ofrecía una *foto finish* bastante completa de lo que allí había pasado.

El exhaustivo estudio antropológico de los esqueletos encontrados en Montelirio certificó la presencia dentro o cerca de la estructura de al menos 26 enterramientos, tres de ellos en el corredor, otro en el túmulo, dos en la cámara pequeña y 20 en la Cámara Grande. El equipo de antropólogos, considerando la frecuencia de repetición de determinados huesos en la Cámara Pequeña, concluyó que allí debió enterrarse un número mínimo de dos individuos, posiblemente una mujer y un hombre. Esta escasez de inhumaciones en la Cámara Pequeña contrasta con los veinte sujetos encontrados en la Cámara Grande, de los que el estudio reveló que doce eran mujeres, tres probablemente mujeres, y los cinco restantes de sexo no determinado. Un estudio de ADN antiguo actualmente en curso en el Instituto Max Planck de Jena (Alemania) podría facilitar datos para co-

TODAS LAS PAREDES DEL MONUMENTO ESTÁN REVESTIDAS DE LAJAS DE PIZARRA HINCADAS EN VERTICAL QUE REPRESENTAN FIGURAS ANTROPOMORFAS

nocer el sexo de todas las personas inhumadas en la Cámara Grande.

El hecho de que en la Cámara Grande los únicos restos claramente identificados sean femeninos, junto con la total ausencia de sujetos no-adultos (niños/as) o adultos seniles (ancianos/as), así como de hombres, otorga a este depósito un carácter diferenciador. Además, estas mujeres murieron cuando aún eran bastante jóvenes, pues su edad media de fallecimiento se encuentra en los 31 años de edad, y solo un individuo alcanza los 40 años.

Otro rasgo interesante es que la mayoría de las inhumaciones en la Cámara Grande se encontraron en relación articular; es decir, sus huesos estaban en su posición anatómica, siendo escasos los hallazgos de restos óseos aislados o dispersos. Esto contrasta con la pauta generalizada para los enterramientos colectivos del III milenio antes de nuestra Era en Valencina, donde generalmente los huesos aparecen desarticulados y desplazados de su deposición original debido a la reutilización de las tumbas a lo largo del tiempo. Esto sucede cuando al introducir un nuevo cuerpo se apartan o desplazan enterramientos que se habían realizado anteriormente.

**AJUARES.** Más allá de los cuerpos, mencion aparte cabe hacer a los abundantes elementos de ajuar depositados en la Cámara Grande, fabricados en una gran diversidad de materias primas y que llegaron a Valencina procedentes de un amplio rango de sitios, tanto peninsulares como extrapeninsulares. Junto a los restos óseos y alrededor de la estela antropomorfa se





## Marfil, élites y linajes en la Edad del Cobre

■ Solo algunas personas en Valencina gozaron del privilegio de ser enterradas con marfil y otras materias primas exóticas. Entre ellas sobresalen las mujeres de la Cámara Grande de Montelirio y el varón llamado *mercader de marfil* de la estructura 10.042-10.049, un *tholos* de menor tamaño ubicado a escasos 200 metros de la anterior, en el sector PP4-Montelirio. Las investigaciones han revelado nexos entre ambas estructuras, planteando una posible filiación por linaje entre las personas enterradas en ellas.

Tanto en Montelirio como en la tumba 10.042-10.049 encontramos abundantes objetos de marfil, algunos con elaboradas decoraciones geométricas, ámbar, restos de huevos de avestruz, cinabrio, cristal de roca, cuentas discoidales blancas o puntas de flecha de aletas súper desarrolladas. Varios de estos artefactos como las cuentas, los aros y peines de marfil o las puntas de flecha no se han encontrado en ningún otro contexto de Valencina, lo que sugiere que las personas enterradas con tales depósitos fueron afines cultural e ideológicamente, y quizás incluso por parentesco.

Los paralelismos encontrados (materias primas empleadas y decoraciones)

junto con la cronología radiocarbónica han permitido proponer que en torno al 3185-2490 antes de nuestra Era se construyó y usó el *tholos* 10.042-49, en el que se depositaron hasta cinco cuerpos y materiales durante un periodo de tiempo aún no determinado.

Además, se pudieron dar varios episodios de reapertura que propiciaron el depósito de un huevo de avestruz y una defensa de elefante entorno a la cabeza del individuo masculino. Solo unas generaciones después se construyó y usó Montelirio, alrededor del 2840-2660 antes de nuestra Era, según demuestran las dataciones de la Cámara Grande. Entonces, ya fuera durante o poco después de su construcción los/as constructores/as de Montelirio visitaron la estructura 10.042-49, realizando allí una rica ofrenda votiva compuesta de un puñal de marfil y cristal de roca junto a su vaina, también de marfil, todo ello en la misma cámara donde se encontraba el *mercader de marfil*.

¿Era el varón de la tumba 10.042-49 un antepasado de las mujeres en rojo de Montelirio? Por el momento es una hipótesis que no puede ser verificada, pero futuros análisis de laboratorio, como el ADN, podrán ayudar a resolver este extremo.

ENTRE LOS ARTEFACTOS HALLADOS SOBRESALEN LOS ELABORADOS EN ÁMBAR, COMO CUENTAS Y COLGANTES, O EN MARFIL, COMO REPRESENTACIONES DE ANIMALES (POSIBLES SUIDOS) Y BELLOTAS

encontraron recipientes cerámicos —como los característicos platos de borde almenrado y algunos vasos con restos de grasa en su interior—, un fragmento de lámina de oro, varillas apuntadas de hueso (tipo alfileres muy largos), un gran núcleo y laminillas de cristal de roca o ídolos de arcilla pintados en rojo.

Sin embargo, y aunque es difícil realizar una selección, entre los artefactos hallados, sobresalen los elaborados en ámbar (probablemente proveniente de Sicilia), como cuentas y colgantes, o en marfil (de colmillo de elefante africano), como representaciones de animales (posibles suidos) y bellotas. Además, algunas de estas mujeres fueron vestidas con túnicas, cinturones o faldellines fabricados con miles de cuentas discoidales blancas, de concha o calcita, conformando unos singulares trajes blancos.

No solo en las cámaras se depositaron ofrendas: en el corredor de entrada también se llevó a cabo una parte importante del ritual. Allí, sobre o alrededor de varios altares cilíndricos fabricados en arcilla, se depositaron restos de hierbas aromáticas quemadas que habrían perfumado el ambiente (como lavanda y brezo), puntas de flecha de largas aletas de melonita (una roca que nunca antes había sido descrita en la literatura de este periodo), láminas (cuchillos) de sílex y recipientes cerámicos.

**ENIGMA DE SU MUERTE.** ¿Quiénes eran las mujeres enterradas en el *tholos* de Montelirio?, ¿por qué murieron?, ¿qué papel tenían en el seno del grupo humano que edificó este monumento? El hallazgo suscita estas y otras muchas preguntas a las que la investigación llevada a cabo en los últimos años ha intentado dar respuesta.



Foto aérea del tholos Montelirio.



Imagen ilustrativa del tipo de movilidad posible en el interior del corredor del tholos de Montelirio.

A pesar de su juventud, varias de las mujeres enterradas en la Cámara Grande de Montelirio no gozaron de buena salud y debieron sufrir a causa de ello. El estudio antropológico ha demostrado la presencia de artrosis en la columna vertebral y las extremidades de al menos seis de ellas, mientras que otras tres presentaban marcadores de estrés asociados con un ejercicio intenso de piernas o de mantenimiento de una posición forzada en cuclillas.

Aunque no considerada una patología, sino un rasgo de carácter congénito, una de las mujeres presentaba polidactilia en ambos pies (es decir, tenía seis dedos), un caso prácticamente único en toda la literatura de la Prehistoria reciente de Europa, rasgo probablemente percibido como “especial” por la comunidad a la que pertenecía.

Pero sin duda lo más llamativo es el resultado de los análisis químicos de sus huesos, que demuestran elevadas cantidades de mercurio en seis de los cuerpos

## ¿QUIÉNES ERAN LAS MUJERES ENTERRADAS EN EL THOLOS DE MONTELIRIO? ¿POR QUÉ MURIERON? ¿QUÉ PAPEL SOCIAL TENÍAN EN EL GRUPO?

(el 85% de los muestreados). El mercurio, elemento altamente tóxico, llegó a sus huesos a través del cinabrio, ya fuera por ingestión o inhalación de la sustancia, o por asimilación cutánea como consecuencia de su uso como pigmento corporal.

Entre los síntomas de intoxicación por mercurio (si se da una exposición a muy altas cantidades) se encuentran convulsiones, disfunciones motrices o alteraciones cogni-

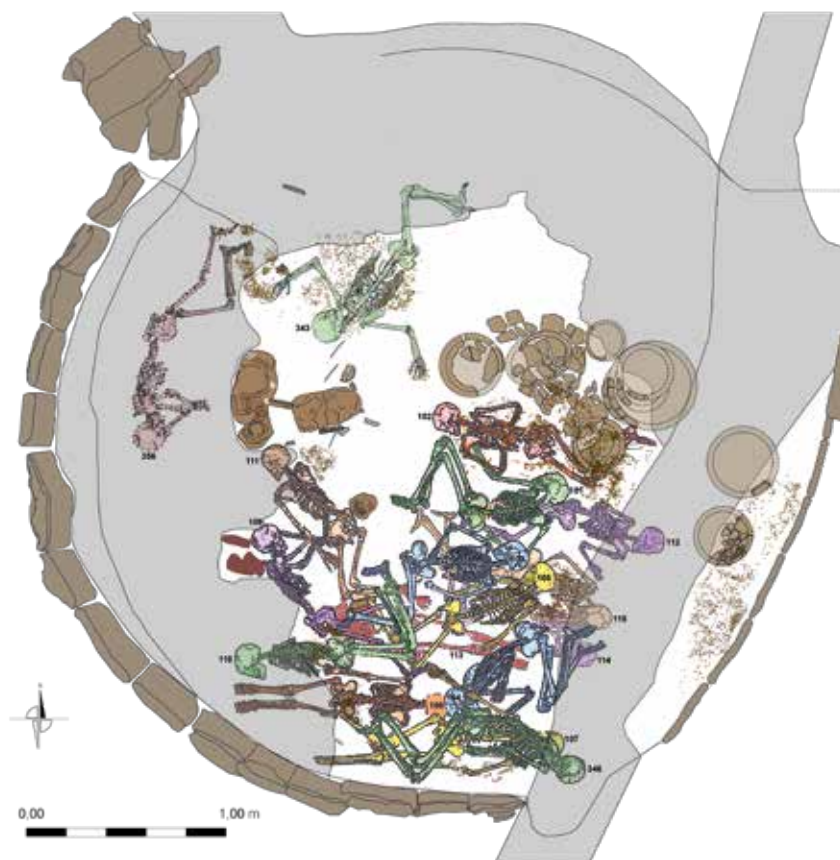
## Cúpulas de barro

■ Una característica muy particular de Montelirio es la presencia de agujeros de poste en círculo en el suelo de ambas cámaras. Este hecho, junto con la ausencia de derrumbe de piedras en su interior y la localización, durante la excavación, en el perfil estratigráfico de una interfaz de forma hemisférica sobre la Cámara Grande, han llevado a plantear que el techo pudo haber sido realizado con margas y arcillas. Una techumbre tal vez fabricada y fraguada sobre un encofrado de madera, de la que serían testimonio los agujeros de poste. De esta forma, la estela antropomorfa en el centro de la Cámara Grande presidía la escena bajo una gran cúpula de casi 4 metros de altura, donde cada año, 15 días antes del equinoccio de otoño y después del de primavera, la luz del sol iluminaría el interior de la Cámara Grande. Aunque intuida desde hace tiempo por los investigadores, este tipo de construcción en barro no había sido nunca antes documentada arqueológicamente, lo que nuevamente hace de Montelirio un monumento extraordinario.

tivas que debieron afectar de forma significativa a la vida de estas mujeres. ¿Causó la intoxicación por mercurio su muerte? Aunque por el momento no existen datos suficientes para confirmarlo, sin duda parece que influyó en su estado de salud.

Más allá de los anormales niveles de mercurio, las patologías registradas o los marcadores óseos, un elemento a considerar es la posición de los cuerpos, mencionada previamente. La mayoría de los restos excavados en la Cámara Grande permanecían en conexión anatómica, es decir, sus huesos no habían sufrido movimiento alguno desde que fueron depositados. Con las dataciones disponibles para la Cámara Grande (16 dataciones radiocarbónicas) y esta evidencia antropológica (cuerpos no desarticulados y conservados en su posición original), los especialistas han planteado la posibilidad de que las veinte personas fueran enterradas simultáneamente o en un periodo de tiempo





Plano interpretativo del registro óseo y ajuares de la Cámara Grande.

relativamente escaso (algunas décadas de diferencia).

Lamentablemente, el modelo cronométrico obtenido no es lo suficientemente exacto como para poder afirmarlo con rotundidad, y si este hecho se produjo en un solo evento o en un lapso breve de tiempo solo podrá ser tal vez confirmado en el futuro a partir de otros datos.

Así pues, en Montelirio se enterró un colectivo que desde el punto de vista demográfico es claramente inusual (mujeres jóvenes, sin presencia de niños/as, varones ni tampoco personas ancianas), con un estado de salud deficiente, en el que varias de ellas presentan intoxicación por mercurio.

Por si fuera poco, estas mujeres estaban rodeadas de un ajuar formado por objetos extraordinarios fabricados en oro, cristal de roca, marfil o ámbar, y ataviadas con túnicas elaboradas con cientos de miles de cuentas, todo ello cubierto por grandes cantidades de pigmento rojo a base de cinabrio, en torno a un altar y en el interior de un monumento megalítico. Se trata de uno de los descubrimientos arqueológicos

más excepcionales para el estudio de las sociedades de la Edad del Cobre, durante el III milenio antes de nuestra Era

Los datos arqueológicos demuestran con claridad que en algún momento en los siglos 29 ó 28 antes de nuestra Era tuvo lugar en Montelirio un ritual funerario que supuso un hito, un acontecimiento especial para los habitantes del gran asentamiento de Valencina, y posiblemente, de la región circundante.

El tipo de artefactos asociados a las mujeres de la Cámara Grande, así como la disposición de sus cuerpos y sus condiciones físicas particulares sugiere que fueran sacerdotisas, personas cuyo estatus estuvo vinculado a la esfera ideológica o religiosa de esta comunidad. Pese a que aún faltan datos para reconstruir lo que sucedió en Montelirio, por el momento, todas las evidencias materiales apuntan a que las mujeres que fueron enterradas en este *tholos* tuvieron un papel destacado en su sociedad; claramente no eran como las demás. Futuras investigaciones nos ayudarán a precisar mejor los detalles de su vida y de su muerte. ■

## Una última oración

■ Es especial la inhumación UE 343 de la Cámara Grande, perteneciente a una mujer adulta de entre 24 y 32 años de edad. Tras su muerte, esta mujer fue vestida con una túnica compuesta por miles de cuentas blancas fabricadas en concha o calcita que le cubría todo el cuerpo, desde los hombros hasta casi los pies. Alrededor de su cuello otras cuentas, pero de ámbar, y un colgante de marfil en forma de bellota habrían conformado un enorme collar, o fueron quizás parte de la decoración del traje. A diferencia del resto, ella fue depositada justo enfrente de la estela, ligeramente separada de las demás y con los brazos abiertos semiflexionados hacia arriba, elevados por encima de los hombros, como si estuviera realizando una reverencia o última oración. Su postura, que la diferencia, recuerda a las conocidas y denominadas representaciones de “orantes” que se encuentran tanto en arte rupestre como en cerámicas de la época, y nos remite al mundo simbólico-religioso de quienes habitaron el asentamiento de Valencina durante la Edad del Cobre.

## Más información:

- **Fernández Flores, Álvaro; García Sanjuán, Leonardo y Díaz-Zorita Bonilla, Marta (eds.)**

*Montelirio: Un Gran Monumento Megalítico de la Edad del Cobre.*

Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2016.

- **Fontanals-Coll, María; Díaz-Zorita Bonilla, Marta y Subirà i de Galdàcano, María Eulalia**

“A Palaeodietary Study of Stable Isotope Analysis from a High-status Burial in the Copper Age: The Montelirio Megalithic Structure at Valencina de la Concepción – Castilleja de Guzmán, Spain”, en *International Journal of Osteoarchaeology*, 26 (3), 2016, pp. 447-459.

- **García Sanjuán, Leonardo; Scarre, Chris y Wheatley, David W.**

“The mega-site of Valencina de la Concepción (Seville, Spain): debating settlement form, monumentality and aggregation in southern Iberian Copper Age Societies”, en *Journal of World Prehistory* 30 (3), 2017, pp. 239-257.

# Pedro I y Andalucía (1350-1369)

## Las “justicias” del rey

Para muchos de sus contemporáneos, Pedro I rey de Castilla y León (1350-1369) fue sobre todo un monarca “cruel”, despótico y vehemente en la acción de gobierno, incluso absoluto. La propaganda laudatoria de la nueva dinastía Trastámara, triunfante en Castilla tras el asesinato de don Pedro I por su hermano paterno y contrincante regio, el infante don Enrique el 23 de marzo de 1369 —hace ahora 650 años— multiplicó durante siglos, a veces de manera infundada, la condición ilegítima y siempre violenta del monarca castellano por sus célebres y arbitrarias “justicias” en todo el reino. Hasta el reinado de Felipe II, ya a mediados del siglo XVI, la historiográfica hispánica no comenzaría a rehabilitar y vindicar la figura del rey Pedro I para la historia de España como un monarca de su tiempo, menos siniestro y más “justiciero”.

**MANUEL GARCÍA FERNÁNDEZ**  
 UNIVERSIDAD DE SEVILLA

El rey Pedro I, hijo legítimo de Alfonso XI y María de Portugal, no nació en Sevilla, sino en Castilla, en la ciudad de Burgos, el 30 de agosto de 1334. No así su antagonista político, el infante don Enrique de Trastámara, hijo bastardo del rey Alfonso XI con la noble sevillana doña Leonor de Guzmán, quien vino al mundo, igualmente que su hermano gemelo don Fadrique, en el antiguo alcázar hispalense el día 13 de enero de 1334.

Don Pedro I, sin embargo, sería con el tiempo calificado por gran parte de la historiográfica medieval como uno de los grandes monarcas castellanos y andaluces considerados, como Fernando III “el santo” y Alfonso X “el sabio”, un rey “sevillano” por sus muchos vínculos personales y afectivos con esta ciudad y también con la vecina y residencial de Carmona. Pues el rey don

Pedro I convertiría a la ciudad de Sevilla, y en menor medida a la vecina Carmona, no solo en su morada familiar —en el refugio de los sinsabores públicos y privados— sino también en la corte regia y en el cen-



Retrato de Pedro I “el Cruel”. Anónimo español del siglo XIX.

tro de la vida política y social del Reino de Castilla a mediados del siglo XIV.

Pedro I fue un monarca de su época, el siglo XIV. Un tiempo de dificultades. Una etapa de malas cosechas, de hambres ge-

neralizadas y mortales epidemias en toda Europa. De convulsas revueltas nobiliarias y populares, de auténticos malhechores feudales, de guerras y violencias generalizadas en la sociedad política castellana, que salpicarían a la misma institución monárquica. Un mundo en crisis, pues, lleno de prolijos conflictos de causas variadas y complejas.

Ya en tiempos de Alfonso XI, la vida del joven príncipe heredero, como futuro soberano de Castilla (1334-1350), estuvo marcada por una evidente postergación paterna, ahora manifiesta ahora encubierta, consecuencia directa del desdén que en la corte sufría su madre doña María de Portugal, a causa del nepotismo y la fuerte privanza de la “favorita” de su padre, doña Leonor de Guzmán, y de sus numerosos hijos bastados con el rey vencedor de El Salado, quien murió de peste negra

ante los muros de la fortaleza Gibraltar el 26 de marzo de 1350.

Esta situación social y familiar, a veces injustificada y siempre deficitaria del apego paterno, marcaría a los instructores



*Crónica del Rey Don Pedro de Castilla escrita por el obispo de Jaén Don Juan de Castro y por Gracia Dei; adiciones... por Don Alonso de Castilla. Edición del siglo XVIII.*

del príncipe heredero, punteando incluso algunos de los rasgos fundamentales de la personalidad díscola y arbitraria del joven rey don Pedro I, ya desde el inicio de su reinado en Sevilla en marzo de 1350, en una manifiesta animadversión hacia sus parientes paternos.

Efectivamente, el ideal político y de gobierno del rey Pedro I, que explicaría en gran parte sus acciones posteriores hasta su muerte en 1369, se fundamenta en las doctrinas aristotélicas de la obra de Egidio Romano, *Regimine Principum*, escrita a finales del siglo XIII para Felipe IV “el hermoso”, rey de Francia. Esta obra didáctica fue traducida y glosada al castellano por orden de Alfonso XI hacia 1345 por el franciscano fray Juan García de Castrogeriz, confesor de la reina doña María de Portugal, para la educación del heredero don Pedro, siguiendo las indicaciones de don Bernabé, obispo de Osma y canciller del príncipe castellano.

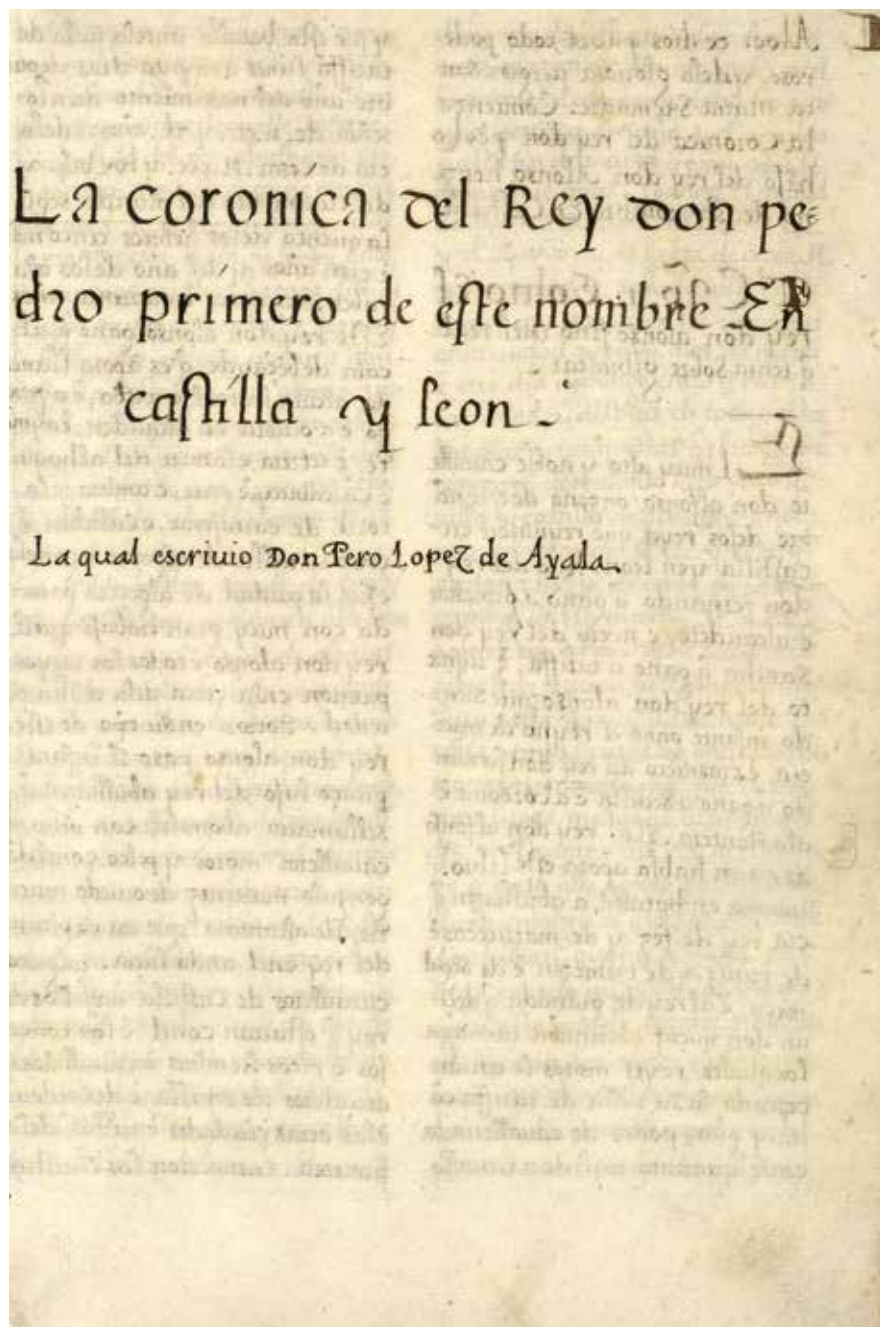
**AUTORIDAD REGIA.** Las enseñanzas políticas y moralizantes, con ejemplos positivos y negativos de los príncipes europeos de su tiempo, no solo idealizan la figura del rey absoluto en el Reino de Castilla, sino que también le indican cuáles son todas sus obligaciones fundamentales —con la utilización de la violencia como vehículo legítimo— en el cumplimiento siempre de la ley positiva y el bien común del reino, por encima, incluso, de los intereses particulares de sus parientes, de la nobleza e, incluso, de los propios municipios castellanos.



**LA VIDA DEL JOVEN PRÍNCIPE HEREDERO ESTUVO MARCADA POR UNA EVIDENTE POSTERGACIÓN PATERNA, CONSECUENCIA DEL DESDÉN QUE EN LA CORTE SUFRÍA SU MADRE, DOÑA MARÍA DE PORTUGAL**

**AUTORIDAD.** En consecuencia, desde 1350 el rey don Pedro I se esforzará por investir su corona de una autoridad sin precedentes en Castilla desde los lejanos tiempos de Alfonso X (1252-1284); y ante la rebelión de la nobleza y de su propia familia paterna —sus hermanos ilegítimos y sus primos aragoneses— reaccionará casi siempre de acuerdo con los dictámenes de la obra de sus instructores.

Ahora bien, don Pedro I, por su propio temperamento, reinterpretará con creces los planeamientos originales del aristote-



*La Crónica del rey don Pedro que escribió el canciller Pedro López de Ayala (1332-1407), al servicio de la nueva dinastía Trastámara, es la más próxima en el tiempo a los hechos relatados.*

lismo político de sus consejeros, convirtiendo la práctica política de la justicia y bien común en la apología de un gobierno personal, despótico e inmoral.

Quizás por todo ello, por la formación regia, comienza a sistematizarse públicamente la psicología del monarca; las célebres venganzas o “justicias o iras regias” impulsivas unas, calculadas otras, pero todas esperadas, logradas a veces con medios arteros e impunes, que fueron sabiamente explotadas años más tarde en su contra por las crónicas del bando trastámara, triunfador de la guerra civil entre el citado rey don Pedro I y su hermano Enrique de Trastámara.

Efectivamente, el rey don Pedro I no duda en manifestar sin efugios ante la sociedad política castellana de su tiempo su pasión “vengadora”, sin pensar que el recurso a la violencia sanguinaria y represiva, sin otros argumentos jurídicos que el despliegue del despotismo político para conseguir el poder absoluto solo aseguraría a corto plazo el dominio nobiliario y hasta ciertos límites.

Luego se convertirá, poco a poco, en un elemento de inseguridad social en todo el Reino Castilla y, por supuesto, en la Frontera, en Andalucía, incluso entre sus partidarios de las ciudades de Sevilla y Carmona.

**LAS JUSTICIAS.** *La Crónica del rey don Pedro* que escribió el canciller Pedro López de Ayala, al servicio de la nueva dinastía Trastámara, es la principal fuente de información sobre su reinado. La singular narración del cronista Ayala, la más próxima en el tiempo a los hechos relatados, obliga al lector a tomar siempre partido a favor o en contra de la memoria histórica de sus protagonistas, con una evidente finalidad pedagógica, o mejor recreativa y difusora de los modelos sociales nobiliarios y principescos de su época en el Reino de Castilla.

Hasta tal punto es así que en la descripción de las “justicias regias” sevillanas, por ejemplo, se refunden casi todos los mitos y leyendas populares hispalenses sobre este monarca castellano tan popular en la ciudad del Guadalquivir. De modo que de las justicias del rey don Pedro I como sombras dolientes de un reinado injustamente malogrado se guardan aun en Andalucía — y sobre todo en Carmona y en Sevilla— los flecos lejanos de su memoria en edificios tan singulares como los reales Alcázares de estas dos ciudades petristas; en las intrigas y los conflictos amorosos de algunas de sus calles y plazas como Candilejos, Levías y Cabeza del Rey don Pedro; en los favores cortesanos de familiares y amigos en la Torre del Oro; en los muchos sinsabores del amor cortés en el convento de Santa Inés; en la crueldad de la aplicación vehemente del castigo regio en el Alcázar de Sevilla, el Campo de Tablada y en la Alameda hispalense.

No obstante, la persistencia de la “ira regia” del monarca desde 1353 —los crímenes, según Ayala—, a manos del propio soberano o bien por su orden directa, definen en cualquier caso el comportamiento escueto de un indiscutible componente psíquico compulsivo. Así se revela, por ejemplo, en el ajusticiamiento regio del al-





El Guadalquivir. 2ª serie T.º 1.º n.º 15.

## D. PEDRO EL CRUEL.

Biblioteca Nacional.

Retrato de Pedro I, por Francisco Pérez (1840-1845).

guacil mayor de Sevilla Alfonso Fernández Coronel (1353) —cabeza del linaje Coronel— por rebelión en el castillo de Aguilar de la Frontera contra su señor. Y también en la de otros muchos nobles andaluces contrarios todos —según el cronista Ayala— a las iniquidades del rey don Pedro I, como Juan de la Cerda, señor de Gibraleón, esposo de María Coronel, y su cuñado Álvar Pérez de Guzmán, alcaide de Sevilla, casado con Aldonza Coronel por apoyar encubiertamente la causa del infante Enrique de Trastámara desde Aragón (1357).

Incluso en la del célebre judío toledano Samuel Leví, fiel almojarife del rey (1360), acusado de beneficiarse de las rentas regias de Sevilla. En la traicionera muerte del rey

de Granada Muhammad VI “el bermejo” en Tablada por felonía y traición contra el monarca castellano (1362). Y sobre todo, en el trágico y cruel asesinato de su hermano paterno, el infante don Fadrique, maestre de Santiago, en el Salón de Azulejos del Alcázar de Sevilla (1358) por deslealtad y presuntas relaciones lujuriosas con su esposa doña Blanca de Borbón, antes incluso de la boda —jamás consumada— del monarca con la princesa francesa en Valladolid.

Pero fue al final de su reinado, en plena guerra civil y después de la batalla de Nájera de 3 de abril de 1367, cuya victoria ante los nobles trastámaras no sabe explotar para asegurar definitivamente el trono del reino castellano, cuando Pedro I, trai-

DESDE 1350, EL REY DON  
 PEDRO I SE ESFORZARÁ  
 POR INVESTIR SU CORONA  
 DE UNA AUTORIDAD  
 SIN PRECEDENTES EN  
 CASTILLA DESDE LOS  
 LEJANOS TIEMPOS DE  
 ALFONSO X (1252-1284)

cionado una vez más por su temperamento desconfiado e impulsivo, camino de Andalucía, de Servilla una vez más, hace alarde de la arrogancia y la crueldad que le habían caracterizado, eliminando a cuantos prisionero castellanos caían en su manos, porque —según Ayala— la sospecha de la traición a todos salpicaba para un rey que se sabía solo frente a su incierto futuro.

Hasta tal punto que resulta complicado justificar el rosario de homicidios y ajusticiamientos nobiliarios en Toledo, Córdoba y, sobre todo, Sevilla entre 1367-1368: el tesorero Martín Yañez, los caballeros Alfonso Arias y Gil Bocanegra, y hasta Urraca Osorio, madre de Juan Alfonso de Guzmán, señor de Niebla, y su fiel criada Leonor Dávalos, sin más argumento que la perfidia ajena y el desánimo de un rey fatigado y enfermo con los destinos tristemente marcados.

**DESTINOS MARCADOS.** Ante tanta sangre, a comienzos de 1369 la recuperación política y social de su contrincante regio don Enrique es ya una realidad militar al norte del Tajo; lo que obliga al rey castellano a salir en marzo de Andalucía. Camino de Toledo, por los campos de Montiel, a la desesperada avanza don Pedro en busca de la segura derrota con unos pocos nobles leales —las fieles milicias concejiles de Sevilla y Carmona— y algunos moros granadinos vasallos.

Exasperado, desconfiado y entregado una vez más a su áspero carácter impulsivo e irreflexivo, pero movido por la legitimidad de la justicia para salvar el Reino de Castilla y, sobre todo, la honra de la corona heredada de su padre, Alfonso XI, busca la acometida final frente a frente con su hermano Enrique de Trastámara en la noche del 23 de marzo de 1369 en Montiel (provincia de Ciudad Real). Pero, como sabemos, la suerte ya estaba echada.

Así nos lo cuenta, una vez más Ayala: “E luego que allí llegó el rey don Pedro, le detuvieron en la posada de Mosén Beltrán.

Sopolo el rey don Enrique, que estaba ya apercebido, e armado de todas sus armas. E dixer que le dixo un escudero de Mosén Beltrán; 'Catad, que este es vuestro enemigo'. E dicen que dixo el rey don Pedro; 'Yo so. Yo so'. E entonces el rey don Enrique conoscióle, e firióle con una daga por la cara. E dicen que amos a dos, el rey don Pedro e el rey don Enrique, cayeron en tierra, e el rey don Enrique le firió estando en tierra de otras heridas. E allí murió el rey don Pedro”.

**HOMBRE DE SU TIEMPO.** El cronista Ayala, que conoció a Pedro I personalmente, nos ha dejado la descripción física del monarca: “grande de cuerpo, e blanco, e rubio, e çeçaba vn poco en la fabla, e era muy caçador de aues, e fue muy sofridor de trauajos. E era muy temprado e bien acostumbrado en el comer e beuer, e dormía poco, e amo a muchas mugeres, e fue muy trabajador en la guerra, e fue muy cubdicioso de llegar tesoros e joyas”. En este sentido, don Pedro I tal vez recordara físicamente a sus antepasados castellanos.

El canciller Pedro López de Ayala abunda una vez más en determinados elementos peculiares del monarca como su afición a la caza, heredada sin duda de su padre, quien mandó redactar el *Libro de la Montería* hacia 1348; igualmente su recato en la comida, la bebida y el descanso, cualidades que también habían caracterizado, según la *Crónica* de Fernán Sánchez de Valladolid, a Alfonso XI.

Ahora bien, al margen de su manida violencia y frecuentes lances amorosos, nos describe Ayala un aspecto moral de don Pedro no siempre bien conocido, su codicia por las joyas y el dinero, que atesoró en el alcázar de la ciudad de Carmona y en la Torre del Oro de Sevilla en 1368 antes de partir para Toledo con la intención de garantizar, tal vez, el incierto futuro que podría esperar a sus hijas, tenidas con María de Padilla —Beatriz, Constanza e Isabel—, si llegara su derrota y muerte.

Pues, en efecto, la imagen excepcional del rey Pedro I ha sido objeto de una vasta polémica historiográfica desde los tiempos del cronista Pedro López de Ayala que difundió la sombra de un monarca violento y cruel. Pero durante el reinado de Felipe II la historiografía española en su conjunto

rehabilitó con acierto la figura de don Pedro I. En este sentido, algunos cronistas áulicos del siglo XVI aseguran que fundamentan la vindicación petrística en la supuesta *Crónica verdadera del rey Pedro Primero*, en Inglaterra por don Juan de Castro, obispo de Jaén y Palencia, al servicio de la hija del rey castellano, doña Constanza, casada con Juan de Gante, y de su nieta doña Catalina de Lancaster, futura esposa de Enrique III de Castilla en 1388.

No lo sabemos. Pero la tradición popular sevillana —en cuya catedral reposan los restos de Pedro I— siempre lo ha justificado como un rey sevillano ejemplar, enemigo de los grandes y poderosos, próximo a los débiles y pequeños, amigos de moros y judíos. Un monarca de su tiempo. Un tiempo de crisis y dificultades. Ni más “cruel”, ni más “justiciero” que otros reyes contemporáneos del siglo XIV en Europa.

Solo de este modo se puede entender la apasionada y romántica descripción del gobierno del rey don Pedro, realizada en 1878 por Joaquín Guichot, académico y cronista oficial de Sevilla y su provincia, en su obra *Don Pedro Primero de Castilla. Ensayo de vindicación crítico-histórica de su reinado*, con el objetivo de rehabilitar en la historia de España la figura excepcional de este monarca castellano, duramente deformado por la historiografía española que ha seguido sin más argumento que la proximidad en el tiempo la *Crónica* del canciller Pedro López de Ayala: “Esto fue el rey D. Pedro I de Castilla. Providente en la paz; grande en la guerra; recto e inflexible en la administración de justicia, que el distribuía por su misma mano en la puerta de su palacio; religioso en el templo y celoso del esplendor del culto; artista en esa joya de arquitectura mudéjar que se llama el Alcázar de Sevilla, en cuyo embellecimiento pensaba hasta cuando reposaba a la sombra de su tienda sobre el campo de batalla; bizarro caballero en la campal refriega; gallardo justador en los torneos y recio marino en la mar; padre amantísimo de sus hijos; providencia de sus vasallos; y, si pronto a herir, no menos pronto a perdonar, como lo atestiguan todos sus hermanos bastardos, reos de innumerables traiciones; muchos de los ligueros de Toro y los vencidos en la primera batalla de Nájera, incluso el mismo López de Ayala”. ■



Biblioteca Nacional.

**Pedro I de Castilla, dibujo de la estatua que existe en el monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid.**

## Más información:

- **Crónica del Rey Don Pedro**, por Pedro López de Ayala. *Crónica de los Reyes de Castilla*. Edición de Cayetano Rosell. Biblioteca de Autores Españoles, Tomo I, Madrid, 1953.
- **Díaz Martín, Luis Vicente**. *Pedro I (1350-1369)*. Diputación Provincial de Palencia, 1995.
- **García Fernández, Manuel (coord.)**. *El rey don Pedro I y su tiempo (1350-1369)*. Universidad de Sevilla, 2016.
- **González Jiménez, Manuel y García Fernández, Manuel (eds.)**. *Pedro I y Sevilla*. Sevilla, 2006.
- **Guichot, Joaquín**. *Don Pedro I de Castilla. Introducción y estudios de Manuel García Fernández*. Ayuntamiento de Sevilla, 2011.
- **VVAA**. “Pedro I el Cruel” en *Desperta Ferro*, n.º 44, 2017, pp. 6-57.
- **Valdaliso, Covadonga**. *Pedro I de Castilla*. Sílex, Madrid, 2016.
- **Valdeón Barunque, Julio**. *Pedro I “el Cruel” y Enrique II de Trastámara. ¿La primera guerra civil española?* Aguilar, Madrid, 2002.



## Urraca Osorio y Leonor Dávalos. Fidelidad hasta la hoguera



■ La aplicación de las “justicias” del rey don Pedro en Andalucía, especialmente en la ciudad de Sevilla, ha dejado en la tradición popular numerosas leyendas —Cabeza del Rey don Pedro, María Coronel, etc.— algunas sin fundamentos históricos, desde luego; pero otras con la base cronística del canciller Pedro López de Ayala que los eruditos locales hispanenses siempre anotaron desde José Gestoso y Pérez en su libro *Apuntes del natural. Leyendas y artículos* (1883) hasta José María de Mena en *Leyendas y tradiciones sevillanas* (1963). Incluso hoy abundan en Internet numerosas noticias al respecto.

Una de las más atractivas y curiosas por el protagonismo de las mujeres en un mundo de hombres, con fundamento histórico y arqueológico, que ha dejado notable huella en la ciudad, fue el ajusticiamiento en el verano de 1367 de Urraca Osorio de Lara, madre de Juan Alfonso de Guzmán, IV señor de Sanlúcar de Barrameda, partidario de su sobrino político el infante don Enrique de Trastámara, futuro Enrique II de Castilla. Así lo cuenta Ayala: “El rey don Pedro, segund aue-

mos contado, quando partió de la cibdat de Seuilla el año que el rey don Enrique entrara en Castilla, e ouo ý gran bolliçio porque don Iohan Alfonso de Guzmán, que después fue conde de Niebla, non se lleo al rey nin se partió de Seuilla quando el rey fue para Portugal, e era el rey querelloso del. Otrosí, quando el rey partió de Seuilla para yr a Galizia, e desque fué a la batalla de Najara, el dicho don Iohan Alfonso fincó en Seuilla en vno con el maestre de Santiago don Gonçalo Mexia, que el rey don Enrique dexara en Seuilla por capitán.

E quando las nuevas llegaron commo en la batalla de Nájara vençieran el rey don Pedro e el Príncipe (de Gales), partieron el dicho maestre don Gonçalo Mexia e don Iohan Alfonso de Guzmán de Seuilla e fueronse para Alburquerque, que lo tenia Garçi Gonçalez de Herrera por el conde don Sancho, hermano del rey don Enrique. E quando el rey don Pedro torno a Seuilla después de la batalla vençida, fallo ý a doña Vrraca de Osorio, madre del dicho don Iohan Alfonso de Guzmán, e con grand saña que auia de su fijo, fi-

zola prender e matola muy cruel mente e mandole tomar todos sus bienes que ella e su fijo auian”.

La ejecución, con pública inquina ante la imposibilidad de ajusticiar a Juan Alfonso de Guzmán, según parece se llevó a cabo en la laguna de la actual Alameda de Hércules. Cuenta la leyenda sevillana que el aire caliente de la hoguera alzó la falda de la ajusticiada, quedando al público sus intimidades.

Entonces una criada salió de entre la multitud y se arrojó a la hoguera para tapar las vergüenzas de doña Urraca, su señora, pereciendo lógicamente con ella en el fuego. Esa mujer era doña Leonor Dávalos, fiel hasta la muerte. ¿Qué relación personal tuvieron ambas mujeres? No lo sabemos. Pero la Casa de los Condes de Niebla siempre quiso que las cenizas de doña Urraca y doña Leonor fueran enterradas en un mismo sepulcro. Ambas murieron juntas y, como no podía ser de otra manera, fueron enterradas juntas para siempre en el Monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla).

# La estancia de Felipe IV en Granada en 1624

## El viaje de un monarca al sur

En los primeros años de reinado de Felipe IV, de intentos de reformas nunca logradas, el característico agobio financiero de la Corona motivó que las ciudades en Cortes, en especial las andaluzas, retiraran su apoyo a los proyectos hacendísticos del rey y su ministro Olivares. Fue pues necesario realizar un viaje a Andalucía, junto con el Reino de Granada, con el fin de vencer las resistencias locales. En plena celebración de la Semana Santa del año 1624 Felipe IV y su séquito se alojaron en la Alhambra, tuvieron la oportunidad de vivir el pulso de la ciudad y la extraordinaria acogida de sus súbditos, dejando huella de su paso por Granada en la breve estancia de una semana.

FRANCISCO SÁNCHEZ-MONTES  
GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD DE GRANADA



Felipe IV e Isabel de Borbón, relieve de Alonso de Mena y Escalante. Armario-relicario de la Capilla Real (Granada).

El 3 de abril de 1624, un Miércoles Santo, el rey Felipe IV, acompañado por un numeroso séquito, hizo entrada en una Granada expectante ante su llegada. Hacía años que los granadinos no habían visto tan cerca al poder: pues había pasado casi un siglo desde que en 1526, tras la boda celebrada en Sevilla con su prima Isabel, el emperador Carlos había decidido desplazarse a la ciudad en la que ordenó construir su famoso palacio.

Ya antes el Concejo de Granada había mostrado su identificación con el nuevo rey, pues el estandarte real de la ciudad —aún existente— se cree que fue realizado en 1621 con motivo de la proclamación de Felipe IV. Ahora tocaba al monarca, en persona, presentarse ante los granadinos; lo que provocó que una muchedumbre saliera a su encuentro en el sitio de la Puerta del Rastro —la explanada que entonces existía junto al convento de San Antón—

donde se levantó un arco efímero para su recepción que dio nombre a la actual Puerta Real. Fue tal el estruendo y gentío congregado, acompañado del incesante repicar de campanas, el olor a la pólvora quemada y las persistentes salvas de la artillería que, según una crónica, “mandó Su Majestad echasen las cortinas del coche por la grande humareda”.

Granada no podía entonces saberlo, pero habría de esperar otro largo perio-





Ábside de la catedral de Granada, siglo XVII. Apunte anónimo atribuido a Velázquez.

do, de más de cien años, nada menos que hasta 1730, para que ya en el siglo XVIII viviese un acontecimiento similar, en esa nueva ocasión con motivo de la llegada a la ciudad de Felipe V e Isabel de Farnesio.

La venida de 1626 a la ciudad de la Alhambra cumplió una etapa del recorrido de Felipe IV por el sur peninsular: su estancia formó parte del viaje regio motivado por las circunstancias de una Monarquía en sempiterna necesidad de financiación. El rey visitó en aquel año, durante 69 días de periplo, las cuatro ciudades que eran capitales de reino y con voto en Cortes: Córdoba, Sevilla, Granada y Jaén, con objeto de procurar su apoyo a las empresas de la nueva política. Es obvio pues que no fue un “viaje de diversión”, aunque hubo momentos para el ocio, para fiestas y agasajos, en los que Granada fue intensa copartícipe.

La petición de ayuda económica contrastaba con la ciudad inmersa en una grave crisis. Aunque Granada, en los primeros años de la centuria, aún pudiera reclamar su pasado de esplendor, pues conservaba la patente belleza de su paisaje y la magnífica huella edilicia de la que pudo llegar a ser *capital de Imperio*, con su panteón dinástico, el palacio de un emperador y el tribunal de la Chancillería.

### EL 3 DE ABRIL DE 1624, UN MIÉRCOLES SANTO, EL REY FELIPE IV, ACOMPAÑADO POR UN NUMEROSO SÉQUITO, HIZO ENTRADA EN UNA GRANADA EXPECTANTE ANTE SU LLEGADA

La realidad era muy dura, pues el prestigio labrado en piedra era solo un recuerdo en la añoranza del relevante papel que en su día tuvo Granada. Sufrimiento y adversidades marcaron un siglo en el que los granadinos debieron enfrentarse con las circunstancias de un tiempo muy difícil, de fuerte regresión, herido por la crisis productiva, la despoblación y el reiterado azote de las más variadas epidemias.

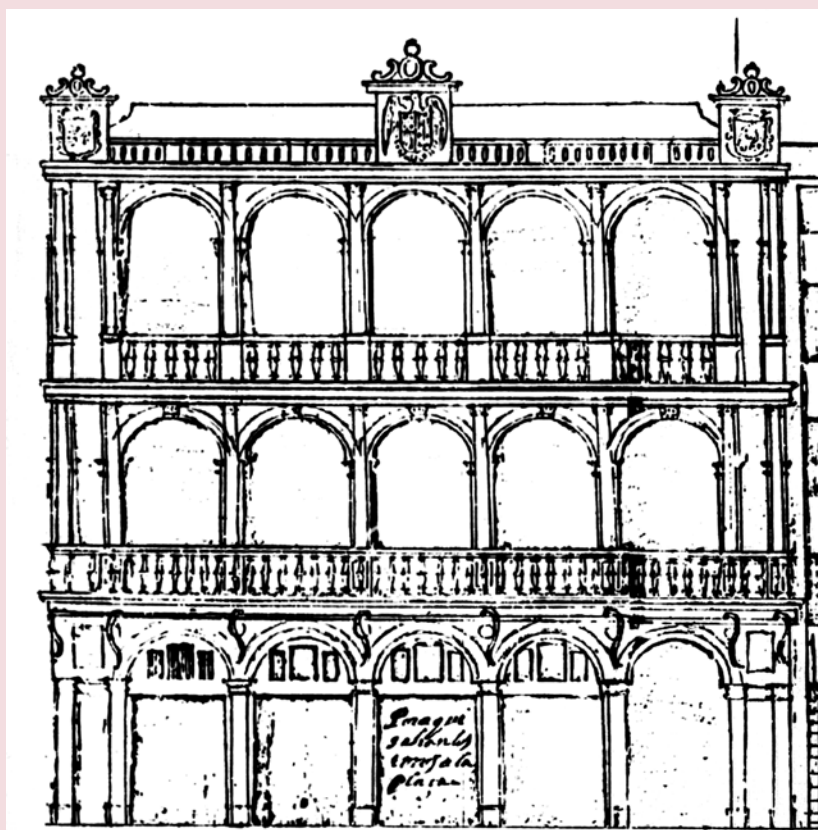
**VISITA REAL.** A pesar de ello, todo mal podía esperar, dejando en un mal trago la crisis existencial, tapando la penosa realidad la hora feliz de la visita de un rey. Por lo que ciudad supo estar a la altura de sus méritos: acudió al saludo previo a Felipe IV en la Venta de Cacán e hizo buena muestra

de lealtad y en la entrada engalanó sus calles “de ricas colgaduras de seda, como si fuera el día del Corpus [...] y en todas las parroquiales y conventos era tanto el ruido de repicar de las campanas y del estruendo del disparar del artillería del Alhambra y demás fortalezas, fuegos y luminarias, que parecía el día más festivo que se vio en Granada”.

Incluso el cielo, en claro signo de predestinación divina, quiso contribuir al momento glorioso de ver al monarca con un eclipse lunar contemplado por todos los granadinos. Manifestándose así la característica mentalidad de la época, acorde a la divinización de la propia figura de un rey que, por voluntad propia, quería cercana su presencia ante los súbditos.

El monarca, junto con el grupo principal de la comitiva que lo acompañaba, se instaló en la Alhambra; para lo que fue necesario adecentar los espacios de los palacios y la propia ciudad palatina, al estar en franco declive el noble recinto por el abandono material y humano de aquel crítico siglo XVII.

La actuación se plasmó en sitios de la Casa Real Vieja y en su acceso en conexión con la propia ciudad. Como ejemplo, el emblemático pilar de Carlos V fue restaurado por el afamado Alonso de Mena. En el interior de la Medina alhambrena, en cier-



## La Casa de los Miradores en la Bibarrambla

■ El eje central de la vida castellana en Granada se articulaba sobre la plaza de Bibarrambla. Asentada sobre la anterior explanada musulmana, se convirtió en el principal escenario urbano de representación social. En ella se celebraban juegos de caña y toros, ocasionales autos de fe, y se escenificaban los acontecimientos esenciales de la monarquía mediante la significativa arquitectura efímera barroca. También en el sitio se establecían negocios, se asentaban las escribanías, desarrollándose el febril comercio de la colindante Alcaicería. Entre sus edificios destacaban el Colegio Real, el palacio Arzobispal y, en especial, la Casa de los Miradores, que quedaría vinculada a la presencia en Granada de Felipe IV.

Su probable origen fue un inmueble islámico, traspasado por los Reyes Católicos al Ayuntamiento en 1500 para servir de mirador de los espectáculos; pero fue con Diego de Siloé, y poco antes de morir el genial arquitecto, cuando alcanzó la traza de una magnífica presencia mediante su diseño del cuerpo de galerías. Las obras concluyeron a fines del siglo XVI, quedando pronto su espacio pequeño, por lo que coincidiendo con la visita del rey se justificó su amplia-

ción, junto con la colocación de una nueva escalera de acceso, y el dorado de sus balcones y emblemas. De ello dejaría constancia la lápida colocada por el Concejo granadino en aquel año y en honor a su rey:

*“Para la venida de Su Majestad el Rey don Felipe Cuarto nuestro señor, Rey de las Españas, Granada mandó hacer esta escalera, siendo corregidor en ella don García Bravo de Acuña, caballero del Hábito de Santiago, comendador de la Oliva y del Consejo de Su Majestad. Año del mil y seiscientos y veinte y cuatro”.*

No fue el único edificio engalanado para el recibimiento real, pues el Palacio de la Real Chancillería, situado en la plaza Nueva, alzado en tiempos de Felipe II, recibió el ornato de su fachada para mejorar su presencia ante Felipe IV.

Tristemente, la singular Casa de los Miradores no sobrevivió el paso del tiempo, a su caída en desuso del siglo XIX le siguió la posterior declaración en ruinas y el grave incendio de la Navidad de 1879 que determinó su derribo, con la pérdida para Granada de un importante elemento de su patrimonio.

EN LAS CASAS DEL INTERIOR DE LA MEDINA ALHAMBREÑA, Y EN ESPECIAL EN SUS FACHADAS, SE REALIZARON OBRAS BAJO DIRECCIÓN DEL CORREGIDOR GARCÍA BRAVO DE ACUÑA

tas casas y en especial en sus fachadas, se realizaron obras bajo dirección del corregidor García Bravo de Acuña. El fin fue mostrar una imagen positiva de la Alhambra al rey, pero incluso se hizo necesario llegar más lejos, puesto que en las viviendas de Mateo de Buenrostro y Hernando de Palacios, cercanas a la Iglesia de Santa María, de propiedad real, fue forzoso destruir parte de obra para posibilitar la entrada de la carroza real, permitiendo también el acceso al recinto del carruaje regio con la apertura de la actual Puerta del Carril en la olmeda del bosque alhambrenño.

De mayor calado fueron las intervenciones del Peinador de la Reina —el lugar más íntimo de la Alhambra regia— pues se encontraba con graves daños. En gran medida le afectó en 1590 el incendio y voladura de la casa del polvorista colindante a la parroquia de San Pedro del Darro, que causó importantes destrozos en el Albaicín y la Alcazaba, como en la musulmana Torre de Abu l-Hayyay sobre la que se asentaban las frágiles habitaciones y la galería construidas para Carlos V. Su reutilización por Felipe IV hizo necesario rehacer la fortificación de los muros del Peinador y Cuarto de la Estufa y el “arreglo de las dos puertas que están en los extremos del corredor por do se entra”, con la también reposición de sus cristales y puertas, de las tejas, y de parte de la estructura de techumbre.

Además, en sintonía con la carga simbólica de la vindicación del pasado impe-



EL CIELO, EN CLARO SIGNO  
DE PREDESTINACIÓN  
DIVINA, QUISO  
CONTRIBUIR AL MOMENTO  
GLORIOSO DE VER AL  
MONARCA CON UN ECLIPSE  
LUNAR CONTEMPLADO POR  
TODOS LOS GRANADINOS



Peinador de la Reina en la Alhambra.

rial por el nuevo rey, fueron repintados fragmentos de los frescos de Julio de Aquiles y Alexandre Mayner que representaban la gloriosa jornada del emperador contra Túnez de junio de 1535.

**CIUDAD PALATINA.** La Alhambra se convirtió pues en núcleo y residencia de poder, prueba de ello fue la celebración en esta de tres reuniones del Consejo de Estado. Volvió a ser una ciudad palatina y junto con Felipe IV la habitaron personajes principales: su hermano y por entonces sucesor don Carlos de Austria, el omnipresente Olivares —en el apogeo y fuerza de su valimiento—, el duque del infantado, el nuncio papal, el almirante de Castilla, o bien el influyente cardenal Zapata. Además, en ella radicó la más alta administración del sistema, de la cual destacaba la significativa presencia de don Andrés de Prada en su cargo de Secretario de Estado.

Poder y fiesta se unieron en aquel efímero palacio. Hubo tiempo para la celebración de “comedias en la Alhambra” representadas por la compañía de Antonio de Granados, con la puesta en escena de las obras *El amor bandolero* y *Las paces de España y Francia*. También se le unió al recinto, en orden distinto y sacro, la subida en un Viernes Santo de las procesiones de Granada por petición expresa del cristianísimo monarca.

La Alhambra que en su día con un Carlos V conoció a Boscán o Garcilaso reeditó

también la mejor cultura escrita, pues entre los integrantes del séquito cortesano, defendiendo con las letras al prestigio de poder, se hallaba el insigne Francisco de Quevedo, el poeta cortesano Antonio Hurtado de Mendoza, el culterano fray Hortensio Félix Paravicino, o bien Pedro de Espinosa, quien dejó una excelente descripción sobre la estancia en Doñana del rey con motivo del viaje.

Detrás del telón, cumpliendo con su oficio, el secretario don Pedro de Linares, tesorero general para las *Jornadas de Andalucía*, presentó allí balance de los gastos ocasionados en el trayecto por tierras andaluzas. Pero eran unas “cuentas poco claras”, pues el dicho don Pedro ejerció de muñidor del flujo de dinero destinado para posibles sobornos, abrigando su acción en la sombra el todopoderoso don Gaspar de Guzmán, pues era quien en realidad manejaba los hilos del poder.

Otros personajes de incuestionable interés hicieron aparición. Destaca aquí la peculiar peripecia vital del inglés sir Anthony Shirley, un amigo cercano a Olivares, naturalizado español. Es considerado un arbitrista por sus escritos sobre el fomento para el progreso del país. Presentó al conde duque una serie de manuscritos en los que

reflejaba sus proyectos para el fomento del comercio hispano. Supo con clara intención halagar la vanidad del valido, dibujándolo como el “maestro que guía todas las ruedas de este gran reloj” y, en justa correspondencia, don Gaspar defendió sus planes e ideas considerándolo el “nuevo Colón” de su tiempo por ser “hombre de mucha experiencia y que ha visto mucho”. Aquel curioso inglés vivía en Granada desde tiempo atrás, de hecho fallecerá en la ciudad en 1633, siendo enterrado en la parroquia de San Pedro y San Pablo “donde habitaba no muy sobradamente” gracias a una renta de la seda que le fue concedida.

La ciudad y su Alhambra no dejan indiferentes a nadie, tampoco a Felipe IV. De hecho, en los escasos días que vive en ella, causa la mejor impresión del rey. Según una crónica cercana al monarca, que se describe su primera jornada granadina, pese a oscurecer pronto y estando ya en el Peinador de la Reina, el monarca expresó que “no bastó la noche para deslucir a Granada ni estorbar al que pareciese el mejor lugar en que se había entrado”.

**EL SUBSIDIO.** Pero Granada no era un mero objeto de contemplación real, y de modo inmediato afloró la misión del viaje:

el Concejo granadino —pese a declarar su disposición a prestar el servicio demandado— fue sometido a las consabidas presiones con el fin de lograr su apoyo a la petición económica del monarca. El resultado fue la prestación de un corto subsidio de solo 20.000 ducados. Además, no se adoptó la decisión hasta después de marchar el rey; ya

que las sesiones del Cabildo se suspendieron, según era costumbre, con motivo de la citada Semana Santa.

En las *negociaciones* intervinieron diversos personajes locales, como el relevante caballero veinticuatro don Egas Venegas de Córdoba, alférez mayor de Granada, quien en razón a su oficio en el Ayuntamiento granadino poseía “el primer voto después del Corregidor”, y al que se le atrae a la causa real con el otorgamiento del título de primer conde de Luque “en premio de sus buenos servicios”.

El rey contaba también con la máxima autoridad municipal, era lógico, pues su corregidor don García Bravo de Acuña cubría en 1624 un segundo mandato en Granada, coadyuvando desde su bien ganado prestigio en pos de la intención del monarca. La réplica de quienes veían difícil el auxilio al monarca, con la defensa del interés de la ciudad y su oligarquía, tendría su máximo exponente en el gran procurador granadino en cortes, don Mateo Lisón y Biedma. Sin duda, el mejor político y pensador de la Granada de entonces, un valiente defensor de la ciudad, que incluso no dudará tiempo después en enfrentarse duramente con Olivares, hasta costarle ser castigado con el destierro de Madrid para ser confinado en sus posesiones de señorío en Algarinejo.



Retratos de Felipe IV e Isabel de Borbón, Reyes de España.

Anónimo español, s. XVII. Biblioteca Nacional.

Otros personajes, con distinta intención, muestran su adhesión personal al monarca para agradarle su estancia en Granada mediante la generosa entrega de obsequios, siguiendo así una práctica habitual ante el rey. Su ejemplo es don Alonso de Loaysa y Mejía, señor de Villanueva de Mexías, quien entrega a Felipe IV el 8 de abril —la fecha de onomástica del rey, que aquel día cumple precisamente en Granada sus 19 años— un espléndido regalo de “cuatro caballos enjaezados con sus frenos y estribos todos de plata maciza, 20 acémilas cargadas de terneras, jabalíes y otras cosas de caza, y tres cofrecitos, uno de aguas de olores, otro de telas finas, y el

tercero lleno de doblones en cantidad de 10.000 ducados”. En contraprestación, pues nada es gratuito, “el rey prometió premiarlo”. Don Alonso estaba ya próximo al poder, ya que ejercía de juez y administrador del Soto de Roma, pero fue nombrado corregidor de las ciudades de Guadix, Baza y Almería; y de modo posterior sería designado caballero veinticuatro en el Concejo granadino.

El monarca, rey cristiano, hizo expresión pública de su religiosidad como primer penitente de la corte y nación. Siguiendo el ejemplo de la humildad de Jesucristo con sus discípulos, y actuando en la ocasión con doce mendigos de Granada, realizó en público el “lavatorio del Jueves Santo, asistiéndolo la Real Capilla”. Un acto simbólico, mostrado a la vista de todos, que tuvo lugar en el escenario de la grada de la plaza de las Pasiegas, frente a la fachada de la Catedral.

**SACROMONTE.** Mucho más relevante fue el asunto sacromontano: la estancia del rey se sitúa en un momento álgido de defensa de las reliquias, en el clímax del fervor que entonces inundaba Granada. Dos meses antes de presentarse en Granada el monarca y la corte, en el mes de febrero de 1624, la abadía del Sacromonte recibió los restos de su fundador don Pedro Vaca de Castro y Quiñones. La llegada del cadáver, su funeral en la catedral, con todos los honores y la pompa merecida, reflejaron el alto significado para la ciudad de la aparición de las reliquias, agudizando la hipersensibilidad religiosa granadina y preparando el terreno para la recepción del rey. De hecho, Felipe IV había mostra-

**LA ALHAMBRA SE  
CONVIRTIÓ EN NÚCLEO Y  
RESIDENCIA DE PODER,  
PRUEBA DE ELLO FUE LA  
CELEBRACIÓN EN ESTA  
DE TRES REUNIONES DEL  
CONSEJO DE ESTADO:  
VOLVIÓ A SER UNA  
CIUDAD PALATINA**



do su interés por la Abadía y los restos de los santos mártires incluso antes de llegar a Granada. En consecuencia, el Cabildo de la Abadía preparó “con qué ceremonias había de hacer su recibimiento para la llegada del rey” ante la previsible visita a las reliquias. Así fue, pues el día 6 de abril el rey subió hasta el Sacromonte y se ciñó al ritual del protocolo establecido por su Cabildo.

La presencia del monarca en el Monte Sagrado sancionó la protección real de las reliquias, ampliando la planta de la *christianópolis* granadina y legitimando la geografía sagrada de una ciudad asentada sobre un territorio que será argumentado como cristiano desde su antigüedad. Mientras, de modo simultáneo, Alonso de Mena tallaba en las puertas del armario-relicario de la Capilla Real la imagen de Felipe IV con Isabel de Borbón, junto con las de Carlos V y la emperatriz Isabel. Reforzando así el alto valor simbólico de defensa de las reliquias de los mártires en el emblemático recinto del panteón de reyes cristianos.

Hubo otros festejos promovidos por la aristocracia local en honor al rey, destacando la “máscara que hizo la ciudad de cuarenta y ocho caballeros repartidos en seis cuadrillas de diferentes libreas, todas lucidísimas y ricas”. Para la cual se utilizó el representativo espacio escénico, central en Granada, de la plaza Bibarrambla —la plaza castellana de la ciudad— por ser eje de fiestas de toros, de autos sacramentales y de fe, como también el escenario de la arquitectura efímera.

En la plaza se encontraba la emblemática Casa de los Miradores, regulada por el Concejo granadino, que fue arreglada y ornamentada en la gran ocasión para lucir en todo su esplendor con “una grandiosa escalera para subir al mirador de la ciudad [...] dorando los balcones”, su espectador es Felipe IV, valía pues la pena el esfuerzo para prestigiar la ciudad.

Pero no fue la única celebración, pues el domingo de Pascua de Resurrección, día 7 de abril —que cerraba el ciclo del duelo de la Semana Santa—, hubo luminarias en la



## Un inglés en la Granada de Felipe IV

■ La aventura vital de sir Anthony Shirley fue de novela. Nacido en 1565 en Inglaterra, muerto en Granada con 70 años de edad, su existencia fue una aventura. Militar en origen, participó en acciones contra la Monarquía hispana, como el saqueo a Cádiz del año 1596, y las contiendas contra España en los Países Bajos. Convertido en un peculiar viajero, anduvo por el norte de África, América central, Venecia o Persia... llegando incluso a representar al Sha de Persia. Encarcelado en 1603 por Jacobo I, optó por el exilio de Inglaterra, para continuar su vida de trotamundos por Moscú, Alemania o Marruecos. Hasta que fue acogido en Madrid, donde incluso recibió el encargo de preparar una flota del Levante y una expedición a Mitilene. En la década de 1620 ya debía de estar en Granada según reza un manuscrito fechado aquel año en la ciudad y que dedica a Olivares. Una obra es de gran interés, de título *Peso político de todo el mundo del Conde D. Antonio Xerley, al Excelentísimo Señor. Duque Conde de Olivares*, que describe las tierras que conoció en sus viajes y arroja luz sobre sus planteamientos políticos. Siendo amigo de don Gaspar de Guzmán, mantuvo en 1624 una entrevista con el valido en la estancia de Felipe IV en la Alhambra. Y es en Granada donde muere en 1635 “el valeroso caballero Conde de Leste, el Inglés que saqueó la ciudad de Cádiz en tiempo del rey don Felipe segundo, aunque contra su voluntad, poco después se vino huyendo a España y su majestad lo socorrió”.

puerta de Guadix para ser vistas desde la Alhambra, con fuegos y nuevas representaciones de comedias.

Los días de vida en Granada el rey conoció edificios y sitios del lugar: en la proximidad del palacio nazarí recorrió su Generalife y las Torres Bermejas, en la ciudad visitó al convento de Santo Domingo, la Casa de la Compañía de Jesús, y extramuros al monasterio de Cartuja. Pero hubo de concluir su apretada estancia e intensa agenda; el “miércoles a 10 [de abril], con la mayor prisa del mundo, tratando solo de caminar hacia Madrid, salió su Majestad de Granada con muchísima nieve, aire y agua”. Aún le faltaba por visitar Jaén, la cuarta ciudad con voto en Cortes, a la que alcanzó tras dos jornadas de duro camino. Su entrada en Madrid capital fue el 18 de aquel mes de abril, poniendo así punto final al recorrido por una Andalucía “en que tanto pasó, y [al que] tanto le debe España por su celo y valor”.

La estancia de Felipe IV en la ciudad resultó ser clave para la comprensión del recorrido de un rey por el sur de sus dominios. Pese a la forzosa brevedad de los días en los que permaneció en la ciudad, en Granada quedó huella de su paso y el recuerdo de un emblemático pasado de esplendor ya perdido. ■

## Más información

- **Herrera de Sotomayor, Jacinto de**  
*Jornada que su Magestad hizo a la Andalucía.*  
En Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1624.
- **Mercado Egea, Joaquín**  
*Felipe IV en las Andalucías.*  
Jaén, 1980.
- **Sánchez-Montes González, Francisco**  
*El viaje de Felipe IV a Andalucía en 1624. Tiempo de recursos y consolidación de lealtades.*  
Universidad de Granada, 2018.

# Las cartas en los tiempos del Whatsapp

## Exhibir correspondencia en la era del email

Más de 150 documentos se muestran hasta el 21 de julio en el Archivo General de Indias con los que se rememora el sistema de comunicación postal con Ultramar. También puede contemplarse una cuidada selección de algunas de las más importantes cartas que se conservan en esta institución.

MANUEL ÁLVAREZ CASADO

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS



Dos oficiales de las rentas de La Habana, entregándose un pliego del Real Servicio. 1830.

alguna vez sobres con sellos variados que, por encima de su valor económico, que no lo tenían, hacía que un niño que tenía inquietudes artísticas y gusto por la historia, fuera educando su mirada en la iconografía de los personajes que aparecían reflejados en esa pequeña colección. Recuerdo como leí en una entrevista que le hicieron a uno de mis profesores, Enrique Valdivieso, cómo de niño, coleccionando imágenes de cromos, fue educando su mirada de modo que le sirvió luego para distinguir un cuadro auténtico de otro que no lo es, a un original de una copia.

Yo vi antes los cuadros del Prado en sellos que en persona y creo que ese coleccionismo forjó parte de mi personalidad como historiador del arte aunque, como tantos amores de juventud, la filatelia y yo fuimos separándonos poco a poco de manera amistosa y seguimos caminos separados hasta que nos hemos reencontrado hace poco. El sello incluso casi se ha separado de la carta. Si hoy día es raro recibir una carta, mucho menos manuscrita, que venga acompañada de un sello es ya casi un acto de romanticismo. La inmediatez que dan los sistemas de mensajería móvil, capaces de enviar tu ubicación a miles de kilómetros y comunicarte de manera instantánea, han arrinconado en nuestra memoria la emoción de recibir una misiva como sí les ocurría a nuestros antepasados.

*La carta en el camino* es el título de un poema de Pablo Neruda en el que se condensan los dos grandes temas de la exposición que hemos inaugurado en el Archivo General de Indias: la carta y el correo. Acos-

Aunque no recuerdo los motivos, como ocurre con tantas cosas transcendentales, sí conservo en mi memoria el primer sello que coleccioné. Tendría unos 20 años y era uno dedicado a Xavier María Munibe, conde de Peñaflores, que, emitido en 1987, había consegui-

do lavando una carta dirigida a mis abuelos y que había llegado por aquellos días a su casa.

Como todo neoconverso al coleccionismo, me dediqué con ahínco a localizar todo tipo de estampillas, fijadas o no, que podía hallar en mi casa o incluso, comprar



tumbrados a quedarnos en el contenido informativo de las misivas y darle relevancia por la importancia de lo escrito, hemos querido que también quede reflejado cómo se enviaban, de qué manera, las rutas o las tarifas y marcas con las que se señalaban portes o los lugares de remisión o destino.

El sistema de comunicación con Ultramar no fue, como tantas facetas del Nuevo Mundo, una tarea fácil de organizar. La función del saber y del conocer aquello que pasaba en tierras tan lejanas, separadas por un inmenso océano, se antojaba fundamental para el buen gobierno de las Indias y se procuró que nadie se convirtiera en un freno a la comunicación postal entre ambas orillas. El rey Fernando el Católico reconvinó seriamente a Diego Colón ya que "tomaba las cosas a los que estaban en las dichas yslas que escribian aca a Castilla y no las dejaba pasar, que yo he sido muy deservido en grand manera porque por experiencia hemos visto el daño e inconveniente que viene de lo susodicho a las cosas de nuestro servicio e nuestra hacienda e Rentas. E por que no se ponga impedimento en el dicho escribir, hemos dado provisiones sobre ello e se han enviado alla las quales creo aveys visto quando esta llegare. Por ende yo vos mando que veays las dichas cédulas e las guardeys e cumplays e hagays guardar e cumplir e no impidáis ny consintais impedir a ninguno escrevir ansy a nos como a quien quisiere e por bien tuviere, sino que todos tengan libertad para ello porque aun que escrivan cualquier cosa yo he de mirar las cosas como es Razon de manera que a lo que se escribiese no dañe a nadie sino a quien lo merezca".

Pero no solo existía este peligro. La distancia, la adversidad de la travesía o la complejidad de muchas rutas terrestres o marítimas, hacían que en ocasiones la

falta de información se tornase en una tortura exasperante. La recepción en la corte de la misiva que traía un correo a toda diligencia en la que se anunciaba el feliz retorno de una flota con las remesas intactas era una noticia especialmente celebrada. Pero que el sistema adolecía de importantes fallos y se había quedado anquilosado en el siglo XVIII parecía evidente.

**REFORMA DE LAS RUTAS.** Uno de los aspectos en los que más se insiste en la exposición es en la reforma de los correos marítimos en el reinado de Carlos III en 1764. Los dos grandes autores del cambio fueron Campomanes y el marqués de Grimaldi, asesor y primer Secretario de Estado y su

perintendente de la renta de correos, respectivamente. Con esta reforma se pretendía que el buen funcionamiento del correo fuese una cuestión de Estado y acabar con un sistema completamente desfasado y poco funcional. Hay que inscribirla igualmente como uno de los primeros cambios que experimentó la Marina en la segunda mitad del XVIII y en los propios cambios que vivió la organización postal en España durante esos años. Gracias al trabajo de ambos, nació el Reglamento de 1764 que cambió completamente el panorama del correo americano, aunque este sistema oficial, con sede en La Coruña, no sustituyó al resto de buques mercantes o de la Armada, que también transportaban correo.

La organización del nuevo sistema de correos marítimos se desarrolló especialmente a través de dos rutas. La de La Coruña a La Habana partía siempre que fuera posible el primer día de cada mes, alcanzando en su derrota Puerto Rico y Santo Domingo y era la ruta postal más importante de América. Desde La Habana se reexpedía el correo al resto de América y desde ese puerto y el de Puerto Rico, nacían





## La carta de Colón

■ En 1825 Martín Fernández de Navarrete puso de manifiesto, con motivo de su edición de las cartas colombinas, cómo los documentos del archivo de Veragua se encontraban en muy mal estado de conservación, por lo que la primera acción que se tomó en el Archivo General de Indias cuando ingresó la documentación en 1930 fue fotografiarla para evitar la manipulación de los originales. Entre la documentación que ingresó del citado archivo, destacan quince cartas privadas de carácter autógrafo más una minuta no firmada de un escrito que parece estar dirigido al Consejo Real. Desde el año 2006 no se exhibía un original de una carta hológrafa de Colón, siendo en esta ocasión una escrita a su hijo Diego en 1504. No se conservan las respuestas de su hijo, en el que confiaba plenamente. Cuando escribió esta carta, ignoraba que la reina había fallecido dos días

antes y mantenía su deseo de acudir a la corte, a pesar de encontrarse enfermo. Colón pide que los marineros que le acompañaron en su cuarto viaje cobren lo que se les adeudaba, aludiendo a varios textos bíblicos que parecen hacer referencia a una comparación entre los Reyes Católicos y los reyes israelitas David y Salomón, que consolidaron la monarquía de Israel y unieron y extendieron el poder e influencia sobre otros territorios, preocupándose por cumplir las promesas a su pueblo, como Isabel y Fernando deberían hacer con él y con la gente que lo acompañó en su último viaje.

La carta se cierra con la cariñosa despedida hacia su hijo “tu padre que te ama más que a sí” y su firma tan característica como “*Christo Ferens*” versión latinizada de su nombre Cristóbal, procedente del griego “*Christophoro*”, que significa portador de Cristo.

otras rutas más o menos estables, hacia Veracruz, Cartagena de Indias y Portobelo, La Guaira, Nueva Orleans u Omoa.

Desde 1767, primero con cuatro y luego con seis expediciones al año, nació otra importante ruta postal que unía La Coruña con Buenos Aires. Esto cambió sensiblemente el panorama de la correspondencia americana, pues hizo que esta carrera distribuyera las cartas del Río de la Plata, Chile y Perú.

Al ser los buques de mayor calado que los que se utilizaban en la carrera de La Habana, no era siempre posible entrar hasta Buenos Aires, quedando la correspondencia en Montevideo.

Otras rutas unieron de forma más o menos regular La Coruña con puertos como Tenerife, Falmouth o incluso Nueva York, aunque en este caso solo se despachó una única expedición en 1788.

Los correos marítimos vivieron una época de esplendor hasta finales del siglo XVIII aproximadamente. El nuevo escenario bélico que se abrió en 1796 con Inglaterra tuvo consecuencias nefastas para el correo marítimo ya que además de la falta de regularidad y del cambio de rutas, una decena de buques correo fueron apresados por Inglaterra.

Ello motivó que en 1802, a propuesta de Manuel Godoy, se incorporaron los correos marítimos a la Real Armada, entrando en vigor nuevas rutas y frecuencia en salida

## RECIBIR UNA CARTA MANUSCRITA Y ACOMPAÑADA DE UN SELLO ES CASI UN ACTO DE ROMANTICISMO

de los barcos, que nuevamente se trastocaron al estallar en 1805 un nuevo conflicto con Inglaterra, lo cual provocó que la salida de los barcos se realizara desde diversos puertos y la llegada al que le fuera más fácil, centralizándose en Madrid las cartas que se remitían a Ultramar y desde allí se enviaban al lugar de embarque.

Tras las guerras de la Independencia y emancipación de la práctica totalidad de los territorios americanos, se abrió un nuevo escenario para el envío de la correspondencia a Cuba y Puerto Rico y constituía una apremiante necesidad resolver la tan deficiente comunicación con las islas del Caribe. Ello motivó que, tras años de estudio, se creara en 1827 la Empresa de Correos Marítimos de La Habana. Ya en este siglo, el vapor, el sello o el telégrafo revolucionarán un mundo que necesitaba dominar las enormes distancias que seguían separándolo.

En el segundo bloque de la exposición conviven, al estilo del conocido lema de la

Metro-Goldwyn-Mayer, más estrellas que en el firmamento. Cartas de conquistadores, reyes, sultanes, autoridades indianas, políticos, santos, espías, escritas en otras lenguas o de los propios investigadores del archivo. Pero también hay cartas de particulares o incluso de niños, cuyo padre se encontraba a miles de kilómetros y cuyas letras eran lo más parecido a un beso o abrazo o a un retrato de estos pequeños.

El escritor estadounidense John Cheever, dijo que “guardar cartas, es como tratar de preservar besos”. Espero que conozcáis a través de esta exposición la gran historia de amor que se conserva en este Archivo General de Indias. ■

## Más información:

- **Garay Unibaso, Francisco**  
*Correos marítimos españoles.*  
Mensajero, Bilbao, 1987.
- **López Bernal, José Manuel**  
*El correo marítimo colonial (1764-1824). Rutas y tarifas postales.*  
Real Academia Hispánica de Filatelia e Historia Postal, Madrid, 2011.
- **Petrucci, Armando**  
*Escribir cartas. Una historia milenaria.*  
Ampersand, Buenos Aires, 2018.



## El primer sello

■ Del primer día de circulación del sello en España, el 1 de enero de 1850, se han localizado apenas cinco cartas circuladas en esa fecha y unos treinta sellos sueltos. El presidente de la Real Academia Hispánica de Filatelia e Historia Postal, Jesús Sitjà Prats, es poseedor de una de ellas, enviada desde Fraga a Barbastro, que cierra simbólicamente el primer bloque de la exposición.



## Los Correos Mayores de Indias

■ El cronista oficial de Indias, Gonzalo Fernández de Oviedo describía el oficio de Correo Mayor de Indias, como “un oficio de grandes provechos, e muy necesario para la conseruacion del estado real [...] E es un offiçio que, como se paga luego de contado, nunca tiene necesidad de dineros e tiene aparejo de ser presta mente rico; e de aquí viene que estos correos mayores siempre saltan en banqueros, o traen dineros en compañía de cambios. En fin, yo no he visto ombre pobre, correo mayor, sino rico syn correr las postas, sino a pie quedo despachando las mismas postas adonde otros se rompan el cuello, e el correo se lleue la ganancia sin peligro de caer del cauallo”.



Archivo Histórico de la Nobleza - Santa Cruz, Caja 636, D.4 (2).

## Los chasquis

■ “De Correos, y Postas tenía gran servicio el Inga en todo su Reino; llamaban les Chasquis, que eran los que llevaban sus mandatos a los Gobernadores, y traían avisos de ellos a la Corte. Estaban estos Chasquis puestos en cada topo, que es legua y media en dos casillas, donde estaban cuatro indios. Estos se proveían y mudaban por meses en cada comarca, y corrían con el recaudo que se les daba a toda furia, hasta dallo a otro Chasqui, que siempre estaban apercebidos y en vela, los que habían de correr. Corrían entre día y noche a cincuenta leguas, con ser tierra la mas de ella asperísima. Servían también de traer cosas que el Inga quería con gran brevedad, y así tenían en el Cuzco pescado fresco de la mar (con ser cien leguas) en dos días, o poco más. Después de entrados los Españoles, se han usado estos Chasquis en tiempo de alteraciones y de gran necesidad. El Virrey don Martín los puso ordinarios a cuatro leguas, para llevar y traer despachos, que es cosa de grandísima importancia en aquel Reino, aunque no corren con la velocidad que los antiguos, ni son tantos, y son bien pagados, y sirven como los ordinarios de España, dando los pliegos que llevan a cada cuatro o cinco leguas”.

De este modo se refería José de Acosta en su obra *De la Historia Moral de las Indias* a los chasquis, vocablo quechua que denomi-

naba a los correos incaicos que a través del Qhapaq Ñam, el camino principal andino, hacían posible un extraordinario sistema de comunicación y que se extendía hasta llegar al territorio de los Pastos en Colombia y a Chile y Buenos Aires en el sur americano.

La cabeza del chasqui prehispánico estaba tocada con una pluma en señal de su dignidad y del respeto que se le debía, y transmitía información verbal que había memorizado y numérica que almacenaba en el quipu, un instrumento consistente en unas cuerdas de lana o algodón de diversos colores con nudos y ligaduras. Para avisar al siguiente relevo hacía sonar una caracola marina o más tarde una especie de trompeta realizada con un cuerno de buey, llamada pututu o una trompeta, la guaylla quipa. Poma de Ayala los diferencia entre los hatun chasqui, que trasladaban además de mensajes objetos durante una jornada completa de marcha, y los churu mullo chasqui, que transportaban en una mochila y a gran velocidad caracoles y pescado fresco, aunque en este caso, eran relevados cada media legua.

En el periodo hispánico, el chasqui cambió el tocado de la pluma blanca por una cruz y pendón, colgando al cuello una cruz y trocando el quipu por una bolsa para las cartas y el pututu por una corneta. Vertebradores del imperio incaico,

ejercieron también una función de gran importancia en el sistema postal mantenido por los correos mayores de Indias en los virreinos peruanos y de Nueva Granada. Situados a modo de postillones en las grandes rutas de distribución postal, se ubicaban en los denominados tambos al tiempo que regentaban unas paradas de postas de menor tamaño, las chasquiwasi, donde se efectuaba el relevo. Los particulares que deseaban despachar chasquis debían dotarlos de la adecuada licencia o pasaporte, que era expedida en casa del correo mayor o en las estafetas y por las que se pagaba la tasa correspondiente, salvo en el caso de aquellas poblaciones en las que no había correo, autorizándoles a conducir cartas fuera de valija. En Nueva España también participaron los indígenas en el transporte de correspondencia y su integración en el proceso de distribución del correo se estimó como una manera de alcanzar una mayor eficacia en el sistema de comunicación, constituyendo un caso muy especial entre todos los indios.

Eugenio de Quesada, uno de los mejores conocedores del tema y poseedor de la mayor colección de correo circulado por chasquis en los virreinos de Perú y Nueva Granada, ha prestado parte de este conjunto excepcional con motivo de la exposición, en la que se pueden ver once misivas llevadas por chasquis.

# El Instituto Murillo de Sevilla

## Un modelo de educación

Los Institutos de Enseñanza Media, hoy llamados de Educación Secundaria, se convirtieron desde el siglo XIX en centros de formación intelectual de las élites en nuestro país. Sin embargo, fue durante la II República cuando se impulsó la formación a otros sectores de la población. En este contexto histórico se creó el segundo Instituto de Enseñanza Media de Sevilla, tal como aparece en la *Gaceta de Madrid* de 30 de octubre de 1933, conocido como Murillo, que acaba de celebrar 85 años de vida. El acta de su primer claustro recoge que el centro debe salir "de los moldes antiguos" y poner en práctica las exigencias de las "enseñanzas modernas".

JUAN L. VILLALOBOS CAÑETE

HISTORIADOR Y PROFESOR DEL IES MURILLO



Edificio del primer Instituto Murillo en la calle Menéndez Pelayo de Sevilla.

En la Constitución de 1931 se estableció que se legislaría para facilitar a los españoles económicamente necesitados el acceso a todos los grados de enseñanza. Bajo este principio, se fomentó la creación de nuevos centros de enseñanza no universitaria durante de la Segunda República. No solo aumentaron en número,

sino que las medidas regeneracionistas hicieron surgir nuevos planteamientos didácticos relacionados con una enseñanza más racional y basada en el conocimiento del medio, en la experimentación y en el estudio *in situ* de los monumentos y conjuntos históricos. Fue el momento de la aparición de los Institutos Escuela, diseñados

bajo los principios de la Institución Libre de Enseñanza.

En este contexto se creó el segundo Instituto de Enseñanza Media de Sevilla (1933). A pesar de que durante el Bienio Conservador se frenaron los impulsos reformadores de la República, la enseñanza siguió desarrollándose tanto en número de



EN SU PRIMER CLAUSTRO DE PROFESORES ESTABA ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, EXTRAORDINARIO INVESTIGADOR DE LA HISTORIA MODERNA, PREMIO PRÍNCIPE DE ASTURIAS DE CIENCIAS SOCIALES E HIJO PREDILECTO DE ANDALUCÍA

nuevos centros como en renovación pedagógica. En Sevilla, además de los centros religiosos, cuya supresión fue centro del debate educativo republicano, y del Instituto Escuela, existía el más antiguo de los institutos públicos, el Instituto San Isidro, creado en 1846 por el Plan Pidal dentro de la Facultad de Filosofía y trasladado en 1868 al convento de San Pedro de Alcántara. La vinculación de los centros educativos de Segunda Enseñanza con la Universidad era muy estrecha, puesto que para el funcionamiento orgánico dependían de esta última.

En este periodo se desarrolla la incorporación de la mujer a las universidades y a la función docente. Las 113 profesoras para el territorio nacional en 1932 pasaron a ser 393 en 1933: si en 1930 suponían el 7% del profesorado, al comenzar la Guerra Civil eran el 13%.

El “Segundo Instituto de Segunda Enseñanza de Sevilla”, tal como aparece en su creación, fue denominado Murillo por el claustro de profesores, denominación aprobada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes el 23 de abril de 1934.

Desde noviembre de 1933 hay constancia documental de su existencia en el Libro de Actas de Claustro del Instituto. Esta fuente primaria se ha convertido en el elemento fundamental de nuestra investigación, ya que aporta una riquísima información del transcurso histórico del centro educativo.

La primera ubicación del mismo fue la calle Menéndez Pelayo nº 39, tal como se recoge en la citada documentación y en el plano de Sevilla de años posteriores. Sabemos que era una casa alquilada con patio y montera, con viviendas para porteros y



El modernista Antonio Domínguez Ortiz formó parte de su primer claustro de profesores.

lavaderos. Desde muy pronto presentó deficiencias en la edificación, lo que motivó la petición de un nuevo edificio o el alquiler de otro. En 1936 ya se pensó trasladarlo a una casa en la calle Conde de Ibarra.

El primer director que tuvo el Instituto fue Enrique Anaya y el claustro lo componían seis profesores y una profesora; entre ellos Antonio Domínguez Ortiz, que con el tiempo llegaría a ser un extraordinario investigador de la Historia Moderna de España, Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales (1982) e Hijo Predilecto de Andalucía (1983). Otro de los profesores de esta primera época fue Juan Rodríguez Jaldón, pintor costumbrista que fue discípulo de Gonzalo Bilbao, residió en Carmona y fue académico de la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Todavía hoy, en el actual edificio, el Instituto conserva una pintura de un patio pintado en Carmona de este autor. En 1935 se nombra a un nuevo director, José Sánchez Romero, como consecuencia del traslado del anterior.

**MODERNIDAD.** Los nuevos planteamientos de la Segunda República en la enseñanza se constatan desde el primer acta de claustro, en la que se declara que el centro debe salirse “de los moldes antiguos y poniendo en práctica las exigencias de la enseñanza moderna”. Esta modernidad estaba sin duda establecida por el carácter laico y de carácter mixto que la Segunda República exigió en los centros, pero también por la dotación económica que les permitió invertir en material científico, tal como demuestra la colección de microscopios y material de laboratorio de esa época que aún conserva el Instituto, o por la preocupación por la lectura. Este último objetivo lo evidencia el hecho de destinar 10% del presupuesto para la compra de libros. Asimismo, se obtenían algunas donaciones singulares, como la realizada por los hermanos Álvarez Quintero o por la alcaldía de Sevilla (cincuenta ejemplares) de *La Niña de Plata*, obra de Lope de Vega ambientada en Sevilla en la corte de Pedro



Microscopio Leitz conservado en el IES Murillo. Fue adquirido en 1933.

I. Estos hechos ponen de manifiesto que el Instituto Murillo era reconocido, poseía iniciativas culturales y tenía un gran interés por desarrollar la formación intelectual de sus alumnos, acorde con los cambios operados en la pedagogía.

EL CASO DE CONCEPCIÓN BARRERA. El fin de curso del año 1936 se desarrolló de manera normal, con exámenes en junio. Nada en la documentación estudiada parece anunciar la gran tragedia que ocurriría un mes después, la Guerra Civil española. Apenas sabemos nada por escrito de lo que aconteció a los profesores y alumnos del centro, salvo una excepción, la historia de la señorita Concepción Barrera Castilla.

El día 21 de julio de 1936 un decreto de la Presidencia del Consejo de Ministros del Bando Nacional acordaba cesar a todos los empleados que hubieran participado en movimientos subversivos o fueran enemigos del Régimen. Otro posterior establecía la separación definitiva del servicio a todos los empleados públicos que hubiesen sido contrarios, antes o después, al Movimiento Nacional, sin posibilidad de impugnación ante la jurisdicción contenciosa. Este decreto fue especialmente efectivo en los docentes de la zona dominada por los sublevados. Como consecuencia, por decreto del 8 de noviembre de 1936, el gobierno franquista estableció distintas comisiones para llevar a cabo la depuración de todos los empleados desafectos al Régimen. Se solicitó a todos los directores el envío de la plantilla del personal y se envió un cuestionario a todos los profesores de Enseñanzas Medias, que debían jurar “ante Dios y ante mi Patria España” que sus respuestas eran exactas y veraces. Se les preguntaba,

entre otras cuestiones, si habían militado o asistido a mítines de izquierda o si habían buscado votos o votado a estos, si oían misa los domingos, si comulgaban una vez al año, si faltaban a clase con frecuencia, si habían enseñado algo contra la religión o el amor a España, si militaban en alguna asociación política o si había en su conducta pública “algo que notarse”, entre otras preguntas. La Comisión unía estas declaraciones a los informes de los directores de instituto, la policía, los alcaldes, los jefes locales de investigación de Falange y del SEU y de representantes religiosos. Luego se decidía si se dejaba sin sanción y en su puesto al profesor o si se le formulaba algún cargo, pudiendo el profesor alegar en breve plazo. Después la Comisión admitía las alegaciones o tramitaba una propuesta de sanción a la superioridad.

Gracias a la investigación de Carmen Sanchidrián Blanco, de la Universidad de Málaga, podemos reconstruir la historia de Concepción Barrera Castillo, profesora de francés del Instituto Murillo que actuaba además como secretaria del claustro. Su interesantísimo estudio está incluido en el artículo *Qué hicieron para merecer esto. Tres profesores de bachillerato ante la depuración franquista* (2005), y está basado en el expediente abierto a la profesora que incluye varios documentos.

Por ellos sabemos que Barrera Castillo se fue a Madrid a principios de julio de 1936 para preparar unas oposiciones que iban a celebrarse en agosto y allí, lejos de su casa, le sorprendió el Golpe en la zona republicana. En 1937 se le hizo un requerimiento para que se presentara en Sevilla, lo que, evidentemente, no pudo hacer y testificaron en su contra tildándola de izquierdista, entre otras acusaciones. Mientras, en Madrid fue evacuada hacia Valencia y la destinaron al Instituto Luis Vives. Allí residió en una casa que fue bombardeada, muriendo la dueña y quedando sepultada por los escombros de donde fue rescatada.

Posteriormente, el Ministerio de la República la trasladó a Caspe, donde fue encarcelada y condenada a un campo de tra-

DE CARÁCTER LAICO Y MIXTO, CONTÓ CON DOTACIÓN ECONÓMICA SUFICIENTE QUE LE PERMITIÓ INVERTIR EN MATERIAL CIENTÍFICO Y EN LA COMPRA DE LIBROS

bajo, y más tarde fue llevada a Barcelona donde, una vez liberada por los nacionales obtuvo un salvoconducto para volver a Sevilla. En esta ciudad se presenta al decano de la Facultad de Filosofía y Letras el 18 de febrero de 1939 y es entonces cuando tiene conocimiento de haber sido separada del servicio como consecuencia de las testificaciones e incomparecencia al requerimiento efectuado. En estos momentos inició los trámites para ser incorporada de nuevo en su puesto como profesora. Entre los documentos que adjuntó figuraron los informes de directores de quince centros educativos religiosos, que acreditaron el respeto hacia los alumnos de centros religiosos que había examinado en el periodo anterior a la Guerra Civil y un informe del decano de la Facultad de Filosofía y Letras en el que acreditaba haber tenido una conducta intachable. Al final se le readmite en el servicio pero se le prohíbe ocupar cargos directivos.

Durante la Guerra Civil el Instituto Murillo residió en el mismo lugar, en la calle Menéndez Pelayo 39, aunque cambia casi todo el profesorado. Del anterior claustro solo permanecerán dos profesores, Carmen Vielva, catedrática de Lengua y Literatura Española, y Antonio Domínguez Ortiz. La circunstancia de que en la Universidad no hubiese curso académico permitió que sus profesores pasaran a formar parte del Instituto Murillo. En las Actas de Claustro aparece como comisario director Manuel Lora Tamayo, catedrático de Química Orgánica de la Universidad de Sevilla y, posteriormente, Ministro de Educación Nacional durante los años 1962 y 1966 y de Educación y Ciencia entre 1966 y 1968. Formaron parte del claustro personalidades muy conocidas del ámbito universitario hispalense, como Luis Abaurrea, Patricio Peñalver Bachiller, Manuel López Domínguez, Francisco Yoldi, José María Piñar o José Hernández Díaz. Estos dos últimos fueron posteriormente alcaldes de Sevilla.

INSTITUTO FEMENINO. Tal vez el rasgo más importante del Instituto fue su



## Ministros, el rector, el alcalde y el cónsul

transformación en Instituto femenino, rompiendo el principio de coeducación que había establecido la Segunda República. Las transformaciones pedagógicas fueron muy variadas en la zona nacional. Se suprimieron los Institutos Escuela y las alumnas se integraron en el Instituto Murillo e incluso su biblioteca pasó también al mismo, como indican todavía los sellos de algunos volúmenes del fondo antiguo. Asimismo pasará al centro también en 1937 una profesora del Instituto Escuela, Carmen Martínez Sancho, primera mujer que obtuvo el Premio Extraordinario y el Doctorado en Matemáticas en España.

Pero sin duda el elemento que transformó fundamentalmente el proceso educativo español fue la Ley de Educación, elaborada en Burgos por el Gobierno de Franco y publicada en el Boletín Oficial del Estado el 23 de septiembre de 1938. Su lectura es esencial para conocer los nuevos planteamientos ideológicos que el Régimen quería establecer con un lenguaje muy característico del momento. En su justificación plantea, entre otras cosas, que “el Catolicismo es la médula de la Historia de España”, que se trata de extirpar “el pesimismo anti-hispánico y extranjerizante” para “poner de manifiesto la pureza moral de la nacionalidad española” o que se deben desterrar de los medios intelectuales síntomas de decadencia como el “mimetismo extranjerizante, la rusofilia, el afeminamiento, la destrucción de la literatura y el arte, el fetichismo de la metáfora y el verbalismo sin contenido”, todo ello “en contradicción dolorosa con el viril heroísmo de la juventud en acción, tras generosa sangre derramada en el frente por el rescate definitivo de la auténtica cultura española”.

Es muy representativo del momento histórico en el que se elabora esta ley el hecho de establecer dos idiomas en las materias que debían cursar los alumnos, siendo obligatorios el italiano o el alemán. En cuanto a los aspectos técnicos se plantea un Bachillerato clásico y formativo de carácter cíclico, es decir que se profundiza cada año en las mismas materias. Bajo este principio se estructura el Bachillerato en siete años, con grados a los tres años y a los cinco, suficientes para acceder al ingreso de algunos estudios y se separa la función docente de la examinadora.

Se establece obligatoriamente un Libro de Escolaridad en la que los profesores po-

■ La inauguración oficial de la nueva sede del Instituto Femenino de Enseñanza Media Murillo en el Pabellón de Argentina de la Expo del 29 se efectuó en mayo de 1951. A ella asistieron el ministro de Educación Nacional, José Ibañez Martín y el ministro de Hacienda, Joaquín Benjumea. A ellos les acompañaban el subsecretario de Educación Popular y director general de enseñanza media, el rector de la Universidad de Sevilla, el gobernador civil, el alcalde de Sevilla, el director general de radiodifusión y en el cónsul de Argentina, entre otras personalidades. Fue por tanto un acto al que asistieron muchas e importantes personalidades políticas y académicas. Comenzó con el canto de una Salve, seguida de unas palabras de agradecimiento por parte de una alumna, en representación de todas, y otras del director. Posteriormente el ministro pronunció un discurso centrado en el modelo de Isabel la Católica, como ejemplo de valores femeninos, por su amor a la patria, sus virtudes en el hogar y su entereza ante las adversidades. Este discurso constituye una interesante representación de la ideología de la época y el modelo a seguir en la formación de las alumnas.

nen sus notas y la Junta de profesores decide si se pasa o no de curso. La obtención del título de Bachillerato Universitario, al final de los siete años, solo se obtiene tras un Examen de Estado de Bachillerato ante un Tribunal organizado por la Universidad. Constaba de un examen escrito selectivo y pruebas orales para comprobar el suficiente conocimiento en las distintas materias. Los cargos directivos eran nombrados por el Ministerio de Educación Nacional. Toda la estructura se adecua, lógicamente, al principio de jerarquización del Régimen.

Una preocupación de la etapa de la Guerra Civil en el Instituto Murillo fue la creación de un refugio antiaéreo, estableciéndose una comisión para su ejecución. Las actas nos dan muchos datos, como la capacidad del centro para unas 500 personas

que sería el conjunto de alumnas, profesores, bedeles y administrativos que esta institución requería. Se sigue insistiendo en este informe en las deficientes condiciones del edificio. Las soluciones para el refugio son difíciles y pasan por abrir zanjas en los terrenos adyacentes de La Florida, que estaban sin construir. Al final se optó por la más fácil y fue que, en caso de peligro, el personal se refugiase en los sótanos de las casas cercanas al Instituto.

**POSGUERRA.** La última época que hemos estudiado, la fase de posguerra o primera época del Franquismo, hasta 1953, se abre lógicamente con la normalización de la vida académica. Esto se pone de manifiesto al ser reemplazado Manuel Lora Tamayo como director por José Hernández Díaz, quien fue sustituido en 1942 por Jaime Gálvez Muñoz, una vez se normalizó también la enseñanza universitaria.

Son años de carestía, tal como recogen los documentos, en especial en las solicitudes de matrícula gratuita en sus cuatro categorías: huérfanas de guerra, grupo de maestros, grupo de funcionarios y grupo de pobreza, siendo este último el más numeroso. Sin embargo, el problema más urgente es de nuevo el edificio, que presentaba deficiencias desde los primeros momentos de su creación.

El Ministerio de Educación Nacional quería convertir al Instituto Murillo en un centro modelo y para ello necesitaba conseguir un edificio que acogiese dignamente las funciones que en él se realizaban. El acuerdo que tomó fue que el Ayuntamiento cediese o comprase el suelo y el Ministerio pagase la obra. Fueron muchas las negociaciones que se realizaron en las que participaron representantes del Ministerio, del Instituto y de la Alcaldía, pero no llegaron a ningún acuerdo. Incluso se plantearon comprar suelo privado en la avenida de Eduardo Dato, pero tampoco se pudo conseguir. La solución fue la cesión en 1948 del Pabellón de Argentina, construido para la Exposición Iberoamericana de 1929 por Martín Noel siguiendo el modelo de estilo Barroco colonial. Evidentemente, era un edificio que no tenía estructura diseñada para centro de enseñanza. Sin embargo, sus adaptaciones, junto a la cesión por el ayuntamiento de Sevilla de un pabellón cercano, el de Guatemala, permitieron que permaneciese en él hasta 1991, en el que se trasladó temporalmente al Pa-



Curso para extranjeros (1938).  
Fondo antiguo de la Biblioteca  
del IES Murillo.

## LA LEY DE EDUCACIÓN DE 1938 RECOGÍA AL CATOLICISMO COMO “MÉDULA DE LA HISTORIA DE ESPAÑA” Y LA VOLUNTAD DE EXTIRPAR “EL PESIMISMO ANTI-HISPÁNICO Y EXTRANJERIZANTE”

del patio y tuvieron que suspender las clases. El 22 de abril de ese mismo año se reanudaron las clases, ya en el nuevo centro aunque no se habían podido hacer las reformas de adaptación requeridas. El 22 de mayo se inauguró el nuevo edificio con una misa a

la que asistió el alcalde de la ciudad y el rector de la Universidad de Sevilla. Estos cambios vinieron acompañados de sustitución en la dirección del centro, al ser nombrado el director saliente inspector de Enseñanza Media del distrito universitario de Sevilla.

El nuevo director, Vicente Genovés Amorós, profesor de Filosofía, fue realmente la figura con la que se identifica el nuevo Instituto en los años centrales del siglo XX, por su dinamismo y su permanencia en el cargo.

La vida del Instituto durante esta época del Franquismo estuvo marcada por los principios establecidos por el Régimen, centrado en los símbolos y formación del Catolicismo. Son variadas las referencias en los textos a la capilla, a los ejercicios espirituales y a la dirección católica desarrollada por el profesor de religión que formaba parte del Consejo de dirección del centro.

La capilla la presidía una Virgen de Luján, patrona de Argentina, que aún conserva el Instituto. Es una talla en ma-

lacio de San Telmo y en 1992 a su ubicación actual, en la calle José Recuerda Rubio número 6, frente al edificio Viapol.

Las pésimas condiciones del edificio primitivo forzaron el traslado, puesto que en abril de 1949 había peligro de hundimiento

### Conmemoración

Somos 

■ La calidad del profesorado con que ha contado el Instituto Murillo, la cohesión del alumnado y el espíritu de pertenencia a esta institución histórica han hecho que diseñemos una campaña para reforzar este carácter identitario. Aprovechamos los actos del IV Centenario del nacimiento de Murillo para programar durante el pasado curso 2017/18 una serie de actividades que rindieran homenaje a este pintor reforzando los lazos que nos unen. El AMPA, sin la cual no hubiésemos podido hacer nada ya que carecemos de un presupuesto para actividades, diseñó el lema “Somos Murillo” que nos ha acompañado en todos los actos. Ha organizado un Ciclo de Conferencias sobre la obra artística, la literatura, la economía y el transcurso histórico de Murillo; se

han organizado una serie de actividades en cada departamento didáctico para estudiar la obra del pintor desde su especialidad; se ha realizado un estudio sobre la figura de la mujer en su obra pictórica; se convocó un concurso entre todos los componentes de la comunidad educativa para elegir la obra favorita del pintor, que resultó ser *Mujeres en la ventana* y se reprodujo en una gran banderola que se colgó a la entrada del centro y se realizaron concursos de relatos y artes plásticas sobre el pintor y su obra. Todo ello, bajo la celebración del Centenario de su nacimiento, tenía como objetivo conseguir que nos sintiésemos parte de esta institución, de reemplazar la identidad que tenía cuando era instituto femenino por otra nueva. En este sentido no solo pretendemos utilizar la figura que da nombre al centro, sino que nos hemos propuesto profundizar en la his-

toria del Instituto Murillo. Esta labor de rescate ha traído como valor añadido la recuperación de profesores, algunos citados aquí, que han hecho historia, que han pasado a ser muy conocidos en el ámbito social y cultural, no solo en el docente. El resultado está aún por difundir y evaluar, aunque es muy singular que destaquen profesoras, y también alumnas, que tuvieron un papel social muy preeminente, en unos momentos históricos en los que el modelo femenino era el de la mujer ama de casa y madre de familia. Uno de los múltiples ejemplos es el de Rosario Parra, alumna del centro educativo, que llegó a ser la primera mujer que dirigió un Archivo General en España, el Archivo General de Indias de Sevilla. Este protagonismo femenino será una de las direcciones de investigación en las que trabajaremos en un futuro próximo.





Virgen de Luján que presidía la capilla del Instituto.

dera que se entronizó en 1949 y que regaló al centro Genara Llorente, una argentina residente en Sevilla que profesaba mucha devoción a esta imagen, según un relato manuscrito de su hija. Este sentimiento de vinculación a la titular debió de ser muy acendrado en el Instituto, puesto que se constituyó una Asociación de alumnas que tenía como denominación “Damas de Nuestra Señora de Luján”.

La biblioteca estaba asimismo presidida por una imagen de la Virgen de los Buenos Libros, copia de la imagen de la Virgen niña que forma parte del conjunto de Santa Ana y de la Virgen que Martínez Montañés talló en 1627 para el convento del mismo nombre en Sevilla y que preside actualmente el altar mayor. La copia continúa presidiendo la biblioteca del actual centro.

Esta es la época en la que el Instituto Murillo logró consolidar su identidad, marcada por su carácter femenino, su preocupación por la formación religiosa, científica, cultural y musical. Hay testimonios fotográficos de la formación de un coro y una tuna femenina. Hay referencias documentales, a pesar de la precariedad de la época, del aumento de libros de la biblioteca y material de laboratorio. Se impartieron conferencias, como resultado de la creación de un servicio de Extensión Cultural, así como veladas literarias. En el actual Instituto se conserva un magnífico

piano Steiner de finales del siglo XIX con el que se celebraron veladas musicales. Incluso sirvió de sede de congresos de Medicina, evidenciando que se había convertido en una referencia cultural de la ciudad de Sevilla.

El final de la época estudiada es 1953, año en el que surge una nueva Ley de Educación y el Régimen comienza a perder el carácter de autoabastecimiento y evolucionar hacia el aperturismo que caracterizará la época posterior. Durante esos veinte años el Instituto Murillo ha vivido unos acontecimientos cruciales en la Historia de España. Los documentos referidos al centro reflejan los cambios ideológicos y la diferente forma de gestionar y estructurar un centro de enseñanza, las preocupaciones cotidianas y los logros pedagógicos. Sin embargo, es reseñable el hecho de que, a pesar del prestigio y la excelencia que ha tenido y tiene el centro, nunca ha tenido la oportunidad de que se construyese un edificio específico de enseñanza. A pesar de los esfuerzos de la Administración y los docentes por construir un edificio que contuviese una institución modélica en España, nunca ha tenido uno de nueva planta que se adecue a sus necesidades. Una casa particular, un pabellón, un palacio o un edificio inadecuado, como en el que hoy reside, no han podido albergar óptimamente a un Instituto tan señero. ■

## Más información:

- **Aguilar Piñal, Francisco**  
*Historia de la Universidad de Sevilla.* Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. 1991.
- **Cruz, José Ignacio**  
“Los Institutos de Segunda Enseñanza en España, datos sobre su implantación (1835-1936)”, en *Educatio Siglo XXI*, Vol. 30 nº 1, Facultad de Murcia, 2012.
- **Grana Gil, Isabel**  
“El Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla: Testigo de la depuración franquista del profesorado normalista”, en *Imatges de l'Escola, imatges de l'Educació. Acta XXI Jornades d'Història de l'Educació*. Palma, 2014.
- **Lorenzo Vicente, Juan Antonio**  
*La Enseñanza Media en la España Franquista (1936-1975).* Editorial Complutense. Línea 300. Madrid, 2003.
- **Núñez Valdés, Juan y Maraver Alonso, Rocío**  
“Carmen Martínez Sancho en el Instituto Murillo de Sevilla: una etapa muy fructífera” *Matemática* 5, 2009.
- **Martínez Alfaro, Encarnación**  
“El Instituto Escuela y la Institución Libre de Enseñanza”, en *Indivisa, Boletín de Estudios e Investigación* nº 16. Centro Superior de Estudios Universitarios La Salle, Universidad Autónoma de Madrid, 2016.
- **Moratalla Isasi, Silvia y Díaz Alcaraz, Francisco**  
“La Segunda Enseñanza desde la Segunda República hasta la Ley Orgánica de Educación”, en *Ensayos. Revista de la Facultad de Educación de Albacete*. Albacete, 2008.
- **Sanchidrián Blanco, Carmen**  
“Qué hicieron para merecer esto? Tres profesores de Bachillerato ante la depuración Franquista”, en *Homenaje al profesor Alfonso Capitán*. Universidad de Murcia, 2005.

# Ernst Toller en Andalucía

## Un escritor alemán en la Andalucía de la Segunda República

Ernst Toller (1893-1939), autor dramático y poeta comprometido con su tiempo, pacifista radical y a la vez revolucionario, visitó en 1931/1932 durante varios meses España para conocer de cerca y analizar la realidad política y social de la Segunda República. De este viaje surgieron crónicas y reportajes en los que Andalucía ocupa una parte muy considerable. Su aguda mirada, crítica con cualquier forma de poder y empática con los desfavorecidos, refleja una región plena de belleza y calidad humana a la que sin embargo no parece haber llegado la anhelada justicia social.

ANA PÉREZ LÓPEZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**E**rnst Toller (Samotschin, 1893 - Nueva York, 1939) es, junto a Bertolt Brecht y Ödön von Horváth, uno de los autores dramáticos más influyentes de la República de Weimar. En él, vida, obra y actuación política están íntimamente relacionadas.

Como muchos europeos de su generación, Ernst Toller fue a la I Guerra Mundial henchido de fervor patriótico, se radicalizó tras su experiencia en el frente, apoyó la revolución que siguió a la guerra y en la década de 1930 se enfrentó activamente al fascismo. Por su implicación en la Revolución de Consejos de Baviera (1918 / 1919) fue condenado a cinco años de prisión. Allí escribió sus primeros y

principales dramas sobre temas de rabiosa actualidad, como el rechazo a la guerra, la problemática de la revolución o el movimiento obrero y la tragedia de los mutilados de guerra. Mientras el autor seguía en prisión, sus obras alcanzaron gran éxito y se representaron en las principales ciudades del mundo. Tras su puesta en libertad en 1924, Toller continuó sus éxitos recibiendo el reconocimiento internacional por su trayectoria literaria, política y personal. Esta carrera fulgurante se vio truncada por el ascenso del nazismo al poder,



Retrato de Ernst Toller (Samotschin, 1893 - Nueva York, 1939)

al que combatió activamente desde el exilio a partir de 1933. En el agitado clima ideológico de la época, Toller se mantuvo siempre fiel a su compromiso con las causas de la libertad y la justicia social.

Ya desde 1919 la prensa española se hace eco de la fama y el prestigio de Toller como autor dramático y como figura política. La evolución política en España durante los últimos años de la monarquía y la dictadura de Primo de Rivera impide un mayor desarrollo de esta recepción, pero la situación va a cambiar con la instauración de la Segunda República. En 1931 comienzan a traducirse y publicarse obras suyas, y alguna es representada por las compañías de teatro proletario

surgidas en torno a la renovación cultural republicana.

**POR LAS MEMORIAS DEL ESCRITOR RUSO ILYA EHRENBURG SABEMOS QUE VIAJARON JUNTOS A SEVILLA, CÓRDOBA, MONTILLA Y JEREZ. DESPUÉS TOLLER SE DIRIGE A ALGECIRAS, GIBRALTAR, MÁLAGA Y GRANADA**

**VIAJE POR ESPAÑA.** Entre finales de octubre de 1931 y principios de marzo de 1932, el escritor alemán Ernst Toller recorre en coche diferentes regiones españolas, un viaje insólito en los viajeros alemanes de esos años, para los que España queda "muy lejos". A Toller, en coherencia con su trayectoria biográfica, lo que le interesa es conocer de cerca la realidad de la Segunda República Española, depositaria,





Ernst Toller, Liuba Kozintseva (esposa de Ehrenburg) y un desconocido de espaldas en una bodega andaluza, probablemente Montilla.

como la alemana de Weimar, de tantas esperanzas.

Cuando Toller emprende su viaje, hace seis meses que se ha proclamado la República tras la victoria de los partidos republicanos en las elecciones de abril de 1931 y el derrumbe de la monarquía borbónica. Además, ya se han publicado sus dramas *Los destructores de máquinas* y *Hinkemann*, y el libro de viajes *Nueva York-Moscú*, lo que sin duda es un incentivo y le permite un acceso más fácil a los círculos intelectuales y políticos.

Toller entra por el País Vasco y, tras una estancia en Madrid, se dirige a Andalucía. No tenemos todos los datos, pero por las memorias del escritor ruso Ilya Ehrenburg sabemos que viajan juntos a Sevilla, Córdoba, Montilla y Jerez. Después Toller se dirige a Algeciras y Gibraltar en su ruta hacia Marruecos, pero a finales de noviembre está ya de vuelta en Andalucía, donde visita Fuengirola, Málaga y Granada. Barcelona y Pollença (Mallorca) son sus últimas estaciones antes de regresar a principios de marzo a Berlín.

De este viaje surgen crónicas y reportajes sobre España que se publican en 1932 en

### DE ESTE VIAJE SURGEN CRÓNICAS Y REPORTAJES SOBRE ESPAÑA QUE SE PUBLICAN EN 1932 EN PERIÓDICOS Y REVISTAS DE LENGUA ALEMANA Y TAMBIÉN SE TRADUCEN A OTROS IDIOMAS

periódicos y revistas de lengua alemana y también se traducen a otros idiomas. Los temas que le ocupan son la situación política de la República, con los problemas sociales que debe abordar, y el carácter y la idiosincrasia de los españoles, en general, y de su clase obrera, en particular. Toda esta problemática se encuentra reflejada en las crónicas sobre Andalucía y no deja de ser inquietante que, cuando menos, algún rastro de entonces, pese la distancia histórica, se continúe percibiendo en el presente.

En su primer reportaje, *Paseo por Sevilla*, Toller ensalza la belleza de su casco

antiguo, se deleita con su hospitalaria gastronomía y se divierte contemplando cómo dos mujeres de diferentes cofradías se pelean a gritos por cuál de sus vírgenes es la que más peticiones concede. Incluso sigue a una de ellas al templo y puede contemplar el esplendor de los atavíos y ornamentos, en los que no faltan ni el bastón de mando de los alcaldes, ni una orden militar, ni las banderas. De manera soterrada se plasma aquí algo que en otros artículos expresa de modo explícito: la crítica al enorme poder de la iglesia, tanto en lo económico como en la influencia sobre las mentes, especialmente de las mujeres. La contrapartida a esta escena se encuentra en la siguiente: la visita al taller de un escultor, donde, olvidada en un rincón se encuentra la imagen de una virgen por falta de pago de quienes la encargaron. Toller no comenta, cuenta lo que ve y, como buen autor dramático, escena y diálogo son los instrumentos fundamentales para acercar la realidad captada al lector, dejando que sea este el que saque conclusiones.

El segundo reportaje también tiene lugar en Sevilla, pero esta vez en la cárcel. Toller, a raíz de su propia experiencia, se

## La cárcel de Sevilla

■ “He visto muchas prisiones, en Baviera y en Prusia, en los Países Escandinavos y en Suiza, en América y en la Rusia soviética, he aprendido a distinguir entre la brutalidad pura y dura y la brutalidad con barniz humano... todas mis experiencias palidecen ante la cárcel de Sevilla. Esta prisión es una sucia cloaca indigna de seres humanos... Las instalaciones tienen capacidad para doscientos presos, albergan dentro a trescientos cincuenta, hombres y mujeres. Los reclusos no tienen cama, duermen hacinados en el frío suelo de piedra, las mantas están llenas de piojos y de chinches, las celdas no se pueden calentar, no tienen iluminación, incluso ni siquiera retretes, los presos tienen que hacer sus necesidades en un agujero en medio del patio. Solo se pueden asear de un modo superficial: un único grifo pequeño en la sección de hombres sirve para todos para todas las necesidades. No hay posibilidad de realizar ningún trabajo, los reclusos vegetan apáticos durante todo el día”.

Ernst Toller: *Cárceles españolas*.

interesa siempre por la situación de los reclusos en los países que visita. En Madrid ha entrevistado a Victoria Kent, la directora general de prisiones, y ha obtenido su permiso para comprobar el nivel de implantación de las reformas impulsadas. El resultado no puede ser más desolador por el estado miserable y catastrófico que encuentra en Sevilla, con funcionarios incapaces y desprovistos de interés y unas condiciones de vida infrahumanas para los presos. La crítica alcanza a la justicia, pues la inmensa mayoría de los reclusos son políticos de izquierdas y delincuentes comunes condicionados por la injusticia social.

Las dos estaciones mejor documentadas de este viaje a Andalucía se refieren a dos de sus célebres bodegas: la de González Byass, en Jerez de la Frontera, y las hoy desaparecidas Grandes Bodegas Cobos, de Montilla. Además del correspondiente artículo de Toller, en el caso de Jerez contamos con una crónica contemporánea, del 17 de noviembre, en *El Guadalquivir*, de Jerez de la Frontera. El autor de la crónica,



Foto de un barril con autógrafo de Toller, en las bodegas de Torre Albala, de Priego de Córdoba, probablemente procedente de Montilla.

Don Braulio, informa sobre quiénes son Ehrenburg y Toller, y da cuenta de los por menores de su estancia.

Por su parte, Toller narra cómo un “aburrido gentleman” les guía por las bodegas, les permite probar los vinos ordinarios y admirar los selectos, y les invita a contemplar los toneles en los que abundan las coronas de bronce de emperadores, duques, infantes e infantas en los colores de su país y con el autógrafo en tiza de sus portadores.

A su vez, los obsequios del “señor González” a la realeza europea le permiten poner el nombre de cada distinguido padrino en la etiqueta de la botella. “La publicidad de la pasta de dientes y del colutorio se la dejan los reyes a las estrellas de cine”. En este “mausoleo de las barricas de vino”, como en la cripta de El Escorial, “también se conservan las huellas de los reyes y se muestran por una propina”. Hartos de tanta exaltación monárquica, los visitantes prefieren encontrarse con los obreros y sus representantes para averiguar detalles sobre sus condiciones de trabajo y su nivel de organización.

Muy diferente es el tono y el contenido del reportaje *El señor Cobos y su Montilla*. A su llegada a las bodegas son recibidos calurosamente por el dueño, que les da a probar distintas clases de vino poniendo a prueba su capacidad para distinguir los mejores. El señor Cobos, abierto y cam-

pechano, hospitalario y generoso, comparte su tiempo con los visitantes, beben juntos, escuchan flamenco, Ehrenburg declama poemas españoles y al terminar el señor Cobos, emocionado, le estrecha entre sus brazos. Ehrenburg lo recuerda así: “Fue un día alegre y despreocupado. Estuvimos largo tiempo tomando vino en la fresca bodega. Toller contaba divertidas anécdotas [...] No teníamos prisa en abandonar aquel lugar, Toller decía: ‘Nadie se va del paraíso, le expulsan’. [...] entonces vi a Toller feliz”. Un testimonio de esa felicidad es sin duda el autógrafo de Toller en un tonel que se encuentra en las bodegas de Toro Albala, probablemente procedente de Montilla. No obstante, a la salida de las bodegas les esperan unos trabajadores que se han enterado de quiénes son los forasteros y les advierten de que no se dejen enga-

**TOLLER, A RAÍZ DE SU PROPIA EXPERIENCIA, SE INTERESA SIEMPRE POR LA SITUACIÓN DE LOS RECLUSOS EN LOS PAÍSES QUE VISITA. POR ESO VA A CONOCER LA CÁRCEL DE SEVILLA**



Ernst Toller, en una  
imagen de Stadtarchiv  
Neuburg-Donau,  
propiedad de la Ernst-  
Toller-Gesellschaft.



tusar: “Despertamos de la embriaguez en el siglo veinte.”

A su vuelta de Marruecos, Toller se dirige a Miraflores del Palo, donde comparte un día de duro trabajo con los pescadores, y después a Fuengirola. El resultado literario de estas visitas son dos entrevistas, en cierto modo contrapuestas. En la primera, *Conversación con la mujer de un pescador*, Toller expone la extrema pobreza del pueblo y sus habitantes, pese a que todos, hombres, mujeres y niños trabajan duramente. La República no ha pasado por allí, la familia, cargada de hijos, como todas en el pueblo, y sumida en su miseria ancestral, carece de perspectivas de futuro. El mayor sueño de la mujer es una casa de dos habitaciones, para el marido y los hijos, de la que nadie les pueda echar.

**A SU VUELTA DE  
MARRUECOS, TOLLER SE  
DIRIGE A MIRAFLORES DEL  
PALO, DONDE COMPARTE  
UN DÍA DE DURO TRABAJO  
CON UN GRUPO DE  
PESCADORES, Y DESPUÉS  
VA A FUENGIROLA**

Por el contrario, Fuengirola, lugar de la *Conversación con un jornalero*, es un pueblo limpio, con calles anchas, casas blancas con patios y palmeras. La administración del municipio es socialista. En Fuengirola viven mil ochocientos trabajadores y todos están organizados en la Unión General de Trabajadores. La República ha mejorado las condiciones de trabajo de este jornalero de Mijas, pero la cuestión agraria sigue pendiente, los abusos de terratenientes y arrendadores están a la orden del día. Aquí, como en otros ámbitos, la falta de cumplimiento de las reformas prometidas hacen temer un debilitamiento de la República: “Los conflictos que no pueden resolver agudizan la situación social y llaman a escena a los fascistas”. Los cambios tampoco han llegado a las mentes en otro ámbito que interesa a Toller, la libertad sexual y la situación de las mujeres, sumidas en una estructura patriarcal que les niega toda individualidad: el jornalero de Mijas, socialdemócrata, devolvería a su novia a la familia si en la noche de bodas descubriera que no era virgen. Para Toller, la visión de la mujer es el único aspecto realmente negativo en su percepción del carácter y la idiosincrasia de los españoles, a los que califica de “pueblo espléndido” y en los que admira su individualismo a la par que su solidaridad natural, así como su sentido de la dignidad, presente sobre todo en la clase obrera.

## Miraflores del Palo

■ “Un pueblo de pescadores... Casas sin ventanas, sin patios, sin pozos, sin retretes. Para las necesidades está la calle. Los hombres están al servicio de pescadores acomodados. Unos veinte hombres componen la tripulación de una barca. Están una semana en el mar, dos días en el pueblo. El propietario recibe la mitad de los beneficios de la captura, el agente que vende el pescado, una parte, el resto se reparte entre la tripulación. No hay un salario fijo, si las redes están vacías los trabajadores se ajustan el cinturón. Las mujeres y los niños tienen que colaborar. Las mujeres trenzan las redes, tampoco ellas reciben un salario fijo, por cada kilo de cordel que anudan pagan los pescadores de ochenta céntimos a una peseta y media, según el grosor del cordel. No pueden tejer más de un kilo al día, el trabajo es penoso y deja los dedos entumecidos y con llagas. Los niños ganan de tres a cinco pesetas al mes. Casi todos en el pueblo son analfabetos y no militan en ninguna organización. Familias de diez a quince miembros viven en dos habitaciones, solo hay una cama para los padres, los hijos duermen en jergones de paja”.

Ernst Toller: *Conversación con la mujer de un pescador*.

Admiración despierta en él también la luminosa inmensidad del paisaje de Andalucía, en el que ve la cuna de un modo de expresión genuinamente andaluz, el flamenco, al que dedica el último de sus artículos. En él se palpa el impacto emocional del autor, así como su empeño por penetrar en un fenómeno cultural tan ajeno a él.

**GUERRA CIVIL.** Durante los años del exilio tras la llegada de Hitler al poder en 1933, Toller desarrolla una intensa actividad antifascista en distintos países. En 1936, poco antes del comienzo de la Guerra Civil, realiza un nuevo viaje a España, de carácter privado, con su reciente esposa. Pero el viaje más importante es el de 1938, en el que toma la decisión de llevar a cabo una acción de ayuda humanitaria para paliar la situación de hambre y miseria de la



Toller se suicidó en Nueva York el 22 de mayo de 1939.

población civil española. Consigue apoyos institucionales y recaba datos contrastados sobre las carencias en la alimentación. Su objetivo era conseguir el apoyo de las democracias occidentales para obtener 50 millones de dólares, según sus cálculos suficientes para comprar los víveres necesarios para la población civil española, tanto de la zona republicana como de la rebelde. Su propósito es adquirir con ellos a precio de coste los excedentes de producción de distintos países.

Desde julio de 1938 comienza una incansable campaña que inicia con una allocución radiofónica desde Madrid dirigida a los EE.UU. para que apoyen su proyecto, y continúa con viajes a Francia, Inglaterra, Suecia, Noruega y Dinamarca. Esta actividad es seguida con interés y reconocimiento por la prensa española. Pese a la complicada situación internacional, y a las campañas en contra suya de la prensa filofascista de los países visitados, consigue los apoyos solicitados, con la condi-

ción de que EE.UU. se sume a la iniciativa. En noviembre viaja a Nueva York, donde para decepción suya nadie conoce el proyecto. De nuevo comienza sus esfuerzos y, gracias sobre todo al apoyo de Dorothy Thompson, consigue que los medios se interesen por el proyecto y con ellos la Casa Blanca. A finales de año se crea un comité para supervisar la ayuda, pero antes de que ésta sea efectiva, a finales de marzo de 1939, Franco derrota a la República y entra en Madrid.

El fracaso de su iniciativa fue un duro golpe para Toller, que vino a sumarse a otros problemas y que sin duda contribuyó a su suicidio en Nueva York el 22 de mayo de 1939. A su entierro asistió el doctor Juan Negrín, último Presidente de Gobierno de la República Española. Habrá que esperar a la recuperación de la democracia en España para volver a encontrar la escasa huella de Toller en nuestro país, tan importante para él y al que dedicó los últimos seis meses de su vida. ■

## El flamenco

■ “En los campos del centelleante sol de Andalucía crecen eucaliptos y caña de azúcar, naranjas y almen- dras, rodeadas de setos de chumbe- ras. Las casas tienen tejados planos, pero no surgen amarillas de la tierra amarilla como en Castilla: como si fueran reflejos cúbicos del radiante blanco de la luz, reverberan bajo un cielo cuya bóveda azul parece vibrar suavemente en la lejanía infinita. A menudo se ven miserables chozas de paja, sin ventanas, en las que hombres y animales malviven mí- seramente. Pero una y otra vez kiló- metros y kilómetros sin seres huma- nos, cielo y campos, cielo y campos. En esta soledad incendiada de luz entendí los cantos del pueblo, el fla- menco. Lo canta el labrador cuando rompe los terrones de tierra con su primitivo arado de madera, o quan- do en el atardecer violeta recorre du- rante horas el camino a su choza, lo canta el pastor que lleva sus rebaños de ovejas y cabras, el cantero, los pescadores cuando tejen sus redes, el gitano errante. Las melodías del flamenco son monótonas y pene- trantes. En ellas vibra la extraña tristeza del desierto. Estas personas tan alegres de carácter se lamentan cuando cantan”.

Ernst Toller: *El flamenco español*.

## Más información

- **Ehrenburg, Ilya**  
*Gentes, años, vida. Memorias.*  
Planeta, Barcelona, 1985.
- **Jiménez García, José Luis**  
“Otras historias del jerez. Jerez y el vino de Jerez visto por el intelectual soviético Ilya Ehrenburg en el año 1931”, en *Diario de Jerez*, 19/11/2006.
- **Pérez, Ana (ed.)**  
*El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos.*  
Marcial Pons, Madrid, 2008.
- **Pérez, Ana**  
*Ernst Toller entre la II República y la Guerra Civil española.*  
Comares / Centro de Estudios Anda- luces, Granada, 2019 (en prensa).



# ah

## ANDALUCÍA EN LA HISTORIA



Suscríbese ahora a **ANDALUCÍA EN LA HISTORIA** y recibirá como regalo de bienvenida estas dos interesantes obras, publicadas junto a la prestigiosa editorial Renacimiento: **Mis maestros y mi educación**, de Federico Rubio y Galí (1827-1902), unas amenas memorias de infancia y juventud de este cirujano andaluz que tuvo una notable participación en la I República y la Institución Libre de Enseñanza, y **Cartas italianas**, de Vicente Aleixandre, un singular epistolario entre el poeta y un grupo de hispanistas italianos.

**MÁS INFORMACIÓN:**  
**955 055 210**

[www.centrodeestudiosandaluces.es](http://www.centrodeestudiosandaluces.es)



Centro de Estudios Andaluces  
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA,  
ADMINISTRACIÓN PÚBLICA E INTERIOR

## SUSCRÍBASE A ANDALUCÍA EN LA HISTORIA

Remita este cupón recortado o fotocopiado a:

**Centro de Estudios Andaluces.** C/ Bailén 50 - 41001 Sevilla - Fax: 955 055 211

**Cumplimente todos los datos y señale los números en sus correspondientes casillas. Suscripción por un año:**

☐ Deseo suscribirme a 4 números de Andalucía en la Historia por un importe de 13,50 €. Gastos incluidos para España.\*\*

Primer número que deseo recibir:

## CONSIGA AHORA SUS NÚMEROS ATRASADOS

**Cumplimente todos los datos y señale los números en sus correspondientes casillas.**

**Números atrasados:** 3,50 €/unidad. Consultar gastos de envío (Telf.: 955 055 210).

☐ Deseo recibir los siguientes números atrasados:

(Hasta el fin de existencias. Números agotados: 1 al 15, 22, 23 y 43)

## FORMA DE PAGO

☐ Adjunto cheque a nombre de la **Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces.**

☐ Transferencia bancaria a nombre de la **Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces** en la cuenta:

IBAN:  
**ES79 0182 5566 7402 0150  
8457**

Código Swift/BIC:  
**BB-  
VAESMMXXX**

☐ Cargo en cuenta:

IBAN:

Código Swift/BIC:

☐ Vía Internet a través de la página [www.centrodeestudiosandaluces.es](http://www.centrodeestudiosandaluces.es)

## SUS DATOS

Nombre y Apellidos: ..... \*N.I.F.: .....

Calle: ..... Nº: ..... Piso: ..... Telf.: .....

Localidad: ..... Provincia: .....

C.P.: ..... E-mail: .....



\* Datos obligatorios. \*\* Consultar gastos de envío para otros destinos

Los datos que obran en nuestro poder se incluyen en nuestros ficheros automatizados, los cuales cumplen con la legislación en materia de seguridad. La finalidad de los mismos es hacer posible la gestión comercial, administrativa y contable. Usted tiene derecho a acceder, rectificar o cancelar sus datos según le otorga la Ley Orgánica 15/1999 de 13 de diciembre de Protección de Datos de Carácter Personal.

# Nebrija, caballero de las letras latinas

Sevilla, 25 de junio de 1504

EVA DÍAZ PÉREZ

PERIODISTA Y ESCRITORA

El humanista publicó en 1492 la 'Gramática' convirtiendo al castellano en la primera lengua vulgar que contó con un estudio de sus reglas, de tal manera que la obra sirvió de modelo a otras lenguas romances. El latinista lebrijano había viajado antes a Italia para estudiar la pureza del latín y a su regreso declaró la guerra a los catedráticos de Salamanca por corromper la lengua.

Otra vez le llega ese aroma. Olor de jardines fragantes. Jazmines, caracolas, damas de noche... Cuántas veces aspiró esa brisa tibia al caer la tarde. El maestro Nebrija deja de escribir y observa el paisaje que se ve desde la ventana. No recordaba que fuera tan hermosa esta ciudad en la que tantas veces se han aliado los azares de su destino. Elio Antonio de Nebrija, de Nebrissa o de Lebrija, según lo ha llamado la posteridad, ha regresado a Sevilla, al lugar de su infancia y primera juventud. Aquí donde ha servido a grandes señores y donde ahora le han llevado de nuevo los derroteros de la vida.

Nebrija se levanta de su sillón frailerio y abandona el gabinete de escribanía para dirigirse a la ventana. Piensa cuánta vida se ha dejado en los libros y en debelar la barbarie de la lengua latina. Observa cómo el viento mueve los árboles del jardín y un aroma vegetal y resinoso se cuela en su aposento. Y recuerda otros paisajes porque no ha sido solo un hombre de libros y escribanías. Sonríe al pensar en su gran aventura italiana cuando muy joven decidió viajar a la cuna de la antigüedad para rescatar el latín y traerlo limpio de corrupción a España.

Siendo niño en su Lebrija natal había aprendido la pureza latina en los mármoles de las lápidas romanas olvidadas entre otras ruinas del pasado. Aquella Lebrija que había sido la Nebrissa Veneria que cantó Silio Itálico, la que rindió culto a Baco y donde tenían su morada los sátiros y ménades que de noche celebraban los misterios de aquel dios alegre y despreocupado. Fue leyendo el latín puro de aquellos epitafios donde aprendió la lengua, llegando a saber ya en su infancia el secreto del latín clásico. Y así cuando llegó muy joven — apenas catorce años — a la Universidad de Salamanca, se dio cuenta de que los catedráticos "sabían mucho, pero decían mal", porque hablaban en sus clases con un latín viciado y absurdo.

**ELIO EN BOLONIA.** Así comenzó la aventura humanística de Antonio de Nebrija que como caballero de las letras antiguas se puso el nombre de Elio para entroncar así con los linajes romanos que habían poblado su Lebrija, pues de ellos se sentía descendiente. Aunque ahora estemos acompañando a Elio Antonio de Nebrija en la Sevilla de 1504 nuestra herramienta de Google Time nos permite dar un salto en el tiempo y pasear por los recuerdos del maestro. Estos recuerdos que se precipitan en su memoria evocados por el aroma fragante de un jardín en verano. Así llegamos a la Bolonia de 1463 cuando el joven Nebrija se instala en el Colegio de San Clemente que fundara el cardenal Gil de Albornoz. Tiene una beca del cabildo catedralicio de Córdoba y está decidido a buscar la pureza de la latinidad. En esta Italia en la que está naciendo el Renacimiento cumple con un viaje iniciático en el que se ve a sí mismo como un caballero que busca su particular cruzada latina.

En Bolonia, ciudad ilustre de la Lombardía por ser academia de todas las ciencias, encontrará Nebrija su destino de rescatador de la antigüedad. Allí descubrirá cómo los mármoles que en su tierra servían para cebar los hornos de cal, aquí eran las veneradas ruinas donde leían los sabios. Será en Italia donde Nebrija se dé cuenta de que es hijo de un nuevo tiempo en el que el desprecio medieval a lo pagano desaparece para alumbrar ese pasado que había sido la más ilustre época de la historia humana.

En Bolonia aprende con celo el latín, pero en estos años italianos nos topamos con una gran laguna biográfica. Según los libros de actas del Colegio de San Clemente, hay un periodo en el que desaparece su rastro. ¿Adónde fue el caballero de las letras? Aquí la herramienta virtual de Google Time nos plantea curiosas opciones, aunque hay que advertir que son versiones ficticias, suposiciones narrativas que, aunque parten de una indudable verosimilitud histórica, son pura invención.



Biblioteca Nacional.

Retrato de Antonio de Nebrija. Prueba suelta de la Colección Carderera (1773).

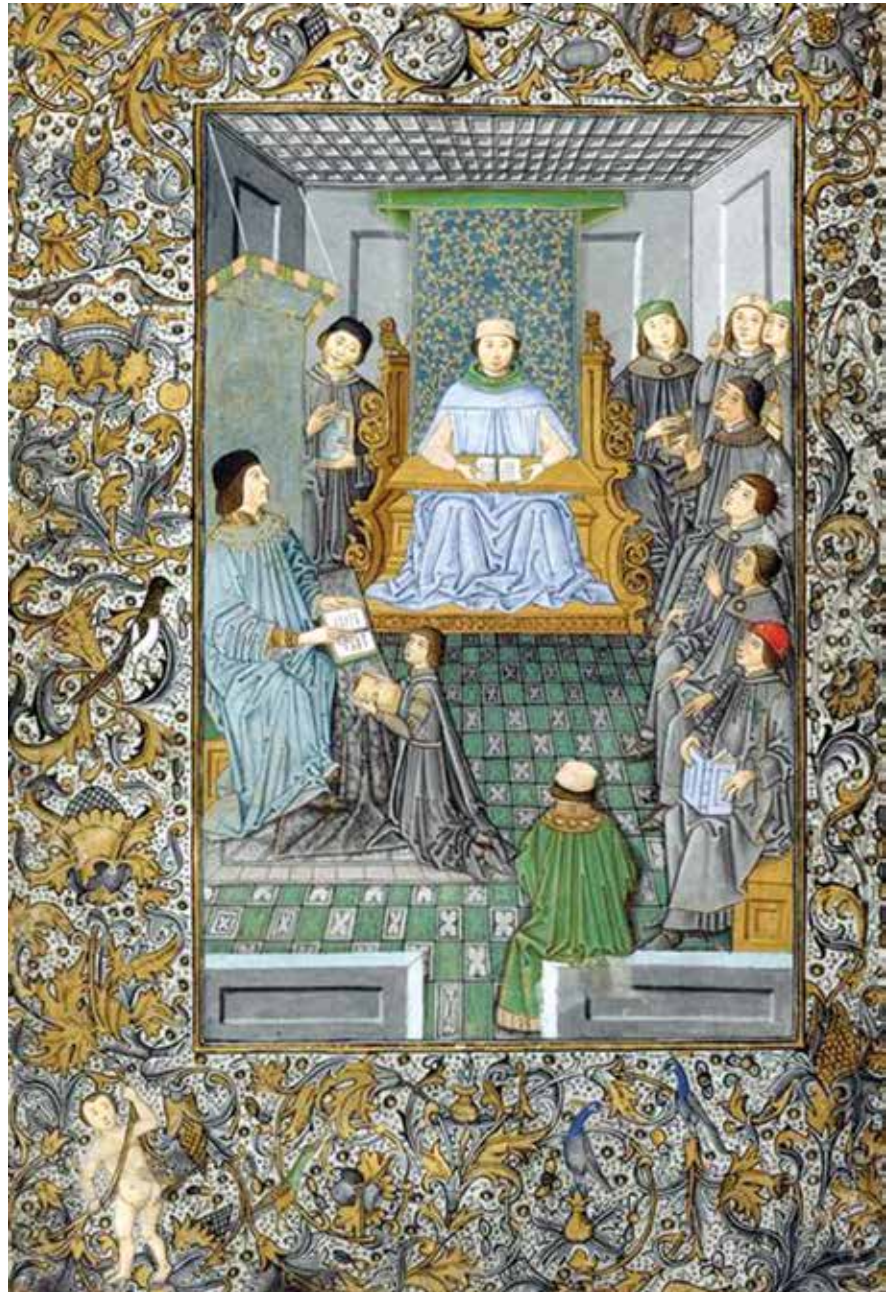


Antonio de Nebrija imparte una clase de gramática en presencia de Juan de Zúñiga. Ilustración de la obra *Introducciones Latinae*, 1486.

Así que juguemos: ¿qué hizo Nebrija en el tiempo en el que se pierde su huella? ¿Visitaría, por ejemplo, las cortes humanistas italianas? Podríamos elegir la estancia de un Nebrija de naturaleza novelesca tomando el camino de la corte florentina donde Lorenzo el Magnífico acaba de convertirse en señor principal. Pero también podríamos optar por otras cortes. Por ejemplo, la de Urbino donde gobierna Federico da Montefeltro que pintara en celebrado retrato el gran Piero della Francesca. Imaginemos a un Nebrija que llega a Urbino y se instala en la erudita corte de Montefeltro donde se deleita en la maravillosa biblioteca y en el *studiolo*. Y es allí donde el maestro Nebrija trabaja como estudioso de la corte humanista cuyas funciones, como había escrito Francesco Filelfo, eran “celebrar a su príncipe y mecenas en panegíricos y obras épicas, escribir invectivas contra sus enemigos y poemas sobre sus temas favoritos y odas fúnebres para los cortesanos importantes”.

Podríamos incluso confirmar que aprendió bien el oficio de estudioso de la corte humanística pues existen muchos ejemplos de las habilidades de Nebrija para escribir panegíricos. Así se demuestra en los textos que dedicó a los Reyes Católicos en Salamanca y también cuando en la corte instalada en Sevilla leyó su *Epitalamio* por las bodas de la infanta Isabel con Alfonso de Portugal. Cliqueemos la palabra epitalamio para descubrir que se trataba de una composición en dísticos elegíacos y que ésta que Nebrija lee en la Sevilla de 1490 fue la primera de un género que triunfaría en el siglo XVI. Porque nuestro personaje será el primero en muchas cosas.

Pionero y adelantado porque con él se inauguran muchas riquezas del conocimiento como fueron las *Introducciones latinas* que publica en 1481 y la *Gramática* en el año asombroso de 1492. Esta obra convierte al castellano en la primera lengua vulgar que es sistematizada y que servirá de mo-



Biblioteca Nacional.

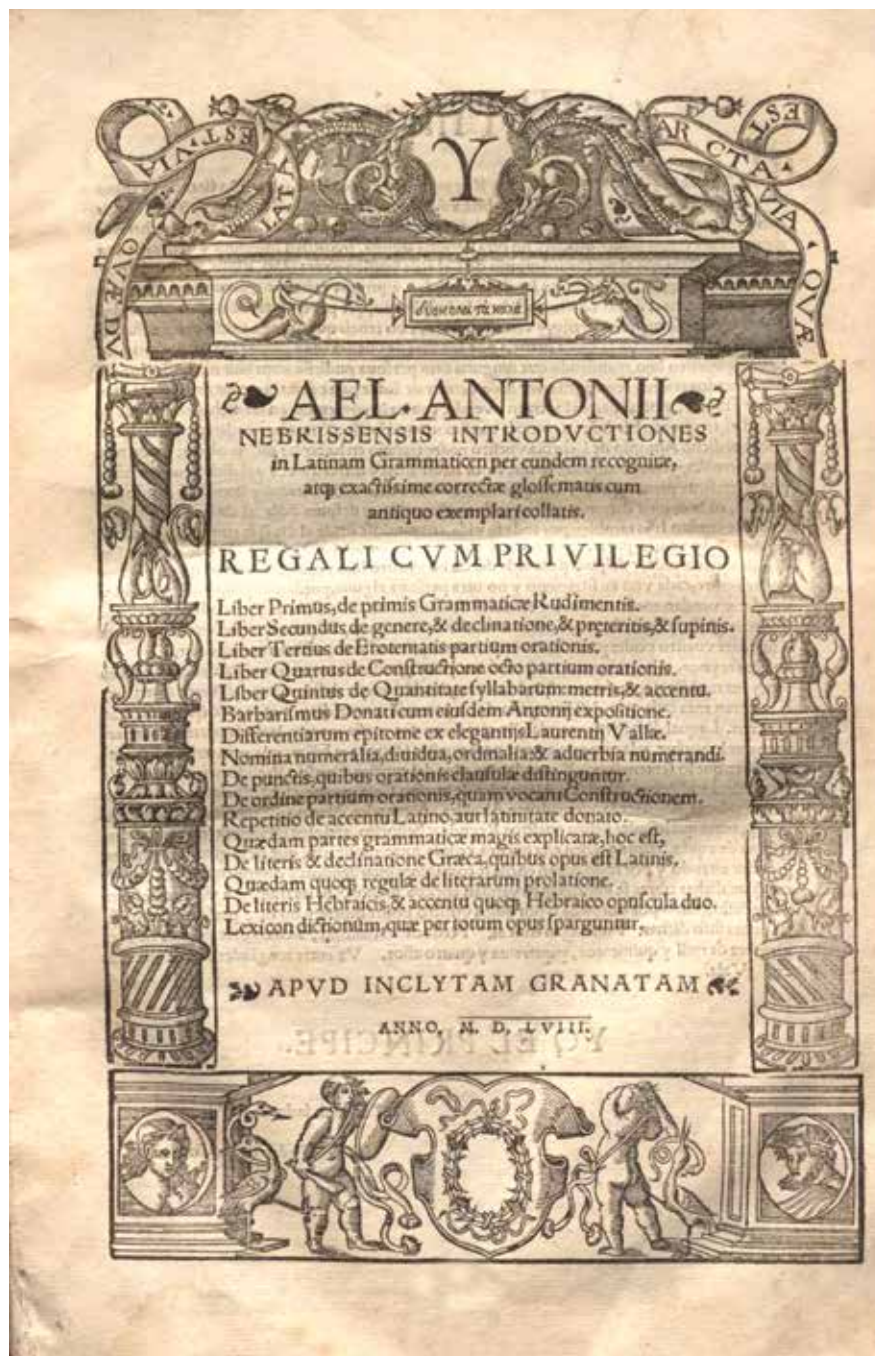
**Siendo niño en su Lebrija natal había aprendido la pureza latina en los mármoles de las lápidas romanas olvidadas entre otras ruinas del pasado. Llegó a saber ya en su infancia el secreto del latín clásico**

delo a otras lenguas romances. Con Nebrija el castellano será la lengua “compañera del imperio” que acaba de descubrir un Nuevo Mundo, la lengua que hablarán millones de personas.

**EXTREMADURA Y SEVILLA.** Pero regresemos a este atardecer de verano en Sevilla y donde Elio Antonio de Nebrija acaba de dejar su tarea para contemplar desde la ventana el aroma de un jardín. En este año de

1504 Nebrija ocupa el cargo de secretario de Juan de Zúñiga, recién nombrado arzobispo de Sevilla. Zúñiga, maestre de la orden de Alcántara, es uno de los grandes personajes en la vida de Nebrija. Juan de Zúñiga había sido su alumno en los años como catedrático en la Universidad de Salamanca. Luego el discípulo había llamado al maestro a su casa en Extremadura para que lo sirviera con sus erudiciones a cambio de pagarle bien y regalarle tiempo para escri-





*Introductiones in latinam Grammaticen per eundem recognite atque exactissime correctae glossematis cum antiquo exemplari collatis. Edición de 1540.*

Qué feliz fue Elio Antonio de Nebrija en la corte de sabios que Zúñiga reunió en su palacio. Allí se llevó a su esposa, Isabel Solís de Maldonado, y a sus hijos. Allí creció la familia porque el sabio tuvo tiempo para los libros y para otros asuntos en los que era también pródigo. Pues a su mismo discípulo le había confesado que había decidido casarse “para no abrasarse”. Allí debió de nacer su hija Francisca de Nebrija, un ejemplo de esas *puellae doctae* que surgieron en esta época de erudiciones. La niña sabia que con el tiempo llegaría a sustituir a su padre anciano en la cátedra de Retórica de la Universidad de Alcalá de Henares donde terminarían los días del maestro.

Pero no adelantemos acontecimientos. Estamos en una tarde del mes de junio de 1504 y Nebrija reside en Sevilla como secretario del arzobispo Juan de Zúñiga, su antiguo alumno. Recuerda entonces otras estancias en la ciudad como cuando a su regreso de Italia lo llamó el entonces arzobispo de Sevilla, don Alonso de Fonseca. A Fonseca le había llegado la noticia de que había destacado como insigne humanista uno de sus feligreses llamado Elio Antonio de Nebrija al que comparaban con el mismísimo Lorenzo Valla. Quiso traerlo a Sevilla y Nebrija aceptó pues sabía que era el momento de la tornada, del regreso a su tierra para cumplir con su cruzada latinista contra los que barbarizaban.

Desde 1470 a 1473 sería Nebrija secretario de Fonseca y preceptor de su sobrino, Juan Rodríguez de Fonseca. Le pagaban bien, unos cincuenta florines de renta, una copiosa ración diaria y otros beneficios eclesiásticos. Enseñaba latín y los rudimentos de la gramática en la capilla de la Granada de la catedral de Sevilla, pero al morir don Alonso de Fonseca quedó libre del compromiso de enseñar a su sobrino y parte definitivamente a Salamanca. Quiere desarraigar la barbarie y acude al templo de la sabiduría para declarar la guerra a los teólogos, médicos y juristas que habían viciado el latín clásico mezclándolo con términos de la lengua vulgar.

Guardaba Salamanca en su alma, pero en Sevilla se habían cruzado siempre los caminos de su vida. Esta Sevilla que ha

### **Tuvo muchos conflictos con el claustro salmantino que no entendía que descuidara su cátedra ausentándose durante meses de sus lecciones porque consideraba que le restaba tiempo de estudio**

bir su obra, porque sabía cuán infeliz era Nebrija en Salamanca. Y es que el maestro faltaba a clase porque consideraba que le restaba tiempo para sus estudios. Muchos fueron los conflictos que tuvo con el claustro de Salamanca que no entendía que descuidara su cátedra ausentándose durante meses de sus lecciones.

Nebrija quería tiempo para sus libros y no perder horas enseñando latines y re-

tóricas a los estudiantes capigorriones de la Atenas de España. Qué cansado era dar lecciones en la cátedra y luego acudir al poste —que era una columna donde se citaban después de cada clase— para volver a explicar la lección a los alumnos torpes y necios. Por eso su discípulo Juan de Zúñiga lo llamará a su palacio de Zalamea de la Serena para que allí se dedique al estudio de los libros.



## Una corte humanista en Extremadura

■ La corte literaria de don Juan de Zúñiga, maestre de Salamanca que luego sería nombrado arzobispo de Sevilla, fue probablemente el lugar en el que Nebrija fue más feliz. Esta corte humanista se establece entre Gata, Villanueva y Zalamea de la Serena y Nebrija coincide con otros ingenios como el jurista Frey Cutiérrez de Trejo; el teólogo Fray Domingo; el doctor de la Parra; el astrólogo judío Abasurto, o el maestro de capilla Solórzano. Zúñiga era aficionado a la astrología, así que en su casa-palacio de Zalamea de la Serena, situada en el camino que llevaba de Salamanca a Sevilla, hizo que pintasen el cielo con todos sus planetas, astros y signos del zodiaco. Un cielo semejante al que contemplaron Nebrija y Zúñiga en sus años salmantinos y que se podía ver en el techo de la biblioteca de la antigua Universidad.

encontrado nada tiene que ver con la de su juventud. Aquí se adivina lo glorioso de este tiempo, porque es la ciudad espejo de la grandeza de España. Llegan al puerto los barcos de las nuevas tierras trayendo curiosas historias de aquellas lejanías, así como plantas y animales jamás vistos. Isabel y Fernando, que ya son llamados católicos majestades, han creado aquí un lugar llamado Casa de la Contratación que sirve para controlar los negocios con el Nuevo Mundo, además de enseñar cartografía y náutica a los pilotos. Se asombra Nebrija con las palabras que sobrevuelan Sevilla. Por ejemplo, esa que ha definido en su *Vocabulario español-latino* y que copió de una cita de Colón en sus cartas: canoa. Canoa será así la primera palabra americana incorporada al castellano.

Aunque Elio Antonio de Nebrija no puede intuir en lo que se convertirá su ciudad en unos años. El paisaje futuro que nos muestra *Google Time* es un asombro continuo. Aún no arriban grandes riquezas al puerto de Sevilla porque eso llegará cuando se conquiste México, el territorio que será conocido como Nueva España. Una aventura que culminará en 1521 y cuyos frutos no se verán hasta después de la muerte del sabio. Tampoco conocerá el resultado de la arriesgada expedición de Magallanes en busca de las islas de la Especiería. Sabrá Nebrija que esas naves partieron de Sevilla en 1519 pero no que completarán la primera vuelta al mundo puesto que tornarán en septiembre de 1522, dos meses después de que una apoplejía lo lleve a la tumba.

En este presente de 1504 una muerte está a punto de suceder. Llega la Desnariada por los caminos para encontrarse con su señor y gran amigo don Juan de Zúñiga que el 17 de julio se encamina a la corte en Medina del Campo. Morirá con sólo treinta y nueve años en la Puebla de Guadalupe a principios de agosto. No será la única muerte, porque en noviembre en Medina del Campo fallecerá la reina Isabel, la más temida y amada, como decía el romance.

**INQUISICIÓN.** Muerto su señor, tendrá el maestro que volver a Salamanca donde sufrirá una afrenta terrible cuando en las

oposiciones a la cátedra de prima de Gramática el claustro se decida por un joven al que nadie conoce en vez de por el más sabio maestro. Pero Nebrija ha provocado muchas envidias en Salamanca y los catedráticos ya conocen sus ausencias y su soberbia intelectual. Prefieren que un jovenzuelo dé las clases y no el autor de las *Introducciones Latinas*, el manual tan popular que ya se conoce como *El Antonio*.

El debelador de la barbarie sufrirá nuevas afrentas cuando el cardenal Cisneros le encomiende parte de los trabajos de traducción de la *Biblia Políglota*, porque el inquisidor Diego de Deza verá sacrilegio en los comentarios de Nebrija. La Inquisición lo acusará de impío, temerario y falsario porque el sabio rebelde aplicaba a los textos sagrados los mismos métodos que usaba la filología para depurar un poema de la antigüedad. La intervención de Cisneros impedirá el proceso inquisitorial, pero el episodio dejará honda huella en el maestro. Así lo expresó en su *Apología*: “¿Qué hacer en un país donde se premia a los que corrompen las sagradas letras y, al contrario, los que corrigen lo defectuoso, restituyen y enmiendan lo falso y erróneo se ven infamados y anatematizados y aún condenados a muerte indigna si tratan de defender su manera de pensar?”.

Cisneros será su salvación y su último refugio porque lo llamará para concederle la cátedra de Retórica cuando funde la Universidad de Alcalá de Henares. No dudará en otorgarle el privilegio de dar clases cuando le plazca y que «leyese lo que él quisiese, y si no quisiese leer, que no leyese», pues así se le pagaba todo lo que le había dado a España.

Este Nebrija que ahora mismo está asomado a una ventana para ver el atardecer de un día de verano de 1504 morirá en Alcalá de Henares siendo ya un venerable anciano. Pero en este junio sevillano se deleita con el olor de un jardín y recuerda su infancia lebrijana jugando entre mármoles romanos, su viaje a la Italia humanista y, sin saber por qué, también se asoma entre las rendijas de su memoria a otra tarde en su querida y odiada Salamanca. Aquella tarde en la que entró en la catedral para hacer su examen de grado en la capilla de Santa Bárbara donde los estudiantes velaban libros durante toda la noche. Había llovido y también olía el jardín del claustro. Había tenido riña en el desafiadero que estaba detrás del patio de las Escuelas Menores por pullas y decires contra otro estudiante. Tenía delante toda la noche hasta que por la mañana llegaran los catedráticos para examinarlo. Era uno de esos días en los que aparecen las encrucijadas que determinarán una vida. Pero él era joven y tenía toda la vida por delante en una hermosa ciudad apacible al estudio y que alentaba a la especulación de las ciencias. ■

## Más información:

- **Olmedo, Félix G.**  
*Nebrija (1441-1522). Debelador de la barbarie.*  
Editora Nacional, Madrid, 1942.
- **Rico, Francisco**  
*Nebrija frente a los bárbaros.*  
Universidad de Salamanca, 1978.
- **García de la Concha, Víctor (ed.)**  
*Nebrija y la introducción del Renacimiento en España.*  
Universidad de Salamanca, 1983.

# Aires de democracia en los salones de plenos

## Las elecciones locales de 1979 y los nuevos ayuntamientos

MÓNICA FERNÁNDEZ AMADOR

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

La primavera de 1979 marcó un punto de inflexión en el paso de la dictadura franquista a la actual monarquía parlamentaria. La renovación de los ayuntamientos, de acuerdo con los resultados de las elecciones del 3 de abril, significó el comienzo de una nueva y decisiva etapa en el proceso democratizador. Era el momento en el que, por fin, las instituciones locales iban a poder adquirir la legitimidad perdida a lo largo de los años y, de este modo, se iba a lograr extender y consolidar el sistema de derechos y libertades por todos los pueblos y ciudades del país.

U nos de los debates más controvertidos que se plantearon en el camino hacia la democracia iniciado tras el fallecimiento del general Francisco Franco fue la decisión del entonces presidente del Gobierno, Adolfo Suárez, de convocar o no elecciones municipales, y, sobre todo, el momento en que éstas debían celebrarse. De hecho, desde el verano de 1977 se producía en España una evidente contradicción entre los distintos niveles de la Administración pública. Así, mientras que las instituciones centrales del Estado habían sido constituidas a partir de unos comicios realizados en libertad y concurrencia plural, las de ámbito local continuaban estando regidas por corporaciones designadas conforme a la normativa heredada de la dictadura.

El recuerdo del pasado estaba en la base de la prórroga del mandato de los últimos ayuntamientos franquistas, cuya renovación fue desligada por Suárez del proceso de reforma política. Nadie obviaba que habían sido precisamente unos comicios municipales los que en abril de 1931 habían precipitado la salida de España del rey Alfonso XIII y la proclamación de la Segunda República. Pero la decisión de mantener en sus puestos a los alcaldes y concejales suscitó fuertes críticas desde distintos sectores que, entre otras razones, alertaban del peligro de manipulación electoral desde los consistorios y de la gestación de nuevos clientelismos locales en torno a la organización gubernamental, exigiendo la inmediata renovación democrática de las corporaciones.

En cualquier caso, y al margen de los inevitables intereses partidistas que podían influir en la cuestión, era una reali-

dad difícilmente rebatible el hecho de que a finales de la década de los 70 los ayuntamientos vivían una situación de agonía, producto de su falta de legitimidad política y de las precarias condiciones económicas que sufrían. A todo esto había que añadir el generalizado convencimiento de que la democracia no sería una realidad en España hasta que no se extendiera a las instituciones más cercanas a los ciudadanos y, con ello, a todos los rincones de la geografía nacional.

Finalmente, y tras continuos retrasos, la convocatoria de elecciones locales tuvo lugar a principios de 1979, ya una vez aprobado y ratificado en referéndum el texto constitucional, eligiéndose el martes 3 de abril como fecha para una nueva cita con las urnas. A diferencia de las consultas legislativas de junio de 1977 y marzo de 1979, los comicios locales convocados para la renovación de los ayuntamientos franquistas exigieron a las organizaciones políticas la movilización de sus bases sociales de cara a la elaboración de las listas de candidatos a formar parte de las nuevas corporaciones, convirtiéndose por tanto en un indicador de la implantación real de cada formación en cada una de las provincias. De este modo, cuando apenas habían transcurrido dos años —en el mejor de los casos— desde su creación o legalización, los diferentes partidos tuvieron que realizar un importante esfuerzo organizativo para poder estar presentes en el mayor número de municipios y conseguir representación en las instituciones más cercanas a los ciudadanos, siendo éste el germen de las nuevas élites políticas que habrían de dirigir la vida local en los años venideros.

**Apenas transcurridos dos años desde su creación o legalización, los partidos tuvieron que realizar un importante esfuerzo organizativo para poder estar presentes en el mayor número de municipios**

AH  
JULIO  
2019  
82







© ICAS-SAHP, Fototeca Municipal de Sevilla, Fondo Serrano.

Toma de posesión de alcalde y concejales en el Ayuntamiento de Sevilla. Antonio Rodríguez Almodóvar vota en la urna. 3 de abril de 1979.

**PARTICIPACIÓN Y RESULTADOS.** Pese a la expectación originada por su convocatoria, los comicios municipales de abril de 1979 registraron un elevado índice de abstención, que creció casi siete puntos en apenas un mes y se situó en el 38 por ciento del electorado. El descenso de la participación fue

consecuencia de la combinación de varios factores, entre los que destacaron las malas condiciones meteorológicas de esa jornada, con fuertes precipitaciones en buena parte de la región, y el cansancio acumulado por la sucesión de llamadas a urnas desde el inicio del proceso de reforma política.

Esta circunstancia favoreció al partido de Adolfo Suárez, Unión de Centro Democrático (UCD), que consiguió por primera y única vez la victoria en el conjunto del territorio andaluz, adelantando al Partido Socialista Obrero Español (PSOE), que sufrió una merma notable en el total de vo-

## Una convocatoria electoral histórica

■ De acuerdo con lo previsto en el artículo tercero y disposición transitoria segunda de la Ley 39/1978, de 17 de julio, a propuesta del Ministro del Interior y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día 26 de enero de 1979,

DISPONGO:

Artículo primero.- Se convocan Elecciones Locales para la renovación de la totalidad de los miembros integrantes de todas las Corporaciones Locales.

Artículo segundo.- Uno. El día de la elección será el 3 de abril de 1979 y en él se procederá a la votación para cubrir los siguientes puestos:

- a) Concejales de los Municipios españoles con población superior a veinticinco residentes, excepto los que por tradición tengan adoptado el Régimen de Concejo abierto.
- b) Alcaldes de los Municipios de menos de veinticinco residentes y de aquellos que por tradición tengan adoptado el Régimen de Concejo abierto.
- c) Alcaldes pedáneos de las Entidades locales menores.
- d) Consejeros de los Cabildos Insulares

del archipiélago canario.

e) Consejeros de los Consejos Insulares del archipiélago balear.

f) Los miembros del Parlamento Foral de Navarra.

g) Los Procuradores de las Juntas Generales de Guipúzcoa.

h) Los Apoderados de las Juntas Generales del Señorío de Vizcaya.

(...)

Dado en Madrid a 26 de enero de 1979.

JUAN CARLOS

Real Decreto 117/1979 de 26 de enero de convocatoria de Elecciones Locales.

## El pacto de izquierdas en Andalucía

■ (...) Democratizar las estructuras de las Corporaciones Locales, procurando la cesión de competencias, hoy en poder de los alcaldes, a favor de los órganos colegiados de los Ayuntamientos.

■ Acortar al máximo posible los plazos que la Ley marca para la celebración de Plenos Ordinarios, y reuniones de la Comisión permanente, estableciéndose como periodicidad deseable la de convocatoria mensual y semanal, respectivamente.

■ Procurar la máxima publicidad a las convocatorias, sesiones y acuerdos adoptados por los órganos de las Corporaciones Locales.

■ Procurar igualmente la máxima descentralización de las actuaciones de los Ayuntamientos, potenciando la participación directa de los ciudadanos en la vida municipal, tanto a nivel de Comisiones mixtas de estudio como de Juntas de Distrito (...).

Los Partidos firmantes se reafirman en el compromiso asumido el pasado 4 de diciembre, con la firma del Pacto Autonómico, de promover la iniciativa autonómica en todos los municipios de Andalucía en que tengan representación.

Acuerdos PSOE-PCE-PTA, abril 1979.



Cartel del PCE para las elecciones municipales de 1979.

tos recibidos. Su hegemonía en las zonas rurales permitió a los centristas obtener el mayor número de actas de concejal y ocupar la presidencia de las diputaciones provinciales de Almería, Córdoba, Granada y Huelva. Pese a ello, Andalucía fue una de las pocas regiones donde el porcentaje de puestos logrados por los socialistas en los consistorios fue superior que el de los sufragios, con un predominio de la formación encabezada por el sevillano Felipe González en las áreas urbanas y con un nivel más alto de desarrollo socioeconómico.

Una vez conocidos los resultados del escrutinio, el foco de atención se centró en la composición de las flamantes corpo-

raciones, formadas en su mayor parte por personas que debutaban en los salones de plenos con más entusiasmo que experiencia en la gestión pública, si bien en muchos casos se trataba de antiguos cargos municipales que decidieron concurrir a las elecciones a través de las candidaturas

presentadas en sus respectivas localidades. Además, los apoyos sociales expresados en las urnas facilitaban la posibilidad de que, por primera vez desde la época de la Guerra Civil, en un considerable número de ayuntamientos pudieran gobernar organizaciones de la oposición antifran-

**El partido de Adolfo Suárez, UCD, consiguió por primera y única vez la victoria en el conjunto del territorio andaluz, adelantando al PSOE, que sufrió una merma notable en el total de votos recibidos**





Cartel animando a la participación en las elecciones municipales de 1979.

### ***Las corporaciones estaban formadas por personas que debutaban en los plenos con más entusiasmo que experiencia en gestión pública, si bien en algunos casos se trataba de antiguos cargos municipales***

quista y situadas en el espectro ideológico de la izquierda, lo cual suponía una novedad en el panorama político español y, sobre todo, la existencia de una alternativa al poder que UCD representaba en el Gobierno de la nación.

**ACUERDOS.** En este sentido, la constitución de los nuevos ayuntamientos estuvo condicionada por el acuerdo alcanzado por las fuerzas progresistas de sumar sus efectivos para garantizar el establecimiento de gobiernos de izquierdas en todos los municipios donde fuera factible *desbancar a la derecha*. De esta manera, al pacto general suscrito a escala nacional por los socialistas y los comunistas se sumaron en el Sur peninsular los andalucistas liderados por Alejandro Rojas-Marcos y el Partido del Trabajo de Andalucía, bajo cuyas siglas los sectores más revolucionarios consiguieron representación en los consistorios. Como

fruto de las negociaciones, que fueron calificadas de “frentepopulistas” por parte de los conservadores en clara alusión al período republicano y en un intento de reavivar los fantasmas del pasado, las principales ciudades andaluzas contaron a partir de la primavera de 1979 con alcaldes vinculados con organizaciones que habían luchado activamente contra la dictadura.

Así, entre las capitales de provincia, los socialistas presidieron las corporaciones de Almería (Santiago Martínez Cabrejas), Cádiz (Carlos Díaz Moreno), Granada (Antonio Camacho García), Huelva (José Antonio Marín Rite), Jaén (Emilio Arroyo López) y Málaga (Pedro Aparicio Sánchez).

Muy destacado fue el caso de Córdoba, que se convirtió en la única capital de toda España donde se constituyó un gobierno encabezado por un comunista, siendo investido como máxima autoridad municipal Julio Anguita González, al

## **Victoria con sabor a derrota**

■ Mis queridos amigos:

En nombre de la candidatura de UCD a las pasadas elecciones municipales, y en el mío propio, gracias por habernos dado su voto.

Ustedes confiaron en nosotros. Ustedes querían un alcalde UCD para Almería. Ustedes ganaron las elecciones. Ustedes son —hoy— la mayoría relativa y, sin embargo, como por arte de birlibirloque han visto defraudados sus deseos (...)

La voluntad popular fue clara (...). Sin embargo, al haberse consumado, a nivel nacional y de espaldas al electorado; es decir, de espaldas al pueblo y de forma poco ética, el pacto frentepopulista al que tanto me referí durante la campaña electoral, el deseo que ustedes manifestaron con su voto no ha sido respetado por quienes se autocalifican, excluyentemente, como “fuerzas progresistas”, con notorio desprecio de quienes, desde el poder, hemos hecho posible que hoy rijan los Ayuntamientos esas “fuerzas progresistas”. Es decir, con notorio desprecio del partido que las sacó de la clandestinidad e hizo posible que España se constituyese en un Estado democrático de Derecho.

Pero no por ello deben perder ustedes su confianza, porque los hombres de UCD que hemos llegado al Ayuntamiento arropados por el voto de ustedes vamos a luchar sin desmayo para lograr esa Almería mejor y más humana que ustedes nos pidieron al darnos su voto (...).

Carta abierta de Fausto Romero-Miura, cabeza de lista de UCD al Ayuntamiento de Almería.

que se le empezó a conocer como el “Califa rojo”.

Por su parte, Sevilla protagonizó el acuerdo más complicado y que suscitó una mayor polémica, que culminó con la entrega del bastón de mando a Luis Uruñuela Fernández a pesar de que en las urnas los andalucistas habían sido la tercera fuerza en número de votos recibiendo



El candidato del PSA por Sevilla Luis Uruñuela y su esposa votan en su colegio electoral.

dos, por detrás de UCD y PSOE. El objetivo prioritario de conseguir la Alcaldía hispalense provocó una crisis en el seno del Partido Andalucista, debido al malestar causado entre los miembros del comité provincial de Granada por conside-

***Destacado fue el caso de Córdoba, única capital de toda España donde se constituyó un gobierno encabezado por un comunista, Julio Anguita González, al que se le conoció como el "Califa rojo"***

rar que habían sido perjudicados en las negociaciones. En otros lugares, sin embargo, los conflictos internos y las malas

relaciones personales impidieron que se consumara el pacto de izquierdas y propiciaron que se llegara a acuerdos poco predecibles.

## El inicio de una nueva etapa

■ “Vivimos hoy un momento de trascendencia y significación históricas: la constitución, después de más de cuarenta años, del primer Ayuntamiento democrático en esta hermosa, antigua y entrañable ciudad nuestra de Sevilla. Desde hace tanto tiempo que, para muchos de nosotros, hoy capitulares, es la primera vez que conocemos el hecho gozoso de la llegada de la democracia a nuestros municipios.

Es también, lógicamente, la primera vez que un sevillano tiene la satisfacción, el

honor y la responsabilidad de asumir la representación democrática de sus conciudadanos que, en su día, otorgaron el voto a las distintas formaciones políticas a las que pertenecemos los capitulares. Por ello, creo interpretar fielmente el sentir de todos mis compañeros de Corporación si mis primeras palabras como alcalde son para agradecer a nuestros conciudadanos de Sevilla la confianza que han depositado en nosotros.

(...) de manera formal adquirimos todos el compromiso de las promesas que hemos hecho a los sevillanos. Y, entre

ellas, sin que ello signifique abandonar nuestros respectivos programas, entregarnos sin reservas a un solo objetivo: la defensa de los intereses de Sevilla y del pueblo sevillano. Ahora tendremos que hacer realidad (...) la participación de los ciudadanos en la vida municipal, llevando la democracia más allá de lo puramente formal de unas elecciones cada cuatro años (...).”

Discurso de Luis Uruñuela en su toma de posesión como alcalde de Sevilla, 21 de abril de 1979.





Toma de posesión del alcalde de Almería Santiago Martínez Cabrejas.

### ***La preocupación prioritaria de los ayuntamientos fue la dotación de infraestructuras, equipamientos y servicios más elementales. Los salones de plenos se convirtieron en espacios de diálogo***

Sorprendentes fueron, por ejemplo, las situaciones vividas en los municipios malagueños de Casabermeja, donde el único concejal del PSOE fue elegido alcalde con los votos de UCD más el suyo propio para evitar un mandato comunista; o de Istán, donde por el contrario los centristas apoyaron al candidato comunista en vez de hacerlo a favor de quien encabezaba la lista independiente. En ambos casos, se abrieron expedientes de expulsión a los ediles que habían roto la disciplina de partido.

Más allá de estas excepciones, es indudable que las coaliciones postelectorales dieron solidez a las nuevas corporaciones constituidas en la primavera de 1979, frente a la mayor inestabilidad que hubieran podido tener con gobiernos en minoría. Asimismo, significaron el acceso al poder de las fuerzas de la izquierda, cuarenta años después del final de la

Guerra Civil, y de este modo los consistorios se convirtieron en las plataformas desde donde los partidos de la oposición antifranquista demostraron su capacidad y valía para presidir las instituciones.

El inicio de los mandatos trajo consigo diversos cambios en el modelo de gestión municipal, que desde entonces estuvo centrado en mejorar la calidad de vida de la población. En este sentido, la preocupación prioritaria y común a todos los nuevos ayuntamientos fue la dotación de infraestructuras, equipamientos y servicios más elementales. Pero, además, en los salones de plenos entró un aire renovado y se convirtieron en espacios de diálogo, confrontación de ideas y convivencia, constatándose así en el ámbito cotidiano la vinculación existente entre democracia y derechos fundamentales. ■

### **Más información:**

- **Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, Rafael y Fernández Amador, Mónica**  
*Poder local y transición a la democracia en España.* CEMCI, Granada, 2010.
- **Ponce Alberca, Julio (coord.)**  
*Municipios y libertad.* Diputación de Sevilla, Sevilla, 2003.
- **Ruiz Romero, Manuel,**  
*Tiempos de cambio: Andalucía hacia la transición autonómica. Sociedad, partidos políticos e instituciones.* Ateneo-Universidad, Sevilla, 2007.

# Ellas fueron las primeras

## Las primeras alcaldesas andaluzas de la actual democracia

RAFAEL RODRÍGUEZ

PERIODISTA

El 3 de abril de 1979, en las primeras elecciones municipales tras la dictadura franquista, nueve mujeres andaluzas hacen historia. Ese día es la primera vez que las mujeres tienen derecho a voto en España en unos comicios locales y, por primera vez, ellas consiguen en las urnas las alcaldías de nueve de los 760 ayuntamientos de Andalucía, seis por mayoría absoluta. Con anterioridad, nombradas por los gobernadores civiles, otras dos andaluzas habían sido alcaldesas durante la dictadura de Primo de Rivera y la II República, y diez en el tardofranquismo (1970-1975). Cinco más lo son después de la muerte de Franco.

En 1979, la presencia de la mujer andaluza en la vida pública institucional sigue siendo irrelevante. Igual sucede en el resto de España. Ninguna mujer forma parte del Consejo de Ministros, y ninguna es 'madre' de la Constitución aprobada hace unos meses. En Andalucía, hombres son todos los gobernadores civiles, los presidentes de las diputaciones, los consejeros de la junta preautonómica, los presidentes y secretarios regionales y provinciales de todos los partidos, sindicatos y organizaciones empresariales, los decanos de los colegios provinciales de arquitectos, médicos, abogados y economistas, y hasta los presidentes de las asociaciones de vecinos. Incluso, después de dos elecciones generales, las constituyentes de 1977 y las de marzo de 1979, solo cinco andaluzas logran ser diputadas en la primera y dos en la segunda, más otras dos que son senadoras. Y eso es así porque las mujeres candidatas son muy pocas y porque ocupan puestos testimoniales en las listas. En ambos comicios a Cortes Generales, los grandes partidos estatales (PSOE, UCD, CD y PCE), más el PSA, no sitúan a una sola mujer como número uno en las ocho provincias andaluzas.

En este contexto político y social, llegan las primeras elecciones municipales de la democracia. Pese al auge de las asociaciones feministas y de la lucha de las mujeres en los ámbitos sindical y universitario, se repite el comportamiento machista que impera en los partidos. La política era aún cosa de hombres. La presencia femenina en las candidaturas, especialmente en las de las grandes formaciones, vuelve a ser mínima y muy secundaria. En los 760 municipios de Andalucía, el PSOE solo presenta a cinco mujeres como aspirantes a una alcaldía; y la UCD, a nueve. El 61% de las 2.497 listas están formadas exclusivamente por hombres.

Sin embargo, en las urnas, nueve mujeres abren camino y se convierten en las primeras alcaldesas electas en Andalucía. Las pioneras son: Carmen Amate Cruz (PSOE), en Pechina (Almería); María Villalpando Nieto (UCD), en Senes (Almería); Adoración Antolín Sorroche (UCD),

en Uleila del Campo (Almería); María del Pilar Granados Escudero (independiente), en Villaharta (Córdoba); Pilar Pulgar Fraile (independiente), en Palos de la Frontera (Huelva); María Morón Lorenzo (PCE), en El Granada (Huelva); María de los Ángeles Esteban Carmona (independiente), en Alájar (Huelva); Encarnación Anguita Delgado (independiente), en Frailes (Jaén), y Carmen Pichardo Casado (PSOE), en (Sevilla). En este primer mandato municipal, María de los Ángeles Palomino Muros (independiente) es alcaldesa en Otura (Granada), entre el 1 y el 16 de septiembre de 1982; y, a partir de noviembre de 1982, Isabel Rodríguez Molina (UCD) lo es en Colmenar (Málaga). A ellas se suma María Mesones Galán (PCE), elegida alcaldesa de la entidad local de Algallarín, dependiente de Adamuz (Córdoba).

Estas nueve alcaldesas electas tienen el precedente histórico de otras 17 que ya habían ocupado una alcaldía en Andalucía, aunque por nombramiento directo. La primera es Petra Montoro Romero (Soriuela del Guadalimar, Jaén, 1872-1936). A sus 53 años, en agosto de 1925, en la Dictadura de Primo de Rivera, el gobernador civil de Jaén la sitúa al frente del ayuntamiento de su pueblo natal. Es la tercera alcaldesa designada en España. Petra, persona muy conservadora y sin estudios, es ama de casa, madre de cuatro hijos y miembro de una de las familias más ricas de la localidad. Permanece en el cargo hasta marzo de 1927. Junto a sus dos hermanas mayores, es asesinada en noviembre de 1936. En la II República, en junio de 1933, Amalia Torrijos Rodríguez (Sevilla, 1910-1986), con solo 22 años, es nombrada alcaldesa de Coripe (Sevilla). Es la maestra del pueblo, en el que lleva poco más de un año. Ante los problemas que vive la población, el gobernador civil destituye al alcalde y, según la normativa vigente, designa al funcionario más joven, que es Amalia. Aunque no existe documentación oficial, es probable que permaneciese en la alcaldía siete u ocho meses, tiempo en el que se enfrenta a los propietarios de grandes tierras. Sus hijos ignoran durante décadas que su madre

AH  
JULIO  
2019  
88







**Pilar Pulgar Fraile fue nombrada alcaldesa de Moguer en 1975. Revalidó la alcaldía por mayoría abrumadora en las elecciones municipales de 1979. Fue alcaldesa hasta 1983 y de nuevo entre 1987 y 1995. En la imagen saluda a la reina con ocasión de las celebraciones del Quinto Centenario del Descubrimiento.**

había sido alcaldesa. Una calle de Coripe y otra de Sevilla llevan su nombre.

En el tardofranquismo, a partir de 1970, y por primera vez durante la Dictadura franquista, los gobernadores civiles nombran a 10 mujeres alcaldesas en Andalucía, de las que las siete también asumen la Jefatura Local del Movimiento. Desde 1976, al inicio de la monarquía y durante la Transición, otras cinco son elegidas por votación de los concejales de corporaciones aún no democráticas. Las diez nombradas entre 1970 y 1975 son: María Teresa de Tapia Frutos, alcaldesa de Torres de Albánchez, Jaén (1970-1973); Alicia Elena Lacuesta Contreras, de Benamaurel, Granada (1971-1978); Irene Montes Rodríguez, de Sanlúcar de Guadiana, Huelva (1971-1977); Josefina Diéguez Varona, de Montemayor, Córdoba (1972-1977); Inés Ayllón Morito, de Istán, Málaga (1972-1979); María de los Santos Parrado Rodríguez, de Casariche, Sevilla (1973-1979); Emi-

**Los comicios de 1979 supusieron la irrupción de la mujer en la política municipal, aunque en número insignificante. De los 8.460 concejales de Andalucía, 263 fueron mujeres y solo 9 lograron la alcaldía**

lia Higuera Navarrete, de Cazorla, Jaén (1974-1979); Isabel María Chamorro Gómez, de Bélmez de la Moraleda, Jaén (1974-1976); María del Pilar de Miguel Montero, de Trigueros, Huelva (1975-1979), y María del Pilar Pulgar Fraile, de Palos de la Frontera, Huelva (1975-1979). En la Transición y hasta las elecciones de 1979 son también alcaldesas: Iluminada Amate Campos, de Bérchules, Granada (1976-1978); Manuela Herrerías Rodríguez, de Abila, Almería (1976-1979); Purificación de Juan Giner, de Lubrín, Almería (1976-1979); María de Gábor Sánchez González, de Berja, Almería (1976-1977); y Jacinta Párraga Aybar, de Chiclana de Segura, Jaén (1978-1979).

Los comicios locales de 1979 suponen la irrupción de la mujer en la política municipal, aunque todavía en un número insignificante. De los 8.460 concejales electos en Andalucía, 263 son mujeres, y nueve de ellas logran la alcaldía. Excep-

to en un caso, presiden ayuntamientos de localidades de menos de cinco mil habitantes; seis no llegan a los mil. Hecho relevante es que ocho de las nueve alcaldesas trabajan, solo una es ama de casa. Dos tienen estudios universitarios (una economista y otra médica); otras dos son maestras; y el resto, panadera, taxista, jornalera del campo y envasadora de aceitunas. Cuatro tienen más de 50 años de edad, y tres menos de 30. ■

## Más información:

### ■ Rodríguez, Rafael

*Diputadas: la mujer en el Parlamento de Andalucía, en la política local, autonómica y nacional.*

Parlamento de Andalucía, Sevilla, 2011.



**ADORACIÓN ANTOLÍN SORROCHE.** (Uleila del Campo, Almería, 1953). Es la alcaldesa más joven del inicio de la democracia municipal en Andalucía, y posiblemente en España. Es maestra, aunque no ejerce la docencia ni la ejercerá en el futuro. Trabaja en la Cámara Agraria. Según cuenta, en su casa nunca se había hablado de política, pero ella tenía claro que quería estar en política. Con 26 años recién cumplidos, encabeza la candidatura de la UCD en Uleila del Campo y logra la alcaldía por mayoría absoluta, con el 61,3% de los votos y seis de los nueve concejales. Adoración recuerda que “alguna gente llevó mal que yo fuese alcaldesa. Era un pueblo muy machista. Muchas veces tenía que empezar mis intervenciones pidiendo disculpas por ser joven y por ser mujer. Más de uno me decía que me dedicara a fregar”. Los dirigentes de su partido sí la respaldan, “me tenían tanto cariño que el presidente del Gobierno, Adolfo Suárez, fue el padrino de mi hija”. En el ayuntamiento no tiene sueldo, “cómo íbamos a cobrar si no había ni para pagar la luz”. De su gestión destaca la construcción de una depuradora, la electrificación de un anejo y que puso papeleras en el pueblo. Adoración fue una de las pocas dirigentes que se niega a que su ayuntamiento suscribiese la iniciativa de la Junta para que Andalucía acceda a la autonomía plena por la vía del artículo 151 de la Constitución. En 1983, ya desaparecida la UCD, lidera una lista independiente. Vuelve a ser la más votada, pero un pacto entre el PSOE y el PCE le apea de la alcaldía. En 1987 abandona el ayuntamiento. En los comicios de 1991 va como independiente por el Partido Popular, y es de nuevo edil. En 1995 deja el consistorio, “aunque tuve más ofrecimientos, incluido el del PSOE”. Hasta su jubilación, es administrativa en la delegación provincial de la Consejería de Agricultura y Pesca. ■



**MARÍA VILLALPANDO NIETO.** (Velefique, Almería, 1924-Alicante, 2015). Miembro de una familia muy humilde y sin recursos, con solo 12 años, y sin estudios, se marcha a Almería a trabajar como empleada de hogar. Pasa 10 años interna en dos casas. Con 22 años se casa y se instala con su marido en Senes (Almería). Allí nacen sus dos hijos, y se dedica a tareas agrícolas y al cuidado de su madre y de su marido, enfermos dependientes. Mujer muy religiosa pero de ideas avanzadas, tiene inquietudes políticas. Se afilia a la UCD y es candidata a la alcaldía. Obtiene el 53,2% de los votos, cuatro de los siete concejales y, con 55 años, es alcaldesa por mayoría absoluta. Como regidora local, según su hija María Dolores, no tiene problemas por ser mujer, “porque en el pueblo la querían y la respetaban, pero sí los tiene por las rencillas entre los partidos”. María, sin sueldo en el ayuntamiento, consigue el asfaltado de las calles y la construcción de una piscina municipal. Aunque le gusta la política, tras cuatro años en el cargo, en 1983 decide no presentarse a la reelección por motivos familiares, ya que no puede compatibilizar la alcaldía con el cuidado de las personas que dependen de ella. “Si no hubiera sido por eso seguro que habría seguido, porque a ella le gustaba”, comenta su hija. Más tarde sufre una enfermedad degenerativa y se marcha a vivir con su hija a Alicante, donde ya nada recuerda de su pasado. “Hasta que ha estado lúcida —explica María Dolores— siempre estaba al corriente de todo lo que pasaba. ■



**Mª DEL PILAR PULGAR FRAILE.** (Moreda de Aller, Asturias, 1930-Madrid, 2017). En Bilbao estudia intendente mercantil, que luego equivale a Ciencias Económicas y Empresariales. Completa los cursos de doctorado, se casa y se marcha a Caracas (Venezuela). Viaja a Estados Unidos y hace cursos en las universidades de Michigan y California. Vuelve a Caracas y dirige la administración del cuerpo de paz que funda John F. Kennedy. En 1968 regresa a España al ser nombrado su marido director general de una compañía norteamericana que va a construir una fábrica en el polo industrial de Huelva. Trabaja como secretaria ejecutiva en el grupo de ingenieros de la empresa de su marido y, en 1970, es profesora en el Colegio Universitario de La Rábida. Pilar y su marido se ganan el aprecio de los habitantes de Palos de la Frontera quienes “en 1975, hicieron una especie de encuesta para ver a quién preferían de alcalde, y eligieron a mi marido. Como él lo rechazó, porque no era compatible con su puesto profesional, dijeron que tenía que ser yo”. Al poco tiempo el gobernador civil de Huelva le ofrece la alcaldía. “Yo le respondí que esperase. Acepté una vez muerto Franco, por lo que soy la primera alcaldesa de la Monarquía”. Se niega a ser jefa local del Movimiento e, incluso, a sentarse durante su mandato en el sillón de alcaldesa, “porque fui nombrada y no elegida”. En las elecciones de 1979, con 45 años, encabeza una lista independiente, logra una amplia mayoría absoluta con 11 de los 13 concejales, y revalida en las urnas la alcaldía que ya ostentaba. Permanece en el cargo hasta 1983. Entonces salta a la política regio-



nal y nacional. En 1982, en los primeros comicios andaluces, es elegida diputada de la UCD por Huelva en el Parlamento de Andalucía. Entre 1979 y 1983 es también diputada provincial. En las elecciones locales de 1987, al frente de otra lista independiente, obtiene una nueva mayoría absoluta y es otra vez alcaldesa de Palos. Repite victoria en 1991, y sigue en el cargo hasta 1995. Se afilia al Partido Popular, y en 1993 es diputada del PP por Huelva en el Congreso. Repite en las generales de 1996. En los comicios andaluces de 2000, con 69 años, retorna como diputada al Parlamento de Andalucía, en el que continúa hasta 2004. Una plaza de Palos de la Frontera lleva su nombre. ■



MARÍA MORÓN LORENZO. (El Granado, Huelva, 1940). De padre republicano y de madre muy conservadora, María es la taxista de su pueblo. Ella cuenta que había un grupo de gente que “veíamos mucha injusticia, que queríamos arreglar las cosas, y que no sabíamos cómo. Un día vinieron a buscarnos los del PCE y acordamos presentarnos a las elecciones. Luego llegaron los del PSOE, pero ya estábamos comprometidos”. A sus 39 años, encabeza la lista del PCE, logra el 56,4% de los votos y cuatro concejales y accede a la alcaldía de El Granado por mayoría absoluta. María asegura que tuvo muchos problemas, “por ser mujer y por ser alcaldesa comunista. Para los caciques del pueblo yo era el demonio; todos estaban en contra mía, el cura, la guardia civil, el gobernador civil...”. Pese a las dificultades, explica que consiguió el agua, el arreglo de las calles y una farmacia. Por discrepancias con di-

rigentes del PCE, en 1983 se presenta a la reelección por el Grupo Independiente de El Granado, “en el que todos éramos de izquierda”. Obtiene una mayoría abrumadora, con el 75,9% de los votos y seis de los siete ediles. En 1987 revalida su mayoría absoluta, aunque baja a cuatro concejales. Lo intenta por cuarta vez en 1991, pero pierde la alcaldía al sacar sólo dos ediles. Sigue en la oposición hasta 1995. Ese año, y aunque afirma que “mis ideas eran las mismas”, es candidata por el Partido Popular. Es concejal pero no acaba el mandato. Desde entonces continua como taxista en su pueblo hasta su jubilación. María dice sentirse orgullosa de su trabajo en el ayuntamiento, “aunque lo pasé muy mal”, y asegura que está defraudada por la política. ■



CARMEN PICHARDO CASADO. (Palomares del Río, Sevilla, 1927-2003). Trabajadora de una empresa envasadora de aceitunas, militante del PSOE desde 1975, con 51 años es la candidata socialista a la Alcaldía de Palomares del Río. Logra el 44,4% de los votos y cuatro de los nueve concejales. Aunque no tiene mayoría, en el pleno de investidura es elegida por unanimidad, ya que la apoyan los cuatro ediles de la UCD y uno del PCE. Se presenta a la reelección y repite victoria en 1983, esta vez por mayoría absoluta, con cinco concejales, y sigue como alcaldesa hasta 1987. En la convocatoria electoral de ese año de nuevo encabeza la lista del PSOE, pero pierde la alcaldía al conseguir IU-CA cinco ediles, y ella cuatro. En 1991 abandona el ayuntamiento. Una calle de Palomares del Río se llama Alcaldesa Carmen Pichardo, y la agrupación socialista de su pueblo lleva su nombre. ■



ENCARNACIÓN ANGUITA DELGADO. (Frailes, Jaén, 1932). Soltera y muy religiosa, estudia bachillerato en Granada y, por libre, hace Magisterio. No oposita a maestra y se dedica al cuidado de su madre y a dar clases particulares a jóvenes sin recursos que aspiran al certificado de Estudios Primarios. Cuando llegan las elecciones municipales, un grupo de vecinos le pide que se presente a la alcaldía “por ser mujer y tener preparación”. Acepta y es candidata por la Unión Progresista Independiente de Frailes, de centro derecha. Consigue cuatro concejales, los mismos que la UCD y uno más que el PSOE. En el pleno de investidura, cada grupo vota a su propio alcaldable, por lo que, a sus 47 años, es elegida alcaldesa al haber logrado más votos en las urnas. Encarnita, como todos la llaman, pronto tiene problemas con compañeros de su grupo, que pensaban que una vez alcanzada la alcaldía renunciaría y la cedería al número dos. En 1982, en el *Diario Jaén* declara que “la jefatura femenina la admiten mal los hombres. Algunos de mi lista creían que yo era un muñeco, pero se equivocaron”. Avanzado su mandato, llega a un pacto con la UCD e incorpora a ediles centristas a su equipo de gobierno. De su gestión destaca la nueva red de conducción de aguas, el polideportivo, el hogar del jubilado, el alumbrado público, los contadores de agua, un colegio de segunda etapa, el servicio de recogida de basuras, el cierre de eras de cereales en el centro del pueblo por insalubres, el cambio de mes de la feria y la repoblación forestal de terrenos municipales, “que terminó con el paro en el pueblo”. En 1983

no se presenta a la reelección, va como segunda en otra lista independiente y es concejala en la oposición. Abandona el ayuntamiento en 1987, vuelve a ser ama de casa y vive de unas tierras que tiene en Frailes. ■



**CARMEN AMATE CRUZ.** (Venissieux, Francia, 1928-Pechina, Almería, 2013). Nace en Francia, en una localidad de Lyon, a donde habían emigrado sus padres. Allí vive su infancia y parte de su juventud. Tras la Guerra Civil, regresa a España y se instala en Cataluña, donde su padre, republicano y socialista, trabaja como minero. Sus padres fallecen cuando tiene 20 años. Se traslada a Pechina (Almería), a casa de una tía que, según cuentan, la explota en labores del hogar y del campo. Se casa, con el rechazo de la familia de su marido, que es propietaria de tierras y de una panadería. A los 36 años enviuda y asume la panadería y el cuidado de sus cinco hijos. Socialista desde siempre, trabaja en la reorganización del PSOE en Pechina. Su casa es la Casa del Pueblo de los militantes. Según su hija Carmen, “era una política vocacional y una mujer muy valiente, le daba igual lo que pensara la gente”. A sus 51 años, la Francesa o la Catalana, como la conocen en el pueblo, encabeza la candidatura del PSOE y consigue la Alcaldía de Pechina por mayoría absoluta. Suma el 52,4% de los votos y seis de los 11 concejales. A los siete meses, tras una crisis en su grupo municipal, dimite de su cargo, aunque su intención era la de continuar. Unos dicen que la causa fue su negativa a que sus compañeros cobrasen un sueldo del ayuntamiento y, otros, a que se apoyaba más en los ediles de los otros grupos que en los del suyo propio. Durante su gestión logra un pozo de agua ubicado en una zona militar. Fuera ya del consistorio, trabaja en su panadería, hasta que se la deja a uno de sus hijos. Luego reparte su tiempo entre la escuela de educación de adultos y la presidencia

de la Asociación de Mayores de Pechina. A finales de la década de los noventa, las muertes repentinas y en breve tiempo de dos de sus hijos le acarrearán una profunda depresión. Poco después enferma de alzhéimer. ■



**Mª DE LOS ÁNGELES ESTEBAN CARMONA.** (Sevilla, 1952). En 1979, es la médica de Alájar (Huelva). Termina su carrera de Medicina, ejerce unos meses en Sevilla y Morón de la Frontera y, en 1977, llega a Alájar. Allí se gana el afecto de los vecinos, que le proponen que sea candidata a la alcaldía. Ella confiesa que “no tenía ni idea de política. Me interesaba como ciudadana, pero siempre tuve claro que la política no era mi futuro profesional. Además, si era alcaldesa, sería algo temporal porque tenía solicitado el traslado”. Cuenta que el PSOE la tanteó para que fuese su candidata, pero que ella era independiente y como tal se presenta. También recuerda que “en la lista iba gente que sí tenía aspiraciones políticas, que sin mí no habría llegado al ayuntamiento y que me usó como puerta de entrada”. Con 27 años, casada y madre de dos hijos, encabeza una candidatura independiente y, sin dar un solo mitin, consigue el 56,2% de los votos, cinco de los nueve concejales y es alcaldesa por mayoría absoluta. Solo ocupa el cargo siete meses. Obtiene una plaza de médico de urgencias en Aracena y, en noviembre, dimite. “Como no tenía ni idea, al secretario le decía que los documentos los firmábamos los dos porque, así, si íbamos a la cárcel, íbamos los dos”. En el poco tiempo que está en la alcaldía, comienzan las obras del cuartel de la Guardia Civil y logra un servicio de urgencia sanitaria. Alejada de la política, es médica en Alcalá de Guadaira, trabaja 18 años en el Servicio de Urgencias del Hospital Virgen del Rocío, y es médico de familia en varios centros de salud de Sevilla. ■



**Mª DEL PILAR GRANADOS ESCUDERO.** (Dos Torres, Córdoba, 1945). Con 10 años se traslada con su familia de Dos Torres a Córdoba. Allí hace el bachillerato elemental y la reválida, y trabaja en un laboratorio de análisis clínicos. Se casa, y su marido, que es médico, logra plaza en Villaharta, donde fijan su residencia. Ella, que ejerce como ama de casa, cuenta que, cuando se convocan las elecciones, y “aunque yo no tenía ni idea de política, mucha gente del pueblo nos insistió a mi marido y a mí en que teníamos que presentarnos. A él lo metieron hasta en tres listas distintas, pero renunció a todas. Decía que era incompatible con ser médico del pueblo. Al final me vi obligada a encabezar la candidatura de una asociación de vecinos, que era de una derecha moderada”. En las urnas consigue el 42,2% de los votos y tres de los siete concejales. En el pleno de investidura, otros dos ediles independientes le apoyan y, con 33 años, es elegida alcaldesa. María del Pilar asegura que ser mujer le ayudó a lograr cosas para el pueblo, “iba a la diputación y me daban dinero”. Así, consigue agua potable y asfaltar algunas calles. Afirma que la alcaldía le costó dinero: “como el ayuntamiento no tenía ni una peseta y no cobrábamos, me tenía que pagar hasta la gasolina del coche para ir a hacer gestiones a Córdoba”. En septiembre de 1981 renuncia a la alcaldía, tras lograr su marido plaza de médico en Córdoba. Desde entonces se dedica al hogar y al cuidado de sus cuatro hijos. ■



## Muy pocas candidatas y en puestos irrelevantes

■ En 1979, en Andalucía se eligen 760 alcaldes y 8.723 concejales. En España, 8.054 alcaldes y 68.007 ediles. La configuración de las candidaturas acentúa el insignificante protagonismo de la mujer en política, y más aún en el ámbito municipal. Los partidos y agrupaciones independientes presentan en los 760 municipios andaluces 2.497 listas con 32.226 aspirantes: 29.892 hombres (92,76%) y 2.334 mujeres (7,24%). El 56% de las candidaturas (1.396) son de las dos formaciones mayoritarias: 729 de la UCD, y

667 del PSOE. Porcentualmente, UCD y PSOE son los que menos mujeres llevan: 320 los centristas (13,7%), y 249 los socialistas (10,6%). Además, en ambos casos, la mayoría va en los últimos lugares con mínimas posibilidades de ser concejales, y menos aún alcaldesas.

El PCE, aunque también da un papel secundario a la mujer, y a pesar de que presenta solo 458 candidaturas, concurre con 366 mujeres (15,7%). El PSA completa 87 listas en las que figuran 150 mujeres (6,34%). El 55,66% de las candidatas

lo son por partidos minoritarios, sobre todo por la ORT y el PTA, y por grupos independientes.

Únicamente 69 de las 2.497 listas presentadas en Andalucía, el 2,76%, están encabezadas por una mujer. Entre los 667 alcaldables del PSOE sólo hay cinco mujeres (0,75%), y entre los 729 de la UCD, nueve (1,24%). De las cerca de cien candidaturas que concurren en las ocho capitales andaluzas, solo seis tienen como número uno a una mujer, y ninguna pertenece a un partido parlamentario.

### CANDIDATOS/AS ELECCIONES MUNICIPALES (1979)

Provincia	Listas	Candidatos	Hombres	Mujeres	% Mujeres
Almería	240	3.143	2.972	171	5,44%
Cádiz	186	3.250	2.855	395	12,15%
Córdoba	281	3.651	3.422	229	6,27%
Granada	494	5.357	5.054	303	5,65%
Huelva	238	2.823	2.601	222	7,86%
Jaén	331	4.177	3.888	289	6,92%
Málaga	345	4.373	4.107	266	6,08%
Sevilla	382	5.452	4.993	459	8,42%
<b>Andalucía</b>	<b>2.497</b>	<b>32.226</b>	<b>29.892</b>	<b>2.334</b>	<b>7,24%</b>

### De 8.723 concejales electos en 1979, solo 263 eran mujeres (3,01%)

■ De los 8.723 concejales elegidos en Andalucía en los comicios locales de 1979 solo 263 son mujeres (3,01%). Se trata de un porcentaje, incluso, levemente inferior al de la media nacional. En España,

los ediles electos son 68.007, de los que 2.197 son mujeres (3,23%). La irrelevante presencia femenina en los primeros ayuntamientos democráticos andaluces se debe al escaso número de mujeres

candidatas y, sobre todo, a los puestos tan atrasados que ocupan en las listas de la UCD y el PSOE, que son los partidos que se hacen con la mayoría de las concejalías y alcaldías.

### CONCEJALES/AS ELECTOS ANDALUCÍA (1979)

Provincia	Concejales	Hombres	Mujeres	% Mujeres
Almería	972	951	21	2,2%
Cádiz	674	637	37	5,5%
Córdoba	925	896	29	3,14%
Granada	1.702	1.665	37	2,17%
Huelva	839	806	33	3,93%
Jaén	1.169	1.137	32	2,74%
Málaga	1.112	1.087	25	2,24%
Sevilla	1.330	1.281	49	3,69%
<b>Andalucía</b>	<b>8.723</b>	<b>8.460</b>	<b>263</b>	<b>3,01%</b>

### CONCEJALAS EN ANDALUCÍA POR PARTIDOS (1979)

Provincia	UCD	PSOE	PCE	IND.	PSA	PTA	CD	CUT	ORT	TOTAL
Almería	11	7	-	2	-	-	1	-	-	21
Cádiz	17	6	6	4	1	3	-	-	-	37
Córdoba	11	6	4	6	2	-	-	-	-	29
Granada	16	8	5	2	2	3	1	-	-	37
Huelva	7	10	6	8	1	-	-	-	1	33
Jaén	14	9	4	3	1	-	1	-	-	32
Málaga	10	11	2	2	-	-	-	-	-	25
Sevilla	18	10	10	1	6	2	-	2	-	49
<b>TOTAL</b>	<b>104</b>	<b>67</b>	<b>37</b>	<b>28</b>	<b>13</b>	<b>8</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>263</b>

# Comunistas en tierra de olivos

**SALVADOR CRUZ ARTACHO**

UNIVERSIDAD DE JAÉN

La recuperación de la historia y de la memoria de los hombres y mujeres que conformaron y dieron vida al ideario y a la estructura política del Partido Comunista en Jaén constituye el objetivo básico del estudio que presenta Luis Segura Peñas. La recopilación y análisis pormenorizado de los repertorios bibliográficos disponibles, de fuentes documentales diversas y el recurso a testimonios orales le ha permitido al autor afrontar con recursos y garantías la tarea de reconstruir la historia institucional/orgánica de la organización política comunista en tierras jiennenses, desde su fundación en 1921 hasta la materialización de la estrategia de convergencia que cristaliza, finalmente, con la creación en 1986 de Izquierda Unida. Para el buen fin de todo ello, el autor opta por una propuesta metodológica de marcado carácter descriptivo, lo que le permite, de una parte, construir un relato sobre las dinámicas internas del comunismo jiennense comprensible y de fácil lectura —está bien redactado— para el gran público, a la par que aporta, de otra parte, un prolífico y detallado elenco de información pormenorizada y datos concretos que resultan de gran utilidad e interés para el estudio y mejor conocimiento de la historia de la izquierda y de la organización comunista en España, obviamente a partir del aporte que ofrece un estudio de dimensión provincial al puzle global de la organización política nacional. Creo que aquí reside el logro más destacado, la aportación científica más significativa, de esta obra.

Esta apuesta por una metodología de carácter descriptivo-narrativo contiene no solo lo más destacable del trabajo, sino también lo más discutible, máxime si se tiene

presente que la “atmósfera intelectual” en la que el autor ha construido conscientemente el relato contiene elementos de “militancia activa” —que el autor en modo alguno esconde— que determina, en más de un caso, que el proceso de reconstrucción histórica que se realiza acabe conectando con un ejercicio explícito de homenaje más o menos hagiográfico que con ser legítimo dificultad en muy buena medida una visión crítica de la realidad o coyuntura concreta que se narra. Aquí se encuentra, a mi modo de ver, su mayor debilidad.

La propuesta narrativa sigue el curso cronológico habitual y se estructura en torno a siete capítulos: los años fundacionales en el final de la monarquía de Alfonso XIII y la experiencia republicana de 1931-1936; la cruenta realidad de la Guerra Civil; la larga etapa del franquismo, que el autor estructura en torno a 3 capítulos —la guerrilla entre 1939 y 1956, la etapa pos-guerrilla entre el 56 y 1970, y los años del tardofranquismo—, y un último capítulo dedicado al PCE en la transición a la democracia, hasta 1986. A lo largo y ancho de estos capítulos asistimos a la recreación de una historia —la del PCE en Jaén— donde figuran las acciones de cientos de hombres y mujeres empeñados en la difusión del ideal comunista. A través de estas historias de “militantes” y “afiliados” el autor persigue reconstruir en cada capítulo, y para cada etapa, la estructura orgánica del Partido en el conjunto de la geografía jiennense, lo que determina que la perspectiva institucional adquiera un marcado protagonismo en la obra. La conformación de los diferentes órganos de dirección, la conexión de éstos con la dirección nacional, la implantación territorial, las estrategias orgánicas de difusión o las diferentes actividades con-



**Segura Peñas, Luis**  
*Comunistas en tierra de olivos. Historia del PCE en la provincia de Jaén, 1921-1986.*  
Editorial Universidad de Jaén, 2018, 489 pp., 33 €

gresuales centran en muy buena medida el interés del estudio y, en consecuencia, definen un relato que en muy buena medida es producto del manejo y estudio de la información que facilita la propia organización. Esto último es muy evidente, por ejemplo, en el relato que se construye sobre la actividad del PCE en Jaén durante la década de los años treinta —Segunda República y Guerra Civil— así como en la etapa de la transición a la democracia. De más interés resulta, a mi modo de ver, la parte referida a los años iniciales así como en contenido en los capítulos dedicados a la resistencia y oposición de los comunistas jiennenses a la dictadura franquista.

El libro concluye con tres anexos relevantes, especialmente los dos primeros, dedicados a breves perfiles biográficos, de dirigentes comunistas del PCE en Jaén (Anexo I) y de comunistas jiennenses detenidos y encauzados entre 1949 y 1970 (Anexo II). El Anexo III recoge, por su parte, algunos documentos que resultan también de interés. ■





# Tres siglos bebiendo Jerez

**CARLOS M<sup>a</sup> PORRAS  
CASTAÑOS**

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

**T**res siglos bebiendo Jerez. Comercio y consumo (XVIII-XX) es el título del nuevo libro coordinado por Alberto Ramos Santana y Lola Lozano Salado y editado por Ediciones Suroeste. El libro ve la luz coincidiendo con el treinta aniversario de la creación en la Universidad de Cádiz del Grupo de Investigación de Estudios Históricos “Esteban Boutelou”, de modo que buena parte de los miembros del Grupo participan en la obra, que se completa con las aportaciones de otros investigadores.

Dos son los aspectos fundamentales de este libro: el comercio y el consumo durante los tres siglos mencionados, de manera que las aportaciones de los autores no solo se centran en el consumo y la sociabilidad. En los diversos capítulos de la obra se analizan la tipología de vinos consumidos, los ambientes, lugares e incluso los motivos por los que se consume el vino.

Los capítulos dedicados al consumo tienen gran interés, pues en ellos se abordan aspectos que pocas veces se trata en la historia de la vitivinicultura. En este sentido, Javier Maldonado realiza un exhaustivo estudio sobre la tipología de los vinos consumidos, la problemática de las medidas de capacidad, los precios y el volumen de consumo. En la misma línea encontramos en el trabajo de Ramos Santana dedicado a las pautas de consumo de vinos dulces, utilizando estudios y testimonios personales que revelan que el vino dulce, de buena elaboración y crianza, estaba entre los más demandados por los consumidores a finales del siglo XIX, que se enfrentaban, además, a prácticas fraudulentas, imitaciones y adulteraciones, que provocaron cierto descrédito del vino de Jerez.

Finaliza este estudio con referencias al maridaje de vinos y comidas, costumbre y prácticas que se consolidaron desde mediados del siglo XIX. Relacionado con esto último, el trabajo de Eulalia Robles trata sobre la evolución de los menús entre los siglos XIX y XX. La investigadora hace un recorrido por los menús de la época, los platos que lo componían y las bebidas que lo acompañaban, siempre con el caldo jerezano de protagonista.

El estudio de los jesuitas expulsos de Manuel Pacheco Albalade nos habla de lo que supuso el vino dentro del abastecimiento de víveres a los navíos que los transportaron en el siglo XVIII, analizando también la importancia del vino como parte de la alimentación en la mar. Por su parte, Francisco Javier Ramírez aborda el interesante tema del uso de los vinos jerezanos como complemento vitamínico en las dietas hospitalarias de los siglos XVIII y XIX.

Mercado exterior y comercio es el segundo gran aspecto de los que trata el libro que reseñamos. Guadalupe Carrasco analiza un tema poco conocido, como es el mercado del vino de Jerez que ya se exportaba a Estados Unidos a fines del siglo XVIII, como constata la autora con las estadísticas de Adam Seybert. Fueron varios los comerciantes gaditanos de vinos que se fijaron en el prometedor mercado estadounidense, como es el caso de Benito de la Piedra que establecería contactos habituales con el comerciante irlandés Juan Barry. Por otra parte, el interés de Thomas Jefferson por el Sherry queda atestiguado por las misivas que intercambiaba, entre otros, con el cónsul estadounidense en Cádiz. En definitiva el nacimiento de Estados Unidos supuso la apertura de un nuevo nicho de mercado para los vinos del Marco de Jerez. María del Mar Barrientos analiza otro caso poco conocido, el mercado cubano, estudiando



**Ramos Santana, Alberto y Lozano Salado, Lola (eds.)**

*Tres siglos bebiendo Jerez. Comercio y consumo (XVIII-XX)*  
Editorial Suroeste,  
2018, 416 pp., 22 €

los tipos de vinos demandados y los precios que alcanzaban, concluyendo que el caldo jerezano era solicitado principalmente por las clases más pudientes, así como la importancia del consumo del ejército en Cuba a finales del siglo XIX. Otra investigación novedosa es la de María Vázquez que estudia la actividad económica desarrollada por la empresa vitivinícola Lacave y Compañía, con especial atención a sus ventas por áreas de mercado en el siglo XIX. Por su parte Bernardo Rodríguez Caparrini aborda el mercado estadounidense a principios del siglo XX, a través de dos empresas familiares de El Puerto de Santa María.

Aspectos culturales, relacionados con el comercio y el consumo de vino se abordan en los tres últimos capítulos del libro. José Luis Jiménez estudia la presencia del vino del Marco del Jerez en la literatura de Palacio Valdés, encontrando hasta cuarenta menciones al mismo en dieciséis de sus novelas, mientras que José Joaquín Rodríguez, utilizando fuentes tan diversas como la música o el cómic, demuestra la importancia del consumo de vino en la cultura popular española. Por último, Rafael Ravina aplica la interesante teoría de la economía de la felicidad, al consumo de vino de Jerez como fuente de cultura y bienestar.

En definitiva, este libro supone una estupenda aportación a la historia del comercio y consumo de vinos del Marco del Jerez, con documentación y enfoques tan variados como novedosos, demostrando que los miembros del Grupo de Investigación de Estudios Históricos “Esteban Boutelou”, tres décadas después de su formación, siguen renovando la historia del vino, con modelos teóricos y fuentes generalmente muy poco utilizadas, tanto por su rareza, como por su dificultad, una labor en la que este grupo siempre ha sido pionero. ■

# La guerra y la captura del Estado en la historia de España

FRANCISCO CONTRERAS  
PÉREZ

UNIVERSIDAD DE HUELVA

**P**or el bien de la patria es un ensayo sobre la guerra en la historia de España, ahora bien, no se trata de un clásico relato de hazañas y figuras individuales. Por el contrario, tenemos ante nosotros una sugerente interpretación de cómo a lo largo de casi siete siglos la actividad bélica ha terminado configurando —según la tesis del autor— un singular tipo de Estado hispánico, así como su “espíritu nacional” y hasta el modelo económico del país.

Carlos Arenas ha desarrollado gran parte de su trayectoria universitaria en el Área de Historia e Instituciones Económicas de la Universidad de Sevilla. Entresacamos de su labor el impulso dado a los estudios en historia de las relaciones laborales, así como sus investigaciones sobre la cuenca minera de Riotinto, su empresa y sus trabajadores.

Su jubilación de las tareas docentes no ha afectado afortunadamente a su actividad investigadora; lejos de ello presenta una hiperactividad loable. Ejemplo de ello es el trabajo publicado por el Centro de Estudios Andaluces en 2016 *Poder, economía y sociedad en el sur. Historia e instituciones del capitalismo andaluz*. En él ya están presentes algunas de la inquietudes y consideraciones interpretativas que se retoman y amplían en el libro que ahora publica Pasado & Presente, entre las que cabría subrayar el empleo del vigente concepto de “élites extractivas” en tanto que condicionantes de primer orden tanto de los rasgos del “capitalismo andaluz”, que subraya como realidad temprana y oligárquica originada ya en la cultura de frontera de la Reconquista del “Sur”, como en esta ocasión también del perfil histórico del conjunto del Estado español.

En este sentido, se estudia la conformación de estas élites, “nuevas y viejas élites” a lo largo de tan prolongado lapso de tiempo, que han dirigido los destinos de un país dejando sistemáticamente al margen a la inmensa mayoría de su población. Estas clases dirigentes fraguaron un *modus vivendi* en torno a la guerra, en “un continuo guerrear” desde tiempos de la Reconquista, seguida por la expansión de la “frontera universal” del Imperio Habsburgo, la posterior defensa frente a las potencias rivales emergentes y en las sucesivas guerras civiles contemporáneas y el papel del ejército en la defensa frente al enemigo interior representado por el movimiento obrero.

Un Estado español “en guerra perpetua” atrajo a intereses mercantiles y financieros que sacaron rédito de los préstamos a una Hacienda real siempre deficitaria, que destinaba gran parte de los recursos obtenidos vía presión fiscal y los metales preciosos de América a esos mismos fines belicistas. Estas dinámicas acuñaron un modelo de Estado fiscal-militar con una persistencia sin comparación con el de otros países de nuestro entorno.

Los perfiles sociales de esas élites extractivas los compondrían los señores feudales y comerciantes norteos gratificados con rentas e hidalguías desde la Edad Media, banqueros de las dinastías de la Edad Moderna, titulares de viejos “jueros”, vales reales o más recientemente deuda del tesoro, los espadones del régimen liberal del XIX, los privilegiados por las desamortizaciones que financiaron las guerras carlistas y las aventuras coloniales en Marruecos, las oligarquías industriales que protagonizaron el pacto social de esas élites y terminarían aupando a los golpistas del siglo XX contra los intentos de revertir ese pasado. Como sentenciara en su día Pierre Vilar, España ha resultado ser un “Estado hecho por y para la gue-



Arenas Posadas, Carlos  
*Por el bien de la patria. Guerra y ejércitos en la construcción de España*  
Barcelona, Pasado & Presente, 2019, 446 pp.

rra”, de tal manera que los mandos de la “corporación militar” participaron a título lucrativo de este viejo pacto de intereses colusorios. Grupos sociales dominantes que siguieron el principio de “todos por la patria”, requiebro gramatical de un conocido lema militar que con ironía el autor emplea al analizar “La obra del Caudillo” en la última dictadura militar del siglo XX.

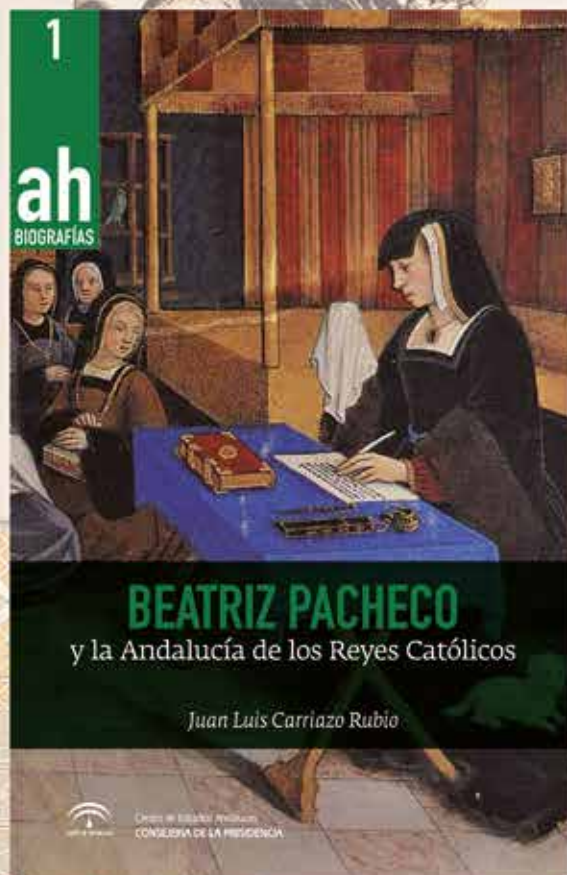
Sorprenden, en cierto modo, algunas afirmaciones más expresivas que rigurosas, como la de “yihad católica” cuando menciona a los Tercios españoles de los Habsburgo, o lo que se entiende por Andalucía y Cataluña según las épocas. En todo caso, cabe terminar indicando que esta obra nos ofrece un estudio de una (*plus que*) *longue durée* infrecuente en las formas actuales de hacer historia, asociada al enfoque de un autor que aspira a identificar un factor sintético y refractario al tiempo en la construcción de una “nación”, lo que en el caso español bautiza como el “espíritu Trastámara”, es decir, la mencionada persistencia de ese llamado “Estado fiscal-militar” capturado y gestionado por élites extractivas a lo largo de siglos en una especie de “suma y sigue” (sic) que no parece detenerse en 1975.

A lo largo de esta obra late la cuestión sobre España como nación que nos hace recordar aquellos presupuestos desde los que se buscaban en la historia una respuesta al “malestar, el dolor y el fracaso” que la definiría. Ahora bien, sobra decir que la respuesta desplegada por nuestro autor se aleja del diagnóstico dado por los historiadores de hace un siglo, e incorpora los recursos teóricos y metodológicos del debate vigente en el oficio de historiador de principios del siglo XXI, sin olvidar la arquitectura historiográfica de honesta cimentación materialista que defiende, ignífuga a los fuegos de artificio más *cool* del momento, y siempre interpelante del lector. ■



# BIOGRAFÍAS ANDALUCÍA EN LA HISTORIA

**Biografías AH** rescata la historia de personajes relevantes de nuestro pasado cuya vida y legado quedaron injustamente relegados a un segundo plano.



## BEATRIZ PACHECO y la Andalucía de los Reyes Católicos

Juan Luis Carriazo Rubio



## JOSÉ ISIDORO MORALES De Andalucía a París: la vida del padre de la libertad de imprenta

Manuel José de Lara Ródenas

**BEATRIZ PACHECO**  
y la Andalucía de los Reyes  
Católicos  
Juan Luis Carriazo Rubio  
218 páginas  
15€

\*\*\*  
**JOSÉ ISIDORO MORALES**  
De Andalucía a París: la  
vida del padre de la libertad  
de imprenta  
Manuel J. de Lara Ródenas  
399 páginas  
18€



## CASIODORO DE REINA Libertad y tolerancia en la Europa del siglo XVI

Doris Moreno



## LOS GARCÍA

Una familia para el canto

Andrés Moreno Mengibar

\*\*\*  
**CASIODORO DE REINA**  
Libertad y tolerancia en la  
Europa del siglo XVI  
Doris Moreno  
262 páginas  
15€

\*\*\*  
**LOS GARCÍA**  
Una familia para el canto  
Andrés Moreno Mengibar  
244 páginas  
15€



## Dossier: La cultura del vino



Uno de los sectores más importante de la economía andaluza es el vinatero, cuya actividad se constata a lo largo de la historia de Andalucía y de forma considerable desde mediados del siglo XVIII, momento en el que se produjo la transformación de la vitivinicultura tradicional en agroindustria moderna. A lo largo de los siglos XIX y XX la vinatería andaluza ha conocido períodos de consolidación, crisis y renovación, comenzando a finales del XX una etapa caracterizada por la diversificación. Este dossier, coordinado por Alberto Ramos Santana (Universidad de Cádiz), analiza la vinatería desde perspectivas diversas, pues, además de la historia, se estudia la imagen del vino, su influencia en los paisajes rural y urbano, la literatura, las culturas del trabajo y el poco conocido mundo de las mujeres bodegueras.



## El viaje más largo

Con ocasión del quinto centenario del inicio de la expedición Magallanes-Elcano, el Archivo de Indias, que alberga gran parte de la documentación de la primera circunnavegación, inaugura la gran exposición *El viaje más largo*. Sus comisarios la explican a los lectores de *Andalucía en la Historia*.

## La ciudad de Acinipo y/o “Ronda la vieja”

La ciudad romana de *Acinipo* es sin duda uno de los yacimientos más interesantes de Andalucía y, posiblemente, el más importante de la Serranía de Ronda. Su relevancia está más que justificada desde el punto de vista histórico por la amplia secuencia arqueológica que alberga su subsuelo, entre la que destacan fases como la protohistórica y, por supuesto, la romana. Entre las singularidades de esta ciudad destacan la acuñación de moneda propia y la construcción de un excepcional teatro bien conservado en la actualidad.



## Los Krupp y la Fábrica de Artillería de Sevilla

Desde unos orígenes humildes, la familia Krupp levantó desde su base en Essen (Alemania) uno de los consorcios empresariales más poderosos y exitosos de Europa: la producción de acero y su transformación en cañones de artillería alcanzaron cotas inimaginables. El éxito industrial de los Krupp hizo que otros países se fijaran en sus realizaciones. En España, la Fábrica de Artillería de Sevilla estableció diversos contratos con ellos para abastecerse de los mejores cañones fabricados en Europa.

## Ciudades andaluzas a vista de pájaro

Las vistas aéreas de ciudades andaluzas de Alfred Guesdon hacia 1853 resultan de especial interés por su belleza, por su valor documental y por los interrogantes que ha planteado su proceso de elaboración. Guesdon revolucionó las formas de ver la ciudad vigentes en su tiempo y para obtener sus novedosos puntos de observación a vista de pájaro debió integrar el dibujo tradicional con avances técnicos como los vuelos en globo aerostático y la fotografía. Sus litografías son un fiel reflejo de las ciudades transformadas por la modernidad.



## Mercedes Formica, la falangista feminista

Su afiliación a la Falange de José Antonio ha hecho que se olvide injustamente a una excelente escritora autora de obras notables como *Monte de Sancha* o *A instancia de parte*. Pionera en la abogacía, es fundamental para entender la lucha por los derechos de las mujeres en España durante el siglo XX. Mercedes Formica (Cádiz, 1913-Málaga, 2002) consiguió que se reformase un Código Civil, que permanecía sin alteraciones desde 1889, aliviando la presión judicial que pesaba sobre las mujeres sometidas al marido tras una separación.





## MUSEO DE LA AUTONOMÍA DE ANDALUCÍA

La exposición recorre el proceso autonómico andaluz.

Custodia la **bandera** y el **escudo** originales de Blas Infante y las **pizarras** de los referéndums de 1980 y 1981.



## MUSEO DE LA AUTONOMÍA DE ANDALUCÍA



## CASA DE BLAS INFANTE

Conocida como "La Casa de la Alegría", fue diseñada y construida por Blas Infante en 1931.

Reconocida como **Bien de Interés Cultural** y **Lugar de la Memoria**. En la biblioteca se puede ver aún su colección de discos y libros.

## JARDINES DE BLAS INFANTE

Estos jardines fueron diseñados por **Blas Infante** en 1931.

Tienen una extensión de 20.000 m<sup>2</sup> y reúne cerca de **500 especies** con señalización específica.

un pueblo  
y **su memoria**



Avenida Blas Infante, s/n.  
Coria del Río - La Puebla del Río (Sevilla)  
[centrodeestudiosandaluces.es/maa](http://centrodeestudiosandaluces.es/maa)  
**Entrada gratuita**

Información y reservas  
en el teléfono: **955 656 990**



## PROGRAMA DE ACTIVIDADES

**Día de Andalucía, 28F**  
**Primavera en el Museo**  
**Actividades de Verano**  
**Semana de la Historia**  
**Navidad en el Museo**  
**Actividad ¡A las Urnas!**  
**Plan didáctico**  
**Exposiciones temporales**



Centro de Estudios Andaluces  
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA,  
ADMINISTRACIÓN PÚBLICA E INTERIOR



A. GRANADA.  
 B. ALVEISIN.  
 C. ALHAMBRE.  
 D. ANTIOVERVELA.  
 1. S.<sup>o</sup> Hieronymo.  
 2. Hospital S.<sup>o</sup> Juan.  
 3. Iglesia maior.  
 4. S.<sup>o</sup> Christoval.  
 5. Castillo Atobin.  
 6. Castillo Maior.  
 7. S.<sup>o</sup> Francisco.  
 8. Palatio Real nueuo.

9. Sancta Maria.  
 10. Sanct Genes.  
 11. Puerta serrada.  
 12. Sancta Helena.  
 13. Masmoras.  
 14. Los martires.  
 15. Gannos antigos.  
 16. Sierra neuada.  
 17. Sierra del Sol.

