

El fandango de Huelva en «El Traslado» de la Virgen del Rocío: un estudio etnomusicológico

Inmaculada Marqués

José Miguel Díaz-Báñez

Resumen

152 El cante flamenco está presente en múltiples manifestaciones religioso-festivas en torno a la Imagen de la Virgen del Rocío, patrona de la localidad de Almonte, en la provincia de Huelva. En el presente estudio se realiza un análisis etnomusicológico sobre un evento que ocurre cada siete años cuando la Imagen es trasladada desde la aldea del Rocío al pueblo de Almonte para rendirle pleitesía durante nueve meses, tras los cuales, la Virgen vuelve a su ermita en la aldea marismeña. Durante «El Traslado», la Virgen es portada a hombros tres leguas de camino por los almonteños, que la vitorean con salvas de escopeta y cantes por fandangos y sevillanas. Nos centramos aquí en el cante por fandangos de Huelva dedicados a la Virgen. Concretamente, el *performance* que se analiza se refiere a la ofrenda que le dedica un aficionado local que, subido a un pino, un montículo o un caballo, le canta a la Imagen por fandangos. Por tanto, se realiza un análisis de «El Traslado» de la Virgen como un marco socio-religioso donde aparece integrada una variante específica del fandango como vehículo expresivo de un tipo de religiosidad popular al tiempo que refleja una idea de identidad cultural y pertenencia local.

1. Introducción

El flamenco como vehículo devocional está presente en multitud de manifestaciones religioso-festivas en el sur de España, sucediéndose a lo largo de todo el calendario religioso. Asimismo, dichas manifestaciones

se desarrollan en distintos escenarios devocionales locales, tanto en el interior de los templos como en el exterior de los mismos. La mayoría de ellas se convocan con motivo de festividades religiosas y están dedicadas a imágenes sagradas. Sin embargo, no podemos hablar de una homogeneización de las prácticas rituales ni de los significados culturales que se les asocian a las mismas, sino que más bien cada una de ellas deviene singular como el resultado de especificidades culturales locales. De igual manera, los cantos que aparecen integrados en cada uno de los diferentes escenarios se nos muestran en una diversificación de estilos como son los casos de la tonás en los actos de la Semana Santa en Sevilla, la alboreá en la procesión del Jueves Santo en Utrera o el fandango en el caso que nos ocupa, que podrían ser el resultado de ciertas preferencias locales o resultado de la asimilación de ciertos estilos y las sonoridades a ellos asociados como culturalmente propios.

La relación entre el flamenco y religiosidad popular como objeto de estudio ha sido tratada escuetamente en disciplinas como la musicología y la antropología. Existen trabajos aislados que tratan este tema con cierta profundidad pero lo hacen de forma separada desde ambas perspectivas. Los trabajos que encontramos al respecto se centran en temáticas relativas a la oralidad¹, a la tipificación de estilos y a la funcionalidad de los mismos en el contexto religioso con carácter general. Dentro de los estilos que se asocian a tales contextos resulta ser la saeta la más estudiada, tanto desde el punto de vista de su «uso» y funcionalidad², como en los aspectos evolutivos de las mismas desde el punto de vista del análisis musical³.

153

1 M. García Jiménez, *Patrimonio y creatividad. La música de tradición oral en contextos devocionales. Religiosidad popular*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Biblioteca electrónica, 2010.

2 A. Arrebola, *La espiritualidad en el cante flamenco*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1988.

M. A. Berlanga, *Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología, el concepto de Pertinencia Constructiva*, Granada, Patrimonio Etnológico Musical, Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002.

3 L. J. Kramer; C. Plenkens, «The Structure of the Saeta flamenco. An Analytical Study of Its Music», *Yearbook for Traditional Music*, vol. 30 (1998), pp. 102-132.

En un trabajo más reciente⁴, se aborda la conexión entre flamenco y religión circunscrita a la tradición sevillana, planteando música, oralidad y ritual como aspectos indisolubles del análisis. Sin embargo, no conocemos análisis de contextos socio-religiosos que integren colectividad y flamenco desde la óptica de la teoría de la performance⁵. Los trabajos recientes de Marqués et al. (2010 y 2011) suponen un punto de partida de la investigación en este marco haciendo un análisis etnomusicológico para algunos casos particulares⁶.

Con respecto al tema de El Rocío como fenómeno sociocultural, ámbito que enmarca nuestro objeto de estudio, ha despertado el interés de estudiosos de distintas disciplinas. Así, existe una amplia bibliografía dedicada a aspectos identitarios, rituales, festivos y devocionales-religiosos⁷, y ha sido tratado tanto desde perspectivas socio-antropológicas,

4 C. Cruces, «El flamenco y la religiosidad popular sevillana. Música, historia, oralidad y ritual», en Hurtado Sánchez, ed., *Nuevos aspectos de la sociedad sevillana. Fiesta. Imagen. Sociedad*, Colección temas libres, 29, 1ª edición, Área de cultura y fiestas mayores, Ayuntamiento de Sevilla, 2002.

5 R. Bauman, Story, R. Bauman, *Story, Performance and Event, contextual studies of oral narrative*, New York, Cambridge University Press, 1986., New York, Cambridge University Press, 1986.

M. Herdom, «Analysis: The herding of sacred cow», *Ethnomusicology*, vol. 18, no. 2 (May 1974), pp. 219-262.

N. McLeod, *Some Techniques of Analysis for Non-Western Music*, tesis doctoral, EU, Northwestern University, 1966.

6 I. Marqués, y J. M. Díaz-Báñez, «El cante por alboreá en Utrera: desde el rito nupcial al procesional », en J. M. Díaz-Báñez y F. Escobar, eds., *Actas del II congreso interdisciplinar «Investigación y Flamenco»*, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 193-203.

I. Marqués, J. M. Díaz-Báñez, J. Mora, «El canto (cante) al Cristo de la Cárcel en Mairena del Alcor», en J. M. Díaz-Báñez, F. J. Escobar-Borrego e I. Ventura, eds., *Boundaries between Genres: Flamenco and Others Musical Oral Traditions*. Actas del III Congreso Interdisciplinar «Investigación y Flamenco», 2012, pp., 51-59.

7 I. Moreno, *Niveles de significación de los iconos religiosos y rituales de reproducción de identidad en Andalucía. En la fiesta, la ceremonia, el rito*, Granada, Universidad de Granada y Casa de Velázquez, 1990.

J. I. Reales Espina, «Orígenes y evolución histórica de la devoción rociera», en David González Cruz, ed., *Religiosidad y costumbres populares en Iberoamérica*, Huelva, Universidad de Huelva y Centro de Estudios Rocieros, 2000.

M. Zapata García, *El Rocío. Estudio psicoanalítico de la devoción mariana en Andalucía*, Sevilla, Rodríguez Castillejo SA, 1991.

como desde perspectivas histórico-culturales⁸. Sin embargo, los estudios de la fenomenología musical que desarrollan dicho ámbito son escasos y los que existen se centran sobre todo en los aspectos literarios de las coplas o en la recopilación de estilos desde este mismo punto de vista, sobre todo de sevillanas de temática rociera⁹.

El trabajo que presentamos a continuación tiene como propósito analizar desde el punto de vista de la teoría de la performance una de las manifestaciones que se producen en torno a la Virgen del Rocío¹⁰: El Traslado. Para ello, realizaremos una descripción de los elementos de la misma entre los que aparece integrado un estilo de flamenco específico. Por otro lado, intentaremos mostrar dicho escenario como un marco posibilitador de experiencia religiosa por medio de la ejecución vocal del fandango de Huelva. Asimismo, el evento representa, a su vez, un marco de aceptación social de una idea de pertenencia local y de identidad individual (el cantor) y colectiva (el pueblo) por medio de la experiencia musical.

2. El Traslado. Origen histórico

155

El término «Traslado» hace referencia a la procesión de la Imagen a hombros de los almonteños desde la aldea de El Rocío hasta el pueblo de Almonte («de ida»), separados quince kilómetros de distancia, y desde Almonte a la aldea por un camino tradicional («de vuelta»). La primera referencia escrita que se tiene de un traslado figura con fecha de 21 de

8 M. D. Murphy, y C. González-Faraco, *Fuentes básicas para el estudio del Rocío*, Sevilla, Demófilo, Fundación Machado, Sevilla, 1996.

S. Rodríguez Becerra, *Las fiestas populares: Perspectivas socioantropológicas*, en *Homnaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978.

S. Rodríguez Becerra, *Religión y Fiesta. Antropología de las Creencias y los Rituales de Andalucía*, Sevilla, Signatura Ediciones, colección Signatura Demos, nº 4, (La romería de El Rocío), 2000.

9 R. Álvarez Gastón, *Sevillanas rocieras o el espíritu del Rocío*, Cuadernos de Almonte, nº 36, Ayuntamiento de Almonte (Huelva), 1999.

S. y J. Álvarez Quintero, *Sevillanas del Rocío. En quien no vió a Sevilla...*, Sevilla, Girones, 1920.

10 Son múltiples las manifestaciones colectivas que se producen en torno a la Virgen del Rocío: El Rocío Chico, Los Traslados de ida y vuelta o la Candelaria, aunque es la romería con motivo del lunes de Pentecostés o Rocío Grande la que tiene una mayor trascendencia.

abril del año 1607 y es motivado por la «falta de agua». Dicha prueba documental constituye un acta capitular del ayuntamiento de Almonte, ya que las salidas eran acordadas en un principio en los cabildos consistoriales¹¹.

Desde 1607 a 2013 (fecha que centra el interés de nuestro estudio) se han documentado un total de 50 traslados. Asimismo en estos cuatro siglos han venido siendo motivados principalmente por calamidades como sequías, guerras o epidemias. Existen, no obstante, otros sucesos como la restauración de la ermita o la llegada de electricidad a la villa que han dado lugar a la presencia de la Virgen en el pueblo. Por otra parte, los traslados de la Imagen se han llevado a cabo en períodos irregulares de tiempo debido a su carácter de rogativa y es a partir de 1956 cuando se regularizan los traslados de siete en siete años hasta la actualidad.

Desde el punto de vista musical, los cantos litúrgicos en forma de salves son interpretados en el interior del templo como atestiguan documentos escritos del siglo XVII, para lo que se contrataba a los sochantres. Sin embargo, no es hasta el siglo XX cuando tenemos constancia del acompañamiento musical de cantos en los Traslados y no es hasta la segunda mitad del mismo siglo cuando se empiezan a dirigir cantes flamencos a la Imagen en el transcurso de los mismos, interpretándose sobre todo fandangos y sevillanas.

156

3. Encuestas y trabajo de campo

Las peculiaridades observables en los Traslados hacen de los mismos un campo de estudio de gran riqueza de contenidos, abarcables desde disciplinas como la etnomusicología, la antropología o la sociología.

La consecución de los objetivos de nuestra investigación expuestos en los primeros párrafos, exige el diseño de una metodología flexible

11 J. Flores Cala, *Historia y documentos de los traslados de la virgen del Rocío a la Villa de Almonte*. 1607-2005, Almonte, Cuadernos de Almonte, nº extraordinario, Centro de Estudios Rocieros, Imprenta Sand, SL, 2005.

y multidisciplinar pero que satisfaga al mismo tiempo las exigencias de rigurosidad y sistematicidad científicas. Para tales exigencias desarrollaremos la investigación en dos fases: fase de observación y fase de análisis. En ambas aplicaremos técnicas cualitativas al ser las que mejor se ajustan a la captación y al abordaje de dicho objeto. En esta sección abordamos la fase de observación y en la siguiente se realiza el análisis etnomusicológico.

3. 1. Registro de datos

La presencia y el trabajo de campo es trascendental para la recogida de información y de datos, lo cual nos va a permitir la construcción de la realidad empírica que pretendemos analizar de manera reflexiva, para lo que seguiremos las pautas de Hammersley y Atkinson¹². Las entrevistas, junto con las observaciones *in situ* del fenómeno, formarán parte de las técnicas que utilizamos para tal fin. También pasamos períodos de inmersión cultural participando en la vida social de la localidad y en otros eventos locales que con motivo del traslado se producen. Tales son las «guardias abiertas» o «la salve», actos devocionales colectivos que congregan a numerosos fieles en la parroquia de Almonte y donde se dedican cantos y *cantes* a la Virgen. Asimismo, llevamos a cabo el soporte de datos en grabaciones de vídeo, audio y fotografías, así como en notas de campo. En esta fase también recogemos todo tipo de documentación bibliográfica local y grabaciones tanto públicas como privadas.

157

3. 2. La entrevista

El objetivo de una entrevista para nuestro objeto de estudio se fundamenta en dos puntos. Por un lado, el reconocimiento del significado de la performance religioso-local que nos ocupa y por otro, el reconocimiento de la funcionalidad de un tipo de fandango, como práctica articuladora de religiosidad y la música y además, como materialización de una idea

12 M. Hammersley y P. Atkinsons, *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona, Paidós, 1994.

de pertenencia local y de identidad individual y colectiva anclada en la devoción a la Imagen de la Virgen del Rocío.

Para ello, se hace necesario el reconocimiento de los sistemas de significación asociados al traslado como marco devocional a partir de los conceptos categoriales (conceptos *emic*) utilizados por los participantes-informantes para hablar del mismo y que se ponen de manifiesto en sus discursos. Para adentrarnos en dichos universos de significación será necesaria la elaboración de un cuestionario flexible centrado en los modos de pensamiento, modos de praxis, y los contenidos culturales que quedan vertidos en la situación concreta del traslado. Según Guber¹³, «... en sus lógicas, nociones y esquemas de conocimiento, así como en la de sus acciones y prácticas culturales...», a las cuales añadimos ciertas prácticas musicales integradas en las mismas, ya que son los colectivos los que lo llenan de contenido y significación.

158

Por otra parte, nuestra perspectiva de análisis desde la *teoría de la performance* nos llevará a plantearnos una de las consideradas cuestiones claves, parafraseando a Madrid¹⁴, «... ¿qué pasa cuando la música sucede?...» o dicho de otro modo, ¿en qué consiste la performatividad de dicho evento?, o ¿a qué procesos culturales y sociales da lugar? Este hecho nos lleva a preguntas en cuestiones relativas a la música desde el punto de vista de la ejecución, como forma estilística y desde la funcionalidad de la misma para el colectivo local involucrado en la performance. Desde este punto de vista, realizaremos preguntas relacionadas con la creatividad ya que entendemos que el cantaor o el intérprete no sólo se limita a reproducir esquemas musicales como se podría afirmar desde posturas empíricas¹⁵, sino que como sujeto creador, en la práctica

13 R. Guber, *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*, Buenos Aires, Paidós Ibérica, 2004.

14 A. L. Madrid, «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 2009 (13), pp. 1-9.

15 Frente a la postura empirista, partimos del supuesto epistemológico de que los sujetos informantes no son sólo meros portadores de significado en tanto determinados por procesos culturales y sociales establecidos, sino que participan activamente en la construcción de los mismos.

musical puede introducir cambios formales modificando la forma sonora y, por ende, el concepto de la música y el significado del evento. Incidiremos en aspectos como la utilización de recursos expresivos musicales para realzar la emotividad por parte del solista y la vinculación del «uso» de cada cante con el marco religioso ya que entendemos que son relevantes para la cuestión de la consolidación y el desarrollo de los estilos musicales flamencos que se integran en el mismo.

3. 3. Los informantes

El caso que estudiamos manifiesta un fuerte carácter local. Hay que decir en este punto que la devoción a la Virgen impregna todo los ámbitos de la cultura de la localidad de Almonte y el calendario cultural organiza en gran medida la vida de la misma. Este hecho hace que el colectivo que se vincula al traslado -nos referimos a una gran mayoría de los habitantes de Almonte- manifieste un alto grado de afinidad cultural por lo que probablemente la mayoría de sus miembros son competentes para responder a preguntas relevantes en la comprensión del evento y de la práctica musical. Sin embargo, y en aras de una mayor eficacia explicativa y comprensiva del mismo, restringiremos los criterios de selección de los informantes a la participación como personajes activos tanto desde el punto de vista de la práctica religiosa como de la ejecución musical (el solista y otros ejecutantes).

159

Por otro lado, no existe una gran distancia cultural entre los informantes y nosotros como entrevistadores, pues participamos en gran medida de los mismos sistemas de significación. Esto nos facilita la comprensión de términos y categorizaciones émicas. Sin embargo, como medida de control, será necesario ejercer lo que Willis¹⁶ llama un «cíclico control reflexivo» sobre el proceso de aplicación de nuestra subjetividad en la comprensión de las informaciones aportadas por los informantes. Dicho de otra manera, aunque no existe una gran distancia cultural entre am-

16 P. Willis, «Notas sobre el método» (G. López, trad.), en S. Hall, et al., eds., *Cultura, media, language. Notes on method*, Londres, Hutchinson, 1994.

bos, surge la necesidad de evaluar reflexivamente nuestras categorizaciones con respecto a las de los sujetos de análisis, pues aun utilizando ambos el mismo léxico, éste puede no tener ni el mismo referente ni el mismo significado.

Llevamos a cabo entrevistas tanto individuales como grupales. Si bien las primeras aseguran la no contaminación de ideas de unos informantes con otros, las grupales nos permiten a través de discusiones generadas, la construcción de la información a partir de cada aportación individual de ideas y el control de errores de las mismas por parte de los participantes. El objetivo de las entrevistas es lo que Ellen Kemp¹⁷ denomina «la libre asociación de ideas», por lo que aplicamos técnicas no directivas en las mismas, ya que entendemos que por su flexibilidad son las más adecuadas para la afluencia de ideas sobre sentimientos y emociones. Sin embargo, en algunos momentos llevamos a cabo ciertas restricciones en la directividad como las formuladas por White¹⁸ en función de las necesidades de información.

160

Con respecto a la realización de las entrevistas, las llevamos a cabo mediante citas concertadas y en los mismos contextos de ejecución. En ambos casos, también llevamos a cabo registros sonoros de los diferentes cantos para ser analizados posteriormente y de las conversaciones mantenidas con los actores sociales.

Las secciones que siguen corresponden a la fase analítica que tendrá como objetivo principal la profundización y sistematización de los datos obtenidos en la etapa anterior centrándonos en dos cuestiones claves, la performatividad de la música en el evento y en la detección de criterios de preferencia en la aceptación del fandango valiente de Huelva como vehículo musical expresivo de religiosidad.

17 R. Guber, ob. cit., p. 132.

18 R. Guber, ob. cit., p. 148.

4. Estudio etnográfico y la performance

El propósito del estudio etnográfico es aportar una aproximación descriptiva del evento con el fin de mostrarlo. Supone una construcción a partir de las observaciones *in situ* del fenómeno y desde la detección de los sistemas de significación cultural de los involucrados en las entrevistas.

El traslado que describimos tiene lugar en el día 14 mayo de 2013. La Virgen es devuelta a la aldea a hombros de los almonteños. Durante el camino, la Virgen es cubierta con un capote para que el polvo que se levanta no dañe la Imagen. El paso avanza sin sus adornos («sus platas») y es tradicional que sean las «abuelas almonteñas» las encargadas de portarlos durante todo el trayecto. La Imagen va acompañada de numerosos fieles y está rodeada en todo momento de los «Hombres de la Virgen», que son los encargados de «llevarla y prestarle la fuerza y los hombros»¹⁹. El camino de vuelta se realiza de día y por un itinerario previamente establecido a través del campo. Dicho itinerario presenta diferentes «momentos», muchos de ellos ritualizados como los que describimos a continuación:

161

- Salida de la Virgen de la parroquia. Está establecido que la Imagen salga tras el canto de la «salve». Tras la salida del templo, la Imagen procesiona por las calles del pueblo durante toda la noche, las cuales han sido adornadas para tal fin. Se trata de una arquitectura efímera basada en arcos triunfales y templetes sobre columnas realizadas en madera y revestidas con telas, papel y romero en un estilo entre el gótico y el barroco.
- Llegada al alto del chaparral. La Imagen es colocada en un templete donde las «camaristas»²⁰ se encargan de colocarle «el pañito» y el guardapolvo para el camino. Es tradicional que se realice justo cuando el primer rayo de sol del amanecer ilumine el rostro de la Virgen. Es uno de los momentos más exultantes y emocionantes para el público

19 Expresión émica aportada por los informantes.

20 Mujeres que ostentan el privilegio, recibido como herencia familiar, de vestir a la Virgen. En otros contextos religiosos, se denominan «camareras».

que se congrega, que lo expresa mediante tiros de salva con trabucos y escopetas, vítores y vivas. Aunque están también presentes en la salida y en el pueblo, son en este momento más numerosos.

- El camino hacia la aldea. Constituye el traslado propiamente dicho. En el mismo se producen a su vez actos ritualizados como «el descanso de la Virgen» en los templetos colocados para tal fin, donde se reza y también se cantan plegarias en forma de salves, sevillanas y fandangos dedicados a la Imagen.

Señalamos a continuación un instante en el camino hacia la Aldea que centra el interés de este estudio. Es el «momento» conocido como «El pino de Carrera». Pese a ser una «parada» entre otras en el marco religioso que describimos, constituye por sí mismo un fenómeno socio-cultural. Se produce al paso de la Imagen por un pino establecido y es entonces cuando el intérprete, aficionado local del flamenco, Antonio Carrera -actualmente con una edad de 85 años- subido al pino, le canta dos fandangos *valientes* e improvisa un *discurso* en forma de alabanza que recrea su estado anímico personal. Nos instalamos en el evento como observadores participantes, aunque con un alto grado de participación pues no sólo no encontramos rechazo por parte de los actores locales sino que nos implicaron en los preparativos del mismo (de hecho, el intérprete y actor principal, Antonio Carrera, nos instó a buscar una escalera pues «... los escalones que había en el pino estaban rotos...»).

La consideración de dicho fenómeno como una performance local nos lleva a entenderlo como una puesta en escena regida por ciertos elementos de teatralización, como lo demuestra la deliberada posición del cantaor con respecto a la Imagen y a los espectadores participantes. La posición del mismo en la escena, la gestualidad, la entonación del discurso, el ritmo, así como otros recursos musicales, nos hablan de una dramatización de la experiencia religiosa en la que la praxis musical-vocal juega su papel. También nos ofrece una peculiar estética, a la que contribuye el tipo específico de sonoridad flamenca que queda integrado en el mismo.

Por otra parte, la adopción de una idea de performatividad entendida como mirada metodológica nos lleva a preguntarnos ¿... qué pasa cuando la música sucede...?, o, ¿qué les permite hacer a los participantes la experiencia musical...? Esto nos permitirá explicar los fenómenos de la teatralización etnográfica tales como la dramatización del papel cultural del intérprete como cantaoir de la Virgen²¹ o la aceptación de una idea de identidad gracias a la función interpeladora del palo flamenco utilizado.

Pasamos a analizar cada una de las tres piezas que integran la ejecución musical:

FANDANGO 1

Entre pinos y arenales
se cumple lo que se sueña
entre pinos y arenales
Almonte lleva a su dueña
sin corona ni varales
de Pastora siendo Reina.

FANDANGO 2

Cuando me vaya a morir
Madre mía del Rocío
cuando me vaya a morir
que resuene en mi oído
el eco del tamboril
quiero morirme tranquilo.

El análisis de ambos fandangos nos lleva a plantearnos la performance como un fenómeno comunicativo donde se ponen en juego contenidos culturales materializados en el cante y que son recibidos por la audiencia. El cante va dirigido a la Imagen; sin embargo, los efectos que produce en los participantes congregados en el escenario de la performance los convierte en receptores, lo que implica el reconocimiento y la

21 La vida socio-cultural ha sido considerada como un drama social en la obra de Goffman o en la escuela de Manchester con Glukman y Victor Turner entre otros. Este último considera que la representación teatral de papeles culturales es la forma adecuada de explicar y comprender una forma de vida.

aceptación (de los participantes) del contenido del discurso y de la forma musical que lo estructura, aceptación que podría estar basada en una idea de identidad compartida por el emisor y la audiencia.

En el FANDANGO 1, encontramos, en primer lugar, una descripción de la manera en que el traslado de la Imagen tiene lugar, pero detectamos también una idea de pertenencia e identificación del pueblo de Almonte centrada no tanto en una idea de *territorialización* sino en la devoción a la Imagen y en la Imagen física misma.

En el FANDANGO 2, están vertidos algunos contenidos culturales específicos. Estos son una idea de deidad personificada cercana a la idea de «Madre común» en algunas culturas del Mediterráneo, una idea de religiosidad pragmática expresada en la petición personal del intérprete o la propia imagen sonora del tamboril reconocida, compartida y aceptada como propia por la audiencia.

DISCURSO RECITADO.

Y este año / he dicho que no me meto / Pero cuando veo a esa majestad
/ Tan divina / Porque es la más bonita de todas las Vírgenes / Me entra un
jipío / Y me pego un bocaio en la lengua / Y rezo una salve/ Y no la termino
/ Porque se me olvida la mitad / Y pego un brinco / Y me meto, me meto,
me meto...

Aunque no es estrictamente un cante, surge en la ejecución musical del intérprete de manera espontánea. Lo hemos incluido en el análisis pues contiene las claves de significación cultural que la performance abarca, lo que lo hace especialmente relevante para nuestros propósitos. Desde nuestro punto de vista, supone la construcción de una idea de identidad individual expresada en el discurso y en el que el intérprete manifiesta su papel cultural como «Hombre de la Virgen». También hay una petición de aceptación no expresada pero deducible, sobre todo por las entrevistas, del reconocimiento de otro papel cultural relacionado con el anterior, ser el cantaor de la Virgen, pues interviene desde años

en todos los actos relacionados con la misma interpretando múltiples estilos: fandangos, sevillanas, nanas o milongas²².



Figura 1. Fotografía que recoge el momento «El pino de Carrera».

El paso de la Imagen genera en los «hombres almonteños» u «hombres de la Virgen» un sentimiento de inquietud exultante y un impulso de llevar a la Imagen a hombros o de «meterse». Este hábito constituye una de las prácticas étnico-culturales que contribuyen a dar significado al evento que estudiamos y constituye el principal rasgo de *almonteñidad*. Como contenido cultural, está presente en el discurso recitado que analizamos y es reconocido por la audiencia que se siente interpelada y responde con expresiones de júbilo como palmas y abriendo el hueco al intérprete para que porte a la Imagen como el mayor regalo o agradecimiento que pudieran hacerle. La propia sonoridad del fandango ejerce en los participantes la misma función interpeladora que podría estar basada en la aceptación y el reconocimiento de la misma como rasgo

22 «... Le canto a la Virgen desde que era chico... con siete años me cogieron en alto para que le cantara... el cura y los de la Hermandad me llamaban.... Unas veces en lo alto de un burro, en un vallao y en el pino... siempre le he cantao en la Iglesia... y en el Rocío... » (entrevista a Antonio Carrera).

identitario al pasar ésta «el filtro» que los parámetros culturales de la audiencia les impone a los mismos²³.

5. Pertenencia y pertinencia del fandango de Huelva

El cante flamenco no siempre ha estado presente en los actos culturales a la Virgen del Rocío en el interior de los templos. En 1968 se celebra la primera misa flamenca tras la aprobación en el Concilio Vaticano II de las misas autóctonas²⁴. Dicha praxis se difunde por toda Andalucía por lo que es probable que sea a partir de esta fecha cuando empiezan a escucharse liturgias flamencas en el interior de la ermita.

Sin embargo, existen cancioneros de principios del siglo XX, como el de Muñoz y Pabón²⁵ donde aparecen coplas en forma de cuartetos y sevillanas que el autor llama «seguidillas populares escritas para ser cantadas... en la zambra y jaleo de las carretas romeras... algo se ha de cantar, y más vale que sea alabanzas a la Virgen... ». La sevillana de temática rociera es quizás el estilo más interpretado en torno a las manifestaciones rocieras, como lo demuestra el gran número de composiciones que se han realizado sobre todo desde su *boom* en los años 80. A pesar de esto, en los Traslados de la Virgen a Almonte, dicha forma musical se viene presentando desde hace poco tiempo²⁶. Desde el punto de vista de nuestro análisis, la preferencia por la interpretación del fandango en la performance analizada, podría obedecer a tres motivos: (a) A modas influidas por la difusión del mismo por medios de comunicación como

166

23 Tomamos esta idea de Ramón Pelinsky, *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid, Ediciones Akal SA, 2000.

24 La primera misa flamenca se celebró en la parroquia del Polígono de San Pablo de Sevilla el día 29 de junio de 1968. Intervinieron en la misma artistas como Antonio Mairena, Naranjito de Triana y Luis Caballero con la guitarra de José Cala, el Poeta, interpretándose soleares, corridos, peteneras, malagueñas y seguirillas. Información tomada del diario *ABC de Sevilla*, 30/6/68, p. 40.

25 Gastón, ob. cit., p. 27.

26 «... En Almonte siempre se le ha cantado fandangos, primero fandanguillos y luego de Huelva.... luego sevillanas pero de siempre, el fandango nuestro....», nos asegura Antonio Carrera, probablemente el único testigo e intérprete de la primera mitad del pasado siglo.

la radio, a lo que ha podido contribuir la consolidación del fandango valiente de Huelva como estilo flamenco predominante, sobre todo por la aportación del genial Paco Toronjo. (b) A la asociación de dicho fandango con una idea de territorialidad anclada en la provincia de Huelva, tal y como lo detectamos en las respuestas de algunos informantes. (c) A la idea émica de que las características estructurales del fandango son las que mejor se adecúan a la expresión del sentimiento religioso, de ahí la aceptación de su pertinencia como el vehículo sonoro-expresivo apropiado para expresar dicho sentimiento a través de los recursos que ofrece su estructura musical, tales como el ritmo ralentizado, las fuertes subidas melódicas o el modo del «ataque», que le imprimen el rasgo de «valentía» en la interpretación. El cambio de sonoridad, debido a fenómenos como la ralentización de ritmos (observable en todos los estilos flamencos), hacia la primera mitad del siglo XX produce un cambio de preferencia de variantes dentro del mismo estilo: del fandanguillo al fandango valiente de Huelva o el de Alosno, hecho que puede apoyar la anterior idea.

167

La idea consensuada de que la dificultad en la ejecución de este tipo de fandango le confiere carácter de ofrenda, apoya también este argumento. Otro de los argumentos émicos en torno a la aceptación y pertinencia en este sentido radica en su carácter de ser «tira» o «lanza» en la ejecución, lo que nos lleva a establecer similitudes con otros estilos como las tonás religiosas o saetas.

6. Conclusiones

En este trabajo hemos abordado un análisis desde la Etnomusicología de un evento religioso-festivo donde el flamenco, en concreto, el fandango de Huelva, resulta el medio de comunicación de un pueblo con su Patrona: la Virgen del Rocío. Tras realizar un análisis desde la teoría de la performance, podemos resumir los resultados a través de los siguientes apartados:

- La integración del cante en una ocasión cultural religiosa se nos muestra como una práctica socialmente aceptada que articula el flamenco y la experiencia religiosa con unas especificidades locales concretas.
- La consideración de dicha performance local como marco posibilitador y de aceptación de la práctica de este estilo de fandango concreto nos permite hablar de la pertinencia del mismo como vehículo de religiosidad pero también como vehículo expresivo de una idea de pertenencia local y de identidad cultural individual y colectiva anclada en la devoción a la imagen de la Virgen del Rocío.
- Desde el punto de vista metodológico destacamos la pertinencia de la aplicabilidad de los paradigmas de la Etnomusicología, por su gran alcance explicativo, a la fenomenología musical del flamenco al ser una música muy vinculada a su contexto social y cultural.
- La preferencia por el fandango de Huelva en el performance que analizamos puede explicarse por tres factores: a la difusión del mismo por parte de los medios de comunicación, a la idea aceptada de que existe una adecuación estructural entre música y el sentimiento religioso y a la asociación de dicha música a una idea de territorialidad.