

Fecha de recepción: 2 mayo 2010
 Fecha de aceptación: 10 julio 2010
 Fecha de publicación: 16 julio 2010
 URL: <http://oceanide.netne.net/articulos/art2-4.php>
 Oceánide número 2, ISSN 1989-6328

La temática pastoril y sus variantes clásicas como modelo discursivo en los cantos de "El Cabrero"

Dra. Elena Domínguez Romero
 (Universidad Complutense de Madrid, Spain)

RESUMEN:

El presente trabajo trata de poner de manifiesto las similitudes existentes entre géneros aparentemente tan dispares como lo pastoril y el flamenco a través del análisis del modelo discursivo de "El cabrero", pastor y cantaor de flamenco. Como cualquier cabrero de la tradición clásica, se sirve de sus cantos y de un modo aparentemente sencillo para expresar grandes ideas y reivindicaciones sociales, siendo para ello al mismo tiempo conocedor (en su faceta de poeta) y transgresor (como cabrero rústico y cantaor) del modelo clásico pastoril y las convenciones sociales de su tiempo.

Palabras clave: pastoral, cantos populares, análisis del discurso.

ABSTRACT:

This paper attempts to highlight the similarities between such apparently different genres such as pastoral and flamenco through the analysis of El cabrero's discourse. Goatherd and singer, like any other goatherd in the Classical tradition, he uses his popular flamenco songs to express big ideas and social demands. For this to be possible, though, he needs to be at the same time both connoisseur (as a poet) and transgressor (as a rustic goatherd and popular singer) of the classical pastoral model and the social conventions of his time.

Keywords: pastoral, popular singing, discourse analysis.

1. EL MODO PASTORIL

Dice George Puttenham en el *El arte de la poesía* (1589) que el género pastoril se sirve de personajes humildes y discursos rústicos para tratar de asuntos elevados: "The pastoral genre allows in Puttenham's words, "homely persons and... rude speeches" to deal with "greater matters" Puttenham, (1589: 156-17). En la reflexión de William Empson, de hecho, lo pastoril no es simplemente un género sino más bien lo que el autor tiene a bien en llamar un "trick of thought", esto es, un modo de entender y expresar lo complejo de manera sencilla. Ahora bien, recuerda Empson que lo pastoril necesita de su estrecha relación con la tragicomedia y de la multiplicidad de argumentos para que su potencial social pueda llegar a activarse (1935: 23).

Sukanta Chaudhuri dice también en este sentido que, más que un género, lo pastoril es un modo imaginativo en el que conviven cortesanos y pastores pudiendo el contexto pastoril ser una pieza clave de la obra literaria o, simplemente, un elemento secundario: "Pastoral is not really a genre; rather, it is an imaginative mode [...] Such works may present courtiers alongside shepherds, or the latter alone; the pastoral setting may dominate the work or only provide an interlude" Chaudhuri, (1992: 16-17).

En cualquier caso, los elementos básicos de la modalidad pastoril son:

- Pastores consagrados a la experiencia del amor
- Marco cronoespacial característico:
 - o Paisaje ideal locus amoenus-eterna primavera
 - o Jornadas que van desde el amanecer hasta el ocaso:

- El inicio de las tareas al amanecer
- El pastoreo
- La siesta en un lugar fresco
- El retorno vespertino a la aldea

La estampa del crepúsculo es, pues, el broche con que se cierran las obras pastoriles, siendo éste un motivo tópico del poema bucólico que aparece normalmente en posición clausular.

Ya Teócrito había concluido sus *Idilios* I, V y XVIII hablando de la tarde. Así también, dentro de la pastoral virgiliana, nos encontramos con ejemplos similares en Bucólica I 79-83, Bucólica VI 85-86, Bucólica IX 63-65, y en Bucólica X 75-77. Algunos ejemplos son:

Pero podrías aquí descansar esta noche conmigo
 sobre ramaje verde. Tenemos manzanas maduras,
 tiernas castañas y gran provisión de leche cuajada.
 Que en lontananza ya humean los techos de los caseríos
 y prolongadas las sombras descienden de la alta montaña.
 Bucólica I 79-83

Deja los chivos aquí. Aun así a la ciudad llegaremos.
 O si tememos acaso que venga lluviosa la noche,
 yendo podemos cantar y la marcha será así más fácil.
 Bucólica IX 63-65

¡Vamos! que suele dañar al que

canta la sombra; dañina
 es del enebro la sombra, y se
 pierde la mies con las sombras.
 Id al redil, ya saciadas, que viene
 el lucero, id, mis cabras.
 Bucólica X 75-77

Este motivo, en posición clausular, reaparece en la tradición bucólica occidental de la mano de autores como Garcilaso, Cervantes, Barahona de Soto o Jorge de Montemayor, entre otros:

La sombra se veía
 venir corriendo apriesa
 ya por la falda espesa
 del altísimo monte.
 Égloga I 414-417

Recoge tu ganado, que cayendo
 ya de los altos montes las
 mayores
 sombras, con ligereza van
 corriendo.
 Mira en torno y verás por los
 alcoces
 salir el humo de las caserías
 de aquestos comarcanos
 labradores.
 Égloga II 1867-1872

La égloga en prosa de Cervantes en *El Quijote* concluye como *El Siglo de Oro* de Barahona de Soto o su Égloga V 196-198:

Pero dejémonos de esto, y pues
 ya viene la noche, retirémonos
 del camino real algún trecho,
 donde pasaremos esta noche, y
 dios sabe lo que será mañana.
 Quijote II, 67
 Mas como ya de los altos montes
 las mayores sombras caían,
 dejando el agradable sitio y
 descubriendo de lejos los alegres
 humos de nuestras chozas,
 despedidos unos de otros, cada
 uno guió a la suya, donde
 mitigando el hambre con tiernas
 castañas y copia de cuajada
 leche, en los pajizos lechos
 dimos al reposo la parte que le
 cabía. *El siglo de oro en las
 selvas de erifile de Bernardo de
 Balbuena* Detente ya, filón,
 que enronqueciendo se va tu voz
 y las mayores sombras
 de los subidos montes van
 cayendo. Égloga V 196-198

Argumenta Juan Montero que la narración de *La Diana* de Jorge de Montemayor se desarrolla con un ritmo lento, remansándose en una serie de horas y momentos de la jornada que normalmente vienen marcados por la tónica cronología pastoril: el inicio de las tareas al amanecer, el pastoreo, la siesta en un lugar fresco, y el retorno vespertino a la aldea (1996: lii). Estos momentos cumbre de la jornada son los que, conforme al modelo tradicional de la égloga, deberían favorecer en todo momento la coincidencia de unidades cronológicas y unidades textuales en *La Diana*. Lo que ocurre en esta obra de Montemayor es que el paralelismo entre las unidades cronológicas y las textuales se rompe a partir del Libro V, con lo que el Libro IV pasa a ser un punto de inflexión que marca las diferencias argumentales existentes entre los tres primeros libros y los tres últimos.

Montero afirma que los tres últimos libros de *La Diana* se caracterizan por los saltos temporales que se producen en el presente de la narración (1996: lvi). La intervención del narrador principal se hace más decidida y constante en estos últimos libros una vez que las voces de los paranarradores que dominan en la primera parte de la obra van perdiendo terreno. De hecho, en los tres primeros libros es un personaje-narrador el que hace su biografía sentimental, siendo a partir del Libro Cuarto cuando cada uno de los personajes implicados en una historia amorosa expone su caso ante la sabia Felicia, para que sea ella la que los juzgue. Por este motivo, puede decirse que la estructura de *Los siete libros de la Diana* presenta un esquema tripartito dividido en dos bloques textuales separados por el Libro IV pero que, aun así, unidades cronológicas y unidades textuales corren mayoritariamente parejas conforme al modelo tópico de la égloga que hace coincidir el fin de la jornada con la llegada de la noche:

- Primera jornada Libro I
- Segunda jornada (día) Libro II
- Segunda jornada (noche) Libro III
- Tercera jornada Libro IV
- Cuarta jornada Libro V

2. CLASES DE PASTORES

Tal y como apuntábamos haciendo referencia a Chaudhuri, Jorge de Montemayor, en *Los siete libros de la Diana* (1559), introduce también pastores idealizados según el modelo clásico de Teócrito y Virgilio que comparten protagonismo con personajes cortesanos disfrazados de pastores según el modelo renacentista de Sannazaro, o incluso con pastores rústicos. Esta mezcla de pastores y modelos que se da en *La Diana* no resulta extraña ya que, como explica Antonio Rey Hazas (1982: 86), el desarrollo argumental de las novelas pastoriles se caracteriza por su estatismo, su falta de movimiento y carencia de acción que favorecen la penetración en la intimidad amorosa de los pastores, siendo la inclusión de elementos estructurales procedentes de la novela bizantina o de la caballeresca lo único que anima la acción en estas novelas. De hecho, los grupos de pastores que pueden localizarse en *La Diana* están presentes también en los libros de pastores o dramas pastoriles que reciben la influencia de esta obra de Montemayor.

Los tres modelos fundamentales de literatura pastoril a los que se ha hecho referencia previamente son: el modelo clásico de pastores idealizados representado por Teócrito y Virgilio, el modelo renacentista de cortesanos disfrazados representado por Sannazaro, y el modelo intermedio de pastores rústicos representado por el fraile carmelita Mantuano.¹ Aunque el griego Teócrito es el primer escritor que establece las convenciones que definen el género pastoril, se considera que Virgilio es tanto el primer escritor latino que sigue la tradición de Teócrito, como el que más influencia ejerce en escritores posteriores.

Virgilio es el primer escritor que da ciertas pinceladas de realismo cuando describe la vida cotidiana de campesinos y pastores. Sin embargo,

la sutileza con la que Virgilio aborda determinados aspectos de la cruda realidad de sus personajes pasa a un segundo término en la época medieval. El fraile carmelita conocido como Mantuano hace explícita la cruda realidad que Virgilio sólo insinuaba, y da lugar de este modo a una nueva convención que se conoce como la "tendencia dura" de la tradición pastoril. Junto a la tradición de Mantuano, la influencia de *La Arcadia* de Sannazaro (1504) también se hace sentir en el Renacimiento de un modo muy especial. A partir de ahora, no será extraño que prosa y verso convivan en una misma obra, que la simplicidad de la aldea y la complejidad de la corte se combinen, o que personajes cortesanos exiliados en el bosque sigan comportándose como si vivieran en la corte a pesar de estar disfrazados de pastores y de convivir tanto con pastores idealizados, como con rústicos y sátiros.

3. LOS CANTES DE "EL CABRERO"

Si trasladamos el modelo pastoril a la escena española contemporánea nos encontramos con una figura del cante flamenco que es, además de cantaor como los pastores que abundan en la tradición clásica, un rústico cabrero de profesión que utiliza su cante flamenco para la reivindicación social. Leyenda viva del cante flamenco, fenómeno social en sí mismo, José Domínguez Muñoz "El Cabrero" (Aznalcóllar -Sevilla-, 1944), tiene una fecunda y larguísima trayectoria de 35 años dedicados al cante jondo (con un par de incursiones en el tango). Es el más libre de los grandes maestros del cante jondo y tampoco van descaminados aquellos que lo califican como "el poeta del cante".

Su trayectoria vital es la de un militante de la libertad, pastor de cabras en lo cotidiano, precursor del Movimiento por la Recuperación de las Vías Pecuarias, reivindica, en plena época franquista y con el único apoyo de su compañera, las cañadas, coladas, cordeles, veredas, descansaderos y abrevaderos de su pueblo. Por tal motivo será objeto de coacciones, amenazas y numerosos juicios de los que sale absuelto (le llegaron a pedir más de cuatro años de cárcel por enfrentarse a un guardia jurado que le impedía el paso con sus animales por una vía pecuaria). Pero es también cantaor de enorme repercusión internacional (ha compartido cartel con Peter Gabriel, Chick Corea o Gilberto Gil), habitual de los grandes festivales nacionales de flamenco (calificado por el diccionario ilustrado de flamenco de "poeta del cante"), maestro del cante sobre de los palos más duros (soleá, seguiriya, tonás).²

Se trata por tanto de un cabrero real y no de un personaje, un rústico que se enmarcaría en la tendencia dura iniciada por Mantuano, que canta sus églogas a modo de fandangos de Huelva, y que utiliza su cante por tanto a modo de discurso pastoril con fines sociales más que sentimentales, siendo éste más bien el caso de los pastores idealizados o los artesanos disfrazados de pastores.³ Los orígenes del fandango de Huelva están en la poesía lírica tradicional que se remonta al principio de los tiempos de la literatura románica. Esta poesía lírica nació con el canto y para el "cante". Por su carácter folklórico, se asienta en las tradiciones, usos y costumbres retenidos a lo largo del tiempo en la memoria colectiva del pueblo. Por lo tanto, el fandango es parte esencial de la cultura de Huelva; es sentir y saber popular. Por ser además cante flamenco, posee las prerrogativas propias de éste, y se

alimenta de la misma literatura, poesía flamenca, cuyas seña de identidad es la de expresarse con el lenguaje específico de la cultura andaluza. El fandango, como toda la poesía flamenca, almacena en sus letras el saber popular, revela que es la poesía popular su cuerpo, y el sentir popular, su alma.⁴

Como el pastoril, no obstante, el flamenco también ha sido pues considerado durante años un género menor con el que expresar grandes conceptos. Según Blas Infante el término "flamenco" proviene de la expresión hispanoárabe *fellah min queir ard* (ضراً ريغ نم حالف), que significa "campesino sin tierra". Muchos moriscos se integraron en las comunidades gitanas, con las que compartían su carácter de minoría étnica al margen de la cultura dominante. Infante supone que en ese caldo de cultivo debió surgir el cante flamenco, como manifestación del dolor que ese pueblo sentía por la aniquilación de su cultura.⁵

Resulta bastante representativo en este sentido el fandango de Huelva del cabrero titulado "Dale alas y volará", como exaltación y llamada a la búsqueda de derechos sociales contra la opresión por parte de los obreros del campo andaluz:

Dale alas y volará
al pueblo de Andalucía
dale alas y volará
que es un ave doloría
que busca la libertad
que le han negao toa su vida.
El cuento ya se ha acabao
ya las promesas no valen
el cuento ya se ha acabao
Andalucía ya sabe
lo mucho que le han robao
y más mentiras no caben.⁶

Aún más claras si cabe son las referencias a la falsedad de la política en el fandango de Alosno al estilo de José Ramírez Correa titulado "Muchos prometen la luna":

Muchos prometen la luna
hasta llegar al poder
muchos prometen la luna
y cuando arriba se ven
no escuchan quejas ninguna
y te tratan con el pie.
Dice un libro que leí
que poder da mucha fuerza
dice un libro que leí
pero no entra en mi cabeza
que yo tenga que vivir
alabando la riqueza.

Estamos pues ante un cabrero rústico que no duda en reflejar en sus cantes la dureza de la vida de los que lo rodean tanto como la de la suya propia. Éste es el caso del Fandango del Cerro de Andévalo "Como terreno de tosca":

Como terreno de tosca
es la vida que he llevao
tan dura como la tosca
las fatigas que he pasao
pa recibir una limosna
y vivir pisoteao.
Entre naranjos y olivos
viene amaneciendo el día
entre naranjos y olivos
se levanta Andalucía
desde la sierra hasta el trigo
que grande es la tierra mía.

Este rústico, español y contemporáneo, es perfecto conocedor de la tradición pastoril clásica aunque no dude en alejarse intencionadamente de ella en muchas ocasiones. Su fandango de Valverde del Camino "Vivo sin prisa ninguna" refleja a la perfección su conocimiento de la cronología pastoril más arriba expuesta

Porque me guío por el sol
vivo sin prisa ninguna
porque me guío por el sol
yo por mirar las alturas
no necesito reloj
pa saber la hora segura.
El aire huele a romero
a tomillo y jarales
el aire huele a romero
el alba trae los cantares
con los trinos mañaneros
de jilgueros en los pinares

Pero el cabrero, haciendo gala de su condición rústica, no duda en traspasar los límites de esta cronología, sumamente codificada y por lo tanto estricta en cuanto que idealizada, para contarnos cómo disfruta de la noche bajo las estrellas, junto a su amada, mientras sus cabras descansan en la ladera. Lejos de irse a casa con su ganado en cuanto empieza a anochecer y de mantener su relación con su amada en términos de idealización Neoplatónica, el cabrero no duda en cambiar la hora de la siesta, a la sombra, por una noche bajo las estrellas en su fandango de Alosno al estilo de Antonio Abad titulado "Bailando entre las encinas":

Me gusta ver a la luna
bailando entre las encinas
me gusta ver a la luna
en lo alto la colina
me da la doce y la una.
Y las estrellas por techo
y manta de cabecera
y las estrellas por techo
el ganado en la ladera
la tierra bajo mi pecho
y mi serrana a mi vera.

Plasma también el cabrero su conocimiento de la temática pastoril en el fandango "Al del campo lo desprecia", una imitación con variantes del motivo pastoril de "Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea" ya que el cabrero no hace sino menospreciar a aquéllos que desprecian a las gentes del campo, sin necesidad despreciar a la ciudad y sus gentes, según advierte, para alabar a las gentes del campo:

Soy del campo y no lo niego
no desprecio a la ciudad
pero el campo es lo primero.
El hombre de la ciudad
al del campo lo desprecia
sin saber que el campo es
el que le da la riqueza.
En el campo no hay maldad
en el campo todo es pureza,
eso es lo que el campo da.
El campo tiene una escuela
que no tiene la ciudad
porque lo que el campo enseña
nadie lo puede enseñar.

4. CONCLUSIONES

El presente trabajo analiza una serie de poemas pastoriles, de fandangos de Huelva cantados por

un cabrero real contemporáneo, José Domínguez Muñoz en su disco "Fandangos de Huelva" (1992). Se trata de un cabrero que utiliza su cante, su discurso pastoril, a modo de reivindicación social y que conoce a la perfección tanto la cronología como la temática pastoril aunque en ocasiones utilice sus conocimientos precisamente con la intención de, como buen cabrero, revertir el modelo. No importa que para ello deba conocer también la existencia de los distintos tipos de pastores tanto como sus diferentes discursos porque, si algo está claro es que el cabrero, además de rústico, es el artífice, el autor de los poemas que canta a modo de fandangos. Estamos, cómo no, ante un poeta libre y no ante un personaje a merced de su autor.

NOTAS AL PIE

¹Véase como ejemplo la división que hace Richard Jenkyns en su capítulo "El género pastoril", en *El legado de Roma*, 1995

²<http://www.nodo50.org/tortuga/El-Cabrero-desobediente-como-el>

³El fandango es una forma musical característica del folklore español, y el de Huelva, a su vez, tiene connotaciones muy particulares que lo diferencian del resto de fandangos que existen en las distintas comarcas de Andalucía porque, teniendo la misma raíz que los demás, su evolución ha sido tan especial que se ha convertido en un cante con personalidad propia, reconocido y valorado hoy como uno de los cantes imprescindible en cualquier manifestación flamenca.

⁴Centrándonos, concretamente, en el Fandango de Huelva, diremos que forma parte de los cantes que se acompañan al 3/4. En este compás, el primer tiempo es fuerte y los dos restantes son flojos. Se puede cantar acompañado con instrumentos o a "palo seco", es decir, golpeando en una mesa con el puño cerrado para el primer tiempo y abriendo los dedos progresiva y rítmicamente para los otros dos. La estructura de las letras es fundamentalmente la estrofa de cinco versos octosílabos, donde se repite uno de ellos, pero, en la práctica, pueden ser de cuatro. La rima también puede ser consonante, asonante o irregular, rimando a, b, a, b, a, pero esto también suele variar. El temario de las letras es tan amplio como variado, destacando principalmente los referidos al entorno geográfico, a la belleza de la mujer, al amor, a las fiestas locales, a las romerías, a la caza, a las faenas campesinas, a las minas, a los santos y vírgenes de cada pueblo, a la nostalgia por el tiempo pasado, etc. Hay registrados 32 estilos distintos de fandangos de Huelva, repartidos entre la Sierra, El Andévalo y la Costa. Si tuviéramos que agruparlos por pueblos, haríamos la siguiente clasificación, sabiendo que el de un mismo pueblo puede interpretarse de varias formas distintas. LA SIERRA: Almonaster la Real y Encinasola. EL ANDÉVALO: Alosno, El Cerro del Andévalo, Santa Bárbara de Casas, Cabeza Rubias, Valverde del Camino y Calañas. LA COSTA: Huelva Además, podríamos citar los de Santa Eulalia, Cumbres Mayores, Puebla de Guzmán, Paymogo, Cortegana, El Almendro, Villanueva, Punta Umbría, etc. Aunque el Fandango de Huelva se suele cantar por intérpretes individuales, los hay que se cantan a coro como el Cané del Alonso. Entre los intérpretes individuales del Fandango de Huelva podemos citar nombres de cantaores que ya son auténtica leyenda, y otros que van camino de serlo. Cantaores legendarios: José Rebollo, José Pérez de Guzmán, Antonio Rengel, Paco Isidro, Paco Toronjo, Manuela Sánchez," La Niña de

Huelva ". Otros cantaores: Pepe la Nora, Plácido González, José María de Lepe, Isidro González. En homenaje al Fandango de Huelva, una vez escribí unas letrillas que podrían resumir cuanto he escrito anteriormente. Estas letrillas son redondillas y cuartetos que describen, a vista de pájaro, el itinerario sentimental del Fandango, y terminan con parte de la letra de un Fandango que es todo un símbolo para Huelva. Estas letrillas pueden ser cantadas perfectamente en el estilo Cané del Alosno.

<http://www.huelvaonline.com/index.asp?C=reflexiones2&CodArticulos=5>

⁵INFANTE, Blas. *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. 1929-1931.

⁶Todos los poemas analizados están recopilados en el disco "Fandangos de Huelva" (1992).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALBUENA, B. (1607). *Siglo de oro en las Selvas de Erifile del doctor Bernardo de Balbuena. En que se describe una agradable y rigurosa imitación del estilo pastoril de Teócrito, Virgilio, y Sanázaro*. Madrid: Por Alonso Martín.

CHAUDHURI, S. (1992). *An Anthology of Elizabethan Poetry*. Delhi: Oxford University Press.

CRISTÓBAL, V. Ed. (1996). *Virgilio. Bucólicas*. Madrid: Cátedra.

DOMÍNGUEZ MUÑOZ, J. (1992). *Fandangos de Huelva*. Doblón.

EMPSON, W. (1935). *Some Versions of Pastoral*. Londres: Chatto and Windus.

INFANTE, B. (1980). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla: Junta de Andalucía.

JENKINS, R (1995). *El legado de Roma*. Barcelona: Crítica.

MONTERO, J. (1996). *La Diana*. Barcelona: Crítica.

PUTTENHAM, G. (1589). *The Arte of English Poesie*. London: Richard Field.

REY HAZAS, A. (1982). "Introducción a la novella del Siglo de Oro I (Formas de narrativa idealista)". *Edad de Oro I*, 65-105.

FANDANGOS DE HUELVA

[1. Dale alas y volará.mp3](#)

[2. Muchos prometen la luna.mp3](#)

[3. Como terreno de tosca.mp3](#)

[4. Vivo sin prisa ninguna.mp3](#)

[5. Bailando entre las encinas.mp3](#)

[6. Al del campo lo desprecia.mp3](#)

Title: The pastoral classic theme and its variants as a discursive model in the songs "El Cabrero"

Contacto: elenadominguez@filol.ucm.es