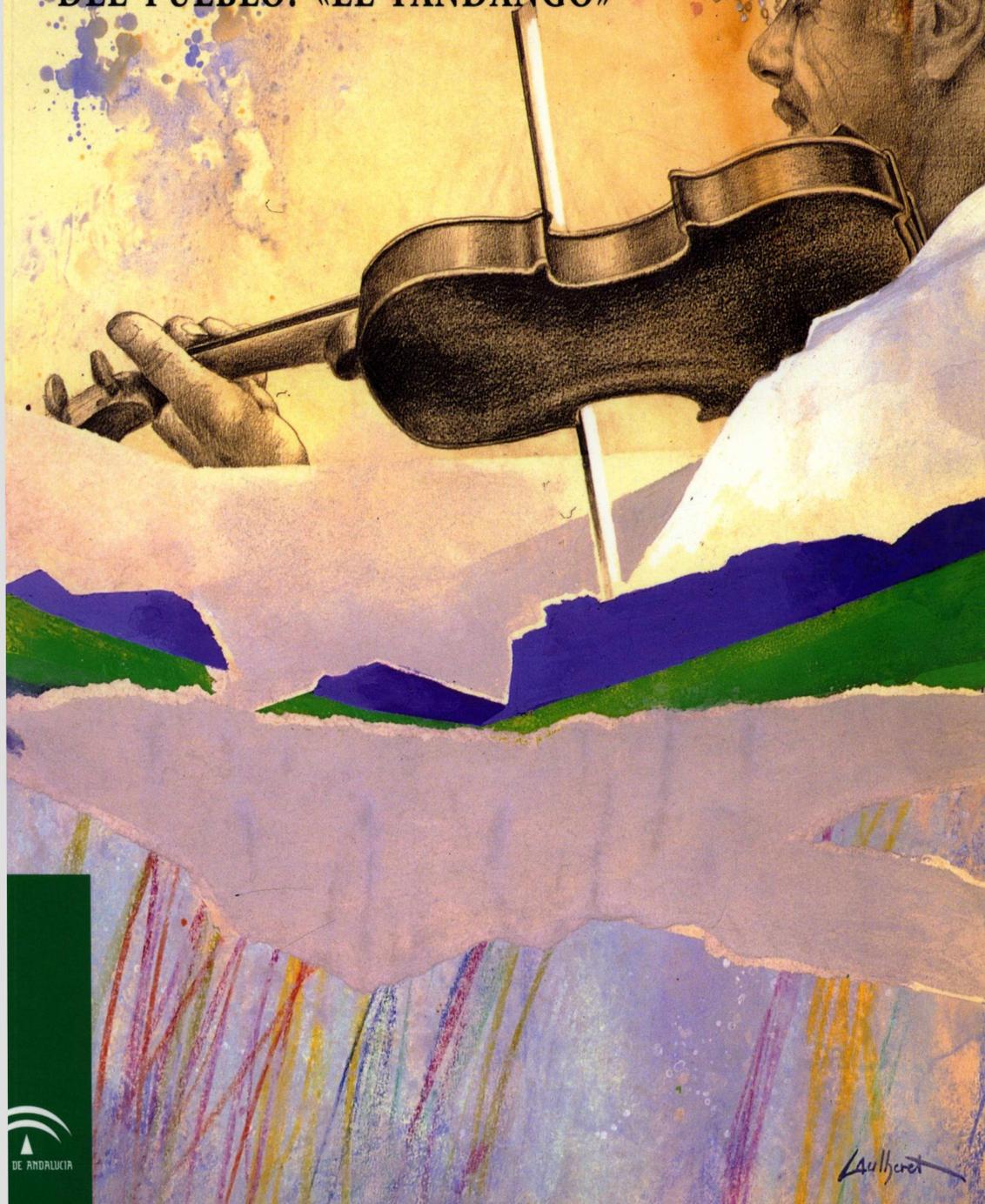


V Congreso de Folclore Andaluz:

EXPRESIONES DE LA CULTURA
DEL PUEBLO: «EL FANDANGO»



V CONGRESO DE FOLCLORE ANDALUZ:
EXPRESIONES DE LA CULTURA DEL PUEBLO: «EL FANDANGO»

MALAGA 1994

© Centro de Documentación Musical de Andalucía.
V Congreso de Folclore Andaluz.

Imprime: La Gráfica, S.C.And.-Granada.

I.S.B.N.: 84-8266-004-7

Depósito legal: Gr-410/98

*A la memoria de Juan Breva, Padre A. Soler, Gabriel Ruiz Zúñiga
y al pueblo andaluz como protagonista del Fandango
y las tradiciones culturales que le singularizan.*

COMISIÓN ASESORA CIENTÍFICA

Coordinador:

D. Antonio Mandly
(Antropólogo, Universidad de Sevilla)

Miembros:

D. Reynaldo Fernández Manzano
(Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)

D. Juan Bedmar
(Centro Cultural Ángel Ganivet, Granada)

D. José Luque Navajas
(Folclorista, Málaga)

D. Gonzalo Rojo.
(Folclorista, Málaga)

D. Manuel Luna Samperio.
(Musicólogo y Folclorista, Murcia)

D. Modesto García
(Centro de Tecnología e Imagen, Universidad de Málaga)

D. Rufino Cevidanes
(Folclorista, Jaén)

COMISIÓN ORGANIZADORA

Presidenta:

D^a Carmen Tomé Castel
(Málaga)

Vicepresidente:

D. José Luis Fernández
(Almería)

Secretaria General:

D^a Silvia García Barrios
(Málaga)

Tesorero:

D. Antonio Gaspar Martín
(Málaga)

Secretaria Técnica:

D^a M^a Carmen Pérez Blanco
D. José Manuel Molina Gámez
(Málaga)

Vocales:

D^a Adela Barranco Fernández
(Almería)

D^a Maruja Alcántara Muñoz
D. Enrique Ostel Andrades
(Cádiz)

D. Nani Arroyo Pérez
D. Francisco García Fernández
(Granada)

D^a Juana Cejudo Moreno
D. José Nieto Serrano
(Jaén)

D. José Mariano del Toro
D. Javier Puga Morcillo
(Sevilla)

D. Enrique Gómez Martínez
(Córdoba)

D. Francisco J. García Gallardo
D^a Josefa Fera Martín
(Huelva)

COMITÉ DE HONOR

Presidencia:

Sr. D. Julio Caro Baroja

Miembros:

Excmo. Sr. D. Manuel Chaves González
(Presidente de la Junta de Andalucía)

Excmo. Sr. D. Pedro Aparicio Sánchez
(Alcalde de Málaga)

Excmo. Sr. D. José María Martín Delgado
(Consejero de Cultura)

Ilmo. Sr. D. Manuel Grosso Galván
(Director de Fomento y Promoción Cultural)

Excmo. Sr. D. José María Ruiz Povedano
(Presidente de la Diputación Provincial de Málaga)

Sr. D. Manuel Alvar López

Sr. D. Odón Alonso

Sr. D. Ángel Caffarena Such

Sr. D. Antonio Fernández «Fosforito»

Sr. D. Francisco Toronjo

Organizan:

COMISIÓN ORGANIZADORA Y COMITÉ LOCAL DE APOYO
DEL V CONGRESO DE FOLCLORE ANDALUZ

Patrocinan:

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Colaboran:

AYUNTAMIENTO Y DIPUTACIÓN DE MÁLAGA
AYUNTAMIENTOS Y DIPUTACIONES DE LAS DISTINTAS PROVINCIAS ANDALUZAS

PRESENTACIÓN

Quiero saludar en nombre de la Comisión Organizadora del V Congreso de Folclore Andaluz, a todos los que han llegado hasta Málaga para conocer más de cerca la cultura tradicional andaluza.

Basándonos en la idea universal del término cultura, creemos que velar y defender las expresiones del saber popular, nuestras raíces más auténticas, nuestro folclore andaluz, es la misión de todo un pueblo y no sólo de un grupo de personas simpatizantes, estudiosas o simplemente interesadas, todos los que formamos parte de este pueblo andaluz y que somos los herederos de esta cultura, transmitida tanto a través de escritos como por tradición oral, tenemos parte de responsabilidad en la potenciación de la investigación de nuestro folclore al igual que de su difusión.

Esta Comisión Organizadora atendiendo al cumplimiento de los objetivos propuestos para el V Congreso de Folclore Andaluz, *Pretende como objetivo general:*

«Contribuir al conocimiento, profundización, recuperación y difusión de las expresiones de la cultura del pueblo».

Con el estudio del Fandango nos aproximaremos a una de las más importantes manifestaciones de la cultura popular, a través de las diferentes áreas de trabajo propuestas.

Los objetivos para cada área de trabajo son los siguientes:

– *EN LA HISTORIA Y PROYECCIÓN DEL FANDANGO:*

Pretendemos indagar en el conocimiento de las primitivas raíces del fandango, su evolución y repercusión en las distintas Comunidades Autónomas Españolas y fuera de nuestro país, así como su influencia en otros ámbitos de la cultura en general.

– *EN MÚSICA, DANZA E INDUMENTARIA DEL FANDANGO:*

Se pretende el estudio de las diversas formas o modalidades de fandango en Andalucía, otras Comunidades Autónomas Españolas.

– *A TRAVÉS DEL ÁREA DESTINADA A RITUALES Y FORMAS SIMBÓLICAS:*

Conoceremos la causa del fandango; el ritualismo que rodea a esta manifestación folclórica/cultural desde sus más puros orígenes hasta nuestros días.

– *CON DIVULGACIÓN Y ENSEÑANZA DEL FANDANGO:*

Situaremos el fandango en la actualidad, sensibilizando a las diversas instituciones públicas y privadas y personas relacionadas con el folclore de la importancia y carencias que sufre hoy ésta manifestación popular.

Esperamos que este proyecto que ha sido la organización del V Congreso de Folclore Andaluz pueda ser evaluado de forma positiva y contribuir al mayor conocimiento de la cultura tradicional andaluza.

Por último, quiero dar la bienvenida a todos los presentes y agradeceros vuestra presencia y participación en esta empresa que se dedica especialmente al pueblo andaluz como protagonista del fandango, y las tradiciones culturales que le singularizan.

Muchas Gracias.

Silvia García Barrios
Secretaria General

Este V Congreso de Folclore Andaluz viene a ser la continuación de una tarea emprendida desde que, en julio de 1986 tuviera lugar el primero de ellos en Granada.

El Folclore puede presentar, como de hecho sucede, aspectos, matices y variedades muy diversos y a veces hasta tan insólitas como la vida misma porque, como dice Leopoldo Stokowski refiriéndose concretamente al folclore musical: «procede directamente del corazón y del alma de los hombres y mujeres que viven íntimamente unidos a la naturaleza y son sensibles a la realidad de la vida».

Ahora bien, como vida y naturaleza son un todo armónico y unitario, así también los distintos congresos folclóricos celebrados son parte de un todo en virtud del objeto común que pretenden: la búsqueda del sentir vital del pueblo hecho arte y saber a través de sus tradiciones.

Nuestros viejos y arraigados fandangos que a todos nos acercan hoy a esta Málaga cantaora cubren extensos campos del pasado en vías de extinción en su forma más natural y de las que pronto no quedará ni el recuerdo de unos compases.

El objetivo de nuestros estudios e investigaciones sobre el folclore de Andalucía en general y del fandango en particular, es evitar que esta pérdida total de la tradición llegue a consumarse. Por eso no nos cabe duda que los estudios presentados por los especialistas, que son como la chispa de este V Congreso, y las conclusiones que se alcanzan tras las opiniones que se vayan presentando –así como todo tipo de intervenciones de los asistentes– contribuirán decisivamente a mantener e impulsar la línea emprendida para la recuperación de nuestras tradiciones andaluzas y, entre ellas, una tan entrañable como el fandango.

No puedo dejar de agradecer la colaboración de las instituciones, ya que sin ellas, al igual que sin todos vosotros, venidos desde Málaga y desde otros muchos pueblos de España, este encuentro en Málaga para hablar de fandangos no hubiera sido posible.

Gracias a todos.

Carmen Tomé Castel
Presidenta V Congreso

LO QUE NO SABEMOS DEL FOLCLORE

Un viejo jefe guaraní, expulsado junto a su pueblo del entorno en que venían asentando su vida, y que ellos día tras día habían contribuido a configurar, se lamentaba y lloraba amargamente porque, una vez dispersados los suyos a lo largo de una extraña ciudad, resultaría prácticamente imposible celebrar la danza sagrada en los días de la recolección, con el sol naciente. Pero «¿Qué puede haber de tragedia en ello?» le reconvenía una y otra vez el asesor del Gobierno para asuntos interétnicos, planteándole ante los cuadros de prospectiva socio-económica un asegurado futuro, hasta que el anciano suspiró diciendo: «¿Pero tú no comprendes que la danza sagrada es lo que sostiene al mundo?».

El ritual, el baile, la fiesta, el juego profundo, ordenan el mundo en sociedades que están más acá de nuestra idea de la Historia y sus tiempos. Las culturas tradicionales siempre han ido más o menos acordes con el sol o con el ritmo de los astros. Para ellos, el ritmo de la danza, las mudanzas, el ritmo de los cantos son cómputos del tiempo. Por tanto, cuando hablamos de expresiones culturales hemos de entender qué es lo deseable en ellas, cómo conciben el mundo en que hablan, qué consideran que vale o no la pena. Así se van criando –y también perdiendo, resistiendo y cambiando– los elementos de la cultura viva, mucho más vulnerables que las piedras.

El añoso tronco de los fandangos andaluces se nos aparece adornado por múltiples caras o caricias que hombres y mujeres del entorno en que echa sus diferentes raíces, han venido tallando, acariciando y nombrando a su aire. La *fiesta del pueblo* o fandango, nos ha llegado muy ordenada por los ciclos del ritual tradicional –pascuas, carnaval, vendimia, remates de cosechas–, pero también muy encaminada a las celebraciones colectivas; bodas, bautizos o regocijos en general. Son estas manifestaciones de juego, jolgorio, las que se expresan a través del baile –las que «hacen saltar de alegría»–, las que levantan las coplas del cante, las que trenzan de monte a mar el hilo de una danza que se abre y cierra hormigueando una remota memoria colectiva que sentimos nuestra.

No podemos precisar cuántas luchas de fiesta y sones y semillas quedaron

enterradas, allá por los sesenta de este siglo, entre las hormigoneras y el cemento. Treinta años después la memoria de la copla descubrió lo que fuimos y la gente más nueva fue y rebuscó instrumentos y recordó qué había contra sus corazones –por Pascua en Vélez Rubio y en Los Montes de Málaga *los locos* y *los tontos* otra vez le cantaban al sol que renacía bailando por fandangos, que por Mayo eran fandangos de *los pinos* allá en Almonaster, y seguían de *romeros* por las sierras de Cádiz y de Iznájar–.

Y ésta fue la pregunta origen de anteriores congresos de folclore andaluz y, en concreto de éste: ¿Cómo es que pese al proceso migratorio de los años 1960 a 1975 con su modelo finalista de *desarrollo* turístico y tecnocrático vive-mal que bien-la *razón común* de los viejos abuelos del campo? ¿Cómo es posible que *tras el fin de la Historia* y la asimilación de las nuevas tecnologías de la *globalización*, pueda lograrse echar una *lucha de fiesta* por debajo de los viaductos de las rondas que haga morir de envidia hasta al Telediario? Y sin embargo, en una época de relaciones preferentemente mediáticas y no interpersonales, es posible sentir, con una *subía* del violín por la segunda, el abrazo de la comunidad. Quien lo probó, lo sabe.

Estas preguntas que nos habíamos hecho ya meses y años antes del Congreso junto a don Julio Caro, estuvieron presentes en el diseño y en la distribución de las áreas temáticas. En una reunión a primeros de septiembre llegó la carta de Julio Caro Baroja con los folios que fueron repartidos a los congresistas, publicados en separata. Cuando terminó su lectura los miembros de la comisión asesora seguíamos –aún– en pie y en silencio. Su última intervención pública fue, sin duda, en nuestro Congreso, y quisiéramos dejar constancia de ella para estímulo de investigadores y organizadores. El rigor, la honestidad personal y accesibilidad del autor de *El Carnaval* fueron un modelo marcado por la Institución Libre de Enseñanza y el Instituto Escuela. Pero cuidado con traicionarle con elogios funerarios. La mejor manera de hacerle seguir entre nosotros es leer sus libros.

Confiamos en que el lector de estas Actas pueda encontrar respuesta a preguntas arriba planteadas y a plantearse otras con denominador común de qué es lo que somos –amantes del saber vivo en el alma del pueblo, divulgado como folclore– que rondaron y ¡cómo! en charlas informales y al filo de ponencias aquellos días templados de otoño malagueño. Fue cualidad a destacar aquí la claridad en los planteamientos de los especialistas. Ello allanó el entendimiento entre personas de diversas procedencias teóricas y prácticas. No es de extrañar, pero sí que merece la pena recordarse, el impagable debate, tan largo como placentero que siguió a la Conferencia Inaugural del Congreso afuera en los jardines, entre Agustín García Calvo y un grupo de fiesteros y fiesteras de Verdiales de Los Montes de Málaga, entre abrazos y felicitaciones mútuas.

Agustín García Calvo planteaba que detrás de lo que somos está todo lo

que no sabemos. A hurgar en las raíces de lo que somos y a dar vueltas e indagar en lo que no sabemos a través de la *razón común* –el lenguaje y sus ritmos– dedicó Agustín su Conferencia. Quienes no lo conocían más que por la lectura de sus libros o la audición de canciones por él escritas, encontraron no sólo al filólogo y ensayista, sino a un militante de la palabra y un ladrón del oído. Palabras sin cuartel las suyas, que lamentamos sólo poder aproximar impresas al lector de estas Actas.

Hubo que lamentar la ausencia de Juan de Mairena. El, que tanto hacía reflexionar a sus alumnos cómo, «lo que sabemos entre todos es cosa que nadie sabe», para así animarlos a discurrir más allá de los mitos establecidos y la ideología encuadrada. Sus seguidores no podremos olvidar la Comunicación del grupo de fandangos de Algaidas –tan cargado de años como de frutos–. Nos enteramos que, en su tiempo aprendían a bailar «mirando la sombra de su cuerpo», expresión que a algunos buscadores de orígenes o esencias nos estremecía planteándonos la «proyección del alma al entrar en el cuerpo», de los pitagóricos en la antigüedad o en la incardinación de los bailes del pueblo con ancestrales rituales solares, o, simplemente, en la densa simbología de sombra y sombrero aún vigente en nuestra cultura. Ellos, sin embargo, no estaban dispuestos a consentirnos estremecimiento alguno, ni a aceptar así como así reflexiones pedantes. Simplemente hacían de la necesidad virtud, nos aseguraron. Y es que, en aquel esquinazo del campo entre las provincias de Córdoba, Granada y Málaga, en sus tiempos mozos no había otros medios. Hasta las sillas que hubieran podido servirles para iniciarse a bailar en torno a ellas, estaban escasas. En absoluto impresionados por las grandes arañas, parquet o sillas de diseño de la Sala de Congresos del Miramar, se negaban a someterse del todo al espacio y tiempo asignados por nosotros los coordinadores, comportándose como si lavaran o estuvieran tomando el fresco a la puerta de la calle, en una sillita baja, una tarde cualquiera. Sin darse cuenta rompían con sus juegos y dicharacherías el envoltorio con cinta adhesiva de *producto cultural europeo* que les estaba deparado.

En este sentido, el grupo de Algaidas nos hizo reflexionar a buena parte de congresistas, cómo, las expresiones de la cultura y del pueblo, y desde luego la práctica de ellas, gracias a su falta de control y formidable capacidad de atracción, pudieran provocar entre la gente nueva un repudio crítico de valores individualistas e ideología económica, por ejemplo, en «el área metropolitana europea con más expectativas de crecimiento demográfico a medio plazo», que es como designan los eurócratas a la ciudad de Málaga y a sus pequeños pueblecitos de alrededor.

Antonio Mandly

Coordinador Comisión Asesora Científica

Me han pedido unas palabras a modo de introducción al Congreso de Folclore Andaluz que se va a realizar en Málaga dedicado al fandango. Yo recuerdo de joven haber bailado un tipo de jota que en el País Vasco se llama «fandango», con una música a tres tiempos de movimiento vivo y apasionado. Hoy a mis ochenta años ya no bailo nada. Pero quiero agradecer el honor de nombrarme presidente del Congreso, al que por desgracia no puedo asistir por encontrarme escaso de fuerzas para hacer largos viajes. Pero quiero unirme al acto con el mismo entusiasmo con el que de joven bailaba el fandango, hace la friolera de sesenta años.

Según leo en el Diccionario de la Lengua Castellana de 1780, «el fandango es un bayle introducido por los que han estado en los reynos de las Indias, que se hace al son de un tañidomu y alegre y festivo. Tripoudium fescennium».

Seguramente que los congresistas reunidos hoy en Málaga podrán aportar datos muy interesantes y aclarar el origen del mismo y sus variantes.

Yo, para no quedarme parco en palabras, repetiré las que escribí hace años al terminar un corto escrito sobre «La literatura popular gaditana y el cante de Andalucía».

HOY parece que estamos padeciendo un barrido cultural. Se habla mucho de los efectos de la comunicación moderna, de radios, televisiones y vídeos como agentes peligrosos en la labor de destruir la formas culturales tradicionales. Bien está: pero no se habla tanto de cierta tendencia a la impostura y a la falsificación que se observa entre gentes dadas a las Letras y a la Política en formas varias. También a la «maniobra». Respecto a lo que se debe a ignorancia pura y sin mezclas habría mucho que decir también. Porque esta época, en que tantos medios hay para enterarse y comprender, resulta que, a veces, parece que es una de las menos capacitadas para comprender nada más que lo que pasa en ella... si es que sus hijos lo comprenden. A veces parece asimismo que hay miedo a la memoria y que la fidelidad en el recuerdo es algo que asusta. Acaso esto sea debido a la tendencia a lo abstracto, a la repugnancia por las formas concretas de las cosas, que no sólo tienen los

artistas, sino también gentes dadas a ciencias y especulaciones que debían ser humanísticas en esencia. Pero no cabe duda, cuanto más abstracto es el idioma que se emplea, cuanto más confusa es la forma que se tiene en consideración, más científico se cree ser. Así se pasa de lo puramente anecdótico a lo abstracto, sin fuerza para calar en lo real. Se prefiere también la caricatura a la realidad y lo tremendista en la expresión: la mecánica del lenguaje fuerte en vez del pensamiento fuerte.

En esta coyuntura nada valen matices. Los lugares comunes nos ahogan. Sobre cada tema cultural un lugar común basta: y ahora que se anda a vueltas con este tema de las «identidades» parece que la amenaza más seria que pesa sobre Andalucía y lo andaluz es que se quiera imponer una imagen estática de su «identidad» hecha a base de lugares comunes más o menos amoriscados, califales o de la época de las taifas, como los que corrían en una época y en un género no de los más afortunados de la literatura española (y francesa) del siglo XIX. Andalucía y «lo andaluz» son más que eso. De modo concreto la literatura popular andaluza ha producido el interés de muchos ingenios y ha sido fuente de inspiración de grandes poetas y novelistas. La sociedad popular andaluza ha causado aún mayor interés si cabe. No sólo en el siglo XIX: ya en tiempo en que Cervantes escribió «Rinconete y Cortadillo» y alguna otra novela fundamental para comprender la vida. Los resultados de este interés han sido varios: desde esas grandes novelas y los grandes poemas a modestas «españoladas». Lo andaluz —según se ha visto— ha corrido como «lo español» por antonomasia. Y lo que ha corrido es lo andaluz popular, lo elaborado durante el periodo que nos interesa más, en una especie de «crescendo» que va de la época de Carlos III a la Regencia de Doña María Cristina de Habsburgo, para luego languidecer ya. El «clímax» coincide con el Romanticismo y el gusto romántico por el «color local»: aquel color que un viejo literato neoclásico francés le decía a Dumas padre que no se había inventado todavía en su época.

Pintores, poetas, novelistas, arqueólogos, arquitectos y curiosos vienen a España, movidos por un impulso parecido: y su interés mayor está en el Sur, aunque hay algunos a los que les interesa también Castilla o las provincias vascongadas (éstas sobre todo durante las guerras civiles). Aquel impulso, por lo menos, era menos turbio que el que en nuestros días ha movido a muchos escritores medianos, a historiadores y periodistas a venir a España para regodearse con la guerra civil del 36 y sus consecuencias y para publicar libros truculentos y que ya no se pueden contar. Dejemos esto.

Desde el punto de vista musical resulta excusado insistir sobre la influencia de la música popular anónima, andaluza, en la que se considera «música española» por antonomasia: no sólo sobre al de la zarzuela, sino también sobre al de los grandes virtuosos (violinistas y pianistas) de siglo XIX y los

grandes compositores, en fin, de comienzo de siglo. Fueran de donde fueran. El prestigio de lo que andaluz queda reflejado ya antes. Rossini, cuando dejó de componer largas y grandes óperas y escribía deliciosas canciones para canto y piano, compuso una «tirana» sobre los «amantes de Sevilla», que es una delicia. Porque en ella se une cierto brío andaluz a un elegante clasicismo italiano y la letra parece de salón parisino. Esta suerte de «mezclas» se dan en otras ocasiones. Y no hay que olvidar que en una selección de piezas de canto revisada y anotada por Madame P. Viardot-García, que se titula «Echos d'Italie» (en cinco volúmenes), en el primero y entre muchas arias y romanzas de Mercadante, Bellini, Donizetti y otros músicos románticos, lo que no es italiano son una romanza de Beethoven («Adelaida») y cuatro canciones «andaluzas» de Yradier, el autor de «La Paloma» y de la habanera de «Carmen», que «pensó» siempre o casi siempre, en andaluz, como le ocurrió también y acaso en los momentos mejores al pamplonés Sarasate... Más tarde Albéniz compuso tangos de inspiración popular andaluza, gaditana: uno de ellos, adaptado al violín, lo tocaba Fritz Kreisler entre las piezas favoritas de su repertorio. Granados, por fin, estilizó en el piano melodías del mismo «stock» y Falla estuvo atento a lo que en su niñez y juventud se hacía en su pueblo natal o en tierra andaluza, aunque parece que cuando ya era maduro y famoso lo que más le gustaba al volver a Cádiz era ir a la playa a escuchar el ruido del mar.

ESTAS PALABRAS DE JULIO CARO BAROJA SE COMPUSIERON A MANO, E IMPRIMIERON EN LA IMPRENTA SUR, HOY DARDO, POR LOS HERMANOS ANDRADE, EL DÍA 28 DE OCTUBRE DE 1994. LA EDICIÓN, AL CUIDADO DE ÁNGEL CAFARENA Y RAFAEL INGLADA, CONSTA DE 400 EJEMPLARES.

Julio Caro Baroja
Presidente del Comité de Honor

¿DÓNDE ESTÁ EL PUEBLO? Y ¿CÓMO SE LE OYE?

Agustín García Calvo

Señores, amigos, gente. Después de agradecer al Ayuntamiento de Málaga, a Carmen Tomé y a la organización su espléndida acogida y también las palabras de presentación de Antonio Mandly con las que me ha cargado demasiado de flores (voy a ver si consigo quitármelas un poco de encima para aligerar la cosa), pero las que de paso han estado apuntando a algunas ocurrencias que voy a utilizar esta mañana, paso en seguida con ustedes, con vosotros, a vérmelas con esto de pueblo.

Negando la posibilidad de definición. No es que no se sepa casualmente: es que no se puede saber qué es pueblo, porque toda su vida y su gracia están justamente en ese no saber al que la copla con que nos ha obsequiado Mandly aludía.

No se puede saber la definición. No serviría ninguna, cualquiera que inventara, ni siquiera la más benévola que quisiera dar ahora. La definición es una delimitación, es por tanto una cárcel. Una definición quiere decir rejas, paredes, cadenas, y el pueblo se pasa, se ha pasado la vida, antes que nada, cantando y gritando contra las cadenas, las rejas, la cárcel, por tanto contra la definición. Quiero empezar recordando uno de los más viejos testimonios en castellano que nos queda de esta manera de cantar el pueblo contra la prisión, una que todos conocéis:

Que por mayo era por mayo
cuando nace la calor,
cuando los trigos ecañan
y están las zarzas en flor,
cuando canta la calandría
y responde el rui señor,
cuando los enamorados
van a buscar a su amor,
sino yo, triste cuitado
que yago en esta prisión,
sin saber cuándo las noches son,

sino por una avecica
que canta al salir el sol
Matómela un balletero
Dios le dé mal galardón.

Y dice así esta otra, que os cito como ejemplo de esta forma de grito o voz del pueblo, que no sabemos lo que es, una copla que habréis oído en múltiples variantes, una copla dedicada a la cárcel; una de ellas dice:

Para entrar al penal
tres escaleras se bajan:
cuando acaba a tercera,
qué malita es la parada.

En cambio, sabemos lo que no es; y esta forma de definición ampliamente negativa es la que tiene que servirnos. Sabemos cosas que no son pueblo; y, como he visto, reina una gran confusión, me voy a detener justamente en aquellas que más se nos quieren hacer pasar como pueblo y en las que hay, por tanto, más interés en decir que pueblo no es eso, pueblo no es eso.

El pueblo, en primer lugar no se puede contar. No es una población contable en número de almas, como les pasa a las poblaciones de los estados, de las ciudades. El pueblo no se puede contar. Como no se cuenta, quiere decir que no tiene unidades; por tanto el pueblo no tiene personas. Las personas, los individuos, no son pueblo.

Por tanto, nada tiene que ver el pueblo con la Democracia, que es la última forma de Poder que el Pueblo padece, la más perfecta, la más aplastante, la de la Sociedad del Bienestar. Nada puede el pueblo tener que ver con la Democracia, porque la Democracia vive de esa confusión, convertir el pueblo en un conjunto contable y hacernos creer que los Individuos saben cada uno por dónde van y qué es lo que quieren y qué es lo que les gusta y qué es lo que compran y qué es lo que votan, para de esa manera, sumando después esas voluntades individuales, conseguir lo que el Gran Capital desea, en las votaciones, en las elecciones de los productos comerciales. Es más, Democracia, como cualquier forma de Estado, es muerte del pueblo desde los antiguos, fundada en esa confusión de hacer creer que el pueblo pueda tener el Poder, como la palabra griega quiere decir. Pueblo no puede más que padecer el Poder, padecerlo. Tenerlo, eso es lo que nunca puede hacer. Esas son cosas que el pueblo no es, y que por tanto, a falta saber lo que es, que es imposible, algo nos van guiando en este razonamiento.

Fijaos que no es por casualidad que este desarrollo último del Poder que es la Democracia desarrollada de la Sociedad del Bienestar coincida con la muerte de las tradiciones vivas; no es ninguna casualidad. Es en esta forma más

avanzada del Poder donde las ricas tradiciones de canto, de tañido, de danza y de tantas otras cosas han venido a su muerte más rápidamente, hasta el punto de obligar a los bien intencionados folcloristas de todas partes a recoger los últimos restos de esas tradiciones, conservarlos de una manera más bien arqueológica o, en el mejor de los casos, como en estos días, intentar hacerlos vivir, pero a pesar de lo que está mandado.

A pesar de lo que está mandado, porque en la Sociedad del Bienestar se quiere que no haya pueblo, que no haya más que masas de Individuos, y éstas ya tienen su Folclore, su saber popular, que está en la Pequeña Pantalla esencialmente y en todo lo que por ella se traga.

Esa es la intención del Poder y por tanto comprenderéis que digo con cierta razón que, aunque seguro que siempre desde el comienzo de la Historia, el Poder ha estado matando al pueblo, en su culminación, la Sociedad del Bienestar, más que nunca, más desoladoramente que nunca. Tanto es más de agradecer este intento que nos reúne aquí, en contra de este Imperio: tratar de mantener vivo, por lo menos mantener vivo el recuerdo de algo que venía de verdad de abajo, que era tradición, que no era Cultura.

Desde esta definición por tanto, os hago a la organización y a vosotros esta pequeña crítica: «folclore» y la propia palabra «cultura popular» son lápidas funerales, son engaños.

Si ellos, los de arriba, los Ejecutivos de Dios, del Capital, del Estado, quedan obligados con su poder de asimilación a dar cuenta de lo que llaman Cultura Popular, saber del pueblo, Folk-lore, tenemos que estar ya despiertos al engaño. Si lo saben es que le han hecho ser lo que no era, desde el momento que lo saben. Si ustedes lo saben, es que también le están haciendo ser lo que no es y en ese sentido lo están matando. La gente de abajo no debemos nunca más llamar, no digo ya esa cosa horrisona de Folclore, pero no debíamos llamar jamás Cultura a las cosas que de verdad nos emocionan y nos enseñan, en la danza, el canto, la voz popular.

No nos hacen falta nombres: puesto que Ellos ya se han apoderado de un nombre como «cultura» (no hay más que ver que, en su desarrollo, hay hasta Ministerios de Cultura, que son de los más importantes en los estados desarrollados), desde el momento en que la Banca patrocina a troche-moche Cultura, como jamás el Capital lo ha hecho a lo largo de toda la Historia, desde ese momento hay que dejarle la Cultura para Ellos. Cultura es lo que Ellos dicen; no tienen que dolernos prendas; no tienen que dolernos prendas, porque por acá abajo el vocabulario de la lengua corriente es sin fin, y si hay que llamar de alguna manera a las formas de danzar, de tañer o de cantar que nos salgan, pues ya se encontrarán otras palabras. Cultura, para Ellos, Cultura es la de Ellos, la que se vende y la que vende en los Medios con la TV a la cabeza.

No está, por tanto, no puede estar en ninguna forma de Geografía, no puede estar en ningún sitio registrado por los manuales de Geografía y por tanto en ninguno de aquellos planos sobre los que el Poder hace sus planes desde arriba. El pueblo no puede estar situado en ninguno de esos sitios, como no puede estar en la Historia. Ya en otra ocasión, en un libro que Mandly ha recordado, me he ocupado de esa contraposición de la Historia frente a la tradición, en la que hoy no voy a entrar. Vuelvo a lo de antes: no puede estar por tanto en ningún sitio de los habidos y señalados en el mapa.

Si tratamos de oír algo de lo que nos viene de abajo. nos tenemos que preguntar dónde se dice eso, dónde ha nacido, donde se dijo y dónde se vuelve a cantar.

Dónde se dice:

Sentaíto en la escalera,
esperando el porvenir;
y el porvenir que no llega.

Eso es lo que se dice en cualquier sitio, ésa es la localización indefinida del pueblo. Pero incluso cuando parece que hay más definición, como por ejemplo en una de nuestras más viejas canciones,

Y soñaba yo, mi madre,
dos horas antes del día
que me florecía la rosa.
El vino so el agua fría.

se ve que es mujer, es una voz femenina la que habla, como aquella otra de:

¿Con qué la lavaré
la flor de la mi cara?
¿Con qué la lavaré,
que vivo mal penada?

Pero no importa: porque «mujer», en contra de lo que se creen la feministas, es una cosa que se pierde en la misma indefinición que «pueblo». Cuando una mujer empieza a saberse, ya, inmediatamente, se hace un Hombre, un Señor, ya no tiene interés ninguno especial. De manera que decir que esas canciones que he recordado salen de mujer, tampoco es decir gran cosa. Pero no quiero engañaros incluso cuando aparecen focos de localización, nombres propios, como en aquella que cantaban los hermanos Toronjo:

Al tío Martín Alonso
durmiendo lo vi
en el brocal del pozo,

y le dije así:
Alonso, Alonso,
mira que te arrempujo,
y vas al pozo.

Cuando aparece una cosa de éstas, efectivamente sigue sin estar en ningún sitio, porque el tío Martín Alonso, evidentemente, lo mismo puede ser de Huelva o de Alosno o del Japón.

No puede estar en ningún sitio, es extraño a los nombres propios. Cuando los nombres propios aparecen como en esta última copla, desaparecen al mismo tiempo, quedan anulados como representantes de uno cualquiera.

Vuelvo a insistir, por tanto, en lo de cualquier sitio y uno cualquiera. No puede estar en ningún sitio, y, desde luego, en sitios como España, de ninguna manera. Es un lugar del todo inapropiado para que esté nada que se parezca a pueblo. La hartura, la hartura que tenemos del falso Pueblo Español y de Españita de mis amores, la hartura que tenemos. La hartura puede llegar a cuplés del tipo de «la española cuando besa es que besa de verdad» que ya se las trae; porque ahí no sólo es que a la mujer se la haya convertido en algo sabido, sino nada menos que en una circunscripción geográfica y estatal y los besos de esa señora, pues imaginense qué clase de besos pueden ser, los besos de una española. O incluso, «adiós mi España querida, que, aunque soy un emigrante», como si efectivamente no fuera tan fácil decir que a uno le duele estar lejos de la tierra, pues no, hay que decir España, adiós mi España querida, cumpliendo con el reglamento, es decir, como sabiendo qué diablos encierra ésa a quien echo de menos y que está lejos de mí.

La hartura de España por supuesto se extiende a la hartura de la misma Sevilla y las Sevillanas y Sevillilla de mi alma y con más de lo cual tenemos los últimos años una hartura especialmente abundante, que todos reconocéis. No en vano, los medios de Formación de Masas han acogido las sevillanas con toda la furia con que la han acogido estos años pasados. La exaltación de cualquier sitio como ese le hiere a uno, precisamente por amor, por amor del que anda por debajo, a lo que puede quedar vivo en las callejas de la ciudad de Sevilla, y le hace denunciar cualquier manejo de este tipo en que a Sevilla se la configura en una unidad casi estatal.

Es la misma hartura de Andalucía. Todavía la cosa no llega a ser muy grave cuando en aquella canción semipopular que se cantaba cuando yo era niño de los campanilleros, «por los campos de mi Andalucía, los campanilleros por la madrugada», pero la cosa, desde entonces acá, por supuesto a favor de la Política y la Cultura de consumo, se ha vuelto mucho más grave.

Andalucía, si se descuida, aspira a ser igual que Cataluña o el País Vasco, una Españita más, otra Españita, lo cual no tiene ninguna gracia, porque para Estados, con Gran Bretaña, Francia y España tenemos ya para hartarnos hasta en el fin de los siglos, para repetir la misma historia un poco más.

Hartura hasta de los gitanos, porque por desgracia, también la cosa ha llegado ahí. También los Gitanos han tenido que verse obligados a configurarse más o menos como un Pueblo, y un Pueblo, según lo que estáis oyendo, tiende a convertirnos en lo contrario de pueblo. Porque un Pueblo ya está situado, ya tiene su circunscripción, aunque sea esencialmente vagabundo, como era el de los gitanos. Y allí, en su circunscripción está aspirando a dejar de ser pueblo y convertirse en una población como otra cualquiera.

De manera que, como veis, por desgracia, cualquier denominación y cualquier circunscripción sirve para llegar a matar al pueblo. La sumisión a la Geografía puede llegar al grado de esa estupidez detonante que todos habéis oído en una canción de mucho éxito, de masas de personas, que, supongo será de autor, pero que desde luego la he oído cantar en voz masculina y femenina, ésa que dice: «Nací en el Mediterráneo». Nací en el Mediterráneo, digan aquí entre ustedes, ¿cómo se puede nacer en el Mediterráneo?

El Mediterráneo, como indica la palabra, sobradamente culta, es una cosa del mapa de la escuela, de manera que es nacer en el mapa de la escuela, directamente. Nacer en el Mediterráneo. La gente, la gente de todos los alrededores de este mar jamás han conocido palabra semejante, jamás ningún pescador, desde Turquía hasta Tánger ha dicho Mediterráneo; es una palabra venida desde Arriba, uno de los nombres típicamente geográficos. De manera que cuando uno nace en el Mediterráneo, ¿Qué destino le espera?, ¿Qué destino puede esperar?

Espero que en cuanto a la negación de la localización en este sentido ya os haya dicho bastante o haya dicho que el intento del poder a lo largo de toda la Historia es convertir un pueblo indefinido, sin fronteras, variable, vagabundo, en un pueblo delimitado, con fronteras, con fronteras que incluso puedan ser las de la Patria, que hay que defender con camadas sucesivas de sujetillos frescos, que den su sangre por la misma. Con fronteras, con definiciones, sabiéndose lo que es. Convertirlo, en definitiva, al pueblo, en una Masa de Estado, convertirlo en un Estado, y es más, manteniendo la confusión, porque nunca se sabrá si «Estado español», o «Estado europeo» o «Estado andaluz», quiere decir el gobierno y sus instancias o quiere decir también al mismo tiempo la gente de abajo, en una atroz confusión que quería presentaros así de rápidamente.

Se trata, pues, así, se eso a lo largo de toda la Historia; y se predica entre los Individuos componentes de esas masas esta virtud con la que también mu-

chos revolucionarios se engañan a veces: la Solidaridad entre los Individuos, la Solidaridad que se predica en lugar de la Caridad cristiana de otros tiempos. La Solidaridad como véis en los ejemplos de las supuestas ayuditas al Tercer Mundo, después de haberse creado todo alrededor del Bienestar esos cinturones de miseria y de hambres y de pestes, sólo por la necesidad del propio Capital del Bienestar. Solidaridad entre los Individuos como buenos hermanitos.

Que os quede bien desde aquí que solidaridad es lo contrario de comunidad. En nombre del pueblo estoy hablando de comunidad. Aquello que no es individual, que no es personal, sino aquello que en común tenemos todos, cualesquiera, por lo bajo.

Esa comunidad es la comunidad viva de lo popular, y la Solidaridad está derechamente contra ella. El pueblo se resiste a los largo de toda la historia a esta reducción, a las Fronteras, a la Definición, al Estado. El pueblo no tiene Patria: así es como dice en un romance catalán –que recojo más o menos en el libro este del Ramo, que seguiré usando un poco– el bandolero catalán cuando después de acabar por detenerlo lo hacen marchar al cadalso para degollarlo; sus últimas palabras que aparecen en la esquina del romance:

Me matan por haber dicho
que el pueblo no tiene Patria.

Esas son las palabras de Bac de Roda, el bandolero catalán que aquí nombro, «el pueblo no tiene patria» y esto va tan en contra de lo que nos imponen, que aunque estuviera diciéndolo cien veces seguidas, pues no me cansaría. No lo voy a hacer.

No saben, por otra parte, aquellos que, a lo mejor con buena intención, les hablan de España, Andalucía, País Vasco, los Gitanos, no saben que la bambolla es exclusivamente de los de Arriba, la bambolla es música y de los himnos militares, es algo que está destinado a exaltar a esos entes abstractos. El pueblo cuando habla de verdad nunca exalta, habla con estas voces desengañadas que aquí oímos y descubre de maneras a veces muy simples pero penetrantes la mentira de la realidad. En eso se reconoce la voz popular: nunca es positiva, nunca exalta ninguno de esos entes superiores.

Ya vais viendo por tanto, a nuestro propósito de hoy, que con lo que digo se entiende que, en cualquier población tiene que haber mezclado de lo uno y de lo otro: personas, cada una creyendo que sabe lo que sabe lo que quiere, Individuos, Masas de Individuos, y al lado de eso, o también por debajo, restos de pueblo.

En cualquier población la situación tiene que ser así, mientras el ideal de Arriba no venciera del todo y el Pueblo desapareciera enteramente, sustituido

por una Masa de Individuos; mientras ese triunfo del Ideal de Arriba no venciera, necesariamente en cualquier población se da mezclado lo uno con lo otro.

Y así, cuando oís coplas, romances, músicas, lo que sea, necesariamente estáis oyendo de lo uno y de lo otro, estáis oyendo entre las creaciones llamadas populares, algunas que se reconocen inmediatamente como personales a pesar de que tengan mucho éxito como en algunos de los casos que he citad hoy, al lado de ellas, otras que suenan de verdad a venir de abajo, ser pueblo. De lo uno mezclado con lo otro, lo podéis ver hasta en los refranes. En los refranes encontráis la mitad, para ser benévolo, que, aunque la gente lo repita mucho, proceden de las personas, y junto a ellos oís otros que no, que no se sabe quién, de qué interés o de qué miedo personal pueden venir.

«No hay mal que por bien no venga», dice uno de ellos, un refrán inocente, mera reflexión sobre la contradicción de la realidad: no hay más mal que viene por bien, para bien; no hay mal que no sea bien, dice la gente.

«Los mismos perros con distintos collares», y denuncia muy bien lo que pasa en dos palabras, mucho de lo que estamos diciendo aquí todo el rato; «los mismos perros con distintos collares».

Pero al lado de eso encontráis, lo mismo, «la danza sale de la panza», un reconocimiento sumiso de que hay que comer: para ese viaje no necesitamos refranes populares; o «a la mujer y a la burra cada día más zurra», un reconocimiento de mucho cuidado que en la sociedad patriarcal hay que tener con el sexo sometido; muy prudente sin duda para el amo de casa; tampoco necesitamos refranes para ese viaje.

Veis pues, por tanto, en el sentido que digo que, entre lo que uno recoge como popular, necesariamente tiene que haber esta mezcla de cosas que provienen de los miedos, necesidades, intenciones, intereses característicos de las personas, que se da en las clases bajas también, no sólo en las altas, y junto a ellas otras cosas que simplemente no, no proceden de ahí.

Así que lo mismo encontráis en canciones, en muchas de las coplas usadas para fandangos, de las que estos días recordéis, en cuentos...: a veces hablan las personas, esto es, el interés y la sumisión al Poder, y a veces habla lo otro, a veces habla claramente lo que no es personal y lo que va derecho como una flecha a descubrir la falsedad de la realidad.

Más de dónde no está al pueblo. El pueblo no está en la persona, esto queda ya bien explicado. El pueblo no está en la persona, nadie es pueblo. ¡Qué más querría!, somos muchos los que aspiramos a eso. Ser pueblo quiere decir deshacerse como persona. Nadie es pueblo. El pueblo no está en la Persona, aunque muchos de nosotros deseamos ser pueblo, y lo deseamos,

claro está con esa mitad de nosotros mismos que no es Persona, porque con la voluntad personal nadie desea perderse en pueblo; si se desea, es con la otra, con lo que nos queda justamente de pueblo.

Pero, por otra parte, nadie es del todo el que es. Nadie es una Persona completamente configurada, siempre le queda una imperfección. Uno es hasta el fin de sus días imperfecto, no hecho del todo, y en esa imperfección es donde late lo que uno tenga de pueblo. Aprended a reconocer en nosotros de esa manera negativa lo que es pueblo, aquello que es imperfección en la constitución personal, aquellos que es contradicciones, dudas, conflictos conmigo mismo.

Quando palpéis en vosotros algo de eso podréis decir que ahí estáis palpando algo de lo que en vosotros quede de pueblo. Y así sucede que en la tradición (me voy a fijar sobre todo en la poesía, pero se podría extender también a la música y a otras cosas) en la tradición y en la literatura hay un trasvase continuo entre obras de autores personales que se olvidan, que el pueblo recoge y convierte en anónimos y, al revés, algunos señores con su nombre propio que a pesar de ello saben oír, recoger del pueblo, oír con aquella oreja en que consistía la escuela de sabiduría popular de Juan de Mairena. En un sentido y en otro, un trasvase constante.

Así encontramos que una cosa tan culta como:

El ojo que ves, no es
ojo porque tú lo veas:
es ojo porque te ve.

Es una cosa aprendida estrictamente del sistema de la soleá, bien aprendida.

El pueblo por su parte hace suyas algunas cosas que por casualidad algunos curiosos sabemos que son de autor. Voy a recordar algunas que he oído cantar y que sé de quién son, pero no lo voy a decir. Algunos son ejemplos muy conocidos.

Tu calle ya no es tu calle,
que es una calle cualquiera
camino de cualquier parte.

Esa es una:

En mi soledad
he visto cosas muy claras
que no son verdad.

Esa es otra. Hay una que conozco, seguro que todos sabéis de quién es y tampoco lo voy a citar aquí. El autor es un cantautor con nombre propio:

Por Puerta de Tierra
no quiero pasar,

porque se me acuerda de mi amigo Enrique,
y me hace mal.

Otra, que también sé de quién es:

Vivo en pecado mortal:
no te debía querer;
por eso te quiero más.

Otra que también sé de quién es cuando la oigo cantar:

Mira tú por donde
que al espejito donde me miraba
se le fue el azogue.

Ésta, que también sé de quién es:

El almendro florido,
la luna arriba;
el año pasado
no te conocía.

Ésta otra, también la oigo cantar:

Cuando no hay guerra,
parece como si no pasara nada.
Los gusanos tejen,
también las arañas.

De todas estas cosas, pues, tengo un nombre que no digo y sin embargo las he oído cantar alguna vez y olvidado con frecuencia el nombre del que proceden. Lo tomo como ejemplo de este trasvase.

No hay que desdeñar siquiera los cuplés del tiempo de mi abuela o de las vuestras, aquellos cuplés que a uno le parecen muy alejados de la tradición popular, pero que a veces están mucho menos de lo que se cree.

¿Adónde va ese barquito
que cruza la mar serena?
Unos dicen que a Almería,
otros que pa Cartagena.

Esto no era realmente una copla, era un cuplé. Pero no hay que desdeñar también este momento intermedio que el cuplé de los tiempos de las abuelas representa.

Y sin embargo, ¿qué diferencia entre el proceso de creación que los Cultos, los Poetas, los Músicos también, se creen que rige y el que de verdad rige en la tradición popular? Lo característico de la creación literaria, musical, teatral,

Culta, es que se separa creación de ejecución: hay uno, un señor, un nombre propio, que escribe la obra. Un romance, un cuento, se fabrican según se van repitiendo, según se van ejecutando: gracias a una sucesión de infidelidades afortunadas se puede llegar a la creación más o menos afortunada de un cuento, un romance, una copla. Lo cierto es que el anonimato característico de un pueblo se refiere exactamente a eso, que no hay alguien que cree para que otros usen, sino que el que usa es el que crea, el que canta va haciendo la canción.

Esto es un mecanismo que tal vez a los cultos les ha preocupado demasiado por no entenderlo en todo lo simple que es; por eso quería ponerlo aquí de relieve. No es extraño pues que toda esta mandanga del estilo personal sea exclusivo de las creaciones de los señores, que se preocupan mucho de tener un estilo y de que las cosas respondan a su nombre; pero en las creaciones populares no hay estilo, no hay más que la obra y la obra manda y los sucesivos creadores e la ejecución pierden en el anonimato todo lo que pudieran tener de estilo personal.

Así, por esa colaboración entre cultos con nombre personal pero enamorados de lo de abajo y capacidad de la gente de abajo para hacer suyas, es decir, de nadie, cosas que les vienen de Arriba, se llega a algunos aciertos de ejecución notables de los que voy a dar dos ejemplos en el género del romance.

Las versiones que yo he recogido del romance del enamorado y la muerte son algo diferentes pero muy cercanas ya a esto:

Yo me estaba reposando
anoche, como solía:
no sé qué sueño soñaba,
que los ojos se me abrían.

Vi entrar señora tan blanca,
muy más que la nieve fría.
«¿Por dónde has entrado, amor?
¿Por dónde has entrado, vida?»

Cerradas están las puertas,
ventanas y celosías».
«No soy el amor, que soy
la muerte que Dios te envía».

«Ay muerte tan rigurosa,
déjame vivir un día».
«Un día no puedo darte:
una hora tienes de vida».

Muy de prisa se levanta,
más de prisa se vestía;
ya se va para la calle
en donde su amor vivía.

«Ábreme la puerta, blanca,
ábreme la puerta, niña».
«La puerta ¿cómo he de abrirte,
si la hora no es convenida?»

ni fue mi padre a palacio
ni está mi madre dormida».
«Si no me abres esta noche,
ya nunca más me abrirías:

la muerte me anda buscando.
Junto a ti, vida sería».
«Vete bajo el mirador,
donde bordaba y cosía:

te echaré cordel de seda
para que subas arriba:
si la seda no alcanzare,
mis trenzas añadiría».

Ya trepa por el cordel
hacia la alta barandilla.
Cuando cerca va llegando
cruza el aire una cuchilla.

La fina seda se rompe.
La muerte que allí venía:
«Vamos, el enamorado:
la hora ya está cumplida».

El otro ejemplo es uno para que veáis que el folclore andaluz no tiene por qué ser andaluz: yo he recogido versiones muy alejadas, pero las primeras estrofas, las únicas tres que he podido recoger, se las oí cantar a Antonio Mairena y después también a los Toronjo. Por cierto, a esto se debe que el primer verso de esta especie de canción narrativa navideña que vais a oír lo diga como lo decía Mairena y los Toronjo, y no se entiende, no se sabe qué quiere decir, pero no me he atrevido a cambiarlo; es así a veces la transmisión oral. Hay intercalados entre estrofa y estrofa gritos de «gloria y a su bendita madre Vitoria. Gloria al recién nacido, gloria» que sólo indicaremos; me voy a dedicar a la parte narrativa:

Los caminos se hicieron
con agua y viento frío.
Camina un pobre anciano
muy triste y afligido.

Gloria...

En una mula lleva
una mujer encinta
que en medio del viaje
le aprietan ya los días.

Gloria...

Han llegado a un mesón,
han pedido posada,
y el mesonero ingrato
iba y se la negaba.

Gloria...

«Si traes la bolsa llena,
toda la casa es tuya,
pero si no la traes,
no hay posada ninguna».

Gloria...

Por detrás del mesón
sin tranca está la cuadra:
allí se han acogido
del muerdo de la escarcha

Gloria...

A un lado había un buey,
del otro está la mula.
En medio de la noche
vino la criatura.

Gloria...

La cuna se la han hecho
con paja en un pesebre;
las bestias con sus cuerpos
lo tienen bien caliente.

Gloria...

Al filo de la aurora
al mesón han llamado
a golpes de espingarda
centuria de romanos.

Gloria...

«En nombre del señor
la casa se te toma:
ya estás desalojando
cuartel para la tropa».

Gloria...

Suplica el mesonero
con las manos arriba:
«No me toméis la casa,
que me buscáis la ruina».

Gloria...

El Centurión responde:
«Es la ley de la guerra:
aquí han de aposentarse
los soldados del César».

Gloria...

Ya suena la posada
de botas y latines.
El niño en el pesebre
de pronto se sonrío.

Vamos a terminar hablando un poco de cómo se le puede oír. Y efectivamente, se le puede de alguna manera oír.

Claro está que jamás se le puede ver: oler tal vez, palpar a lo mejor. Demos gracias a que muchas veces se puede oler y palpar vagamente sin saberse bien qué se huele, qué es lo que se palpa. Pero sobre todo, se puede oír por estos medios de las músicas, el canto, la poesía de abajo; que todos ellos en definitiva vienen de abajo.

El lenguaje es la casa del pueblo, ésa es la verdad. Pero os tienen también, respecto a esto, llenos de confusiones, porque os confunden el lenguaje con la Cultura, y el lenguaje no es Cultura, está por debajo de todas las culturas: ni se enseña en la escuela ni en la academia, ni mandan en ello los jefes de gobierno ni los jefes de programación de las empresas. Nadie manda en el lenguaje de verdad, nadie, es decir el pueblo, que no es nadie.

Es importante la distinción. Es el lenguaje corriente, no las jergas de políticos, filósofos, científicos, literatos. No, no las jergas: el lenguaje corriente; como dice el maestro Berceo, «El román paladino en el cual suele el pueblo hablar a su vezino».

Y es la primera vez seguramente en castellano que la palabra Pueblo se emplea un poco en el sentido que lo estoy empleando, «en el cual suele el pueblo hablar a su vecino».

Hay que, por tanto, cuando se trata de oír al pueblo en el lenguaje, establecer distinciones entre capas (qué se lava a hacer), separar el lenguaje corriente y popular de las jergas sobrepuestas políticas y culturales, y esta labor de separación no siempre es fácil ni siquiera para los expertos que al mismo tiempo fueran muy honrados, muy populares. No es tan fácil.

Una piedra de toque es el hablar de sentimientos, cualquiera está en disposición de tomar una formulación en que se hable de sentimientos y reconocer si es verdad del lenguaje corriente o no por el procedimiento de ver si le suena a cursi, si le da vergüenza oírlo o no, porque todo lo que se dice en el lenguaje culto tiene esta pena. Voy a poner un ejemplo:

«Es la expresión de mis afectos más íntimos».

Es la expresión de mis afectos más íntimos... Supongo que todos os quedáis como yo: esto no dice nada, esto no es lenguaje, esto es una especie de falsificación; suena a hipócrita; cuando no a hipócrita, a cursi. «Es la expresión de mis sentimientos más íntimos, de mis afectos más íntimos». Imagináos que alguien por la calle os dijera esto. Alguien nos encuentra, un amigo, o hasta una novia y nos dice «es la expresión de mis afectos más íntimos»; naturalmente nos quedamos paralizados. Pues éste es el criterio, la piedra de toque que estoy tratando de daros.

Lo mismo que «Me invade el espíritu la nostalgia de mi país natal». en lugar de decir, «¡qué lejos está aquello, madre mía, qué lejos está aquello!» que es más fácil que decir «me invade el espíritu...». Imagináos los pobres emigrantes que antes mencionaba a propósito de la copla esa maldita española, imagináos que un emigrante dijera ¡me invade...»: se acabó: si algo le quedaba de pueblo, a ése se le terminó desde ese momento. Desde luego, ése se ha pasado con todas las armas al enemigo.

Incluso si oís «Te amo». «Te amo»: esto se manifiesta hasta tal punto como falso, como hipócrita, como no del lenguaje corriente, que, incluso para un uso tan maldito como el de la declaración de amor, contra la que en otras ocasiones se ha hablado, si una muchacha, llegado el momento, llegado el trance (parada al lado, al caer la noche, quedamos los dos callados a la espera), si llegado el trance, oye que el otro le dice «te amo», seguro que se

queda sin saber si se ha dicho lo que había que decir o no; porque sabe que no es ésa la fórmula sacramental, no es precisamente: la fórmula sacramental tiene que decirse en lenguaje corriente y «te amo» no lo es. El verbo «amar» no es del lenguaje corriente.

Cualquiera está en disposición de manejar esta piedra de toque. De manera que, aunque antes se ha hablado de algunos cuplés, ya comprendéis que aquellas cosas que cantaban como «solamente una vez se ama en la vida, con la dulce y total renunciación» pues es una cosa que, claro, gracias a que se iba bailando y sin pensar lo que decía pero...»solamente una vez...». Cosas de este tipo, tan cursis, se oían mucho en los tiempos de Machín o algo antes, se oían muchas, las podéis recoger. Espero que esta piedra de toque os sea útil para vuestros experimentos posteriores, y por mi parte ya os voy a dejar enseguida.

Contra el pueblo –decía hace un rato–, el estilo personal, ya que con el estilo personal está ligada el ansia de inmortalidad, como sabéis muy bien. La inmortalidad en el nombre o por el nombre, tan característico de los artistas, de los poetas, la inmortalidad por el nombre.

Esta ansia de inmortalidad está contra el pueblo, lo mismo que el nombre propio está contra el pueblo; el pueblo, que nunca muere porque nunca había nacido. Les he dicho acerca de él: no está aquí, no está allá, no está en el otro sitio, no es personas, no se cuenta, no se define, no se sabe qué es, nunca muere. La muerte viene con la definición de forma que con el pueblo no puede tener nada que ver la cuestión de la inmortalidad personal, de la inmortalidad del Alma. El pueblo no tiene almitas personales que salvar: eso es de los Señores y de las Señoras.

El pueblo no tiene futuro, como lo tiene el Estado y el Individuo; que tiene su futuro en su lápida, aunque generalmente lo disfrazan con promesillas, pero su futuro es su lápida. El pueblo no, no tiene Futuro, no tiene lápida y, por tanto, no muere, no puede morir.

Esto tenía que ver con las cuestiones a propósito del estudio del lenguaje, en que se contraponen un mundo del que se habla, que es el de la Realidad, contra la que a veces la razón acierta a lanzarse, y el mundo en que se habla, en el que estamos hablando tú y yo, cuando tú y yo no somos Fulano ni Mengano, no somos nadie porque somos cualquiera, un tú como el de las coplas, que sirve para cualquiera.

Ese es el mundo en el que habla el pueblo. Termino diciéndoos por tanto: «el pueblo es yo»; o si lo preferís, «el pueblo soy yo»; porque llegados a este punto, la gramática falla un poco, no se sabe si hay que decir «el pueblo es yo» o «el pueblo soy yo». En tanto en cuanto yo no soy Fulano de Tal, en cuanto soy cualquiera, Yo, como el yo de las coplas, tan perdido como en el

yo de las coplas, el yo de sitio perdido, mientras no soy nadie, soy el pueblo; y por tanto, si oigo hablar de mí mismo como una realidad, necesariamente me parto en dos.

Ahí está el que está cantando y aquel de quien está cantando, que a veces puede parecer que es el otro mismo, pero ya veis que no. Uno es Fulano del que se canta y otro es el yo, masculino, femenino, indefinido, cualquiera que lo está cantando y que no tiene ni clase, ni sexo, ni realidad. Uno se parte cuando canta de sí mismo, se parte en dos, de la manera más flagrante.

Pues bien, esa rotura, es por esa rotura por donde se canta y es también por esa rotura por donde se oye.

1^{er} Área

HISTORIA Y PROYECCIÓN DEL FANDANGO

ETIMOLOGÍA DEL FANDANGO Y ORIGEN DE LAS DIVERSAS FORMAS FLAMENCAS

Manuel López Rodríguez

1. INTRODUCCIÓN

Dentro del mundo flamenco el fandango tiene dos acepciones: la de cante y la de baile. Como cante se trata de una copla de cuatro o cinco versos octosílabos que, en ocasiones, se convierten en seis por repetición de uno de ellos. Aunque en principio fue cante para bailar, en la actualidad muchas de sus variantes son cantes para escuchar, tanto de naturaleza comarcal como los de creación personal o artísticos. Como baile, se trata de un antiguo baile español, ya conocido a finales del siglo XVII y principios de XVIII, muy común en Andalucía, multiforme, que ha ido adquiriendo con el tiempo características propias del flamenco e, incluso, en algunos estilos cualidades jondas. Se trata esencialmente de un baile de pareja con giros propios de los bailes de galanteo.

En el siglo XIX, el «fandango» llegó a ser cante y baile nacional por excelencia, como lo demuestran los escritos de muchos literatos y escritores nacionales y extranjeros (Borrow, Ford, Dumas, Gautier, Davillier, De Amicis, etc.), y desde 1870, la mezcla de los cantes flamencos con los andaluces abrió nuevos horizontes y se configuraron nuevas formas expresivas y estilísticas, siendo el fandango el más favorecido por este enriquecimiento de matices. Y la asombrosa pluralidad del fandango andaluz como expresión típica de cada pueblo o comarca natural andaluza, sería la base sustancial para el fandango no regional, que es el fandango personal, tan conocido y popularizado en los últimos tiempos, pero cuya evolución data de 1880 a 1915, cuando el cante de Levante gozaba de su máximo esplendor.

Este fandango que se crea al final de una época, va perdiendo el sabor local, deja de ser bailable, y adquiere libertad de compás, admitiendo un deleite melismático en cada tercio. Aparecen así las primeras personalizaciones fandangueriles, iniciadas por El Niño de Cabra, Rafael Pareja, Pérez de Guzmán, El Gloria, etc. Pero es Pepe Marchena quien desregionaliza el fandango alejándolo de los moldes clásicos y masificándolo por completo, mientras Mano-

lo Caracol sigue otra línea fandangueril, también personalista, pero llena de sentimiento y jitanísima hondura en su técnica interpretativa.

Los fandangos artísticos o de creación personal a que nos hemos referido anteriormente, no están, por tanto, adscritos a región alguna y se interpretan con gran libertad, prestándose, por ello, al lucimiento de las cualidades flamencas del cantaor. Han destacado muchos nombres que iremos mencionando a lo largo de la charla.

2. ETIMOLOGÍA DEL VOCABLO FANDANGO

Aunque se sigue manteniendo un origen incierto del vocablo, la opinión más sólida dentro de los etimologistas, entre ellos Corominas y Pascual, es la de que «fandango» procede de «fandango», derivado del portugués «fado» 'canción popular y baile y música con que se acompaña', que a su vez procede del latín «*fatum*», que significa 'hado', esa 'divinidad o desconocida que, según se creía, obraba irresistiblemente sobre las demás divinidades y sobre los hombres y los sucesos'; no en vano, el «fado» comenta líricamente el destino de las personas. Más adelante comentaremos este proceso etimológico hasta llegar a «fandango». Veamos antes algunos otros comentarios sobre supuestos orígenes.

El Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española recoge «fandango» en el sentido de 'baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias que se hace al son de una tañido muy alegre y festivo' y advierte que «por ampliación se toma por cualquiera función de banquete, festejo u holgura a que concurren muchas personas», lo que viene a darle la razón, en cierto sentido, a Fernando Ortiz, que deriva «fandango» del mandinga «fanda» 'convite', según hace constar en su «Diccionario de afronegrismos».

Ciertamente, en Iberoamérica existe «fandango» en varios países. En Argentina, significa 'fiesta gauchesca (en la que suele haber baile)'; en la provincia de Quito existe el llamado «fandango indiano» que se describe como una danza indecente. En Venezuela existió el fandango como un «baile de galanteo» aunque en muchos casos su nombre, como el de *joropo* después, más que a una danza en sí se le aplica a una fiesta, a la «guachiconga», otros tantos nombres que sirvieron para distinguir los bailes populares. Pero parece que el fandango desapareció misteriosamente y hoy sólo recogen su nombre algunas zonas venezolanas de tierra adentro, como en el Estado de Guárico o en el de Bolívar (1). En Brasil es también el «fandango» tan usual como en España o en Portugal.

Pero el hecho de que el vocablo «fandango» exista en estos países de América como baile, no es propio de los indios sino que fue una danza llevada allí

por los marineros españoles y portugueses. En este sentido merece recordarse lo que han escrito destacados estudiosos del tema como Curtz Sachs o Isabel Aretz, sobre las danzas que pasaron a América, como el fandango con sus variantes de la murciana, la malagueña, la rondeña o la granadina: «estas danzas provienen de una herencia de dos mil años, del mismo suelo español»; «conocemos muy bien los bailes indígenas de América y sabemos que el baile de galanteo, pertenece a una etapa muy posterior a la que vivieron estos indios».

Tampoco ha tenido éxito por falta de apoyo documental la suposición de que «fandango» derive del árabe *fandura* 'guitarra'.

En definitiva, la opinión que hoy parece más sólida y más razonable es la de que «fandango» deriva de *fadango*, que a su vez procede de *fado*, que proviene del latín *fatum* 'hado' o sino de las personas. El sufijo despectivo o afectivo *-ango* aludiría al carácter desenvuelto de los fandangos.

Para explicar el paso de *fadango* a «fandango», los etimologistas Corominas y Pascual utilizan un símil bastante convincente: *fandango* frente a *fado* es exactamente paralelo a *querindango* junto a *querido*. *Querindango*, que no *queridango*, en castellano es una forma despectiva de *querido*. En apoyo de esta conjetura los autores mencionados citan el nombre de *fado batido* que se da a un fandango especial; en las tabernas de Lisboa «as bailadas sao una espécie de fandango, o *fado batido*, executado por ambos os sexos com tregeitos e meneios indecorosos», explica C. Michaëlis en el Cancionero de Ajuda, y agrega en nota que lo de *batido* se refiere a los choques de muslo con muslo que caracterizan al fandango. Si además, la existencia del *fado*, si bien con estructura métrica diferente, ya está documentada en la siglo XVI, según la «Historia do fado» de Pinto de Carvalho, hubo tiempo suficiente para la formación de un derivado en *-ango* y para su alteración posterior, dando lugar a un nombre peyorativo, adecuado para denominar semejantes tipos de baile.

Existe, finalmente, otro dato de singular interés en esta cadena etimológica. El DRAE recoge una acepción figurada y familiar de «fandango» con el significado de 'bullicio, trapatiesta', que a poco que recapacitemos veremos que es bastante usual hoy en todas partes. De ahí que en portugués y en extremeño se conozca el término «esfandangado», con el significado de 'mal puesto o mal vestido, desaseado'. Cantar esfandangado es algo así como hacer un cante más agitado, alegre y sentimental que el rígido romance a le castellana.

De lo dicho se deduce, y así lo confirman los trabajos de varios musicólogos recogidos en la Enciclopedia de la música de Lavignac, que el vocablo «fandango» se empleó como una denominación genérica de una aire de danza española de tres por cuatro de vivo movimiento; más tarde se aplicó también

al canto que acompañaba al baile. Y aunque éste también existe hoy, no es menos cierto que muchas de sus variantes son cantes para escuchar, tanto de naturaleza comarcal como de creación personal o artística.

3. LAS PRIMERAS CITAS DEL VOCABLO «FANDANGO». PRIMERA DOCUMENTACIÓN.

La primera vez que aparece escrito el término es en 1705, en el entremés anónimo «El novio de la aldeana». En este entremés se canta y toca el fandango, con unas coplas que empiezan:

Asómate a esa ventana,
cara de borrica flaca;
a la ventana te asoma
cara de mulita roma.

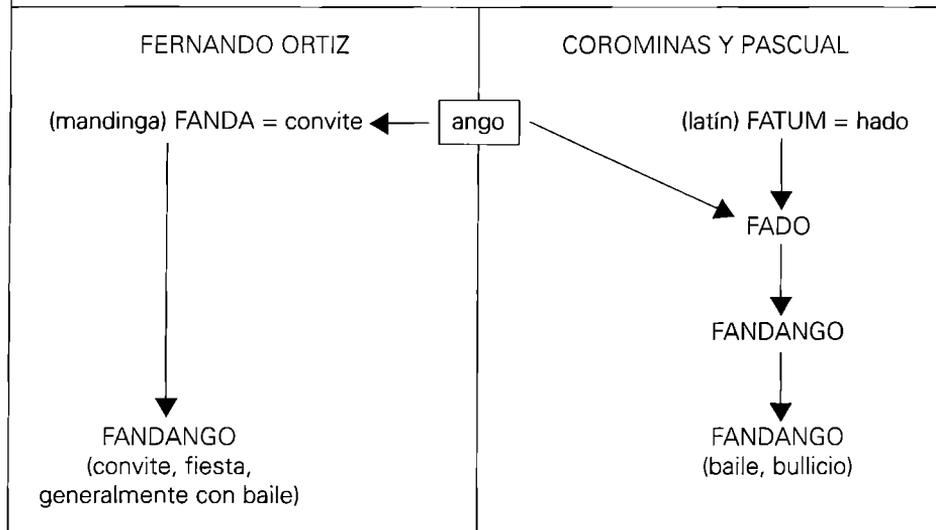
«Deja de cantar y tocando arman los dos la gritería, chillidos y otras cosas que se usan cuando se cantan los fandangos en bulla, etc.». Cantan de nuevo, y «vuelven a hacer ahora los dos la misma demostración antecedente, acostumbrada en los fandangos» (2). Por las mismas fechas aparece también el vocablo «fandanguillo», derivado de «fandango», si bien entre ambos hay una notable diferencia; mientras «fandango» designó primitivamente un tipo especial de baile, «fandanguillo» se refirió a una modalidad de cante con el que se acompañaba aquél. En la mojiganga de «Los Sopones», de Cañizares, de 1723, se baila con el estribillo:

Me dice del fandanguillo
¡ay, picarí, picarillo!
Mil finecitas al son.

En 1712 aparece también un documento escrito en latín por el deán del Cabildo de Alicante, un sacerdote español llamado Manuel Martí, según cita de A. Capmany en «El baile y la danza» de la obra «Folklore y Costumbres de España» (1944), p. 248. Se trata de una descripción del «fandango de Cádiz» hecha en estos términos: «Conocí esta danza en Cádiz, es famosa por sus pasos voluptuosos y se ve ejecutar actualmente en todos los barrios y en todas las casas de la ciudad. Es aplaudida de modo increíble por los espectadores y no es festejada solamente por personas de baja condición, sino también por las mujeres más honestas y de posición más elevada» (3).

No podemos olvidar, dentro de estos primeros documentos, algunas composiciones musicales dedicadas al «fandango», entre ellas una del napolitano Domenico Scarlatti. Dentro de la copiosa obra clavecinista de este compositor figura un «fandango» que tiene la particularidad de ser la única composición

Etimología del vocablo Fandango



Deriv.

FANDANGUILLO

FANDANGUERO, RA = Aficionado a bailar el fandango, o asistir a bailes y festejos.

FANDANGUEAR (Port.) = Bailar el fandango. //2. Meterse en juergas.

FANDANGAZO (And.) = Fiesta popular de cante y baile.

FANDANGUEO (And.) = Acción de andar en fandangazos o fiestas de bulla.

FANDINGA (Port.) = Persona miserable, truhán. //2. Persona andrajosa.

ESFANDANGADO (Port.; Extr.) = Mal puesto, mal vestido, desaseado.

de este género que de él se conoce y que posee una gracia y viveza características. El valor de esta composición reside en ser uno de los primeros intentos de elevar el fandango popular a música de concierto. Pero, aunque el músico napolitano trata de captar –nos dice Rosario Álvarez Martínez en la presentación del disco FANDANGO, producido por Antonio Armet de Discos Ensayo– la ligereza de las notas repetidas y el rasqueo de la guitarra, así como la ampulosidad de la copla, no lo logra, y tendremos que esperar a la obra maestra de su discípulo, el padre Soler, para verlo plenamente conseguido.

Domenico Scarlatti nació en 1685, en Nápoles, pero en 1720 se trasladó a Lisboa en calidad de maestro de capilla de la Corte y maestro de clase de D. Antonio, hermano de Juan V de Portugal, y de María Bárbara, la hija del citado monarca, pasando luego a la corte madrileña cuando ésta contrajo

matrimonio, en 1729, con el futuro Fernando VI. Es a partir de su llegada a Portugal cuando se revela su auténtico estilo como compositor de sonatas para clave, obras que dedica a su regia alumna, que según parece tenía dotes excepcionales para este instrumento. Nos encontramos nuevamente con el binomio Portugal-España, donde el vocablo ya había claramente arraigado, a principios del siglo XVIII.

En general puede decirse que, aparte de su fuerte arraigo popular, dentro de la música de concierto, el «fandango» fue un ritmo particularmente apreciado durante el siglo XVIII, señalándose su presencia en multitud de obras conocidas de la época, entre las que cabe citar el «Quinteto para guitarra en *re* mayor», opus 37, de Boccherini; el ballet «Don Juan», de Gluck (1761); «Las bodas de Fígaro», de Mozart (1786); etc.

En resumen, podemos decir que el fandango en España aparece a finales del siglo XVII ya que no se le menciona en los entremeses ni bailes anteriores. Covarrubias no habla de él en su «Tesoro de la lengua castellana», que es de 1611, ni Juan de Esquivel Navarro, en su obra «Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas», que la escribió en 1642.

4. ORIGEN DEL FANDANGO EN ANDALUCÍA. PROCESO DE AFLAMENCAMIENTO.

Aunque existen teorías diversas sobre el origen del fandango, entre ellas la basada en su presencia en varios países iberoamericanos o en una posible raíz africana, según dijimos anteriormente, la opinión más extendida sobre la procedencia del fandango es que se trata de un baile acompañado de canto, de origen árabe, posiblemente hermano de la *zambra* arábigoandaluza y de las *jarchas* mozárabes. Este baile del fandango se extendió por toda la península y en el curso de unos seiscientos años (4) se fue aclimatando a cada región española adquiriendo allí características propias y transformándose en jotas, alboradas, muñeiras, etc. Sin embargo, donde va a arraigar el nombre de «fandango» es precisamente en Andalucía, lo cual es lógico si tenemos en cuenta lo dicho al estudiar la etimología del vocablo. Cualquiera de las dos vías etimológicas señaladas como posibles, la que lo hace proceder de «fado» o la que lo deriva de «fanda», van a dar como resultado Andalucía, bien a través de Portugal, bien a través de los españoles que regresaban de Iberoamérica y que desembarcaban en los puertos andaluces.

Todas sus modalidades coinciden en ser a la vez cante y baile, pues incluso «jota» significa también «baile», tanto si procede directamente del árabe «sátha», como del latín «saltare» a través del castellano antiguo «sotar» y «sota».

Tenemos, pues, en un momento dado, la península y concretamente Andalucía invadida de fandangos que han adoptado, como dijimos al principio, múltiples formas y nombres, según las diferentes zonas geográficas, llámense éstas pueblo, ciudad o región; y a muchos de ellos les llegó el proceso de aflamencamiento, entendiéndose por «aflamencar» ‘comunicar rasgos y características propias del cante o baile flamencos o transformar en este cante o baile una canción o un baile popular, no flamencos en su origen’. Pero ¿cuándo se produjo este cambio de fandango popular a fandango flamenco? Es evidente que no todos los fandangos se aflamencaron al mismo tiempo; dependió de que se diesen favorablemente algunos requisitos como los que se citan en la siguiente tabla:

Requisitos para el aflamencamiento del fandango
<ul style="list-style-type: none"> - Según la zona donde se encontrase el fandango, la mayor o menor influencia flamenca que recibiese de las zonas adyacentes. - Oportunidad de que llegase un cantaor con solera flamenca al lugar donde existiese un fandango. - Facilidad de adaptación del fandango a la nueva música.

Y, siempre, después de que las primeras formas flamencas, en general las que hoy conocemos como básicas o como más jondas, eran ya suficientemente conocidas y asimiladas por el pueblo. Estamos hablando de la segunda mitad del siglo XIX.

El número de los fandangos que adquirieron características flamencas es muy elevado por lo que se han llevado a cabo algunos intentos de clasificación. Una de estas clasificaciones de índole general, por ejemplo, es la de los autores Ricardo Molina y Antonio Mairena (5) que agrupan los fandangos en tres categorías:

a) Fandangos de topo regional o local. como el fandango de Lucena; b) Fandangos transformados en especies flamencas de tipo artístico, como la malagueña; c) Fandangos artísticos de creación personal, como el de Pérez de Guzmán.

Ahora bien, esta clasificación ha sido ampliamente debatida desde que el libro de estos autores salió a la luz, en 1963, alegándose razones no exentas de razón. La opinión, por ejemplo, de un gran estudioso del flamenco y uno de los primeros flamencólogos de Málaga, Antonio Mata, autor del libro «La Verdad del Cante», publicado en 1976, es contraria a esa clasificación pues para él, siguiendo la línea de Caballero Bonald, otro excelente flamencólogo, los fandangos que considera «auténticos» es decir, los fandangos naturales, son los fandangos de Huelva y los fandangos por soleá.

Existen también clasificaciones de tipo regional o local, que agrupan los fandangos de una sola región (capital y su provincia). Al estudiar cada provincia mencionaremos algunos intentos de clasificación y los investigadores que los han concebido.

De todas formas, lo que sí está claro es que el fandango flamenco es una disciplina aún no consolidada. La diversidad de opiniones aparece en todo momento y las hay para todos los gustos. Efectivamente, se trata de un conjunto de cantes muy extensos, extraordinariamente complejo, con grandes implicaciones no sólo entre ellos mismos sino con otros estilos de cante, motivos todos que dificultan su clasificación.

Además, y eso lo hemos podido ver en lo dicho hasta ahora y lo seguiremos viendo en lo que sigue, los parámetros que caracterizan al fandango no se conocen con seguridad; se opera con conjeturas. Es incierta la etimología, sólo existen sospechas sobre el origen, existe confusión en los nombres de las distintas formas flamencas pues en ocasiones aparecen en las grabaciones nombres distintos para un mismo cante, a veces puestos por los propios artistas o las casas discográficas. En uno de los últimos libros que he tenido ocasión de leer, cuyo autor es un gran amigo, paisano de Vds., el crítico de flamenco Gonzalo Rojo Guerrero, he podido ver, porque el propio autor lo señala, la cantidad de veces que un mismo cante se denomina de forma distinta según la grabación, o cómo aparecen nombres que se prestan a confusión. El libro se llama «El Cojo de Málaga» y es una biografía de este cantaor malagueño, nacido en 1880 y muerto en 1940 (6).

Hemos visto en el libro cómo a una taranta se le ha dado el nombre de *levantica* y cómo el propio Gonzalo Rojo le pone un interrogante a continuación de dicha denominación; hemos leído como el propio «Cojo de Málaga» llama, en 1921, a un determinado cante «fandango de Alosno» y en 1922 «fandango de Huelva»; cómo a una *taranta* la registra con el nombre de *murciana* y meses más tarde la graba con el nombre de *levantica*; cómo en 1921 registró un cante como «malagueña de Chacón» y más tarde como *cartagenera*, etc., etc., etc.

Es decir, a mi entender, hace falta más estudio hasta dar una estructura sólida de este frondoso árbol que tantas formas flamencas ha producido y sigue produciendo.

Muy recientemente, en el XXII Congreso Nacional de Arte Flamenco, celebrado en Estepona, no hace todavía dos meses, el Dr. Zambrano, otro gran estudioso del arte flamenco, principalmente del que corresponde a la región de Extremadura, nos ha sorprendido con una excelente ponencia en la que propone que el fandango sea considerado como un cante básico. Como algunos de Vdes. saben, en flamenco solemos incluir todas las formas flamencas

en cuatro grupos: a) los llamados cantes básicos, o puros gitanoandaluces; b) los emparentados o influidos por los anteriores; c) los derivados del fandango andaluz; y d) los cantes folclóricos (regionales) aflamencados. Pues bien, la ponencia a que nos referimos viene a plantearnos otra nueva duda: ¿debe considerarse el fandango o los verdiales un cante básico?

Indudablemente la cuestión no es nimia pues tiene más de fondo que de superficie y ello obligará a revisar los conceptos de cante básico, cante primitivo, cante puro, cante gitano-andaluz, etc. Esperemos que esta revisión se realice en breve y que sirva de estímulo para estructurar y darle forma a todo este entramado que forman los centenares de modalidades flamencas del fandango.

En la charla de hoy, no haremos una exposición académica; ya que no se trata de un curso donde deba imperar el sentido pedagógico; además, dado el escaso tiempo de que disponemos, vamos a presentar los fandangos agrupados por provincias (Málaga, Granada, Almería, etc.). Para cada especie o fandango concreto, nos limitaremos a decir cuándo y cómo se llevó a cabo el proceso de aflamencamiento; su etimología y origen, cuando proceda; alguna característica fundamental; algún cultivador sobresaliente; y poco más. Y todo ello en forma muy resumida. Por supuesto, el texto completo ha sido entregado a los organizadores del Congreso, quienes tienen la intención de publicarlos en las Actas del mismo.

Para presentar estos fandangos contamos con la colaboración del cantaor malagueño Antonio de Canillas y del guitarrista de Alcalá de los Gazules, Gabriel Cabrera.

Vamos a comenzar por Málaga.

5. FANDANGOS EN MÁLAGA

El más antiguo de los fandangos flamencos de Andalucía es el llamado *Verdiales*. Según Luque Navajas, gran autoridad en lo referente a los cantes malagueños, las formas que adopta el fandango malagueño son dos: los verdiales y las bandolás; los primeros más antiguos que los segundos, anteriores, por supuesto, al cante flamenco y con muy poca evolución a lo largo del tiempo. Mantienen aún su acompañamiento tradicional formado por guitarras, violín, pandero, pequeños platillos o chinchines, almirez, canutos de caña abiertos a lo largo, etc. Los verdiales son el prototipo de fandango campesino, del pueblo rural y agrícola. Su nombre alude a la comarca malagueña de «Los Verdiales», del partido judicial de Torrox. «Verdial» se llama a una variedad de aceituna (del latín «viridis» 'verde, vigoroso, joven, vivo'). La zona de «Los Verdiales» es, pues, olivera.

El fandango «Verdiales» está difundido en una amplia región que se extiende de Velez-Málaga a Marbella, Lucena y Baena y de ahí irradia hasta Utrera por el Oeste, Córdoba por el Norte, y Granada por el Este.

Continuando con Luque Navajas, cuando estos verdiales bailables «se hacen más lentos, menos medidos, a la vez que sustituyen por una sola guitarra el acompañamiento múltiple; cuando en fin se hagan, por la extensión de la línea melódica, difíciles de bailar, dejan de ser verdiales; entonces ya son, para nosotros, *bandolás*». Con respecto al nombre, parece que deriva de la bandola, un pequeño instrumento musical parecido al laúd que se emplearía en el acompañamiento del fandango folclórico del mismo nombre. Hoy, ciertamente, nadie canta bandolás o por bandolás. Sin embargo hay un acompañamiento de guitarra característico que se llama *abandolao* y que automáticamente convierte en abandolao el cante al que se le aplica; es el caso de los fandangos de Cabra, de Lucena, de Puente Genil (zángano), algunos de Huelva, de Granada, de Almería, la rondeña, la jabera, etc. De todas formas estas teorías han sido siempre muy controvertidas, aunque en una cosa coinciden: el toque de la bandolá da carácter de abandolao a cualquier otro cante al que se le atribuya.

Dentro de los fandangos abandolaos Luque Navajas incluye la rondeña, el fandango de Lucena, el de Cabra, el de Almería, los cantes de Juan Brea y el cante de los jabegotes o de los marengos.

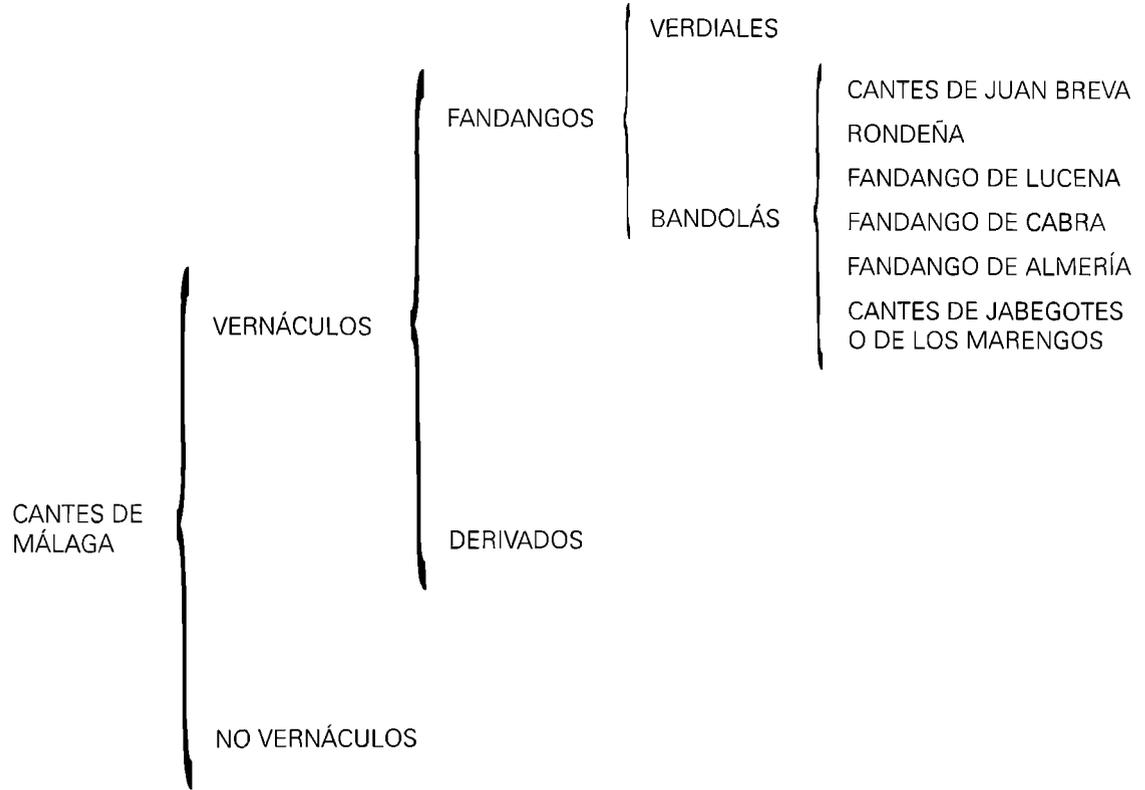
Reproducimos a continuación dos clasificaciones de los cantes de Málaga debidas a los investigadores flamencos Luque Navajas y Alfredo Arrebola. En ellos pueden verse las diversas formas del fandango malagueño (7) (8).

La *rondeña* es un cante vinculado a Ronda y de ahí la viene el nombre. No tiene nada que ver con los cantes de Ronda como algunos autores creyeron. Según el investigador Navarro Rodríguez su creador fue un tal Tobalo de Ronda, de nombre Cristóbal Palmero, que nació hacia 1770, y perteneció al cancionero popular andaluz antes de su posterior evolución. Alcanzó gran popularidad y extensión en el siglo XIX. Se canta sin compás, «ad libitum».

Contemporánea de los estilos anteriores fue la *jabera* que arranca asimismo del fandango abandolao. Tradicionalmente se viene justificando el nombre de «jabera» alegando que el cante fue invención de dos hermanas del barrio malagueño de la Trinidad, que tenían en la calle Mármoles, a comienzos del siglo pasado, un puesto de habas secas. Ellas pregonaban su mercancía y cantaban por divertirse un cante de corte del fandango malagueño. Como en la fonética andaluza *haba* se pronuncia «jaba», a ellas les llamaban «las jabras» y de ahí el nombre del cante. Hay quien no acepta esta teoría y atribuyen el cante a un fandango cantado por las gentes del mar con lo que jabera vendría inicialmente de jábega. Este cante que estuvo mucho tiempo

Clasificación General de los Cantes de Málaga, según Luque Navajas.

55



Cuadro sinóptico de los Cantes Malagueños, según Alfredo Arrebola.

1. **Cantes Preflamecos (Folclóricos propiamente):** Pregones, Tiranas, Malagueñas, Bolerías, Cantes de hileros, Cantes de Maragata/Zaragata, Temporeras, Cantes de la Trilla, Chaconas y bailes populares acompañados de sus Cantes específicos.
2. **Cantes propios de Málaga (Derivados del fandango local):** Verdiales, Jabegotes, cantes abandolaos, Jaberías, Malagueñas vernáculas.
3. **Cantes Paramalagueños:** Cantes del Piyayo, Fandango de Macandé, Soleares de Rafael Moreno, Tangos de La Pirula-Repompa.
4. **Cantes de Ronda:** Rondeñas (variadas), Caña, Polo, Livianas, Serranas, Soleares de Anica de Ronda.
5. **Malagueñas perotas/Cuneras:** Grupo de malagueñas que nacen en Álora, inspiradas en los Cantes camperos.
6. **Cantes derivados del Folclore Malagueño:** Granaínas, Robaos, Fandangos de Lucena, Zángano de Puente-Genil, Fandango de Cabra, Fandango de Almería, Fandango-bolero de Huéscar, Baza y Jerez del Marquesado, Tarantas, Cartageneras, Murcianas, Levantica de La Carolina, Fandango de Frasquito Yrbagüena, Fandango de José Pérez de Guzmán, etc.
7. **Saetas malagueñas:** Saeta de Málaga (seguriya y toná), Saeta-pregón de Sierra de Yeguas (Riogordo), Saeta llana/Saeta pasión de Álora.
8. **Cantos populares derivados del Folklore malagueño:** Malagueña de Murcia (aire de verdial), Malagueña de Canarias, Bailes/Cantos de pueblos de Segovia y Albacete, Malagueña de Cuba y México.

olvidado se recuperó en la década de los cincuenta por el Noño de Málaga y aparece en la primera antología de Hispavox. Es un estilo muy barroco que no presenta variantes personales.

Un fandango malagueño, también perteneciente al grupo de los abandolaos, es el llamado *fandango de los lagares* o *cantes de la pisa*, que alegraban las faenas de la pisa de la uva en los lagares. Parece que fue una creación personal de Juan Breva, que alteró el ritmo de los verdiales, volviéndolos más lentos, y alargó sus tercios.

Y, finalmente, dentro de estos cantes abandolaos debemos mencionar unos cantes, muy controvertidos tanto en cuanto al nombre como conceptualmente, que son los llamados *cantes de Juan Breva*. Este cantaor, de nombre Antonio Ortega Escalona es, sin duda, la figura cumbre del cante malagueño en la Edad de Oro del flamenco. Nació en 1884 en Vélez-Málaga, según nos dice

Álvarez Caballero (9), dejaron de llamarse así desde que las cantó él; ahora de llaman *cantes de Juan Brea*, aunque Luque Navajas cree que esto es un error, y que dicho cante es «un eslabón intermedio en la cadena evolutiva que, arrancando de nuestros fandangos, termina en la malagueña tal como hoy la conocemos». Navarro Rodríguez, por su parte, dice que Juan Brea nunca cantó malagueñas ni bandolás, sino que sus cantes eran fandangos verdiales que él acompañaba con ritmo abandonao. Molina y Mairena y Ordoñez Sierra hablan en cambio de malagueña.

En cualquier caso –como nos dice Álvarez Caballero– Juan Brea nos lleva de la mano, partiendo de los fandangos verdiales y a través de sus características ritmos abandonaos, a la *malagueña*, cante de una grandiosidad y jondura únicas en los estilos que consideramos periféricos a los que constituyen la génesis del flamenco. La malagueña que comenzó siendo un cante sencillo e ingenuo con Juan Brea, llegó a adquirir con Chacón el rango de cante grande. Para Anselmo González Climent, la malagueña podría constituir una zona fronteriza entre el cante grande (soleares, siguiiriyas) y el cante chico (cantes festeros).

Desde el punto de vista literario la *malagueña* es una estrofa de cinco versos octosílabos con rima cruzada asonante o consonante, que el cantaor convierte en seis por repetición del primero o del tercero. Desde el punto de vista musical, la malagueña no se ajusta a compás alguno; se cante «ad libitum», y melódicamente hay malagueñas que parecen emparentadas con ciertas soleares, como aquella de Chacón que decía:

A dar gritos me ponía
en la tumba de mi madre
a dar gritos me ponía
y escuché un eco en el viento:
no preguntes, me decía,
que no responden los muertos

Pero el engrandecimiento de la malagueña no fue obra exclusiva de Chacón. Anteriores a Chacón fueron las creaciones de Enrique el Mellizo, y luego las de La Trini, El Canario, Francisco Lema «Fosforito», etc. Las primeras referencias escritas de la malagueña datan de 1863.

Vamos a dejar por ahora los restantes fandangos abandonaos que hemos mencionado y que pertenecen a otras provincias distintas de Málaga, como el fandango de Lucena, el de Almería, etc., y nos ocuparemos posteriormente de ellos.

6. FANDANGOS EN HUELVA

Huelva y su provincia presenta un conjunto de fandangos, muchos de ellos bailables y algunos caracterizados por los giros singulares que el impregnaron sus más genuinos intérpretes, en la primera mitad del presente siglo. Los fandangos onubenses son los más ricos y variados, aunque en todos ellos se aprecia un aire familiar que constituyen su denominador común.

Si atendemos a las clasificaciones que de estos fandangos han hecho los investigadores Manuel Cabezas y Onofre López, podemos meterlos todos en los grupos siguientes:

Clasificación de M. Cabezas:

- a) *Fandangos de la Sierra:*
 - F. de Encinasola
 - F. de Almonáster la Real
 - F. de Santa Bárbara de Casas
- b) *Fandangos del Andévalo* (10):
 - F. de El Cerro
 - F. de Calañas
 - F. de Cabezas Rubias
 - F. de Alosno
 - F. de Valverde del Camino
- c) *Fandangos de la Costa-Huelva capital.*

Principales estilos entre los fandangos de Huelva según Onofre López:

- *Encinasola.* Un sólo estilo que conserva íntegramente sus raíces folclóricas.
- *Almonáster.* Cinco estilos: Cruz del Llano; Cruz de la Fuente; Santa Eulalia; El Pino; El Aldeano. Se aflamencan el del Aldeano y el de Santa Eulalia (cantado por Paco Toronjo).
- *El Cerro.* Un estilo que se aflamencan cuando se canta fuera de la tierra, ya que en su lugar de origen se suele cantar a coro con letras alusivas al Patrón San Benito, en su romería.
- *Cañalas.* Dos estilos. Uno de ellos, el más antiguo, se aflamencó en las voces de los calañeses Gonzalo Clavero y Paco Calleja.
- *Cabezas Rubias.* Lo hizo flamenco «Canalejas de Puerto Real».
- *Santa Bárbara.* Lo hizo flamenco «Canalejas de Puerto Real».

– *Valverde*. Lo aflamencó Antonio «El Gatillo».

– *Alosno*. Los estilos populares se hicieron flamencos a través de Paco Toronjo. Son flamencos también los estilos de Marcos Jiménez, Antonio Abad, Manolillo «El Acalmao», Juan María Blanco, Juana María y María «La Conejilla».

– *Huelva*. Los estilos populares creados por Antonio Renjel nacieron flamencos. Los estilos populares de la capital así como algunos de Alosno se aflamencaron en las voces de Paco Isidro, Curro y Pepe de la Nora, Lázaro Gómez Rebollo, José Sanz Urbano y Manuel Hernández «Peque de la Isla».

Por su extraordinaria personalidad de cantaor y por su pureza debemos resaltar la figura de Antonio Renjel, que merece un puesto de primer orden, al lado de Pérez de Guzmán. Renjel murió en 1961 y fue enciclopédico en lo que a los fandangos de su tierra se refiere.

Es frecuente ver citados en la literatura flamenca algunos fandangos más, pertenecientes a otras localidades, aparte de las citadas. Aunque es éste un tema conflictivo, pues hay quienes defienden tal existencia, el investigador mencionado, Manuel Cabezas, asegura que nunca existieron especies flamencas específicas en Ayamonte, Paimogo, Aracena, Isla Cristina, Moguer y La Palma (11).

7. FANDANGOS EN GRANADA

Granada y su provincia se define como tierra de fandangos, que, en realidad, son formas que quedaron de la época árabe, como uno de los bailes más enraizados en el pueblo, que los acompañaba también con sus cantos. Entre los fandangos que sobresalen por sus especiales matrices están los de La Peza y de Güejar-Sierra, que son los más significativos de la provincia de Granada dentro del campo que nos ocupa. Además de éstos, son dignos de mención los siguientes fandangos granadinos, todos ellos sumamente bailables y menos cercanos a los compases flamencos: el fandango de Almuñecar o «roba», llamado así porque los bailarores se quitan las parejas; el fandango del Río, de Baza; el de Dólar y los de Puebla de Don Fadrique, Loja, Huétor Tajar y Salobreña; el de Zafarraya, con sus acusados sonos moriscos; y el fandango de los Hornos de Albuñol, con las curiosas improvisaciones de los trovos; según las denominaciones que da el investigador y escritor granadino Eduardo Molina Fajardo (12).

Finalmente se conocen también en el Albaicín un grupo de bailes y cantes conocidos como fandangos albaicineros.

El mejor elogio que podemos hacer del *fandango de Güejar-Sierra* es trans-

cribir lo que escribió Fernando el de Triana en su libro «Arte y Artistas Flamencos», que publicó en 1935 (13). Dice el autor: «La última vez que estuve en Granada fui invitado por el alcalde de Güejar-Sierra para pasar los días de la feria en dicha población... Mi amigo el alcalde, muy atento y complaciente conmigo, cuando nos encontrábamos destrozando un jamón y tomando unas botellas de vino en compañía de unos amigos, me dijo: Esta noche va usted a oír las voces más claras y grandes que ha oído en su vida. Efectivamente, más de mediada la noche salimos del Casino y nos encaminamos en busca de los mozos que, según costumbre tradicional, salen todos los años solamente en esos días a dar serenata a las novias. Fácilmente dimos con ellos y nos colocamos a prudente distancia para escucharles bien. Cada mozo de la pandilla canta una sola copla en la ventana de la novia de cada cual, y confieso que no había oído, ni he vuelto a oír, unas voces como aquellas, ni fandangos tan arrieros.

Seguramente estas voces son productos del clima en que se desarrollaron aquellos pulmones de bronce y aquellas gargantas de acero».

A continuación transcriba el fandango que cantó uno de aquellos mozos, que fue el siguiente:

Esta noche no he venío
trempano a pelá la pava,
por vení con los amigos
a echarte la serenata

El fandango de Güejar-Sierra es, en definitiva, un cante bronco y difícil; es campero y a veces de Ronda y aún perdura transmitido por los viejos de la serranía. El cantaor granadino «El Cagachín» los interpretaba, al parecer, muy bien. Eduardo Molina Fajardo cita algunas letras que le cantó a él en la plaza de San Nicolás.

La rosa que te trují
si no la hubieras ponío
en esa cabeza hermosa
yo no te fuera querío.
El tío Frasquito de Güejar
le hizo a mi mare un niño;
ya tengo un hermano más,
Dios se lo pague a Frasquito.

El cantaor, Pepe el de Jun, grabó una versión de estos fandangos con el fin de revalorizarlos.

El *fandango de La Peza* también lo comenta Fernando el de Triana en el mismo libro mencionado anteriormente. Dice así:

«Granada tiene muchos y muy buenos cantes, sobre todo los cantes de La Peza, que son muy duros y muy bien musicados. Aún recuerdo a una cantaora jerezana que hubo en Sevilla, en el café de Silverio, no hará menos de cincuenta años, que se llamaba África, y que hacía furor con su cante y esta letra:

Soy de la Peza, pezeña;
de los montes, montesina,
y para servir a ustedes
soy de Graná, granaína.

De este fandango, absorbido por el fandango de Yerbabuena, según José Carlos de Luna, «no quedaría memoria si los gitanos del Sacromonte y del Barranco del Abogado no lo hubieses incorporado a sus zambras con un estilo que bien pudiera calificarse de rabiosamente alegre, al son de todo lo sonable, incluidos los panderos».

Efectivamente, hoy las zambras gitanas del Sacromonte llevan en su repertorio unos cantes que llaman «fandangos del Albaicín» muy similares, aunque más vivos, a los que hacía Frasquito Yerbabuena, del que luego hablaremos. No es imposible, dice José Luis Navarro en su obra «Cantes y Bailes de Granada», que en La Peza existiese desde antiguo algún tipo de verdiales, de características musicales parecidas a los que se conservan en los montes de Málaga y que los gitanos sacromontanos lo incorporasen a sus zambras. Pero tampoco hay que desdeñar la posibilidad de que los fandangos que hoy interpretan las zambras sean una versión festera, adaptada al baile, de los mismos fandangos que hacía Frasquito Yerbabuena.

Veamos ahora dos formas que representan hoy a Granada y que llevan su nombre: la granaína y la media granaína.

Conviene distinguir, en primer lugar la *granaína* flamenca de lo que se conocía antiguamente en Granada como «baile por granadinas» o la «granadina» como canción. Los datos más antiguos que poseemos son las citas del semanario local «El Pasatiempo», en 1845, que describe el «baile por granadinas»; y la que hace el escritor Serafín Estébanez Calderón, en 1847, en su obra «escenas Andaluzas, donde hablas de la «granadina» como canción.

Aunque por aquellas fechas el flamenco ya se conocía y ya se habían aflamencado algunos fandangos, a Granada no había llegado aún el proceso de aflamencamiento. A principios de 1882 se publicó en el diario «El Defensor» una relación de las coplas flamencas que se cantaban en Granada antes de dicho año. Se recopilaban 35 de ellas y no se mencionaban aún las «granaínas»; concretamente se citaban soleares de tres o cuatro versos, siguiiriyas, polos y cañas, tonás, martinetes, livianas y peteneras. Pero en la colección adquirida por Manuel de Falla, conocida como «Aires andaluces», de Rafael

Marín, que data de 1902, compuesta por partituras de guitarra de música popular y flamenca, figuran ejemplos de tientos, malagueñas, tangos, soleares y algunas «granaínas». Es decir, la «granaína» como forma flamenca no aparecerá hasta finales del siglo XIX o principios del XX, y sus principales intérpretes granadinos fueron: Antonio El Calabacino; Antonio el Tejeringuero, por su puesto de churros que tenía en el Realejo; y Francisco Rubio López, por nombre artístico «Paco el del Gas», por ser farolero.

Con todo, el que más renombre dio a Granada en el cante por «granaínas» fue Frasquito Yerbabuena, del que hablaremos posteriormente.

Como fandango que es, la «granaína» se ajusta a lo dicho anteriormente; es decir, es un cante con copla de cinco versos octosílabos que riman, generalmente en consonante, primero, tercero y quinto, y que, al cantarse, se suelen, en ocasiones, convertir en seis, por repetición de uno de los dos primeros.

La «granaína» se incluye dentro de los cantes de Levante y, en opinión de la mayoría de los investigadores, está posiblemente originada por el aflamencamiento de un estilo de fandango popular de la comarca. No obstante existen manifestaciones en torno al posible origen de este estilo, como se demuestra en las teorías siguientes:

«La granaína o fandango de Granada, –opina el investigador José Blas Vega–, ha tenido dos líneas artísticas distintas, partiendo de un mismo origen. En su versión más autóctona y pura, y después de diversos cultivadores más o menos significativos, llegó a su cenit con la personalidad de Frasquito Yerbabuena».

Frasquito Yerbabuena era el nombre artístico de Francisco Gálvez Gómez y fue conocido –y sigue siéndolo hoy– como «el cantaor de Granada». Es sin duda, el más significativo cantaor granadino.

Le pusieron este nombre artístico porque de niño aprendió un fandango lucentino que decía: en la corriente del agua / la yerbabuena se cría... Nació en 1883 y murió en 1944. De sus coplas por granaínas, sobresale aquella que dice:

Cipresicos de Graná
que estáis mirando a la vega,
decidle a la del cortijo
que la quiero y que me quiera.

La otra línea fue cimentada, engrandecida y divulgada por obra exclusiva de Antonio Chacón, respetando el material sencillo, popular y hermoso que tenía a mano, el de la vieja granadina... En 1880 Chacón estuvo una temporada en Granada, tomando contacto profundo con los cantes locales.

Acerca de la difusión de la granaína es interesante el siguiente comentario de José Blas Vega: «Al poner de moda Chacón estos cantes, surgieron entre los años 1915 a 1935 numerosos imitadores y cultivadores de los mismos, entre los que hay que señalar a Manuel Vallejo, Mojama, Cepero, Centeno, Marchena, Jacinto Almadén y Aurelio Sellés, que con su tono personal inició la costumbre de cantar una granaína, para entonarse, antes de la malagueña de Enrique El Mellizo».

Y, finalmente, la *media granaína*, una cante mas afiligranado y más brillante que la «granaína». Se atribuye su creación a don Antonio Chacón. José Blas Vega ha expuesto la siguiente teoría sobre su aparición y desarrollo: «la granaína era un cante que a Chacón le venía corto. Su temperamento inquieto y su condición musical le impulsaron a desarrollar la base de este cante, para crear otro estilo de más valor artístico al cual –como él decía– no le puedo llamar «granaína» y como algún nombre le tengo que poner, le llamo «media granaína», imponiendo este nombre en la nomenclatura... Vallejo alargaría excesivamente la «media granaína» de Chacón, motivando, a su vez, este mismo impulso en otros cantaores que, como recurso para impresionar al público, se excedían en alargar los tercios finales».

Es evidente que la denominación no fue muy afortunada pero, desde luego, nunca tuvo el vocablo «media» un sentido infravalorativo. Era, simplemente, en parte parecida a la «granaína» y en parte diferente. De todas formas las cosas no son tan simples pues después de que Chacón creara la «media granaína», por algún motivo se trastocaron las denominaciones de ambos cantes. Lo que Chacón llamó «media granaína» hoy se conoce y nombra por «granaína» y consecuentemente su «granaína» se etiqueta como «media granaína». Parece ser que este cambio de denominaciones se había empezado a producir antes de 1929, año en que murió Don Antonio Chacón.

Con esto damos por concluidas las tres principales zonas fandangueriles, Málaga, Huelva y Granada. Veamos ahora, en forma resumida, los fandangos de las restantes provincias.

8. FANDANGOS EN ALMERÍA

Se suele designar *fandango de Almería* a un cante propio de esta provincia, según parece, derivado de los fandangos malagueños. tiene compás bailable y en opinión de diferentes investigadores, al ser interpretado en las zonas mineras adquirió una fisonomía especial originando «la taranta». Fernando el de Triana, en su libro «Arte y Artistas flamencos», hace una bella descripción de este fandango según el lo vio bailar en el Paseo del Príncipe de Almería.

Esto de que los fandangos de Almería deriven de las malagueñas parece que no es compartido plenamente por todos los estudiosos del cante, principalmente por los almerienses. En la conferencia que pronunció Antonio Francisco García Rodríguez con motivo del «I Circuito Andaluz de los Cantes Autóctonos» sobre «Los cantes de Almería», decía: «Yo difiero un poco de lo de 'derivado de los fandangos malagueños'. Lo que sí es cierto es que a la hora de hablar de fandangos de Almería, hay que tener en cuenta un triángulo fundamental que lo constituye Málaga, Granada y Almería. Entre estas tres ciudades se produjo un trasiego de cantes y música que sería difícil diferenciar de dónde es cada cual. El fandango verdial de los montes de Málaga tiene mucha similitud con el fandango trovao de la Alpujarra. Por otro lado, en Almería y desde tiempos inmemorables, en la faena de la uva se han cantado unos fandangos del corte del verdial por todas las comarcas paralelas almerienses, fandangos que se parecen muchísimo al fandango verdial de Málaga y al fandango de Granada».

En efecto, una letra popular que se canta por fandangos es la siguiente:

Vendo racimos dorados
por el sol de mi Almería.
Uvas tan dulces no dan
«ná» más que las parras mías,
parritas de mi parral.

En definitiva, el fandango de Almería impregna y a la vez es impregnado de matices musicales de Málaga y Granada.

Lo que sí parece claro es que, el fandango de Almería es más folclórico que flamenco, está mucho más cerca de la jota o de las seguidillas manchegas que de la soleá o la siguiiriya. La única razón de ser del cante es acompañar al baile. Tal vez, esta dependencia produjo una ausencia casi total de cantaores. Sobresalen los dos siguientes: «Rojo el Alpargatero» y «Pepe el Marmolista».

De otro lado, y según acabamos de decir, Almería fue la cuna de la *taranta*, cante que no es sino una modalidad del fandango asimilado por Andalucía Oriental y el estilo de mayor entidad de los cantes minero-levantinos.

Sobre la etimología del vocablo existen dudas. Como es sabido, «tarantos» se llaman a los individuos de la provincia de Almería, y Alcalá Veceslada, de su «Vocabulario Andaluz» dice que «taranta» designa 'una canción peculiar de Almería'. De otro lado, según José Carlos de Luna, «taranteos» se llamó en Andalucía a ciertos toques de guitarra ejecutados de tal forma que podían aliviar a los picados de la araña venenosa llamada tarántula, incitándolos a efectuar una especie de baile o de movimientos rápidos que los aliviase; señala a continuación que la «tarantela» italiana penetró en España a finales

del siglo XVIII, extendiéndose por Andalucía y La Mancha y «curando» a los picados del temible insecto.

En cambio, para Rossy, un investigador flamenco, la taranta de que estamos hablando, nada tiene que ver con el golfo italiano de Tarento ni con la tarántula, aunque no da razón alguna.

Personalmente, y dentro de los conocimientos actuales, considero que debemos aceptar el origen italiano hasta que aparezca otra etimología más convincente y documentada. Las relaciones comerciales entre Tarento, que los italianos pronuncian «taranto» y Andalucía, facilitaron el continuo transporte marítimo entre el golfo italiano de Tarento y los puertos de Almería, y en ésta se quedaron tanto el nombre de «taranto» con que se designa a los naturales de Almería como el de «taranta», procedente siempre del baile napolitano de la «tarantela», baile muy vivo que, ciertamente, se utiliza en Nápoles y es Sicilia para remediar en parte el desasosiego que produce la picadura de la tarántula. La «tarantela» originó el toque «tarantuelo», al cual se deben los «taranteos» de que hablaba José Carlos de Luna, y de los «taranteos» nació el cante ligero de la «taranta».

Desde Almería la taranta se extendió por el Norte y por el Oeste pasando a Jaén, Murcia, Albacete, Alicante, Ciudad Real, ..., si bien la máxima pureza se registró en Almería, Jaén y Murcia. El proceso de aflamencamiento se llevó a cabo a partir de mediados del siglo XIX, adquiriendo su fisonomía actual entre 1850 y 1900.

Musicalmente, la taranta ha de considerarse como un cante genérico, libre, sin medida. Existe una especie más definida y diferente que es el «taranto», cuyo acompañamiento de guitarra sigue un compás de ritmo bien acentuado y característico. La copla es siempre una estrofa de cinco versos, como en la malagueña, y se repite uno de ellos.

Parece que hasta el siglo XX no contó la taranta con grandes maestros. Cabe citar «El Cojo de Málaga», Pastora Pavón, Manuel Vallejo, «Niño de Escacena, Manuel Centeno, Don Antonio Chacón, Cayetano Muriel... La gran intérprete del taranto fue, seguramente, Concha la Peñaranda si bien el maestro de quien aprendió la mayoría fue Manuel Torre.

8. FANDANGOS EN JAÉN

El estudio de la taranta debe abordarse, como en ocasiones lo hemos hecho si bien hoy no es momento por no disponer del tiempo necesario, en paralelo con el desarrollo minero de toda la zona que estamos considerando, principalmente Almería, Jaén y Murcia, y concretamente, Almería, Linares y Cartagena.

Como nos dice José Luis Navarro en su estudio «Cantes de la minas» (14) «el movimiento de mineros de una a otra provincia haría inevitable el encuentro de sus formas de expresar penas y alegrías. Las tabernas, los ventarrucos y los aguaduchos frecuentados por mineros serían el crisol donde se cruzarían cantes nacidos en Almería o La Unión con cantes hijos de las minas de Linares».

Este movimiento de mineros dependía, naturalmente, del cierre de unas minas por haberse agotado; las denuncias y registros de nuevos yacimientos; la apertura de líneas de comunicación entre zonas mineras, por ejemplo, la línea férrea que se abrió en Abril de 1868 desde Bélmez al castillo de Almorchón, que permitía transportar sin necesidad de transbordo los carbones cordobeses a las fundiciones de Linares; las facilidades del Gobierno a la hora de arrendar yacimientos y las garantías para invertir en su explotación; etc., etc.

Lo cierto es que Linares primero y La Carolina después vivieron, a partir de 1852, un período de intensa actividad minera y en consecuencia se produjo un crecimiento demográfico importante (15) y con él una proliferación de lugares de cante y de cantaores, con lo que continuó enriqueciéndose el mundo lírico y musical de la taranta.

Hay coplas alusivas a estos movimientos migratorios, como la siguiente:

De Cartagena a Linares
van cantando los mineros;
unos por los olivares,
otros por los limoneros.

Entre los cantaores linarenses destacaron «La Rubia de las Perlas» y «Luquitas de Marchena».

10. FANDANGOS EN CÓRDOBA

En Córdoba encontramos fandangos o estilos abandolaos en tres zonas muy conocidas dentro del flamenco: Lucena, Puente Genil y Cabra, las tres de ascendencia morisca. Aunque Lucena, tanto en lo humano como en lo administrativo, es claramente una villa cordobesa, su cante es esencialmente mala-gueño; por eso lo hemos visto incluido entre los fandangos de Málaga.

Según Ricardo Molina y Antonio Mairena, el Fandango surgió en el siglo XIX y se extendió por toda la comarca desde Lucena a Priego, Castro y puente Genil. Este fandango lucentino está íntimamente emparentado con los verdiales y se conocen dos variedades: una la que engrandeció y difundió Cayetano Muriel «El Niño de Cabra», y otra muy apegada a los cantes del oriente andaluz, sobre todo a Cartagena, según la interpretación que hicieron





«El niño de Escacena» y «La Niña de los Peines». Es decir, no hay duda de que se trata de una derivación de los verdiales; es, evidentemente, un cante «ad libitum», aunque el fandango lucentino es más corto y enérgico.

Los primeros nombres que aparecen son, tal vez, «Dolores la de la Huerta» y Rafael Rivas. Dolores se acompañaba ella misma el cante con un guitarrillo, sin falsetas ni variaciones y cantaba aquellos de:

Abre la flor su capullo,
la besa el sol con sus rayos,
yo te abrí mi corazón,
tus ojos lo marchitaron;

un fandango en el que destacaban la sencillez de la propia estructura del cante y, parece ser, que la dulzura de la voz de la cantaora. Probablemente, el fandango de «Dolores la de la Huerta» respondía al tipo que hemos dicho que interpretaban «El Niño de Escacena» y «La Niña de los Peines».

El cantaor Rafael Rivas se orientó hacia las letras jocosas y satíricas, lo que le dio gran popularidad porque, en el fondo, eran letras muy pegadizas. Una de ellas, por ejemplo, decía:

Quisiera tener de lomo
la barriga prevenía
y de longaniza el colmo,
diciendo con alegría:
¡Venga vino, que «majogo»!

No obstante lo dicho, el mejor intérprete del fandango de Lucena, y probablemente la primera figura del cante cordobés hasta 1950 fue Cayetano Muriel «Niño de Cabra».

En Puente Genil tenemos una variación netamente cordobesa del fandango; se trata del *zángano*. En palabras del crítico cordobés de flamenco, Agustín Gómez, «la serranía de ronda debe conducir por su vertiente hacia el Genil un canalillo de fandango rondeño que en el Pontón de Don Gonzalo se transforma levemente en *zángano*. Tiene puente Genil, además, el compás o sentido del ritmo que no existe en el resto de la provincia. El *zángano*, como las aguas del Genil, riega las aguas de la Puente. Lo conocemos transformado en flamenco por la voz de fosforito. Su letra

con el polvo del camino
y el agua de la ribera
... ..

tiene la arrancada melódica coincidente con el fandango de ronda: la *rondeña* que nos enseñara Jacinto Almadén» (16).

Finalmente, Cabra. Tal vez bastaría el nombre de Cayetano Muriel, apodado el «Niño de Cabra», para justificar la propiedad flamenca de esta villa. También en palabras de Agustín Gómez: «si hablamos pues de fandangos abandolaos de Cabra es porque existen absolutamente originales en el repertorio de Cayetano Muriel, no porque los haya repetido el pueblo de Cabra. Pero vamos a seguir, por extensión de Cayetano, etiquetándolos a nombre del pueblo por ver si al fin los hace suyos. A fin de cuentas es lo que pasó en Alcalá, sólo iremos un poco con retraso en el proceso que registra la propiedad. hoy los hallaremos, aparte de la discografía antigua de Cayetano en los repertorios de Fosforito y Luis de Córdoba, por atenernos a lo escrito, en este caso grabado».

11. FANDANGOS EN MURCIA

Aunque fuera ya de Andalucía no podemos olvidarnos de la zona murciana donde se cultivaron con gran intensidad y brillantez los fandangos mineros, los conocidos genéricamente como *cantes de minas*.

Hacia 1840 –seguimos tomando la información que nos suministra José Luis Navarro en su obra «Cantes de las minas»– llega a Cartagena la fiebre minera a la vez que se va produciendo un retraso en la producción de plata de los criaderos almerienses; en Almagrera por los problemas debidos a la acumulación de aguas subterráneas y en Gádor por agotamiento de los yacimientos. Surge así un nuevo camino migratorio, esta vez hacia las minas de la sierra de Cartagena. De Adra, de Alhama, de Almería, de Berja, de Cuevas de Bera, de Dalías, de Huércal Overa, de Turre, de Vélez Rubio, de Vera, llegan verdaderas riadas de mineros almerienses a las aldeas cercanas a los yacimientos murcianos, principalmente a Herrerías. La población originaria de la zona queda sumergida por los recién llegados en proporción de ocho a una y la huella almeriense se hace patente hasta en el habla de la región. Y allí, como había ocurrido en Almería, se van creando aguaduchos, tabernas, posadas, ventas y cafés de cante que sirven de lugares de encuentro a mineros murcianos y mineros almerienses, junto a arrieros, tratantes, tartaneros y carreteros; todo ello constituirá el ambiente propicio para el florecimiento del cante.

En aquel momento va a surgir también una nueva forma flamenca: la *cartagenera*, basada en el existente fandango de Cartagena, inicialmente una canción del folclore comarcal, como la murciana, pero que experimentó en el último tercio del siglo XIX el influjo del cante flamenco transformándose en lo que hoy es. Como dicen Ricardo Molina y Antonio Mairena, los trabajadores andaluces que allí se establecieron en aquella época no crearon la

cartagenera sino que se limitaron a transformar en flamenca una canción regional. A favor de esta hipótesis dicen los autores: –está el hecho de que algunos excelentes intérpretes de la cartagenera, del siglo pasado, nacieron en Cartagena. Sirva de ejemplo la gran cantaora «Concha la Peñaranda», conocida también por «La Cartagenera». Su nombre quedó inmortalizado en una copla escrita por sus paisanos en la que mostraban su enfado por haberse marchado a Sevilla a cantar en el café cantante «El Burrero».

Conchita la Peñaranda,
la que canta en el café,
ha perdido la vergüenza
siendo tan mujer de bien.

Por supuesto, que destacaron también otros no nacidos en Cartagena, como es el caso de «rojo el Alpargatero», que nació en Callosa de Segura (Alicante) en 1847. Su importancia fue tan grande que también su nombre quedó inmortalizado en algunos cantes, como el siguiente que refleja su llegada a La Unión.

Ha llegado un forastero
a la Sierra de La Unión
no trabaja de minero,
lo llaman en la legión
el Rojo el Alpargatero.

El auge de la cartagenera coincidió con el de la malagueña: puede situarse entre 1890 y 1920. A este auge contribuyó en buena medida la gran personalidad de D. Antonio Chacón.

Debo significar que aunque me he estado refiriendo a Cartagena, la región cantaora incluye también La Unión. La creación de La Unión fue debida al General Prim con objeto de resolver los problemas que se venían produciendo por la rivalidad entre las localidades de Herrerías y El Garbanzal, motivadas porque Herrerías estaba formada en su mayor parte por inmigrantes almerienses. La constitución del nuevo Ayuntamiento tuvo lugar en 1869.

* * *

Esto ha sido, señoras y señores, un resumen breve del fandango flamenco: resumen, porque, como habrán podido observar, el mundo del fandango flamenco es tan amplio y tan complejo que ha requerido ya mucha tinta para describirlo; breve, porque, aún siendo resumen, el tiempo de que disponemos nos pone límites a la exposición.

No hemos agotado, ni mucho menos, el tema; quedan en el tintero otras localidades donde también se han registrado fandangos flamencos, como

Herrera (Sevilla) y Cádiz; y otros fandangos personales o artísticos, incluso con nombres propios, como el *fandango caracolero*, de Manolo Caracol. Pero creo que hemos descrito, aunque someramente, los más conocidos e importantes.

Sólo me resta dar las gracias a los organizadores por haberme dado la oportunidad de hablar de flamenco en un Congreso de Folclore –ya saben Vdes. que en un momento dado el flamenco se salió del marco del folclore para convertirse en ARTE, aunque continúe siendo una expresión de la cultura del pueblo, con lo que encaja perfectamente en los objetivos del Congreso– y felicitar también a los organizadores por haber elegido Málaga para la celebración.

Nos consta que Serafín Estébanez Calderón, *malagueño*, es considerado como «padre» de la flamencología, y como además entonaba bien los cantes fue bautizado como «el primer flamencólogo cantaor».

Nos consta que Blas Infante, también *malagueño*, fue el «primer investigador del arte flamenco», como lo vino a demostrar en su obra «Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo».

Nos consta que, aunque recientemente, Málaga ha sido la primera ciudad andaluza que contó con un «aula universitaria de flamencología», que dirige Alfredo Arrebola.

Tenemos indicios de que el primer cantaor flamenco de quien se tienen noticias fue también un malagueño, «Junquito de Comares», cuya figura está recogida en un entremés anónimo de 1748, titulado «El Colegio de los poetas», dejando así atrás a nombres como «Tío Luis el de la Juliana», que tradicionalmente venía siendo considerado como el decano del cante flamenco.

Acabamos de ver cómo Málaga ha dado a luz unos cantes que han servido de semilla para crear este inmenso y frondoso árbol flamenco del fandango en Andalucía.

No es extraño, por tanto, que el poeta la supiera calificar tan acertadamente.

Cádiz –decía Manuel Machado– salada claridad.
Granada, agua oculta que llora.
Romana y mora Córdoba callada.
Málaga cantaora.

No tuvo que decir más de Málaga. ¡Cantaora!, aunque, por supuesto, en el completo significado con que hay que entender el término; es decir, como capacidad creadora y artística propias del hombre malagueño.

Creo, señoras y señores, que estamos en el sitio justo, en el lugar preciso, en el emporio del cante: Málaga.

NOTAS

1. LARREA, A., «Sobre el posible origen americano de algunos cantes y bailes flamencos»; Actas de la «Reunión Internacional de Estudios sobre las relaciones entre la música andaluza, la hispanoamericana y el flamenco»; Ed. Publicaciones del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco; Madrid; 1972.
2. COTARELO Y MORI, E., «Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII». Vol. 1. P. 245. De. Bailly-Baillière, S.A.; Madrid; 1911.
3. CRIVILLÉ, J., «Historia de la música española»; Vol. 7 «El folklore musical». De. Alianza Editorial, S.A.; Madrid; 1983.
4. En el año 1009 empezó la descomposición del Califato, y puede decirse que en el 1025 ya eran completamente estables los taifas y la cultura se encontraba en continuo progreso.
5. MOLINA, R. y MAIRENA, A., «Mundo y formas del cante flamenco»; De. Revista de Occidente; Madrid; 1963.
6. ROJO GUERRERO, G., «Joaquín José Vargas Soto El Cojo de Málaga»; De. Diputación de Málaga, para el XXII Congreso Nacional de Arte Flamenco; Estepona (Málaga); 1994.
7. ARTE FLAMENCO Nº 24; p. 112. De. ORBIS, S.A.; Barcelona; 1993.
8. ARREBOLA, A., «Los escritores malagueños y el flamenco»; Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz; 1990.
9. ÁLVAREZ CABALLERO, A., «El cante flamenco»; Alianza Editorial; Madrid; 1994.
10. Se llama así a una zona de estribaciones de Sierra Morena, en la provincia de Huelva, entre los ríos Chanza y odiel. En ellas se encuentran las célebres minas de Tharsis.
11. CABEZAS GARCÍA, M., «El fandango de Huelva y su verdad»; Actas del «Y Circuito Andaluz de los Cantes Autóctonos», celebrado en el primer trimestre de 1991; Ed. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; 1994.
12. MILONA FAJARDO, E., «El flamenco en Granada. Teoría de sus orígenes e historia»; De. Miguel Sánchez; Granada; 1974.
13. TRIANA, F. el de, «Arte y Artistas flamencos»; Ediciones Demófilo, S.A.; Córdoba; 1978.
14. NAVARRO, J. L., «Cantes y bailes de Granada»; Ed. ARGUVAL, Málaga, 1993.
15. Linares tenía en 1820 una población de 5.500 habitantes y en 1877, 36.630, sin contar la población flotante que generalmente no solía inscribirse en los censos que se elaboran periódicamente.
16. GÓMEZ PÉREZ, A., «Los cantes de Córdoba», Actas del «I Circuito Andaluz de los cantes autóctonos», celebrado en el primer trimestre de 1991; Ed. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía; 1994.

RELACIÓN ENTRE EL FANDANGO Y LA MÚSICA CAMPESINA CUBANA

María Teresa Linares Savio

Estimados colegas:

Nos reúne hoy, como nos ha reunido en diversas ocasiones la pasión por los estudios del flamenco para tratar de suplir la falta de documentos con criterios objetivos. Sólo contamos con descripciones literarias sobre las cuales podemos suponer, tejer ideas, formular hipótesis, para luego hilvanar nuevos criterios, discutir los que consideramos erróneos y buscar ansiosamente nuevas noticias sobre el origen de cantes que los que estamos aquí no conocimos: las primitivas *tonás*, los cantes asociados al origen del fandango y las múltiples expresiones que ha alcanzado por las regiones de España y su expansión por América.

Todo lo que se hable de los siglos XVII, XVIII y XIX está en ese terreno hipotético, pero tenemos que partir de allí.

Desde Cuba, y con la poca información que alcanzamos, hemos revisado la bibliografía del siglo XIX y hemos encontrado en el *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, de D. Esteban Pichardo, publicado en 1836, 1849, 1862, 1875, con las necesarias enmiendas y adiciones, las siguientes entradas:

«Punto.- Véase Ay»

«Ay-El-Ay.- Canto vulgar mui común y favorito de los campesinos, cuyas letrillas (décimas regularmente) principian las más de las veces con esta interjección, y en que compiten los trovadores entusiasmados y a gritos, acompañados del tiple, guitarra o arpa. Dícenle otros el Llanto. No deja de ser sentimental, en el modo mayor y compás de 3/8. Llámase punto de arpa una variación del mismo con poca diferencia: el zapateo es la parte del baile, que se acomoda a los sonos esplicados y a otro particular idéntico, distinguiéndose el puenteado, escobillado, etc., el cual, aunque rústico está muy generalizado si se exceptúa alguna vuelta de cuerpo para presentarse inmediatamente a su pareja de frente a continuar el ejercicio incansable de los pies

cuyo sonsonete, por más variaciones que ejecuten no han de perder jamás el compás...».

Por esta descripción quizás la más antigua que se haya escrito en Cuba sobre canto y danza campesina, podemos deducir que se ha producido un género en el que hay como elementos de estilo hispánicos: la cuerda pulsada, guitarra, tiple o arpa; la lengua castellana en una de sus manifestaciones versificadas: la décima; la danza zapateada; el comienzo del canto con un *ayelay*, que sirve para identificarlo, nombre que hoy podemos considerar antiguo con respecto al que ha permanecido de *punto cubano*.

En otro texto, *Manual de la Isla de Cuba*, de D. José García de Arboleya, 2ª Edición, 1859, el autor ofrece una descripción similar, pero con respecto al canto dice:

«En estas reuniones cantan indistintamente, pero uno a uno, todos los que quieran hacerlo, como en las Rondeñas de Andalucía, prorrumpiendo los oyentes en gritos de entusiasmo para celebrar y jalear al cantante y a la bailaora».

Ya obtenemos nuevos elementos: la alusión a la *rondeña* de Andalucía, con lo que nos acercamos al posible origen, y agrega el autor que estos cantos se bailaban a la vez, cosa que hoy no ocurre.

El fandango, como tal, no aparece en documentos como música ejecutada en Cuba, pero hoy se menciona como nombre de unas tonadas que se cantan por coros de negros en la ciudad de Trinidad, una de las primeras capitales fundadas por los conquistadores a principios del siglo XVI. Estos son cantos corales de forma antifonal, en la que el solista alude a situaciones cotidianas y el coro responde a una frase fija. En una ocasión en que realicé una investigación en la zona, le pregunté al director del grupo porqué fandango y me dio la respuesta simplista de que siempre que había fiesta y se cantaban las tonadas terminaban en fandango, acepción que se da en Cuba a las peleas o piñaceras colectivas cuando están pasados de alcohol.

Encontramos en el libro *La Música en Cuba*, de Alejo Carpentier la referencia que a la música latinoamericana hacen varios autores que mencionan el fandango: «El Diccionario de autoridades, cita, lo da (al fandango) como introducido por los que han estado en los Reinos de Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo». Más adelante cita a Moureau de Saint Mery, en 1789 al describir una danza de origen africano en Santo Domingo, que es la misma...»que llaman fandango en España». En el mismo capítulo se refiere Carpentier a Fray Iñigo Abad, que en 1782, en Puerto Rico «llaman fandangos a los bailes de negros». Y continúa Carpentier: «Curt Sachs, buen conocedor de la materia coreográfica concluye: El fandango, con sus varia-

ciones, *la malagueña, la rondeña, la granadina y la murciana*, que recién llegaron a Europa en el siglo XVII, remontan sus orígenes a los reinos de Indias americanas. Pero aún cuando este aserto se justifica –sigue diciendo Sachs– esas danzas provienen de una herencia de dos mil años, del mismo suelo español, remontándose a los fenicios que contribuyeron a su formación».

Carpentier considera que las danzas primitivas llevadas de la península a América, adquirirían una nueva fisonomía al ponerse en contacto con el negro y con el mestizo y que, modificadas en el tempo y la expresión, hacían el viaje inverso regresando al punto de partida con caracteres de novedad.

Con este criterio Carpentier ratifica las noticias de Fray Iñigo Abad de Moreau de Saint Mery de la participación del negro en la transculturación de los fandangos americanos.

Estas ideas y vueltas llaman hoy la atención de los estudiosos sobre los elementos, no ya del fandango, sino de la habanera, la guajira, la rumba, la colombiana, el tango y el tanguillo y cuanta danza pueda tener elementos de estilo hispánicos como los señalados al comienzo de este trabajo, y las variantes que se producen en ambas riberas.

Nosotros consideramos que para el pueblo que canta y danza existen elementos estructurales –esquema formal, vinculado a la estrecha relación entre música y verso–, planos rítmicos y tímbricos, tempo, métrica, etc., que cambian según la función que ejercen en el colectivo. Cuando un elemento no funciona, se cambia por otro que mejore la relación entre el canto o baile y el hombre.

Esto sucedió con los elementos primarios del *ay-el-ay* o *llanto* y su evolución hacia el punto. Si bien no tenemos referencia de la llegada en fecha y lugar de origen de los elementos constitutivos de los mismos, tenemos noticia de que ya en 1762, durante la toma de La Habana por los ingleses, se cantaron loas a los héroes que la defendieron y críticas al pueblo que se identificó con los ingleses. Consideramos que el llanto o punto es una temprana, si no la primera, manifestación de música y danza nacional con elementos venidos de España.

En las distintas manifestaciones del *punto cubano*, nombre actual, se mantiene modos antiguos –el mixolidio, ámbito de sol a sol para la modalidad mayor y el frigio, ámbito de mi a mi para la modalidad menor, con la cadencia andaluza. En este último los campesinos le dicen *tonada triste o española*, y la ejecutan con expresiones que pueden acercarla a la petenera. Hay también algunos sones muy antiguos –me refiero a la danza campesina que ha evolucionado hasta la actual salsa– que se ejecutan en modo menor, que también recuerdan expresiones del tanguillo y de la rumba flamenca.

Pero, ¿cómo enlazamos hoy el fandango con la música campesina cubana o latinoamericana?

– Los estudiosos del fandango dicen que el mismo surge de la soleá y que no se sujeta a norma específica alguna.

– Que es de procedencia incierta.

– Que es un manantial inagotable.

– Que cada región y cada pueblo andaluz puede contar con su fandango propio.

– Que el fandango se convirtió, a partir de mediados del XIX en la más fructífera y cambiante bifurcación andaluza del flamenco.

De manera que tenemos una manifestación de canto-danza surgida de tonás antiguas en un momento posterior al descubrimiento y conquista de América que produce variantes en distintas regiones españolas que estuvieron vinculadas a la emigración hacia América, sobre todo Andalucía.

Es posible que los componentes primarios del fandango hayan viajado varias veces en ambas direcciones retroalimentándose.

También es posible que en Cuba, la nueva forma del fandango haya obtenido un nuevo nombre en relación con su función: *punto* porque se puntea la melodía por el instrumento acompañante siguiendo al canto; *ay-el-ay* porque generalmente comenzaban con esta interjección; llaman tonada a la melodía del canto, porque quizás derive de las antiguas *tonás*. Todas son hipótesis con cierta base comprobatoria.

Del mismo modo que instrumentos, el tiple y la bandurria principalmente, evolucionaron en su forma y afinación, desapareciendo el primero, produciéndose variantes en la bandurria y la guitarra –el Tres, guitarra de tres órdenes dobles–, hubo un proceso de acomodamiento del texto de una décima en el período musical que abarcaba una copla octosílaba o una estrofa de seguidilla, repitiéndose los motivos las veces necesarias y agregando, en ocasiones, frases como estribillos que completan la idea musical.

Otro elemento común relacionado con los instrumentos es la forma de tañerlos: los preludios e interludios son fórmulas tradicionales muy similares, pero con la práctica cada tocador crea una fórmula que lo identifica. En la guitarra española la repetición incesante de un sonido, de efecto percutiente es igualado por el laúd cubano cuando trémola para alargar el tiempo. El *tres* utiliza para el son cubano antiguo un esquema del tanguillo. Esta fórmula y los posteriores *tumbaos* –que es como les llaman los músicos populares– se considera que tiene un origen afrocubano, consideración también hipotética pues sería un síntesis muy reducida de la polirritmia de origen africano.

Concluyendo:

La proyección del fandango puede haberse producido en distintos momentos históricos y por distintas vías, a través de portadores del pueblo trabajador, emigrante, de zonas de Andalucía en la primera etapa de la Conquista, y partiendo de las antiguas *tonás*, de la que nos queda el nombre para denominar el período musical.

A través de artistas, saineteros, cantaores que actuaban en teatros y tablados, nos puede haber llegado una forma más elaborada o estilizada.

A través de familias que se asentaron en tierras mercedadas y se dedicaron a la agricultura, por lo que sus formas actuales, distintas entre sí y propias de varias zonas del país se consideran las formas musicales más cercanas a España y cuyo origen está, precisamente en Andalucía.

Por lo que el punto cubano y el son primitivo deben compartir con el fandango suponemos que todos sus elementos constitutivos son comunes aunque hoy alcancen modos de expresión y nombres diferentes.

El regreso de los cantes elaborados en Cuba, el punto de La Habana o guajira, la habanera, la rumba, se ha producido en distintas etapas y se nos devuelve hoy con expresión similar al flamenco, por lo menos así se lo escuchamos a la Niña de la Puebla y a Pepe de la Matrona. ¿Cómo nos escuchan ustedes a nosotros?

LAS MANIFESTACIONES DEL FANDANGO EN LA PROVINCIA DE ALMERÍA

José Ruiz Fernández

A) INTRODUCCIÓN

Consideraciones generales sobre el fandango

Entre todas las composiciones musicales andaluzas tal vez sea el Fandango una de las de mayor arraigo en la provincia de Almería. Sin embargo, el Fandango no es exclusivo de Almería, ni siquiera lo es de Andalucía, ya que este término es tan usual en Brasil o Portugal como en Andalucía. Tampoco es una composición exclusivamente flamenca, ni de una determinada provincia andaluza, aunque haya adquirido especial relevancia y esté muy extendido por las provincias de Huelva, Málaga y Cádiz, habiéndose adoptado en casi todas las provincias españolas.

La etimología de la palabra parece clara. Para *Corominas*, el término «Fandango» deriva de la voz «fado» (canción y baile popular en Portugal). En cambio, otros autores (Fernando Ortiz) lo hacen derivar de la palabra «fanda» (convite), y quizás esto pueda explicar por qué se bailaba preferentemente en las bodas, bautizos y festejos populares que se celebraban en los pueblos de La Alpujarra y de los Montes de Málaga, y por qué han llegado hasta nuestros días estos bailes con el nombre de «*fandangos serreños*».

El musicólogo Felipe Pedrell nos habla también del «*pandango*», nombre que dan al fandango los indios filipinos por carecer de la letra «f» en su alfabeto. Es éste un baile pantomímico, derivación, o mejor dicho, corrupción del baile español de igual nombre.

Por su carácter marcadamente sensual, se ha comparado al fandango con el baile de las «bayaderas» indostánicas y con el «tchega» de Mozambique. Se suele acompañar con la guitarra, las castañuelas y el violín, y su ritmo es ternario, asemejándose de este manera al bolero y a las seguidillas.

Por su brío y alegría lo han incluido músicos famosos en sus obras de ambiente español, como *Mozart* en «Las bodas de Fígaro», *Gluk* en el «Ballet

de Don Juan», *Granados* en «Goyescas» y también *Rimsky Korsakov* en su «Capricho español».

En otro orden de cosas, el fandango es un término amplio, tronco común de otras danzas conocidas. Las murcianas, las granadinas, la malagueña, la rondeña y otras danzas típicas españolas son variantes del fandango. A este respecto, opina *Estébanez Calderón* que a la familia del fandango pertenecen también las soleares, javeras y peteneras, y, según *Foz*, lo mismo el fandango que la jota son legítimos descendientes del canario y del gitano antiguos.

Considerado este baile como licencioso, fue alguna vez objeto de las censuras eclesiásticas, y prohibido por las Ordenanzas reales, al igual que otras danzas, como la zarabanda, la chacona y las zambras.

B) ASPECTOS HISTÓRICOS

Como ocurre con la mayoría de nuestras danzas es muy difícil poder precisar su origen. Un historiador almeriense, *el Padre Tapia Garrido*, fallecido en el año 1992, escribió al respecto:

«Es difícil averiguar el origen de estos bailes. Como trasfondo en la lejanía de los siglos están las famosas 'Puellae Gaditanae', que entretenían los ocios de los romanos; más cerca las jarchas, canciones mozárabes en latín popular, y los zéjeles árabes del siglo X; las coplas andaluzas no alcanzan su apogeo hasta el siglo XVI, precisamente en el momento en que llegan los nuevos pobladores (...).

No me atrevería a asignar el origen concreto de estas costumbres a ésta o aquella fuente. Los pobladores del siglo XVI vinieron de distintas regiones españolas, donde de antiguo imperaban cantos y bailes, usos y costumbres, que traían asimilados con la sangre: algo influirían estas costumbres ancestrales en la elaboración de las nuevas» (Tapia, 1965).

Asimismo, el folclorista *Eduardo Torner* sostiene el origen árabe del fandango actual, teoría esta que ya defendió *Ribera* en su libro «La música árabe». Dice Ribera:

«Quedaron en el vocabulario español multitud de palabras árabes, con las que debieron familiarizarse los cristianos por haberse comunicado íntimamente con los moros en sus fiestas musicales: unas expresando manifestaciones ruidosas...; otras expresando géneros de cantos o bailes, como 'anexir', 'fandango', 'zorongo' y 'zarabanda'».

La primera vez que aparece documentada la palabra «fandango» fue en el año 1705, en el entremés anónimo «El novio de la aldeana». Sin embargo, es el

deán *Manuel Martín* el que en el año 1712 escribió desde Cádiz una carta en latín, en la que se hace la siguiente descripción del fandango:

«Conocí esta danza de Cádiz, famosa después de tantos siglos, por sus pasos voluptuosos, que se ve ejecutar aún actualmente en todos los barrios y en todas las casas de esta ciudad, aplaudida de modo increíble por los espectadores: no es festejada solamente por gitanas u otras personas de baja condición, sino también por las mujeres más honestas y de posición más elevada».

Y más adelante nos habla de la técnica del fandango:

«Los pasos de esta danza son bailados lo mismo por un hombre y una mujer, que por varias parejas, y los bailadores siguen el compás de la música con suaves ondulaciones de sus cuerpos... La risa ruidosa y los gritos alegres estallan, y los espectadores, poseídos de gran entusiasmo, como en las antiguas atelanas, se lanzan a tomar parte activa y se balancean siguiendo los movimientos de la danza».

Algunos años más tarde, concretamente el día 11 de Julio de 1768, *Ramón de la Cruz* estrena el sainete titulado «El Fandango de candil», que fue impreso suelto en el año 1792. En dicho sainete, el escritor madrileño hace una descripción deliciosa del baile, sobre todo, cuando el guasón de turno rompe la soga que sostiene los candiles quedando todo a oscuras, con el consiguiente revuelo y el jolgorio de los más jóvenes.

También, el poeta y fabulista español *Tomás de Iriarte*, en la segunda mitad del siglo XVIII se refiere al fandango como «el son más popular del pueblo español (...), que acompaña a una danza cuyos movimientos, llenos de gusto y fantasía, asombran a los más hábiles maestros...».

Posteriormente, serían los viajeros románticos, que recorrían nuestra geografía a principios del siglo XIX, los que dejarían su testimonio escrito. Y así el ruso *Vassili Botkine* nos cuenta que visitando el pueblo de Alhama de Granada en el año 1845, «tras vagabundear por sus calles estrechas, me paré ante un grupo donde se bailaba. Un anciano, vestido con capa, sentado sobre una piedra, tocaba la guitarra entonando un fandango; delante de él, bailaban varias parejas».

Y, *Pedro Antonio de Alarcón*, en su viaje por La Alpujarra en el año 1872 se admiraría al presenciar una fiesta cortijera en el pueblo granadino de Murtas:

«En cuanto al fandango que se baila en Murtas y sus cortijos –dice Alarcón– supera con mucho al de todos los pueblos inmediatos...

Primero: por las bellas y complicadas mudanzas que se hacen durante la copla;

Segundo: porque se baila, acompañándose con castañuelas, cosa rara en aquella región;

Y tercero: porque la orquesta se compone casi siempre, no sólo de guitarra, bandurria y platillos, como en el resto de aquellas tierras, sino también de violín...» (Alarcón, 1874).

Por último, y por no citar más autores, valga como síntesis la descripción que de esta danza hace un escritor español de la época de la Restauración y que fue recogida por *Charles Davillier* en su libro «Viaje por España», publicado en el año 1874:

«El aire nacional del Fandango, como una chispa eléctrica, hiere y anima todos los corazones: mujeres y doncellas, jóvenes y viejos, todos parecen resucitar al oír esta música tan querida, que suena potente en los oídos y en el alma de todo español. Los bailaores se lanzan, unos provistos de castañuelas; otros haciendo castañetear los dedos; la mujer, sobre todo, se significa por la suavidad, ligereza, flexibilidad de sus movimientos y voluptuosidad de sus actitudes, marcando con gran precisión el compás con el taconeo en el suelo. La pareja de bailadores se provocan, se huyen y persiguen uno al otro: a veces, la mujer toma un aire lánguido, echando miradas llenas de fuego que parecen anunciar su rendición. Los amantes parece que están a punto de caer el uno en brazos del otro; pero de golpe la música para, y el arte del bailador consiste en quedar inmóvil; cuando la música vuelve a empezar, el Fandango renace también» (Charles Davillier, 1874).

C) GEOGRAFÍA ALMERIENSE DEL FANDANGO

Las primeras noticias que tenemos del Fandango en Almería las proporciona un Informe de las Autoridades de Adra en el año 1833, donde consta no conocerse «otra diversión que el baile nacional del fandango», y la verdad es que este baile debía de estar ya por estas fechas muy arraigado en la capital almeriense, pues *Fernando de Triana* da noticias de la fiesta de fandangos que se celebraba en Almería a mediados del siglo XIX:

«...se levantaba en el Paseo del Príncipe (hoy, Paseo de Almería) un tablao donde se subían cantaores y guitarristas, y allí a lo ancho del Paseo, multitud de parejas bailaban, con el único aderezo de unos palillos...».

Estas noticias están confirmadas por el testimonio de *Garzolini*, quien en su libro «Ricordi di Spagna», en el que narra su viaje desde Italia hasta Almería, escribió:

«A la noche se va al Paseo del Príncipe a oír la música, a ver el mástil de la cucaña y al placer del encuentro y la conversación. Desde las nueve hasta la

media noche, música en la Plaza (...) en donde baila cerca de un millar de personas» (Garzolini, 1876).

Para el estudio del fandango en la provincia de Almería la hemos dividido en cuatro zonas o áreas geográficas: 1) La Alpujarra; 2) Levante; 3) Norte; 4) Almería capital. En cada una de ellas, sobreviven manifestaciones de esta danza, que todavía se ejecuta en las fiestas patronales de los pueblos y en los acontecimientos familiares (bodas, bautizos), aunque también la llevan entre su repertorio los grupos folclóricos actuales, quienes la interpretan en los Festivales y Muestras de Folclore. Vamos a estudiar cada una de ellas.

1) La Alpujarra

La danza del cortijero o Fandango «robao»

En el Informe elaborado por las Autoridades de Adra en el año 1833 no se mencionan para nada ni el cortijero «Robao» ni las «Mudanzas», y ello se explica porque, en realidad, son variantes del fandango.

La danza del cortijero está extendida por todos los pueblos de La Contraviesa (Murtas, Albuñol) y por las cortijadas altas de Adra (Barranco de Almería, Barranco de Gurrías, el Trebolar), donde se interpreta en cada lugar con sus propias peculiaridades; de ahí que se use indistintamente el nombre de «cortijero» o Fandango «robao» (Este último nombre hace alusión al continuo robo de la pareja que se va produciendo durante la ejecución del baile).

El Fandango «robao» lo bailan dos parejas que pueden ser mixtas o sólo de mujeres, que hacen las mudanzas al compás de las coplas, sin abrazo final. El «robao» es un baile de trovadores, con descanso en cada estrofa, pero sin parar el ritmo, que sólo se hace un poco más lento. Se acompaña el baile con la guitarra, el violín, la bandurria, el triángulo, los platillos cortos, las castañuelas y «las variadas voces de los cantaores, pues la parte o coplas del fandango no tiene punto determinado para su entrada, efectuándose en cualquier compás de los tres tiempos que tiene, y en los demás tiempos, que tampoco hay un orden de sucesión en las diferentes variantes de que suele componerse».

Se bailaba y se sigue bailando en las romerías de las cortijadas de Adra, sobre todo, en la romería de San Isidro, patrono del Barranco de Almería. He aquí como la describe un testigo presencial que la vivió en el año 1880, y que recogió el cura *Amat y Martín* en los Anales que se conservan en el Archivo Parroquial de Adra:

«Es una romería que hace la gente de la Sierra y la de Adra y la de los pueblos inmediatos; la concurrencia es numerosa; en grupos más o menos

numerosos van llegando los romeros a la Hermita; es agradable ver por aquellas lomas las turbas que acompañadas de una o más guitarras caminan alegremente; las mujeres usan pañuelos y vestidos de colores fuertes, que contrastan con los que ofrecen las hierbas que hay en las sementeras; los mozuelos llevan flores en los sombreros y en las orejas. Cuando se calcula que han venido de todos los puntos de la Sierra, se principia la procesión que recorre una parte del campo por la parte norte de la Hermita; seguidamente se dice la misa. Concluida ésta, se rifan panes, rosas y algunos otros objetos; el precio de la rifa es de uno o dos cuartos. A la vez que la rifa se hace el baile, diversión principal de la fiesta; multitud de parejas bailan a la vez; casi todas usan palillos; su ruido fuerte y monótono, hace que padezca la cabeza de los espectadores que no son serranos ni aficionados a estas fiestas; a pesar de eso el aspecto que ofrece el baile es sorprendente y agradable; a las 3 ó 4 de la tarde principia a retirarse la gente para ir a buscar la comida en sus respectivos cortijos; en éstos se reproducen los bailes por la noche, pero poco concurridos porque sólo cuentan con las parejas que hay en cada cortijada...» (Ruz, 1981).

Una variante del Fandango «robao» son la «Mudanzas», llamadas también «Mudanzas del Río» o simplemente «Muanzas». Se bailan por una sola pareja que adopta infinidad de posturas o mudanzas, de donde reciben el nombre. Estas pueden ser: floretas, encajes, campanelas enteras, atravesadas, cuatropezadas, giradas, rompidos, boleos y otras tantas.

Se acompaña este baile, además de con los instrumentos convencionales (guitarra, bandurria, violín, triángulo y platillos cortos) con las castañuelas (los «palillos») y los acompasados movimientos de los brazos, hombros, codos y muñecas. Las puntas de los pies suelen mantenerse hacia fuera y el rostro dirigido hacia su compañero de baile, sin encoger nunca las piernas.

Como se dijo antes, el baile se realiza por parejas, y suele tener de cuatro a seis pasos diferentes («mudanzas»), que cambian con cada quintilla del trovo. El primer paso se llama «de una vuelta»; el segundo, «el brinquillo»; el tercero, la «vuelta de espaldas»; el cuarto, la «carrerilla»; el quinto, la «miraílla»; y el sexto y último recibe el nombre de la «carrerilla». Termina el baile con el tradicional «abrazo», que consiste en alargar el brazo el mozo para tocar el hombro de la moza.

Las coplas que acompañan a este baile son sextillas octosílabas, esto es, cuatro versos literarios y seis musicales, con un ritmo machacón muy parecido al que utiliza el trovo, repitiéndose el primero y el tercer verso, y los dos últimos. He aquí algunas de estas coplas:

«Dulces como el caramelo
todas las Marías son,
dulces como el caramelo,

y yo como soy amario,
por una María muero,
por una María muero».
«La Rábita y Albondón,
Berja, Dalías y Adra,
La Rábita y Albondón,
Yegen, Mecina y Cádjar,
Murtas, Ugíjar, Turón,
son pueblos de la Alpujarra».

2) Levante

a) El Fandango de Cuevas

La vecindad de Almería con las provincias de Murcia y Albacete ha enriquecido el Folclore almeriense con otras danzas de origen murciano y manchego, como las parrandas y las seguidillas. Aunque, como es sabido, una buena parte de nuestros bailes populares son fandangos que reciben denominaciones que los singularizan y, a veces, modifican su ejecución, encontramos muy frecuentemente que determinados pueblos o ciudades poseen un fandango propio, Esto ocurre en la localidad almeriense de Cuevas de Almanzora, pueblo muy cercano a la provincia de Murcia, en otro tiempo famoso por sus minas de Sierra Almagrera y El Jaroso.

El fandango de Cuevas es un baile en el que algunos autores descubren reminiscencias moriscas presentes también en la vecina Mojácar. Se baila formando pareja en el centro y dos parejas o más al lado de la pareja central. El ritmo de la danza se sigue incluso con la cabeza y la cintura especialmente. Se acompaña de guitarra, laúd, bandurria y mandolina, pero, sobre todo, con las postizas (castañuelas). Las estrofas de las canciones que acompañan al baile son quintillas octosílabas variando su rima asonante a medida que se desarrolla el baile:

«Cantaré hasta que amanezca
porque me gusta cantar;
el que no quiera escuchar
el fandango de esta tierra,
que deje la noche en paz.
Me estaban aconsejando
que tu querer lo dejara,
como si el cariño fuera
¡ay! un reloj de pared
que se cuelga donde quiera.

En Almería hay una fiesta;
mi madre me va a llevar;
y, como voy tan compuesta,
me sacarán a bailar,
llevo yo mi castañeta».

El Fandango de Cuevas es uno de los fandangos citados por *Felipe Pedrell* en su libro «Música Española». En el año 1989, fue una de las composiciones musicales incluidas en el disco editado por la Diputación Provincial de Almería, bajo el título «Música Popular de Almería», siendo la letra del poeta *Alfonso López* y los arreglos musicales de los *hermanos Miranda*.

b) El Fandango de Mojácar

Mojácar, el pueblo almeriense que mejor conserva su pasado árabe en la actualidad, tiene su propio fandango, con algunas variantes rítmicas que lo hacen distinto a los demás fandangos almerienses que hemos expuesto.

El Fandango de Mojácar, cuyo origen data, sin ningún fundamento, una conocida folclorista malagueña entre los siglos XVII y XVIII, tiene dos tiempos totalmente distintos. Según el músico almeriense *José Richoly*, que ha estudiado esta danza, su tonalidad es la que los flamencos llaman «por medio tono», que hace la cadencia perfecta andaluza re-do-si-la. Su compás, igual que el de la mayoría de los fandangos de Almería, es de 3 por 4.

Escribe Richoly en un opúsculo titulado «Folcklore Almeriense»: «No sin esfuerzo en el estudio de la música folklórica de esta provincia he podido sacar algo en claro acerca de esta danza. Para no falsear ninguna apreciación sobre el fandango, he recurrido a los más viejos del pueblo –gentes sencillas, curtidas por el sol y por el viento– que me lo han tarareado con la emoción de quien entrega un tesoro. El poder acoplar esta danza se ha hecho prolijo y difícil, ya que con los años se ha ido perdiendo el hilo melódico» (Richoly).

La letra de este Fandango hace alusión a las canciones de galanteo que tan en boga estuvieron durante la época de la Sección Femenina, lo que nos hace dudar de su autenticidad. He aquí una muestra:

«A la, la, la.
Adiós que no te veré,
adiós que no te veré,
desde este domingo al otro,
a la, la, la,
desde este domingo al otro.
¡Ay! qué semana tan larga,

¡ay! qué domingo tan corto,
lala, lala, lala, lala...

A la, la, la.
Mojácar está en la sierra,
Mojácar está en la sierra,
y tu cortijo en un llano,
a la, la, la,
y yo por verte los ojos, ¡y yo por verte los ojos,
me paso el domingo andando,
lala, lala, lala, lala ...».

c) *El fandango de Níjar*

Níjar, pueblo almeriense de gran tradición artesanal, posee otro fandango, que ha sido recuperado en fechas recientes, gracias al trabado de campo y a la labor de rescate llevada a cabo por los antropólogos y profesores *Pedro Molina* (Universidad de Almería) y *Danielle Provensal* (Universidad de Barcelona), que presentaron el resultado de sus investigaciones en el I Congreso de Folclore Andaluz, celebrado en Granada en el año 1986.

Así describen esta danza que, gracias a su trabajo, se ha podido incorporar al repertorio de los grupos folclóricos de la provincia de Almería:

«Refiriéndonos al sentido puramente folclórico de dicha danza, hay que destacar distintas características, como sus variados pasos que son ejecutados en función de su música y sin orden coreográfico, es decir, que junto a la pareja puede ejecutar un determinado paso en primer lugar, a la vez que otra segunda pareja dicho paso lo baila en cualquier otro orden; sin embargo, todos los pasos están bien contados rítmicamente a pesar de la indefinida música en cuanto a su duración.

Sus ritmos musicales suelen estar compuestos por compases ternarios, con aire similar a las 'arrieras' de Dalías.

Se aprecian ciertas influencias tanto en la música como en los pasos de la danza de las 'parrandas', baile de gran extensión en todo el levante almeriense.

Indistintamente se bailaba en grupos compuestos por filas de parejas o simplemente en parejas, nunca por individual, al igual que el resto de sus danzas.

Su sentido ritual está dedicado a las parejas, ya que desde el principio hasta el final de esta danza los pasos, posturas y posiciones van marcando 'poses' compenetrados por dos personas.

Básicamente consta de:

- 1) Estribillo (paso sostenido similar al de 'sevillanas').
- 2) Cruce (paso cruzado con giro sobre pie plano).
- 3) Coplillas (variados pasos).
- 4) Final (salto y postura final).

Situación: filas compuestas de parejas tomando el frente con relación a la pareja como punto de referencia pasando por distintas direcciones a lo largo de la danza.

Introducción: no adoptan posiciones determinadas; utilizan posturas espontáneas y comienzan a bailar al roque de unos palillos» (P. Molina y D. Provencal, 1988).

Los referidos investigadores han realizado una pormenorizada descripción del baile, paso por paso, incluyendo también los toques de palillos, aspecto éste muy importante, pues no hay que olvidar que a este fandango se le llamaba y se le sigue llamando también «Baile de palillos», aunque algún estudioso almeriense considere como variantes de esta danza a «Las Parejas» y «Los Mollares» de Níjar.

Actualmente, este baile lo siguen bailando mucho en los anejos y cortijadas de Níjar, sobre todo, en las fiestas patronales.

3) Zona Norte

El Fandango de la Jauca

La Jauca es una pequeña cortijada almeriense del pueblo de Serón, que se divide en dos barrios: la Jauca Alta y la Jauca Baja. En la actualidad, habitan las cortijadas unas treinta familias, casi todas ellas de avanzada edad. Pues bien; en estas cortijadas se baila uno de los fandangos más auténticos de la provincia de Almería, que recientemente se ha recuperado gracias a los responsables de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Serón y de un Maestro de la Escuela de Adultos.

El Fandango de la Jauca ha sido estudiado por el historiador almeriense *Juan Grima Cervantes*, quien coordinó el Estudio presentado por un grupo de alumnos suyos al Simposio Regional de Cultura Andaluza «Proyecto Demófilo», en Baeza los días 10 a 12 de noviembre de 1993. De este trabajo de investigación sacamos las notas que exponemos a continuación.

El grupo musical que acompaña al baile está formado por un cantaor, dos guitarras, dos laúdes y una bandurria.

Por lo que se refiere al baile, todas las personas que sobrepasan los 50 años en la Jauca lo conocen perfectamente. Puede ejecutarse por una sola pareja,

dos, tres ..., o por un grupo tan grande como sea el salón de la fiesta. Los pasos de estos fandangos bailados recuerdan a las jotas aragonesas o a las andaluzas que se hacían a principios de este siglo en muchos pueblos. Además, siempre se danza al compás de la música, dando pasos a un lado y a otro, y cruzándose en total compenetración con el otro miembro de la pareja.

Asimismo, las mujeres al compás del baile tocaban las postizas, pero esta costumbre se ha perdido, aunque todavía viven algunas viejas de más de 80 años que fueron verdaderas especialistas.

Sin embargo, he aquí lo más asombroso y extraordinario: de todo este ritual festivo tradicional los fandangos son muy primitivos y están poco evolucionados. Sin duda alguna, son flamencos, casi primos hermanos de los verdiales antiguos que se cantan en algunas zonas de Málaga, o de los viejos fandangos camperos y de trilla. Parece ser que han quedado latentes, tal y cual fueron creados y cantados por los segadores y esquiladores de finales del siglo pasado. Las estrofas son siempre de cuatro versos, aunque hay también algunas estrofas de cinco. El tema casi siempre es lírico: palabras de amor y desamor entre enamorados, y se pueden encontrar algunos de tono burlesco o de mofa con tintes desenfadados y verdes.

La falseta que se emplea en estos fandangos es alegre, juguetona; gira alrededor de un sólo tema, dando vida al primer y al cuarto verso que suele repetirse. Por esta razón, algunos especialistas señalan su parecido con las malagueñas que se cantan en la provincia de los Vélez de Almería, aunque el baile es totalmente distinto. De lo que no existe duda es de la antigüedad de las letras, que fueron escuchadas cantar de sus mayores por los ancianos actuales, pues ellos no componen ni han estudiado música.

Los paralelismos con el instrumental musical de los verdiales serranos es increíble, a excepción de los platillos y los violines de dos cuerdas que aquí no se utilizan. Quizás en este caso, las influencias en cuanto al acompañamiento haya que buscarla en los parranderos, tan extendidos por el norte de Granada y de Almería, comarcas no muy lejanas a la Jauca, que utilizan los mismos instrumentos musicales. Pero tampoco en la Jauca los fandangos fueron inalterables. La influencia de los cantes largos, como el taranto, la minera y el trovo, debieron introducirlos los jóvenes que, en época de poca tarea en el campo, se iban a trabajar a las minas de Serón, donde estos cantes predominaban. De aquí que algunos fandangos que se interpretan exactamente igual, tengan cinco versos, pero su origen es foráneo y más moderno.

4) Almería capital

El Fandanguillo de Almería

Sin ningún género de dudas esta composición rítmica, cuyo autor fue el músico almeriense *Gaspar Vivas Gómez*, y la danza que le acompaña es el baile más emblemático del folclore musical almeriense, y el de mayor divulgación fuera de Almería, gracias a la bailaora *Dora la Cordobesita*, quien le dio vida perenne al popularizarlo con su arte y buen hacer. En palabras de *José de Juan Oña*, «a ambos de la mano, debe Almería que su cante genuino tenga fama universal», aunque yo le añadiría también el trabajo de difusión realizado en estas últimas décadas por los Grupos de Folclore almerienses, que lo han llevado en el repertorio de sus actuaciones, no solamente por toda la geografía española, sino también fuera de nuestro país.

Sin embargo, no es nuestra intención detenernos a glosar la biografía y la personalidad de su autor, cuya figura ya fue debidamente ensalzada por los estudiosos almerienses *Maria del Carmen Brotóns Bernal* y *Francisco Gomis Peinado* en una Comunicación sobre el autor del Fandanguillo presentada al 3 Congreso de Folclore Andaluz celebrado en Almería, ni tampoco hacer un estudio de su extensa obra musical, sino que nuestra pretensión se ciñe únicamente a estudiar el Fandanguillo como una de las modalidades del Fandango almeriense. Porque, efectivamente, el fandanguillo es una variante del fandango, llamada también fandanguillo gaditano.

Esta composición, de carácter marcadamente desenvuelto, como el zorongó, el cachirulo, el charandé y la jerigonza del fraile, dieron todos ellos en la época de su auge no poco qué hacer a las autoridades, proporcionando gran renombre a ciertas reinas de la farándula en los siglos XVII, XVIII y comienzos del XIX. Su definición viene recogida en el Vocabulario Andaluz de *Antonio Alcalá Venceslada*: «Fandanguillo. Canción y bailes andaluces derivados del Fandango. Son conocidos el 'de Almería', 'de Lucena' (Córdoba) y 'del Alosno' (Huelva)».

Según el articulista almeriense *José de Juan Oña*, el Fandanguillo de Almería nació, se crió y se desarrolló en las tierras de Níjar.

Escribe Oña:

«En las fiestas se ataviaban con sus mejores galas; y en las eras de los cortijos, o en la plaza del pueblo, daban rienda suelta a sus alegrías que expresaban en donosos cantos. El fandango, baile y canto, al son de guitarra y castañuelas, con movimientos vivos y apasionados, lo danzaban sin reposo. El fandanguillo, que era similar, lo bailaban con el rasguear de la guitarra, las mozas y mozos, trenzando sus arabescos movimientos, con afiligranados poses

y posturas, entre el repiqueteo de las postizas. Aquella algarabía se expresaba con un cante sencillo, en «tercios» cortos, que se interpretaba como una expresión de amor hacia una moza» (José de Juan Oña, 1994).

La profesora almeriense *Mari Carmen Brotóns* en la Comunicación antes citada sostiene que «es en la Guerra europea (1914-18) cuando aparece el nombre de este sencillo y genial almeriense, Gaspar Vivas Gómez, con una obra de baile: «Fandanguillo de Almería». Sin embargo, José de Juan Oña ha escrito que fue en el Café de Lyon D'Ors, donde se dio a conocer, por el propio autor, su denominado Fandanguillo de Almería en el año 1920. Posteriormente, el estreno oficial se haría en el Teatro Cervantes a principios del mes de Julio del año 1930, con la actuación de la famosa bailarina *Dora la Cordobesita*, con gran éxito de taquilla, público, crítica y contratos.

Vamos a estudiar ahora el desarrollo de esta danza, que consta de 86 compases de música y baile popular, tal y como su autor lo concibió: «Primeros 8 compases. En escena una bailaora de tronío, tocada con sombrero cordobés, esbelta la figura y sonrisa en los labios derrochando simpatía, con ritmo pausado. Empieza el 'Fandanguillo' con fino taconeo, punteo y palillos, sin estridencias, con lentitud, brazos en alto y repiqueteando suavemente las castañuelas, para explorar el tablao y calentar músculos. En el compás 9º. Con pisada fuerte queda estática sólo dos segundos y entra en los siguientes 28 compases: de clásico baile popular, fraseándolo con gracia y sentimiento, masculando, regustando, transmitiendo con todo su cuerpo ese 'fandango' que labraron nuestros antepasados, con esa delicadeza y expresividad que la caracterizaba desde el principio al fin. Los 8 compases que siguen. De marcado punteo y taconeo, decreciendo el ritmo, sin dejar de frasearlo con elegancia y pasar a los... 12 compases siguientes. Son de gran expresión corporal, con movimientos delicados, revoleras, punteo y taconeo con palillos, deleitándose en la melodía con embrijo, duende, repitiendo hasta 4 veces ese delicado ritmo de a 3 compases cada uno para pasar a los... 4 últimos compases.- Decreciendo con tacto, languideciendo suavemente y cerrar con dos rítmicos plantos de pies y figura para volver a empezar los... 8 primeros compases... De ritmo lento y suave que irá poco a poco acelerando hasta llegar al... 9º compás. Da entrada a los... 15 más 1 compases últimos. Con pisada fuerte, destocándose del sombrero cordobés, lo arroja a un lado con brío y locura de revolera, castañuelas, taconeo y contorsiones, que llega al paroxismo contagiando al público sus vibraciones, su tensión. Sin descomponer su erguida figura estática, termina con un golpe de tacón y castañuela, frente al público, en el último compás que pone broche final al Fandanguillo» (Mari Carmen Brotóns y Francisco Gomis Peinado, 1992).

La primera letra que el autor le puso al Fandanguillo decía así:

«Para cantar fandanguillos
que den pena y alegría
es preciso haber 'nacío'
en un barrio de Almería».

Posteriormente, le agregé otros versos, al no encajar con su creación musical, los omitió.

Bernardo Martín del Rey, poeta y Cronista Oficial de Almería ya fallecido, le compuso una estrofa que decía:

«El fandanguillo de Almería
sólo se puede cantar
en el puerto y bahía
o en un barco en alta mar».

Asimismo, en un artículo que publicó este mismo autor en la Revista «La Esfera Automovilística» hacía referencia, que en los Estatutos de la Peña almeriense «El Taranto» habían aparecido dos coplas más para el Fandanguillo. Una era la estrofa anterior, y la otra decía lo siguiente:

«El Fandanguillo de Almería
se funda en tres elementos:
en el sol del mediodía,
en el azul del mar,
y en el viento».

Y aún hubo otra letrilla inédita, que decía:

«El Fandanguillo de Almería
es algo que llega al alma:
pone fuego en el corazón,
y fantasía en la mirada».

Como ya se dijo con anterioridad, en el año 1898 la Diputación Provincial de Almería editó un disco y una cinta cassette, con el título de «Música Popular de Almería», donde entre las composiciones musicales que contiene insertó el Fandanguillo de Almería, con estas letras, cuyos autores son *Manuel del Águila* y *Antonio Zapata*:

«El Fandango de Almería
nadie lo sabe cantar.
que lo cantan los mineros,
cuando lo van a trabajar
a las minas del Romero».

«Yo pensé que con el tiempo
dormirían mis recuerdos

desde que dejé Almería
pero se van aumentando
con las horitas del día».

«El Fandango de Almería
es azul como las aguas
de la mar de su bahía
que brilla como la plata
al anochecer del día».

Hoy, el Fandanguillo es «el mejor himno de Almería», estando muy arraigado en el alma popular almeriense.

D) CONCLUSIONES

Las manifestaciones del Fandango en Almería son evidentes. Todavía perduran fandangos muy auténticos y genuinos, sobre todo, en los pueblos de la sierra. El espacio y el tiempo en que se desarrollan suelen ser en las celebraciones familiares (bodas, bautizos, matanzas caseras) y en las fiestas patronales de los pueblos y barriadas.

Sin embargo, las condiciones de vida de la sociedad actual y un culto mal entendido a la modernidad están acabando con los almerienses. Las discotecas están sustituyendo a los escenarios naturales donde se celebraban los bailes. Falla también la transmisión de las danzas de padres a hijos, que se hacía hasta hace muy pocas fechas de forma natural y espontánea. Los jóvenes de hoy, en general, «pasan» del fandango y de todos los bailes tradicionales. El panorama es, en cierto modo, bastante desolador.

No obstante, en medio de tanto escepticismo, comienzan a vislumbrarse algunos indicios de cambio: Por un lado, la celebración en la provincia de Almería de los Encuentros de Cuadrillas (Vélez-Rubio) y del Festival de Música tradicional de la Alpujarra, con carácter anual, ha motivado que los pueblos almerienses traten de conservar sus raíces, y, al mismo tiempo, se está consiguiendo rescatar algunos bailes que ya se daban por perdidos.

Por otro lado, es justo destacar la labor que están realizando los Grupos de Folclore almeriense (con especial mención al Grupo Municipal «Virgen del Mar»), que llevan en su repertorio los distintos Fandangos de Almería, así como el trabajo de las Escuelas Municipales de Música y Danza existentes en la capital y en la provincia que, en cierto modo, están supliendo la tarea de transmitir el folclore, que se realizaba antes de padres a hijos, generación tras generación.

Todo ello abre una puerta a la esperanza de conservación de nuestro rico acervo cultural que amenaza con perderse si no se ponen los medios adecuados para evitarlo. De aquí nuestra gran responsabilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AFÁN DE RIBERA, José Joaquín: «Fiestas populares de Granada». Ediciones Albaida. Madrid, 1987.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de: «La Alpujarra» (1ª edición, 1874) Editoriales Andaluzas Unidas. Granada, 1983.
- ALCALÁ VENCESLADA, Antonio: «Vocabulario Andaluz» Voz «Fandanguillo». Editorial Gredos. Madrid, 1980.
- BRENAN, Gérald: «Al Sur de Granada». Siglo veintiuno editores, S.A. Madrid, Junio 1983 (8ª edición).
- BROTONS BERNAL, Mari Carmen y Gomis Peinado, Francisco: «Gaspar Vivas Gómez. Permanente presencia folclórica en su obra». Actas del III Congreso de Folclore Andaluz. Copartgraf, S. Coop. and. Granada, 1992 (pp. 283 a 294).
- CAPMANY, Aurelio: «El baile y la danza». En «Folclore y Costumbres de España» Tomo II. Casa Editorial Alberto Martín. Barcelona, 1994.
- CRiado RUIZ, Francisco; Sedano Moreno, José; López Galán, Mari Carmen; Bonilla Martínez, Juan José; y Aragón Sáez, María: «Los bailes de La Alpujarra». Actas del III Congreso de Folclore Andaluz. Copartgraf, S. Coop. and. Granada, 1992 (pp. 269 a 274).
- CRIVILLÉ Y BARGALLO, Josep: «Historia de la música española». Tomo 7. «El folclore musical». Alianza Editorial. Madrid, 1988.
- DORÉ, Gustavo y DAVILLIER, Charles: «Viaje por España» (Capítulo XX: Danzas españolas. Pp. 465 a 534). Ediciones Grech, S.A. Madrid, 1988.
- F. FÍGARES, María Dolores y PÉREZ ESPINAR, Ramón L.: «Trajes y bailes de nuestra tierra». Imprenta Jiménez Godoy, S.A. Murcia, 1990.
- GRIMA CERVANTES, Juan: «El tiempo petrificado: los Fandangos y Seguidillas de la cortijada de la Jauca de Serón (Almería)». Revista X Encuentro de Cuadrillas (pp. 24 a 28) Vélez-Rubio (Almería), Enero de 1994.
- GUERRA VALDENEBRO, Pepa: «Así canta y baila Andalucía». Gráficas Urania. Málaga, 1986.
- HERRERA ESCUDERO, María Luisa: «Trajes y bailes de España». Editorial Everest, S.A. León, 1984.
- LÓPEZ MÉNDEZ, Harold: «La Alpujarra: Rincón misterioso». Industrias Gráficas España, S.L. Madrid, 1967.
- MARTÍN DEL REY, Bernardo: «Gaspar Vivas y la excelsa bailarina Dora la Cordobesita» (Artículo inédito).
- NAVARRO GARCÍA, José Luis: «Cantes y bailes de Granada». Editorial Arguval. Málaga, 1993.

- OCHOTORENA, Fernando: «La vida de una ciudad. Almería siglo XIX (1850-1899)» Tomo 2 Editorial Cajal. Almería, 1977.
- OÑA, José de Juan: «El Fandanguillo de Almería». Revista «Purchena», núm. 25 (pp. 9 a 11). Casa de Almería y de la Alpujarra en Madrid. Madrid, 1994.
- PROVANSAL, Danielle y MOLINA, Pedro: «Las Danzas: ¿Folclore o cultura popular? Versión Emic-Etic». Actas del Y Congreso de Folclore Andaluz. Editorial Ave María. Granada, 1988.
- RICHOLY, José: «Folclore almeriense». Folleto inédito.
- RUIZ FERNÁNDEZ, José: «El Folclore de La Alpujarra». Memoria de Graduado Social (inédita). Universidad de Granada, 1985.
- RUZ MÁRQUEZ, José Luis: «Adra, siglo XIX». Editorial Cajal. Almería, 1981.
- SPAHNI, Jean-Christian: «La Alpujarra. La Andalucía secreta». Excma. Diputación Provincial. Granada, 1983
- TAPIA GARRIDO, José Ángel: «Historia de la Baja Alpujarra. Berna. Adra. Dalías» (1ª Edición). Artes Gráficas. Almería, 1965.
- TORNER, Eduardo M.: «La canción tradicional española» (En «Folclore y costumbres de España», tomo II). Casa Editorial Alberto Martín. Barcelona, 1994.
- TRIANA, Fernando de: «Arte y artistas flamencos» (1ª Edición, 1935). Demófilo. Fernán Núñez (Córdoba), 1978.
- VV.AA.: «Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana». Tomo 23. Voces «Fandango» y «Fandanguillo» (p. 217). Editorial Espasa Calpe. S.A. Madrid, 1975.
- VV.AA.: «Gran Enciclopedia de Andalucía». Tomo IV. Voz «Fandango» (p. 1.468). Ediciones Anel, S.A. Sevilla, 1979-1982.
- VV.AA.: «Música Popular de Almería» (Disco y folleto. Cinta cassette). Excma. Diputación Provincial. Almería, 1989.

LAS LETRAS DE LOS FANDANGOS DE VERDIALES EN EL SUR DE CÓRDOBA DESDE EL PUNTO DE VISTA DIALECTAL: CRITERIOS PARA UNA EDICIÓN (I).

Manuel Galeote

Buenas tardes, Sras. y Sres. En primer lugar, quiero agradecer a la Comisión Organizadora de este *V Congreso de Folclore Andaluz* la posibilidad que me ha brindado de asistir al mismo y de poder presentar mi comunicación sobre las «coplas populares del Sur de Córdoba» dentro del área de trabajo «Divulgación y enseñanza del Fandango». Por supuesto, a todos ustedes quiero darles las gracias por su compañía esta tarde, aquí en la ciudad del Paraíso.

Como es sabido, en la comarca del treviño que forman los límites de las tres provincias andaluzas de Córdoba, Málaga y Granada (sur de Córdoba, noreste de Málaga y noroeste de Granada) se encuentran enclavados los municipios de Iznájar (Córdoba), Villanueva de Tapia (Málaga) y Loja (Granada). Iznájar es el principal núcleo de nuestra zona de estudio y está situado en las últimas estribaciones de la Subbética Cordobesa.

Allí se observa como hecho cultural destacable, la desaparición de las tradicionales «fiestas de palillos» y, en consecuencia, el olvido de las coplas que se cantaban en las mismas. Hace algunos años que iniciamos la recogida de material folclórico, casi simultáneamente con el comienzo de nuestra investigación para redactar un «Estudio lingüístico del habla rural del treviño». Sin embargo, no ha llegado a materializarse por diversos motivos el proyecto que nació en 1984 ó 1985 y que consistía en la edición del conjunto de coplas, tan importante y numeroso, que casi asciende al millar, entre quintillas y cuartetas.

Quizás el retraso venga motivado por la exigencia de unos criterios rigurosos y científicos, que no falseen la imagen que pueda obtenerse a través de las coplas de la realidad lingüística del treviño.

Desde el punto de vista dialectal, la zona participa –en principio– de las características lingüísticas de la Andalucía Occidental y de la Andalucía Oriental, puesto que se halla situada en la zona de entrecruzamiento de las isoglosas dialectales puede comprobarse con detalle en las distintas aldeas y localidades, según demuestran los Mapas Lingüísticos que se incluyeron en nuestro libro *El habla rural de Iznájar*, publicado por el Excmo. Ayuntamiento en 1989.

En efecto, el municipio iznajeño tiene numerosísimas aldeas, con una importante población rural, que ha sufrido tradicionalmente un aislamiento socio-cultural, sin duda condicionado por su situación geográfica. Así, la Sierra de Campo Agro, al sureste de Córdoba y noroeste de Granada constituye una barrera infranqueable, que sirve al mismo tiempo como límite provincial.

En los últimos años, el descenso de la población ha sido muy rápido y dramático, según los datos de los Padrones Municipales, y va acompañado de un acusado envejecimiento de los habitantes. El profesor Ortega Alba, de la Universidad de Granada tiene un profundo estudio sobre *El Sur de Córdoba. Estudio de geografía agraria* (Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1975, 2 vols.), al que remito para estas cuestiones.

Como consecuencia de este hecho social, cada vez resultará más difícil recoger las letras tradicionales de los fandangos de Verdiales del Sur de Córdoba. El aspecto que más nos interesa en ellas es el reflejo de las peculiaridades lingüístico-dialectales del treviño, que hacen difícil su transcripción con la ortografía convencional del español, de nuestra lengua.

Los cantes de verdiales tienen en estas tierras surcordobesas una variante iznajeña, conocida popularmente como *chacarrá* o *chacarreo*, voz seguramente de origen onomatopéyico. Esta fiesta popular y rústica, ha ido perdiendo su apogeo y esplendor en las últimas décadas. No obstante, en la actualidad está experimentando una revitalización cultural y, sobre todo, institucional, a través de asociaciones o entidades culturales, como la autodenominada «Asociación de Amigos del Chacarrá», a veces con apoyos y subvenciones municipales, etc. Se organizan cursos, veladas, actuaciones en público y otros actos que contribuyen a su debilitada pervivencia. Por supuesto, la fiesta ha perdido su auténtico carácter lúdico, su funcionalidad social, ha dejado de ser un pretexto para la diversión, para el cortejo amoroso, ha perdido, su función ritual y se ha hecho objeto cultural, al transformarse las condiciones socio-económicas, histórico-políticas y culturales que hacían posible su pervivencia.

En estos momentos, cuando nos disponemos a preparar la edición de estos valiosos materiales, es imprescindible abordar el establecimiento preciso de unos criterios. Por eso, al empezar por el principio nos encontramos con Don Antonio Machado y Alvarez y con Hugo Schuchardt. Hoy ya no podemos decir lo mismo que Demófilo y que Rodríguez Marín: «carecemos de un sistema escrito que represente con exactitud las modificaciones fonéticas que se advierten en el lenguaje del pueblo andaluz» (apud Mondéjar, *Dialectología*, 72). No, porque ciertamente, la ortografía convencional del español general o estándar no es suficiente para reflejar las peculiaridades lingüístico-dialectales andaluzas. Pero, entonces podemos recurrir a la transcripción fonética para

reproducir la pronunciación andaluza. Ahora bien —lo señala Antonio Quilis—, «si se utiliza un sistema de transcripción fonética, ¿quién lo podrá leer?» Y añade Quilis: «El problema no tiene fácil solución» (1).

Como ustedes saben, Manuel Alvar y Gregorio Salvador hicieron la transcripción fonética de textos dialectales andaluces, en una obra titulada *Textos hispánicos dialectales. Antología histórica*, Madrid, Anejo LXXIII de la RFE, CSIC, 1960, II, pp. 497 y ss. No obstante, a veces, en esta obra los fragmentos transcritos «representan un compromiso entre peculiaridades fonéticas del dialecto y ortografía convencional», según A. Quilis. Los editores han evitado castellanizar el dialecto porque los materiales serían inservibles, aunque simplifican los caracteres del alfabeto fonético por la orientación «escolar de los textos» reunidos en su Antología.

Así pues, desde los primeros trabajos del Catedrático de la Universidad de Graz, Hugo Schuchardt, sobre la «Fonética Andaluza» (en los que proponía el estudio científico de la lengua española en Andalucía a partir de las coplas flamencas) hasta la actualidad, se constata que es en el nivel fonético-fonológico donde se presentan las principales dificultades de una edición de este tipo.

Asimismo, se deberán abordar aspectos del léxico y de la morfosintaxis, tan importantes en las hablas andaluzas y, a veces, menospreciados o desatendidos por los estudiosos de la lengua y del folklore de la región.

Mucho se ha escrito sobre la historia, el origen, la naturaleza y el status social de las hablas andaluzas (puede consultarse la *Bibliografía sistemática y cronológica de las hablas andaluzas*, publicada por nuestro maestro, el Prof. Mondéjar, de la Universidad de Granada, en 1987, Editorial Don Quijote), sin embargo todos los intentos por escribir en «andaluz» han resultado vanos, porque detrás de la cuestión dialectal subyace otra cuestión sociolingüística, no menos importante. ¿Escribir qué modelo andaluz, el de los hablantes más incultos y rústicos, el del andaluz instruido, el de los ancianos, el andaluz de qué localidad y de qué nivel cultural?

Un escritor elegante y culto, como Juan Valera, que se servía de personajes andaluces, censuraba en 1900 «la adulteración de la ortografía para reproducir el habla andaluza», que hubiera desembocado en una lengua «bárbara e informe».

En consecuencia, ante coplas como las siguientes, que están documentadas en nuestra comarca con una pronunciación que intentaré imitar:

Tienen una sinturita
que parese, que parese,
un clavé en la maseta
que viene el aire y lo mese.

Toah lah mañanah voy
a preguntale a la rúa
que si cura el mal d'amoreh,
que yo muero sin dúa.

Ya me voy, morena mía,
ya me voy que me amanese,
porque el lusero del día
se ha perdío y no aparese.

Ante estas coplas, sólo caben a nuestro juicio dos posibilidades:

1^º) Una edición con la transcripción fonética de todos los matices recogidos en la pronunciación de cada informador: seseo colonial, ceceo o distinción, aspiración de la -s final implosiva, pérdida de la dental fricativa sonora intervocálica, neutralización de -r, -l, etc., que iría dirigida a especialistas interesados en el estudio lingüístico y filológico de estas coplas, que por supuesto podrán conservarse por los modernos procedimientos de grabación digital, para que vuelvan a estudiarlas en otro momento otros investigadores, si así lo desearan.

2^a) La segunda posibilidad es una edición divulgativa. Desde la perspectiva didáctica, los criterios deben adaptarse a las exigencias particulares. Si se pretende divulgar y mostrar el acervo cultural que significa este saber tradicional conservado en nuestros días y a punto de extinción, debemos plantearnos unos objetivos editoriales consecuentes.

En este sentido, una edición erudita como la del primer tipo impide la finalidad didáctica. Por tanto, para dar a conocer y divulgar este rico material folclórico, tendremos que procurar que *los lectores puedan leer las coplas*, luego desecharemos la transcripción fonética y evitaremos la «adulteración» ortográfica que señalaba Valera; al fin y al cabo, una alteración de la ortografía del español para reproducir unos hechos fonéticos (por ej., el seseo o la pérdida de la d- intervocálica) y no otros hechos (aspiración de -s implosiva y abertura vocálica) –esto es lo que han hecho todos los editores de coplas andaluzas desde Don Antonia Machado y Álvarez– sigue siendo una incoherencia y una falsificación de la realidad lingüística andaluza. Por tanto, usemos la ortografía del español general, si bien en la introducción deberíamos indicar que determinados informantes sesean, cecean o distinguen s/z, etc.

En conclusión, antes de abordar una edición de poesía dialectal andaluza, (en nuestro caso, del Treviño de Córdoba, Málaga y Granada) es necesario:

1^º) Completar las encuestas oportunas y almacenar la información con el sistema digital, que haga fiable la reproducción. Este trabajo debe haberlo hecho un especialista en dialectología y sociolingüística andaluza, que conozca el folklore andaluz.

2º) Plantear la necesidad de diferenciar los aspectos didácticos del folclore comarcal de los aspectos de investigación científica, que precisan un órgano de difusión distinto y que dirigen la obra a un público especializado.

3º) Repasar las ediciones de poesía dialectal, valorar las principales aportaciones en este campo y analizar su posible utilidad para nuestra investigación.

4º) Establecer un plan de prioridades en la investigación y decidir qué tarea editorial es más urgente en estos momentos.

5º) Respetar en esas dos versiones de la edición los criterios establecidos para superar incoherencias y contradicciones de las ediciones al uso.

NOTAS

1. QUILIS, Antonio: «La pronunciación andaluza en las obras literarias», *Homenajes. Estudios de Filología Española*, III, 1977, p. 54.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ACTAS: *Actas del I Congreso de Folklore Andaluz: Danzas y músicas populares*. (Granada, 11 al 13 de julio 1986), Granada, Editorial Ave María, 1988.
- ALCALÁ ORTIZ, Enrique: *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile*, tomo I, Cejas, S. A., Priego de Córdoba, 1984; tomo II, Priego de Córdoba, 1986.
- ALVAR, Manuel: *Textos hispánicos dialectales, Antología histórica*, Madrid, Anejo LXXIII de la RFE, CSIC, 1960, II vols.
- FERNÁNDEZ BAÑULS, J. Alberto: *Joyero de coplas flamencas (Antología y estudio)*, Editoriales Andaluzas Unidas, BCA, Sevilla, 1986.
- GALEOTE, Manuel: *El habla rural del treviño de Iznájar, Villanueva de Tapia y Venta de Santa Bárbara*, Ilmo. Ayuntamiento de Iznájar- Ediciones TAT, Granada, 1988.
- «Léxico rural del treviño de Córdoba, Granada y Málaga», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XLV (1990), 131-170.
- «Léxico del olivo en Córdoba, Granada y Málaga», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* LXIII, 123 (1992), 277-300.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: *Colección de Cantes Flamencos*, Ediciones Demófilo, 3ª edición, Madrid, 1975.
- MONDEJAR, José: *Dialectología Andaluza: Estudios*, Los Libros del Caballero del Verde Gabán, Editorial Don Quijote, Granada, 1991.
- MORILLO-VELARDE PÉREZ, Ramón: «La representación grafemática de la fonética andaluza y la literatura dialectal», *Alfinge* (1986), 89-104.

- QUILIS, Antonio: «La pronunciación andaluza en las obras literarias», *Homenajes, Estudios de Filología Española*, III, 1977, p. 54.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Francisco: *La poesía popular en la Serranía sur de Córdoba*, Excma. Diputación Provincial de Córdoba- Excmo. Ayuntamiento de Lucena, Lucena, 1987.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel: «El flamenco como lengua tradicional especial», *El Folklore Andaluz. Revista de Cultura tradicional*, Fundación Machado, Sevilla, 2ª época, nº 5 (1990), pp. 63-84.
- ROPERO NÚÑEZ, Miguel: *El léxico andaluz de las coplas flamencas*, Alfar. Universidad, Sevilla, 1984.
- ACHUCHARDT, Hugo: *Los cantos flamencos (Die Cantes Flamencos)*, 1881), Fundación Machado, Sevilla, 1990.
- SEMINARIO PERMANENTE DE FOLKLORE DE GRANADA, CEP: «El folklore y la escuela: Hacia una metodología activa para el conocimiento de nuestro saber popular», en: *Actas del II Congreso de Folclore Andaluz: Danza, música e indumentaria tradicional* (Sevilla, 1988), Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1990, pp. 313-322.
- VV.AA.: *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Sta. María-Cádiz, 23-26 de Junio de 1987), Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989.

LAS LETRAS DE LOS FANDANGOS DE VERDIALES EN EL SUR DE CÓRDOBA DESDE EL PUNTO DE VISTA DIALECTAL: CRITERIOS PARA UNA EDICIÓN (II).

Manuel Galeote

Quisiera agradecer, en primer lugar, a la Comisión Organizadora de este *V Congreso de Folclore Andaluz* la posibilidad que me ha brindado de asistir al mismo y de presentar esta comunicación sobre las coplas populares del Sur de Córdoba, dentro del área de trabajo «Divulgación y enseñanza del Fandango».

Como es sabido, en la comarca del treviño que forman los límites de las tres provincias andaluzas de Córdoba, Málaga y Granada (sur de Córdoba, noreste de Málaga y noroeste de Granada) se encuentran enclavados los municipios de Iznájar (Córdoba), Villanueva de Tapia (Málaga) y Loja (Granada). Iznájar es el principal núcleo de nuestra zona de estudio y está situado en las últimas estribaciones de la Subbética Cordobesa.

Allí se observa como hecho cultural destacable, la desaparición de las tradicionales «fiestas de palillos» y, en consecuencia, el olvido de las coplas que se cantaban en las mismas. Hace algunos años que iniciamos la recogida de material folclórico, casi simultáneamente con el comienzo de nuestra investigación para redactar un «Estudio lingüístico del habla rural del treviño» (1). Sin embargo, no ha llegado a materializarse por diversos motivos el proyecto que nació hacia 1984 y consistía en la edición del conjunto de coplas, tan importante y numeroso, que casi asciende al millar, entre quintillas y coplas romanceadas donde riman los versos segundo y cuarto. Quizás el retraso venga motivado por la exigencia de unos criterios rigurosos y científicos, que no falseen la imagen, que pueda obtenerse a través de las coplas, de la realidad lingüística del treviño (2).

Desde el punto de vista dialectal, la zona participa —en principio— de las características lingüísticas de la Andalucía Occidental y de la Andalucía Oriental, puesto que se halla situada en la zona de entrecruzamiento de las isoglosas dialectales andaluzas. El trazado de algunas isoglosas puede comprobarse con detalle en las distintas aldeas y localidades, según demuestran los Mapas lingüísticos de nuestra Memoria de Licenciatura, posteriormente incluidos en nuestro libro sobre el habla rural del treviño de Iznájar (3).

En efecto, el municipio iznajeño tiene numerosísimas aldeas, con una im-

portante población rural (casi las dos terceras partes del total), que ha sufrido tradicionalmente un aislamiento socio-cultural, condicionado por su situación geográfica. Así, la Sierra de Campo Agro, al sureste de Córdoba y noroeste de Granada constituye una barrera infranqueable, que sirve al mismo tiempo como límite provincial. En los últimos años, el descenso de la población ha sido muy rápido y dramático, según los datos de los Padrones Municipales, y va acompañado de un acusado envejecimiento de los habitantes (4).

Como consecuencia de este hecho social, cada vez resultará más difícil recoger las letras tradicionales de los fandangos de Verdiales del Sur de Córdoba. El aspecto que más nos interesa en ellas es el reflejo de las peculiaridades lingüístico-dialectales del treviño, que hacen difícil su transcripción con la ortografía convencional del español, de nuestra lengua.

Los cantes de verdiales tienen en estas tierras surcordobesas una variante iznajeña, conocida popularmente como *chacarrá* o *chacarreo*, voz seguramente de origen onomatopéyico. Esta fiesta popular y rústica, ha ido perdiendo su apogeo y esplendor en las últimas décadas. No obstante, en la actualidad está experimentando una revitalización cultural y, sobre todo, institucional, a través de asociaciones o entidades culturales, como la autodenominada «Asociación de Amigos del Chacarrá», a veces con apoyos y subvenciones municipales, etc. Se organizan cursos, veladas, actuaciones en público y otros actos que contribuyen a su debilitada pervivencia. Por supuesto, la fiesta ha perdido su auténtico carácter lúdico, su funcionalidad social, ha dejado de ser un pretexto para la diversión, para el cortejo amoroso, ha perdido su función ritual y se ha hecho objeto cultural, al transformarse las condiciones socio-económicas, histórico-políticas y culturales que hacían posible su pervivencia.

En estos momentos, cuando nos disponemos a preparar la edición de estos valiosos materiales, es imprescindible abordar el establecimiento preciso de unos criterios. Por eso, al empezar por el principio nos encontramos con Don Antonio Machado y Alvarez y con Hugo Schuchardt. Hoy ya no podemos decir lo mismo que Demófilo y que Rodríguez Marín: «carecemos de un sistema escrito que represente con exactitud las modificaciones fonéticas que se advierten en el lenguaje del pueblo andaluz» (5). Ciertamente, la ortografía convencional del español general o estándar no es suficiente para reflejar las peculiaridades lingüístico-dialectales andaluzas, aunque podemos recurrir a la transcripción fonética para reproducir la pronunciación andaluza. Ahora bien —lo señala Antonio Quilis—, «si se utiliza un sistema de transcripción fonética, ¿quién lo podrá leer?» Y añade Quilis: «El problema no tiene fácil solución» (6).

Como es sabido, Manuel Alvar y hizo la transcripción fonética de textos

andaluces (7). No obstante, los fragmentos transcritos en esta obra, a veces, «representan un compromiso entre peculiaridades fonéticas del dialecto y ortografía convencional», según A. Quilis. El editor ha evitado castellanizar el dialecto porque los materiales serían inservibles, aunque simplifica los caracteres del alfabeto fonético por la orientación «escolar de los textos» reunidos en su Antología (8).

Así pues, desde los primeros trabajos del Catedrático de la Universidad de Graz, Hugo Schuchardt, sobre la «Fonética Andaluza» (en los que proponía el estudio científico de la lengua española en Andalucía a partir de las coplas flamencas) (9) hasta la actualidad, se constata que es en el nivel fonético-fonológico donde se presentan las principales dificultades de una edición de este tipo. Asimismo, se deberán abordar aspectos léxico-semánticos y de la morfosintácticos caracterizadores de las hablas andaluzas y desatendidos por los investigadores. A pesar de que se ha escrito bastante sobre la historia, el origen, la naturaleza y el status social de las hablas andaluzas (10), sin embargo todos los intentos por escribir en «andaluz» han resultado vanos, porque detrás de la cuestión dialectal subyace otra cuestión sociolingüística, no menos importante. ¿Escribir qué modelo andaluz, el de los hablantes más incultos y rústicos, el del andaluz instruido, el de los ancianos, el andaluz de qué localidad y de qué nivel cultural? Un escritor elegante y culto, como Don Juan Valera, que se servía de personajes andaluces, censuraba en 1900 «la adulteración de la ortografía para reproducir el habla andaluza», que hubiera desembocado en una lengua «bárbara e informe» (11).

En consecuencia, ante las coplas recogidas en nuestra comarca sólo caben a nuestro juicio dos posibilidades:

1ª) Una edición con la transcripción fonética de todos los matices recogidos en la pronunciación de cada informador: seseo coronal, ceceo o distinción, aspiración de la -s final implosiva, pérdida de la dental fricativa sonora intervocálica, neutralización de -r/-l, etc., que iría dirigida a especialistas interesados en el estudio lingüístico y filológico de estas coplas, que por supuesto podrán conservarse por los modernos procedimientos de grabación digital, para que vuelvan a estudiarlas en otro momento otros investigadores, si así lo desearan.

2ª) La segunda posibilidad es una edición divulgativa. Desde la perspectiva didáctica, los criterios deben adaptarse a las exigencias particulares. Si se pretende divulgar y mostrar el acervo cultural que significa este saber tradicional conservado en nuestros días y a punto de extinción, debemos plantearnos unos objetivos editoriales consecuentes (12).

En este sentido, una edición erudita como la del primer tipo impide la finalidad didáctica. Por tanto, para dar a conocer y divulgar este rico material

folclórico, tendremos que procurar que los lectores puedan leer las coplas, luego desecharemos la transcripción fonética y evitaremos la «adulteración» ortográfica que señalaba Valera; al fin y al cabo, una alteración de la ortografía del español para reproducir unos hechos fonéticos (por ej., el seseo o la pérdida de la d- intervocálica) y no otros (aspiración de -s implosiva y abertura vocálica) –lo han hecho todos los editores de coplas andaluzas desde Don Antonia Machado y Álvarez– sigue siendo una incoherencia y una falsificación de la realidad lingüística andaluza (13). En consecuencia, usemos la ortografía del español general, si bien en la introducción deberíamos indicar que determinados informantes sesean, cecean o distinguen s/z, etc.

En conclusión, antes de abordar una edición de poesía dialectal andaluza, (en nuestro caso, del treviño de Córdoba, Málaga y Granada) es necesario:

1º) Completar las encuestas oportunas y almacenar la información con el sistema digital, que haga fiable la reproducción. Este trabajo debe haberlo hecho un especialista en dialectología y sociolingüística andaluza, que conozca el folklore andaluz.

2º) Plantear la necesidad de diferenciar los aspectos didácticos del folklore comarcal de los aspectos de investigación científica, que precisan un órgano de difusión distinto y que dirigen la obra a un público especializado.

3º) Repasar las ediciones de poesía dialectal, valorar las principales aportaciones en este campo y analizar su posible utilidad para nuestra investigación.

4º) Establecer un plan de prioridades en la investigación y decidir qué tarea editorial es más urgente en estos momentos; y

5º) Respetar en esas dos versiones de la edición los criterios establecidos para superar incoherencias y contradicciones de las ediciones al uso.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Tienes una cinturita
que parece, que parece,
un clavel en la maceta
que viene el aire y lo mece.

Todas las mañanas voy
a preguntarle a la ruda
que si cura el mal de amores,
que yo me muero sin duda.

Ya me voy, morena mía,
ya me voy que me amanese,
porque el lucero del día
se ha perdido y no aparece.

Desde aquí estoy reparando,
como el que no hace nada,
que esa niña que hay bailando
le echa a un hombre una mirada
y lo tiene un mes llorando.

Tu cara se merecía
estar entre vidrieras,
en una iglesia metida
donde todo el mundo fuera
a rezarte todos los días.

Tus padres te están criando
como un granito de trigo
y yo te estoy esperando
para casarme contigo.

Eres chiquita y bonita,
eres como yo te quiero,
eres una campanita
de las manos de un platero.

Quisiera tener para darte
lo que te mereces tú:
una perla y un diamante
y en ese pecho una cruz
de oro fino y relumbrante.

Aceite le pido al mar,
agua clara a los olivos,
a mí me ha puesto tu querer
que no sé lo que me digo.

Ahora sé que sale, sale,
ahora sé que sale, el sol,
ahora sé que sale, sale,
de la fiesta lo mejor.

Me han dicho que cante y canto
porque a mí me pertenece,
que está bailando mi encanto,
si algún día me aborrece
yo me muero de quebranto.

Aire, que me lleva el aire,
aire, que el aire me lleva,
aire, que me lleva el aire,
el aire de una mozuela.

Al precio que tiene el trigo
no quiero mujer ninguna,
que la mantenga su padre
o la deje en ayunas.

Ya me voy, morena mía,
ya me voy porque amanece,
que el lucero del día
se ha perdido y no aparece.

NOTAS

1. Vid. Manuel GALEOTE, *Estudio lingüístico del habla rural del treviño formado por Iznájar (Córdoba), Villanueva de Tapia (Málaga) y Ventas de Santa Bárbara, anejo de Loja (Granada)*, 2 vols., Memoria de Licenciatura inédita, dirigida por el Profesor Dr. D. José Mondéjar, Catedrático de Historia de la Lengua Española de la Universidad de Granada, presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada el 30 de Noviembre de 1987 y calificada con «Sobresaliente por unanimidad».
2. Sobre el folclore de la comarca se han publicado varios trabajos: Enrique ALCALÁ ORTIZ, *Cancionero Popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile*, tomo I, Cejas, S.A., Priego de Córdoba, 1984; tomo II, Priego de Córdoba, 1986; y Francisco RODRÍGUEZ AGUILERA, *La poesía popular en la Serranía sur de Córdoba*, Lucena, Excma. Diputación Provincial de Córdoba. Excmo. Ayuntamiento de Lucena, 1987.
3. Vid. Manuel GALEOTE, *El habla rural del treviño de Iznájar, Villanueva de Tapia y Venta de Santa Bárbara*, Ilmo. Ayuntamiento de Iznájar, Ediciones TAT, Granada, 1988, pp. 149-227; anteriormente, había llamado la atención sobre este hecho el Prof. José Mondéjar, en su libro *El verbo andaluz. Formas y estructuras*, Premio «Antonio de Nebrija» 1959, Anejo XC de la RFE, Madrid, CSIC, 1970, pp. 138-139. Hay reedición de esta obra en Málaga, Ágora Universidad, 1994.
4. Para estas cuestiones, remitimos al lector al exhaustivo trabajo del Profesor Francisco ORTEGA ALBA, *El Sur de Córdoba. Estudio de geografía agraria*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1975, 2 vols.
5. Apud José MONDÉJAR, *Dialectología Andaluza. Estudios*, Los libros del Caballero del Verde Gabán, Editorial Don Quijote, Granada, 1991, p. 72.
6. Antonio QUILIS, «La pronunciación andaluza en las obras literarias», *Homenajes. Estudios de Filología Española*, III, 1977, p. 54.
7. Manuel ALVAR, *Textos hispánicos dialectales. Antología histórica*, Madrid, Anejo LXXIII de la RFE, CSIC, 1960, II, pp. 497 y ss.
8. Antonio QUILIS, *Op. cit.*, p. 54, n. 4.

9. Vid. Hugo SCHUCHARDT, *Los cantes flamencos (Die Cantes Flamencos, 1881)*, Fundación Machado, Sevilla, 1990.
10. En la obra de José MONDEJAR, *Bibliografía sistemática y cronológica de las hablas andaluzas*, Granada, Editorial Don Quijote, 1987, se recogía la información bibliográfica de hasta 428 trabajos, en total, a los que habrá que sumar la publicación en años posteriores de muchos otros.
11. Vid. Juan VALERA, «El regionalismo literario en Andalucía», *Obras Completas*, II, Madrid, Aguilar, 1949, p. 1.052; a este respecto, conviene consultar el interesante y útil trabajo de Ramón Morillo-Velarde Pérez, «La representación grafemática de la cultura dialectal», *Alfinge* 6 (1986), 89-104.
12. Por gentileza de la Dra. M^a Jesús Ruiz, que colabora en el *Catálogo romanicístico de Cádiz* (en elaboración) y con la que me une una larga amistad, he sabido que entre los criterios de edición seguidos por el *Seminario del Romancero de la Fundación Machado*, está el respeto a las variantes dialectales andaluzas, aunque se normalice la ortografía: se transcriben las finales *s*, *z*, *r*, *l*, *n*, y *ɟ*; no se suprimen las vocales contiguas que se han asimilado, no se transcribe el seseo ni el ceceo, se mantienen vulgarismos fonéticos y términos generales en todos los niveles sociolingüísticos, etc.
13. Vid. Antonio MACHADO Y ÁLVAREZ, *Colección de cantes flamencos*, Ediciones Demófilo, 3^a edición, Madrid, 1975, p. 22: «Vamos a indicar las, hasta cierto punto, reglas ortográficas a que nos hemos atenido. Hemos empleado casi constantemente la *b* por la *v*; la *r* por la *l*, la *y* por la *ll*, la *z* y la *c* por la *s*; hemos eludido la *d* en la mayor parte de los casos, sustituyendo en muchos casos la *i* por la *r*, como en la palabra *poique*, y algunas veces en medio de dicción por *s*, suprimiendo, a excepción de esta consonante que al final de palabra suena como *b* aspirada, las consonantes finales».

NUEVE COPLAS DEL FANDANGO CORTIJERO DE ALBUÑOL Y SU RELACIÓN CON OTRAS MANIFESTACIONES POPULARES

José Criado

El Fandango Cortijero de Albuñol es una forma musical primitiva para cante y baile que se conserva en la comarca de la Alpujarra. Es una celebración común en las cortijadas existentes entre los municipios de Adra, Albuñol, Albondón, Murtas y Turón. También, a partir de la emigración masiva de gentes de la Contraviesa a la zona de los invernaderos, en el Poniente almeriense.

El cante de esta manifestación no está limitado a ninguna persona que haga la función de protagonista sino que está abierto a que cualquiera de los presentes en la fiesta pueda cantar, con la normal limitación de que se ajuste a la música.

En cuanto a la música, la compone una orquesta formada por violín, bandurria, guitarra y castañuelas.

Es evidente, a simple oído, la relación de música y cante del Fandango Cortijero de Albuñol con otras manifestaciones populares, como los Verdiales, en Málaga, el baile del Zángano, en Cádiz, o el baile del Chacarrá, en Córdoba.

PUNTO DE PARTIDA

Atendiendo a los indicios observados de relaciones comunes entre el Fandango Cortijero de Albuñol, el cante flamenco y el folclore en todo el ámbito de lengua castellana, decidí indagar en estas relaciones, atendiendo únicamente la utilización en distintas manifestaciones del mismo o parecido texto literario.

Tomé como base las coplas viejas del Fandango Cortijero publicadas en la obra *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra 1982- 1991*, que editó el Centro de Documentación Musical de Andalucía y que yo dirigí y coordiné. Luego, estudié distintos monográficos y antologías.

Copla 1:

*Soy piedra que a la terrera
la gente me tira al verme
lleno de escombros por fuera
pero llegando a romperme
soy un metal de primera.*

Según el trovador alpujarreño Miguel García «Candiota» ésta copla se cantaba en el baile del Robao. Recuerda que cuando empezaba a trovar, en los años de 1944-45 la oía cantar en la cortijada de Albuñol de los Rivas al tío Frasco Santiago, que a su vez la oyó de niño a sus mayores. Contando con que el tío Frasco oyera la copla cuando tenía diez años tenemos que cuando la oyó «Candiota» hacía 80 años, que sumados a los 50 que hace de esto, podemos situar esta copla en La Alpujarra sobre el año de 1860. (*El trovo en el Festival...*, 1992:80).

Por otra parte, el trovero José Castillo afirma que en 1903 dio una velada de trovo con el trovero Marín en Mazarrón, en plena zona minera murciana. Así lo narra Castillo:

«Nuestra presencia allí causó gran revuelo y expectación no sólo entre los trabajadores, sino además entre las clases cultas. Era de ver cómo estudiaban a Marín, cuyo porte humilde les admiraba, midiéndole con la vista de arriba abajo y viceversa, extrañándose que aquella figura sin movimiento y aire distinguido, fuera gala del difícil arte de la versificación.

Se levantó el telón del teatro, atestado de público, y empezó el acto con una quintilla mía en la que advertía a los espectadores que, no obstante el aspecto al parecer vulgar de Marín, ya procuraría él ponerse a la altura de su reputación.

El maestro, incontinente, lanzó una tras otra las dos siguientes quintillas:

De un obrero que no pudo
Recibir otra instrucción
Que la del trabajo rudo,
Del fondo del corazón
Pueblo, recibe el saludo.
Soy piedra que a la terrera
Me arroja cualquiera al verme,
Pues soy escombros por fuera;
Pero ven luego al romperme
que soy metal de primera».

(Castillo, 1994:36) (1)

No dudo en absoluto del testimonio de Castillo pero también es probable que Marín, dada la gran capacidad de memoria en los improvisadores, retuviera la copla y la recitara en el oportuno momento de aquella velada, dándole, incluso, un nuevo carácter literario en el cuarto verso.

Posiblemente fuera ésta una de las tantas coplas que desde Sierra de Gádor hasta La Unión, pasando por Sierra Almagrera y Linares, llevaron con su equipaje los tantísimos mineros que emigraron desde la provincia de Almería entre 1830 y finales de siglo a la provincia de Murcia, en continua búsqueda de trabajo. (Criado, 1994).

Fijémonos que diversos estudiosos del flamenco dan a ésta copla, como perteneciente al ambiente minero de la época referida (2).

Pero tenemos otra referencia a esta copla como poesía improvisada dicha por el trovador del Campo de Dalías José Gómez «el Vicario» en las primeras décadas de este siglo. El testimonio es del también trovador José Barranco López:

«Me acuerdo también de una copla del ‘Vicario’, que aunque otros dicen que la sacaron ellos yo siempre oí decir que la sacó el ‘Vicario’, y es que venía de remúa de la sierra, pos hecho polvo, y cuando llegó a Alcaudique pos sintió la música, había un baile y además sintió cantar, que estaban trovando y llegó a la casa. Y se echó sobre la puerta, que era de dos hojas, y había tres trovaores y le trovaron y la tomaron con él de ver la manera en que iba, copla va y viene, y él callar y observar. Total que ya reventó y dice:

Soy como piedra en terrera,
todos se asombran al verme
soy un escombros por fuera
pero en llegando a romperme
tengo un metal de primera.

Y creo que se lió con los tres y les dio un repaso de miedo». (*El trovo en el Festival...*, 1992:89).

Copla 2:

*A las dos de la mañana
abre que soy el moreno
y me das por la ventana
un vaso de anís del bueno
que me voy con mi serrana.*

De esta copla sólo he encontrado referencias en los cantes mineros.

En un intento de ofrecer modelos clásicos Pepe Marchena grabó letras consagradas por la tradición. De entre ellas una murciana casi olvidada con la siguiente letra:

Abre que soy el moreno
son las dos de la mañana;
por qué no abres que soy el moreno
y dame por la ventana
una copita de anís del bueno,
que yo vengo con mi serrana.

(Navarro e Iino, 1989:88).

Las siguientes son coplas mineras:

Son las dos de la mañana;
abre que soy el moreno
y dame por la ventana
una copa de anís del bueno
que vengo con mi serrana.

(Salom, 1982:56).

Abre que soy el moreno,
son las tres de la mañana,
y dame por la ventana
dos copas de anís del bueno,
¡que vengo con mi serrana!

(García, 1993:269)

Copla 3:

*Si me desprecias por pobre
yo te doy la razón
el pobre y la leña verde
arde cuando hay ocasión.*

Ya Antonio Machado y Álvarez publicó esta letra en 1885:

Si me desprecias por pobre
digo que tienes razón
hombre pobre y leña verde
arden cuando hay ocasión

(Gutiérrez, 1990:181).

Y el mismo Machado y Álvarez citaba esta letra en gallego, recogida por José Pérez Ballesteros:

Olvidácheme por probe
e terás moita razón;
amor probe e limón verde
sirven cuando hai ocasión.

(Gutiérrez, 1990:181).

En las demás publicaciones que encontré esta copla está formando parte del folclore latinoamericano, pasando por Canarias, como fue normal con tantas letras y canciones andaluzas. La siguiente está recogida en Canarias:

Si por pobre me desprecias,
yo te concedo la razón;
yo desprecié a unos ricos
por pobres de corazón.

(Tarajano, 1991:138).

Ya en nuestra América encontramos esta copla en distintos países. De Venezuela tengo dos referencias:

Hombre pobre no enamora
es muy fácil la razón;
hombre pobre y leña verde
no calientan el fogón.

(Machado, 1985:138).

Si por pobre me desprecias
digo que tienes razón:
hombre pobre y leña verde
arden cuando hay ocasión.

(Machado, 1985:139).

Tenemos otra referencia en Cuba, como una de las estrofas de la canción «La Mulata»:

El amor de hombre pobre
Es como el gallo enano
Que en correr y no alcanzar
Se pasa todo el año.

(Linares, 1979:39).

Y en Argentina encontré otra referencia más:

Si por pobre me desprecias
digo que tienes razón
hombre pobre y leña verde
arden cuando hay ocasión.

(De Paula, 1986:80).

Copla 4:

*La dama que tiene punto
y del punto se enamora
y se mantiene con punto
hasta que con el punto coma.*

De esta copla no he encontrado referencia alguna en la cultura popular del resto de la península. Sé una letra muy similar en las Islas Canarias:

La mujer que tiene punto
y no tiene qué comer
tiene que vender el punto
para que del punto coma.
(Tarajano, 1991:289).

Y desde Canarias, cómo no, el consiguiente reflejo en el ambiente popular latinoamericano, En este caso en México:

La mujer que tiene punto
y no tiene con qué coma
tiene que vender el punto,
para que del punto coma.
(Frenk y Jiménez, 1973:95).

Copla 5:

*La niña que está dormía
la litera la lleva
vi que está desfavoría
dando vueltas en la cama
donde está la ropa mía.*

Las dos únicas referencias que encontré de esta copla están recogidas en la provincia de Granada. Charles Dembowski oyó, y luego publicó en París en el pasado siglo, este fandango:

La dama que está dormida
y la guitarra la llama
no quiere mucho a su amante
si es que prefiere la cama.
(Molina, 1974:62).

Como canción de ronda se canta en Vélez de Benaudalla:

La niña que está dormida
y la guitarra le llama
despierta despavorida
dando vueltas en la cama
¿dónde está la ropa mía?
(Bautista, 1991).

Copla 6:

*Si yo estuviera cantando
un año con doce meses
nunca cantaríay
una copla por dos veces.*

Francisco Rodríguez Marín recoge en 1929 tres referencias sobre esta copla:

Si estuviera cantando
una semana,
una copla dos veces
no la cantara.

Aunque me sientas cantar
un año con trece meses
no me has de sentir cantar
una coplilla dos veces

Aunque estuviera cantando
un año de trese meses
nadie me oiría cantar
una coplilla dos beses.

(Rodríguez, 1985:56 y 280).

En la provincia de Almería encontré tres referencias.

En Dalías, en las coplas de picaílla, disputa poética entre mujeres en la faena de limpieza de la uva se cantaba:

Si yo estuviera cantando
un año con siete meses
nunca cantaríay
una copla por dos veces.

(Criado, 1992:203).

En Turre encontré otra referencia en el canto y baile de las carreras:

«Las carreras son cancioncillas compuestas e interpretadas de modo esporádico en las reuniones festivas, bailes familiares o en los ratos de asueto después de la jornada de trabajo».

Aunque estuviera cantando
un año con doce meses,
nunca cantaríay
una copla por dos veces.

(Grima [y otros], 1994:105).

Y la tercera en la provincia de Almería publicada en un programa de educación de adultos:

Si yo estuviera cantando
un año con doce meses
en mi vida cantarí
una coplita dos veces.

(Lectura 2, 1986:399).

También encontré una referencia en la provincia de Granada:

Si yo estuviera cantando
un año con doce meses,
no llegaría a cantar
una copla por dos veces.

(Checa, 1988:57).

Copla 7:

*A una jardinera hermosa
le pedí un ramo de olor,
me respondió cariñosa:
«cójala usted porque yo
al cojerla se deshoja».*

Esta copla fue cantada por las tarantas por el Pena hijo y por Guerrita:

¡Ay! yo le pedí un ramo de olor
a una jardinera hermosa
yo le pedí un ramo de olor
y me contestó llorosa
cógelo tú porque yo
¡ay! flor que toco se deshoja.

(Navarro e Iino, 1989:85).

Copla 8:

*Mi suegro y mis cuñadas
a mí no me pueden ver
y están enturbiando el agua
que se tienen que beber
clara o turbia como vaya.*

Antonio Chacón cantaba esta letra:

Dicen que me andas quitando
la honra, y no sé por qué.
Andas enturbiando el agua
que has de venir a beber,
pudiéndola beber clara.

(Martín, 1991:154).

En el folclore canario es muy conocida la siguiente cuarteta:

Dicen que me andas quitando
la honra, y no sé por qué.
¿Para qué enturbias el agua
que tú no quieres beber?

(Tajarano, 1991:206).

Y como Canarias siempre ha sido un perfecto amplificador de la cultura popular de la península en América, encontramos una referencia a esta copla en Venezuela:

El que bebe agua en tapara
y se casa en tierra ajena,
ni sabe si el agua es clara
ni si la mujer es buena.

(Machado, 1985:88).

Copla 9:

*Chiquilla dile a tu madre
que te meta en un niquito
y que te tape con piedras
que yo no te necesito.*

He encontrado la siguiente letra en las Islas Canarias:

Mi niña, dile a tu madre
que te meta en un nichito
y que te encienda dos velas
que yo no te necesito.

(Tarajano, 1991:216).

CONCLUSIONES

Las coplas del Fandango Cortijero de Albuñol tienen una interrelación muy importante con otras manifestaciones de la cultura popular de ámbito castellano, como son:

- El cante flamenco, concretamente, los cantes mineros.
- El folclore andaluz.
- El folclore canario.
- El folclore latinoamericano.

Este amplio espectro de la difusión en Andalucía y América me hace pensar que estas coplas pudieron ser cantadas en Andalucía a partir del siglo XV y que pudieron ser llevadas por los tantos andaluces emigrados a América, con la consiguiente escala en las Islas Canarias.

Como conclusión final, creo necesario un estudio más profundo sobre este tema, tanto a nivel literario como a nivel etnomusicológico.

NOTAS

1. Este dato está citado en: Díaz, 1972:67. Díaz 1977:44. Roca, 1976:40. Serrano, 1980:100 y 274. García, 1993:220.
2. García, 1993:343. Fernández y Pérez, 1985:593. García, 1981. Grande, 1979:393. Navarro e Iino, 1989:70-72. Ortiz, 1985:133.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUTISTA MORENTE, C. Matilde. *Apuntes etnográficos sobre costumbres de noviazgo y fiestas de galanteo*. En: *Gazeta de Antropología*, nº 8. Granada, 1991.
- CASTILLO RODRÍGUEZ, José: *Anecdotario retrospectivo Marín Castillo*. Lorca 1994.
- CRIADO, José: 1992. *Otras poesías improvisadas en la Alpujarra: Coplas de Picailla en la faena de la uva de Dalías*. En: *El trovo en el Festival de Música tradicional de La Alpujarra 1982-1991*. (J. Criado y F. Ramos, Coords.). Granada.
1994. *Origen y evolución del trovo alpujarreño*. Ponencia al I Congreso Provincial sobre los Cantes y el Flamenco de Almería. Almería.
- CHECA, Francisco. *El saber rural a través del cante popular*. En: *I Congreso de Folclore Andaluz*. Granada, 1988.
- DE PAULA, Santos: *Orígenes latinoamericanos del cancionero folclórico*. Dorrego (Argentina), 1986.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Luis: 1972. *Vida del trovero Castillo*. Murcia.
1977. *Los tres puntales del trovo: Marín, Castillo y El Minero*. Murcia.
- El trovo en el Festival de Música Tradicional de La Alpujarra 1982-1991*. (J. Criado y F. Ramos, Coords.). Granada, 1992.
- FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto y PÉREZ OROZCO, José: *La poesía flamenca lírica en andaluz*. Sevilla, 1985.

- FRENK ALATORRE, Margit y JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette: *Coplas de amor del folclore mexicano*. México D.F., 1973. (1ª ed. 1970).
- GARCÍA GÓMEZ, Génesis: 1981. *El cante minero I*. En *IX Congreso Nacional de Actividades Flamencas*. Almería.
1993. *Cante flamenco, cante minero*. Barcelona.
- GRANDE, Félix: *Memoria del flamenco*. Madrid, 1979.
- GRIMA, Juan (y otros): *Turre. Historia, cultura, tradición y fotografía*. Turre. (Almería), 1994.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco: *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid, 1990.
- LECTURA 2. *Programa de educación de Adultos*. Almería, 1986.
- LINARES, María Teresa: *La música y el pueblo*. La Habana, 1979. (1ª ed. 1974).
- MACHADO, José Eustaquio: *Cancionero popular venezolano*. Caracas, 1985. (1ª ed. 1919).
- MARTÍN SALAZAR, Jorge: *Los cantes flamencos*. Granada, 1991.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo: *El flamenco en Granada*. Granada, 1974.
- NAVARRO, José Luis e IINO, Akio: *Cante de las minas*. Córdoba, 1989.
- ORTÍZ NUEVO, José Luis: *Pensamiento político en el cante flamenco*. Sevilla, 1985.
- ROCA, Ángel: *Historia del trovo. Cartagena-La Unión 1865-1975*. Cartagena, 1976.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *El alma de Andalucía...* Madrid, 1975, (1ª ed. 1929).
- SALOM, Andrés: *Los cantes libres y de Levante*. Murcia, 1982.
- SERRANO SEGOVIA, Sebastián: *Marín, rey del trovo*. Madrid, 1980.
- TARAJANO, Francisco: *Canarias canta*. Madrid, 1991.

MÉTODO Y OTRAS LECTURAS

Modesto García Jiménez

EL MÉTODO COMO CONJURO (AZOTE DE DILETANTES)

No sé si el haber determinado que el congreso estuviera dedicado a un tema monográfico tendrá que ver con el hecho de la exigencia últimamente manifestada, de una forma más o menos explícita, de la necesidad apremiante de parcelar las esferas de análisis y, de paso, la intención de que éste se sostenga más sobre bases de ciencia empírica, demostrada y tecnológica, que sobre especulaciones, aunque se apoyen en miles de años de pensamiento filosófico; lectura de documentos, que casi siempre es apresurada; citas de autoridad, en las que la conveniencia del que cita provoca un efecto de bola de nieve; y otras deducciones propias de las disciplinas heurísticas; de ahí la inexorabilidad de la parcelación analítica, en el más puro estilo científico moderno, que arranca del empirismo decimonónico, donde es la ciencia de sólidos pilares físicos la que ha de guiar la filosofía y el pensamiento social e histórico, y de ahí, también, a un paso está la ciencia aplicada al avance tecnológico y al desarrollo, y tiene su máxima expresión en los rigurosísimos científicos cuyo prototipo responde a una severa formación en una Universidad técnica del Este de Europa, demostración de aptitudes en otra de Estados Unidos y el reconocimiento definitivo del premio Nobel. Einstein y Huxley representan las excepciones que confirman la regla de la «reconducción» científica de las genialidades. El objetivo: el progreso, el desarrollo basado en la explotación de recursos, la demostración definitiva de la superioridad humana. Las tremendas desigualdades entre sociedades y pueblos que surgen de esta concepción de la ciencia positiva es harina de otro costal, y, en todo caso, alguna disciplina humanística o social analizará su estado; pero, posiblemente, sin demasiada rigurosidad científica, habida cuenta de su basamiento axiomático en el sondeo y en la estadística, cuando no en la intangibilidad de las fuentes orales, y hasta en la encuesta.

El cacareado centicismo de los campos que estudian la materia social sólo tiene un camino: el análisis siolado de lo tangible, base de otras consideraciones y susceptible de la aplicación de otras coordenadas menores; pongamos su sentido diacrónico, espacial y dinámico por caso.

El FOLCLORE, como disciplina flotante entre la historia, la filosofía, las ciencias sociales y humanas (léase sociología y antropología), la musicología (y otras ciencias de análisis de lo artístico), y hasta de la medicina, la agricultura y un larguísimo etcétera, si tomamos el término en sus acepciones originales; de innegable vocación universalista y totalizadora (en el sentido –creo que es gratuito volver sobre ello– de la intención de abarcar absolutamente todos los aspectos de lo que se llamó el saber popular, que guiaba a los primeros tratadistas del «pueblo» como sujeto histórico); el folclore, digo, nació con premeditación científica y con augurios científicos de desarrollo. Tiene mucho que ver con el «descubrimiento del pueblo», en el sentido en que lo estudia Peter Burke (Burke, 1978. En español, 1991). A medida que fue madurando esta nueva percepción –según otros criterios «invención»– se fueron diseñando las parcelas para acometer su estudio; en vano podía ser de otra forma, pues se trataba de encontrar los correlatos cultos entre las actividades y actitudes populares, y obviamente el campo era extensísimo.

La equiparación conceptual de popular con tradicional y, a su vez, con pasado, puesto que se da por hecho que el futuro es cosa reservada a la evolución científica, o sea, al progreso, determina un planteamiento ideológico que ha mercado el entendimiento posterior del asunto. La palabra clave va a ser «rescate». de esta manera, y según nuestro hilo argumentativo, estudiamos las formas expresivas populares, englobadas bajo la definición de folclore, sin la conexión necesaria, en cuanto a la funcionalidad del hecho social en sí, que con las formas de comportamiento de hoy y de siempre tiene.

Esta científicidad del folclore tiene su basamento en esa concepción rescatista, y su método específico, que se apoya en una distancia premeditada entre el analista de los fenómenos populares y los fenómenos mismos que estudia como objeto. Distancia marcada por la pertenencia a momentos históricos distantes y a estratos sociales distintos; pero de manera que uno, el popular, se asocia al pasado, al campesinismo, a la cultura en vía muerta: de ahí la importancia de su rescate. La otra, por el contrario, tiene que ver con el progreso, con la ciencia empírica y con su propia lejanía de aquellas formas populares. Herederos de aquella concepción somos todos los que, por una u otra razón (y todas no son científicas o intelectuales), estamos interesados en lo que seguimos llamando formas populares de expresión; pero, además, los que esgrimen el método científico positivo como único u óptimo acercamiento a su tratamiento lo encasillan definitivamente, digamos que lo someten a un estudio de laboratorio en el que se pierden matices que para otras concepciones son de fundamento.

El punto de inflexión en el debate que pudiera surgir entre defensores del método científico como hegemónico y los que piensan en una contextualización histórico-social, en un tratamiento diacrónico –más bien que sincrónico– que

admira la relectura de la tradición, los resultados de la observación, la intuición intelectual y el valor de la emoción, sería definir los sujetos y los objetos analíticos y su específica naturaleza.

¿Estudiamos la concreción formal de las expresiones populares para llegar a un entendimiento global del fenómeno?, o, ¿es el fenómeno mismo advertido globalmente en una cadena de comportamiento social con sus componentes espaciales y temporales lo que nos lleva a concretizar aspectos formales de sus elementos componentes?

Lo que parece una rodea baladí, y pudiera sonar para alguien como justificación de una limitación metódica, no lo es tanto si pensamos que las propuestas analíticas consideradas hegemónicas en el tratamiento científico de un tema no pueden situarse, como postura axiomática, en la exclusión de otras aportaciones teóricas y conceptuales y más aún cuando el argumento de tal jerarquización se basa en catalogar unos métodos como científicos y otros como especulativos.

En una sesión de los Cursos Manuel de Falla, de Granada (1993), S. Arom afirmaba que la etnomusicología es el estudio de los sistemas musicales del mundo; y completaba –y matizaba– su consideración apostillando que es más rentable para el musicólogo partir de las manifestaciones musicales y de su análisis formal y luego ubicarlos en contextos sociales, que no lo contrario (que sería contemplar el análisis musicológico como un elemento más del estudio de los componentes, diversos y complejos, que coinciden en un tipo de manifestaciones sociales que tienen como objeto la puesta en escena [llámese ritual] de una serie de expresiones con una determinada, aunque compleja, función [simbólica, lúdica, ecológica...]) Arom ilustra su teoría con un gráfico de círculos concéntricos cuyo epicentro es ocupado por la música, y los sucesivos que van abriéndose en torno a él significan otros aspectos sociales e históricos que son más exteriores a medida que tienen menos estrechez en la relación con el primer círculo, el central. Esta impecable argumentación no tiene en cuenta que existe una ciencia, la Antropología, que estudia los procesos sociales y culturales desde su complejidad y totalidad, y para la que el análisis parcelado de sus muchos elementos sólo tiene sentido en la medida en que va arrojando luz sobre esa concepción global. Un antropólogo que estudia la organización agrícola tradicional, ahora residual, y su evolución a la nueva estructura productiva y, por ello, también su cambio social y cultural, es decir, el proceso en su carácter diacrónico y espacial, sólo se detendrá, aunque no digo que no se estudie con la rigurosidad que le sea posible, en los elementos materiales o no, de la recogida de un tipo de cereales, por ejemplo, porque comprende que el estudio pormenorizado de esos aspectos le llevará a un entendimiento más completo del fenómeno en su globalidad. Así puede y debe estudiar desde el tipo de madera en la que se

fabricaba una de las herramientas utilizada, hasta el vocabulario específico, pasando por las relaciones de poder: servidumbre, la trayectoria de las formas productivas, los mercados, las transformaciones de las materias primas o las comidas, por poner un ejemplo. Evidentemente la ingeniería agrícola tiene mucho que decir y enseñar en uno de los aspectos fundamentales de nuestro proceso ejemplo, y, sin duda, lo dirá en sus términos y en base a sus propias conclusiones científicas, pero nunca desestimando que su objeto científico pueda tener otra lectura y otro lugar en otro campo científico.

Si la etnomusicología enfatiza la importancia del análisis formal como único método posible, repliega las posibilidades de lectura completa del fenómeno tal y como lo propone la antropología; y según esta objeción, debiera dedicarse también al análisis musicológico de todas las formas que hoy sustituyen a aquellas de la tradición o, de lo contrario, obviará características fundamentales de ese proceso como son el dinamismo, la correlación de modos de comportamiento, la evolución cultural.

Ahora bien, estoy de acuerdo en una cosa, el análisis formal musicológico de las piezas musicales que conocemos de la tradición aportan un enfoque que resulte fundamental para el entendimiento de muchos de los aspectos que son analizables en el estudio de un comportamiento social. Se volvió a poner de manifiesto durante el pasado Congreso cuando los musicólogos nos aportaban datos que, derivados de sus análisis de la materia musical, nos ilustraban sobre el posible origen, la trayectoria, los emparentamientos, las corrientes, los préstamos, las interinfluencias, etc. de unas formas, unas zonas y unos tiempos para con otros. Sin embargo volvió a sonar voz de los ecos empíricos que siguen demandando la preponderancia de los métodos positivos de análisis contra la supuesta ineficacia de las conclusiones heurísticas de las ciencias sociales cuando el representante de una de las instituciones, especialista en estos temas, advirtió que «algunas escuelas» proponen el registro audiovideográfico como el camino más fiable para el tratamiento de las formas musicales y literarias que, con criterios y funciones diversas, todavía se siguen recreando. Sin duda, el celo mostrado por este administrador para con los métodos de análisis formal, no calibraba que ambos cometidos no son incompatibles ni excluyentes entre sí; todo lo contrario; deben ser, y son, complementarios. Uno, la analítica musical, por las cualidades descritas más arriba; el otro, el registro sistemático de las formas pervivientes, así como de las evolucionadas a otras o las sometidas a nuevos contextos y funciones sociales, porque es, a todas luces, una forma insuperable que nos brindan las modernas tecnologías de retener las formas naturalmente efímeras de la materia que estudiamos. Claro que, desde el punto de vista del interés antropológico, los registros videográficos deben plantearse criterios que van más allá de lo puramente formal. Así, por ejemplo, contemplará lo que con

cierno a los grupos reproductores de actividad musical, su tipología y estructura. Pero también otros grupos interesados de una u otra manera en el tema, y que son directamente protagonistas o los vincula a esta actividad algún interés concreto (desde las más dispares posiciones o intereses: profesionales, espectadores, investigadores, etc.) (1). Como, por otra parte, deberá intentar que su registro refleje los contextos (los marcos) elegidos o impuestos para esa reproducción: sus transformaciones, pervivencias, desapariciones, diversidad... etc. Y, por último, los elementos sustanciales de la propia manifestación: la estructura musical, –melodías, ritmos, danza, baile, instrumentos, indumentaria, etc.– su estado de pervivencia, de transformación y de conservación.

El asunto del buscado, por incomprendido, enfrentamiento entre «defensores» y «detractores» de uno y otro métodos es trasladable a los términos en que ya se produjo la polémica cuando alrededor de 1900 empezó a experimentarse con aparatos de grabación y reproducción de sonido. Cecil Sharp argumentaba, en su negativa a la utilización de estas técnicas, que el fonógrafo intimidaba a los cantantes y recitadores. Sin embargo Béla Bartók grabó sistemáticamente una buena porción de música campesina en cilindros de cera, lo que a su parecer permitía comparar las formas personales de interpretación. Desde entonces el método del registro técnico está plenamente aceptado y confirmado por investigadores como Milman Parry (B.A. Rosemberg, 1970), Alan Lomax (Emilie de Brigard, 1993) y, en nuestro país, M. Schneider, García Matos y Larrea (2), por poner sólo unos ejemplos, pero muy significativos, de aceptación de los métodos de registro sistemático. Muchas veces el interés de estos investigadores iba más allá de la recogida meramente formal y acopiaban su material con la intención de que su análisis posterior rindiera información en torno a aspectos más genéricos y de carácter más sustancial que formal. El objetivo de Parry, por ejemplo, era constatar las hipótesis sobre las técnicas poéticas de Homero (Burke, 1978), de la misma manera que a Lomax interesaba reflejar, en lo posible, los ambientes y los rituales que contenían las formas musicales. Estamos así muy cerca del nacimiento y desarrollo de lo que llamamos «antropología visual», y que, contando con que se trata de un ejercicio completo y plurívoco, se puede resumir en los trabajos de Jean Rush y Jonh Marshall como concepción de una manera de utilización antropológica de los medios técnicos de imagen y sonido (de la que se ha desprendido después toda una escuela de antropólogos que trabaja con rigurosidad las posibilidades de los media, como es el caso muy representativo de Fadwa El Guini, o lo trabajos en nuestro país de William Kavanah (3), lo que los sitúa –lo digo por el riesgo que entraña– muy próximos a las grandes producciones comerciales de las monstruosas cadenas de televisión). Este ir más allá de la documentación formal y entrar en procesos descriptivos sustenta los planteamientos de investigación antropológica y, por lo visto en algunos de sus

representantes, arroja cierto temor entre los musicólogos que temen comparar sus aptitudes metodológicas con las de «cualquier» diletante.

¿CÓMO VOLVER SOBRE LO SABIDO? (O LA INEFICACIA DE LAS ETAPAS)

La cuestión puede admitir otro factor a debate. Para lo que, si se me permite, me referiré a lo acontecido en una de las actividades paralelas realizadas durante el Congreso que nos está sirviendo como referencia para aplicar las consideraciones que contienen estas páginas. Uno de los días del Congreso se había programado una demostración de fandangos malagueños (es decir, una representación de los grupos reproductores de esta forma musical en la provincia de Málaga); y se habían dispuesto sus actuaciones a partir de las últimas horas de la tarde, por lo que también podía ser considerado como una actividad de distensión para los congresistas. La organización había seleccionado a los grupos con la intención de que su representatividad territorial se extendiera también a dar una idea de la composición y de la nueva función de los propios grupos, en definitiva, de plantear un estado de la cuestión. Y se da el curioso caso de que un porcentaje altísimo de los componentes de las pandas de verdiales, que eran los grupos representados por antonomasia, son jóvenes de bastante menos de treinta años. Estaba, por otra parte, claro que ellos se lo pasaban bien, y hasta me atrevería a decir que hacían una utilización de la música muy próxima a la función social que ésta cumplía hasta hace unas décadas. Del hecho cabe sacar algunas conclusiones que por su evidencia y envergadura tienen que ocupar un lugar de atención en el conjunto de factores que consideramos componentes del fenómeno social que estamos tratando.

La primera es la evidencia de que nuestra concepción de la música y las formas tradicionales de expresión y sus límites hace aguas por todas partes. Al denominarlas folclore, acentuamos de alguna manera esa falacia.

Si equiparamos el significado de Folclore con el de música popular tradicional (más recreaciones y restos actuales), mientras que decir música popular equivale a decir música de todos los tiempos (acentuando la actual), con unas características que todos conocemos, de no culta, muy extendida, con una función claramente lúdica y relacional (aunque a veces con un contenido reivindicativo importante), aceptada y adoptada por estratos sociales «populares», etc., entonces, el término *folclore* y su uso, es decir su significado adquirido en la lengua española y su utilización como concepto científico, limitan una perspectiva adecuada de los estudios sobre música popular, con especial incidencia en su función social, al perder de vista la

relación conductual que tiene la utilización social de la música, tradicionalmente y en la actualidad.

Un estudio netamente musicológico no se ve impedimentado por el uso del término, por el contrario éste adquiere una significancia concreta en ese específico ámbito de tratamiento: define formas músico-literarias pertenecientes a la tradición, de carácter popular y de transmisión oral. Un estudio antropológico o etnomusicológico, sin embargo, sufre una grave cortapisa al no disponer de un término que ponga en clara relación la música de ayer con la de hoy y la de siempre en cuanto, al menos, a las funciones sociales que cumplen. O lo que es igual, el término folclore con su gran amplitud semántica, pero a la vez restringida a connotaciones como tradicionalidad, vestigio, residualismo, ruralidad, recreación, etc., impone una visión limitada, ya que no permite establecer claramente esa relación y, por el contrario, cronológicamente distantes pero no categóricamente distintos.

Buen ejemplo de toda esta argumentación es el estudio sobre las indumentarias y su utilización como parafernalia preferida en el atuendo de determinada clase de grupos de recreación de formas tradicionales, los grupos folclóricos, por excelencia. Y es buen ejemplo porque muchas veces se emprende con calidad y rigor metodológico, y porque, a su vez, las conclusiones que podamos sacar son extensibles a otros aspectos de esta actividad: las formas musicales, los bailes, los instrumentos, etc. La vestimenta genéricamente utilizada y admitida como «idónea», se define por la inercia de los primeros estudios sobre folclore y su concepción sobre el «pueblo», cargada de connotaciones rescataistas y basada en la pérdida del hilo conductual entre las manifestaciones y expresiones de la cultura tradicional y las coetáneas propias, como si definitivamente se tratara de dos realidades totalmente distintas y sin relación entre ellas. Ahora se siguen utilizando, por estos grupos concretos, las mismas vestimentas que fueron propuestas en los primeros estudios folclóricos y, sin embargo, las formas, no sólo musicales y de baile, sino las rituales, ceremoniales, festivas, etc., que se reproducen distan de nosotros apenas unas décadas, o, en el mejor de los casos, todavía perviven. Luego, gustamos de recrear y acentuar el sentido de «pasado», porque de alguna manera lo alejamos de nuestro propio proceder, pues ahora somos los que estudiamos aquellas formas, con la distancia pertinente que da el tiempo y la posición intelectual y, a la vez, nos reconforta el no apreciar lo poco que en realidad cambian las actitudes y los proceder, pues la idea de progreso, a la que seguimos aferrados se basa en el alejamiento, en forma ficticia de etapas superadas, de las formas de vida anteriores. Desde este punto de vista, la Historia, más próxima al conocimiento científico positivo, tiende a venir dada por una temporalidad lineal. La filosofía, como ámbito de pensamiento, está vinculada a un concepto circular de temporalidad (otros, pero Argullol 1994).

Volviendo a nuestro relato: ¿Estábamos, aquella noche, asistiendo a una recontextualización, o por decirlo de una manera más clara, se había producido una reutilización de esas formas musicales de la tradición con su función primaria y esencial de propiciar momentos espontáneos de diversión y de relación, por encima de lo meramente exhibitivo y más o menos artístico?

Los congresistas nos retiramos de una forma muy prudente, seguramente cansados de las durísimas sesiones científicas, y no faltó algún que otro comentario sobre la conveniencia de aquella retirada, en vista de que los jóvenes habían tomado la plaza y estaban con sus ligues y sus cosas; nosotros, en todo caso, sólo estorbábamos; y de todas formas ya habíamos disfrutado de ese acto musical programado, visto su indumentaria y escuchado sus bonitas melodías. Al día siguiente nos esperaba una larga sesión sobre la mirada antropológica a estos temas.

Nadie había podido reparar en la facilidad con que una panda de jóvenes malagueños y una cuadrilla de jóvenes murcianos habían entrado en una estrecha relación, y no sólo personal –que hubiera sido harina de otro costal para nuestro interés sociológico–, sino musical; pues a las pocas horas de este encuentro las melodías y los ritmos de verdiales y parrandas o jotas se mezclaban y se tocaban indistintamente por unos y otros grupos, y lo hacían para reforzar los lazos de aquel encuentro y con la intención sustancial del joven que muestra sus habilidades para propiciar seducción: por fin la música con su verdadero sentido (lo afirmo a sabiendas de que se me puede objetar que la gran música, la música culta, no necesita estar dotada de funcionalidad más allá de su propia sustancia sublime y artística, y que en todo caso bien está con su función de ennoblecer el espíritu; sin embargo mi consideración, que no pretende ser irrelevante, quiere apuntar a la esencia misma de los resortes culturales que definen lo humano y que, en su evolución espiritual, van relegando sus características de funcionalidad hacia otras de afirmación de categorías humanas. Tal es el caso de la poesía, de la escultura y la pintura, la arquitectura, y, en general, de todas las artes. Y sin ninguna duda esta evolución, resumida burdamente en la distancia entre lo necesario y lo artístico –el arte es traspasar la razón de lo necesario–, ha constituido el eje central de la filosofía y de la historia del pensamiento, desde siempre).

Antes de todo aquello, durante una de las sesiones de trabajo realizadas en el horario normal del Congreso, tuvimos ocasión de ver y escuchar a un grupo de Villanueva de Algaidas, que han conseguido resucitar los sones, las maneras y un bosquejo escenográfico del ritual de los fandangos de su zona musical con un resultado extraordinario, en parte debido al interés y al entusiasmo de la propia presidenta del Congreso, y, en otra buena parte, porque sus componentes son personas ya de edad que vivieron, sin duda intensamente, esas formas todavía vivas hace unas décadas. Lo hacían maravillosa-

mente, con una sabor algo nostálgico y una impronta de naturalidad y autenticidad impresionante. Hablaban, en respuestas a las numerosas curiosidades planteadas por los congresistas convertidos en espectadores, de tiempos pasados, de aquellas formas de vida desaparecidas, de cómo «aprendían a bailar con su propia sombra», o de cómo, sin saber de indumentaria y estas cosas, «se ponían lo que tenían y se iban al baile...».

Es posible que convivan estas dos caras del mismo fenómeno, como otras lecturas posibles que encierran la pluralidad, arbitrariedad y convencionalidad que lo caracterizan; como es, sin ir más lejos, el caso paradigmático de nuestra disciplina científica: los grupos y las actividades en torno al rescate y su posterior tratamiento decorativo (podemos llamarlo restauración), pues al fin y al cabo la meta es exhibirlo, de las formas tradicionales de música, de baile, organología, indumentaria, etc.

Esto es así. Sin embargo, la natural ambición que despierta tender las grandes redes del tratamiento en un mar tan variado y diverso, no debe llevarnos a la conjetura fácil y falsa de medir con el mismo calibre naturalezas que son distintas, ni tampoco vedar definitivamente nuestro campo a otras miradas y a otras conjeturas, aunque sean casi nómadas y no necesariamente positivas.

NOTAS

1. Sobre la cuestión ver el libro de M. LUNA *Grupos para el ritual festivo*, el de P. Cordova y otros *La fiesta, la ceremonia y el rito*, y, últimamente, la aportación previa de H. Velasco al protocolo de la UNESCO sobre la salvaguarda del folclore. Evidentemente existe una bibliografía mucho más extensa aunque no tan específica.
2. Las citas y los comentarios hechos en este punto están empleadas como un recurso genérico más que puntual, por lo que está valorada la postura en relación al hecho explicado más que las actividades concretas de los autores citados.
3. Cito a Rush y Marshall por su repercusión y significación en la filmografía antropológica. A El Guini y Kavanah por la ocasión reciente de haber visto expuestos sus trabajos (Granada 1992-93).

2ª Área

MÚSICA

EL FANDANGO COMO GÉNERO MUSICAL DE CARÁCTER MIXTO, VOCAL E INSTRUMENTAL.

Alberto Jambrina

I. INTRODUCCIÓN: ETIMOLOGÍA Y ORÍGENES.

Como casi todos los temas apasionantes, nos hallamos ante un término, «fandango», que si bien todos atribuimos a un aire de canto y danza peninsular de carácter vivo en ritmo ternario, guarda para sí todo el encanto de aquello que se reserva una parte de misterio, de oscuridad o de intimidad, en la que no nos es permitido entrar, o si lo hacemos ha de ser observado a cierta distancia, y sólo nos es accesible, en parte, cuando lo interpretamos o lo sentimos de cerca en directo.

Se han señalado distintas etimologías para el vocablo «fandango», de ellas la más aceptada parte del «Diccionario Crítico Etimológico» de Corominas que se ve reflejada en varias antologías y diccionarios de flamenco. Fandango: del portugués «fado», y este a su vez del latín «fatus» que significaría «hado» o destino.

El ilustre padre de la Musicología en España, Felipe Pedrell en algún escrito lo relaciona con el vocablo Pandango (1) utilizado por los indios de Filipinas. Por último, el Diccionario de Autoridades le asigna una ascendencia americana al afirmar que este género es un «baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias y que se hace al son de un tañido muy alegre y muy festivo», pero en esta obra no hay ninguna referencia más respecto a fechas.

Lo cierto es que el fandango se introdujo con rapidez en los medios musicales cultos de América del Sur, a juzgar por varios ejemplos manuscritos recogidos en la Biblioteca Nacional de Madrid datados en el primer cuarto del siglo XVIII (2), en tres colecciones anónimas de piezas diversas para clave, guitarra y salterio figura un tema llamado fandango y otro recogido con el nombre de fandango indiano, ahora bien, el mismo García Matos señala el origen hispano de tales melodías. Por este dato cronológico y geográfico, —para haber sido asimilado en América desde España, se necesita un tiempo de adaptación—, García Matos entre otros autores, se inclina a creer que el fandango debió surgir en la Península, como mínimo a fines del siglo XVII.

Arcadio de Larrea (3) a la vez que asigna al término una raíz de lengua bantú importada a América, –en esto estaría con el Diccionario de Autoridades– concluye afirmando que «ninguna de las teorías que pretenden explicar su origen se basa sobre el menor fundamento».

El término literario aparece en España por primera vez a principios del siglo XVIII (1705 en el entremés anónimo «El novio de la aldeana»), pero en Portugal se había usado el vocablo «esfandangado» a comienzos del siglo XVI para designar un canto popular (4); de nuevo parece que nuestro país vecino apunta algún dato más referente a los cantos y bailes peninsulares. Por otra parte, la primera descripción escrita de este baile la realiza el dean del cabildo alicantino Martí en una carta escrita en latín el año 1712 (5) «Conocí esta danza de Cádiz famosa después de tantos siglos, por sus pasos voluptuosos, que se ve ejecutar aún actualmente en todos los barrios y en todas las casas de esta ciudad, aplaudida de modo increíble por los expectadores: no es festejada únicamente por gitanas u otras personas de baja condición, sino también por las mujeres más honestas y de posición más elevada. Los pasos de esta danza son bailados lo mismo por un hombre y una mujer, que por varias parejas, y los bailarores siguen el compás de la música con suaves ondulaciones de su cuerpo...».

Esta cita refuerza la hipótesis de los autores que consideran que el fandango como mínimo se conocería en Andalucía desde fines del siglo XVII –ya que se da por supuesto que el baile al que se refiere es anterior–, al escribir: «famosa después de tantos siglos ... que se ve ejecutar aún actualmente». Efectivamente, la narración nos habla de un periodo de esplendor y aceptación social de esta danza. El éxito popular llevó al fandango a ser introducido en la Tonadilla Escénica como parte esencial, ya que también la voz popular decía que «el baile es la salsa de la comedia», de esta manera se hizo a la par que la jota cante y baile nacional aceptado por todos los públicos.

Además de esta primera descripción de un fandango disponemos de gran cantidad de datos a partir de la literatura creada por viajeros ilustres que recorrieron España con su pluma atenta ante las costumbres, leyendas y tradiciones en general. Autores como Casanova, Borrow, Ford, Quinet, Dumas, Gautier, Davillier, De Amicis, etc. fueron impresionados por las dotes con que la musa Terpsícore favoreció a los habitantes de la Andalucía que entonces atraía ya a no pocos artistas de la literatura y de la música en toda Europa.

La información que estos viajeros literatos nos proporcionan, una vez contextualizada en la época y en su particularidad visión, puede ser parcialmente válida. El barón Charles Davillier, por ejemplo, escribía así (6): «Después de treinta o cuarenta años el fandango ha sido un poco abandonado. No había antiguamente una sola provincia de España en la que no se conociera

perfectamente esta danza, pero en ninguna parte estaba tan extendida como en la Mancha y en las provincias andaluzas, donde las antiguas costumbres se han conservado mejor...». Efectivamente, Davillier cita las dos zonas peninsulares donde más se enraizó, pero se atreve a asegurar que el fandango fue practicado absolutamente en todas las provincias de España cosa que sabemos que es incierta.

Musicalmente a partir del S. XVIII y de esta época de brillantez escénica fueron tomados aires de fandango en las obras cultas de compositores como Gluck, Mozart, Bocherinni, Korsakoff, sin olvidar a los españoles Padre Soler, Gerónimo Giménez en su intermedio de «La Boda de Luis Alonso», así como Manuel de Falla y Enrique Granados.

II. DISTINTAS HIPÓTESIS ACERCA DEL ORIGEN DE ESTA MÚSICA

En el fandango, como veremos se utiliza profusamente la escala llamada arábigo-andaluza, es decir, el modo de «MI cromatizado» en sus grados II y III, además de una serie de floreos melismáticos que unas veces hace la voz cantada, mientras que en otras ocasiones es algún instrumento en particular el artífice de tales adornos, (la flauta rociera en los fandangos de Huelva, o el violín en los Verdiales malagueños). Esto, unido a que el género «fandango» fue vertido prontamente a versiones flamencas, ha hecho brotar verdaderos ríos de tinta defendiendo o atacando varias hipótesis que pretenden explicar estos orientalismos musicales.

– Hipótesis arábica, o de influencia oriental Sur/Norte: El padre de esta teoría es el arabista Julián Ribera en su obra «La Música Árabe y su influencia en la Española». Según esta teoría la llegada del mundo musulmán a la península sería decisiva para la introducción de estos orientalismos musicales. Se daría pues un proceso de extensión geográfica que, arrancando en tierras andaluzas se habría esparcido hacia el norte. El folklorista asturiano Eduardo Martínez Torner cree tales presupuestos y llega a afirmar que la jota aragonesa nace del fandango andaluz. Concretamente sitúa un punto de encuentro cultural y geográfico en la jota valenciana que actuaría como bisagra entre el fandango andaluz y la jota de Aragón.

– Hipótesis de influencia Norte/Sur: para D.E. Pohren en su obra «El Arte Flamenco», el origen del fandango está en la «jota campera». En este mismo sentido de vislumbrar la antigüedad de determinados aires de jota, el musicólogo Francisco Asenjo Barbieri contemplaba ya algunos precarios aires de jota en las Cantigas de Alfonso X «el Sabio» (mediados del S. XIII).

– Hipótesis ecléctica: pretende la revisión del origen de tales orientalismos

en la música tradicional de la península. Para Felipe Pedrell, la jota es uno de los géneros músico-coreográficos formados por conglomeraciones, o por sedimentación cultural, y a decir de Crivillé (7) «a la vista y estudio de su afinidad formal y sustancial con otras canciones del repertorio tradicional español –léase el fandango– podemos considerar esta opinión como una de las más acertadas».

Ahora bien, esas sedimentaciones culturales de tipo oriental ¿de dónde parten? Determinados etnomusicólogos como Marius Schneider, Miguel Manzano, y otros, apoyándose en la opinión de Pedrell, compartida también por Manuel de Falla, al analizar la presencia y profusión de la gama del «MI cromatizado» en las melodías tradicionales del cuadrante noroeste (Galicia, Asturias, Cantabria, el Tras-Os Montes portugués, e incluso Castilla y León) argumentan que nos hallamos ante un elemento profundamente enraizado en gran parte de la Península y que el pueblo Árabe no introdujo, en cuanto a gamas melódicas se refiere, nada que no estuviera ya presente en nuestro acervo cultural a partir de fenicios, cartagineses, griegos y romanos (8).

Por su puesto que a esas sedimentaciones culturales orientalizantes hay que añadir el posterior poso de la cultura musulmana en España. Todos estos estratos culturales han dado esta particular idiosincrasia que nos caracteriza, y han hecho posible que se desarrollaran géneros músico-coreográficos como el «fandango» que recoge las influencias citadas desarrolladas en Andalucía. Ahora bien, atribuir la creación de este tipo de música a una sola influencia sería restarle parte de su rancio y genuino sabor característico.

III. GÉNEROS MUSICALES DE CARACTER MIXTO: VOCAL E INSTRUMENTAL EN EL REPERTORIO TRADICIONAL DE LA PENÍNSULA.

Otro capítulo de este paralelismo histórico y formal del fandango y la jota se produce al comprobar que entre las primeras manifestaciones musicales escritas de ambos géneros existe un documento manuscrito de mediados del siglo XVIII en la Biblioteca de Cataluña, allí aparece una obra en ritmo de 3/4 donde se lee «La Jota». Crivillé (9) da cuenta de que «En el manuscrito referido sigue a esta pieza intitulada ‘La Jota’ otra con el nombre de ‘Fandango’, que presenta gran semejanza con la anterior, hecho que también permite el pensar en una posibilidad de parentesco entre Jota y Fandango».

Pero este paralelismo histórico que se produce en el ámbito culto de compositores que advirtieron los valores musicales de ambos géneros, se da también en el plano de la forma musical si extraemos de cada género su radiografía interna.

La forma musical del fandango andaluz «prototípico» consta siempre de dos secciones llamándose a la primera Variaciones o introducción, que es de marcado carácter instrumental. Según Crivillé, esta primera sección está integrada por una frase rítmico-melódica de cuatro, ocho o dieciséis compases que se extiende sobre la escala andaluza, esta primera parte finaliza marcando uno o varios acordes.

La segunda sección musical llamada Copla, es de carácter vocal o cantabile. Musicalmente consta de seis pequeñas frases de cuatro compases cada una, a veces tres, que suelen ir en tono mayor después de las Variaciones presentando cierta dependencia y orden en cuanto a los puntos cadenciales o reposos. Armónicamente, lo más habitual es que la 1ª, 3ª y 5ª frases tengan la cadencia sobre el I grado, mientras que la 2ª y la 4ª reposen en el IV y V grados respectivamente. No obstante, como siempre, la excepción confirma la regla, ya que existen ejemplos que alargan en número de compases la sección primera de variaciones y no utilizan la escala andaluza, pero siempre hay una modulación entre ambas secciones, cosa que no sucede en la jota aragonesa.

En cuanto al texto usa básicamente la cuarteta octosilábica que merced a la repetición del segundo verso en primer y último lugar se transforma en una estrofa de seis versos, en algunos casos se utiliza la quintilla transformada en sextilla al repetir el segundo verso en primer lugar.

Crivillé detecta en los fandangos castellano manchegos que las finalizaciones de estas pequeñas frases musicales de la copla pueden hallarse en el VI y VII grados de la escala, y que con frecuencia la 5ª frase resuelve ya en la escala andaluza sin necesidad de esperar a la 6ª que es la que enlaza normalmente con las variaciones instrumentales. Esto le daría una pequeña nota de independencia musical de tipo armónico al fandango manchego respecto al andaluz.

Veamos qué ocurre con la estructura de la jota aragonesa. Crivillé (10) la describe así: «Musicalmente la Jota está constituida por una parte instrumental a la que se da el nombre de variaciones, que es la que inicia la danza, con un dibujo melódico de carácter vivo y formado por notas de corto valor. Acostumbra a formar las variaciones una frase de ocho compases que generalmente se repite y a las que anteceden cuatro acordes. Esta tonada es interrumpida por una copla vocal, cantada a solo durante la cual los instrumentos acompañan suavemente procurando no ahogarla pero manteniendo con rigor el ritmo temario.

Armónicamente considerada, la Jota es una alternancia, generalmente de cuatro en cuatro compases, de los acordes de tónica y de dominante. Las variaciones de ocho compases presentan una cesura cada dos. Después de ellas se despliegan cuatro compases en función de Tónica que sirven de puente para cadenciar de dominante y entrar en las coplas.

La estructura o forma musical de la copla está constituida generalmente por siete frases de cuatro compases cada una y sus dibujos melódicos no están sujetos a otras leyes que a las de la alternancia de los ambientes de dominante y de tónica».

En ambas formas musicales documentamos una estructura bipartita. En la primera sección, llamada en ambas Variaciones, impera el componente rítmico instrumental, mientras que la segunda sección, llamada también en los dos géneros Copla es de carácter vocal con ciertos floreos melismáticos que tienden hacia el rubato, además la copla está configurada en ambos géneros sobre una escala en tono mayor.

Fandango = V: 4,8 o 16 c. E.A. - C: 24 o 18 c. T.M.
Jota = V: 16 c. T.M. - C: 28 c. T.M.

En resumen, fandango y jota dan una forma musical casi simétrica. No obstante se diferencian en el uso de la escala andaluza en el fandango y una mayor riqueza o variedad armónica por parte del fandango al poseer cadencias o reposos en el IV grado el andaluz, y además en los grados VI y VII el manchego.

Pero existen en la Península además otros géneros de música y danza tradicional con este carácter alternante de instrumentos y voz cantada, tal es el caso de la Seguidilla y todas sus variantes, es decir, las Sevillanas, las Torrás, y las Parrandas y Pardicas del Levante.

Fue de nuevo Marius Schneider quien detectó los primeros indicios de seguidillas en el Cancionero de Palacio (fines del S. XV) (11), sin embargo literariamente ya se documentaban desde mediados del mismo siglo, pero será durante el siglo XVI cuando adquieran profusión en los medios rurales e incluso urbanos, sobre todo en La Mancha, pasando en el siglo XVII al costumbrismo de la Tonadilla Escénica.

Musicalmente nos encontramos compases ternarios y tonalidades mayores, menores e incluso la escala andaluza. Estructuralmente se habla de cuatro secciones: introducción, salida, vuelta y copla o estribillo.

La introducción se abre con cuatro acordes, y consta como mínimo de tres compases, puede haber más, es de carácter instrumental.

La salida es una especie de invitación al baile, que se canta, consta de tres compases.

La vuelta está constituida por otros tres compases sacados del diseño de la introducción, es instrumental.

Por último la copla o estribillo está compuesta de nueve compases que son de carácter vocal.

La copla y la vuelta que juntas suman doce compases se repiten tres veces, tras esta repetición suena un acorde conclusivo.

La seguidilla es el tronco músico-coreográfico documentado con más antigüedad entre las canciones del repertorio hispánico, tiene cierto parentesco con el fandango y la jota aragonesa aunque se documenta una forma musical más compleja, que va constituida por pequeñas secciones de tres compases, mientras que jota y fandango utilizan cesuras musicales de cuatro compases. No obstante, de este tronco musical de seguidillas han salido muchas ramas sobre las que se han asentado no pocos géneros musicales, guardando además ese parentesco estético del contrapeso entre música instrumental y vocal.

IV. EXTENSIÓN DEL FANDANGO EN ESPAÑA

Ciertamente, podemos decir que la jota y el fandango son dos términos ampliamente utilizados en toda la geografía de España para designar bailes en ritmo ternario de movimiento vivo, pero a veces la voz popular presenta como fandango temas que en realidad no lo son. Para aclarar este entuerto hay que dejar claro dos ideas:

Arcadio de Larrea (12) manifiesta que en España, hay dos tipos básicos de jota, la «jota aragonesa», cuya estructura ya hemos expuesto (con este componente de género instrumental y vocal), y todas las demás, agrupadas por algunos autores bajo el tipo «jota navarra» (que es de carácter vocal con acompañamiento de percusión, o sólo instrumental). El tipo «jota aragonesa» se extendió sobre todo hacia Levante y las islas Baleares (mitad Este de la Península), mientras que el tipo «jota navarra» es el que se da con mayor frecuencia en las zonas del Oeste peninsular.

Por otra parte, la enorme popularidad del fandango a partir de su salto al mundo del teatro durante los siglos XVIII y XIX, a decir de García Matos, hizo que en determinadas zonas se «disfrazara» bajo el nombre de fandango parte del repertorio autóctono (13) «Prevaleció esta música junto a aquél en muchas partes; en otras adoptáronse melodías de igual compás –ternario– y tempo, sacadas del repertorio tradicional autóctono y que, en sustancia resultaron ser puras jotas o temas de sabor jotesco». Este, según él, sería el caso de los conocidos en Extremadura con los toponímicos de «fandango de Albuquerque» y «fandango de Villanueva de la Serena», en realidad jotas del tipo «no aragonés».

De esta manera, igual que hablamos de dos tipos de jota, en paralelo, habría que hablar de dos tipos de fandango, el que se da en La Mancha y en Andalucía, y el que siendo en realidad una jota «no aragonesa», pasó a llamarse fandango por emular el éxito que aquél alcanzó en los teatros.

Y así hay que entender además de los «falsos fandangos» citados en Extremadura, el baile llamado «fandango» en Asturias, que se interpreta al son de la gaita. El fandango popularizado a partir del siglo XIX en Cataluña, probablemente también sería de carácter jotesco del tipo «no aragonés», y así con este mismo nombre se registran «falsos fandangos» en Galicia, País Vasco llamado también «ripeco», en Castilla y León (el fandango charro ejecutado en zonas de Salamanca y Zamora es en realidad una jota «no aragonesa»). Del mismo modo se expresaba Agapito Marazuela al hablar del «impropiamente llamado fandango» en tierras segovianas (15). Incluso los bailes registrados en Portugal con el nombre de «fandango» son asimilaciones jotescas del tipo «no aragonés» vertidas a la estética tradicional lusa. El baile conocido en Menorca como «Sa fandanguera», según se expresa Deseado Mercadal (14) en realidad también puede ser clasificado como un aire de jota.

Hablemos ahora del auténtico fandango y su profusión en el repertorio tradicional. Además de la extensión por toda Andalucía y por la Mancha, cabe citar como zona de implantación a todo el Levante. En Baleares a las islas Mallorca y Menorca, y en su variedad de malagueñas, las conocidas como «malagueñas insulares» en las islas Canarias.

V. DOS MEDIOS MUSICALES: EL TEATRO Y EL FLAMENCO.

El mundo de la Tonadilla Escénica fue un caldo de cultivo apropiado para el desenvolvimiento del fandango, no en vano recordemos que la primera cita del término apareció en un entremés anónimo titulado «El novio de la aldeana» en 1705, fecha anterior al documento del dean Martí (1712). En este medio músico escénico se produjeron varias influencias como el caso que documenta José Subirá de relación Jota-Seguidilla, e incluso de afandangamiento de una jota de Tonadilla (16) «A veces la jota constituye un número suelto, mientras que otras veces va enquistada en la seguidilla epilogal, como nos muestra Amo, criada, y cortejo (Anónimo)». ...«En algunos casos la jota tiene una conclusión afandangada, es decir, con caída en la dominante y no en la tónica. Tal ocurre en Cada oveja (anónimo, 1760)».

En este mismo sentido de relación del fandango con otros bailes a partir del mundo del teatro, Aurelio Capmany (17) recuerda que el bolero tomó aires y coreografía del fandango. «Antón Boliche no fue, en verdad gran inventor de pasos y mudanzas, contentándose con acomodar el compás y medida del Bolero lo que encontró de gracioso y notable en el antiguo Fandango y demás bailes de su tiempo». ...«En uno y en otro se mantiene la tradición del bien parado, que también se aplica al Fandango y otros bailes de pareja». ...«Si los españoles se muestran apasionados por el Bolero, no lo son menos

por el Fandango. Un autor español ha dicho que el Bolero embriaga, pero que el Fandango inflama. Este famoso baile, lo mismo que el Bolero, tiene alguna semejanza con la Seguidilla. Debió de ser conocido ya desde fines del siglo XVII».

El teatro del siglo XVIII, hacia la mitad de su centuria, fue sin duda escenario donde el fandango como género musical y coreográfico llegó a ser la estrella, primero en solitario, pasando posteriormente a mezclarse con otros géneros hispánicos, e incluso con otros géneros localizados en la Europa central durante el periodo galante. Tras la lectura del Breve tratado de los pasos del danzar a la española que oy se estilan en las Seguidillas, fandangos y otros tañidos, de Minguet e Yrol. García Matos (18) señala que entonces llegó a estilarse el minué afandangado, las seguidillas afandangadas e incluso alguna contradanza que adoptó el nombre de La fandanguera.

Estos datos vienen a demostrar el absoluto peso específico que el fandango alcanzó en los medios escénicos, contemporizando primero, y desplazando de la escena a la antigua seguidilla, siendo además, punto de referencia para la introducción de nuevos bailes como el bolero, pero también a partir del fandango se darían híbridos culturales como los que se han reseñado más arriba.

García Matos en tono humorístico recoge: «De su popularidad de entonces y anterior derivó a no dudar, el asociarle a aquel gracioso refrán que dice: este mundo es un fandango, y el que no lo baila es un tonto».

El fandango y el flamenco

A pesar de que autores como Alfredo Arrebola (19) niegan el carácter folklórico del flamenco, lo cierto es que en la mayoría de los casos en el flamenco subyace la misma sustancia musical que en los cantos y bailes tradicionales, lo que se hace es dar otra impronta, es decir, imprimir el aire característico del pueblo gitano que transforma las melodías merced a su particular idiosincrasia y estética musical.

La estructura musical del fandango tradicional y la del fandango flamenco es básicamente la misma que se ha expuesto más arriba. Hay que pensar en que nos movemos en dos ámbitos distintos: el mundo tradicional es el mundo colectivo rural, en el que todos pueden participar cantando, bailando o interpretando varios instrumentos. El mundo del flamenco es el mundo de lo íntimo, reservado en cuanto a participación al cantaor, al guitarrista y como mucho alguna palma percusiva. En este mundo se ha producido una estilización que ha tendido, aunque no en todos los casos, a ensanchar el cante y el toque como acompañamiento, desligándose poco a poco de lo concerniente al baile.

Domingo Manfredi, hace dos observaciones importantes a la hora de reseñar qué caminos recorrió el fandango para ser cultivado dentro del flamenco (20). «El fandango fue en su origen un cante para acompañar el baile, de tal manera que el nombre es casi privativo de la danza, y sólo por extensión alcanza a la copla». El mismo autor, reconoce como punto de referencia a la hora de la introducción del fandango en el flamenco, al verdial malagueño, a éste, según él seguiría en antigüedad «el de los lagares» que ya pasaría a ser un «fandango artístico» creado por Juan Breva con un carácter más reposado.

Entre otros autores, Alfredo Arrebola tiene realizado un estudio de la localización y variedades del fandango. Él destaca tres focos principales (21).

Fandangos de Málaga. Además de los citados verdiales y «de los lagares» o de Juan Breva de aquí partirían la Rondeña, la Jabera, el Jabegote, el fandango de Lucena, el de Córdoba, el de Cabra, el de Almería, el de la Peza, el de Güejar-Sierra, el de Puente Genil, y el de Jaén.

Fandangos de las Minas. En este grupo estaría la Taranta, la Murciana, la Cartagenera, la Minera, el Taranto, las Levanticas y las Granadinas.

Fandangos de Huelva. Los que se dan en el Alosno, Huelva, el Cerro, Calañas, Cumbres Mayores, Encinasola, Paymogo, Puebla de Guzmán, Valverde del Camino, Santa Bárbara, Cortegana, Cabezas Rubias, Riotinto, Almonáster la Real, el Almendro y Punta Umbría.

Por otra parte en el flamenco tomaría carta de naturaleza el llamado «fandango artístico», aparecido con los primeros años de nuestro siglo, no supeditado a ninguna localización geográfica concreta y con un componente de gran libertad creativa. Según señalan José Blas Vega y Manuel Ríos (22) alcanzó su máximo esplendor en torno a 1925 de la mano de Manuel Torre, «el Gloria», José Cepero, Manuel Vallejo y Pepe Marchena, entre otros. En este estadio evolutivo y de estilización para algunos flamencólogos, el fandango habría llegado a sus máximos exponentes musicales.

Tras la exposición de la genealogía del fandango en el flamenco, cabe la reflexión de que no podemos simplemente quedarnos ahí, en la geografía y la posible derivación, más o menos documentada, de una variedad a otra. Esas relaciones entre especies de un mismo género hay que establecerlas a partir del estudio analítico musical de los temas.

A mi juicio, en este mundo del flamenco, con frecuencia se es demasiado personalista y ocurre que a veces se toma parte de lo accidental para señalar lo que en realidad no es sino accesorio. Sigo a Miguel Manzano cuando escribe sobre la necesidad de realizar un esfuerzo de análisis para detectar la sustancia musical que genera tales manifestaciones (23). «Las variantes melódicas dentro de cada género y especie, que no son más que realizaciones que

difieren en rasgos accidentales, no definitorios. Cuando se afirma, por ejemplo, que hay en flamenco más de 300 tipos de fandango, se está tomando lo accidental como definitorio de un género, lo cual no aclara nada respecto de la pregunta básica que hay que hacerse, que es precisamente aclarar qué es lo que tienen en común esas más de trescientas realizaciones de un mismo esquema melódico y rítmico». Esto es necesario sobre todo en el mundo del flamenco donde no hay muchos ejemplos en transcripción musical, ya que en el campo del folklore se ha avanzado un poco más a la hora de plasmar los ejemplos en partitura. El autor que más ha trabajado en este sentido es Manuel García Matos, pero sus escritos todavía no han tenido el eco que se merecen en este ámbito musical.

VI. EL VERDIAL MALAGUEÑO

El estudio de estas manifestaciones músico coreográficas se lo debemos a dos autores malagueños: Alfredo Arrebola y José Luque Navajas. Ambos señalan y agrupan a los verdiales como cantes preflamencos (24). Respecto a la etimología, Arrebola recoge de varios diccionarios la relación con «verdinal» que sería un terreno húmedo que mantiene su verdor aún en el periodo de sequía, por otra parte existe también una variedad de aceituna que se conserva madura y es por ello llamada verdial. El nombre haría alusión a celebraciones de ciclo estacional, de hecho siempre han estado asociadas a determinadas fechas, algunas de carácter solsticial a lo largo del año como el 24 de junio, festividad de san Juan, o el 28 de diciembre, los santos inocentes. Otras fechas son la de san Andrés, 30 de noviembre, tras las primeras siembras. El colectivo encargado de entonar estos cantos se suele llamar «panda», y esta va dirigida por un alcalde. Según escribe Arrebola: «Una nota distintiva de los verdiales respecto al flamenco, es que su naturaleza es realmente 'bailable'. Son cantes hechos para bailar. Tanto es así que no sólo el compás, el ritmo y los melismas, sino que hasta el mismo cantaor están supeditados al baile. Éste puede hacerse 'individualmente, por parejas o por tresillo' (también se realiza con una bandera, cuando es a solo o en pareja, en tresillo suele denominarse el Zángano, el hombre procura no dar la espalda nunca a las mujeres)». ... «Las mujeres, a su vez, harán todo lo imposible dando vueltas frente al hombre».

Otro rasgo manifiesto en los verdiales es la riqueza tímbrica aportada por los instrumentos que lo suelen acompañar, sobre todo las pequeñas glosas o variaciones del violín, además del uso de la guitarra y la sección percusiva que admite todo tipo de útiles domésticos como cucharas y almireces, amén de platillos, chinchines, panderos, triángulos y cañas verdialeras. Rítmicamente recuerda su antiguo entronque con la seguidilla, al marcar los tres tiempos del compás e incluso por la duplicación del medio tiempo en semicorcheas o

redobles, dependiendo del instrumento. Otros fandangos marcan únicamente el arranque del 3/4 con una acentuación a cada compás. En cuanto al texto, al igual que en varios estilos de fandango, se utiliza la quintilla ampliándose a una estrofa de seis versos, merced a la repetición de uno de ellos.

Existen en Málaga según Arrebola y Luque Navajas tres estilos de Verdiales o zonas verdialeras: la de Almogía, la de los Montes de Málaga (zona central), y la de Comares. Arrebola presenta el siguiente cuadro:

Zona Norte. Tendría su centro en los Montes de Málaga comprendiendo además las localidades de Casabermeja, Almogía, Villanueva de la Concepción, Lagares de Alora, Llanos de Pizarra, Cerros de Cártama, Villanueva del Rosario, Villanueva del Trabuco, Archidona...

Zona Oriental. Con el foco principal en Vélez Málaga abarcaría también Cómpeta, Comares, Canillas de Aceituno y Santo Pitar.

Zona Occidental. Cuyo centro se localizaría en Coín, extendiendo su brazo hasta Ronda y otro hacia la sierra de Granada.

En la zona de Almogía, a decir de Luque Navajas el pandero es de menores proporciones, y no repica tanto como en la zona centro, sin embargo Almogía es diestra en el uso de los platillos. Comares tendría como distintivo el uso del laúd que aporta su particular utilización de armonía melodía y ritmo.

Algunos bailes localizados en el campo de Gibraltar (Cádiz), con sus pequeñas peculiaridades, estarían en relación con la influencia del verdial, me refiero al «Chacarrá» de Tarifa y a los fandangos localizados en Benalup de Sidonia y Casasviejas.

El verdial transformado hacia una mayor lentitud en el tempo y mayor extensión melódica, rasgos que hacen difícil seguir el baile, pasa a llamarse bandolá, aquí se encomienda la parte instrumental a una guitarra. Llegando a este punto según ambos estudiosos, estaríamos en la antesala de la malagueña.

Mi agradecimiento a las personas e instituciones reseñadas por el material aportado para la confección de esta conferencia. Fundación Centro Etnográfico «Joaquín Díaz», Urueña (Valladolid). Manuel Naranjo Loreto, de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera; Angel Carril, Salamanca; y José Ignacio Primo, Zamora.

NOTAS

1. Recogido por M^a del Carmen García Matos, 1979, p. 21.
2. Manuel García Matos, 1971, p. 19.
3. Arcadio de Larrea, 1975, p. 29.
4. Dato consignado por José Blas Vega, 1982, p. 54.
5. La cita está recogida por Aurelio Capmany, 1931, p. 248.
6. Charles Daviller: 1949, p. 452.
7. Crivillé, 1983, p. 207.
8. A este particular consúltese la nota nº 13 de la ponencia de Miguel Manzano, 1993, y Marius Schneider, 1946.
9. Crivillé, 1983, p. 207.
10. Crivillé, 1983, p. 209.
11. Marius Schneider, 1953.
12. Arcadio de Larrea, 1947, p. 176.
13. Manuel García Matos, 1964, p. 18.
14. Deseado Mercadal, 1979, p. 31.
15. Agapito Marazuela, 1981, p. 26.
16. José Subirá, 1933.
17. Aurelio Capmany, 1931, p. 246.
18. Manuel García Matos, 1971 p. 19.
19. Alfredo Arrebola, p. 40.
20. Domingo Manfredi, 1963, p. 144.
21. Alfredo Arrebola, p. 144.
22. José Blas Vega y Manuel Ríos, 1988, p. 285.
23. Miguel Manzano, 1993, p. 169.
24. Alfredo Arrebola, p. 40, y José Luque Navajas, p. 39.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREBOLA, Alfredo: Introducción al Folklore Andaluz y al Cante Flamenco (Unidades Temáticas para su Enseñanza), Málaga.
- BLAS VEGA, José: «Magna Antología del Cante Flamenco», libretto que acompaña la edición discográfica, Hispavox, Madrid, 1982.
- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel: «Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco», Ed. Cinterco, 1988.

- CAPMANY, Aurelio: «El baile y la danza», en «Folklore y Costumbres de España», Barcelona, Martín, 1931, Vol. II, pp. 169-418.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ: Historia de la Música Española Vol. 7. «El folklore musical», Alianza Editorial, Madrid, 1983.
- DAVILLER, Charles: «Viaje por España», Madrid, 1949.
- GARCÍA MATOS, Manuel: «Danzas Populares de España, Andalucía I». Sección Femenina del Movimiento, Madrid, 1971.
- «Danzas Populares de España, Extremadura, I.», F.E.T. de las J.O.N.S., Madrid, 1964.
- «Sobre el Flamenco» (Estudios y notas), Ed. Cinterco S.A, XII Congreso de Actividades Flamencas, Jerez de la frontera, 1984.
- «Lírica Popular de la Alta Extremadura», Unión Musical Española, Madrid, 1944.
- GARCÍA-MATOS, M^a Carmen: «Especies musicales folklóricas del pueblo español en su ciclo vital», en «Magna Antología del Folklore Musical de España», Hispavox. Madrid, 1979.
- GUERRA VALDENEBRO, Pepa: «Así canta y baila andalucía», Ed. Confederación Española de Cajas de Ahorros, Málaga, 1986.
- LARREA, Arcadio de: «Preliminares al estudio de la jota aragonesa», en Anuario Musical, Vol. 2, 1947.
- «El Flamenco en su Raíz», Madrid, 1974.
- «Guía de flamenco», Ed. Nacional, Madrid, 1975.
- LUQUE NAVAJAS, José: «Málaga en el Cante», Ediciones la Farola, Málaga, 1988.
- MANFREDI CANO, Domingo: «Geografía del Cante Jondo», Ed. Bullón S.L., Madrid, 1963.
- MANZANO ALONSO, Miguel: «Los Orígenes Musicales del Flamenco», Ponencia para el XXI Congreso de Arte Flamenco (París, 1993), pp. 165-172.
- MARAZUELA ALBORNOS, Agapito: «Cancionero de Castilla», Ed. Delegación de Cultura de la Diputación de Madrid, Madrid, 1981.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: «La canción tradicional española», en «Folklore y Costumbres de España», Ed. Alberto Martín, Barcelona, 1931, Vol. II, pp. 7-166.
- MERCADAL BAGUR, Deseado: «El Folklore Musical de Menorca», Palma de Mallorca, 1979.
- RIBERA, Luis: «La Música Árabe y su influencia en la Española», Ed. Voluntad, Madrid, 1927.
- SCHNEIDER, Marius: «A propósito del influjo árabe: Ensayo de etnografía musical de la España medieval», (en Anuario Musical del I.E.M. vol. I 1946 pp. 31 y ss.).
- «¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?», en Anuario Musical, Vol. 8 (1953), pp. 177-192.
- SUBIRÁ, José: «La tonadilla escénica, sus obras y sus autores», Editorial Labor, Barcelona, 1933.

DISCOGRAFÍA

- Magna Antología del Folklore Musical de España. (Realizador: Manuel García Matos) Hispavox. Madrid, 1979. (17 L.P.).
- Magna Antología del Cante Flamenco. (Realizador: José Blas Vega), HISPAVOX, Madrid, 1982.
- Suite de Fandangos. 45/EP., Hispavox (Realizador: Manuel García Matos).

ALGUNAS ACOTACIONES PARA LA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO «FANDANGO». ANÁLISIS MUSICOLÓGICO.

Miguel Ángel Berlanga Fernández

Con esta ponencia pretendo, aportando algunos datos procedentes del concepto de fandango de algunos músicos y folcloristas que sobre el tema han escrito, del análisis musical de diversos ejemplos y de algunas consideraciones desde el punto de vista de la Etnomusicología, contribuir a encontrar un marco conceptual válido para todo tipo de fandangos (1).

I. DEFINICIÓN DE UN MARCO CONCEPTUAL PARA LOS FANDANGOS FOLCLÓRICOS Y FANDANGOS FLAMENCOS

Casi siempre que se escribe o habla sobre esta forma musical, originariamente ligada al baile, se hace lo propio sobre un tipo concreto o sobre un aspecto parcial del mismo, sea la coreografía en la que se ve envuelta un baile, sea tal o cual fandango que cultivó un *cantaor* de flamenco determinado, etc. Por otra parte se designa muchas veces la misma forma bajo terminología diversa, sea ésta la de rondeña, *granaína*, malagueña, taranto, verdial, etc.

La confusión a que a veces esto ha llevado, viene aumentada frecuentemente por no detenerse a considerar la distinción entre los fandangos folclóricos y los flamencos, ni el punto de conexión entre ambos. Si en otros palos del flamenco su génesis desde la base folclórica aún no ha sido suficientemente esclarecida, en los fandangos la relación se muestra más evidente. Pero esto se suele obviar, quizás por la inercia de llamar a las cosas en cada sitio como siempre se ha venido haciendo. De todas formas es muy útil, a mi entender, intentar llegar a marcos conceptuales válidos y de los aquí presentes o esto lean, tienen claro el concepto que pretendo acotar. Pero pienso que no vendrá mal aportar algunas consideraciones sobre las que discutir. Amigablemente, se entiende.

Para el efecto, se puede comenzar afirmando lo siguiente: tan fandango son las varias malagueñas del folclore musical canario como lo puedan ser, de entre los fandangos flamencos, todos los cantes llamados de Levante, las

malagueñas chaconianas, las *granainas*, los diversos fandangos más moderadamente enriquecidos de Huelva, los fandangos naturales (que también entiendo ligados a los de Huelva), etc. etc. Y entre los fandangos bailables o folclóricos, las malagueñas, rondeñas, los fandangos bailables de las provincias de Granada, Córdoba o Jaén, los verdiales de los montes de Málaga, el chacarral gaditano o cordobés, las malagueñas de baile de ciertas zonas de las provincias de Murcia, Albacete o Almería (zona de las Cuadrillas), o los diversos tipos de rondeñas o malagueñas de los montes de Gredos y de Extremadura. El elenco, aunque amplio, no es exhaustivo. Y lo mismo cabe decir sobre la música del trovo tanto andaluz (alpujarreño o de las Subbéticas del valle medio del Genil) como murciano. Muestra todo esto también la extraordinaria difusión de la forma musical de fandango por tierras, principalmente, del Sur de España.

He detallado algunas de estas formas de fandango tanto flamencos como folclóricos. Me refiero con esta última designación a la música del baile de fandango que de diversas maneras y estilos y bajo otras tantas denominaciones se encuentran en el acervo musical común de la cultura musical popular, no exclusivamente de Andalucía. Y no olvidemos que muchos fandangos cantados como flamencos guardan un grado de similitud con éstos muy grande, lo que denota que el grado de separación o evolución hacia formas propiamente cantables no se ha dado sino levemente. Veremos luego algunos ejemplos.

Esta afirmación, ser el fandango «uno» pero con muchas variantes y denominaciones terminológicas, como cualquier entendido bien sabe, no es gratuita, pero hay que remarcarla para partir de bases rigurosas a la hora de acotar bien un concepto. Se deduce de una observación-audición atenta de todos estos cantos y se corrobora con el análisis musical, al que luego nos referiremos. Pero también se llega a ella con la lectura selectiva de autores que sobre música popular andaluza han escrito. Quería citar y comentar a alguno de ellos. En concreto serán François A. Gevaert, Hipólito Rossi, Eduardo Ocón y Manuel García Mateos. El análisis musical quedará para la segunda parte de esta comunicación.

II. ALGUNAS DEFINICIONES DE FANDANGO

De 1850 data el trabajo del músico belga François A. Gevaert, resultado de una estancia por España becada desde su país (premio nacional de composición) (2). Quizás haya sido de los primeros en analizar con cierto rigor algunos aspectos de las formas del folclore musical andaluz y es posible que su aportación no se haya tenido lo suficientemente en cuenta. Divide la música

popular andaluza en dos grandes bloques. Por un lado los cantos propiamente dichos, que en aquellas fechas se englobaban aún bajo el nombre genérico de cañas y playeras: y por otro los aires de danza. Nos dice de estos últimos que *según la localidad se llamarán fandangos, malagueñas o rondeñas*.

De esta clasificación surgen dos datos de interés. Por un lado, que si Gevaert conoció otros bailes que se practicaban en Andalucía, tipo seguidillas, olés, zapateados, diversos tipos de boleras, incluso jotas, etc., no los considera lo suficientemente representativos. Pero por otro, que sólo nos da una especie, la de los fandangos, que eso son las malagueñas y rondeñas. También se observa que la rondeña, que actualmente está algo difuminada en sus rasgos diferenciadores, era un fandango definido en sus características a mitad del S. XIX, como comprobamos también en textos coetáneos de Estébanez Calderón, Ocón, Borrow o Davillier. Puede que desde entonces su personalidad fuera diluyéndose en aras de la malagueña.

En un artículo sobre la guitarra flamenca Norberto Torres (3) relaciona esta clasificación de Gevaert con la que Hipólito Rossy hizo aproximadamente un siglo después (4). En efecto, Rossy no habla ya de dos grupos en la música popular andaluza sino de tres, debido en parte a que su estudio se centra en el fenómeno del *cante* flamenco y a que los *criterios de clasificación* que aplica son específicamente musicales. Encuentra tres tipos de cantes, que en resumen son: a) Cantes en modo de *mi* (se refiere a la configuración melódico-armónica). b) Cantes en modo mayor o menos. Y c) *Cantes bimodales o familia del fandango*.

Reviste gran interés esta clasificación también porque testifica que los aires de baile han evolucionado ya claramente en el presente siglo hacia *cantes*, en un proceso de bifurcación (comenzado quizás en la primera mitad del siglo pasado) desde los fandangos, extendidos por toda Andalucía, hacia dos ramas diferenciadas, una, la tradicional o «folclórica», ligada al baile, que continúa su andadura: fandangos bailables a compás, tipo verdial. Otra hacia los fandangos del cante.

«La génesis de estos últimos, desde el verdial y la bandolá pasando por los cantes de Juan Breva hacia un aire *ad libitum* sin ritmo de baile y con amplios melismas ha sido estudiada detenidamente hace algunos años para los cantes de Málaga por José Luque Navajas (5).

Otros han dedicado interesantes páginas al respecto para los fandangos de Almería, como es el caso de Andrés Salom (6). Norberto Torres está investigando el proceso para los fandangos folclóricos almerienses. Sin duda arrojará mucha luz su trabajo. Personalmente me parece evidente que se juntan también aquí dos influencias: por un lado la base de los fandangos autóctonos, del baile, con su peculiaridad metódica, por ejemplo en las terminaciones de

sus tercios, marcadamente en el segundo grado de la escala frigia. Y por otro lado la aportación personal de cantaores de rango que fueron enriqueciendo este fandango a finales del siglo pasado en un proceso similar al ocurrido pocas décadas antes con los cantes malagueños. De hecho intervinieron en el proceso malagueños como el ciego de la playa, Rojo el Alpargatero, Manuel Torre, Chacón, cojo de Málaga, etc.».

Pues bien, volviendo a Rossy, en este tercer grupo de los cantes bimodales incluye entre otros los siguientes: taranta, media taranta, tarantilla, taranto, cartageneras, fandangos, fandanguillos, verdiales, jabera, rondeña, malagueña, granaína y media granaína, alicantina y cant de l'Horta de Valencia. Todos ellos agrupados en una misma familia, la de los fandangos.

El músico nacionalista malagueño Eduardo Ocón también nos suministra un dato interesante en este sentido en el breve comentario que sobre el fandango hace en su cancionero (7). Veámoslo: «Bajo la denominación de Fandango están comprendidas la Malagueña, la Rondeña, las Granadinas y las Murcianas, no diferenciándose entre sí más que en el tono y alguna variante en los acordes». El texto es bastante explícito. También centra un poco la cuestión a propósito del excesivo protagonismo que algunos han querido dar a la familia de los fandangos de Huelva.

Por si todavía no queda lo suficientemente claro el concepto, acudo ahora al eminente folclorista Manuel García Matos. No nos despiste su estilo un tanto ampuloso o barroco que no llega a ocultar sus clarificadoras ideas. «Musicalmente considerado el fandango andaluz, en su canción es muy vario de estilo (...) desplegándose en el compás propio de 3x4 ó de 3x8 y dentro de una forma muy singular e interesante. Precedida la canción de una parte instrumental melódica, que a veces puede simplemente ser armónico-rítmica y que abarca un número variable o indefinido de compases, dicha canción se compone de seis frases en tonalidad distinta de la en que aquella (la parte instrumental) se mueve, con la añadidura de que la frase terminal o sexta realiza su cadencia modulando al tono de tal parte primera, conjunto de rasgos que hacen del fandango musical una de las más curiosas y bellas piezas del folclore andaluz». Y continúa: «Hase de agregar que esos signos formales son los que también acusan la granadina, la rondeña y la malagueña, más que otras especies de la misma Andalucía y de Murcia que, pese a modificar ciertas cadencias internas del canto, atinense a la indicada estructura. Todas estas canciones, pues, se emparentan muy estrechamente con el fandango, y las nombradas lo confirman al extremo de haber llevado a hacer creer que de él descienden» (8).

La selección de textos es lo suficientemente explícita para quedar con la idea clara de que una misma estructura, la de fandango, incluye muchas manifestaciones locales y diversos estadios de evolución.

Ahora bien: la aludida falta de acuerdo o unanimidad a la hora de designar una misma realidad ha llevado a confusiones, tanto en ámbitos del flamenco. La causa no hay que achacarla a nada ni a nadie sino a que la realidad es y ha sido siempre variá y muy diversa, y a la hora de trabajar sistemáticamente con formas que son de extracción popular hay que contar diverso como la vida misma y no podemos pretender que fenómenos en parte semejantes pero en mucho particulares, según la localidad, vengán designados de igual manera en todos los sitios.

De lo que no cabe duda es de que una forma de baile concreta, asociada a una estructura métrica concreta y a unas características musicales comunes –aunque con muchas variantes– responde en cada localidad a un nombre. Aunque no son muchos estos nombres: fandango, malagueña, rondeña, verdial, fandanguillo... La terminología se diversifica algo más cuando ampliamos al marco del flamenco.

Como tampoco está claro que *la palabra* «fandango» haya sido la originariamente ligada a *la forma* fandango en el tiempo. Es más, los datos expresan lo contrario. En la provincia de Granada, de la que he grabado la práctica totalidad de los fandangos *folclóricos* existentes en la actualidad, estos son conocidos bien como fandangos, bien como «malagueñas» (Quéntar, Lanteira, Montefrío, Güejar-Sierra, ...) o como «rondeñas» (Orce) o incluso «malagueñas-rondeñas» (algunos pueblos de la zona de Guadix, Iznalloz, ...). Lo propio pasa en Murcia, Almería, Jaén, Canarias, Ávila, Toledo, etc, etc. Aunque sí parece, como quizás quede claro en el área de historia de este mismo congreso, que la gran expansión de este baile en el siglo XVIII se hizo bajo el término «fandango», muy probablemente debido a la terminología usada por algunos entremeses y tonadillas teatrales de mediados de aquel siglo. Si se tiene esto en cuenta, a la hora de rastrear la antigüedad de esta forma en los textos escritos es fácil que nos situemos en el siglo XVII e incluso más atrás.

III. ESTRUCTURA. ANÁLISIS MUSICAL.

Al igual que existen fandangos propiamente que no son conocidos bajo tal denominación, también se da el caso de aires de baile que, siendo conocidos como fandangos, no reúnen las características propias del mismo, desde el punto de vista musical. Se da este caso en algunas zonas del norte de la Península, en Portugal y en distintos puntos de Hispanoamérica. Ahora bien, ¿qué características musicales y literarias individúan al fandango?

La descripción arriba citaba de García Matos sirve como definición genérica, aunque para entenderla bien es preciso estar familiarizado con esta forma musical.

La cual, quizás desde el mismo inicio del siglo XVIII, por su fuerte personalidad y atractivo, se ha visto frecuentemente sometida a procesos de reelaboración desde ámbitos musicales que no son aquellos en los que tradicionalmente se vino cantando y bailando. Es una música «de tipo popular» (parafraseando la conocida expresión de Frenk Alatorre) que al menos desde ese siglo ha pasado frecuentemente a ámbitos cultos, sea el teatro la música instrumental de ámbitos cortesanos. Este proceso de diversificación se observa también en la actualidad, por lo que podemos establecer varias categorías o grupos de músicas que responden al concepto de «fandango» en sentido amplio.

A) Uno de ellos, el originario, en el que encontramos los auténticos fandangos, llamados cortijeros frecuentemente, que responden al modelo primitivo, llámeselos así o «chacarra», verdial, rondeña, etc. Muestras suficientes de estos se podrán oír el día de clausura de este Congreso. En estos nos centraremos para el análisis posterior. (Se oye un ejemplo).

B) Un segundo grupo de formas musicales que responden a este concepto se apartan, en mayor o menor grado, de los rasgos propios de los del primer grupo. Me refiero a los fandangos cantados y bailados por los numerosos grupos o «academias» de cantos y bailes folclóricos en sentido amplio repartidos por toda la geografía andaluza. Se incluyen los grupos de Coros y Danzas aquí. En todos ellos se observa ya un grado de convencionalización y de reelaboración más o menos pronunciado, según los casos que nos permite hablar de folclorismo más que de folclore musical. Se observan estas adaptaciones en las letras (muchas se repiten como lugares comunes, se aprenden, nunca se improvisan, son *canciones* más que coplas); en la coreografía, a menudo espectacular, otras veces algo caricaturesca; en el estilo musical que se da a la interpretación de la copla, a menudo falto de espontaneidad y excesivamente claro en sus notas y pronunciación; en la instrumentación finalmente, frecuentemente adaptada a necesidades de escenario. En general, aunque guardan alguna similitud con las formas originales que dicen interpretar, pierden originalidad y espontaneidad, tan propias de los estilos folclórico-tradicionales, dándose un estilo propio de estos grupos, tendente a veces a uniformar y nivelar fandangos de muy distintos lugares. (Se oye un ejemplo).

C) Los fandangos flamencos podrían constituir otro grupo: aunque sometidos a otro proceso de reelaboración y estilización, que también los individualiza tanto en sus distintas formas como en sus variadas y múltiples interpretaciones personales, se observa que aunque no pretenden mostrarse en continuidad estilística con los del primer grupo –cosa que sí pretenden los del grupo B, aunque no lo logran la mayoría de las veces– esta continuidad se detecta en muchos de sus rasgos, como son el tipo de impostación de la voz, la *caída*

de sus distintos tercios en notas «extrañas» a la armonía tonal (como p.e. la nota fa y la nota si bemol señaladas en la transcripción del fandango flamenco) las letras, etc. El lenguaje modal del que ahora se hablará se hace presente en éstos. (Se oye un ejemplo).

D) Un cuarto grupo, amplio, podría incluir a distintas formas inspiradas más o menos en el fandango, pero muy separadas de él en sus verdaderos rasgos; pueden ser vocales, como las modernas malagueñas de baile, o diversas músicas instrumentales en ritmo ternario y con terminación en la cadencia andaluza, que recuerdan el fandango. El grado de convencionalización alcanzado en estas formas puede ser grande y casi siempre lo que resulta es una caricatura del fandango. ¡Y es lo que el gran público suele conocer! Incluso la cadencia andaluza final viene sustituida por la cadencia *mi* mayor-*la* menor, ejemplo claro de que no se ha captado la «armonía modal» presente en los auténticos fandangos (9). Ejemplos de estos fandangos desvirtuados pueden ya verse en distintas partituras de tonadillas escénicas del Siglo XVIII y en cancioneros del Siglo XIX; el proceso de estilización es similar al que se puede observar en la actualidad. Triste cosa sería pues, definir los fandangos de estos siglos acudiendo sólo a la música escrita en partitura.

CARACTERIZACIÓN MUSICAL

El análisis musical al que ahora doy paso, hace referencia principalmente a los fandangos incluidos en el primer grupo de los descritos.

Todos estos fandangos vienen cantados en tempo vivo y en ritmo ternario. Conforman sus estrofas cuatro o cinco versos octosílabos que se reparten, repitiéndose alguno de ellos, en seis frases musicales. Cuando son cuartetos, la rima suele estar en los versos pares y vendrá repetido el primer o segundo de ellos y el cuarto. Si son quintillas, se suele repetir el primer verso, y la rima suele darse en los versos primero, tercero y quinto, siendo asonante o consonante.

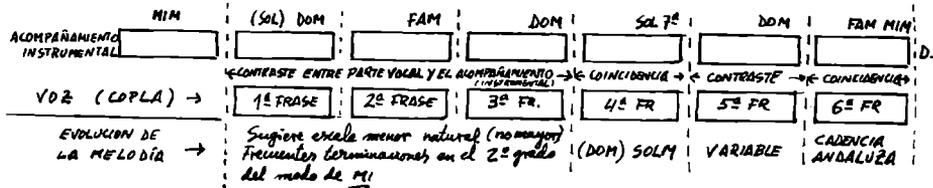
Ahora bien, de estas características también participan a veces otras formas de música y baile de tipo popular, como distintas formas de jotas repartidas por toda la geografía española. Hay que acudir, pues, a sus características melódico-armónicas, que son las que nos dan sus verdaderos rasgos individualizadores.

Análisis melódico-armónico

La copla «entra» después de una introducción instrumental que de una manera u otra establece con sus acordes «básicos» el modo de *mi*, y su primer

grado como nota *final* o centro tonal principal. Viene siempre armonizada con el acorde de *mi* mayor. Esta introducción instrumental se retoma sucesivamente después de cada copla, a manera de *ritornello*.

Cuando la copla comienza, se observa un cierto alejamiento, al menos aparente, de este centro tonal, que permanece hasta la quinta o incluso inicios de la sexta frase musical, momento en que vuelve a estar claro el modo de *mi*, haciéndose inconfundible al final, con la llegada de la cadencia andaluza. Inmediatamente entra el ritornello instrumental, de carácter rítmico-armónico, estructurado en torno al acorde de *mi* mayor (ver esquema). Con esto hemos llegado a una primera aproximación.



La bimodalidad a la que aludieron músicos como Gevaert, Rossy o García Matos, puede observarse pues, no sólo en el contraste existente entre la parte instrumental y la copla, sino en el seno de la misma copla. Me refiero a ese alejamiento aparente del modo de *mi* en su primera parte: de las seis frases musicales que forman cada copla, las tres primeras es frecuente que sugieran una escala moda, la escala diatónica menor natural o modo de *la*. La cuarta frase se mueve invariablemente en una *región* que sugiere el modo de *sol*, esto es una constante en todos los fandangos. Por último, en sus dos últimas frases la melodía parece dirigirse de nuevo hacia el modo de *mi* o modo frigio hasta terminar en el semitono descendente (2º grado-1º grado o cadencia andaluza).

Ahora bien: sería un error a la hora de hablar de estas escalas musicales acudir a relaciones de filiación exactas con los modos griegos e incluso gregorianos, salvo que esto sea un recurso pedagógico o simple cuestión de terminología. Ni el modo *deuterus* auténtico (tercero de los ocho modos gregorianos) explica suficientemente lo que aquí se analiza: la realidad se nos muestra muy otra (10).

Así, por ejemplo, se observa, a manera de «nexo de unión» entre las dos partes aludidas de las coplas de los fandangos, la aparición recurrente del segundo grado del modo de *mi*, un semitono superior, en muchas de las caídas de las seis frases musicales de que consta todo fandango. En el tercer modo gregoriano este segundo grado no sólo no tiene importancia estructural sino que prácticamente no aparece, como se puede ver en el

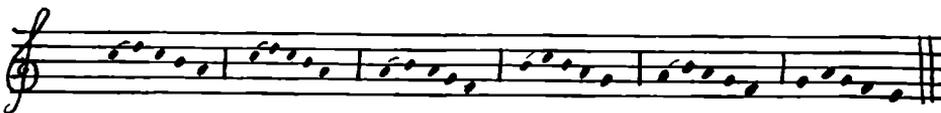
ejemplo modelizado de una posible melodía gregoriana en modo *deuterus* auténtico.



Sin embargo en la música que estamos analizando esa nota, que tanto despista a los oídos acostumbrados a la música tonal y que la juzgan como un no saber atinar de los *cantaores* en la verdadera nota –nada más lejos de la realidad, los que más claramente la destacan son frecuentemente los *cantaores* de más fino oído– esa nota, decimos, se acaba entendiendo tras repetidas audiciones de fandangos como un anuncio de la última *caída* descendente en la nota final. Se nos muestra, pues, como un elemento de unificación de toda la copla.

Por otra parte, la tensión entre ese segundo grado de la escala frigia y el primero es una de las notas constitutivas de esta música. Está sugerida, latente, en toda la copla y sólo al final de la misma aparece de manera explícita e inconfundible. Está además enunciada en la introducción instrumental y por lo tanto se capta desde los primeros momentos. Este importante papel estructurante del segundo grado (en su tensión dinámica hacia el primero) está presente en todos los fandangos flamencos y en muchos otros cantes, tanto que podría considerarse como de importancia estructural similar a la función de dominante que desempeña el quinto grado en la música tonal.

Todo lo descrito se puede observar en los ejemplos musicales de fandangos «modelizados» de una zona folclórica de rasgos unitarios. En el ej. 3 he hecho lo propio con algunos fandangos de pueblos del oeste de la provincia de Granada, próximos en caracteres formales a los verdiales malagueños. De su lectura se podrían deducir células, estructuras internas implícitas aún más «modelizadas» o comunes a todos ellos, como las siguientes:



Estas células melódicas explicitan la estructura común de las melodías de fandangos, que suelen configurarse en frases melódicas descendentes –comenzando en notas altas– y moverse por grados conjuntos, salvo entre frase y frase, en que se observan intervalos de 3^a, 4^a, 5^a y 6^a. Es de destacar también que el tercer grado (*so*) no aparece alterado un semitono ascendente. Y esto

no es sólo propio de los fandangos de esta zona sino que se repite en los malagueños, almerienses, murcianos, etc.

No hay modulaciones propiamente, si entendemos el término en sentido moderno, de cambio de tonalidad. Pero, *permaneciendo en los tonos y medios tonos en las sucesivas «series melódicas» siempre en los mismos lugares, según qué ámbito de notas abarquen las frases musicales se sugerirán unos colores modales u otros*, con predominio absoluto del modo de *mi* y de su primer grado, que realiza una función de centro de atracción vertebrador de toda la música, tanto de la copla como del ritornello.

Estas particularidades motivan que en la interpretación de la música de fandango se capte una cierta indefinición, a la que contribuyen las pronunciaciones de las distintas zonas, andaluzas o no, las inflexiones del habla «campera» y el estilo propio de esta música. Y como además este color modal resultante contrasta con la mayor definición tonal de la parte instrumental (incluida también la que suena como acompañamiento de la copla) el resultado es un nuevo contraste, detectable en la audición de todo fandango interpretado a la manera tradicional (¡tan importante es el estilo y la interpretación en toda música!): la parte instrumental, que antes se vio que contribuía a dar unidad a esta forma musical definiendo los centros tonales –introducción, ritornellos recurrentes– es a su vez fuente de contraste y diversidad puesto que hace que suenen a la vez como dos lenguajes, uno de color más modal, en la copla, y otro de color más tonal, en la instrumentación. En esto creo ver el origen de esa «aspereza» tan llamativa a los oídos no familiarizados a estas músicas y que no se sabe explicar bien de dónde procede pero que se detecta siempre.

Estas características pueden aplicarse, *mutatis mutandis*, al análisis de gran parte de los fandangos o tercer grupo de los antes descritos, pero no para las otras dos categorías mencionadas en las letras B y D. El ej. musical 5 muestra en partitura una transcripción de uno de estos fandangos, «idealizado», adaptado al lenguaje de partitura. En él se detecta una clara definición tonal. En sus cuatro primeras frases la escala mayor natural campea a sus anchas, conduciéndose tal como «le marca» el acompañamiento instrumental, con el que coincide al milímetro, como si de él hubiera surgido. En la primera frase se establece la tonalidad de *do* mayor, y aparecen sucesivamente los grados 4º, 1º, 5º y 1º de nuevo. Los grados 4º y 5º, considerados armónicamente, cumplen, casi, su papel de subdominante y dominante, como en una música plenamente tonal, y sólo en la sexta frase aparece la «modulación» –aquí entendida en sentido tonal moderno– hacia el modelo de *mi* y la cadencia andaluza.

A esto, que yo llamo caricaturas del fandango, es a lo que frecuentemente están habituados nuestro oídos de oyentes pasivos de música adaptada, gra-

bada, tamizada por su paso a partitura e interpretación posterior. Pero su efecto, demasiado claro y definido es, a todas luces, bastante más pobre que el de la música popular ligada a la tradición oral, música que por una maravilla del azar o por la peculiar idiosincrasia y modos de vida de la gente de nuestro pueblos y aldeas, tan asombrosamente viva que se encuentra en muchos rincones de nuestra geografía. Sus autores actuales, herederos quizá inconscientes de una riquísima tradición de lírica popular, nos están visitando en estos días con sus cantos y bailes. Ellos son los que más tienen que enseñarnos y los verdaderos protagonistas de este Congreso.

IV. CONCLUSIONES

1ª) La forma fandango está muy extendida como forma de baile popular. Desde el punto de vista musical se incluyen bajo este concepto muchas variedades locales. Aunque la denominación en cada sitio es diversa, este concepto abarca por lo tanto a todos los fandangos folclóricos: malagueñas, rondeñas, verdiales, chacarral, fandangos, murcianas, etc., y a todos los fandangos flamencos: tanto los *abandolaos* como los de aire *ad libitum*, sean mineras, cartageneras, tarantos, granaínas, medias granaínas, malagueñas, etc., etc.

2ª) El proceso de creación de los fandangos flamencos no se explica sin la existencia previa de los fandangos folclóricos. Cabe hacer un estudio histórico basado en la discografía existente para encontrar siempre la génesis de los principales cantes libres (desde las malagueñas hasta las mineras e incluyendo los fandangos de Huelva y los llamados «naturales») muy ligada a los fandangos locales previos. Así los fandangos de baile de Huelva para los más flamencos de ese mismo estilo y para los llamados fandangos *naturales*, los verdiales y otros cantos de Málaga para las malagueñas de Chacón y otras malagueñas *ad libitum*, y los fandangos del campo de Dalías, según yo deduzco, para los fandangos almerienses, en los que incluyo a tarantas y mineras además de los tarantos.

3ª) Todo fandango participa de estas características: la parte más definitoria de los mismos es la copla, que queda constituida por cuatro o cinco versos con tendencia al octosilabismo, repartidos en seis frases musicales que pivotan sobre el modo de Mi como centro tonal principal pero que se mueve en su primera parte en una escala poco definida que gira a veces en torno a la escala natural diatónica menor o modo de la. El segundo grado de la escala aparece de una manera o de otra, en un proceso de acercamiento paulatino que sólo al final de la copla resuelve en un semitono descendente.

4ª) Se ha dado un proceso histórico, que actualmente es perfectamente constatable, de adaptación de esta forma a modos más «cultos» de entender la

música. Pero su resultado puede verse como una deformación o convencionalización de las características más propias de esta forma. A esto ha podido contribuir el haberse dejado influir en excesivo grado por la parte de acompañamiento instrumental de esta música, que tiene una base más tonal que la de la copla. Sin duda que también ha influido e influye la formación musical «cult» de los autores-realizadores de estas músicas adaptadas, que pretendiendo acercarse a la música folclórica popular la transforman, consciente o inconscientemente, en algo que frecuentemente tiene poco que ver con ella.

NOTAS

1. El estudio se centrará en la forma fandango tradicional de transmisión oral, aunque con referencias principalmente a los fandangos flamencos y a otras derivaciones de esta música.
2. ARIE C. Sneeuw, «El flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert» en *Candil* 1991 n. 74. pp. 657-669.
3. TORRES, Norberto, «Importancia de la guitarra actual en el flamenco» I. En *Sevilla Flamenca* n. 82, 1992. pp. 48-51.
4. ROSSY, Hipólito, *Teoría del cante jondo*. (Barcelona, Ed. Cresda. 1966).
5. LUQUE NAVAJAS, José, *Málaga en el cante*. (Málaga, Ediciones La Farola. 1988). Para la provincia de Almería está siendo estudiado con gran rigor por Norberto Torres.
6. SALOM, Andrés, *Los cantes libres y de Levante*. (Murcia. Editora Regional, 1982).
7. OCÓN, Eduardo, *Cantos Españoles*. (Málaga y Leipzig 1874) La consultada es la 2ª edic., de 1888.
8. GARCÍA MATOS, Manuel, *Danzas Populares Españolas. Andalucía*, I. (Madrid, S.F.M., 1971).
9. Esta armonía especial sin embargo sí que la ha asimilado a mi juicio la guitarra flamenca en sus acompañamientos a los fandangos (granaínas, tarantos).
10. Manuel de Falla, en su artículo «El cante jondo» –incluido en *Escritos sobre música y Músicos* (Madrid, Espasa Calpe, 4/1988) col. Austral n. 53, pp. 165-180– hizo interesantes sugerencias para el análisis de la música flamenca y, por extensión, de la folclórica que estamos estudiando.

EJEMPLOS 1, 3 Y 5 (2 Y 4 ESTÁN EN EL TEXTO)

Ejemplo musical 1

FANDANGO FLAMENCO Manuel Añón. "Fandango Albacínero"

Se for ma un al bo ro to en la pos ca er - a
ma re - - sa for ma un al - ba ro to - -
pes ca i lla a dos rea - les las ven - -
de Jua ni llad lo co - - las ven de Jua ni - -
lla - el to co - -

Ejemplo musical 3 (5 ejemplos)

Chacamal (Zejar)

Handwritten musical notation for 'Chacamal (Zejar)'. It consists of three staves of music in treble clef. The first staff begins with a 3/8 time signature. The music features a series of eighth notes with a '3' above the first measure and 'M' above the second. The second staff continues with eighth notes and 'M' markings. The third staff concludes with a double bar line. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Ventorrillos de La Laguna (Loja)

Handwritten musical notation for 'Ventorrillos de La Laguna (Loja)'. It consists of three staves of music in treble clef. The first staff has a 3/8 time signature and includes upward-pointing arrows above the notes. The second staff includes a downward-pointing arrow. The third staff concludes with a double bar line. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Huelor Zajar

Handwritten musical notation for 'Huelor Zajar'. It consists of three staves of music in treble clef. The first staff has a 3/8 time signature and includes 'M' markings. The second staff includes accents (>) and a downward-pointing arrow. The third staff concludes with a double bar line. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Raga

Handwritten musical notation for the Raga section, consisting of three staves of music. The notation is written in a single system with three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of notes, some with a 'M' marking above them. The second staff continues the melodic line. The third staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Rafavalla.

Handwritten musical notation for the Rafavalla section, consisting of three staves of music. The notation is written in a single system with three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of notes, some with a 'M' marking above them. The second staff continues the melodic line. The third staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Ejemplo musical 5

1ª frase DOM 2ª frase FAM 3ª frase

DOM 4ª frase SOLM(7°) 5ª fr

..... DOM 6ª fr. FAM MIM

Ritornello 'convencional'

(MIM) LA m SOLM (FAM) FAM MIM)

NOTAS SOBRE EL FANDANGO TRADICIONAL DE LA PROVINCIA DE JAÉN

Manuel López Pérez

La singular posición geográfica de la provincia de Jaén hacen de ella una tierra de contrastes. El papel que a lo largo de los siglos ha jugado como «cruce de caminos» y «lugar de paso de caravanas» motiva una amplia gama de matices, e incluso de contradicciones, en los usos y costumbres de sus habitantes y en la personalidad de sus pueblos. Los rasgos diferentes y personalísimos de la Andalucía Oriental se mezclan y funden con los de la Andalucía Occidental y aún con influencias manchegas, castellanas y hasta murcianas, lo que motiva una excepcional riqueza etnográfica y folklórica.

Esta circunstancia se advierte claramente en nuestro amplio repertorio de músicas y danzas populares, en el que es posible localizar un extenso y variadísimo repertorio repartido de forma desigual por toda la provincia.

Jotas, fandangos, boleros, melenchones y corros infantiles, seguidillas, tanguillos..., cada una con múltiples estilos y variantes, constituyen un auténtico tesoro de cultura popular, digno de rescate, análisis y estudio.

Y dentro del amplio álbum de nuestra música popular, es el fandango –con tres de sus variantes, «robao», «malagueña» y «rondeña–, el que junto a la jota y el bolero se nos ofrece como ejemplo más notable y caracterizador de la danza y música popular de Jaén.

Este antiguo y popular baile andaluz, cantando con preciosas letras populares y acompañado fundamentalmente con guitarras y castañuelas, cuyos movimientos vivos y apasionados fueron inseparables de cualquier acontecimiento festivo en gran parte de la provincia, está avalado por una venerable tradición y antigüedad.

Nada se sabe ciertamente sobre los modos y cronología de su introducción en la provincia. Se ha aventurado la teoría de que el fandango llegó a Jaén a través de las idas y venidas de los renombrados «arrieros» que en el último tercio del siglo XVIII iniciaban unas activas rutas comerciales siguiendo la línea Jaén-Granada-Málaga... Autores hay que apuntan la hipótesis de que el fandango llegó a la zona Sur de la provincia a través de los viajes que hacían

los «playeros», esforzados y diligentes mercaderes que se dedicaban a viajar, con la celeridad posible en aquel tiempo, a los pueblos costeros de Granada y Málaga para abastecer de pescado fresco los mercados giennenses y que insensiblemente fueron incorporando sus cantos averdialados a los pueblos de su destino, desde los que las cuadrillas de aceituneros los fueron difundiendo y modificando (1). Incluso se ha llegado a apuntar el papel que en la introducción de los fandangos en la provincia de Jaén jugaron las gentes del pueblo llano que en las primeras décadas del XIX iban y venían entre Jaén-Granada-Málaga-Cádiz, para dedicarse al arriesgado menudeo del contrabando o para servir de expertos porteadores y guías a los visitantes franceses e ingleses que por el camino de Bailén-Jaén-Granada-Málaga, trataban de adentrarse en el conocimiento de lo andaluz.

Lo único cierto es que por diferentes testimonios literarios se conoce el aprecio popular por el fandango en determinadas zonas de la provincia de Jaén en las primeras décadas del XIX y que indudablemente a partir de 1850 estaba profundamente enraizado en dos zonas. Por un lado en la comarca de la Sierra Sur en la que se difunde a través de Alcalá la Real. Y por otro en torno a la Sierra de Cazorla, ciudad ésta donde el fandango tomará singular arraigo (2).

También se advierte desde comienzos del XIX cierta difusión de dos variantes, la «malagueña» y la «rondeña».

Un testimonio literario de singular valor, el estudio que Pedro María Barrera publica sobre «La mujer de Jaén» en 1872, nos prueba el protagonismo que el fandango tenía en los acontecimientos festivos de las Clases populares de Jaén (3).

E incluso se ha creído ver la raíz del fandango en dos modalidades del Cante popular que comienzan a difundirse por la provincia a fines del XIX, las «temporeras» y los «cantes de la mina» (4).

La mudanza de las costumbres a partir de la segunda década de este siglo trajo como consecuencia el menosprecio de esta música popular. Los nuevos usos sociales, el abandono progresivo de los núcleos rurales y la mejora de comunicaciones entre los pueblos giennenses traen como consecuencia inevitable el olvido del fandango, que queda como un vestigio tradicional y costumbrista conservado por tradición familiar en reducidos grupos (5).

No surge ningún estudioso que aún a título de curiosidad se preocupe por recoger letras y transcribir músicas. Ni aún por perpetuar gráficamente la ambientación generada en torno a la interpretación del fandango. A mayor abundamiento, los movimientos de población y desarraigos ocasionados por la Guerra Civil, amenazan seriamente la conservación de este patrimonio cultural.

Afortunadamente en los años cuarenta se inicia una acertada campaña para recoger las danzas y músicas populares tradicionales en Jaén, tan amenazadas de olvido en aquellos momentos. A través del organismo denominado «Sección Femenina» se forma en 1942 el denominado «Grupo de Coros y Danzas de Jaén» compuesto por una decena de señoritas, a las que acompañaba otra con la bandurria, todas dirigidas por Dña. Lola Torres Rodríguez de Gálvez (6).

Este grupo se inicia interpretando dos bailes ya casi olvidados: el «Bolero de Jaén» y el «Fandango de Valdepeñas de Jaén». Conscientes de la urgencia de rescatar muchas danzas populares, el grupo inicia una ardua labor de recogida de músicas y danzas populares. Aprovechando las facilidades que la organización tenía en aquellos momentos en los ayuntamientos y escuelas nacionales, Dña. Manuela Ramírez de la Torre, que a la sazón ejercía como «asesora provincial de danzas», acompañada de algunas colaboradoras recorrió pacientemente la provincia de Jaén buscando antiguos bailes y coplas populares que solían recoger de viva voz y transcribir de forma rudimentaria. Los materiales acumulados se centralizaban en Jaén en manos de Dña. Lola Torres, que con una mandolina sacaba las notas que luego pasaba al piano para perpetuarlas en la partitura (7).

Tal labor, realizada con más paciencia y entusiasmo que medios y técnica, ha resultado providencial e impagable, ya que gracias a ella se han salvado del olvido infinidad de composiciones, entre las que ocupan lugar de honor los fandangos y malagueñas propios de la provincia de Jaén.

En base a los materiales recogidos, Dña. Lola Torres Rodríguez de Gálvez (1901-1968) elaboró su conocido *Cancionero popular de Jaén*, en el que recogió letra y música de numerosas composiciones tradicionales de Jaén, precedidas de un acertado estudio y comentario. Esta obra fue galardonada en 1955 por el Instituto de Estudios Giennenses, que la publicaría en 1972. Hoy es pieza básica para el estudio de la música popular de Jaén (8).

Esta acertada labor se ha visto secundada y potenciada años más tarde. Varios grupos y asociaciones han promovido el rescate, interpretación y difusión de la música popular de Jaén, dedicando una especial atención al fandango, que hoy ocupa el lugar que justamente le corresponde dentro del patrimonio de la música popular de Jaén. Ha de señalarse a este respecto la meritoria labor realizada por el Grupo de Coros y Danzas «Lola Torres», de Jaén y por el grupo musical «Andaraje», que aparte de recoger e interpretar con especial fidelidad las mejores variantes del fandango jaenés, han conseguido su grabación en discos y cassette, contribuyendo así a su difusión y conocimiento (9).

Hoy el fandango ocupa un lugar de honor dentro del folclore de Jaén y es valorado como merece. «... En Jaén, el grupo de los fandangos –ha escrito el

profesor Buendía López– es uno de los más numerosos y no debe confundirse con el aflamencamiento que dicho estilo sufrió en diversos lugares de Andalucía, hasta el punto de constituir la gran aportación no gitana al acervo flamenco y origen de cantes autóctonos del grupo de las malagueñas, granaínas o cantes de Levante. Nuestro fandango tiene un alegre sabor campero, dentro de un aire manchego que se ha aclimatado en lugares diferentes de la provincia, dando lugar a estilos inconfundibles...» (10).

Salvados del olvido, en la actualidad en la provincia de Jaén se conocen e interpretan las siguientes modalidades del fandango:

FANDANGO DEL BURUNCHEL

Es El Burunchel un populoso caserío situado a 6 kms. de La Iruela, de cuyo municipio depende. Por su situación junto a la carretera de la Sierra es de antiguo lugar muy popular y concurrido. Su popular fandango se conserva con bastante pureza en razón a que su transmisión no se interrumpió, ya que ha sido el baile insustituible en cualquier acontecimiento festivo, tanto público como privado. Ha sido recogido con gran fidelidad por el grupo musical «Andaraje» en disco (11).

Tiene íntima ligazón con los fandangos de Cazorla y La Iruela.

FANDANGO DE CAMBIL

La antigua villa de Cambil está situada a 34 kms. de Jaén. Su fandango fue popularísimo en el último tercio del XIX y primeras décadas del XX. Se bailaba en las fiestas y jolgorios familiares, fundamentalmente en los días de las amonestaciones previas al casamiento y en las bodas y sobre todo en una fiesta denominada «el gasto», que consistía en el agasajo que el «amo» o patrón agrícola ofrecía a los jornaleros al finalizar las tareas de la recolección. El baile se organizaba por lo común en la sala principal de la casa o cortijo, previamente desalojada de muebles y se acompañaba de un rumboso convite. Los fandangos, con letrillas jocosas, alusivas a alguno de los presentes y con algún que otro ribete «picante» o escabroso, se acompañaba con instrumentos de cuerda y acordeón. Los mozos rivalizaban en improvisar letras y sobre todo en dar un serio abrazo –aquí llamado «chaparrete»– a su pareja, aprovechando el último paso del baile (12).

Caído en desuso con el paso del tiempo, en 1957 Doña Manuela García Ortega tuvo el acierto de recogerlo. En los últimos años se ha difundido sobremanera gracias a meritorios trabajos llevados a cabo en los centros edu-

cativos de la zona. Igualmente la Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», de Jaén lo ha recogido en su disco «Cantos y Bailes del Santo Reino» (13).

FANDANGO DE CASTILLO DE LOCUBÍN

Localidad situada a 60 kms. de Jaén.

Su popular fandango se bailaba en cualquier acontecimiento festivo, pero singularmente en algunas faenas agrícolas, como el desgrane del maíz, o en la curiosa tarea de «esfarfollar» el maíz para aprovechar sus hojas en la confección de colchones, tarea para que se reunían grupos de gente joven.

Era también habitual en el rito de «romper la teja», cuando al formalizar un noviazgo los amigos del novio se presentaban ante la pareja portando una teja y preguntando a coro, ¿Quién vale más la novia o la teja...?, a lo que se contestaba ¡La novia!, rompiéndose seguidamente la teja a los pies de la pareja y organizándose una alegre fiesta en la que salían a relucir los fandangos.

El acompañamiento era muy simple, pues por lo común solo se usaba la voz y una guitarra.

Ha sido recogido en disco por la Asociación «Lola Torres» (14).

FANDANGO DE CAZORLA

Cazorla es una bella ciudad situada a 104 kms. de Jaén, a la entrada de la sierra de su nombre.

Sus fandangos son sin duda los que más renombre alcanzan en la provincia de Jaén. Presentan además dos variaciones, «fandango robao» y «fandango cruzao» (15).

Es un baile de ritmo muy alegre que se acompaña con música de cuerda, platillos y cañas. Las coplas van precedidas de un «paseo» y casi todas están en tono menor y compás de 3/4 y 3/8. Las coplas suelen estar compuestas por cuatro versos octosílabos con rima en asonante, añadiendo como estribillo uno de los versos, generalmente el primero o bien el quinto. Con frecuencia, los mozos se enfrentaban en ingeniosas disputas por fandangos, improvisando letrillas de ataque y defensa, lo que ha creado un amplio repertorio de fandangos alusivos al amor, el sentimiento del honor, la sátira personal, la picaresca, la muerte, las sentencias populares, etc.

Se suele bailar por dos parejas que se entrecruzan. La mujer lleva los brazos

altos y el hombre. Cuando el cambiar con la pareja de enfrente se cogen por el brazo derecho y dan una vuelta cambiándose de sitio, se origina el «fandango robao». Es frecuente jalear a los participantes con algunas voces de ánimo.

Los cazorleños siempre tuvieron en gran estima a sus fandangos por lo que su interpretación nunca se interrumpió. De ahí la gran cantidad de variantes que ofrece. La insigne musicóloga Doña Lola Torres recogió hasta cinco versiones. Ha sido además objeto de algunos loables estudios que ayudan a su más exacto conocimiento.

La Asociación de Coros y Danzas «Lola Torres» los ha recogido en dos discos (16).

FANDANGO DE CHARILLA

Charilla es aldea situada a 3'8 kms. de Alcalá la Real, al sur de la provincia.

Posiblemente por sus proximidad con Granada, el fandango de Charilla está muy influenciado por los verdiales. La danza ofrece un alegre trenzado de pies y un especial contoneo de cintura y caderas que le diferencian del resto de los fandangos interpretados en la provincia (17).

Ha sido recogido en discos por la Asociación «Lola Torres».

FANDANGO DE LA IRUELA

La antigua villa de La Iruela dista de Jaén 106 kms. y se encuentra tan solo a un par de kilómetros de Cazorla. Su fandango es parecido al de Cazorla y predomina la variedad del «fandango robao».

Ha sido recogido en disco por la Asociación «Lola Torres».

FANDANGO DE JIMENA

Se encuentra la villa de Jimena a 38 kms. de Jaén.

Su fandango es el más olvidado de todos los de la provincia, pues hasta fechas recientes no se había divulgado. Al parecer presenta dos versiones, el «fandango» y el «fandango-jota» (20).

FANDANGO DE JÓDAR

La ciudad de Jódar está a 57 kms. de Jaén.

Junto al bolero y la mazurca, este fandango fue durante muchos años la danza más caracterizada. Parece ser que en un principio se bailaba en las faenas del olivar, cuando había oportunidad de hacer un alto para descansar. También fue común bailarlo en bodas y bautizos y en algunas fiestas populares, sobre todo en la denominada «Puesta del Cerro», romería en honor de San Cristóbal y Santiago en las proximidades del Castillo. Caído en desuso, este bolero se conservó hasta la década de los años cuarenta como rito esencial de la romería (21).

En los últimos años se ha tratado de rescatarlo. Ha sido recogido en disco por el grupo musical «Andaraje» (22).

FANDANGO DE LOS NOGUERONES

Los Noguerones es una aldea sita a 12 kms. de Alcaudete.

Su popular fandango, denominado «fandango rajao», se bailaba en un principio en la fiesta familiares y en la concurrida romería de «Las cuatro cruces». Era frecuente que los mozos se enfrentasen con fandangos improvisados, para reclamar la atención de una moza determinada.

Se ha recogido en disco por la Asociación «Lola Torres» (23).

FANDANGO DE VALDEPEÑAS DE JAÉN

Valdepeñas de Jaén es localidad situada a 34 kms. de la capital.

Su fandango, también denominado «el suelto», pasa por ser el más puro de los interpretados en la provincia de Jaén. Doña Lola Torres los enjuiciaba así: «... es de los más bonitos que se bailan en toda España y no se ha desfigurado para hacerlo más espectacular. Se baila como lo hacían nuestros antepasados; es nuestro verdadero folclore, sin engaños ni mixtificaciones...». Participa en sus movimientos de una elegancia y señorío muy similar a la del bolero. De ahí que el ilustre folclorista Don Antonio Alcalá Venceslada (1883-1955) lo definiera como «un baile muy señor» (24).

Se acompaña con guitarras y lo cantan solo hombres. El baile, sin ser lento, es ciertamente reposado; ofrece unos aiosos giros a derecha e izquierda y como en el bolero, al mirar la pareja se hace una ceremoniosa reverencia. Al finalizar, las parejas se dan unas palmadas en la espalda simulando un abrazo.

Está compuesto de dos coplas distintas precedidas de un «paseo» parecido al de la jota, cambiando con la pareja de enfrente. Las parejas, que van de dos en dos, van cambiando para formar un cuadro hasta llegar a su lugar, bailándose la última copla cada uno con la que inició el baile.

La música de las dos coplas es diferente. Se repite dos veces cada una con una letra diferente y para finalizar se repite la segunda copla con la quinta letra.

Está en compás de 3/4. La primera copla en tono mayor y el «paseo» y la segunda letra en tono menor.

Habitualmente se interpretaba en las fiestas familiares, sobre todo en las bodas y en los festejos populares. Nunca se dejó de cultivar, de ahí que haya llegado a nuestro tiempo con toda su pureza. Se ha recogido en un disco por la Asociación «Lola Torres» (25).

* * *

Dada su íntima vinculación con el fandango, reseñamos las malagueñas que gozan de mayor renombre en el folklore provincial.

MALAGUEÑA DE FRAILES

La villa de frailes se encuentra a 89 Kms. de Jaén, en la comarca de Alcalá la Real.

Su renombrada malagueña se interpreta con acompañamiento de guitarra y bandurria. Peculiar acompañamiento de fiestas familiares, cayó en lamentable olvido. Recientemente la Asociación «Lola Torres» la recogió perpetuándola en un disco (26).

MALAGUEÑA DE LA PUERTA DE SEGURA

La villa de La Puerta de Segura dista 141 kms. de Jaén.

Su malagueña es la más difundida en toda la provincia. Se suele acompañar a guitarra, acordeón y platillos. Está en compás de 3/4 y tono menor. La música de las coplas es siempre la misma, variando las letras. Las coplas van precedidas del inevitable «paseo» (27).

Están recogidas en un disco por la Asociación «Lola Torres» (28).

MALAGUEÑA DE SILES

Es Siles una villa que dista de Jaén 169 kms.

Su malagueña es parecida a la de La Puerta.

Se baila suelta o agarrados, con un aire alegre y movido y con un estribillo tipo vals. Al comenzar, las parejas se saludan con las palmas de los bailaores juntas y se finaliza con el tradicional «abrazo serrano». Suele iniciarse y acabar con una seguidilla. Muchas de sus letras aluden a San Roque, devoción tradicional del pueblo (29).

También está recogida en disco por la Asociación «Lola Torres» (30).

* * *

En toda la comarca de la Sierra de Segura es muy popular la malagueña, que con distintas variantes y nombres —«malagueña serrana», «malagueña con seguidillas», malagueña-rondeña», «malagueña del Tío Ponte...— son en definitiva, interpretación personal de las malagueñas de La Puerta y de Siles, que muchos pueblos de la zona —Santiago de la Espada, Villarrodrigo, Benatae, Orcera, Torres de Albanchez, Beas, Soriguela, Segura de la Sierra...— han asimilado como propias, añadiéndoles su propia toponimia.

Dentro de este grupo hemos de consignar unas originales «Toreras con malagueñas» que se interpretan en el pueblo de Santiago de la Espada y en toda su zona.

NOTAS

1. Ver D. MURCIA ROSALES y F. MARTÍN ROSALES: «Alcalá la Real. Cancionero, relatos y leyendas». Jaén, 1993. P. 564.
2. En la zona S. de la provincia se localiza un núcleo en torno a la comarca de Alcalá la Real en el que se incluyen el fandango de Charilla, el de Castillo de Locubín, el de los Noguerones y el de Valdepeñas de Jaén, además de la malagueña de Frailes. Todas estas localidades son colindantes. Ligados a este grupo, aunque ya más en la comarca de Sierra Mágina, se localizan los fandangos de Cambil, Jimena y Jódar.

En la zona E. de la provincia, en torno a Cazorra se nuclea los fandangos del Burunchel, Cazorra y La Iruela.

Y en el N.E., ya lindando con la Mancha, encontramos las malagueñas de la Puerta de Segura y Siles.
3. Pedro M^º BARRERA LANZAS: «La mujer de Jaén». Estudio de costumbres publicado en Madrid en 1872, dentro de la obra colectiva *La mujer española*, promovida por La Ilustración Española y Americana.

Barrera Lanzas era natural de Jimena (Jaén), donde nació en 1842, aunque desde muy joven residió en Madrid, donde estuvo muy introducido en los círculos literarios de su época.

4. Ver Manuel URBANO PÉREZ ORTEGA, «Grandeza y servidumbre del cante giennense». Jaén, 1982, colección Candil. (Peña flamenca de Jaén). Pp. 39 y ss.
5. Hemos de advertir que precisamente las zonas en las que se ha conservado la tradición del fandango son localidades que hasta tiempos muy recientes han destacado por sus deficientes comunicaciones y su habitual complicación para mantener una relación fluida con el centralismo provincial. Ese forzado aislamiento ha contribuido, sin duda, a que conserven con bastante pureza sus peculiares usos y costumbres.
6. D^a M^a Dolores de Torres Rodríguez de Gálvez (1901-1968), popularmente conocida en Jaén, ciudad donde nació, vivió y murió, como «D^a Lola Torres», es sin duda la figura clave para el conocimiento del folclore jaenés.

Formada musicalmente en Jaén y en el Conservatorio de Córdoba, dirigió la Escuela Municipal de Canto y ejerció la docencia en el Conservatorio de Jaén y en los Institutos de Bachillerato. Designada en 1941 profesora de canto y bailes regionales de la Escuela Hogar de Sección Femenina, se entregó a la apasionante tarea de recoger por los pueblos letras, músicas y danzas, que ya empezaban a perderse.

Su trabajo fue fundamental, pues aunque desde nuestro tiempo presenta deficiencias –sobre todo por los escasos y rudimentarios medios de los que dispuso– lo realizó en un momento crítico, perpetuando muchos materiales que de otra forma se hubieran perdido.

7. Para conocer esta positiva y admirable labor en pro del folklore provincial es muy útil el trabajo de M^a Luisa ZAGALAZ SÁNCHEZ, «Evolución histórica del Grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina y su actividad cultural y folklórica», incluido en el volumen II de las Actas del II Congreso de Historia de Jaén (1900-1950), editado por la Escuela Universitaria del Profesorado de Jaén, pp. 104-126.
8. Ver M^a Dolores DE TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, «Cancionero Popular de Jaén», Jaén, 1972. Instituto de Estudios Giennenses. P. 584.

Consta de un estudio introductorio y la recopilación de letra y partitura de infinidad de piezas populares.

9. El Grupo de Coros y Danzas «Lola Torres», tiene su origen en el Grupo de Coros y de Sección Femenina, creado en 1942, en principio era exclusivamente femenino y a partir de 1959 mixto. Realizó una gran labor de recopilación y difusión del folclore giennense, no sólo en España sino en el extranjero. Creada en 1977 la Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», su grupo de Coros y danzas recogió gran parte del acervo de los grupos anteriores, realizando una admirable labor y consiguiendo que buena parte de las muestras más representativas de nuestro folklore se hayan grabado en discos.

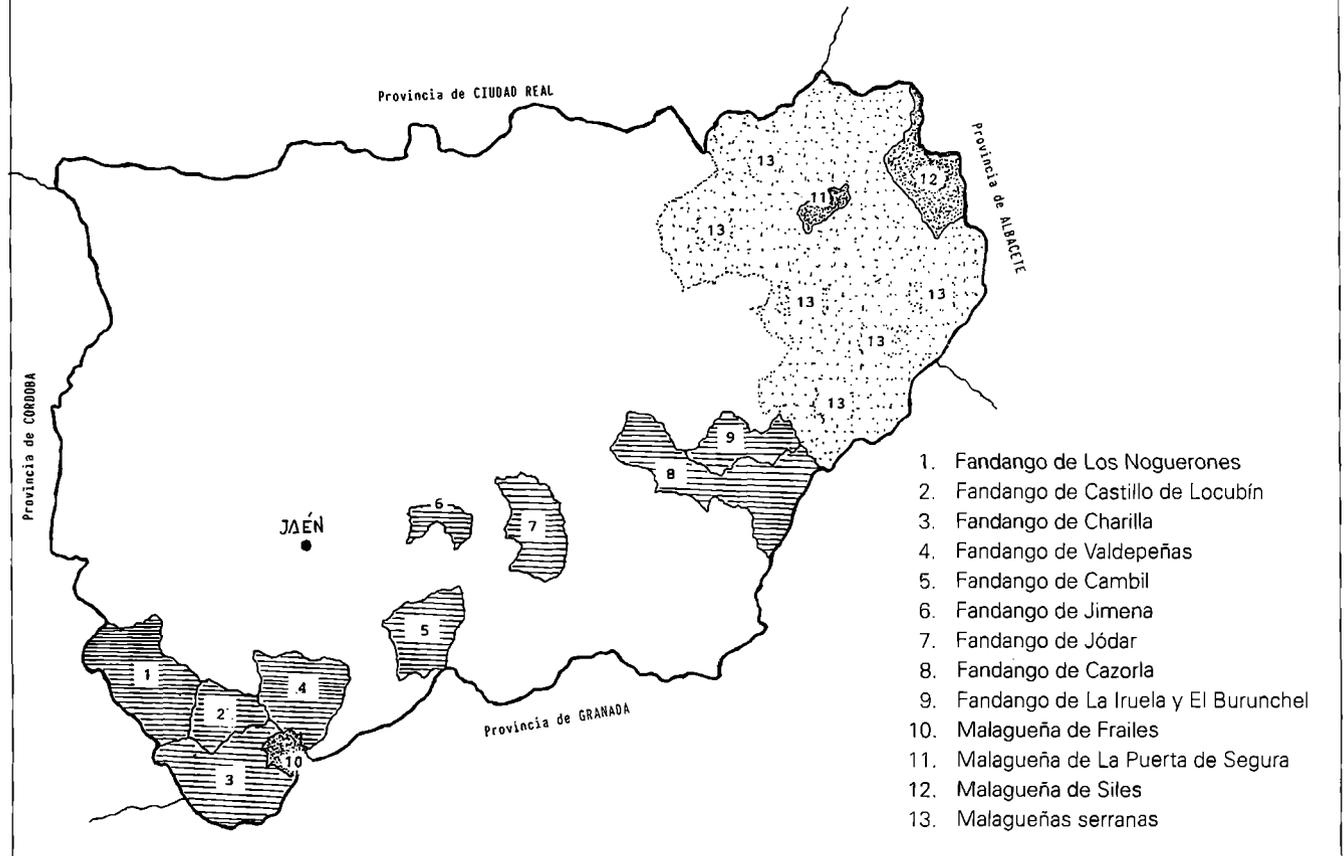
El grupo musical «Andaraje» se fundó en 1972. Lo integraron José Nieto Serrano, Jesús Barroso Torres, Juan Guerrero Olid, Petri Blanco Mariscal y Marisi Carmona Jiménez. Viene realizando un arduo trabajo de campo recogiendo olvidadas composiciones, con las que han realizado numerosos recitales y grabaciones, así como una importante tarea de estudio e investigación.

10. V. José L. BUENDÍA LÓPEZ, «Folklore y cultura popular giennense», en la obra colectiva *Jaén*. Granada, 1989, Editorial Andalucía, Tomo IV, p. 1.363.
11. Grupo Musical Andaraje, «Anónimo y popular». Junta de Andalucía, 1992.

12. Ver: Julián OZAEZ ALMAGRO, *El Fandango de Cambil*. Diario JAÉN.
Equipo de profesores de Sierra Mágina, «Literatura de tradición oral en Sierra Mágina». Jaén, 1991. Delegación de Educación.
Equipo de Profesores de Sierra Mágina, «Sierra Mágina». Baeza, 1987. Delegación de Educación.
13. Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», «Cantos y Bailes del Santo Reino». L.P. Fonoluz. Jaén, 1992. Excma. Diputación Provincial. (También en cassette).
14. Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», «Coros y Danzas y España: Jaén». L.P. Madrid, 1977. Hispavox. (También en cassette).
«Bodas de Oro», compacto y cassette editado por el ayuntamiento de Jaén en 1993.
15. Para el fandango de Cazorla ver: Lorenzo POLAINO ORTEGA (Licenciado Pedriza); «Biografía del fandango de la Sierra de Cazorla». Cazorla, 1951. Programa de Fiestas.
M^a Dolores DE TORRES, «Cancionero Popular de Jaén», p. 15.
Lorenzo POLAINO ORTEGA, «El Fandango de Cazorla», revista *Guad-el-Kebir*, nº 7.
J. MARÍN MEDINA, «Introducción a la poesía popular en Cazorla», en *Anuario del Adelantamiento*, nº 11, año 1962, pp. 57-61.
16. Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», «Coros y Danzas de España: Jaén». Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», «Cantos y Bailes del Santo Reino». Ambos L.P. disponen también de edición en cassette.
17. Ver trabajo citado en nota 1.
18. Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», «Coros y Danzas de España: Jaén». L.P. y cassette.
Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», «Bodas de Oro», compacto y cassette. Fonoluz, 1993. Editado por el Excmo. Ayuntamiento de Jaén.
19. Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», «Bodas de Oro».
20. Se recoge sólo la letra, según versión del cronista de la localidad D. Mariano Sáenz Gámez en la obra «Literatura de tradición oral en Sierra Mágina», citada en nota 12.
21. Ver Ildelfonso ALCALÁ MORENO, «La Romería de San Cristóbal o subida al cerro», en revista *Galduria*. Jódar, Noviembre 1988, p. 391.
22. Grupo Musical Andaraje, «Al grano». L.P. Madrid, 1982. Sonifolk.
23. Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», «Coros y Danzas de España: Jaén» y «Bodas de Oro».
24. Ver: M^a Dolores DE TORRES, «Cancionero Popular de Jaén», p. 14.
Vicente ESCABIAS INFANTES, «Folklore valdepeñero». En revista *Lugia*, nº 12. Enero-Marzo, 1988, pp. 20-22.
25. Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», «Coros y Danzas de España: Jaén», «Cantos y Bailes del Santo Reino» y «Bodas de Oro».

26. Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», «Cantos y Bailes del Santo Reino».
27. Ver M^a Dolores DE TORRES, «Cancionero Popular de Jaén», p. 15.
28. Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», «Coros y Danzas de España: Jaén» y «Bodas de Oro».
29. Ver Blas RUIZ CARMONA, «Renace el folklore de Siles», en *Diario Jaén* de 3-Junio-1990, p. 36.
30. Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres», «Coros y Danzas de España: Jaén» y en «Bodas de Oro».

ZONAS DE INFLUENCIA DEL FANDANGO EN LA PROVINCIA DE JAÉN



BREVE ANTOLOGÍA DE LOS FANDANGOS GIENNENSES

Fandango del Burunchel

Quédate con Dios ventana
y el ama que te cierra,
que si se acuerda de mí
como yo me acuerdo de ella.

Mi madre me pega a palos
porque quiero a un albañil
y al son de los palos digo
¡cuándo lo veré venir!

Por el puerto sale el sol
y por el cerro la luna
y en llegando a Burunchel
como mi madre ninguna.

Tienes unos ojos nena
que parecen dos ladrones,
el izquierdo quita penas
y el derecho corazones.

Echemos la despedía
por el ojo de la llave,
quédate con Dios muchacha,
hasta el domingo en la tarde.

Fandango de Cambil

Yo me subí en un tomillo
huyendo de la humedad,
la raíz la cortó un grillo
y al suelo vine a parar.
Yo me subí en un tomillo.

Compañero bailaor
compañero bailaor
átate las alpargatas
no vayas a trompezar
y a sea rubia me la matas.
Compañero bailaor.

No te fíes de las rubias,
no te fíes de las rubias,
que tienen muy malos tratos,
porque dicen que una rubia
fue la moza de Pilatos.
No te fíes de las rubias.

Una rubia me engañó,
una rubia me engañó
a la orillita del río,
cuando volverá la rubia
a tener bromas conmigo.
Una rubia me engañó.

Niña si quieres tener
a tu novio bien contento,
habla poquito con él
y hazle bastantes desprecios.
Niña, si quieres tener.

De la costilla de Adán
hizo Dios a su mujer,
para que el hombre tuviera
un buen hueso que roer.
De la costilla de Adán.

Fandangos de Castillo de Locubín

Un canario vi bajar,
a los rizos de tu frente,
a beber agua en tus labios
pensando que era una fuente.
Un canario vi bajar.

En el campo hay una flor
que le llaman amapola;
no te pongas tantos moños,
que no te quiero a ti sola.
En el campo hay una flor.

Morenita resalada,
dicen los aceituneros,
otra vez que te lo digan,
tengo que irme con ellos.
Morenita resalada.

Eché leña en tu corral,
pensando que me querías;
ahora que ya no me quieres,
dame la leña que es mía.
Eché leña en tu corral.

Compañerita del alma
arrímate a mi calor,
que anoche comí gazpacho
y esta mañana melón.
Compañerita del alma.

No te fies de las rubias
que tienen muy malos tratos
porque dicen que una rubia
fue la moza de Pilatos.
No te fies de las rubias.

Fandangos de Cazorla

La espina del desengaño
en el corazón tenía,
pero llegó el nuevo día
de que saliera sin daño,
cosa que tanto dolía.

Por ti trasnocho y madrugo
y por ti me acuesto tarde
y por ti me estoy dejando
el corazón en la calle.

Quién fuera collar de perlas
de tu hermosa gargantilla,
alfiler de tu pañuelo,
de tus zapatos hebilla,
de tu cintura, llavero.

Asómate a la ventana
ésa que mira a la vega
y dirán los labradores:
-Ya tenemos luna nueva.
¡Ya tenemos luna nueva!

El naranjo de tu puerta,
cuando te asomas a él,
se despide de sus flores
y te las echa a los pies.

Que la besara en la mano,
que en la boca no quería...
-No quiero ponerte malo,
que estoy enferma perdía.

Yo quisiera ser paloma,
volar por el firmamento
y pararme en tu sentío,
a ver si tus pensamientos
son iguales que los míos.

Eres bonita y no tienes
gracia para enamorar.
Te metes en los rincones
y te jartas de llorar.

Tengo una pena, tu pena.
Tengo un dolor, tu dolor.
Tengo un clavo remachado
dentro de mi corazón.

En tu coche va llorando
una mujer de la vida.
Hombre de mal corazón
no la martirices tanto,
que es también hija de Dios.

Más vale robar dinero
que la honra de una mujer.
El dinero rueda y vuelve,
la honra no puede volver
cuando una mujer la pierde.

Una rosa en un rosal
gasta mucha fantasía.
Sale el aire y la deshoja.
¡Ya está la rosa perdía
sin haber quién la recoja!

Tu honra la tuve en mis manos
y no la quise manchar,
porque el hombre que es prudente
no se puede aprovechar
de una mujer inocente.

Si por pobre me desprecias
busca un rico que te dé
y cuando el rico no tenga,
ven acá y yo te daré.

Cuando dos quieren a una
y los dos están presentes,
uno retuerce el hocico
otro enclavija los dientes.

Todas las feas del mundo
se juntaron una tarde.
Se decían unas a otras,
-La fulana tiene novio
¿cuándo tendremos nosotras...?

Si los cuernos alumbraran,
como alumbran los faroles,
¿cuántas cabezas no habría
llenas de iluminaciones!

Dicen que tu madre llora
por un beso que te di.
Ven acá blanca paloma,
dame tú trescientos mil
a ver si la mía llora.

Una mañana de nieblas
un pañuelo me encontré
y viendo que era de luto
al bolsillo me lo eché.

Tener novia no es ninguna;
tener dos es voluntad;
tener tres y hablar con cuatro,
eso es gracia que Dios da.

A la entrada del cementerio
pisé un hueso y me dió frío.
Y me respondió mi madre:
-No me pises hijo mío,
que estás pisando a tu madre.

Puse un pie en la sepultura,
otro en la mismita vera;
vino la muerte y no pudo
quitarme de que te quiera.

A una madre le mataron
el hijo que más quería.
Los ojos se le secaron
de llorar de noche y día
donde mismo lo enterraron.

Yo vi un lirio en una tumba
con tres gotas de rocío:
eran tres lágrimas puras
¡que un hombre había querío
a una mujer con locura!

Me quisiste bien te quise.
Me olvidaste; te olvidé.
Zapatos que yo deshago
no me los vuelvo a poner.

La aceituna en el olivo
si no la coges, se pasa.
Eso te pasará a ti,
mozuela si no te casas.

Las mujeres de la Sierra
para dormir al chiquillo,
en vez de cantar el Coco
le cantan un fandanguillo,
que se duerma poco a poco...

Por Dios te pido guitarra,
que le digas al bordón,
que no se quiebre la prima
que está bailando mi amor.

De noche me bajo al patio.
Le hago a las piedras llorar,
de ver que te quiero tanto
y tú no me quieres ná.
¡Hasta las piedras quebranto!

Fandango de Cazorla

Noche oscura tú en la reja;
Noche oscura tú en la reja,
al pie de la reja yo,
los ángeles en el cielo
nos alumbran a los dos.
Noche oscura tú en la reja.

Échame una cadenita,
échame una cadenita,
de mi muñeca a tu mano
y cualquiera que nos vea
dirá que somos hermanos.
Échame una cadenita.

Más arriba de La Iruela
y abajo del Burunchel
se me ha perdido una burra
no sé si la encontraré.
Más arriba de La Iruela.

Yo me arrimé a un pino verde,
yo me arrimé a un pino verde,
por ver si me consolaba
y el pino como era verde, llorar, lloraba.
yo me arrimé a un pino verde.

Por medio de esta cocina
va una naranja roando
con un letrero que dice:
¡Aquí se acaba el fandango!

Fandango «cruzao» de Cazorla

¡Vivan los cuerpos juncales!
que se jalean con rumbo
y engañando a los chavales
con el sañero del mundo
¡Vivan los cuerpos juncales!

Que tres cuerdas no tenía
por robar un guitarrillo,
que tres cuerdas no tenía,
me metieron en la cárcel
me tuvieron quince días
¡ay! por robar un guitarrillo.

Mariquilla me dio a mí,
agua en un cántaro nuevo
y yo se lo devolví
en una jarra de estreno.
Mariquilla me dio a mí.

Platicar con quien no entiende
siempre me ha gustado a mí,
Platicar con quien no entiende,
que el carbón que ha sido ascuas
con poca lumbre se enciende.

Va una naranja rodando
por medio de la cocina,
va una naranja rodando,
con un letrero que dice
el fandango está acabando.

Fandango de Charilla

La luna se va, se va...
Déjala tú que se vaya,
que la luna que yo espero,
sale por esa ventana.

Esta noche voy a ver
la voluntad que me tienes:
si me cierras la ventana,
ya sé que tú no me quieres.

Quiéreme, charillerita,
mira que soy charillero
y están tocando en la plaza
fandangos del mundo entero.

Si me quieres dime sí
y si no, me das veneno.
Me acabarás de matar,
pero olvidarte no puedo.

Quiéreme charillerita,
mira que soy charillero,
y tengo para comprar
Charilla y sus charilleros.

Fandango «roba» de la Iruela

Con el rabillo enroscao,
más vale querer a un perro
con el rabillo enroscao,
que no querer a una rubia
con el miño esfaratao.

Mi suegra tiene un moñirri
que no es moñirri ni es ná.
Mi suegra tiene un moñirri
que parece su moñirri
una pistola cargá.
Mi suegra tiene un moñirri.

En la burra mando yo;
compae la burra es mía.
En la burra mando yo,
cuando quiero digo ¡arre!
y cuando no, digo ¡soo!
Arre burra y no te pares.

Que parejillos que son
esos dos que están bailando.
Que parejillos que son.
Si yo fuera pare cura,
le echaría la bendición.
Que parejillos que son.

El que lo sabe guisar,
del corazón de una pulga,
el que lo sabe guisar
tiene merienda y almuerzo
y una cena regular
del corazón de una pulga.

Salieron cien mil mosquitos
del corazón de una lenteja.
Salieron cien mil mosquitos
a visitar la luna,
que la habían cortao una oreja.
Que le habían cortao una oreja.

No leva tanto rigor
la luna cuando va llena,
no lleva tanto rigor
como lleva mi morena
cuando va a misa mayor.

Un corazón de madera
tengo que mandar hacer.
Un corazón de madera,
que no sufra ni padezca,
ni sepa lo que es querer.
Un corazón de madera.

Aquí trompezó y cayó
el borrico del ollero.
Aquí trompezó y cayó.
Qué susto se llevarían
las ollas y los pucheros.
Aquí trompezó y cayó.

El que nace pobre y feo
se casa y no es querido
y luego va a los infiernos
¡vaya juerga que ha corrido!
El que nace pobre y feo.

Fandango de Jimena

¡Ay! Que no encuentro explicación
a lo que estás haciendo conmigo,
que no le encuentro explicación;
y unas veces te maldigo,
y otras veces, corazón,
lloro si no estás conmigo.

¡Ay! Lo cogí siendo un niño,
cuando no andaba siquiera;
yo lo recogí siendo un niño
y se ha hecho un hombre a mi vera
y le tango tanto cariño
como se de mi sangre fuera.

Fandango de Jódar

Si alguna vez vas por Jódar,
no equivoques el camino,
que es lo mejor de Jaén,
sus mujeres, sus olivos.

De tanto moler el trigo,
una rubia molinera,
con el polvo de la harina
se está poniendo morena.

Tres Marías van por agua
y ninguna lleva sogá,
con las trenzas de su pelo
sacan agua de la noria.

Una rubia molinera
con el polvo de la harina
se está poniendo morena.
Una rubia molinera.

Por una María muero
y no me la quieren dar;
en teniendo yo dinero
el cure me la dará.
Por una María muero.

Fandango «rajao» de Los Nogueroles

Ese fandango que suena,
que tiene tanto salero,
lo bailan con castañuelas
los ángeles del cielo.
Ese fandango que suena.

Al vino le llamo primo,
al aguardiente pariente,
el día que no lo cato
me duelen hasta los dientes.
Al vino le llamo primo.

Si la nueva no me quiere,
yo con la vieja me apaño.
Estoy queriendo una vieja
de catorce a quince años.
Si la nueva no me quiere.

Viva el pueblo de Alcaudete
y vivan Los Noguerones,
porque Dios quiso que fueran
de los pueblos los mejores.
¡Viva el pueblo de Alcaudete!

Fandango de Valdepeñas de Jaén

Un rosal cría una rosa,
una maceta un clavel,
y un padre cría una hija
sin saber pa quién va a ser.

Un canario en el paseo
un ruiseñor en la jaula,
un canario en el paseo,
no cantan con tantas ganas
como cuando yo te veo.

Ya no puedo vivir más,
ahora la tierra me trague.
Ya no puedo vivir más,
que se murió mi madre
que fue mi mayor caudal,
calor no tengo de nadie.

No me lo puedes negar,
tienen los valdepeñeros,
no me lo puedes negar,
un fandango y sus mujeres
que no se pueden comprar
por dinero que tu dieres.

Toda esta calle a lo largo
me tiene tendido un velo;
quiero entrar y no me dejan,
quiero salir y no puedo.

No hay reloj que más camine
que el hombre que está queriendo,
que está acostado en su cama
y lo despiertan los celos.

A las tres de la mañana,
¡que rico está el aguardiente!,
y la novia en la ventana
y los rosquillos calientes.

Fandango de Valdepeñas de Jaén

Quítate niña ese luto
que me da fatiga el verte,
guárdalo para si cuando
de mí se acuerde la muerte.

Mariquilla, Juana y Ana
fueron a coger membrillos.
Mariquilla fue más tonta
y escogió los más chiquillos.

Que buena mata de pelo
que tiene la labraora,
que a mí me tiene sin sueño
y a todo el mundo enamora.

Los caminos son caminos,
las vereas son vereas,
y el pañuelo de mi novio
mira como colorea.

Señor alcalde mayor
no prenda usted a los ladrones,
porque tiene usted una hija
que roba los corazones.

A la entrada del molino
a la molinera vi
tumbadita en los costales
y el polvo le sacudí.

El novio que tengo ahora,
es simpático y gracioso,
pero el que tenía antes
era un tonto legañoso.

A mí me llaman el tonto
y no me falta un sentido;
que a ti te falta una cosa
que el tonto se la ha comió.

Malagueña de Frailes

Que va de noche al Calvario,
eres una golondrina
que va de noche al Calvario,
a sacarle las espinas,
a la Virgen del Rosario.

Con la luna memoriales,
con el sol te mando cartas,
con la luna memoriales,
con el lucero del alba
que te quiero bien lo sabes.

Siempre está coloreando
el clavel en la maceta,
siempre está coloreando,
tus ojillos y los míos
siempre están granujeando.

Ha venido de Madrid
la malagueña rondeña
ha venido de Madrid.
Desde Madrid vino a Cádiz
y desde Cádiz vino aquí.

Malagueña de la Puerta de Segura

Son tan buenos mis pañales
son tan buenos mis pañales,
como los que te pusieron
hija de tan buenos padres,
lo que no tengo es dinero
la vergüenza es lo que vale.

Si por pobre me desprecias
si por pobre me desprecias
pregunta por mi linaje,
aunque soy pobre no tengo
ninguna rama que esgaje
que todas llegan al cielo.

Después de quererte un año
después de quererte un año
dices que te quiero poco
¡mala centella te caiga!
¿quieres que me vuelva loco?
¿quieres que me vuelva loco?

Cuando a un hombre ya le salen
cuando a un hombre ya le salen
las lágrimas de su cara,
es porque ya no le cogen
en el fondo de su alma
en el fondo de su alma.

En el campo hay una flor
en el campo hay una flor
que le llaman amapola,
no te pongas tantos moños
que no te quiere a ti sola
que no te quiere a ti sola.

Corazón de chirichipe
corazón de chirichipe
ojos de chirichipe
tú que me enchirichipaste
deserenchirichípame,
deserenchirichípame.

MALAGUEÑA DE LA PUERTA DE SEGURA
(Según M^a Dolores de Torres, «Cancionero Popular de Jaén»)

M. J = 144

The musical score is written on ten staves. The first two staves are instrumental. The third staff begins with the lyrics "Son tan Bue-nos mis pa-ña-les". The fourth staff continues with "Son tan Bue-nos mis pa-ña-les". The fifth staff has "co-mo los que te fan-sie". The sixth staff has "fi-ja de tan Bue-nos pa-ñes". The seventh staff has "lo que no ten-go es di-ne". The eighth staff has "La ver-guen-za es lo que va-le". The ninth staff has a "4 VECES" instruction above it. The tenth staff is a double bar line with "FIN." written below it.

Son tan Bue-nos mis pa-ña-les
Son tan Bue-nos mis pa-ña-les
co-mo los que te fan-sie
fi-ja de tan Bue-nos pa-ñes
lo que no ten-go es di-ne
La ver-guen-za es lo que va-le
4 VECES
FIN.

FANDANGO DE VALDEPEÑAS DE JAÉN
 (Según M^{ra} Dolores de Torres, «Cancionero Popular de Jaén»)

M. J = 126

Qui-ta-te ni-ni-a e-se lu-to

que me da fa-ti-ga el ver-te

gua-r-da-la pa-ra si enan-do.

de mi se a-cuer-de la muer-te

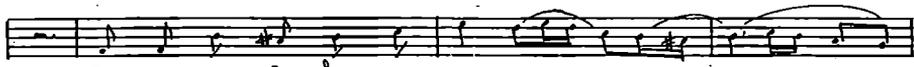
de mi se a-cuer-de la muer-te

Ma-ri-qui-lla Gua-na y ei-na

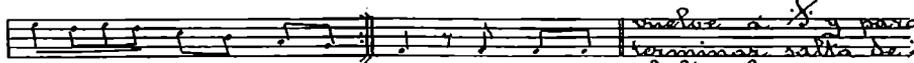
fue-ron a co-ger mem-bri-llas

Ma-ri-qui-lla fue mas ton-ta

yo-co-gio los-mas chi-qui-llas



Ma - ri - qui - Ela - na - y - a - na



*Finisce a 3/4 y para
terminar salta de 3/4
al final*



FANDANGOS DE CAZORLA

(Según M^a Dolores de Torres, «Cancionero Popular de Jaén»)

M. 1-156

no - e - ce - os - cu - ra — tu en la re - ja —
 no - e - ce - os - cu - ra — tu en la re - ja —
 al pie de la — re - ja yo — los an - ge - les
 — en el cie - lo — nos a - lum - bran — a los
 dos — no - e - ce - os - cu - ra — tu en la
 re - ja

M. 1-144

e - c - ce - men - na ca - de - ni - ta — é - c - ce - men -
 na ca - de - ni - ta — de mi mu - ñe - ca a tu
 ma - no — y cual - quie - ra que nos ve - a —
 di - rá que so - mos her - ma - nos —
 é - c - ce - men - na ca - de - ni - ta

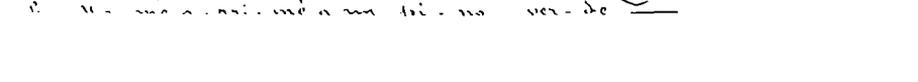
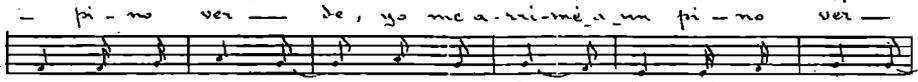
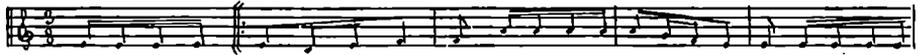
M. J = 144

No. che os - en - ra tu en la re - ja
 no. che os. en - ra - tu en la re - ja al pie de la
 - re - ja yo los an - ge - los en el
 cie - lo nos a - lum - bran - a los dos
 No. che os - en - ra tu en la re - ja

M. J = 144

Mas a - ri - ba -
 - de la Yi - me - la ya - ba - jo de - Bu - run - chel -
 - se me ha per - di - do u - na Bu - na, no se si la en
 con - tin - re Mas a - ri - ba - de la Yi - me - la -

M. 3-444



FANDANGO DE VALDEPEÑAS DE JAÉN. «EL SUELTO».
 (Según Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres»,
 en «Cantos y Bailes del Santo Reino»)

UN ROSAL CRIA UNA ROSA... A... A

UN ROSAL CRIA UNA ROSA... A... A

UNA HACE TI UN CLA VEL... EL

UN PADRE CRIA UNA HIJA

JINJI DEE PI QUIEN VA A JER... ER

FINA PER DA QUIEN VA TER.....

FIN

Repite 5 veces y del 5º salta al FIN

«TORERAS» CON MALAGUEÑAS, DE SANTIAGO DE LA ESPADA.

(Según Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres»,

en «Cantos y Bailes del Santo Reino»)

APARICIA NE LA BUENA QUE VOY A VEN
DER EL DA TO ...
QUE VOY A VEN DER EL DA TO QUE ME A DICHO MI
MO RE QUE LE COMPRENDI ZA PA TO DEL CO LO R DE LA
CA NE LA
A NOCHE ME ... PU - SE
NO VIA ... A ... A NOCHE ME ... PU - SE
NO VIA ... A Y SE LO DI JE A NIA

BUE LA... A... ..

ET TABA CO... O MIEN DO

SO PAP... AP... ..

Y NETI RO... O LA... CA

ZUE CA... A... ..

A NACHE ME... DU - SE

NO VIA... A

The image shows a handwritten musical score on four staves. The first three staves contain musical notation with lyrics underneath. The first staff has two phrases: 'BUE LA... A... ..' and 'ET TABA CO... O MIEN DO'. The second staff has two phrases: 'SO PAP... AP... ..' and 'Y NETI RO... O LA... CA'. The third staff has two phrases: 'ZUE CA... A... ..' and 'A NACHE ME... DU - SE'. The fourth staff contains the phrase 'NO VIA... A' and is mostly empty.

MALAGUEÑA DE FRAILES

(Según Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres»,
en «Cantos y Bailes del Santo Reino»)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with a '+' sign above them, likely indicating a specific rhythmic pattern or a 'cantillo' (a short, rhythmic phrase). The word 'CANTO' is written above the staff in several places, indicating sections of the piece. The score is arranged in a single column, with each staff starting on a new line.

Handwritten musical score consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with a '+' sign above the first measure. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment with a 'CANTU' marking above a bracketed section.

FANDANGO DE CAMBIL

(Según Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres»,
en «Cantos y Bailes del Santo Reino»)

The musical score consists of six staves of handwritten notation. The first staff is a single melodic line in treble clef. The second staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring chords and a rhythmic pattern. The third staff is a single melodic line in treble clef, starting with a fermata. The fourth staff is a single melodic line in treble clef. The fifth staff is a single melodic line in treble clef, ending with a circled '5'. The sixth staff begins with the instruction 'D.C. a' and a circled '5', followed by the instruction '3 veces y CODA' written below the staff. The word 'CODA' is also written above the staff at the beginning of the line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

FANDANGO «CRUZAO» DE CAZORLA
 (Según Asociación Provincial de Coros y Danzas «Lola Torres»,
 en «Cantos y Bailes del Santo Reino»)

VIVAN LOS CUER POS JUN CA LES . . . E . . . E . . . E . . .

ES . . . VIVAN LOS CUER. POS JUN CA LES . . . E . . . E . . . E . . . que se

JA LE AVCON RUM - B.O. . . P . . . D . . . D . . . ENCAN NAN OJA LOS CHA

VA LES ES . . . CON EL SA LE ROPEL MUN DO

. VIVAN LOS CUER POS JUN CA LES . . . E . . . E . . . E . . .

FANDANGO DE BURUNCHEL

(Según Grupo Musical Andaraje, en «Anónimo y Popular»)



FANDANGO DE CAZORLA

(Según el «Licenciado Pedriza» y el maestro Bujalance, en revista *Guad-el-Kebir*)

The image displays a handwritten musical score for the piece "Fandango de Cazorla". The score is organized into five systems, each consisting of two staves. The upper staff of each system is for the voice, and the lower staff is for the guitar. The music is written in a 3/8 time signature. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes a first ending bracket labeled "1a" and a second ending bracket labeled "2a". The third system features a piano dynamic marking (*p*) and a fermata over the final note of the first measure. The fourth system includes a *Capla* marking above the staff. The fifth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Handwritten musical notation for the first system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 7/4. The notation includes a double bar line and a fermata over a note. The bottom staff is mostly blank.

para fm

Handwritten musical notation for the second system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 7/4. The notation includes a double bar line, a fermata, and various musical notations such as slurs and accents. The bottom staff contains a melodic line with slurs and accents.

Handwritten musical notation for the third system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 7/4. The notation includes a double bar line, a fermata, and various musical notations such as slurs and accents. The bottom staff contains a melodic line with slurs and accents.

Handwritten musical notation for the fourth system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 7/4. The notation includes a double bar line, a fermata, and various musical notations such as slurs and accents. The bottom staff contains a melodic line with slurs and accents.

EL FANDANGO VERDIAL DE JOROX

Francisco Gaona Lería

I. FUNDAMENTO DE LA COMUNICACIÓN

El descubrimiento de este fandango ha sido una pura casualidad, ya que de haber fallecido las tres personas mayores que nos lo enseñaron, nadie absolutamente sabía ni como se cantaba ni como se bailaba. Incluso el conocimiento de su existencia estaba limitado sólo a una decena de personas, por supuesto, de edad avanzada. Puedo asegurar, tras haber vivido toda mi vida en Alozaina, que nadie se acordaba ya de este fandango. Por circunstancias históricas, este fandango estaba llamado a desaparecer.

Por ello, el resurgir de este cante y de este baile, creemos que es un acontecimiento memorable para nuestro pueblo, Alozaina, para Málaga y para nuestro folklore andaluz. Supone un eslabón más que nos une al pasado, a nuestras raíces. De aquí que para nosotros es una gran satisfacción y un gran orgullo el haberlo descubierto y poder darlo a conocer. Hoy por hoy, está asegurada su existencia.

II. LOCALIZACIÓN HISTÓRICA

JOROX, aldea del municipio de Alozaina, dista de éste 5 kilómetros en la carretera hacia Ronda. Valle de huertas regadas por las aguas del río Jorox, cuyo nacimiento está en la cabecera del valle. Su habitabilidad se remonta al Neolítico, posteriormente a la Edad del Bronce, cuyos vestigios se conservan en el Museo Arqueológico de Málaga. Sin duda, aunque no se han encontrado restos arqueológicos por ahora, debió estar poblado por pueblos y culturas que históricamente habitaron las tierras de Málaga, llegando a la época árabe, de la que sin duda recibió el nombre. Los árabes así mismo crearon los regadíos que han llegado hasta nuestros días, conservándose aún la denominada «acequia del moro». Durante siglos Jorox se impregnó de la cultura árabe y sin duda de su música y de sus bailes. El verdial igualmente estaría presente como puede comprobarse en la influencia de este fandango. Influencia con-

trastada por la opinión de flamencólogos como Alfredo Arrebola, Pedro Campos y otros miembros de la Peña «Los verdiales».

III. HISTORIA DEL FANDANGO

Las primeras noticias que tuvimos del fandango fueron en una charla en el bar «la Campana» con Miguel Merino Campos, por entonces alcalde pedáneo de Jorox y a la sazón tío-abuelo de mi esposa. Información que unos días después quedó confirmada tras otra conversación casual con Francisco Sánchez Trujillo, también pariente de mi familia, y posteriormente por otro testigo, Antonio Merino Sánchez. Era el año 1979. Ellos nos hablaban de que sus padres y abuelos cantaban y bailaban este fandango en las fiestas en Jorox. Ellos mismos lo aprendieron desde su niñez participando con sus familias.

Francisco Sánchez Trujillo, nació en Jorox hace 87 años. Allí vivió toda su infancia, hasta que se casó y se vino a vivir a Aozaina ejerciendo la profesión de sastre. Nos habla de que en su juventud no se perdía ni una fiesta, aprendiendo a cantar y a bailar el fandango. Con buen oído musical, también cantaba otros palos. Cuando tuve la primera charla con él conseguí grabarle el cante (1979).

Junto a él se encontraba Antonio Merino (Antoñito Rey, ya fallecido) que recordaba igualmente gran cantidad de letras y que confirmaba cuanto Francisco Sánchez narraba a cerca de las fiestas. Francisca Sánchez, su hija, también buena cantaora, aprendió entonces el cante. Ella es actualmente la mejor cantaora, aprendió entonces el cante. Entre ella y yo le pusimos el acompañamiento de la guitarra, ya que no encontramos a nadie que nos enseñara el toque de guitarra. El mejor tocaor de guitarra, según nos dice Miguel Merino, era un ciego de Yunquera. También se acompañaba con el toque de cucharas, almirez, botellas, etc.

Miguel Merino Campos, también nació en Jorox hace 87 años. Toda su vida ha transcurrido allí, ahora, ya mayor, vive con una hija en Aozaina. Tanto él como su esposa, Remedios, su hermano Alfonso y su cuñada Dolores ya fallecidos fueron testigos directos del baile y del cante. Miguel Merino nos enseñó los pasos del baile, y a pesar de sus años tiene gran agilidad para bailar. El fue quien enseñó a mi esposa Ana Campos Trujillo y posteriormente al grupo Albar.

Otros testigos directos son Miguel Dueñas García, de 84 años de edad, que recuerda perfectamente como se bailaban, aunque dado su estado de salud ya no es posible que los baile. Y Paco y Remedios «de la cuevas», que fueron también grandes cantaores del fandango en las fiestas de Jorox.

Una vez conocido, decidimos enseñarlo a nuestros alumnos del colegio. Por entonces ejercíamos de maestros, mi esposa y yo, en el Colegio Público de Alozaina. El primer grupo empezó a aprenderlo en nuestra propia casa. Fue en la Romería a la Cruz de Jorox, el día 3 de Mayo de 1980, cuando se volvió a cantar y bailar nuevamente el fandango, que como su historia y su tradición se circunscriben a Jorox, decidí llamarlo «FANDANGO DE JOROX». Su influencia se extiende a los pueblos de alrededor, destacando Yunquera.

Tradicionalmente, son las Cruces de Mayo las fiestas que con mayor importancia se celebraban en Jorox. En otros tiempos, aunque atardecer, tras finalizar las faenas agrícola, se reunían cada día en la puerta de una casa en cuya entrada colocaban una cruz de flores. Allí cantaban y bailaban, entre otros, el fandango. A estas fiestas sólo asistían familiares y conocidos, de tal manera que si había extraños no se celebraban. Esto se explica por un lado por el carácter normalmente retraído del hombre de campo, de otro lado por el reparo sobre todo hacia los habitantes del pueblo cuyas relaciones eran un tanto distantes. Los habitantes de Jorox tenían todos algún tipo de parentesco. Llegó a tener Jorox a finales del siglo pasado más de trescientos habitantes. Su economía además de proceder de la agricultura, también dependía de los nueve molinos de harina que funcionaban aprovechando los saltos de agua del río.

Muy celosamente estuvimos guardando el conocimiento de este fandango, tras la desagradable experiencia de que algún o alguna de los que se llaman profesores de baile de otros pueblos intentaron apropiarse del fandango e incluso cambiar la estructura. Así decidimos no bailarlo más que en nuestro pueblo hasta que llegara una oportunidad de hacerlo público. Esta se presentó años más tarde, cuando ya eran numerosos los jóvenes del pueblo que sabían bailarlo, no así cantarlo. La primera presentación fuera del pueblo se hizo en la Peña «Los Verdiales», en el mes de Febrero de 1993, con la presencia de las primeras autoridades de nuestro pueblo, el Alcalde al frente. El 17 del mismo mes lo presentábamos en televisión, en el programa «Tal como somos» de Canal Sur, en la participación que nuestro pueblo tuvo en dicho programa. Hizo saber el presentador, Tate Montoya, que se ofrecía este fandango, por primera vez en público, para toda Andalucía. Fue cantado y bailado por parte de los primeros jóvenes que lo habían aprendido y que formaban el grupo «Albar».

IV. ESTRUCTURA DEL FANDANGO

El cante

Como ya he dicho anteriormente este fandango según opinión de algunos expertos tiene aire averdialado. Su ritmo vivo se asemeja al verdial, pero su

tono es indudable del fandango. Y con el nombre de fandango nos lo han transmitido nuestros mayores. Como dice una de sus letras es un fandango «punteao». Su ritmo entra dentro del compás de tres por cuatro. Aunque el cantaor tiende al final de cada verso a prolongar el tono, las primeras veces que se lo oí cantar a Francisco Sánchez, terminaba cada verso «cortao» como lo hace el verdial.

Cada estrofa consta de seis versos. Alguna de las letras dicen así:

Para regar los pimientos
el agua de Jorox es buena
para regar los pimientos
y la mujer para el hombre
morenita y con talento
el agua de Jorox es buena.

Una zorra en un barbecho
cantaba la letanía
una zorra en un barbecho
y el fandango punteao
de la jambre que tenía
una zorra en un barbecho.

Tienes una cinturita
que anoche te la medí
tienes una cinturita
con vara y media de cinta
catorce vueltas le di
y me sobró una poquita.

Quiéreme primita mía
quíereme que no te engaño
quíereme primita mía
que a mí siempre me han gustao
remiendo del mismo paño
quíereme que no te engaño.

Alozaina estás en un cerro
y la iglesia en un barranco
Alozaina está en un cerro
y el agua que allí se bebe
a la salía del campo
Alozaina está en un cerro.

Y Santiago su patrón
viva Alozaina mi pueblo
y Santiago su patrón
viva todas la pecheras
que pecherita soy yo
viva Alozaina mi pueblo.

Etcétera.

El baile

Tanto Ana Campos como algunas componentes del grupo Albar que aprendieron directamente los pasos de Miguel Merino decían que terminaban mareadas, del ritmo tan rápido que el «tío Miguel» le daba al baile, a pesar de sus sesenta años que tenía cuando lo enseñó por primera vez. Una de las características es el punteo que en todos los pasos van haciendo tanto el hombre como la mujer, marcan el ritmo con la punta del pie. Los cinco pasos diferentes no tenían un orden en concreto. Según nos dicen Francisco, Miguel y Antonio, el baile era informal, cada vez decían: «vamos a bailar este paso, ahora el otro». Bailaban en el centro y el resto del grupo hacía una rueda alrededor. Normalmente bailaban de tres a cinco parejas, ni menos ni más, debido a la «cadeneta» y al «puente». Ni que decir tiene que nosotros a la hora de formar el grupo de baile le hemos dado una estructura un tanto academicista. Cada baile consta de cinco pasos diferentes separados por un paseílo.

Comienza el paseílo, mientras la guitarra hace la introducción. Cada pareja de cara se mueven punteando y haciendo medio giro de cintura para arriba. A la entrada del cantaor la guitarra le precede con un rasgueo triple, en el que cada bailarín hace un giro completo sobre sí mismo. Al primer compás del canto se inicia el paso. Esto se repite en todas las estrofas.

El primer paso se hace avanzado cada uno de la pareja de frente hacia el otro con una mano levantada hasta chocar ambas palmas y la otra mano colocada detrás de la espalda a la altura de la cintura. Avanzan y retroceden alternando las manos: la mano derecha del hombre con la mano izquierda de la mujer y viceversa sucesivamente. Al mismo tiempo van adelantando el pie contrario a la mano que se levanta al tiempo de chocarla, retrocediendo y avanzando tres pasos, y punteando continuamente con los pies. Así hasta el final de la estrofa. En el último compás se agarran, el hombre sujeta con su mano derecha la cintura de la mujer por detrás y con la mano izquierda levantada a la altura del hombro sujeta la mano derecha de la mujer; ésta coloca su mano izquierda en el hombro derecho del hombre. Y tras una vuelta completa inician el paseílo sin soltarse, punteando a derecha e izquierda en un balanceo alterno sobre cada pie.

En el segundo paso, siguen agarrados sin soltarse haciendo medio giro a derecha e izquierda. Punteando continuamente con el pie exterior.

El tercer paso son los cordones. Las parejas se sueltan y empezando por una punta: un hombre ofrece sus manos alternativamente, derecha/izquierda, a los demás componentes haciendo un zig-zag, mujer-hombre, como si se fuese haciendo un cordón o una trenza con dos ramales. Igualmente no se para de puntear.

El cuarto paso es la tarara. Las parejas forman arcos con sus brazos y la última pareja hace un giro completo agarrada y sin soltarse, agachando las cabezas van pasando por debajo de los arcos de los brazos de las demás parejas, sin parar de puntear. Al llegar al final hacen otro giro completo y forman el arco.

El quinto y último paso es el giro completo (mareo). Cada pareja lo inicia agarrados, se sueltan y hace cada componente un giro completo sobre sí mismo, punteando y vuelve a agarrarse a su pareja, giran media vuelta agarrados y vuelven a soltarse, girando otra vez sobre sí mismos.

El último paseillo finaliza poniendo el hombre la rodilla izquierda en tierra y colocando la mujer su pie derecho encima de la rodilla derecha del hombre, sujetándose la mujer con su mano derecha en la mano izquierda del hombre.

V. CONCLUSIÓN

Estos son los FANDANGOS DE JOROX tal como nos lo han enseñado Francisco Sánchez Trujillo, Miguel Merino Campos y Antonio Merino Sánchez. Sus años son nuestra mejor garantía de fiabilidad y nosotros lo transmitimos fielmente sin variar un ápice lo que ellos nos transmitieron. Todo merito y honor para ellos.

Una mención especial al grupo Albar, a todos los jóvenes de Alosaina que aprendieron este cante y este baile, al Ayuntamiento de Alosaina que siempre nos apoyó, a la Hermandad de Santa Vera Cruz-Jorox, al Colegio de Alosaina y a todos los joroleños y pecheros que aman a su tierra y sus tradiciones.

INFLUENCIA MUSICAL DEL FANDANGO PRIMITIVO DE MÁLAGA (TEORÍA Y PRÁCTICA)

Alfredo Arrebola

Estoy totalmente convencido de que la importancia del fandango malagueño radica no sólo por haber originado otros cantes dentro del área geográfica malagueña, sino por haberse proyectado hacia otras comarcas andaluzas (Córdoba, Granada, Almería, Huelva, etc.), incluso más allá de Andalucía y de España. Creo que la importancia de este V Congreso de Folclore Andaluz podría estar en hacer ver y demostrar que el Fandango ha ido más lejos de lo *puramente folclórico* o *preflamenco*. No se trata de demostrar la trayectoria histórica del primitivo fandango local, sino ver la importancia musical que ha tenido en tantísimos estilos flamencos. Porque si se hiciera un estudio serio y objetivo del cante, podríamos comprobar cómo una buena parte de sus estilos tienen su fundamento en el fandango. ¿Cómo, pues, podría comprenderse el llamado «Cante de Levante» –derivado musicalmente del árbol malacitano–, sin la presencia del fandango primitivo?

Como intérprete, he podido comprobar el siguiente fenómeno: un cantaor es capaz de definirse artísticamente en un fandango, es decir, puede percibirse toda la capacidad cantaora de un intérprete flamenco. Para ello, recomendaría la audición de los fandangos en boca de Antonio la Calzá, Niño Gloria, Curruco de Algeciras, Manolo Caracol, Carbonerillo, etc.

Pero se da también otro curioso fenómeno en el fandango: ningún cantaor puede callarse cuando le plazca, al cantar el fandango, y ni siquiera hacer esperar al guitarrista a su capricho; en tanto que los llamados «cantes acompasaos» se puede esperar, *sabiendo marcar los tiempos y compases*. Y –cómo no– debo recordar al menos una peculiaridad del fandango: *su proliferación*.

Esta forma cantable –afirma Manuel Cano en «La Guitarra»– de carácter eminentemente popular, expuesta en este caso por cantores/cantaores no profesionales, sino simplemente extraídos del pueblo sin otro aprendizaje que el costumbrismo y la tradición oral, queda de esta manera patentizada de forma tradicional, pero nunca fue aceptada por aquellos individuos que, dotados de mejor vehículo tonal en su voz y una mayor intuición cantaora, no

se incluyeron en estas formas populares y sí lo hicieron aparte y de manera individualizada.

Nace, pues, el fandango, con la firme base de una tradición popular escuchada por el individuo desde su infancia, *una forma expresiva y a la vez creativa* de cante independiente y a la vez admitido, admirado e imitado por el pueblo que, en la mayoría de los casos, no puede desarrollarlo y que pasa desde este momento a ser el más ferviente admirador de la persona que como tal «ídolo» ha creado un estilo que por siempre ha de perdurar y, así, pasar a la posteridad. Esto es bien claro e históricamente apodíctico. Por tal motivo, no me cansaré de afirmar que el flamenco es *una música recreada y clásica* en el sentido semántico y filosófico del término.

Desde el punto de vista musical, el fandango aparece, desde su primer momento, en un compás «ternario» (3 x 4). Examinados histórica y musicalmente, podemos observar que casi todos los fandangos están en la línea del RITMO Y SON DEL VERDIAL. El verdial constituye, pues, la base sobre la que se desarrollan las formas fandangueriles. Incluso muchos fandangos de la tierra más pródiga –como es Huelva– están en el ritmo verdialero. Esta afirmación se fundamenta en hecho histórico: hasta que no aparece la guitarra de don Ramón Montoya, el fandango sólo se guía por el «aire de los verdiales». Y esta prueba puede comprobarse perfectamente oyendo las grabaciones conservadas en los discos de 78r/m.

Yo como cantaor, y por desgracia ignorante de la guitarra, no tengo otro remedio que valerme de la autoridad de los maestros de la sonanta para llevar a buen término este trabajo. Y así, me sirvo del maestro Manuel Cómitre quien en el número 85 de la Revista «CANDIL», p. 1.296 nos dice lo siguiente: «... Todos los cantes flamencos están basados en los acordes de MI mayor (en el argot flamenco, «por arriba») y sus acordes relativos, y de LA mayor («por medio») y sus acordes relativos, sirviéndose –cómo no– de la cejilla/cejuela el guitarrista para comodidad de adaptación de la voz del cantaor, pero siempre jugando con los acordes de MI mayor y LA mayor y sus correspondientes relativos.

Tarantas y Granaínas –gracias a Ramón Montoya– están basadas en los mismos acordes de los verdiales, sólo que elevándose dos trastes más para las Tarantas, sobre el acorde de MI mayor, y dos trastes más sobre el LA mayor, para las Granaínas. Todos los acordes flamencos hunden sus raíces en los acordes de los Verdiales».

El fandango malagueño se ha extendido como las ramas de un frondoso árbol; se ha multiplicado como las arenas del mar –de ese mar malagueño y mediterráneo– por toda la geografía española e hispanoamericana. Los cantes que están cercanos a la influencia malagueña son, ciertamente, los llamados

«Cantes de Graná»: Granaína y Media Granaína, Fandangos de Frasquito Yerbagüena, Robao de Almuñecar, Seguidillas de Cúllar Baza, Fandango de Güejar Sierra, etc.

En el mundo flamenco se admite –y lo demostraremos– que la Granaína y Media Granaína tienen la misma estructura musical que la Malagueña, las cuales arrancan –como la misma malagueña– del primitivo fandango. La diferencia estriba sólo en el «tono», es decir, que las granaínas se inscriben en «SI mayor», mientras que la malagueña, en MI mayor. En síntesis, podríamos explicarlo así: cualquier guitarrista, acompañando al cantaor por malagueñas, que quisiera pasar a Granaína, le bastaría hacer los mismos melismas (adornos) en SI mayor. El papel, aquí, lo soporta en silencio porque no tiene otro remedio, pero en la práctica, cualquier guitarrista flamenco lo realiza con la mayor sencillez posible.

Aprovechando la ocasión de este V Congreso de Folclore Andalúz que se realiza en Málaga y cuya finalidad es docente, no quiero perder la oportunidad, aunque sea brevemente, para manifestar que la Granaína/Media granaína está basada en el fandango de Joaquín Vargas Soto «Cojo de Málaga» (1880-1940), cfr. «Rubia la mujer primera», Catálogo general de discos «Odeón y Fonotipia», Mayo, 1923. Esto me ha llevado a proclamar a los cuatro vientos que el *origen musulmán* de la Granaína debe buscarse en el Cojo de Málaga, y no en Don Antonio Chacón.

Los cantes que mayor *proyección musical* han tenido fuera de Málaga para *incrustarse y reestructurarse* en otros estilos, han sido los denominados «CAN- TES ABANDOLÁS/BANDOLÁS», que junto con los Verdiales constituyen las dos formas del fandango malagueño; mezclados, frecuentemente, en la actualidad. La diferencia entre ellos está sólo en su antigüedad. Los más viejos son los verdiales, incluso anteriores al mismo flamenco; las «Bandolás/Cantes/Fandangos abandolaos», en cambio, son ya un fandango flamenco. Estas dos formas de cantar tuvieron en Málaga su tierra propicia para fructificar al máximo y extenderse a otras comarcas. Pero estos cantos/cantes han tenido su *grandeza musical* al originar, dar nueva vida, a otros estilos flamencos: Cantes de Juan Breva, Rondeñas, Fandangos de Lucena, Fandangos de Almería, Fandangos de Cabra, Verdiales de Almería, Arrieras de Dalías, Jabegotes, etc. Y una nota muy peculiar que no debe olvidarse es que ellas provocaron el nacimiento de Jaberías y Malagueñas, cantes considerados ya como «Grandes». Por tanto, otra *nota característica y distintiva* del primitivo fandango malagueño, frente al variado onubense, es que aquél engendra y origina «cantes grandes».

Cualquier persona, aficionada siquiera un poco al flamenco, sabe que la «Bandolá» está metida perfectamente en el Fandango de Frasquito Yerbagüena

(Francisco Gálvez Gómez, 1883-1944). El gran aficionado-cantaor, El Yerbagüena, bebió en las inagotables fuentes de Antonio Ortega Escalona «Juan Breva» (1844-1918). Es verdad: no hay diferencia musical entre ambas formas de fandango, fundamentados ambos en el «aire del verdial», que arrancan, a su vez, del primitivo fandango local de Málaga.

El sur de la provincia de Córdoba se ve totalmente influenciado de las corrientes melismáticas del «Cante abandolao». Lucena, con sus fandangos propagados por Dolores la de la Huerta y Rafael Rivas, acogerá fervientemente el aire de los cantes del valle del Guadalhorce, de la Vega de Antequera y del valiente verdial de Vélez. Allí la «Bandolá» adquirirá una fisonomía distinta a través de la idiosincrasia del hombre cordobés, de la cultura judeolucenita, y del finísimo y exquisito vino que la madre naturaleza derramó pródigamente. Y otro tanto ocurrirá en Cabra, que cuenta con sus variantes debidas al genial artista Cayetano Muriel «Niño de Cabra» (1870-1947), rey sin corona del cante flamenco, según mi juicio. Lo mismo podemos decir del valiente y fiero Zángano de Puente Genil; como también ocurrió en los «Verdiales de Almería» y «Fandango de Almería», donde todavía permanecen las huellas cantaoras del tiempo que allí pasó el gran veleño Juan Breva.

Y cómo no recordar el tan cacareado y cantado «Robao de Almuñécar», «Fandango de La Peza», «Güejar Sierra», «Fandango de Baza», «Fandango de Puebla de Don Fadrique», etc., los cuales, como los anteriores, van en el compás de 3 x 4, y en tono de «MI mayor». Tal es así, que el guitarrista ignorará qué tipo de fandango interpreta el cantaor de turno.

Pero no queda esta influencia malagueña de su primitivo fandango en las zonas que he descrito, sino que marcha también a su hermana Huelva, donde Don José Pérez de Guzmán y Ursaiz (1895-1930) hace suyo un fandanguillo de alonso con la base del cante melodioso, largo y amalagueñado del Cojo de Málaga, convirtiéndolo en el fandango más brillante de la gama de los cantes de Huelva, según afirma Juan Gómez Hiraldo, cfr. «Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Cante Flamenco», T. II, p. 593.

Y tras este caso –escribe José Luque Navajas en «Cantes de Málaga», p. 51– no es raro hallar alguna antigua grabación de un cante neto de Huelva con acompañamiento de guitarra *abandolao*. Tal ocurre con un disco de Manuel Torre en el que le acompaña Miguel Borrull. Lo que nos demuestra –como ya he referido– la poderosa influencia del primitivo fandango malagueño en su doble versión: VERDIAL Y BANDOLA.

La sorpresa puede llegarnos si analizamos *musicalmente* algunos fandangos «personalmente/artísticos» con el fandango abandolao. Pues bien, según mi criterio, hallamos una perfecta similitud musical entre el fandango del Niño Gloria y la Bandolá. Está demostrado –lo veremos– que el fandango del Glo-

ria se acompaña en el «aire de Huelva»; por tanto, en el ritmo de verdial/bandolá. Y aún más: puedo demostrar (musicalmente) que el último tercio de este difícil fandango del cantaor jerezano es muy parecido a la rondeña que está, como ya he referido, en la línea rítmica del primitivo fandango malagueño.

Aunque lo haya dicho anteriormente, vale la pena repetir que en el mundo flamenco se viene aceptando que las malagueñas proceden del «cante abandolao» y que también se han proyectado a los denominados «Cantes de Levante». De esta forma, se dice que la Taranta, la Cartagenera, la Murciana, la Minera, etc. son cantes –*musicalmente*– idénticos a la malagueña. Su diferencia está en que la malagueña se toca en «MI mayor», mientras que el llamado «cante levantino» lo hará en «FA sostenido». Y así podemos comprobar que cualquier guitarrista puede acompañar Cartageneras por el «tono de malagueña», cosa muy frecuente en todos los guitarristas antiguos. Por otra parte, se sabe también que muchas malagueñas llevan el «aire de Levante»: Malagueña de Francisco Lema «Fosforito el viejo», Juan Reyes Osuna «El canario», Concha la Peñaranda, «Fernando el de Triana», etc.

Otra similitud que podemos encontrar está entre la Murciana de Don Antonio Chacón (1869-1929) y la Granaína interpretada por él mismo:

El corazón se me parte
cuando pienso en tus partías (Murciana),

y

Engarzá en oro y marfil
llevas una cruz al cuello (Granaína).

Así pues, puede afirmarse que todos los denominados «Cantes de Levante» (para mí, mal denominados) han arrancado de los cantes básicos de Málaga: FANDANGO PRIMITIVO, que a su vez se incrustó en el fandango de Almería, Taranta de Almería, en el Taranto de Almería (este último cante en FA sostenido con ritmo de tientos/zambra que lo hace bailable), Arrieras de Dalías; y por Jaén en la Levantica, Cante de la Madrugá, Tarante y Jaenera, etc.

De la simbiosis Málaga, Almería y Jaén, por medio de los andaluces que legaron a las minas de Cartagena, La Unión, Puerto Lumbreras, etc. se originarán los preciosos y no menos difíciles «Cantes mineros/Cantes de Levante».

Tenemos ya una prueba histórica que fundamenta este hipótesis hecha ya una realidad: *el fandango más antiguo que registra la historia flamenca es, exactamente, el de Málaga*, cuya proyección musical está registrada en la historiografía flamenca, como ya lo demostró Fernando el de Triana en su maravillosa y fundamental obra «Arte y artistas flamencos», p. 261.

La *influencia musical* del fandango malagueño es tal, que ha traspasado

los límites de Andalucía y España. Y así podemos comprobar su presencia en provincias como Albacete (Fandango de El Bonillo) y Soria; en Canarias se halla «La Folía», malagueña de Canarias. Nada de particular tiene encontrar esta influencia en aquellas islas afortunadas, puesto que era parada obligatoria de todos los andaluces emigrantes que iban buscando nuevas tierras, un puesto de trabajo, como otrora fueran los «felag-mengu» de los siglos anteriores.

¿Y por qué no admitir que de aquellos andaluces malagueños llegaran hasta las tierras de México una modalidad de su cante primitivo? Estaría aquí la explicación y sentido de su «Malagueña de México». No tiene nada de extraño, sabiendo que la música es un hecho innato en el ser humano, y que tiene como característica esencial se «universalidad», aunque algunos músicos y musicólogos lo hayan negado. Pero el mundo del flamenco se ha caracterizado siempre por su expansión universal, de tal manera que ha sido recibido y aceptado agradablemente en los más dispares rincones del universo.

Y no fue solamente México, sino también Cuba (habría que recordar el «desastre de Cuba, 1898»), donde tan vinculadas está, la música negra/indiana y la flamenca, cuenta con su Malagueña. Recordemos también los «Cantes del Piyayo» que estuvo por tierras cubanas...

Es normal que no pueda admitirse –y de hecho es así– que se trate de *una música propiamente flamenca*, pero recoge y conlleva ecos/melismas que nos evocan aquellas formas de los cantes más antiguos, entre los cuales tiene un lugar especial el Primitivo Fandango de Málaga.

Finalmente, sólo quisiera recordar que la *presencia e influencia* del primitivo cante malagueño está fehacientemente reflejada en numerosas composiciones de nuestros admirados músicos españoles: Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Ernesto Lecuona, Joaquín Turina, Joaquín Rodrigo, José Romero, Federico Mompou, etc.

Esta ha sido, pues, mi intención: hacer ver que muchos estilos flamencos hincan sus raíces en el fandango de Málaga, a la que el poeta sevillano Manuel Machado la definió para siempre: MÁLAGA CANTAORA.

PRÁCTICA

Recital de cante

Guitarra: Ángel Luis Cañete/Martín Perea.

Verdiales, Cantes de Juan, Jabegotes, Rondeña, Fandango de Lucena, Fandango de Escacena, Jabera, Verdiales de Almería, Fandango de Frasquito Yerbagüena, Fandango minero, Malagueña de Ojana, Taranta, Levantica, Cartagenera, Taranto de Almería, Granaína, etc.

3^{er} Área

DANZA

MUNDO Y FORMAS DE BAILE EN EL FANDANGO

Teresa Martínez de la Peña

Dicen los Diccionarios de Música y bastantes tratadistas de folclore que el fandango es una de las danzas españolas más antiguas, pero no especifican en el tiempo ni proporcionan una fecha aproximada. Dionisio Preciado, sobre una base más sólida, reconoce que buscar el origen de cualquier actividad folklórica es fatigarse en vano porque es anónima y está en evolución constante. Si a esto se añade que hay una carencia absoluta de investigación científica sobre el tema, y el del fandango es escabroso por la cantidad de variaciones que presenta y su gran expansión territorial, me ha razonable soslayar el problema de orígenes y tratar el fandango a partir de sus primeros datos históricos.

Las primeras alusiones a esta forma musical y de danza aparecen en el siglo XVIII justo cuando tiene lugar en toda Europa la fijación de las formas folklóricas.

Las fuentes documentales que tenemos para conocer esta primera etapa son abundantes, gran parte de ellas se debe al testimonio de unos viajeros extranjeros que, alentados por el sentimiento romántico de la época, recorrían España para ver y recoger las costumbres pintorescas que todavía quedaban en nuestro suelo y estaban a punto de desaparecer. La alusión al baile era constante, especialmente al fandango que veían a cada paso.

No hay ni que decir que era una crónica en directo, que la interpretación era real, pero pasada por el tamiz de unas mentes formadas en un ambiente cultural más avanzado, la visión de una danza natural, muy expresiva y temperamental, provocaba a menudo comentarios bastante peculiares.

Hay quien la trataba de danza lúbrica, de movimientos lascivos y groseros, veían en ella la expresión del amor «ellas con miradas llenas de fuego del deseo», «el hombre la persigue y parecen prestos a caer el uno en brazos del otro». Sin embargo otros autores la ven más objetivamente, abundando en detalles que han permitido reconstruirla en casi su totalidad.

EL FANDANGO EN EL SIGLO XVIII

Desde el primer momento el fandango aparece con una pujanza extraordinaria, según Davillier era el son más popular del pueblo español. Junto a las seguidillas y el bolero se convierte en el baile nacional, título que conservará durante un siglo.

Puede hablarse de frenesí por esta danza ya que siendo estrictamente popular, sedujo a todas las clases sociales. El padre Martí, Deán de Alicante, nos ilustra a este respecto. «Ya conocéis esta danza que se ve ejecutar en los arrabales y en todas las casas de la ciudad entre los increíbles aplausos de los espectadores. No solamente la honran las negras y las personas de baja condición sino también las mujeres más nobles y de encumbrado nacimiento».

La afición se había generalizado sin distinción de edades, en ese sentido es Lantier, un viajero francés quien nos informa: «... el fandango ese aire nacional como una chispa eléctrica, hirió, animó todos los corazones, casadas, solteras, jóvenes y viejos ... todos ellos repetían ese aire tan poderoso». José Townsend lo ratifica «El efecto de esa música es tan poderosa sobre los jóvenes como sobre los viejos que todos están dispuestos a ponerse en movimiento tan pronto como los instrumentos se dejan oír».

Estaba dotado de un ímpetu arrollador, una alegría contagiosa que el pueblo manifestaba sin inhibiciones. Hay tres escritores que captan dicha características se refieren a ella más o menos en los mismos términos. Un viajero francés comenta entusiasmado como «a sus sonos se animaban automáticamente los rostros, las manos, los ojos y los pies de los asistentes más circunspectos».

El barón de Bourgoing lo expresa de este modo: «Tan pronto se inicia el fandango en un baile, todos los rostros se animan, incluso los asistentes a los que su edad o su estado condena a la inmovilidad, tienen que contenerse para no balancearse a su compás. Años más tarde Jacobo Casanova volvía a reproducirlo de la misma manera.

En cuanto a la opinión de un español, el Padre Mariana muestra la euforia que provocaba dicho baile en forma más realista señalando sin ambages el carácter ruidoso propio de nuestro pueblo. «En tanto que las estrepitosas risas y los alegres gritos se escuchan, embargados por un alegre furor, como en las antiguas atelanas, se lanzan para desempeñar a su vez un activo papel y se balancean siguiendo los movimientos del baile».

LUGAR EXPANSIVO DEL FANDANGO

Se danzaba el fandango allí donde hubiera una fiesta, en las celebraciones

familiares de bodas y bautizos o cualquier evento festivo, hay citas que lo muestran en los carros del Corpus, por Nochebuena se bailaba en las calles y en las iglesias donde los clérigos participaban bailando en el coro, era frecuente verlo en las veladas de los barrios, en Carnaval y era número obligado en los salones de baile.

Pero donde más lo recogió la documentación era en las casas de gente acomodada, en unas reuniones que llamaban «refrescos» donde compartía sitio con bailes extranjeros que por aquel tiempo se habían puesto de moda.

El gusto por el fandango había llegado hasta la aristocracia. Dice Beaumarchais «hay también duquesas y otras danzarinas muy distinguidas cuya reputación no tiene límites en el fandango». Lantier cuenta como doña Francisca, la que fue su mujer, «bailaba a menudo con el conde de Ávila un muchacho encantador que había traído de París» y es que este baile se había traído de París» y es que este baile se había asentado en los salones de la alta sociedad con todos los honores de cerrar la fiesta.

Townsend lo veía en casa de la duquesa de Berwick, y hay que volver a echar mano de los relatos de Lantier porque nos explica todos los pormenores de una fiesta en casa de la duquesa Leonor Silva. «Después de la colación anunciaron el baile. Un bastonero o maestro de ceremonias se encargaba de organizar las parejas y hacía bailar dos minués a cada uno. Cuando terminaron, comenzó a oírse el sonido de la guitarra y dos violines tocando un riente fandango, aquel sonido pareció resucitar a todos, los bailarines se lanzan a la carrera armados de castañuelas, otros haciendo chasquear los dedos, al finalizar el baile los gritos, los aplausos de los espectadores, llenaron la reunión de delirio, de alegría y de la embriaguez del placer».

El fandango en el siglo XVIII también sube al teatro siguiendo la costumbre española de presentar allí el baile popular. Incluso acentúa esta intromisión castiza espoleado por la enorme afición existente. En la escena gozaba de un privilegio especial pues mientras otros bailes adornaban los sainetes, entremeses y comedias, éste, junto al bolero se presentaban como número independiente bailándose al final de la representación.

La reacción del público en el teatro era tan ruidosa y exagerada como de costumbre. Dice Antonio Domínguez que «sus movimientos lascivos eran acompañados por gritos y rebuznos de los mosqueteros». Townsend llega a verlo en un teatro de Cádiz sin embargo escasean las referencias clarificadoras en este terreno.

El fandango teatral generalmente conserva íntegra su forma popular del mismo modo que la burguesía y la aristocracia la habían respetado, sin embargo en algún caso aislado, por la inevitable convivencia que allí tiene lugar

con otro tipo de danzas, adopta una coreografía especial. El Diario de Barcelona del 21 de diciembre de 1812 por ejemplo, anuncia un espectáculo mixto que entre otras cosas presenta un minué afandangado, modalidad que recoge otro autor, esta vez bailado por unas linajudas damas de Castilla.

* * *

Con la exposición del fandango teatral se cierra lo que podríamos considerar una visión sociológica de este baile, el impacto en las masas, su valor expresivo, su expansión.

Interesa también recoger su forma coreográfica, como se ubica dentro de los códigos establecidos por la Danza, en una palabra, su manera de hacer.

Para tratarlo bajo ese aspecto he recogido el testimonio de diez viajeros, nueve de los cuales pertenecen al siglo XVIII y uno del siglo XIX que llega a ver los últimos coletazos.

Gustavo Felipe conde de Creutz, Jacobo Casanova, Lantier Caballero San Gervasio, Barón de Bourgoing, José María Jerónimo Fleuriot marqués de Langle, José Townsend, Henry Swinburne, Pedro Agustín Caron Beaumarchais, Charles Davillier y un viajero anónimo que recoge García Mercadal. Todos coinciden en líneas generales aunque cada uno aporta un matiz diferente que enriquece su conocimiento.

TÉCNICA DEL BAILE

Lo primero que se confirma es que se bailaba con castañuelas o haciendo chasquear los pitos, costumbre que permanece vigente en el baile popular de la mitad Norte de la Península. A propósito de las castañuelas alguno de los viajeros comenta cómo su sonido se la metía en la cabeza de tal forma que no podía conciliar el sueño.

Salvo alguna excepción teatral, era baile de pareja, hombre y mujer se enfrentaban en abierto galanteo «se acercan se huyen, se persiguen sucesivamente (Lantier), el hombre da vueltas en torno a ella, va y vuelve con movimientos violentos a los que ella responde con gestos parecidos (Beaumarchais)». La violencia a la que tanto se alude debe interpretarse, a la vista de bailes posteriores, como una danza de movimientos ágiles en constante movimiento con posturas resueltas y atrevidas del majismo imperante porque en ningún caso la danza de diversión expansiva tuvo un componente violento.

El dibujo coreográfico parece estar basado precisamente en ese ir y venir cambiando las parejas de lugar, lo que interpreta Casariego como «una rara

creación geométrica» mientras que un bailarín lo identificaría con las mudanzas y cambios inherentes a la danza mixta española.

Había en la coreografía una alternancia de movimiento y actitudes estáticas con una pausa final que resaltan varios autores. «... pronto cesa la máquina y el arte del bailarín consiste en permanecer inmóvil» «de pronto vuelve a sonar la música y los bailarines comienzan a bailar». Aquí muestran sin saber, la estructura común a los tres bailes nacionales divididos en tres o cuatro partes independientes, cada una con su final. A título divulgativo valga el ejemplo de las seguidillas sevillanas donde coloquialmente se habla de la primera, la segunda y hasta cuatro, componiendo entre todas una misma danza.

La voluptuosidad de las mujeres según lo expresan, parece identificarse con los quebros de cintura y la forma ondulada, íntimamente ligada a la danza andaluza de todos los tiempos.

Un aspecto que tiene mucho que ver con los fandangos actuales es el que señala Bourgoing cuando dice: «nunca se tocan, ni siquiera la mano».

En conclusión puede decirse que desde las primeras alusiones aquél era un baile ya muy hecho, con técnica propia de danzas de alto valor donde se ponía en juego la actividad de todo el cuerpo «... en un fandango bien bailado la cabeza, los pies, los brazos, todo el cuerpo parece moverse lentamente» (Langle).

Un dato contundente, muy de tener en cuenta es que, aún siendo popular, no hay referencias a su actividad rural lo que la determina como una danza urbana.

DECADENCIA Y AUGE DEL FANDANGO

El entusiasmo colectivo por el fandango comienza a decaer en el siglo XIX. Poco a poco se deja de bailar en los salones y entre las gentes de condición elevada que marcan la pauta de la moda, los escritores dejan de mencionarle o le aluden despectivamente como un baile pasado, salvo alguna excepción como Davillier, que vuelve a retomarlo a finales del siglo pero ya arrebujado con escuela bolera, con ciertos tintes de academia o sacado de reductos campesinos donde parece que se había refugiado.

Hay pues una laguna entre la forma antigua y lo que va a manifestarse en el siglo XX.

Este fandango nuevo que es el mismo que conocemos en la actualidad, presenta un carácter netamente rural, agrícola, ligado al campesino y a su manera de vivir de forma que este baile, unido a otros de la misma naturaleza

le sirve de expansión después de las tareas agrícolas, forma parte de las fiestas del pueblo, va en las romerías, alegra las fiestas familiares y participa en las religiosas.

Nos encontramos con un fandango que ha cambiado de entorno y de intérprete, pero conserva del antiguo la misma actividad, el carácter festivo, sus maneras alegres ritmadas en compás de 3/4 y hasta la forma emparejada de galanteo.

El fandango rural se extiende por toda la geografía peninsular con la misma fuerza que lo había hecho antes en el área urbana, y puede sospecharse que la difusión fue simultánea.

Llegaron hasta zonas apartadas donde los bailes ancestros no parecían concordar con el nuevo estilo; por ejemplo, se tiene noticia de un fandango en la isla de Menorca.

Galicia de tradición celta muy arraigada también le añadió a sus formas. Es costumbre en sus romerías culminar la fiesta con tres bailes bien distintos: la muñeira, el fandango y la jota.

El País Vasco en el Aurescu, su baile nacional que está formado por una suite de danzas, incluye este baile entre las últimas.

Cataluña, Alicante y muchas más provincias lo han adoptado, de Castilla puede decirse que en cada pueblo hay uno.

Esta fecundidad lleva consigo la abundancia de formas, cada localidad le imprime un carácter diferente según su idiosincrasia, sus gustos personales y el medio geográfico. tal variedad es un factor muy positivo para el fandango pues como dice Dionisio Preciado aludiendo al canto «Las variantes son el mejor argumento de la vitalidad de una melodía, cuyo vigor y calidad se mide por el número de variantes», observación que puede aplicarse perfectamente al baile.

VALORACIÓN DEL FANDANGO ANDALUZ

Dice Kineys que Andalucía tiene la última palabra en el arte de la danza y Johnson considera a esta tierra como el hogar del baile. Efectivamente el baile andaluz se apoya en dos conceptos subjetivos presentes en las danzas de alto nivel: el sentimiento y la expresión.

El fandango sigue aquí la forma estructural de toda España pero le añaden gracia, levedad de acción, movimientos de adorno como es el giro constante de las manos, el balanceo flexible de sus cuerpos acentuado en las caderas, apuntan formas sugerentes que luego no realizan o se difuyen en el resto de

la acción. Los brazos tienen aquí una función muy destacada, también de adorno, redondos y ondulados, en postura propiamente andaluza, enmarcan la expresión de la cabeza y acentúan los perfiles del cuerpo contribuyendo a crear esa belleza estética que la hace figurar entre las danzas más atractivas del mundo.

Por estas consideraciones he creído oportuno hacer del fandango andaluz un capítulo aparte.

FANDANGOS ANDALUCES

El fandango se extiende en Andalucía con la misma densidad o mayor que en el resto de España. son innumerables los pueblos que tienen fandango propio, y aunque la diferencia entre unos y otros radique en mínimos detalles, cada localidad mantiene orgullosamente la identidad del suyo.

Digamos a título de curiosidad sobre la proliferación de este baile en Andalucía que sólo en el Campo de Gibraltar Juan Ignacio de Vicente Lara ha encontrado cinco variantes. El fandango de «La Gincaleta», fandango de «Punta y Tacón», y el «Chacarrá» en tres modalidades diferentes: suelto por parejas o fandango tarifeño, suelto por trío o zángano y agarrado por parejas o fandango cucarretero.

En la misma proporción podríamos seguir mencionando innumerables variantes pero no es el método mejor para obtener un conocimiento satisfactorio.

Siguiendo una metodología más amplia, observamos que el fandango andaluz, lo mismo que en el resto de la península, se agrupa por familias con una unidad técnica común, que a su vez ocupa la misma zona geográfica. Por tanto es obvio señalar a grandes rasgos un mapa territorial que clarifique las diversas tendencias de este baile.

El sistema de diferenciación por provincias por provincias no es lo más idóneo pero a falta de estudios especializados sobre la geografía en el baile, por lo menos es el que asegura menos margen de error.

Granada es una zona rica en fandangos, con una tradición avalada por las citas constantes de viajeros del XVIII y del XIX que dejaron constancia de una forma extremadamente popular bailada por las calles o en cualquier plazuela de la ciudad. Al ritmo de una guitarra y castañuelas era completamente improvisado.

En cuanto al fandango granadino actual, según lo que he podido observar, parece la provincia más conservadora del baile antiguo. Tiene una forma peculiar muy diferenciada. Lleva un ritmo pausado, el baile se aploma sobre

el suelo dejando el cuerpo y los brazos bastante inexpresivos. Comunica un tono áspero en todo su conjunto, algo que va con el carácter del individuo granadino, serio, parco, muy poco comunicativo.

Los tratados de folklore subrayan como los más representativos al fandango de Baza, el de Loja, el de Peza y algunos otros, sin embargo el más divulgado en los medios de baile es el llamado «La Reja» un nombre que viene dado por las alusiones que se hacen de ella en el canto. Posee este fandango una coreografía muy simple que tiene poco que ver con las formas anteriores. Pepa Guerra en su libro «Así canta y baila Andalucía» da la clave de esta anomalía. Dice que fue D. Miguel del Castillo la persona que montó los pasos en 1942 dejando a este fandango desamparado de toda tradición y fuera de las normas de cualquier obra folklórica basada en el anonimato. A pesar de todo la Reja, en el sentir general de los aficionados al baile es el más representativo de Granada incluso fue recogido por los gitanos del Sacromonte que lo incorporaron a sus zambras.

Jaén comparte el fandango con el bolero que arraiga allí de manera notable. En cuanto a la forma, participa de la variedad coreográfica de Granada aunque le añade una impronta bastante más expresiva. Su vecindad con la Mancha, tierra de alegres seguidillas, llena de euforia a sus fandangos y los acerca a formas más castellanas.

En la sierra de Cazorla es donde se recogen más variantes, una de ellas, el fandango «robao», pone de manifiesto ese sentido lúdico, desenfadado que anima a toda danza popular.

Cuando la pareja está haciendo su baile, en el momento que van a cambiar de lugar al terminar la mudanza, el hombre es suplantado por otro que irrumpe inesperadamente en la danza robándole la pareja. Así se van sucediendo todas las veces que quieran entre el regocijo de los asistentes y la animación de la fiesta mientras que el baile adquiere un dinamismo extraordinario.

El folklore de *Almería* no ha sido suficientemente tratado en los libros de divulgación por esto ha sido el gran desconocido, sin embargo en estos momentos hay una conciencia popular interesada en rescatar y conservar su propia tradición. En el pueblo de Chirives existe ya un archivo videotécnico sobre música y danza que puede clarificar las lagunas que existen a este respecto.

De forma global puede decirse que el baile de Almería participa de la forma levantina, graciosa y viva de movimiento. A su vez conserva tradiciones islámicas como en el caso del fandango de Mojácar donde se observan, especialmente en el atuendo.

Córdoba extiende por su campiña muchas formas de fandango que andan a caballo entre la influencia de provincias vecinas y su personalidad autóctona,

digamos que saltan barreras convencionales acercándose a la realidad geográfica.

Así la parte meridional unida a Málaga, muy extensa en olivos, es zona de verdiales. Allí se encuentra también el fandango de Lucena, un baile que tiene algo en la acción de los brazos que recuerda a los verdiales malagueños sin embargo hay otro detalle más digno de consideración y es que, es uno de los pocos fandangos donde se zapatea particularidad que le remite hacia formas antiguas. Hay una cita de Lantier donde hablando del fandango de aquella época dice: «... llevan el compás con mucho cuidado, golpeando el suelo con los tacones ...».

Se bailan cortijeras de dudoso entronque con las de Granada y el Chacarrá, fandango común a Málaga y Algeciras.

Sevilla es una tierra donde la tradición del fandango se ve ensombrecida por el auge que allí tiene la seguidilla. No se concibe Sevilla sin sus seguidillas sevillanas, un baile con tanta garra que ha irrumpido con fuerza no sólo en el resto de Andalucía sino por toda España. Hoy es reconocido como baile nacional, el mismo título que ostentaba el fandango hace tres siglos.

Cádiz tiene en su haber la primera cita andaluza que se conoce sobre este baile. El Padre Martí, experto conocedor de las danzas de Cádiz escribe desde allí una carta con su descripción minuciosa. Dice que era uno de los más famosos de aquella tierra, con profundo arraigo en el pueblo.

En la actualidad el fandango de Cádiz sufre el mismo fenómeno que Sevilla. Su popularidad ha sido suplantada por otros bailes que dudosamente pueden considerarse folklóricos. No hay que olvidar el dinamismo y la creatividad gaditana en lo referente a este arte. Continuamente presenta formas nuevas como el Ole y el Jaleo de Jerez dentro de los bailes de escuela, en cuanto al flamenco, pronto se siente seducido por él aportando formas de gran envergadura como las Alegrías y el Tanguillo, estilos que adquieren enseguida la enorme popularidad que merma al folklore.

Málaga y *Huelva* son dos provincias excepcionales, el fandango campea allí como dueño absoluto de todo el folklore. Son la tierra genuina de este estilo, lo mismo en el canto que en el baile. Diríamos que son la matriz que enriquece e inspira a las demás provincias y así Huelva extiende sus raíces por Cádiz y en el Campo de Gibraltar. Dice Vicente de Lara que trata en profundidad el baile del Chacarrá en Algeciras: «tal vez sea más acertado buscar raíces del Chacarrá en algún otro fandango perdido de los de Huelva. En cuanto a la malagueña, la mayoría de los manuales de folklore e incluso en diccionarios de música definen a las murcianas, granadinas y rondeñas como derivaciones de ella. Lo que está claro es que tiene una influencia

evidente en los bailes de Almería y como ya quedó apuntado, los verdiales llegan hasta las campiñas del Sur de Córdoba.

Hay un hecho común a las dos provincias y es que sus bailes conservan una vigencia natural, no impuesta, así el fandango de Huelva sigue siendo hoy protagonista en las romerías, como la del Rocío, y las pandas de verdiales también tienen exhibiciones periódicas. Esta actividad permanente les colma de vitalidad y permite que vayan evolucionando.

Tras una visión a vuela pluma sobre la expansión y asentamiento de los diversos fandangos, es obvio dar a conocer la técnica de esa danza. Para ello he seleccionado cuatro fandangos que a mi juicio comprendían toda la variedad geográfica andaluza. Los Verdiales de Málaga, el fandango cortijero de Almuñécar, los fandangos de Huelva y la Malagueña.

Todos los años, el 28 de Diciembre, día de los Santos Inocentes, bajan de los cortijos y pueblos que hay diseminados por los montes de Málaga a la ciudad, grupos de músicos y bailadores vestidos con una indumentaria campesina muy barroca de gran belleza.

Los hombres llevan sombreros de paja cubiertos de flores y espejuelos. José Carlos de Luna dice que en su tiempo añadían escarapelas, plumas y morillas completando el adorno. A los lados caen largas cintas de colores muy vivos. Las mujeres con falda amplia y volante al borde, llevan el clásico delantal campesino y un pañuelo al cuello. Se adornan el pelo con ramilletes de flores.

Van provistos de castañuelas, también adornadas con cintas de colores y como acompañamiento musical el violín de tres cuerdas junto a guitarras, platillos, laudes o bandurrias según al pueblo que pertenezcan, además de los típicos instrumentos rústicos de percusión como el almirez o el triángulo.

Son las «pandas de verdiales» que se reúnen en la venta del Túnel a bailar y cantar hasta la extenuación el aire fundamental del folklore malagueño.

La primera versión coreográfica que se tiene de este baile procede de dos fuentes independientes que arrancan de los años cincuenta aproximadamente.

Una de ellas, la más difundida, se debe a la Sección Femenina que recogía «in situ» formas que todavía se bailaban a la manera tradicional o bien, rebuscaban en el recuerdo de los más viejos, aquellos pasos que casi tenían olvidados. Era una transmisión directa, quizá con algunas lagunas pero realmente efectiva.

Por otra parte, ciertos maestros de baile andaluces, también se preocupaban de ampliar su repertorio didáctico recogiendo formas que tenían muy cerca. La familia Pericet por ejemplo, que había mantenido viva la tradición

más pura de la escuela bolera, tenía en su haber varias danzas folklóricas, entre ellas se encontraban los verdiales, versión que transmitieron a todos sus alumnos.

Las dos fuentes eran coincidentes lo mismo en la base coreográfica que en la forma expresiva.

Presentaban los verdiales como un baile festivo, alegre, plétórico de vida, danza rural, campestre, siempre en manos del pueblo sin trascender en ningún momento a otros estamentos sociales. Un baile ágil, de movimientos relajados, expansivo, características que trasladadas a la terminología universal de danza le definen como danza agrícola, de diversión y en cuanto a la manera de bailarse por parejas o tríos enfrentándose un hombre a dos mujeres, la determinaba como danza de galanteo.

Tenían aquellas coreografías gran variedad de pasos, casi todos saltados en un retozar continuo de avance y retroceso, o separándose la pareja a los lados para volver a encontrarse, rematando con vueltas también saltadas. Había más juego que coqueteo en estos desplazamientos.

Ya desde el principio se arrancaba marchando todos los bailarores en una rueda de altos bajos muy impulsivos, alternando los pies de una forma parecida a las alegres danzas del Renacimiento. Giraban la vuelta entera hasta quedar las parejas enfrentadas.

A partir de ahí los verdiales seguían los cánones estructurales comunes a todo fandango y por extensión a las seguidillas. Alternancia de mudanzas o variaciones seguidas del estribillo donde se verifica el cambio y el paseo. Todo el esquema lo rellenaban con pasitos menudos saltados, rebotes, embotados y cruces de piernas en un continuo desplazamiento.

En la actualidad, hace apenas una década, se ha vuelto a despertar la inquietud por conservar el folklore y se ha vuelto a investigar en directo recogiendo también de los ancianos la raíz de las danzas. En el caso de Málaga Carmen Tomé se ocupa a fondo de tan encomiable tarea aportando material gráfico muy valioso.

El resultado de la investigación pone de manifiesto las diferencias notables que existen entre aquellos verdiales primitivos y los actuales, dicotomía que merece la pena estudiar a fondo.

Por el momento se pueden barajar varias hipótesis. Podría ser que el legado de la Sección Femenina nos llegara bastante adulterado por la constante puesta en escena teatral que sufría. Se puede aceptar también un margen de evolución natural lo mismo que viene ocurriendo con las sevillanas que han sufrido varios cambios por el paso del tiempo y la arbitrariedad de algunos

maestros. Lo que resulta curioso es que en ambos casos se tiende a simplificar los pasos.

Sea cual fuere la causa, lo cierto es que hoy nos encontramos con unos verdiales más reposados, sin saltos o apenas esbozados, los pasos de mudanza muy sencillos y reiterativos y el paseo apenas se marca.

La pareja se mueve en círculo mirándose a la cara con insistencia siguiendo la impronta de la danza mediterránea.

Más que de pies es éste un baile de cintura para arriba centrado en un braceo de belleza extraordinaria. En oposición o abiertos en cruz se agitan constantemente incluso en las vueltas. Sacuden las castañuelas sin interrupción, a veces las chocan y alargan los brazos hacia la pareja en un juego estético o con intención de contacto.

Aunque el movimiento es pausado, hay sensación de dinamismo quizá provocado por la acción de los brazos y el revoloteo colorista de las cintas que cuelgan de las castañuelas.

Lo mismo en una forma u otra, los verdiales son el prototipo español de fandango festivo que subyace en otros puntos aunque sin tanta personalidad.

En el extremo oriental de Andalucía existe una danza con el mismo entorno geográfico y ambiental de los verdiales. Se ubica en los cortijos de los montes de Almuñécar y conserva el componente popular propio de la danza campesina sólo que en ésta se echa de menos la alegría anterior, hay ausencia de salto y de otros elementos propios de la danza festiva. Es un baile que dentro de la terminología profesional, encaja con holgura en el grupo de «danzas de habilidad».

Existen muchas de este tipo distribuidas por España, quizá la más minuciosa sea el baile charro de la provincia de Salamanca pero remitiéndonos a Andalucía, el fandango cortijero de Almuñécar es idóneo para representar ese tipo de danzas.

Hace años llegué a verlos en el mismo pueblo de Almuñécar donde se bailaban una o dos veces por semana en el recinto de una antigua tasca reformada. Estaba situada en un lugar donde confluyen las gentes de los cortijos y así, aunque se trataba de una representación, conservaba un clima popular en torno a ella.

Comienza el fandango cortijero con un preámbulo donde las muchachas, el brazo en jarras, hacen vaivén con la cintura dando aire a la falda mientras esperan que los mozos las saquen a bailar. Enseguida comienza la danza.

La acción del cuerpo pasa inadvertido, estático y bastante inexpresivo como es costumbre en los bailes de Granada, los bailadores lo abandonan a su aire centrando la atención en las filigranas que hacen con los pies.

Las mudanzas son tan enrevesadas que es difícil seguir las y mucho más tratar de describirlas. Hay un hacer laborioso de pasos sencillos, pero enlazan de forma inusual entre ellos mismos y en trabazón con la pareja de forma que parecen otros nuevos. Instintivamente uno recuerda aquella danza que vio Don Quijote en las bodas de Camacho: «comenzó a enredarse con los demás compañeros con tantas vueltas y tanta destreza... que ninguna otra le había parecido tan buena como aquella».

Volviendo a la realidad se observa que hay bailes semejantes en los pueblos cercanos, en Salobreña, Motril, Molzibar, etc. Todos ellos aplican los arabescos característicos de la comarca granadina y añaden al acompañamiento un instrumento local llamado carrañacas.

Una modalidad bien distinta a las dos anteriores es el *Fandango de Huelva*. Eminentemente folklórico, pero quizá por su proximidad a focos de baile muy activos, renovadores constantes, con vena creativa como Jerez, Cádiz y Sevilla, pronto se ve inmerso en el mundo de las academias y del flamenco. Esto le da una enorme popularidad.

Puede deducirse, a la vista de las formas que presenta en los últimos treinta años que este fandango se debate entre la modalidad sencilla primitiva y el estudio evolucionado de escuela, dualidad que resuelve a su modo, conserva los pasos tradicionales y la academia se encarga de refinarlos. Aparte está la inevitable intromisión flamenca del zapateado que utiliza sólo en algunos momentos pero que ya forma cuerpo con él.

Su baile, bien asentado sobre el suelo, es ingenuo y bastante tranquilo, con ciertos dejos de solemnidad. Los bailaradores tienen tiempo de recrearse en el braceo y ahondan en la expresión de los movimientos, y es que la música que le acompaña además de rítmica es sobre todo cadencial característica que siempre produce en el baile cierta blandura.

Se acompaña con guitarra aunque también admite bandurrias.

Desde luego la música y el canto marcan la personalidad de este fandango afectando incluso a su estructura ya que al final de cada estribillo la música introduce una pausa o caída cadencial y el baile, acorde con ella hace un remate de vuelta o redoble cortado, lo que en flamenco se denomina cierre.

El fandango de Huelva es de los pocos bailes populares que ha sobrepasado el ámbito campesino. Junto con las seguidillas sevillanas ha sido aceptado con entusiasmo por todas las clases sociales y en este sentido se puede decir que es tan cívico como rural. Se baila en las cruces de Mayo, en casas particulares, en fiestas de la burguesía y sobre todo en las romerías donde es un elemento imprescindible. Hay que reconocer que en ese marco no ha podido desbancar en popularidad a las sevillanas pero sí ocupa un segundo lugar.

El teatro es otro espacio donde el fandango de Huelva echa raíces, allí se aflamencan por completo. Como un interludio a los bailes serios, sale zapateando alegremente, llena el escenario de vueltas y dinamismo que alterna con redobles muy vivos y poses de brazos aflamencadas.

Sin embargo y a pesar de las incursiones en otros terrenos el fandango de Huelva conserva su vena folklórica tan sólida como para situarle entre las formas representativas del fandango andaluz.

Paralelamente al discurrir de los bailes folklóricos, existían en Andalucía unas academias de danza donde los bailes que se enseñaban estaban sometidos a módulos establecidos. Por medio de ejercicios sistemáticos, el cuerpo del bailarín se estilizaba adquiriendo una técnica que lo convertía en bailarín, después sobre un imaginativo, los maestros componían las coreografías bajo normas personales.

Habían sido creadas estas academias a imitación de las Escuelas de Ballet, sin embargo el hecho de absorber únicamente formas españolas marcaba diferencias abismales, en cambio conectaban estrechamente con el baile popular compartiendo lugares comunes, el uso de castañuelas, el braceo a la española y la misma esencia que destilaban unas y otras.

La Malagueña es uno de los fandangos que más pronto se incorpora a estas Academias. Su antigüedad como baile de escuela se remonta por lo menos a 1862, cuando Charles Davillier la cita como uno de los bailes más sobresalientes y sabemos que por entonces lo bailaba Amparo Álvarez «La Campanera», una de las mejores boleras.

Como es natural, cuando entra en la Escuela la malagueña se transforma totalmente perdiendo la conciencia de su origen. Su técnica ya nada tiene que ver con ciertas formas que perviven aisladas en el medio rural como la malagueña de Siles.

La primera diferencia que se percibe tiene que ver con la música que lleva un ritmo de vals muy acentuado, la bailarina debe seguirle utilizando constantemente el pas de vals o el pas de basque, generalmente antes de arrancar hacia otros pasos más valientes. Este ritmo comunica al baile un aire acompasado, no exento de énfasis que pronto va a romper yendo por otros derroteros más acordes con su naturaleza jubilosa.

Hay que señalar que el baile de Escuela tiene en su acervo de pasos dos modalidades diferentes, una aérea, con saltos, volatines, destaques, jerezanas altas, campanelas, trenzados y toda clase de vueltas, la otra, más pegada a tierra se desliza en glissades, juegos bajos de pies marcando con las puntas o haciendo la cuna. Pues bien, la malagueña sin desdenar los últimos se orienta hacia la forma volandera. Cuanto más académica

mica es la coreografía, más se eleva, incluso utilizando pasos netos de ballet.

Suele decirse que la malagueña es femenina característica que es reconocida incluso desde el punto de vista pragmático. La mayoría de los montajes teatrales presentan coreografías para una mujer sola. Además, los pasos que recoge como los rodazanes y las campanelas llevan implícitos revuelos de la falda. Los battements y destaques la situarían muy cerca del ballet clásico si no fuera por ese remeneo airoso del vestido que da sentido al paso.

La gracia es otra característica femenina que se deja sentir a lo largo del baile. En la malagueña se transforman los pasos rígidos del ballet en juegos expresivos, los adorna con quiebro de cintura, rompe la técnica envarada del rond de jambe haciendo redondeles con las piernas y lo convierte en rodazán airoso, en el destaque dobla la rodilla limando la aspereza de una pierna estirada. Hace los embotados moviendo las cadera dando sentido al cuerpo, luego se balancea suavemente en la cunita como un apunte sensual, en cuanto a la actitud del cuerpo, es resuelta, descarada, bien echada hacia atrás con auténtico sabor popular.

Utiliza toda la gama de recursos femeninos que dan frescura a un baile de técnica difícil, lo salpica de vueltas, de trenzados al aire, y lo remite, bastante transformado, a la vitalidad y la alegría del baile malagueño.

NUEVAS PERSPECTIVAS PARA EL FANDANGO

Hacia los años treinta empieza a decaer el folklore. Paulatinamente va cediendo el sitio a otros estilos que vienen de fuera y no solo el baile sino las costumbres dejan de ser localistas cerrando definitivamente la puerta a lo tradicional.

El fenómeno se debe en gran medida al incremento de los medios de comunicación, la radio, el cine y en grado extremo la televisión divulgan nuevas tendencias mundiales.

La danza popular se diluye en aras de otras formas como el foxtrot, el vals, el tango y otros bailes de pareja enlazada mucho más atractivos.

Así Gluck lo incluye en el ballet «Don Juan» (1761), Mozart en «Las bodas de Fígaro» (1786), A. Adam lo compone para su ópera bufa «El Toreador», Rimsky-Korsakov en el «Capricho Español» (1887), Granados lo sitúa como número 3 en la suite de «Goyescas» y otros músicos nacionalistas españoles lo presentan en diversas modalidades, la Zarzuela también lo recoge en números que se harán muy populares como el fandango de «Doña Francisquita». La

versión más interesante es el fandango compuesto por Luigi Boccherini dentro del Quinteto en Re mayor en tres actos, donde finaliza con este aire, lleno de sonoridad, plenamenteailable por el ritmo y por la intención andaluza que lo anima llegando a su mejor momento cuando introduce la pandereta y castañuelas.

Como baile, el fandango tiene su continuidad en el Ballet Español, la interpretación de la «Malagueña» por Antonia Mercé, el fandango de Goyescas por Pilar López, la Rondeña, la Serrana, la malagueña y los Verdiales presentados por Rosario y Antonio marcan la pauta de integrarlo en infinidad de repertorios. Bien es verdad que el montaje de estos bailes supeditado a músicas de ritmo libre, está lleno de fantasías coreográficas aunque también subyacen en esta composiciones bastantes pasos tradicionales.

Paralelamente a la acción del Ballet, especialistas de Folklore siguen investigando para recuperar y conservar la raíz del canto y el baile popular.

CONCLUSIONES DE LA PONENCIA

El baile del fandango tiene tres siglos documentados de existencia.

Posee elementos comunes en todas sus etapas.

Danza de galanteo, en su mayoría alegre y festiva.

Danza cívica y rural; arraigada en toda España con diferente modalidades.

Danza que se proyecta y anexiona al nivel académico y del ballet actual.

BIBLIOGRAFÍA

Dionisio PRECIADO, «Folklore español. Música, danza y ballet». Madrid, Studium, 1969.

Charles DAVILLIER, «Viaje por España». Madrid, ed. Castilla, 1957.

E.F. LANTIER, «Viaje a España del Caballero San Gervasio». *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, tomo III. Madrid, Aguilar, 1962, p. 1.080.

José TOWNSEND, «Viaje por España hecho en los años 1786-1787», *Ibíd.*, p. 1.354.

Barón DE BOURGOING, «Un paseo por España durante la revolución francesa», *Ibíd.*, p. 934.

Pedro Agustín CARON DE BEAUMARCHAIS, «Carte al Duque de la Valliere», *Ibíd.*, p. 513.

Jacobo CASANOVA SEIGNALT, «Memorias», *Ibíd.*, p. 590.

José María JERÓNIMO DE FLEURIOT, Marqués de Langle, «Viaje a España», *Ibíd.*, p. 1.317.

G.Ph. CONDE DE CREUTZ, «Carta a Marmontiel», *Ibíd.*, p. 584.

J.E. CASARIEGO, «Exaltación y estirpe de las cosas de España». Madrid, Paidós, 1944.

Juan Ignacio VICENTE LARA, «El Chacarrá y sus tradiciones». Algeciras, Ministerio Información y Turismo, Tip. Algecireña, 1982.

Pepa GUERRA VALDENEBRO, «Así canta y baila Andalucía». Málaga, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1986.

Miguel DE CERVANTES, «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha», 2ª parte. Madrid, Saturnino Calleja, cap. XX, p. 604.

PROBLEMAS Y DESARROLLO DEL BAILE FOLCLÓRICO: EL CASO DEL FANDANGO

Jesús Asensi Díaz

1. LOS ORÍGENES DEL FOLKLORE POPULAR

Desde los tiempos más remotos de nuestra historia se tiene noticia de la disposición de los habitantes del Sur la península ibérica para cantar y bailar. Andalucía es una tierra rica y variada que, desde muy antiguo, se ha manifestado bailando danzas guerreras, religiosas, festivas de fecundidad... En la época de los romanos, las danzarinas de Cádiz eran conocidas en todo el mediterráneo por su ritmo vivo y alegre. Las danzas mozárabes integraron nuevos elementos y después de la reconquista, la castellanización introduce aspectos diversos que añaden riqueza y variedad al colorido y expresividad de los bailes andaluces, en los que se identifican con las costumbres y condiciones de vida de cada provincia, comarca o población, adoptándose formas diferentes en cada lugar, incluso de un mismo baile originario, como es el caso del fandango.

El término «folklore» utilizado a partir de 1846 por el inglés W. J. Thoms significa «el saber del pueblo o de las tradiciones populares». Se ha constituido en una ciencia que investiga, recoge y analiza todas esas manifestaciones culturales, entre ellas el baile, que el pueblo ha hecho suyas y que ha ido transmitiendo de generación en generación. «El Folklore Andaluz» fue una sociedad fundada en Sevilla, en 1881, por Antonio Machado y Álvarez con la colaboración de Alejandro Guichot y Luis Montoto que dio lugar a todo un movimiento científico de estudio y recopilación de las variadas y ricas tradiciones populares.

Podemos hablar, por tanto, de bailes populares o de bailes folklóricos andaluces, como aquellas manifestaciones colectivas o individuales que expresan el movimiento rítmico del cuerpo acompañadas de la música y el canto y realizadas con una intencionalidad: festividades religiosas, ceremoniales diversos, bodas y bautizos, término de las labores agrícolas (aceituna, uva), etc. Estos bailes rituales se han conformado, en cada enclave geográfico, con los recursos propios que el pueblo ha ido desarrollando sobre la base de unas tradiciones recibidas.

Y así, pasos y evoluciones, secuencias rítmicas, instrumentos, vestimenta, cantes de acompañamiento... se han recreado, plástica y espontáneamente, a lo largo del tiempo, permaneciendo, en ocasiones, en el olvido cuando no desaparecidas. A veces, ha habido que tirar del hilo que ocultaba el más viejo o vieja del lugar para ir descubriendo, poco a poco, la secuencia de una danza ancestral, de las que Andalucía atesora un catálogo extensísimo.

2. FOLKLORE POPULAR Y FLAMENCO

Conviene precisar que el baile folclórico andaluz popular, anónimo y colectivo. No es el baile flamenco. Este traspasa la barrera de lo folklórico para individualizarse y elevarse a la categoría artística de espectáculo. Por tanto, el baile flamenco no es popular, propiamente dicho; es una manifestación artística, cada vez más depurada y elaborada por sus propios intérpretes, que tienen nombre propio. El baile flamenco, generalmente realizado de forma individual o en pareja, es un baile profesionalizado, espectacular que evoluciona según la técnica y la coreografía que van creando sus intérpretes, aunque respetando una base tradicional.

Con todo, el origen del baile flamenco a finales del siglo XVIII y principios del XX, está en los bailes populares. Los «bailes de candil», que se interpretaban en las tabernas castizas (el zorongo gitano, la rondeña, el zapateado...) al pasar a los «cafés cantantes» empiezan a evolucionar surgiendo otros bailes que se teatralizan y profesionalizan (las alegrías, la farruca, las soleares, los tientos, el garrotín...).

El baile flamenco actual es, por tanto, otra cosa distinta del baile folklórico ya que supone una técnica complicada y un alejamiento o desaparición de sus fuentes populares.

3. PROBLEMAS Y DESARROLLO DEL BAILE FOLKLÓRICO

Una tarea urgente es la de terminar con la recuperación y fijación de las formas folklóricas bailables, antes de que desaparezcan totalmente o de que se alteren y manipulen irremediablemente. Se hace difícil porque no es lo mismo, por ejemplo, que cuando se descubre un resto milenario y los arqueólogos lo estudian, lo analizan, lo contrastan con otros o lo completan y lo incorporan a un contexto que ya se conoce.

En el caso del baile todo ha sido una transmisión oral y vivenciada de la que apenas existe una documentación escrita o gráfica. La profundización en el conocimiento de los bailes folklóricos requiere una metodología científica

que contemple la observación minuciosa, la recolección y el posterior análisis crítico, lo que supone un buen conocimiento del baile por parte del investigador que ha de actuar con criterios rigurosos para no dejarse engañar por alteraciones e intromisiones. Reconstruir un baile requiere, a veces, estudiar versiones distintas ofrecidas por los más viejos de un lugar y de otros lugares y compararlas para detectar los cambios, intromisiones y posibles adulteraciones. Hay que alertar sobre el hecho de aquellos que inventan los pasos que olvidaron; de aquí que, trabajando con versiones diferentes, se puede contrastar y depurar el baile para terminar con una interpretación y valoración del mismo.

El investigador del folklore –como ya expresa A. Guichot en 1922– ha de ser un erudito que aplique con claridad de juicio una crítica deductiva y constructiva. Ha de clasificar los elementos comunes a todas las formas y versiones, ha de conocer las características de la población, las migraciones históricas habidas, las diferencias entre lo autóctono y lo foráneo, la distinción entre los elementos tradicionales y populares y los flamencos y aflamencados o los provenientes de espontáneas coreografías.

La falta de noticias documentales precisas sobre el baile folklórico es una realidad y, más aún, la de filmaciones que, en todo caso son relativamente recientes. Una de las vías más utilizadas ha sido la de recurrir a la experiencia de las personas mayores. ¿Hasta qué punto podemos fiarnos de la fidelidad de su transmisión, de lo que a ellos les enseñaron, de los que contemplaron y ejecutaron en su día? Pero gracias a esta fuente única podemos todavía vislumbrar como fueron determinados bailes populares.

La transmisión de los bailes folklóricos se ha prestado tanto a la infidelidad inconsciente de los viejos transmisores, cuanto a la ligereza y la falta de profesionalidad de los recolectores que al reproducirlos posteriormente han manipulado y desvirtuado el baile, introduciendo elementos cuya autenticidad es ahora difícil de discernir. Hay que constatar un hecho –ya señalado por Isidoro Moreno– y es la contaminación de la cultura oficial hegemónica, que sutilmente ha impregnado la cultura popular sin que ésta fuera consciente de ello, interpretando el hecho folklórico de una forma institucionalizada, en el que lo popular quedaba supeditado al reconocimiento y la disposición de los agentes, instructores y delegado de la cultura oficial.

Tal es el caso de los «Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento», que entre los años 1942-1965, desarrollaron una encomiable tarea de descubrimiento, recopilación y difusión del baile folklórico. Su valioso trabajo no está exento de alguno de los defectos señalados, pero gracias a su labor no se rompió el eslabón de una cadena de la cual aún podemos tirar. Inicativas personales posteriores, llenas de fervor por el baile popular, han segui-

do en esta labor que incluso ha llegado hasta nosotros, en forma de testimonios de un valor inapreciable: libros, fotos, dibujos, grabaciones sonoras y visuales...

En la actualidad, asistimos a un movimiento importante de creación y desarrollo de agrupaciones folklóricas que tratan de recuperar y transmitir los bailes de sus antecesores, ahondando en sus raíces. Grupos de bailes que con el acompañamiento de los instrumentos musicales originarios, con el cante popular y la vestimenta primitiva, viajan y participan en fiestas, certámenes, concursos y celebraciones diversas, intercambiando su folklore y enriqueciéndose culturalmente. En este caso, constatamos el peligro de que por afares de tipo estético de determinados directores/as de agrupaciones, folkloristas o profesoras, por la necesidad de subir a un escenario, de competir en un certamen, etc., se siga desvirtuando y manipulando el baile.

A este movimiento se suman, también, activamente las Casas Regionales Andaluzas, que conservan y promocionan el folklore propio fuera de su Comunidad. Con otro peligro: el deslizamiento cuando no la instalación en repertorios flamencos, pseudoflamencos o aflamencados que desvirtúan la pureza de nuestro folklore y confunden al público.

4. EL FANDANGO

El *Diccionario de la Real Academia*, define el Fandango diciendo que es «cierto baile antiguo y común en España». *Corominas*, en su *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, indica que probablemente deriva del vocablo portugués «fado» (canción y baile popular en Portugal), que a su vez procede del latín «fatum» (hado, suerte). El sufijo -ango añadido alude al carácter desenvuelto de este baile.

El *Diccionario de Autoridades* lo define como «baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias» (en este sentido el fandango es tan conocido en Brasil o Portugal como en Andalucía). Y completa dicho Diccionario: «por ampliación se toma por cualquier función de banquete, festejo u holgura a la que concurren muchas personas». Por ello, F. Ortiz lo deriva del mandinga «fanda = convite». El maestro Pedrell también menciona que el «Pandango» es el nombre que los filipinos indios dan al fandango, al carecer su alfabeto de la letra f.

La *Enciclopedia de la Música* de Lavignac dice que el Fandango es «un aire de danza española de 3 por 4, de movimiento vivo dentro del cual se incluyen malagueñas, rondeñas, granaínas y murcianas». Manfredi Cano (1955) sitúa como cuna del Fandango los campos de Verdiales de Málaga. Eduardo

Molina Fajardo (1974) afirma que la primera visión de un Fandango bailado se da en el pueblo de Loja (Granada). Otros estudiosos sitúan su origen en Huelva o en Cádiz. La primera referencia escrita del término Fandango se encuentra en un entremés anónimo de 1705 titulado «El novio de la aldea».

Blas Vega y Ríos Ruiz en el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, concluyen que «en su forma esencial el Fandango es un baile, con acompañamiento de copla, árabe en sus orígenes por las semejanzas con la zambra árabe andaluza y las jarchas mozárabes, extendiéndose y aclimatándose en todas las regiones españolas, tomando nombre y propiedad, tal la jota («Fandango aragonés», según J. Ribera) o la muñeira.

En el siglo XIX era el baile nacional por excelencia teniéndose de él referencia por los escritores románticos que viajaron por España: Borrow, Gautier, Davillier, Ford, etc. El Fandango ha servido de inspiración a la música culta habiéndolo usado en sus competiciones, entre otros, Gluck, Granados, el Padre Soler, Boccherini, etc.

El Fandango, pues, constituye una extraordinaria pluralidad de formas bailables a las que se han llegado por las influencias de la cultura árabe y de la cultura castellana romanizada. Pero es, sin duda, en Andalucía y en sus zonas de influencia donde ha arraigado con más fuerza.

5. LOS FANDANGOS ANDALUCES

La variedad y la originalidad, la belleza y la alegría contagiosa, es la constante de nuestros bailes folklóricos que aún siguen siendo poco conocidos para muchos andaluces y entre los que se encuentra el Fandango. Ofrecemos, a continuación, una breve referencia de algunos de ellos:

a) El *fandango «robao»* de la Sierra de Cazorla (Jaén), es un baile de cortejo entre mozos y mozas primitivo y montaraz, de ritmo lento, que se acompaña con la guitarra, con platillos pequeños y un pandero. Lo bailan parejas que se entrecruzan mientras suenan coplas jocosas e intencionadas de defensa y ataque, como la siguiente:

En la burra mando yo
compare la burra es mía,
en la burra mando yo.
Cuando quiero digo «arre»
y cuando no digo «so».
Arre burra y no te pares.

b) El *Fandango de Charrilla*, en el término de Alcalá la Real (Jaén), posee un estilo único. El trenzado de los pies es muy rápido, así como el «braceo»

que se acentúa en las vueltas. Los cruces de pasos «valseados» son muy bellos. Se interpretaba en la fiesta de la Cruz y en la elaboración del «bollo de higo». A la guitarra, laúd y bandurrias y, a veces, el violín, se añaden cañas y platillos. La mayoría de sus letras son amorosas como ésta:

La luna se va, se va
deja tú que se vaya
que la luna que yo espero
sale por esa ventana.

c) El *Fandango chirichipé* de la Puerta de Segura (Jaén), posee claras influencias manchegas, con sus vueltas rápidas. Empieza con un paseillo y consta de cuatro coplas realizadas después de cada una pasada, como la de la jota. una de sus coplas festivas dice:

Corazón de chirichipe
ojos de chirichipe
tú que me enchirichipaste
desenchirichípame.

d) El *Fandango «rajao»* de los Noguerones, en el término de Alcaudete (Jaén), tiene su origen en las fiestas de las Cuatro Cruces que se remonta a una leyenda o hecho popular. Se llama «rajao» por el ritmo o lo marcado de sus pasos, pudiendo ser el baile «más rajao» o «menos rajao». Los mozos desafían a las mozas bailando y cambian los pasos para «enrearla», lo que confiere a este baile una gran vivacidad. Una de sus tareas confirma el localismo del folklore:

Viva el pueblo de Alcaudete
y vivan los Noguerones
porque dios quiso que fueran
de los pueblos los mejores.

e) Los *verdiales*, constituyen el prototipo del fandango campesino que se baila en los Montes de Málaga y, sobre todo, en la zona o «Partido de los Verdiales», donde se cultiva una variedad de aceituna llamada también «verdial» por conservarse verde aún estando madura. Su ascendencia morisca es indudable, presentando un ritmo muy vivo y algo monocorde lo que denota su primitivismo. La estructura del baile la forman tres coplas en las que se interpretan diferentes pasos y saltos, con un movimiento de los brazos hacia el suelo y con un acercamiento y alejamiento de los danzantes. El baile se acompaña de guitarras, laúd, panderos, crócalos metálicos y almireces. Pero sobre estos instrumentos destaca la melodía desmañada e insistente del violín que sólo posee las tres cuerdas más agudas y que nos recuerda cadencias moriscas. En el traje campesino de los hombres destaca un singular y vistoso

sombrero de palme, lleno de flores, espejitos y conchas del que penden cintas multicolores, que también llevan las mujeres colgadas de sus castañuelas. Una de las letras más conocidas del cante que le acompaña es:

Partido de Verdiales,
partido de muchas viñas.
Partido de Verdiales,
estoy queriendo a una niña
y no me la da su mare.

f) El *Fandango de la siega* de Álora, aunque su compás de 3 por 4 posee dos partes de ritmo diferente: la primera, cadenciosa y templada, y la segunda, viva y alegre. En la ejecución del baile los hombres, con una hoz en la mano, simulan cortar el trigo al ritmo que marca el fandango. Se acompaña de laúd, bandurria y guitarra y de pandero, platillos y triángulo. Pega Guerra recoge la cita de que se bailaba en Villaverde, antiguo reino moro de Bobastro, entre Álora y El Chorro, ante una ermita de la que actualmente no quedan más que ruinas. Una de sus coplas más populares dice:

No te quites no te quites
no te quites de bailar,
que bailando te pareces
a la que está en el altar,
no te quites no te quites.

g) El *Fandango «zángano»* de Puente Genil es un baile de los huertanos del río Genil que ya se conocía a finales del s. XVIII. Cada trío de danzantes está formado por un hombre en el centro –el zángano– que baila alternativamente con las dos mujeres de cada lado. Su aire vivo, alegre y expresivo se acompaña de un cante recio y «abandolao», que rasguea la guitarra. Sus letras hacen referencia al entorno donde nacieron:

Hortelano soy, señora,
de la Huerta del Sotillo
traigo rabanillos tiernos
pero pican un poquillo
hortelano soy, señora.

h) El *Fandango de Lucena*, es un baile en compás de 2 por 4, mixto, que consta de varias mudanzas. Su origen popular está en la copla:

Ana María tu novio
me lo encontré el La Barrera
que venía de beber
agua de la Fuente Nueva

que es la que un segundo enamorado le cantaba a Ana María cuándo ésta bailaba, descubriéndole el engaño del novio.

i) El fandango denominado «*la reja*» es muy popular en Granada. Inspirado en las danzas del Sacromonte gitano, posee una bella coreografía en la que el grupo realiza ruedas y desplazamientos, siguiendo un ritmo trepidante y sugestivo. Su nombre se refiere a la típica ventana andaluza de hierro forjado –reja– donde los novios «pelan la pava» que se menciona en la copla:

Niña, asómate a la reja
que te tengo que decir
un recaíto a la oreja;
y el recaíto consiste
que no te quiero deber
y el beso que ayer me diste
te lo vengo a devolver.

j) En el *Fandango de Huelva*, cada pareja baila una copla, terminando con el baile de todo el grupo. Desde comienzos del S. XVIII existen noticias de él como un baile dinámico y alegre, seductor y emotivo cuyo ritmo se acompaña con palillos o castañuelas. En sus letras sentimentales es corriente el juego de palabras:

Uno y una que son dos,
tú eres una, yo soy uno.
Uno y una que son dos.
dos que quisieron ser uno,
pero no lo quiso Dios
que tú eres una, yo soy uno.

k) El *Fandango de Motril y de Almuñécar*, es un baile de los campesinos cortijeros de las comarcas que alternan diferentes grupos de danzantes, terminándose con el «abrazo cortijero». Las mujeres visten refajo y delantal, hechos en telares caseros, con gran riqueza de colores, denominándose «refajonas». Estas bambolean las faldas incitando a los mozos a que las saquen a bailar. Al acompañamiento de guitarras y bandurrias se añaden las «carrañacas» y el «platillo». Una de sus letras manifiesta su origen rudo y campestre:

El pañuelo que te truje,
si no te lo fuera trujío
tú no lo fueras puesto
ni tú lo fueras rompío.

l) El *Fandango de la Sierra de Mojácar* (Almería), tiene claras reminiscencias moriscas, incluso en la vestimenta de las mujeres, la «mantelilla» que llevan sobre la cabeza y con la que se cubren la cara. Su letra recoge el paisaje local:

Mojácar está en la sierra
y tu cortijo en un llano
a la la la
y yo por verte los ojos
me paso el domingo andando
la la, la la...

II) En Tarifa (Cádiz) y su comarca se rescataron los veintidós pasos diferentes. Su ritmo es gracioso, ligero y alegre acompañándose de la guitarra y el repiqueteo de un almirez y de platillos. P. Guerra recoge la leyenda de que fue introducido en Al Andalus, en la invasión árabe por Bereber-Jahya-alen-Jahya, discípulo de Malic. La indumentaria tradicional de la mujer era la «cobija», de Vejer de la Frontera, de claro origen morisco. Las letras del cante son muy expresivas:

Los caminos son caminos,
las vereas son vereas.
Niña de lo colorao,
mira como colorea.

Todo un muestrario multicolor y variopinto de los fandangos de baile populares, que expresan la alegría de las gentes sencillas y que nos hablan de la vida, costumbres y tradiciones de nuestros antepasados. Por eso, es importante que no se pierdan y que sigamos cultivándolos y divulgándolos con esmero.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREBOLA, Alfredo: *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco*. Servicio de publicaciones, Universidad de Cádiz, 1991.
- BORRULL, Trini: *La danza española*. Manuales Messeguer, S.A. Barcelona, 1982. 4ª ed.
- CABALLERO BONAL, José Manuel: *El baile andaluz*. Ed. Noguer, Barcelona, 1957.
- COLL, Rosa Mari: *De baile andaluz*. El Guadalhorce, Málaga, 1966.
- DÍEZ POYATOS, José Luis y ZAMORA LUCAS, Florentino: *Cien fichas sobre danzas y bailes regionales*. INLE, Madrid, 1959.
- GARCÍA MATOS, Manuel: *Antología del Folklore musical de España*. Hispavox, Madrid, 1978.
- GARCÍA MATOS, Manuel: *Antología del Folklore musical de España* (Primera selección antológica). Hispavox, Madrid, 1960.
- GARCÍA MATOS, Manuel: *Magna antología del Folklore Musical de España*. Hispavox, Madrid, 1978.
- GUERRA VALDENEBRO, Pepa: *Así canta y baila Andalucía* (Raíces de su cultura folklórica). Málaga, 1986.
- IVANOVA, Anna: *El alma española y el baile*. Editora Nacional. Madrid, 1972.

- OTERO ARANDA, José: *Tratado de bailes regionales españoles, principalmente andaluces*. Sevilla, 1912.
- V. *Cantes y bailes*. Talleres de Cultura Andaluza. Junta de Andalucía, Sevilla, 1985.
- V. *Tradiciones y Fiestas*. Talleres de Cultura Andaluza. Junta de Andalucía, Sevilla, 1985.
- V. *Danzas de Córdoba*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de ahorros de Córdoba, Córdoba, 1983.

FANDANGOS EN ARAGÓN

Asociación Universitaria de Folclore Aragonés
«Grupo Somerondón»



Rondalla de mozos de Puertomingalvo
(Fuente: Asociación Cultural «Bengalvón», Puertomingalvo)

INTRODUCCIÓN

La Asociación Universitaria de Folclore Aragonés, grupo Somerondón, de la Universidad de Zaragoza, se fundó en 1977 con el objetivo de conocer, investigar, enseñar y divulgar el folclore aragonés, en particular músicas, cantos, bailes dances e indumentaria.

El grupo toma su nombre de «los somerondones», un baile de la localidad de Illueca (Zaragoza).

Fruto del trabajo ininterrumpido de estos años y del esfuerzo continuado de sus miembros ha sido la creación de un archivo de datos sobre las investigaciones llevadas a cabo durante este tiempo.

Asimismo se ha reunido un amplio y muy variado vestuario que nos permite interpretar cada pieza con la indumentaria que le es propia.

Los bailes se acompañan por instrumentos musicales de tradición popular como la gaita de boto, pitos de boj, etc.

La grabación de dos discos, que contienen cantos y bailes de gran parte de las comarcas aragonesas y en las que se incluyen folletos explicativos con profusión de notas y comentarios de tipo didáctico, vienen a ilustrar la labor investigadora de la Asociación.

La labor no queda ahí; periódicamente se imparten cursos de bailes tradicionales en la Universidad de Zaragoza, colegios y otros colectivos.

Antes de presentarles las investigaciones que ha realizado el grupo sobre el fandango hablaremos, en primer lugar, de las generalidades de éste para centrarnos a continuación en los de Huesca y de Teruel. En Zaragoza todavía no sabemos de la existencia de alguno.

GENERALIDADES DEL FANDANGO

«Conocí esta danza en Cádiz, es famosa por sus pasos voluptuosos y se ve ejecutar actualmente en todos los barrios y todas las casas de esta ciudad. Es aplaudida de modo increíble por los espectadores y no es festejada solamente por personas de baja condición, sino también por las mujeres más honestas y de posición más elevada» (1). Esta descripción que hace del fandango el deán del Cabildo de Alicante de 1712, un cura español llamado Martín en el decir de Capmany, documento escrito en latín, es una de las primeras noticias que tenemos de este baile.

Es significativo que esta primera referencia contempla la danza en la ciudad, lo que nos muestra la aparición del baile que nos ocupa dentro del general «aburguesamiento» de la cultura que se produce en el XVII español, en el que «la cultura deja de ser privilegio de la aristocracia cortesana, para convertirse en patrimonio de todos, particularmente de la burguesía urbana» (2).

También, gracias a los cambios que se producen en el ámbito cultural español en el Barroco, vamos a obtener la primera referencia al Fandango en el entremés anónimo titulado *El novio de la aldeana* y que se ha fechado a principios del siglo XVIII. Esto es fruto de la dignificación de la canción lírica

popular que alcanza su máxima expresión en el teatro, llegando a ser un elemento constitutivo de la comedia, el auto sacramental y algunas formas menores como el entremés y el «baile», encontrando en Lope de Vega uno de sus mayores artífices.

La presencia de estos testimonios nos confirma la creencia de la mayoría de los estudiosos de las danzas populares al respecto de que el fandango ya debía ser conocido a fines del siglo XVII y principios del XVIII.

Otro asunto diferente y que se encuentra en la mayor oscuridad es el que hace referencia al origen de este baile que alcanzó tanto predicamento y se extendió por toda la península como veremos más adelante. Para algunos eruditos nos encontramos ante una danza cortesana castellana y andaluza (3), mientras que otros no mencionan este origen, sino que lo consideran de procedencia netamente popular sin que se decanten de una manera definitiva por unas raíces hispano-musulmanas o por afirmar, como encontramos expresado en el Diccionario de autoridades, que es «un baile introducido por los que han estado en los reinos de las indias y que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo», siendo esta última opinión la que suelen intentar justificar más casi todos los tratadistas.

Se sabe que en el siglo XVIII era bailado por los arrieros durante sus paradas en las posadas del camino y generalmente en las mascaradas callejeras de las pequeñas ciudades. A fines de dicho siglo llegó a ser una moda entre la aristocracia, coincidiendo con el regreso de la guitarra a la sala, de donde había estado desplazada durante bastante tiempo. De ahí pasaría a introducirse en la música culta de esa época y de épocas posteriores como el *Don Juan* (1761) de Gluck, *Le Nozze di Figaro* (1786) de Mozart y en obras de Rimsky-Korsakov, Albéniz Falla y Granados entre otros.

EL FANDANGO EN ARAGÓN

El origen del fandango en Aragón no está todavía muy claro, muchos, como Antonio Beltrán, coinciden en señalar un tronco común y paralelo al de la jota, mientras que otros, Tomas Breton, datan al fandango de más antigüedad e incluso de ser la base de ésta (4).

Como prueba de la existencia del fandango en Aragón han quedado numerosas citas en nuestra literatura, por ejemplo la que cita Braulio Foz en su libro «La vida de Pedro Saputo», en la que nos habla de un tocador venido desde la Hoya de Huesca, que interpretaba el fandango en la localidad de Colongo, sita en el valle del río Vero, muy próxima a Barbastro.

«...Con todo, sobre las once salió a la sala, pidió el violín, lo templó y pre-

guntó si sabían bailar el gitano. Dijeron que bien o mal lo bailaban. –Salga, pues, una pareja, o dos si quieren, dijo él. Y haciendo callar al de la vihuela y advirtiendo al del pandero que diese solamente algunos golpes y le acompañase con un ruido bajo continuo, principió a tocar el fandango más rabioso que se oyó de manos de músico: unas veces alto y estrepitoso; otras blando y suave; unas picado y mordente, otras ligado y llano...» (*Vida de Pedro Saputo*. Braulio Foz. 1791-1865).

Pero no es esta la única referencia de fandangos en la provincia de Huesca. En Robres, se recuperaron dos coplas de fandangos, una recogida en el cancionero de Mur y otra que es un chascarrillo acerca de la familia Becana, conocidos gaiteros de la localidad.

En un artículo de Casamayor titulado «La verbena de San Juan en 1788» publicado en el *Heraldo de Aragón*: «Bailaron toda clase de danzas, como Contradanzas, Pantimimas, Polinarios, Bailes Ingleses, guarachas y el nacional del fandango...» (*Heraldo de Aragón*, 24 de Junio de 1920) (5).

Otra referencia al fandango, esta vez de Teruel, viene reflejada en un canto de Albalate el arzobispo conocido como la Geringosa.

Esta es la geringosa del baile,
¡Ay, que bien baila esa moza!
y a esa moza le gusta el fandango
y dejadla sola, sola
que la quiero ver bailar.

De los fandangos recogidos por el grupo en la provincia de Teruel nos ocuparemos más tarde por ser los que han ocupado muestras investigaciones.

Muchas, por no decir la mayoría de estas piezas populares dejaron de bailarse a principios de siglo.

INVESTIGACIONES REALIZADAS POR SOMERONDON

A continuación vamos a exponer los resultados de nuestras investigaciones realizadas en los últimos años sobre los fandangos:

- Año 1987 Rubielos de Mora
- Año 1989 Mora de Rubielos
- Año 1993 Puertomingalvo

Para hablar de fandangos en Aragón, es obligado referirse a la jota y concretamente a la que en Puertomingalvo denominan la «jota ligada» o «baile ligado», aquella que va acompañada de fandango o seguidilla. Esta estructura se mantiene en las localidades investigadas hasta el momento.

A continuación enumeramos algunas de las características de este baile señalando las peculiaridades de cada zona.

– Se iniciaba el baile con un número indeterminado de coplas de jota.

– Cuando los tocadores pensaban que los bailadores estaban cansados de bailar jota, aceleraban el ritmo y el cantador avisaba mediante una copla alusiva que iba a comenzar el fandango. Estos son tres ejemplos de dichas coplas:

Prepárate bailador
que voy a mudar fandango
y dile a la bailadora
que se vaya preparando (Puertomingalvo).

Ya se ha acabado la jota
pa los que estaban bailando
en acabar la canción
les echaremos el fandango (Mora de Rubielos).

En la localidad de Rubielos de Mora y siguiendo el ejemplo, cualquier copla de jota servía para introducir el fandango cambiando únicamente el último verso por «y aquí se acaba la jota».

No presumas porque tienes
color de cereza en flor
que algunas están picadas
y tienen muy buen color
y aquí se acaba la jota (Rubielos de Mora).

– Al contrario que el resto de las jotas, que se bailaban distribuidas libremente por la plaza, los bailes ligados se disponían en círculo, esto facilitaba una de sus principales características que era el cambio de pareja. En Rubielos es el hombre el que cambia de pareja mientras que en Puertomingalvo el cambio lo hace la mujer.

– En las tres localidades investigadas es siempre la mujer la que comenzaba los pasos a su gusto, sin ningún orden preciso. El hombre tenía que demostrar su habilidad en el baile intentando seguirla.

– Hay que decir que no existía gran diferencia entre un paso de fandangos y uno de jota; ambos siguen una misma estructura compuesta por dos partes, denominadas en Puertomingalvo «mudanzas» y «estribillo».

La mudanza (también llamada «pasada» o «pasadeta») se corresponde con la parte de la copla. Existía una que era la más sencilla y servía de base a las demás, pues permitía incorporar adornos, como vueltas, taconeos, punteos..., según el gusto y estilo personal de la bailadora.

El estribillo, de ejecución más sencilla, correspondía al intervalo entre dos coplas. Tenía dos movimientos básicos, uno tipo vales, que ellos llaman «el menudo» o «chiquito» y otro al que denominan «arrastrao». Las mujeres aprovechaban el paso de estribillo para confundir y provocar al bailaror, convirtiendo el baile en una persecución esquiva y pícara, llena de acercamientos y coqueteos.

– Se acaba el baile cantando una «despedida», la pareja improvisa los últimos pasos del fandango, y se da por concluido el baile.

Estas jotas-fandango o baile ligado, tenían una gran sencillez, lo que permitía que todo el pueblo pudiera participar independientemente de que cada uno quisiera adornar más o menos sus pasos.

En opinión de Crivillé i Bargalló, por medio de cuya obra hemos podido citar el documento del deán del Cabildo de Alicante, «los pasos del fandango eran bailados lo mismo por un hombre y una mujer que por varias parejas y los bailadores seguían el compás de la música con suaves ondulaciones de su cuerpo». Los espectadores pasarían a tomar parte activa de la danza, intentando seguir los movimientos entre ruidosas risas y alegres gritos.

El fandango era de ritmo rápido y vivo, y solía bailarse muy a menudo. Las ocasiones en las que antiguamente se bailaban estos fandangos eran muy variadas se podían bailar durante las fiestas, en los bureos (fiestas populares que se celebraban en las masías coincidiendo con la matacía o en el trinquete del pueblo donde tenía lugar la reunión de los jóvenes). también los Domingos tras la salida de misa, o incluso en las eras haciendo un descanso en el trabajo.

En Mora de Rubielos tenemos noticias de que los fandangos eran bailados en el siglo XVIII por los arrieros durante sus paradas en las ventas y en las mascaradas callejeras de las pequeñas ciudades. En Sarrión nos relataron una curiosa anécdota, ahí el baile sólo se hacía en un determinado barrio, el de escaruelas, habitado por arrieros y venteros.

Lógicamente todo lo comentado hasta ahora sobre los fandangos, está reflejado a cuando era una expresión espontánea de la gente que lo bailaba como diversión por calles y plazas. Al igual que muchos otros bailes, cayó en desuso en los años que precedían a la guerra civil quedando únicamente en la memoria de algunos.

En los años 50 hubo un intento de recuperación de las tradiciones festivas, como juegos, corros infantiles, villancicos, romances y, por supuesto, bailes populares.

No duró demasiado, los fandangos llegaron a bailarse en alguna ocasión pero volvieron a caer en el olvido.

La Sección Femenina continuó con la labor investigadora pero imprimiéndole un nuevo carácter; lo subieron a un escenario, lo organizaron y pasó de ser un baile popular para convertirse en un baile espectáculo.

En el año de 1953 se celebró en Teruel un Certamen Folclórico a nivel provincial organizado por Sindicatos. La delegada local de la Sección Femenina de Mora de Rubielos reunieron datos para presentar los fandangos a este certamen. Con posterioridad el fandango se bailó en una gira que el grupo realizó a Toledo, para no volverse a interpretar hasta nuestros días.

La Asociación Bengalvón de Puertomingalvo y sus habitantes han decidido no perderlas y todos los años organizan un bureo para las fiestas de agosto donde sus mayores vuelven a recordar los más animados, esos bailes, que de jóvenes, les hicieron disfrutar tanto.

Hoy en día, es muy difícil mantener vivas estas tradiciones, nuestro mayores van desapareciendo y la enseñanza de generación en generación es muy difícil. ahora se quieren mostrar desde un escenario desvinculándolo de su entorno y de su significado; se tiende a clasificar y teorizar los pasos, a uniformar el baile, y, como no, a empobrecerlo.

LA MÚSICA EN LOS FANDANGOS ARAGONESES

Entre las melodías con la denominación de fandango que hemos podido recoger, hallamos unas ciertas características comunes.

Lo primero que llama poderosamente la atención, es que los fandangos como tales no se nos presentan como forma independiente, si no ligadas indisolublemente a la jota. Es el cantador el encargado de avisar del cambio de jota a fandango mediante una copla alusiva:

Copla:

- A: Dieciséis escalericas
- B: salté un día de una vez
- C: que tu padre me ayudó
- D: a saltarlas con el pie

Frase de cambio:

- E: Y aquí se acaba la jota
(Rubielos de Mora)

Que se estructura de la siguiente forma: B-A-B-C-D-D-E.

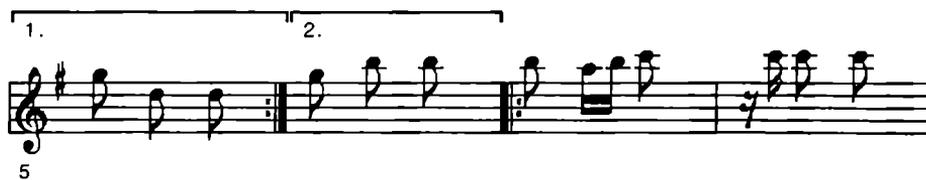
Acto seguido, la rondalla enlaza con las variaciones del fandango, que aunque conserva el ritmo (3/8 ligeramente más movido), cambia en su es-

estructura con respecto a las variaciones de jota. Frente a estas que presentan cuatro compases en tónica y cuatro en dominante, como «patrón» (6).



(Mora de Rubielos)

Sobre este esquema, alguno de los instrumentos de púa «improvisa» la variación, haciendo bajos en armonía con el resto de la rondalla. Sólo en Rubielos de Mora hemos encontrado estas variaciones prefijadas:



(Rubielos de Mora)

Tal vez el hecho de que este fandango fuese «recuperado» por la Sección Femenina en los años cincuenta para su interpretación en un escenario, sea la cause de su «normalización».

El patrón rítmico seguido sería el siguiente:



En el tercer compás de la variación, entra el cantador con la copla. El texto se sirve de la cuarteta octosílaba:

- A: Por medio del baile va
 - B: una naranja rulando
 - C: con un letrero que dice
 - D: viva los que están bailando
- (Puertomingalvo)

que se articula en nueve frases de la siguiente forma: A-A-B-B-C-C-D-D-A.

Tanto la copla como la variación están en tonalidad mayor.

Estos fandangos nos muestran una gran similitud con los que se dan en la parte castellanense del Maestrazgo, como era de suponer. Es obvio que la cultura tradicional no entiende de mugas. En Aragón, estas se hacen muy difusas en su parte oriental dada la histórica relación tanto comercial como política que ha unido a los pueblos de la antigua Corona de Aragón.

Caso aparte lo constituye el fandanguillo de Robres (Huesca), recogido en dicha localidad por Anchel Conte y publicado en el cancionero de la provincia de Huesca (7). A pesar de que no conocemos casi nada de este fandango, que se halla en fase de investigación por parte de nuestro grupo, cabe señalar algunas particularidades del mismo:

– La copla se distribuye en una estructura distinta a de los turolenses:

- A: El fandanguillo de Robres
- B: cualquiera mujer lo baila
- C: a la una y a las dos
- D: y a las tres de la mañana
- A: el fandanguillo de Robres

– La copla la encontramos en tono menor, junto con los bajos de la variación que se ajustan a una escala del tipo «andaluza» confieren a esta música un sabor a fandango sureño. Tal vez a este tipo se pueda vincular al fandango al que refieren el relato de *Three Waifarsers* a su paso por el valle del Ara (Pirineo Oscense): «Media docena de hombres toman asiento en el sofá y atacan una enérgica melodía en tres tiempos, al principio en una clave menor, luego la acompañan con sus voces, gesticulando intensamente y moviendo frenéticos sus manos sobre las cuerdas de las guitarras (...) tres o cuatro parejas se ponen de pie de un salto y comienzan un verdadero fandango» (8).

– Nada sabemos con seguridad sobre si a este fandango le precedía una jota. La única descripción –muy somera– que tenemos de él pertenece a la encuesta que Somerondón realizó en Robres a Adelaida Cuello, y en la que

sólo pudo recordar que dicho fandango era «una jota, pero con otros pasos» y que era ejecutado por instrumentos de rondalla.

Además, en Terriente (Teruel) encontramos una albada acompañada de dulzaina y tambor que presenta numerosos parecidos en estructura al fandanguillo de Robres, lo que facilita que algunos estudiosos del tema la hayan clasificado como perteneciente a este género (9).

Como ilustración a este apartado, incluimos dos partituras, las correspondientes a la copla de los fandangos de Mora de Rubielos –según transcripción del grupo– y la del fandanguillo de Robres (10) –extraída del cancionero de Mur Bernard–.

FANDANGO DE MORA DE RUBIELOS



FANDANGUILLO DE ROBRES



1

5

10

13

17

21

25

SOBRE LOS INSTRUMENTOS

Todos estos fandangos son acompañados por instrumentos «de rondalla». Es curioso que esto se dé en pueblos donde el peso musical de la fiesta ha corrido a cargo de un dulzainero con su tamborilero (Teruel) o un gaitero (Robres). Así, mientras que en Mora de Rubielos tanto el dance como la ronda de San Juan y San Pedro eran acompañados por instrumentos de viento, posiblemente dulzainas –en Mosqueruela y otros pueblos de la comarca aún se recuerda el buen hacer del «dolsainer» Camilo Ronzano, de Las Parras de Castellote–, los fandangos estaban reservados a los instrumentos de cuerda, Otro tanto debía de ocurrir en Robres, cuna de una ilustre familia de gaiteros –esta vez de gaita de boto–: los Becana, que eran los encargados de ejecutar las melodías del dance, mientras que –como ya hemos comentado– era la rondalla la encargada del fandanguillo. El hecho de que fandangos y fandanguillos aparezcan en los: bureos» o fiestas «improvisadas» y de que la amenización de estas corriera a cargo de músicos «de afición» –no remunerados– del propio pueblo y no de contrato –reservados para las «fiestas grandes»– como gaiteros y dulzaineros bien podría ser una explicación.

Los instrumentos pertenecientes a la rondalla con los que hemos visto interpretar estas músicas son los siguientes:

Guitarras. Se encargan de la base rítmica. A una de ellas se le sube un semitono la segunda cuerda (pasando de si a do) para tañer con una técnica peculiar, que favorece tocar por la parte más baja del diapasón de la guitarra, pudiendo combinar en los rasgueado unas simples melodías de acompañamiento, en clara imitación al requinto (vid. infra). Esta acción se denomina «requintear» y fue muy común en todo Aragón por lo que a testimonios fotográficos y orales hemos podido recoger –así en Quinto de Ebro esta técnica se denomina «tocar por lo bajo» y da lugar a la «jota baja»–. Larrea Palacín (11) ya se lamentaba de la progresiva desaparición de esta técnica –como de otras presentes en nuestra tierra– como consecuencia de la «normalización» del folclore aragonés en «rondallas joteras» y la pérdida de calidad de éstas.

Guitarros. Pequeñas guitarras de cuatro o cinco cuerdas –requinto o guitarro respectivamente–. El cometido del guitarro es el de acompañar la melodía, mientras que el del requinto era el de proporcionarla –al igual que ocurría en las jotas–. Con la posterior aparición de bandurrias y laudes –instrumentos que algunos autores convienen en señalar como relativamente modernos en Aragón (12)– serían estos los encargados de esta función. Por desgracia, en la actualidad quedan pocos músicos de requinto que hayan conservado la técnica antigua.

Bandurrias y laudes. Su cometido actual es el de marcar la melodía en las

variaciones –del modo antes señalado– y acompañar rítmicamente con acordes la copla.

Percusiones. En este apartado, hemos podido observar una variedad de instrumentos: desde instrumentos musicales 'casuales' (coberteras, botellas de anís con labores en el vidrio, ... incluso una varilla de hierro sostenida por un alambre y tocada con una baqueta metálica) hasta percusiones «específicas»: castañuelas (denominadas «postizas» en el alto Mijares), pitos (pequeñas castañuelas colocadas en el pulgar que suenan haciendo chasquear los dedos), panderetas... Es lógico que el pueblo toma lo que tiene para unirse a la juerga, bien sea bailando, o bien sea tocando... aunque sea con dos vasos de vidrio.

Se nos ha hablado de otros instrumentos que espontáneamente acompañaban a estas rondallas: en Robres se nos mencionaba el violín –omnipresente en el folclore aragonés, baste ver la cita que abre nuestra comunicación–, en algunos pueblos de Teruel solía unirse un pito o pinfano –flauta de caña, de fabricación pastoril–, ... al igual que ocurre con las percusiones cualquier instrumento que se tuviera a mano podía ser bueno para «hacer fiesta».

CONCLUSIÓN Y VALORACIÓN

Han llegado hasta nuestros días una serie de melodías y bailes con el nombre de fandangos, y numerosas citas y testimonios que nos hacen pensar que este baile estuvo bastante extendido.

Al centrar nuestras investigaciones en la zona del Maestrazgo turolense, localizamos una serie de jotas-fandangos que siguen unas pautas similares a fandangos de comarcas próximas (Alto Palancia, Maestrazgo Castellonense...) cosa nada extraña, pues la cultura popular no entiende de fronteras.

En Aragón aparecen numerosas melodías (albadas, jotas, reinaus,...) que se adaptan a la estructura rítmica del fandango, a pesar de que no reciben este nombre (confusión que también se da normalmente con el bolero y las seguidillas).

Quede claro que este trabajo no es más que una mera exposición de los materiales que han legado hasta nosotros.

No pretende ser base para ningún tipo de teorías ni hipótesis.

Con ello nos gustaría llamar la atención para animar todo tipo de estudios sobre nuestra cultura tradicional, tan desconocida y encasillada en tópicos absurdos.

Nuestro más sincero agradecimiento a todos los pioneros que han ido abriendo camino, sin los cuales no habría sido posible este estudio.

NOTAS

1. Referido en CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep, *Historia de la Música Española. 7. El Folclore Musical*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.
2. FRENK, Margit, «Plenitud literaria de la canción popular», en Rico, Francisco, *Historia y crítica de la Literatura Española, tomo 3, Siglos de Oro: Barroco*, a cargo de Wardoppper, Bruce W., Editorial Crítica, Barcelona, 1983, p. 95.
3. SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, tomo 6, Macmillan Publishers Limited, London, 1980, p. 378.
4. Citado en el libreto del Disco compacto «*Zorras, pollos y Villanos*» de la Orquestina del Fabirol.
5. Citado por Luis M. Bajen y Mario Gros en el Disco compacto de «*Los dulzaineros de Alcaniz*».
6. Somos conscientes que la música de tradición no se puede encerrar entre las líneas de un pentagrama, dadas las aportaciones personales de cada informante y la constante evolución en la interpretación de la misma.
7. MUR BERNARD, Juan José, «Cancionero popular de la provincia de Huesca», D.G.A. Barcelona, 1986
8. THREE WAYFARERS, «Roadside sketcher in the south of France and Spanish Pyrenees». London. 1984. En «XXI Viajes (de europeos y un americano a pie, en mula, diligencia, tren y barco), por el Aragón del s. XIX». Edición de Marcos Castillo Monsegur. Zaragoza, 1990.
9. Reseña en el libreto de BIELLA NUEY, «Las aves y las flores». Saga. Madrid, 1994.
10. Una versión de este fandanguillo se puede escuchar en: ORQUESTINA DEL FABIROL. «Zorras, pollos y villanos». Instituto de la Juventud y Keronte Records. Zaragoza, 1991.
11. LARREA PALACÍN, Arcadio, «Preliminares al estudio de la jota aragonesa», en «Anuario musical», Madrid 1947.
12. LARREA PALACÍN, Arcadio, «Preliminares al estudio de la jota aragonesa», en «Anuario musical», Madrid, 1947.

BIBLIOGRAFÍA

- ASOCIACIÓN BENGALVÓN (Puertomingalvo), «La jota». Publicación de la revista de la Asociación. 1993.
- ASOCIACIÓN UNIVERSITARIA DE FOLCLORE ARAGONÉS, «Fandangos en el Alto Mijares». Trabajo realizado para la VI Convocatoria de Ayudas a la Investigación. Teruel. 1987.
- BELTRÁN, Antonio, «Introducción al folklore aragonés II». Guara Editorial. Zaragoza. 1980.
- BIELLA NUEY, Libreto del C.D. «Las aves y las flores». Saga. Madrid. 1994.

- Libreto del C.D. «Los dulzaineros de Alcañiz». Saga. Madrid. 1994.
- FOZ, Braulio. «Vida de Pedro Saputo». Zaragoza. 1844. Nueva edición de Guara Editorial. 1980.
- LARREA PALACÍN, Arcadio: «Preliminares al estudio de la jota aragonesa», en: *Anuario musical*, Madrid. 1947.
- MUR BERNARD, Juan José, «Cancionero popular de la provincia de Huesca», D.G.A. Barcelona. 1986.
- ORQUESTINA DEL FABIROL, Libreto de la grabación «Zorras, pollos y villanos». Instituto de la Juventud y Keronte Records. Zaragoza. 1991.
- THREE WAYFARERS, «Roadside sketcher in the south of France and spanish Pyrenees». London. 1984. En «XXI Viajes (de europeos y un americano a pie, en mula, diligencia, tren y barco), por el Aragón del s. XIX». Edición de Marcos Castillo Monsegur. Zaragoza. 1990.

4^a Área

RITUAL Y FORMAS SIMBÓLICAS

ROMPER EL BAILE (EMOCIÓN Y GESTO EN LA DANZA RITUAL MEDITERRÁNEA)

Manuel Luna Samperio

I. INTRODUCCIÓN

Hace años que vengo observando determinadas constantes que aparecen en las normas de interpretación del canto y el baile tradicionales, cuyo aspecto en conjunto suele parecer para el analista académico, superficial y desaliñado. En realidad, se trata de una acción expresiva de una enorme personalidad, cuyas constantes vitales se mueven por derroteros personales muy distintos a las estrictas formulaciones de la gramática musical al uso, presentes en la llamada composición culta. Ciertamente es que el desarrollo y cultivo de algunos géneros de origen popular, como el flamenco, han plantado cara a esta perspectiva superficial al hacerse eminentemente populares. El transcriptor aquí ha tenido que esforzarse para integrar en la partitura melismas, jipíos, gritos y demás fraseos, con un resultado decepcionante en relación a la audición del material en vivo. De igual modo, las músicas africanas y en general la llamada etnomúsica abunda en estos conceptos demostrando la riqueza, variedad y complejidad de estas formas culturales.

Dentro del panorama de la música folklórica española, el fandango, tema central de estas jornadas, a pesar de su unidad y particularidad, no puede estudiarse como una entidad aislada sino es para describir escuetamente su morfología musical, coreográfica y su distribución geográfica. Aludir a su entorno ritual y los metalenguajes presentes en la interpretación de los artistas populares que lo ejecutan, nos lleva directamente a generalizar la prospección hacia los ordenamientos que definen las actitudes y comportamientos habituales en el canto y el baile popular tradicional, en tal o cual área cultural. En este salto cualitativo, pasamos de la etnografía musical a la antropología como perspectiva científica adecuada para descifrar las constantes que dan vida a estas manifestaciones.

Cancioneros y compilaciones de cantos populares poseen un valor testimonial y documental indiscutible, pero con todo, el analista se encontrará en este estadio, a una gran distancia de comprender lo peculiar de las formulaciones expresivas inherentes a lo tradicional en la música y el baile popular.

Existe algo que el pentagrama no ha podido fijar en toda su intensidad, otro lenguaje, no manifiesto necesariamente de modo verbal, que caracteriza excepcionalmente a este modo de tocar y bailar. Nuestro empeño en este capítulo será estudiar los elementos que conforman esta trama escénica como una acción expresiva de primer orden.

Dentro de esta lógica de lo general haremos de partir de alguna experiencia investigadora concreta que pueda ilustrar con mayor precisión este propósito. El centro de operaciones coincide, sin excesiva rigurosidad, con el antiguo Reino de Murcia, representado hoy por un conjunto de áreas geográficas similares en historia, economía y cultura tradicional. Comarcas meridionales mediterráneas, murcianas y andaluzas, que han conservado hasta hoy una importante muestra de cuadrillas de músicos y fiestas populares que portan unos rituales festivos y repertorios musicales, donde el fandango, pero también las seguidillas, jotas y otros bailes, así como cantos petitorios y melodías diversas, nos proporcionan la fuente documental esencial de este discurso.

EL GRUPO Y EL RITUAL: LA CUADRILLA.

Entendemos por tal, un colectivo de reducido número de personas agrupado con un fin específico. Hay cuadrillas de segaores, albañiles lo mismo que de otras ocupaciones, ahora bien, «la cuadrilla», como elemento aislado y por estos lugares, es el grupo de músicos que conocen e interpretan los cantos tradicionales de la localidad. No constituye una formación profesional disponible, puesto que todos sus miembros tienen otro oficio principal y su periodo de mayor actividad se circunscribe a Navidad y bailes ocasionales en todo tiempo. La cuadrilla consta de diez a quince músicos, promedio aproximado de componentes, a los que se suma en las Pascuas el mayordomo de la cofradía, si lo hubiera, o simplemente un Hermano Mayor elegido por el párroco o ellos mismos para las tareas de gestión. Además el «guón» o trovador de aguilandos y algunos mochileros o tesoreros.

La denominación de Animeros o cuadrillas de Animas es una herencia terminológica, reminiscencia de un pasado vinculado a las llamadas cofradías de Animas. Las cuadrillas combinan en sus comportamientos elementos rituales de origen pagano, con otros adquiridos durante los siglos XVIII y XIX, periodo en el que las cofradías de Animas dieron vida a importantes dogmas elaborados por la Iglesia Católica. Las predicaciones cripto filosóficas de franciscanos, carmelitas y otras órdenes religiosas tuvieron su impacto en el clero regular, a través del culto al purgatorio y la buena muerte, y ello fomentó el nacimiento de hermandades adscritas a ermitas y parroquias bajo la advocación de las Benditas Ánimas. De este modo, la jerarquía eclesiástica, dispuso du-

rante siglos de un importante control sobre este fenómeno asociativo de gran presencia social. En lo cotidiano y para el común de las gentes, las hermandades fueron el único marco posible para la expresión de viejas costumbres cristianas o paganas, manifiestas por las cuadrillas de animeros a través de todo un repertorio de peticiones de aguinaldos, fiestas de inocentes, bailes de subasta, pregones satíricos, etc. (1).

En la actualidad, estos grupos de «animeros» mantienen fundamentalmente una actitud laica hacia la fiesta y de hecho pocos son ya los que hacen referencia a estas cuestiones. Lo frecuente es que la cuadrilla utilice el nombre de la localidad o bien el de una persona en concreto. En el primero de los casos, su actividad tiene los límites y servidumbres de ostentar una representación comunal, a veces relacionada con la parroquia; en el segundo, el grupo es libre de distribuir sus fondos e intervenir con libertad en cualquier acto público o privado. Repito que las cuadrillas pueden participar en bailes a lo largo del año y en romerías diversas, pero su mayor actividad se realiza en el tiempo de Navidad, por tanto, en sus rituales aparecen todos los condimentos de una fiesta cósmica que celebra el solsticio de invierno con el Nacimiento del Niño Manuel, así como todo tipo de ritos de paso mediante pregones de Animas, aguinaldos trovados, acciones de los Inocentes etc. que ponen en tela de juicio, las intimidades de la vida cotidiana en la localidad.

Este sería un calendario tipo en el que cada cuadrilla acentúa alguno de sus componentes y participa de todos o parte de los periodos:

LA CUADRILLA: CARRERA	25 al 6 de Enero
MISAS DE GOZO	nueve fechas antes del día 24
MISA DE GALLO	25 de Diciembre
INOCENTES	28 de Diciembre
ADAGIOS	31 de Diciembre
REYES	6 de Enero
BAILES	todo el año
ROMERÍAS	patronales y santuarios

Los cuadrilleros adquieren sus conocimientos por transmisión oral de los músicos más viejos y en estos años existen, con salud variable, cuadrillas, antiguas o nuevas, en pueblos, aldeas y pedanías. Suelen actuar en su localidad y coincidir en festivales anuales organizados en las poblaciones de Lorca, Barranda, Vélez Rubio, Fuente Álamo, Patiño etc. Este sería un índice de cuadrillas «vivas», cuya actividad se mantiene estable:

– Comarca de los Vélez: Vélez Rubio, Vélez Blanco, Chirivel, Fuente Grande, Rambla de Oria y Contador.

– Alto Granada: Puebla de Don Fadrique, Huéscar, Galera, Almaciles, Cañada de la Cruz y Topares.

- Comarca de Sierra de Segura de Jaén: Segura de la Sierra y Santiago de la Espada.
- Comarca de Sierras de Segura de Albacete: Nerpio, Pedro Andrés, Yeste, La Graya y la cuadrilla de Tomás.
- Comarca del Noroeste murciano:
 - Moratalla: Campo de San Juan, Benizar y Mazuza.
 - Caravaca: Animeros de Caravaca y Aguilanderos de Barranda.
 - Cehegín: Campillo de los Jiménez.
 - Bullas: La Copa.
- Campo de Lorca y Águilas:
 - Puerto Lumbreras: Cuadrilla de El Chato y Henares.
 - Águilas: Cuesta de Gos.
 - Lorca: San José, Tío Pillo, Rincón de Aguaderas, Zarcadilla de Totana, Zarcilla de Ramos, Purias, La Hoya, La Torrecilla etc.
- Bajo Guadalentín: Aledo, Raiguero Bajo de Totana, El Berro de Alhama.
- Vega del Segura y norte:
 - Hellín: Danzantes de Isso.
 - Abanilla, Beniél, Cañadas de San Pedro-Lo Capitán, Cabezo de la Plata, Torreagüera y Animeros de Blanca.
- Campo de Cartagena y litoral: Fuente Álamo, Cuevas de Raillo, Las Palas, Tallante, Molinos Marfagones e Isla Plana.

A todas ellas hay que sumar otras que nacen y desaparecen espontáneamente organizadas por jóvenes para pedir «aguilandos» en Navidad o bien por músicos de baile. En los últimos años engrosan este listado algunas rondallas que han abandonado los repertorios de Coros y Danzas para incorporarse al mundo cuadrillero. De todas ellas hemos conocido su funcionamiento y repertorio en largas sesiones de participación y observación.

CÓDIGOS Y NORMAS EN LA MÚSICA FOLKLÓRICA

Las cuadrillas proporcionan un excelente pretexto para introducirnos en la vida festiva, pasada y presente, de las gentes de estas tierras mediterráneas que comienzan en las frías sierras interiores y discurren hasta las cálidas llanuras costeras atravesando huertas y paisajes semiáridos, sin embargo no debemos perder la perspectiva que hoy nos ocupa: la esencia de estos grupos es su condición de músicos y su importancia en el entramado festivo radica precisamente en ello. Lo que cantan unos y lo que bailan otros, será objeto de revisión en los párrafos siguientes.

En una fiesta popular, los músicos están para tocar y las gentes para bailar, esta es la esencia de la cuestión, pero ¿donde cantan y bailan?, ¿como lo hacen?, ¿De qué modo dialogan?, ¿Donde la sensualidad y el gesto? ¿por qué las músicas folklóricas suenan de otra manera? Para ir contestando estas interrogantes partiremos con dos cuestiones previas:

a) Hemos abordado la primera al dar cuenta sucinta del ritual cuadrillero: Las músicas folklóricas han sido creadas e interpretadas en un contexto cultural preciso, en el que adquieren su significado pleno.

b) Las músicas folklóricas y sus coreografías poseen una particular morfología y un lenguaje característico, que las diferencia de otros géneros.

Apunta Bruno Nettl, «no hay ninguna música cuyo material se organice al azar» y prosigue su argumento en los siguientes términos: «Si ahondamos en un repertorio cualquiera descubrimos que se trata de un sistema de comunicación dotado de gramática, sintaxis y vocabularios complejos de materiales y mecanismos culturales». Dicho sistema se nos presenta a través de un lenguaje propio donde el estilo del canto, el ritmo, el tiempo, etc., nos permiten conocer las estructuras técnicas de las cuales se sirven los músicos de esa colectividad, para expresarse de un modo característico y no otro. «Las culturas musicales se diferencian por sus ideales sonoros». En especial, la forma en que se utiliza la voz, con su tensión, vibrato, trémolos, volumen y ornamentos de todo tipo (2). De hecho, es el canto y la sonoridad de la música folklórica los elementos que persisten a pesar de las modas e innovaciones de los estilos musicales (3).

Esta apreciación nos permite penetrar en las estructuras técnicas que utiliza el canto folklórico, para convertirse en una acción expresiva peculiar en un contexto cultural, pero ¿cómo podemos reducir la secuencia comunicativa que se produce en el canto y el baile folklórico a una enumeración de componentes musicológicos, por muy típicos que sean de un área cultural?, ¿no formarían parte de ese código los gestos, gritos, miradas y movimientos del cuerpo? Para Edmun Leach, que ha estudiado intensamente los intrincados mecanismos de la comunicación humana, todas las dimensiones no verbales de la cultura, «se organizan en conjuntos estructurados para incorporar información codificada de manera análoga a los sonidos, palabras y enunciados de un lenguaje natural» (4).

Precisamente, la detección y comprensión de estos metalenguajes, junto al conocimiento de los patrones básicos de la morfología musical de una cultura, pone al etnomusicólogo y al antropólogo en condiciones de interpretar, cada uno en su parcela, la realidad que tiene ante sus ojos y oídos sin distorsiones. Entonces estaremos en disposición de comprender la especificidad de esa música en toda su dimensión expresiva, dejando atrás la primera

sensación de incompreensión que el investigador siente hacia unos patrones de comportamiento que desconoce.

«Sólo cuando nos encontramos con desconocidos, dice Leach, caemos en la cuenta de que, puesto que todas las conductas consuetudinarias (y no sólo las del habla), transmiten información, no podemos comprender lo que sucede hasta que conozcamos el código» (5). Pero ¿como descodificar?, ¿Cómo conocer ese conglomerado de signos, señales y símbolos que poseen las acciones expresivas de la comunicación humana en estos festejos? La observación atenta, repetida e interesada es el punto de partida, pero simultáneamente deberemos ir respondiendo a un índice planificado de cuestiones para conocer todo a cerca de la voz, su timbre, la alternancia en el canto, la forma de tocar, los gritos, la acentuación del canto y su relación con el baile, la sensualidad del baile, los roles de los participantes, etc. También la participación en la propia ejecución del canto y el baile nos dará una perspectiva inédita, difícil de objetivar para los ejecutantes y los simples espectadores no introducidos. Una cuadrilla distingue perfectamente entre los estilos pseudofolkloricos de los típicos Coros y Danzas y su propia manera de hacer, pero músico a músico, probablemente no sabrían explicarnos con palabras las diferencias objetivas entre unos y otros.

Existen dos formas básicas de aprender a interpretar música folklórica, una, atender a todos los aspectos indicados anteriormente en la acción expresiva de un ritual de canto tradicional popular, tanto en lo que se dice cantando y tocando, como en las palabras ocultas en el gesto o la mirada. Otra, pertenecer o estar cerca del entorno social de los protagonistas del acto teatral, en este caso, de la cuadrilla. Quien desde su infancia se encuentra familiarizado con el mensaje o lo ha aprendido «arrimándose», no tiene ningún problema en reproducirlo, quien se acerca, como hacen algunos folkloristas, a fotografiar esta manifestación, o cumple las normas de análisis referidas o puede marchar con una impresión errónea de la realidad. Si además, decide reproducirla y divulgarla, probablemente contaminará y mal informará al oyente que vive ajeno a esta problemática. He aquí la raíz de una música folklórica muerta, carente de vitalidad, que tan sólo tiene sentido en el repertorio de algunos grupos de baile, que repiten miméticamente lo que aprendieron en unas horas de trabajo de campo.

Pero vayamos a lo práctico. Viajaremos como espectadores interesados a una fiesta cuadrillera para intentar captar lo que ocurre en esta representación dramática. Los llamados bailes de puja son especialmente animados, también se han dado en llamar de Inocentes o de Animas. No son danzas rituales como reseña el profesor Crivillé repicando a Inzenga (6), sino un compendio de diversos bailes: jotas, fandangos, parrandas, gandulas, verbabuenas, etc. Es tradicional que puedan celebrarse en los días de Navi-

dad y particularmente el 28 de Diciembre, día de Inocentes. Precisamente «el Inocente o los Inocentes», son los encargados de subastar cada pieza de baile. Antaño todos los dineros ingresaban las arcas de la Cofradía, pero en la actualidad el panorama es heterogéneo y puede repartirse entre la parroquia, la fiesta o la propia cuadrilla.

Los músicos ya están dispuestos agrupados en el centro de una plaza cualquiera o en la puerta de una ermita, la primera subasta es fuerte y quien la gana «rompe el baile». A partir de este momento disponemos de dos o tres horas para ejercer de antropólogos atentos. Veamos que ocurre en una secuencia en la que los músicos interpretan un fandango:

Lo que se canta y toca

– La contemplación de todas las pequeñas unidades estructurales que se desarrollan en este fandango, sirven para que el investigador comprenda los códigos que operan en él, pero a pesar de la variedad de canales de comunicación a través de los cuales los mensajes pueden fluir y todas sus combinaciones, «las impresiones sensoriales que llegan al receptor a pesar de lo compleja que sea su estructura, ... se perciben como un mensaje único» (7).

– Las coplas son las formas estróficas y lo propio es que sean de cinco versos o en su defecto de cuatro, repitiendo alguno de ellos. Unas suceden a otras según viene a la cabeza al intérprete y no tienen porque ser las mismas de los fandangos sucesivos. Pueden ser inventadas o no, sobre los temas más diversos. Por tanto, los fandangos, seguidillas etc., no son canciones y no tienen siempre la misma letra.

– En la ejecución del canto hay una enorme libertad interpretativa. Un fandango puede ser cantado por un solista, pero lo espectacular es que participen varios. Cuando cantan dos, lo frecuente es que uno trabaje los registros agudos y el otro los graves, para lograr un contraste; este latido de dos opuestos, opera como un resorte simbólico, que adquiere su pleno significado en esa contraposición de formas expresivas, en las que las guitarras, las percusiones y los floreos del laúd y la bandurria, mantienen el pulso en la ejecución. En otras ocasiones un solista responde a otro «rompiendo la voz», comenzando a cantar con una exclamación en el tono de salida. Todo vale en esta pugna, menos alterar las acentuaciones rítmicas que confundirían a los bailadores.

– Tanto la emisión de la voz como la de los instrumentos solistas, produce matices novedosos cada vez que se toca una pieza. Si comparamos el ejemplo anterior con otras malagueñas interpretadas por el mismo grupo a lo

da»... «Los pequeños cambios entre una estrofa y otra, especialmente en los adornos de la melodía, no dependen de la inseguridad del cantor, al contrario esta variabilidad, constituye uno de los caracteres peculiares y constantes del canto popular» (8).

– El Melisma es otro de los aspectos formales básicos en la forma de cantar de nuestras cuadrillas. Evidentemente en un fandango, estos adornos en la línea melódica aparecen en una proporción suficiente para no quebrar el ritmo de baile, pero si alargamos los finales de frase y a los pasillos instrumentales damos mayor autonomía, concluiremos en un fandango flamenco. El canto melismático por excelencia aparece en los géneros de labor. Estos, en mi opinión, son los patrones argumentales que han alumbrado la manera de cantar en gran parte del folklore español y en el mismísimo cante hondo, al menos constituyen la expresión más sofisticada y compleja del canto popular.

– Seguimos atentos a nuestros artistas y constatamos que los momentos de mayor energía de la interpretación vocal son jaleados con gritos, golpes de la percusión y expresiones admirativas de la concurrencia. Todo ello favorece un clímax en los momentos álgidos recoge los aplausos de todos.

– Nos hemos detenido en las particularidades del canto pero la técnica de interpretación en los instrumentos no deja de ser curiosa. El laúd realiza los floreos con trémolos, suele utilizar el sistema de alzapúa y remata los finales de las frases con el pulso de un acorde. Las guitarras remarcan el acento armónico con un golpe en la caja y producen un vibrato apretando el instrumento contra el pecho, los acordes a veces se suceden rasgando las cuerdas al aire, y con frecuencia los amplían con notas de adorno. El guitarrillo, guitarra, tenores y timple diversos redoblan sobre el acorde matizando el pulso de la guitarra. El violín se suele apoyar en el pecho y su técnica llega a recordar la forma de tañer el rabel. Por último las percusiones, particularmente la pandera, puede frotarse o golpearse, mientras que los platillos marcan un ritmo obstinado y continuo.

– El carácter personal del fandango y de la música folklórica en general, cuando es acompañada por instrumentos de cuerda, viene representada por el canto pero también por tímbrica que aporta el conjunto instrumental. El laúd realiza trémolos para acentuar las frases más emotivas y arropa a la voz jugando con su melodía. El violín subdivide las notas largas produciendo una melodía rítmica, repetitiva e insistente que apoya el pulso de los guitarrillos, para alternar y dar sentido a la melodía lisa que soporta el pulso de las guitarras. Las percusiones mantienen toda la estructura con platillos y panderas, las cuales dan golpes oportunos para subrayar las frases más expresivas. Todo simultáneamente origina una tímbrica original y precisa producto de una organización orquestal perfectamente ensamblada.

CANTO DE TRILLA
Transcripción de Salvador Martínez

Cayó en pos de nieve que tris

Le que va la luna que

las Umade Jua al ca a que su no vio

se la lle ve Ay que su no vio o se la lleve

6 6

– Los tiempos muertos en un baile suelto corriente son producidos por los músicos para descansar o por los bailarores para salir a la pista. En un baile de puja, las distintas subastas son las que marcan los momentos de comenzar.

Hasta aquí la música y los músicos, pero ¿qué ocurre con el baile?

Lo que se baila

La tradición del baile popular español nos habla de «bailes sueltos», mientras que los «bailes agarraos» serán importados a lo largo del siglo veinte

desde Europa central. Entre los primeros encontramos jotas, seguidillas o fandangos, y de los segundos, de aspecto cortesano, valeses, polkas, mazurtkas, schotish, varsovianas, etc.

Nuestras cuadrillas mantienen un repertorio acentuado en los «suelos», pero todas conocen alguna pieza «agarrada». Con unas y otras se organizaban veladas en zonas rurales que solían celebrarse en cortijos, teatros y cines particulares que se esparcen por los campos. Actualmente son las terrazas y salones de los bares quienes han relevado a los viejos locales. Caso aparte, una vez más, lo representa un baile de puja como el que hemos venido observando, primero porque se realiza en una plaza pública, en la puerta de una ermita o en lugar de representación comunal y segundo, porque los comportamientos están mediatizados por la subasta:

¡Tanto porque fulano baile con fulana!

¡Tanto porque no baile!

Y así sucesivamente, hasta que el Inocente resuelve la puja a favor del que más apueste, acto seguido el ganador o la persona que éste designe, deberá bailar con la mujer que ha sido objeto del litigio.

Como quiera que nuestro empeño se cifra en averiguar los trasfondos del canto y el baile cambiaremos de escenario, olvidaremos por el momento a la plaza con su ritual y su «baile de pago» para acercarnos a otro más cotidiano.

Víspera de fiesta en Navidad, bar en la estación de Puerto Lumbreras, pedanía de El Esparragal. El local registra un lleno absoluto, al día siguiente no hay que levantarse temprano y todos aprovechan para tomar unas copas y bailar un rato, entre la concurrencia jóvenes, niños y sobre todo mayores cincuentones. Al fondo, la cuadrilla de El Chato es quien lleva la batuta: Instrumentos de cuerda, percusión y voces desgarradas hasta altas horas de la madrugada. El baile comienza sin previo aviso, la cuadrilla ejecuta y espontáneamente comienzan a salir parejas a la pista. Unos miran y otros van a lo suyo, el local está abarrotado y todos se divierten a su manera, conversando, comiendo, bebiendo o bailando si les apetece. La reunión dura horas, hasta que los músicos se cansan, de todos modos, la jornada que comenzó al anochecer siempre concluye en la madrugada. Hemos estado pendientes de todos los movimientos. incluso me he permitido tocar algún rato con ellos. Al final he anotado lo siguiente:

– Nadie baila igual, ni por parejas ni individualmente; hay una marca personal en las evoluciones sin perder una referencia básica en los pasos y ello nos permite contemplar un espectáculo variado, diferente a la homogeneidad coreográfica de los llamados grupos folklóricos.

– Todos pueden bailar con todos, salvo en caso de estar casada una mujer, y si fuera de este modo, cuando la persona es conocida o lo pide con educación, se acepta por cortesía.

– La invitación a bailar la realiza el varón aprovechando el descanso entre pieza y pieza.

– Cuando una joven tenía varios pretendientes, ésta, en principio, departía y bailaba con todos, pero si deseaba seleccionar pareja utilizaba una argucia especial, que consiste en «engañar» al acompañante en el momento de dar las vueltas de la mudanza. En realidad esta táctica hoy es empleada como signo de ostentación por los bailarores avezados que demuestran su dominio por puro divertimento.

– Si en la pista se desea seguir bailando hay que reservar pareja, de este modo, al terminar la pieza ha de darse una palmadita en la espalda de la acompañante evidenciando la cuestión. Este sistema también es utilizado por los matrimonios que evitan situaciones embarazosas.

– Las parejas salen a bailar en número indeterminado y aguantan un tiempo prudencial, que corresponde a tres o cuatro piezas, para después sentarse y dejar paso a otras; más tarde podrán salir de nuevo.

– El repertorio depende de los músicos, salvo que alguien desee una petición, en ese caso ha de pagar y no siempre se le concede.

– Los músicos pueden mezclar piezas distintas, fandangos, jotas o pardicas, aprovechando para cambiar algún acorde coincidente, con el fin de «liar o enredar» a las personas que en ese momento están bailando.

– En estas reuniones es frecuente el intercambio de frases hechas y ripios entre la cuadrilla y los asistentes. Para llamar la atención sobre alguna persona que está bailando se suele oír: ¿quién baila? a lo que se responde con otra pregunta: ¿quien canta?

En Águilas cuando alguien evidenciaba su interés por la pareja la situación no pasaba desapercibida y alguien gritaba: ¡Bien bailando! y otros... ¡bien bailando!, o insisten de nuevo ¡bien bailando! y ahora resuelven ¡y el favor adobando! También hay lugar para el piropo y la lisonja: ¡dile tres cosas! y se contesta: ¡Clavel, clavellina y rosa! Si algún mozo o moza baila bien y estuviera soltero siempre alguien da la nota: ¡y no tiene novia!

– Que la sensualidad es uno de los ingredientes esenciales del baile en general y particularmente del que nos ocupa parece algo evidente. He solicitado un fandango a la cuadrilla y he comprobado que existe una relación directa entre el movimiento del cuerpo y el desarrollo de la estructura rítmica.

Es llamativo que el acento armónico no coincida con el acento rítmico del tres por cuatro:

El acento melódico y armónico se resume en este esquema:

1 / 2 3 1/ 2 3 1/ 2 3 etc.
—— ——— ———

El acento métrico es:

/1 2 3 / 1 2 3 / 1 2 3/ etc.
—— ——— ———

La guitarra da los golpes en la caja con el acento armónico y en los rasgueos con el métrico. En el baile, los acentos de los pies son simultáneos al acento armónico pero el impulso y movimientos se producen en el transcurso de dos acentos armónicos. La cadera de la mujer produce un movimiento sobre el primer tiempo del compás (acento métrico), provocando efecto de péndulo resultando al final un curioso polirritmo verdaderamente hipnótico. Además las postizas o castañuelas, instrumento reservado aquí a la condición femenina, se percuten con las palmas de la mano hacia arriba lo que obliga necesariamente a mover el pecho.

EL COMPLICADO MUNDO DE LOS ORÍGENES

Si la música folklórica tuviese la facultad de emitir señales olfativas, muchos dirían que huele a antigua y que su aspecto presenta síntomas de una venerable senectud. Al menos así se desprende de los continuos prefacios con los que presentadores de festivales musicales y comentaristas de todo tipo ilustran estos espectáculos.

Señala Bruno Nettl, refiriéndose a la música folklórica y tribal (9), que «rara vez es posible reconstruir la historia musical de una cultura basándose solamente en su tradición oral». Es más, tendremos que utilizar todas las fuentes a nuestro alcance para poder, en todo caso, obtener razonamientos parciales que puedan argumentar la edad de tal o cual pieza musical. La presencia comparada de instrumentos, las referencias en documentos históricos, así como prospecciones antropológicas y etnomusicales pueden alumbrar estos complicados caminos. Argumentar sin más, que tal o cual baile o canto son por su raíz folklórica son antiguos como sinónimo de viejos, desdibuja una realidad más compleja.

En la medida que estas manifestaciones necesitan de una aceptación social para permanecer vivas en su ámbito natural, han estado durante años re-ceptivas a cambios y renovaciones continuas, tanto en su entramado inter-

pretativo, como en sus textos y en su función social. Podremos decir como generalidad que el fandango es un baile antiguo pero nunca anciano, ya que ha sido permanentemente elaborado hasta conocerlo en su versión actual en los distintos lugares donde se baila. Baste como ejemplo subrayar las diferencias entre los diversos tipos de fandangos en el tiempo y el espacio, ya que no es lo mismo un estilo campero al uso, que un fandango bolero sofisticado de aspecto cortesano, cuya vigencia no va más allá del siglo XIX. Tampoco sobraría considerar la distinción funcional de un Verdial antiguo interpretado en el contexto de una fiesta en una localidad de los Montes de Málaga, respecto a una fiesta urbana de Verdiales o un festival moderno con escenario y equipo de sonido. En resumen, como pauta general podremos considerar que los estilos musicales del folklóre existentes en nuestro mundo occidental, participan de lo antiguo por pertenecer a una familia musical concreta cuyas raíces se pierden en la historia de la música y de lo moderno, por cuanto están elaborándose y acondicionándose continuamente. Esa es la esencia que da vigencia la música folklórica en nuestros días. Más adelante, al tratar el tema de la Reelaboración volveremos sobre estos pasos.

Siguiendo con esta reflexión sobre los orígenes, es significativa la teoría mantenida por algunos investigadores respecto a la génesis de las músicas folklóricas de cada nación concluyendo, que aquellas, son una simplificación, más o menos brillante, de la llamada música culta del lugar. Desde luego la interacción de los conceptos culto-popular, han estado presentes en la historia de la cultura y no sólo en estas manifestaciones llamadas artísticas, sino en toda la dimensión de la realidad antropológica de los pueblos. Sin embargo mi experiencia, como lector atento de estos galimatías estructurales, me indica que el proceso no se manifiesta en una sola dirección, sino que lo común y frecuente son los fenómenos de intercambio mutuo en proporciones variables según cada caso. Es más, la presencia de la música folklórica en autores como Chopin, Grieg, Dvorak, Falla, etc., ponen de manifiesto vectores en sentido contrario que contrarrestan esas opiniones.

Centrándonos en el fandango, podemos acercarnos a considerar que su desarrollo pudo estar ligado a las músicas de los artistas musulmanes del medioevo y que estos lo popularizaron entre el resto de la población cristiana, en cualquier caso no hay razones para pensar que el fenómeno fuese de raíz cortesana. Sin embargo, el tiempo nos sorprenderá con la aceptación en ambientes rurales, a partir del siglo XVIII, hasta bien entrado el XX, de otros géneros de fandangos más sofisticados basados en los anteriores, cuya música y desarrollo coreográfico tienen un inconfundible sello académico. Las llamadas Escuelas Boleras diseminaron por la geografía española maestros de danza o maestros boleros, que de pueblo en pueblo, enseñaron al común de las gentes, las complicadas evoluciones de un baile novedoso y amanerado.

De aquí un sin fin de variedades de fandangos, seguidillas, jotas y bailes de estilo cortesano, que aún hoy son testigos de estas escuelas desaparecidas.

En el campo de Cartagena hemos conocido un ejemplo reciente que ilustra este tipo de mecanismos de divulgación del baile y el canto tradicional. En la localidad de Fuente Álamo viven todavía tres maestros de baile o «boleros», uno de ellos dirige la cuadrilla de músicos del lugar que mantiene en su repertorio algunas piezas boleras de interés. Recientemente, en una típica de velada de sobremesa, fui testigo de una conversación en que los componentes de otra cuadrilla precedente del Raiguero Bajo de Totana, recordaban como sus padres habían aprendido las sevillanas y la malagueña bolera de un maestro de baile, que al parecer procedía de Fuente Álamo. El bolero fuentealamero no tardó en identificar que el mencionado maestro no fue otro que su propio progenitor.

Otro tema apasionante relacionado con el mundo de los orígenes de los repertorios de estos grupos musicales o cuadrillas, es el de su posible filiación con músicas de origen árabe. No oculto mi natural recelo a semejante tipo de cuestiones por principio, sobre todo si consideramos la abundante literatura romántica que suele rodear a estas cuestiones en los asuntos relacionados con la música popular. Sin ir más lejos, algunos artistas alentados por ilustres flamencólogos, ávidos por encontrar la paternidad de sus formulaciones musicales, no han dudado en producir algunos espectáculos que relacionan este género con el repertorio de las orquestas andalusíes del norte de África, cuando aquella es una música culta y medieval y ésta eminentemente popular. El resultado puede ser tan espectacular desde el estricto punto de vista musical, como el conseguido en sus experimentos de fusión por M. Nayman con Orquestas Andalusíes en algunos conciertos conjuntos, pero ello no justifica el parentesco del flamenco con la música andalusí y menos aún argumenta su posible relación histórica.

En este viaje nos dejaremos acompañar por las tesis tan injustamente olvidadas de Julián Ribera, arabista y estudioso de la cultura hispano-musulmana, que aporta documentación extensísima al respecto, sentando unas bases reales para que estas consideraciones de lo puramente intuitivo y anecdótico. «Aunque no quedara noticia alguna de que los cristianos aprendieran la música árabe, se inferiría con bastante fundamento por un indicio muy vehemente, y es el hecho de haberse introducido y vulgarizado en la España cristiana el sistema lírico de los musulmanes, pues letra y música suelen juntarse...» (10). Según el autor, se debe a la figura de un poeta ciego oriundo de Cabra (Córdoba), llamado Mocadem ben Moafa, la vulgarización de nuevas formas estróficas en lengua romance, a través de canciones que no tardarían en hacerse muy populares y cuyo cultivo se extendió a otros intérpretes de la geografía española, entre los que Murcia aportó los suyos en las figuras de

Abenalfadal, Ahmed el de Montaña o Abennachi de Lorca, los que compartieron su tiempo con otros como los valencianos Abenjaric y Abenzeid Elhadad; Ahmed ben Málic el Zaragozaano, Abenhabib del Algarve, Mohamed ben Jaira de Córdoba y tantos otros (11).

Son los albores del siglo X y al parecer aquí se encontró el embrión del zéjel y la moaxaja, marco para el ulterior fruto de una nueva música popular, distinta de la oriental cortesana, tan fructífera el siglo anterior en las manos del reconocido músico Ziriab.

En esta línea, las argumentaciones de Ribera nos hacen reflexionar sobre el origen de algunas frases y estructuras presentes en piezas del repertorio cuadrillero del sureste español. En el terreno de lo práctico y en el área mediterránea que nos ocupa, existe, como en muchas otras partes de la geografía española y europea, la secular costumbre, cuando llega el tiempo de Navidad, de realizar rituales petitorios a través del canto de aguinaldos.

El ejemplo que estudiamos a continuación procede del repertorio navideño de las cuadrillas de la huerta de Murcia y con él navegamos por la historia de la música culta y folklórica, intentando ubicar en el tiempo algunos aspectos de la última que puedan vislumbrar algún dato sobre sus orígenes.

Los aguinaldos de estas zonas, se caracterizan por un ritmo ternario que soporta frases de 16 compases en un periodo cadencial en el octavo compás hacia la dominante del tono relativo menor, (3ª de picardía), sin resolución en éste, y un segundo periodo cadencial con resolución en el tono del relativo menor, como tono principal, al estilo de la música modal. Esta semicadencia a la dominante secundaria del segundo grado a mitad de frase, produce lo que en armonía llamamos una resolución excepcional del acorde de dominante al no resolver en su tónica, sino en el relativo mayor. Se trata de un juego modal entre el tono principal y su relativo menor. En el 7º compás aparece la dominante del tono menor sin resolución en la 2ª frase y con dirección de nuevo a éste al final de la última.

La aparición de la 3ª de picardía, tan frecuente en el Renacimiento, nos lleva a considerar el parentesco probable de estos aguinaldos con alguna danza de tipo cortesano, llamada «morisca» o «morisa», más comúnmente denominada «Danza de las Hachas». En la corte de Felipe II fue muy solicitada, incluso el propio monarca la aprendió entre otras bailadas a la morisca, de un maestro de danza llamado Bárbaro Fernández. Cabe pensar, por tanto, en una recreación sobre tema popular de piezas de origen hispanoárabe cuyo parecido a nuestros aguinaldos es más que sospechoso. Muchos de estos cantos navideños se ejecutan en ritmos binarios y aún los ternarios pueden medirse como tales. Paralelamente, los bailes de Hachas responden a un diseño melódico que se soporta en una estructura rítmica binaria llegando a parecerse unos y otros, delatando un parentesco evidente.

Señala Ribera como anteriormente, en tiempos de Sancho IV de Castilla, Alfonso de Aragón y la corte portuguesa, «Los reyes no se limitaron a oír música mora ejecutada por calles y plazas en las fiestas, sino que la introdujeron en su propio palacio e hicieron lo mismo que los reyes musulmanes habían hecho, teniendo músicos moros adscritos a la casa real» (12). Al margen, el ambiente popular debió ser testigo de un sinfín de zambras y reuniones festivas, donde personas de ambas religiones pudieron contaminarse de su experiencia musical en un tiempo para ambos, donde la lengua romance facilitó la comunicación.

Los instrumentos musicales parecen corroborar este tipo de relación: «Los violeros musulmanes construían distintas clases de laúd: barítonos, tiples, etc. y con variado número de cuerdas, y otras muchas que se pulsaban con pléctro o con los dedos de las manos, todas las cuales se usaron después en la España cristiana, conservándose el nombre conque los apellidaban los árabes» (13). Pruebas al respecto hemos tenido ocasión y privilegio de encontrar en algunos cordófonos aún utilizados por cuadrillas del noroeste de Murcia y el campo de Lorca, todos ellos de cinco órdenes, conocidos por: guitarra mayor, tenor y guitarro. En la geografía española recordaremos además los guitarrós valencianos, la octavilla manchega, los requintos, el timple canario, así como violas de todo tipo en el vecino Portugal.

No nos es posible ser más precisos, por el momento, en este tipo de complicados análisis. Sabemos que los vocablos de origen arábigo incluyen la palabra fandango y por ello imaginamos que podría constituir una de las partes de una zambra mora o cristiana, pero de momento no podemos pasar de una sospecha razonable. Lo que sí damos constancia es de su extensión por la geografía peninsular, como uno de los géneros de canto y baile más presentes. Fandango en Euskadi y zonas de Valencia es la jota, mientras que en la mayor parte de España fandango es el estilo matriz que presenta la quintilla y quinteta, como forma estrófica más usual siendo conocido como Verdial en Málaga, Malagueña en Murcia, rondeña en Extremadura o simplemente fandango en todas partes.

La génesis y los orígenes de los cantos y bailes populares, seguirá siendo un tema de notable atención para los investigadores y ello, sin duda, irá clarificando el panorama. De momento una razonable prudencia será la mejor compañía.

LA REELABORACIÓN

La funcionalidad es un rasgo propio de la músicas folklóricas. Cantos y danzas rituales han servido para expresar la relaciones de parentesco, el pres-

tigio social, han acompañado al trabajo, las creencias religiosas y en general los impulsos vitales del comportamiento humano. Las cuadrillas que nos han acompañado durante este recorrido no son sino un reflejo de la identidad de la cultura campesina de las tierras murcianas. Dice Antonio Mandly al estudiar la Pandas de Verdiales de Málaga, que «Si la cultura, en el sentido antropológico del término parte de la reivindicación de la diferencia, todavía hoy las pandas nos ofrecen en vivo en toda su gama de matices un corte de la banda sonora de la sociedad tradicional andaluza» (14). Por unos Kilómetros podemos hacer propio este argumento y habremos de asegurar que lo que realmente identifica a las formas musicales y coreográficas de estos grupos es su marcada diferencia con otro tipo de asociaciones cuyas rondallas interpretan un folklore que reinventa la tradición a partir de argumentos falsos.

Nos hemos detenido en nuestro análisis, quizá con exceso en averiguaciones etnomusicales pero es necesario fijar los mecanismos estructurales, los códigos manifiestos y ocultos que están presentes en estos cantos campesinos. No deseaba correr la misma suerte de quien escucha un fandango campero y lo copia y reinterpreta al modo de tantos y tantos grupos de bailes folklórico que fueron un día a una localidad, fotografiaron en pocos minutos un baile y lo concibieron como una canción, siempre con la misma letra, con un baile homogéneo y además con la arrogancia y la pretensión de enseñar a los demás algo sobre las «costumbres populares».

Es posible que para algunos antropólogos el interés por estos asuntos concluya al dar a los cantos y bailes populares un valor explicativo de los comportamientos pasados y residuales, presentes una comunidad campesina y rural. Podrán pensar que su relación a partir de aquí con la actualidad es puro testimonio. Sin embargo no seamos ingenuos, gran parte de la realidad de los grupos para el ritual festivo que hoy conocemos en España han reverdecido a partir del auge de las fiestas populares y también del trabajo de recuperación de investigadores y animadores. Las Cuadrillas hace quince años se encontraban al borde de la desaparición y hoy se cuentan por decenas. Han rehecho su fisonomía porque se han introducido cambios definitivos en los perfiles simbólicos de sus actividades. A los rituales ancestrales vienen a superponerse otros, que se integran en los ambientes rurales y urbanos, fiestas laicas donde se fomentan mecanismos de integración social a través de la comensalidad, la utilización como marco escénico de la calle, el baile desenfadado y en general la actividad lúdica y sana en sintonía con la naturaleza. Al final se ha producido una reelaboración de los viejos contenidos y nunca deberemos confundir esta realidad sincrónica con la lectura referencial del pasado.

No pretendo ingresar en lo que llama Lombardi Satriani los «devoradores del folklore» a colación de la turistización y manipulación de todos estos

contenidos (15). A pesar de ello no puedo obviar que la distancia campo-ciudad en occidente es ya casi imperceptible y ello me hace pensar que, igual que los rituales de los grupos activos tradicionales adquieren vigencia hoy conquistando nuevas formas expresivas, sus músicas y bailes también estarán en disposición de hacerlo. Precisamente por ello, es importante subrayar la letra gorda y la pequeña que aparece en los códigos del canto y el baile tradicional. Con esto sabido podrán recuperarse cuadrillas en pueblos, pero también en barrios urbanos como grupos para la fiesta que tendrán que desarrollar su propio repertorio. Además el estudio de esta cultura artística de origen campesino y popular podrá, con su enorme carga estética, ilustrar la actividad de artistas, que desde ópticas creativas introducirán estos sonidos en los medios de comunicación y otros foros de la sociedad contemporánea.

NOTAS

1. LUNA SAMPERIO, Manuel, «Grupos para el Ritual Festivo». Editora Regional. Murcia 1989. P. 185.
2. NETTL, Bruno, «Música Folklórica y Tradicional en los Continentes Occidentales». Ed. Alianza. Madrid 1985. P. 26.
3. Esto ha calado especialmente en la cultura andaluza donde cualquier estilo musical con fusiones jazzísticas, incluso rockeras, cantado sobre estos parámetros, mantiene el aspecto sonoro de lo andaluz, penetrando rápidamente en el gusto popular.
4. LEACH, Edmund, «Cultura y Comunicación». «La Lógica de la Conexión de los Símbolos». Ed. Siglo XXI. Madrid 1976. P. 15.
5. LEACH, E., Op. cit. P. 13.
6. CRIVILLÉ I BARGALLÓ, «El Folklore Musical». Ed. Alianza. Madrid 1983. P. 110.
7. LEACH, E., Op. cit. P. 60.
8. BARTÓK, Béla, «Escritos sobre Música Popular». Ed. Siglo XXI. Madrid 1979. P. 44.
9. NETTL, B., Op. cit. P. 26.
10. RIBERA Y TARRAGÓ, Julián, «La Música Árabe y su Influencia en la Española». Ed. Mayo de Oro. Madrid 1985. P. 145.
11. RIBERA Y TARRAGÓ, J., Op. cit. P. 128.
12. RIBERA Y TARRAGÓ, J., Op. cit. P. 136.
13. RIBERA Y TARRAGÓ, J., Op. cit. P. 150.
14. MANDLY ROBLES, Antonio, «Vigencias y Amenazas al Ritual Popular». «La Fiesta de Verdiales». Antropología Cultural en Andalucía. Sevilla 1985.
15. LOMBARDI SATRIANI, L.M., «Apropiación y Destrucción de la Cultura de las Clases Subalternas». Ed. Nueva Imagen. México 1978. P. 163.

EL FANDANGO: LA NECESIDAD DE UNA INTERPRETACIÓN PSICOSOCIAL

Francisco Checa

El presente trabajo parte de una concepción teórica: todo lo que el hombre hace –y entre ello está el cante– tiene su explicación en la realidad sociocultural. Este conocimiento, por ser evidente no es –con excesiva frecuencia– menos olvidado. Se trata de la descontextualización que a menudo sufren los estudios de bailes, músicas y otros aspectos del folclore. Los análisis concretos o dan por conocido la relación del hecho folclórico con el medio en el que se insertan o ignoran dicha relación; centrándose únicamente en reseñar las características propias de la poesía, su música y su expresión corporal en el baile. Éstos son, por sí mismos, importantes; pero creo que es imprescindible –para su comprensión completa y global– no perder de vista los ámbitos social y cultural propios en los que se crearon y se desarrollaron, incluso donde tienen lugar actualmente (1). Y no puede ser de otra manera.

En realidad, análisis globalizadores de este tipo no siempre son posibles, sobre todo si atendemos a los orígenes, muchas veces perdidos en el tiempo, refiriéndonos a ellos con aproximaciones e intuiciones no siempre fiables. Esto es lo que sucede con muchos estudios de fandangos que actualmente siguen vivos en Andalucía; pero sí conviene intentarlo.

La presente comunicación, pues, trata de poner de relieve esta necesidad: el estudio del folclore y el flamenco en general, y del fandango en particular, como hechos de comunicación, deben ser abordados desde perspectivas interdisciplinarias y atendiendo a las condiciones y situaciones económicas, sociales, políticas, culturales, religiosas, incluso psicológicas, en las que nacieron y se han propagado a lo largo del tiempo (Steingress, 1994). Además de las suyas propias: literarias, lingüísticas, folclóricas y artísticas (ver Fernández-Pérez, 1986:14-16). Es tanto una aproximación metodológica como epistemológica.

Con otros términos, demostrar la realidad que subyace bajo dichas manifestaciones artísticas, acercándonos tanto a sus intereses, a las necesidades e intenciones de sus sujetos activos, como a los deseos y tendencias –históricas y actuales– conscientes –y hasta inconscientes– que los dominan.

Valgan estos ejemplos: no es igual que un fandango esté cantado y bailado por miembros de la clase alta de una localidad, en una fiesta particular, que éste sea interpretado en una fiesta de ánimas, en la fiesta mayor del patrón o en una velada o festival. Porque detrás de su compás musical, la literatura y el baile, hay unos hombres y una sociedad, con una cultura que los contextualiza.

O lo que es igual, de un fandango, un verdial, una malagueña... no solo importan la música y su interpretación, las glosolalias y melismas, ayes o entonación correspondientes; o el robo o la mudanza que los acompañen (pasos, cruces y vueltas) y la indumentaria apropiada; éstos, con ser relevantes, no pueden hacernos olvidar que tras cada interpretación musical y de danza, social y culturalmente siempre hay unos datos que nos hablan de una sociedad concreta, de unas características psicosociales propias: del cantaor, del bailar y del pueblo; tanto, que de ser otros probablemente se habrían concebido de otra manera, con otras variantes.

Ejemplos al respecto hay muchos y variadísimos; en las páginas presentes tomo como apoyo práctico a la poesía repentizada, o *trovo*, que se desarrolla en la comarca de La Alpujarra (en las provincias de Granada y Almería).

Abordo el tema desde cuatro momentos. Una breve introducción que nos acerque a la Alpujarra, su tierra y su gente. A continuación intento comprender la *intrahistoria del trovo*, en sus orígenes: la Contraviesa, el vino; los campesinos y mineros: el trovo «murciano» y la simbología del primer trovo: *lo lírico*. En tercer lugar, la importancia que supuso para el trovo la bajada de los alpujarreños al Campo de Dalías: los jornaleros pasan a ser campesinos propietarios de invernaderos: el trovo se transforma en *lo épico*. Por último, surgen los festivales (de las Norias, el de Música Tradicional de la Alpujarra, las veladas y homenajes): el trovo se instala en *lo satírico*; literariamente es el paso de la quintilla a la décima (presencia de los cubanos).

EL TROVO ALPUJARREÑO: DE LO LÍRICO A LO SATÍRICO.

En el corazón de Sierra Nevada, por su ladera sur, se asienta la Alpujarra, comarca con tanta identidad como variados contrastes. Ha sido, desde tiempos remotos, lugar para viajeros, para románticos, para artistas, pintores y poetas; también para caciques.

La historia de la Alpujarra –al menos la de estos dos últimos siglos– se escribe como un *devenir histórico dialéctico*. De un lado –la tesis– están los protagonistas del sufrimiento y el dolor: la tierra y su gente. De otro –la antítesis–, se encuentran los sedantes, individuales y sociales: las fiestas y ceremonias, el folclore –como los cuentos, canciones, trovos– y el vino. De

todos los dos más identificadores son el vino y el trovo. La tierra y la gente, el vino y el trovo, aparecen aquí, pues, con un devenir al unísono, tan estrechamente relacionados que no pueden entenderse por separado.

1. La Alpujarra: la tierra y su gente.

La *tierra* de este sureste español es parca, indigente. La forma de tenencia del terruño sólo puede ser minifundista. De las paratas y bancales se obtiene –en un buen año– para la economía de autoconsumo, siempre deficiente. También los árboles frutales y la seda ayudaban a la subsistencia. Tradicionalmente, esta situación propicia también para el desarrollo del caciquismo.

Por ello la Alpujarra hay que observarla en su cliché o negativo. Detrás del embrujo está la miseria humana; detrás del cobertizo o la solana se esconde un hombre cansado de dolor; la poesía del paisaje se ha escrito muchos años con sangre y sufrimiento (2).

No obstante la Alpujarra de fin de siglo no es esencialmente la misma de hace 50 años. Han cambiado muchas cosas; aunque no todas; ya no es, como algunos la designaron «la cultura de la mugre». Mientras F. Fukuyama trataba de poner de moda en 1989 la frase *fin de la historia*, para los alpujarreños la *historia* empieza a crearse, acaban de entrar en la historia: acceso al bienestar social –agua potable, calles asfaltadas, algún dinero a fin de mes, televisión y pocos electrodomésticos–.

El tiempo, como ha visto el filósofo J.F. Lyotard, no es de las cosas, sino de la conciencia, que es siempre conciencia de algo. Y la conciencia del alpujarreños es una corriente de vivencias que amalgaman el pasado y el presente: la conciencia del tiempo que están tardando en salir del abandono y del subdesarrollo, diría yo. La historia no es aprehensible en sí misma, sino en la conciencia que se tiene de ella. Y ésta, en estas laderas, viene marcada por la injusticia social.

En un lugar pintoresco, que cautiva por su belleza y su romanticismo –de postal–, pero ingrato para el que tiene que vivir en ella. «La Alpujarra es la maceta/que perfuma España entera» (Soto, Ugíjar, 1984).

Y *la gente* –personas de recortada estatura, pelo negro, ojos melosos– ha nacido encadenada al paisaje, a su pueblo, su casa, el cobertizo, a las calles estrechas, empinadas y tortuosas, al vino y a la fiesta. Por ello, a pesar de todo, siempre les ha costado salir de aquel embrujo y nunca han renegado de su origen, aunque era tierra de sufrimientos. Pues a lo largo de los siglos han sido gente gastada por el trabajo: casi todos los días del almanaque les vienen

en negro. Sufriendo porque de la tierra, compañera inseparable, no alcanzan a extraer lo suficiente. Como dice el poeta L. de Guevara:

Guardan sus años
bajo la sombra
de los castaños.
Contra la tierra lucha,
y al cabo
pierden la guerra.
De vez en cuando
miran al cielo
canturreando.

Por ello, al mirarlos, es difícil saber su edad: las arrugas de las manos, las venas, la mirada desgasta... llevan un ritmo, los años van por otro sitio.

2. La intrahistoria del trovo en sus orígenes: lo lírico.

Todo este sufrimiento ha tenido sus sedantes a lo largo de los años. De lo contrario la vida se les haría insoportable. Podemos destacar dos:

El principal sedante lo encuentra el alpujarreño en el vino. No puede entenderse que el alpujarreño es un vicioso o un borracho, esto no tiene cabida allí. El vino es un excelente compañero de mesa, en la casa y en la taberna. Pero «el vino se apalabra»; no es un beber y beber, sino reunirse, charlar, comentar qué se ha hecho y qué se va a hacer mañana, pero con laxitud, sin demasiadas prisas, sobre todo en el invierno. El vino ayuda a matar las horas eternas de la velada. Este vino se bebe sorbo a sorbo. alcanzando a penas el paladar, con algún embutido casero o un trozo de jamón. Un litro para cuatro puede estirarse en más de una hora, De esta forma, el vino ejerce la función de terapia social y no emborracha.

Para el trabajo es el mejor calentador natural. El tirón de una jornada de trabajo en el campo o en la sierra, de vendimia o siega, reclama al vino como vigorizador por excelencia.

También el «calimocho» de las fiestas, cuando cada quien se pone el mejor jato del armario; porque da alegría y ayuda a la diversión. En una noche de trovo, un clarete aclara bien la garganta y elimina los garraspeos. Quizá no sea una casualidad que donde mayor extensión ha tenido el trovo y donde más ha perdurado, en la Contraviesa, sea al mismo tiempo la mejor zona de vinos de toda la comarca.

La Alpujarra siempre brilla
con una bota de vino
y un buen trozo de morcilla.
(Soto, Órgiva, 1985)

Y, por supuesto, asimismo el alpujarreño ha encontrado un sedante en el *trovo*. Creo que el origen y función del trovo hay que entenderlos como un proceso social, viendo el papel que desempeña respecto a los problemas sociales de una época determinada. Sin embargo, por carecer de documentos suficientes para descubrir la verdadera historia del trovo, desde sus orígenes –hasta ahora poco conocida y oscura, sólo atisbada a través de las vidas de sus troveros más representativos (Días, 1994)– pretendo más bien comprender y adentrarme en la *intrahistoria*.

En su intrahistoria, como digo, al trovo hay que entenderlo en una situación social y vital entroncado en una estrecha relación con la cultura de la pobreza, la vida social de los marginados: el hambre atávica o canina de los campesinos, el caciquismo, las hambrunas, la cárcel, el sudor, el dolor... (Grande, 1979:401). En una situación personal y colectiva; de aquí la dimensión lírica del trovo alpujarreño en sus orígenes.

¿Y qué es la intrahistoria de La Alpujarra?: la protesta social, la intimidad, habilidad, arte, comunicación, desahogo, quejío. El contexto de la vida y del trabajo. Rubén Darío (1919) dijo de Andalucía: «En verdad os digo que este es el reino del desconsuelo y la muerte»; Antonio Gala apostilló casi un siglo después: «La amarga historia del alegre sur».

Por ello, el trovo alpujarreño más primitivo tuvo una gran interconexión con los cantes de las minas: algunos aspectos de la historia del flamenco son perfectamente válidos para el trovo. Es el *quejío* del cante flamenco, y con el que tiene mucho que ver el trovo en sus orígenes –especialmente reflejado en el trovo murciano, en sus cantes de las minas o cantes de levante: tarantos y tarantas–.

Con otras palabras: en lo más remoto, el trovo nació como una fuerza o impulso natural de rebelión individual contra la injusticia: es un desahogo canturreando; en el mismo tajo, junto al patrón mismo. De esta Andalucía, que nunca es un tema inventado, pues este trágico universo se funda en hechos históricos, dicen Ricardo Molina y Antonio Mairena, en su obra *Mundo y formas del cante flamenco*: «Los cantes más antiguos que conocemos no hablan sino de persecuciones, de torturas, de pesadillas, de muerte».

Por ello, el trovo está íntimamente asociado a la tendencia de la emancipación humana, tanto interna como externa. Entonces el trovo se revestía de cierta inmunidad, permitiendo libertades de otra manera proscritas. Una protesta de reivindicación formal –de un individuo o colectivo– no sólo sería inaceptada, sino reprimida al instante. Mediante la permisividad con la conducta trovera los deseos violentos de venganza, de rebelión, de protestas enérgicas, eran canalizados y satisfechos, de una forma incluso aceptada socialmente. Por ello el trovo –como el cuento, la retórica o el humor– es un

sedante: interpreta y resuelve conflictos externos sin salir de sí mismo: en él nunca un problema queda abierto o sin solución (3).

En sus inicios –como los orígenes del cante jondo (Grande, 1979:401; García Lorca, 1922-1931)–. trovar no respondía tanto a una forma de cantar y escuchar música, sino a una *forma de ser*: motivado por una necesidad de ser, una actitud ante la vida. Es la *dimensión existencial* del arte de trovar. Se sabe que el quejío es una queja, pero que alcanzar a ser un océano de belleza; mas antes –y en el fondo– es una acusación (Grande, 1979:424) (4).

A saber: el trovo, en lo más puro y primitivo, alejándose incluso del folclore, tomó naturaleza indómita, inequívoco carácter de desgarro. Quedó transformado en algo agudo, hiriente, fiero: el mensaje rabioso cantado (5). «¿Y qué es el cante? ¿No es acaso el cante un desafío? ¿Una porfía por alcanzar los imposibles? ¿Una insólita rebeldía?» (Ortiz, 1985:62). Es el imperio de *lo lírico* (6).

Por tanto, la intrahistoria del trovo original no escapa a las características más profundas del resto de la copla andaluza. Así se expresa Rafael Cansinos-Assens para referirse a ella: «La copla andaluza expresa la pasión inevitable de esos hombres y esas mujeres que la entonan, mujeres y hombres de una fina sensibilidad de artistas, exasperada por las injusticias históricas; dotados de una fantasía prodigiosa, del sentido innato de lo bello y lo fastuoso, nacidos para actuar de príncipes en poemas orientales, con un ansia pánica de infinitud, de agotarlo todo y de agorarse en gestos lacerantes y efusivos, y que será muy difícil que esquiven la tragedia –el pecado– pues se avienen a todo, menos a lo mediocre» (Cansinos-Assens, 1976:29-30).

En muchas ocasiones, mientras trabaja la tierra, el repentizador «trova consigo mismo»; es una manera de ahuyentar la monotonía y la miseria. Ejercer el derecho a estar disconformes con la injusticia social, protestando de manera «permitida».

Hoy la clase patronal
levantó el pendón de guerra:
sabe negarle en la sierra
al obrero más jornal.

Y si en su comienzo lírico el trovo apareció unido al quejío de los jornaleros y mineros, su expresión empezó a tomar cuerpo en las fiestas cortijeras.

Estas fiestas –y el trovo en ellas– cumplen una función psicosocial muy importante: valen para que el hombre se reúna, para compartir la diversión, para comunicarse; una orografía tan escarpada como la alpujarreña, un hábitat tan disperso como los cortijos de lomas y barrancos, dar por satisfecho en estas fiestas la necesidad humana de la comunicación interpersonal.

Pero, asimismo, ponen de relieve el aislamiento, la soledad (la rabia) en la que los viven diariamente.

La disputa: con el medio y consigo mismo. Esto es, con los demás (trovando –y bailando– hasta la rendición). Por ello una fiesta de trovo puede durar ininterrumpidamente una noche, varios días o una eternidad; no siempre por el ansia de creación, de jarana o desahogo, sino por la obligación que dicta el amor propio de no desfallecer ante un contrario.

«¡Cuántas veces ha sido testigo divertido de espectáculos semejantes en donde un cantaor, que se sentía momentáneamente incapaz de proseguir la lucha, se retiraba de la multitud llorando de despecho!», recuerda J-Ch. Spahni (1984), aquel suizo arqueólogo-etnólogo que recaló en Murtas a mediados de los años cincuenta.

De este aislamiento por lo común se deriva una *cultura ágrafa* y un conservadurismo en las personas: culturalmente una desconfianza mutua.

De manera que el trovo, en el contexto ecológico y sociocultural alpujarreño más extremo, donde se desarrollan unas propiedades psicosociales específicas, presenta las siguientes díadas o pares de opuestos:

tornapeón/insuficiencia
compartir/enfrentamiento
diversión/aislamiento
vino/disputa
baile/trovo

Donde por trovo se entiende una pelea poética hasta la rendición.

Posteriormente, a finales del siglo XIX, muchos alpujarreños se vieron en la necesidad de buscar algún jornal que garantizara la subsistencia de su grupo doméstico. Es la emigración a la zona del sureste peninsular a las minas de Cartagena y La Unión (7). «Las noticias entre las cuencas mineras de Sierra Alamilla (Almería) y Sierra de Cartagena eran muy frecuentes, por la cantidad de almerienses que estaban trabajando en esta última» (Díaz, 1994:43). Minas de plomo, repletas de alpujarreños almerienses y granadinos que trabajaban en ellas. «Hasta allí fueron muchos de los nuestros, andaluces de alpargata y jornal, cuando lo había. Huyendo de la miseria, dispuestos a contradecir la maldición de su existencia, llamados por la fiebre del plomo. Sin maleta quizá, con el hatillo sólo, llevaban el equipaje de su biografía, huellas de sol a sol, la tierra seca, el inacabable horizonte de la necesidad, una penuria pertinaz, la humillación, y con el llanto la música» (Ortiz, 1985:130).

Por entonces, en toda la zona minera de Cartagena había una gran multitud de improvisadores que hacían sus controversias en las tascas y tabernas, sitas

en el paso de los mineros. Así, lo encontró, por ejemplo, José Castillo cuando llegó desde Pechina (Almería), en 1884. A un grupo de éstos les llamaban los «Indalos», almerienses; otros coetáneos eran Requena, Juan de Mena, Ayala, Alameño, «El Peladillo», Diego «el Puro», Diego de Jódar, el «maestro» José Marín y otros. «De la sierra, del campo, del litoral y de la ciudad de Cartagena con su comarca, iban gentes de todas las clases a presenciar las interminables veladas nocturnas de estos dos grandes del cante repentizado» (Marín y Castillo) (Díaz, 1994:57).

En consecuencia, el trovo alpujarreño, trasladado hacia la zona minera de levante llevado por los campesinos, entró en conexión con los cantes de las minas, también denominados fandangos de levante –tarantas (y tarantos), mineras y cartagenera– y, por supuesto, con el «trovo murciano».

Soy piedra que a la terrera
me arroja cualquiera al verme,
pues soy escombros por fuera;
pero ven luego al romperme
que soy metal de primera (8).

(J. Martín, *Velada en Mazarrón*, 1903)
(Castillo, 1952:36)

Félix Grande (1979:626), siguiendo la genealogía de los cantes propuesta por Carlos Almendros, establece una diferencia entre lo jondo y lo flamenco, diferencia que también hiciera ya en 1992 Manuel de Falla (9); o entre el flamenco «jondo» y el flamenco «en compota», siguiendo la terminología de la época. El mismo F. García Lorca (1922:1931), pronunció varias conferencias para aclarar esta distinción. Pertenecen al cante jondo (10), o *cante grande*, los «palos» o cantes que poseen mayor longitud, más anchura de ámbito melódico y sentimiento más fuerte: seguiriya –serrana, liviana–, tonás –martinete, saeta–, soleá –caña, polo– y fandangos de levante.

El mismo músico gaditano escribió un folleto, aunque se publicó sin su firma, titulado *El cante jondo. Canto primitivo andaluz*, sin duda, plataforma científica sobre la que se han basado todas las investigaciones sobre el flamenco efectuadas con posterioridad.

Si lo «jondo» es el quejío, un cante áspero, profundo, que no tiene «medio tono» (como sucede en los cantos asturianos, castellanos o gallegos, de cierto equilibrio de sentimientos: «o grita a las estrellas o besa el polvo rojizo de los caminos»), y las tarantas entran dentro de esta clasificación de lo jondo, no es casualidad que los troveros mineros eligieran este «palo» para expresar su poesía repentizada: para manifestar su dolor, la pena, la humedad de las galerías. «El cante de Almería es un cante triste; (...) se va apenando el cante» (García Chicón, 1987:30). «Los cantes pertenecientes al *estilo de Levante* son

hondos, expresivos y dolorosos»; suelen cantarse en las minas y su lugar de origen parecen ser de Almería (Andrade, 1956:39).

Mal dolor les dé a los vales
y al borde que los crió,
que por no pagar con reales
aún estoy soltero yo.

Bajo a la mina pensando
si yo volveré a subir;
mientras bajo voy rezando
y cuando vuelvo a salir
me paso el tiempo cantando.

Estas son, pues, las peculiaridades psicosocial, musical y literaria del trovo, a finales del siglo XIX y comienzos del XX: la pena, lo «jondo» y lo lírico.

3. La bajada al campo de Dalías: lo épico.

El Campo de Dalías es un llano situado en el SO de la provincia de Almería, con una extensión de unas 30.000 Has. Es la franja que queda entre el circo de montañas de la sierra de Gádor y el mar Mediterráneo. Hasta 1953 era un enorme erial o espacio estepario de utilización extensiva invernal de ganadería menor, si exceptuamos pequeños enclaves en el sector occidental regados con manantiales de la Sierra de Gádor. En total unas 800 Has. de parcelas que continuaban los cultivos típicos de las hoyas más septentrionales de Dalías y Berja. La calidad del suelo, su salinización, aridez y los fuertes vientos, eran factores que se oponían a un buen aprovechamiento agrícola. Por ello, tradicionalmente esta zona se sustentaba de la pesca, la agricultura extensiva de cereales de secano, la ganadería menor y las salinas; hasta hace un siglo también las uvas de mesa.

Sólo la existencia de importantes acuíferos subterráneos, perforados en 1954 por el Instituto Nacional de Colonización (INC) –a partir de 1960 en un total de 95 pozos–, que proporcionan un caudal superior a los 7.000 l/s, y la extensión de una peculiar técnica de cultivo, los «enarenados»; después, la introducción y difusión, desde 1965, de los invernadero de plástico, y contando con el esfuerzo de los campesinos, han producido una transformación total (11). Además, el INC compró fincas, las parceló y repartió la tierra entre colonos –la gran mayoría alpujarreños almerienses y granadinos–, para los que construyó viviendas en nuevos núcleos (San Agustín, Solanillo, Las Norias, Las Lomas, Las Marinas, etc.). Los colonos no fueron otros que los alpujarreños almerienses y granadinos.

En tan sólo unos meses, los jornaleros alpujarreños, muchísimos emigrantes, otros braceros, a lo sumo pequeños propietarios, esclavos de una economía de autoconsumo, se convirtieron en propietarios. Varios lustros después ya eran campesinos propietarios adinerados.

Por tanto, los troveros del Campo de Dalías ya no tienen razón para utilizar el trovo como el quejío de su suerte, la voz de sus angustias cotidianas. Ha aparecido el *oro verde* y ellos son sus propietarios.

El imperio de lo lírico, el cuasi solitario lamento que se había impuesto en el verso y en las formas del trovo originario, con rapidez dejó paso al mensaje general; el *yo* deja de ser sujeto primordial y se abre al *nosotros*. Nace el trovo *épico*, de forma narrativa.

Dice la voz del trovero
repetiendo aquí otra vez:
quien no tiene invernadero
llega bien a la vejez,
pero con poco dinero.

(F. Megías, Festival de Laujar, 1987)

En el Campo de Dalías, con el asentamiento económico de los grupos domésticos alpujarreños y garantizada su reproducción, la evolución social y temática del trovo fue derivando hacia lo que hoy nos ha llegado: un torneo dialéctico de oratoria o poesía repentizada entre dos o más contendientes, hablada o cantada, en el que cada uno pone en juego su habilidad, su capacidad de improvisación, su sentido del humor, su sabiduría y destreza para hacer cancioncillas o versos de forma rápida (12).

En consecuencia, en la actualidad el trovo difícilmente es reivindicativo, combativo o ideológico. Tras un comienzo revolucionario, termina siendo conservador, elemento de integración social, un «sedante admitido», envuelto en la dialéctica del amor y el arte.

El tema a *combate poético* puede salir sobre la marcha (Criado, 1994) o propuesto arbitrariamente. Cualquier tema: de saludo o elogios, satíricos, burlescos y humorísticos, amorosos o asuntos de actualidad pueden ser acometidos por los troveros. Buena imagen son los debates poéticos que se han escuchado a lo largo de los años de Festival: «el divorcio», «trasvase del Guadalfeo», «los punkis», «carreteras y transportes en la Alpujarra», «el paro», «el vino», «la televisión», «los bailes modernos», «las mujeres que trabajan», «los invernaderos», «la mili», «el Mercado Común», «la autovía '92» y «la Expo'92», «las discotecas», «la campaña 'póntelo, pónselo'», «el turrón», etc, etc. Lo más frecuente es que en una velada se encuentren mezclados los distintos temas en diferentes proporciones. Reynaldo Fernández Manzano, José Criado y otros

han clasificado, de manera resumida, la temática del trovo: filosófico, de actualidad, satírico, burlesco y gracioso, amoroso, lírico, y panegírico (Fernández-Criado, 1992:33-37) (13).

Extraigo algo de lo que Miguel *Candiota* y José Sevilla, respectivamente, trovaron sobre los punkis:

Puede ser persona honrada
quien se cambia de color,
no hay que criticarlo en nada,
que tú trovarías mejor
con la cabeza pintada.
Rompiendo tú la cultura
y quieres que te respete;
¡no te das cuenta criatura:
*pinta*o estarías *pa metete*
en un cubo de basura!

(*Candiota*, Sevilla, Albuñol, 1986)

Esta evolución psicosocial de los troveros tiene, además, un entronque en la música y el cante con que se expresa: el fandango. Es la explosión y auge del fandango, que se extiende rápidamente por toda la geografía sureña de la Península. El fandango, los fandanguillos, los cuplés, canción andaluza, etc., son los *cantes livianos* (Grande, 1979:533). Son los que dan entrada a comienzos del presente siglo a la Opera flamenca, mejor recibida y entendida por el público de los años treinta y la posguerra; extendida por las plazas de toros, cafés, teatros, grabaciones de discos, etc., desplazando –casi por completo– al flamenco duro o *cantes negros* (frente a los blancos) (14). No se pierda de vista que la música que toma el «trovo cantao» no es sino un fandango cortijero. Para un neófito que haya escuchado una noche de trovo y después contemple los bailes cortijeros, comprenderá que lo único que cambia es el tema –las letras, que son aprendidas– y los bailes que acompañan (robaos y mudanzas). No en vano, también muchas fiestas de trovo en los cortijos terminaban en bailes.

La mayoría de estas coplas tienen o cinco versos (redondillas o quintillas) (15), aunque desde hace aproximadamente un lustro también se utiliza la espinela o décima (16). «En el siglo XX estamos asistiendo a un progresivo avance en el índice de frecuencia de la estrofa de cinco versos que sirve de soporte métrico a una serie de cantes que tienen como núcleo el fandango. No puede dejar de relacionarse este hecho con el relativo descenso de la calidad poética de la lírica en andaluz, así como no podemos tampoco olvidar que los fandangos, desde un punto de vista estrictamente literario, contrastan con las tres formas esenciales aludidas (seguirillas, soleá, cola de arte menor)

en el sentido de que en ellos aparecen elementos narrativos con una frecuencia sensiblemente mayor que en aquéllas» (Fernández-Pérez, 1986:40-41).

Este carácter narrativo tiene que ver con la mayor cantidad de versos del fandango, respecto a la soleá (tres); incluso se pueden separar en dos unidades menores: los dos primeros versos que a veces están fuera del argumento (con elementos redundantes diversos), y los tres últimos, que son los que conforman una perfecta soleá. Valgan de ejemplos estas dos quintillas, repentizadas por José Sevilla y Francisco Megías, sobre «el divorcio»:

Soy aquel que no se aparta
porque piensa en el negocio,
y como en la vida encarta
yo sí creo en el divorcio
porque yo sé que hace falta.

Los cuentos se han *acabao*,
que esto lo dice un trovero.
Viven *tos* los *divorcios*:
siempre les sobra el dinero,
no le atacan los *juzgaos*.

(J. Sevilla, F. Megías, Festival de Órgiva, 1985)

El trovo actual del Campo de Dalías está influenciado por ese carácter épico narrativo del fandango: el *nosotros*, en cuanto sujeto social que censura y sirve de integrador social; como ya he apuntado, el mejor reflejo puede encontrarse en los debates poéticos que se han escuchado a lo largo de festival (Criado-Ramos, 1993).

4. La institucionalización del trovo: lo satírico.

En la actualidad se utilizan dos formas de trovo: el *hablao*; como siempre, consiste en desarrollar poéticamente un tema, bien propuesto –por el público o el jurado–, bien improvisado; se emplean al comienzo del «torneo» o velada (trovos de bienvenida o panegíricos) o al final, para descansar la garganta. Aunque el trovo por excelencia es el *cantao*, utilizando el fandango cortijero. Su música se interpreta al compás de tres por cuatro y consta de dos partes: la primera es la introducción instrumental (diez compases): de violín, guitarra y laúd (repiqueos de castañuelas cuando hay baile); tiene sus raíces en el fandango andaluz y es monorrítmica y repetitiva. La segunda corresponde a la parte cantada del trovo: cinco frases musicales rimadas, intercaladas con las frases musicales instrumentales.

En cualquiera de los casos hay que demostrar una gran facilidad de reflejos mentales y poéticos, aparte de un nivel cultural aceptable, que le permita al trovero no utilizar siempre las mismas expresiones o similares.

Los festivales –el de Las Norias (1975-1994), el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1981-1994)– y las veladas (de Balanegra), los homenajes y fiestas (17), han significado la pérdida del valor reivindicativo del trovo: derraman un conservadurismo agudo en las letras, un paso de lo lírico a lo épico y de épico a lo satírico. Consecuentemente, el trovo de hoy es épico y reaccionario, quimérico y yoísta. Va orientado hacia el *ellos* multitudinario y tangencial y ha olvidado al yo *solidario*: (en el fondo: luchador, combativo y político) profundo y lírico. Porque, en sus exigencias, este *público* no permite –ni permitiría– un trovo lírico de quejío: huyen de la tensión de la intimidad, de la interioridad. La cultura ágrafa ha desaparecido, pero la comunicación entre unos (troveros) y otros (público) –y entre sí mismos– es de una *superficialidad* manifiesta.

A lo sumo, los espectadores aceptan oír *debatirse* sobre temas siempre de actualidad: drogas, sexo, aborto, divorcio, discotecas, el paro... (reflejo de la época en la que vivimos). Pero sobre todo, que el debate sea la sátira de uno contra otro: las quimeras cantadas o habladas: *lo satírico*. Éstas son las que más enfervorecidos aplausos desatan entre los asistentes (18). Esto es, de todos los argumentos propuestos, siempre son las *peleas personales*, la gresca fácil, dura y combativa, las que más divierten al público. La fuerza irónica, con algo de malaúva, que puedan sorprender a los demás y al otro trovero; es un juego de preguntas y respuestas, de explicaciones y desplantes, de insultos (a veces no encubiertos: «eres tonto», «un payazo»...). A pesar de que el trovero Ramón Antequera afirme: «lo peor del trovo es *faltase* y lo más bonito es que por el trovo se puedan llegar dos hombres a entender y *conocese*» (Criado, 1992:65); implícitamente está aceptando que lo satírico es lo más extendido entre ellos: Con otras palabras:

Antonio, me pone triste
que el trovo manche tu historia
y esa quintilla consiste
en que si vas tú a la gloria
es porque infierno no existe.

Miguel, no eres educao,
Miguel tú estás aquí trovando
y la gente se ha empapao
¡que eres un mancaje cavando
y siempre estás astilao!

(M. «Candiota», Antonio «el de las Joyas»)
(Criado, 1993:44)

Es un juego de preguntas y respuestas, de explicaciones y desplantes, de insultos (a veces no encubiertos: eres tonto, un payazo...). Peleas entre troveros a que se han visto reflejadas al instante entre el público, partidarios cada uno de un bando, en definitiva, de un pueblo. Como las de Murtas con Albuñol (Criado, 1993:146-7); las que Luis Díaz describe para el coto minero murciano (19).

Ni este personalismo (abunda mucho en los trovos actuales de la Alpujarra la exaltación del yo: una poesía yoísta) (20), ni tantas luchas intestinas entre unos y otros se dan actualmente, v. gr., entre los troveros murcianos (pero no estuvieron exentas en la antigüedad: véanse las peleas entre Castillo y Marín, Díaz, 1994). Tras esta opinión subyace la misma idea: «los versos de los troveros, antes de ser técnicos, han de ser un vehículo para decir la verdad de la vida y del sentimiento» (Criado, 1993:63). Por ello, *la palabra culta* —el verso pulido y reflexionado— puede quedar fuera. Es una poesía rural.

No en vano, José Criado (1993:117) piensa al respecto, que el trovo alpujarreño está en una fase intermedia, entre lo rústico y lo literario. Es posible que esta situación influya en el devenir próximo del fenómeno de la poesía repentizada en el Poniente almeriense: los troveros actuales viven y trovan como si aún permanecieran en los cortijos, sin prestar ninguna atención al arte. Por ello, su poesía no busca la sutileza, ni la metáfora, ni va más allá de la intuición: es basta: es *una poesía de lo concreto*.

...pobreza en literatura
y riqueza en el pensamiento
(M. «Candiota»)

Se ha producido, por tanto, una trivialización de los temas. Ésta también se debe al nivel académico e instructivo de los troveros: la práctica totalidad de los troveros actuales alpujarreños, afincados en el Campo de Dalías almeriense, son campesinos, semianalfabetos. Por ello la grandeza de que muchos troveros eran y son analfabetos (según la definición de la cultura oficialista); sin embargo, el dominio tan perfecto que atesoran de la realidad que les envuelve no les impide estar trovando sobre un mismo tema varias horas o una noche.

No hay poeta de oficio que sea tan genial. Ellos son ágrafos, ¿dónde, pues, está el embrujo?: el trovero es un ser con instinto lingüístico fuera de lo común (21).

El trovo, subido al escenario se ha *teatralizado*. El trovero Antonio «de la Joya» es la mejor muestra; incluso Miguel Candiota expresa en sus actuaciones unos movimientos rítmicos, con el cuerpo y los brazos. Los movimientos, acompañando al verso, son admirados por los espectadores.

Por último, advertir que el trovo es un arte reservado exclusivamente a los

hombres. La mujer (incluso en la religión) siempre aparece como sabia, delicada, maternal y protectora; pero asimismo como misteriosa, impura, destructiva, amenazando el mal. Mientras tanto, el hombre es –públicamente– más «guerrero», expone socialmente sus fuerzas y sus armas. Esto es, necesita reafirmarse socialmente como un vencedor. La mujer pertenece al ámbito de lo privado o lo íntimo; es más recatada.

En sus orígenes es comprensible que fuera el hombre quien más trovara, pues, aunque también las mujeres trabajaban en el campo, la bandera del quejío social, la expresión del dolor en la injusticia, siempre fue el patrimonio del hombre. Su participación en las minas es evidente. Años después, su marcha por los cafés-cantante, teatros y tabernas, es más propio de un varón que de la mujer, que debe quedar en la casa cuidando a los hijos.

Por tanto, el trovo es algo público y social (22). Y en la actualidad, sin público no hay trovo, sin referente externo que determine quien es el campeón o ganador, el trovo carece de sentido. Pero, no es por casualidad, que tampoco sin referente no hay lucha y sin lucha y sin referente social no hay hombre.

Por ello, cualquier trovero, aunque parezca contradictorio, prepara conscientemente sus «peleas» poéticas y sus salidas ante el público. El escenario, la tarima, son un verdadero *rito de paso* en el mundo del trovo. En el Campo de Dalías moderno, el Festival de Trovo de Las Norias (El Ejido), que en 1994 ha celebrado su XX edición, es el verdadero catalizador del inicio de unos y la consumación de otros. Ser premiado en el Festival de la Alpujarra es su refrendo comarcal.

De todo lo dicho se desprende lo que he llamado el paso de lo lírico a lo épico y de lo épico a lo satírico. Con otros términos, si antes fue:

del cortijo / a la mina
de la mina / a la taberna
de la taberna / al festival,

los pares de opuestos que ahora imperan, psicosocial y literariamente hablando, son:

de lo individual / a lo popularizado
de lo lírico / a lo épico
de lo épico / a lo satírico.

En conclusión: ¿qué es el trovo alpujarreño en la actualidad? Después del análisis de estas páginas, se puede afirmar que es, principalmente, *una lucha poética –satírica– individual y presenciada*.

NOTAS

1. No es casualidad que Félix Grande (1979:401-424) cuando habla de la historia del flamenco, un capítulo lo dedique a enmarcar la Andalucía del siglo XIX y comienzos del s. XX, económica y políticamente: «La Andalucía del XIX: 'la Sicilia de España'» (como la llamara en 1910 Ángel Marvand).
2. Es verdad que hoy funcionan muchos tópicos sobre la Alpujarra y que se pintan pueblos y gentes de una mentalidad, forma de ser y de vivir que ya están en el recuerdo de los mayores; quedan todavía románticos sueltos que siguen escribiendo de este sureste español, aunque no pasaron aquí más de un fin de semana. Y lo venden como un producto en extinción. Destacan desproporcionalmente el lado preciosista y olvidan la parte social, ruda y diaria. Otros leen sobre cómo se vivía hace medio siglo y lo plasman como si esas cosas siguieran pasando ahora.
3. No está solo el trovo en este género de poesía o creación. El origen de mucha música hereber tiene una relación directa con los trabajos, sus travesías en el nomadismo y el ciclo vital –bodas o entierros–. Los esquimales de Groenlandia muchas querellas las resuelven los contendientes mediante juegos jocosos. Cada uno ellos, armado solo de un tambor con el que se acompaña, recita una serie de insultos humorísticos, chistes obscenos o «cancioncillas de picañillo» que tratan de ridiculizar a su contrario; quien más provoqué la risa del auditorio será el vencedor.
4. Es el mismo motivo por el que los negros inventaron el soul, el jazz; los portugueses el fado, y tantas culturas y músicas más: para poder quejarse. Como se aprecia, es la parte más lírica del trovo. Su simbología es la comunicación, el desahogo y el quejío.
5. Sin embargo, tampoco pueden entenderse las letras de este trovo como las críticas y denuncias abiertas de un estado de explotación humana: como una poesía proletaria, en su justo sentido: literatura escrita por el proletariado, que conlleva protesta y agitación sociales (Bogdanov, 1979:30). Por dos razones: primera, porque como tal sería vetado por el patrón; segunda, porque el mismo trovero, si tenía una conciencia de «clase en sí», carecía de la conciencia de «case para sí», que le llevara al necesario tono de protesta y agitación (Urrutia, 1986:28). Por ello, esto no impide a José L. Ortiz (1985:132) hablar de una «conciencia obrera sublevada», pero sublevada a través del cante.
6. «El lenguaje lírico es la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado (...). Una mirada retrospectiva a las tres funciones del lenguaje muestra que aquí existe en cierto modo una actitud épica: el 'yo' está frente a un 'ello', lo capta y lo expresa (...). Aquí no permanecen separadas y frente a frente las esferas anímica y objetiva, sino que actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro, y la objetividad se transforma en un 'tú' (...). La tercera actitud fundamental es la más auténticamente lírica (...) aquí todo es interioridad» (Kayser, 1970:445).
7. La ciudad de La Unión toma sentido como municipio en 1870, tras la configuración en un solo ayuntamiento de las pedanías cartageneras: Garbanzal, Herrerías, Portman y Roche, que desde 1840 habían tenido un gran esplendor en la extracción de plomo.
8. José L. Ortiz (1985:133) recoge esta quintilla de la siguiente forma: «Soy piedra que a la terrera/cualquiera me aroja al verme./Parezco escombros por fuera/pero en llegando a romperme/doy un metal de primera».
9. Con ocasión del *Concurso de «Cante Jondo»*, celebrado en Granada en 1922, M. de Falla escribió al músico inglés John B. Trend, para invitarlo a asistir, carta en la que decía:

«queremos purificar y hacer revivir ese admirable *cante jondo*, que no hay que confundir con el canto flamenco, degeneración y cuasi caricatura de aquél» (Grande, 1979:477). Aunque por éste último Falla entendía lo que, en realidad, no era ni flamenco: cuplés y otras mixtificaciones.

10. Así lo define el poeta granadino: «Sobre el tablado oscuro/ la Parrala sostiene/ una conversación/ con la muerte». A la seguriya la llama «perfecto poema de las lágrimas (...). El grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos». «El cante jondo canta siempre en la noche. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche (...) es un canto sin paisaje» (García Lorca, 1922:206 ss).
11. Esto ha permitido que el precio de una hectárea de secano, de limitada rentabilidad, haya pasado de menos de 10.000 ptas., cuando se encontraba comprador, a más de 10 veces, cuando se encuentra quien venda.
12. Dice Miguel *Candiota* (Ugájar, 1984) del trovo: «Trovar es rápido invento,/ cuya misión es unir/ la rima y el fundamento/ y en cinco versos decir/ lo que siente el pensamiento».
13. Buena imagen son los debates poéticos que se han escuchado a lo largo de los años de Festival: «el divorcio», «trasvase del Guadalfeo», «los punkis», «carreteras y transportes en la Alpujarra», «el paro», «el vino», «la televisión», «los bailes modernos», «las mujeres que trabajan», «los invernaderos», «la mili», «el Mercado Común», «la autovía '92» y «la Expo'92», «las discotecas», «la campaña 'póntelo, pónselo'», «el turrón», etc, etc. (Criado-Ramos, 1992). Extraigo algo de lo que Miguel «Candiota» y José Sevilla, respectivamente, trovaron sobre los punkis:

Puede ser persona honrada/ quien se cambia de color,/ no hay que criticarlo en nada,/ que tú trovarías mejor/ con la cabeza pintada.

Rompiendo tú la cultura/ y quieres que te respete;/ ¡no te das cuenta criatura:/ *pinta*o estarías *pa metete!* en un cubo de basura! (M. «Candiota», J. Sevilla, Festival de Albuñol, 1986).
14. El flamenco era, había sido, privilegio, patrimonio exclusivo, y de pronto se abría a las masas por esas plazas de toros. Y ahora llegaba, por fin, ya en el siglo XX, a la gente más próxima, los suyos del barrio y la taberna: es al disfrute de la Opera Flamenca (Ortiz, 1985:140). «Por ella creció como árbol frondoso el son del fandango». Los Café-Cantantes ya habían exprimido las seguriyas. Por aquellos años las gentes se volvían locas oyendo cantar fandangos: habían recibido el caudal lírico-romántico que floreció en el s. XIX. De estas coplas el pueblo soberano vertió también el sentimiento colectivo de las cosas, acogió en su voz la llama de la pena común y se atrevió a decir barbaridades (Ortiz, 1985:141).
15. Algunas veces son redondillas, anteponiendo el segundo verso al primero.
16. Muy influenciados por la presencia de los troveros cubanos, que llegaron en 1991 (Criado, 1993).
17. En algunos de éstos se ha cobrado la entrada, algo que no ha sentado bien a muchos, incluso troveros. En uno de éstos mandaron a un borracho para que en la puerta alterara el buen discurrir de la velada (Criado, 1993:89-92).
18. En realidad esta forma de trovar no es nueva. Así se desprende de las palabras del poeta popular Epifanio Lupión (muerto en 1994): «Pero nunca *ma gustao* el trovo, ¿sabes por qué?, porque siempre había una política pequeña entre ellos, que unos tenían pistolas, otros alfacas... y unos eran adictos a unos y otros eran adictos al contrario. Eso no es el trovo; el trovo no debe dar lugar a pelea, no debe ser así; el trovo tiene que ser amistoso,

decise perrerías sí, pero disjustos no. Y luego comese el choto o la chota. Los cortijos estos de la Alpujarra han sido mu oscuros y el trovo no me gusta por eso (Criado-Ramos, 1992:136).

Luis Díaz la destaca para los troveros de finales del XIX, en la cuenca minera del levante, sobre todo entre José Castillo y José M. Marín. Los admiradores de unos y otros troveros organizaban fiestas de trovo –en el casino o teatro...– para humillar al oponente. Éstos entendían el trovo como «una polémica de improvisación, un reñidero de gallos, donde el vencido tiene que salir huyendo, acobardado o sin vida de la pelea» (Díaz, 1994:23). Véanse estas quintillas como ejemplo:

Tú eres ratón, yo gato;/ cuando cantamos, Castillo,/ ¿sabes por qué no te mato?/ Porque te dejo y te pillo/ y así me divierto un rato.

A lo que Castillo contestó: Pregunto en mi frenesí:/ ¿qué Universidad o colegio/ te dio tanta fama a ti,/ Marín; o en qué privilegio/ te dotó Dios más que a mí? (Díaz, 1994:31).

«Esto hacía que en más de una vez la velada se interrumpiera inesperadamente, por el clima tan excitante que existía entre los partidarios de ambos contendientes» (Díaz, 1994:32).

«Veinte años pasaron en esta situación de enojo. La mayoría de los aficionados lamentaban enormemente la enemistad notoria entre los dos colosos repentistas» (Díaz, 1994:35).

19. Para evitar esos enfrentamientos tan directos, otras veces, con ocasión de una reunión de amigos, alguna fiesta familiar o un homenaje, un tercer trovero media entre ambos.
20. (Ejemplos).
21. No faltan entre ellos, sin embargo, quienes también procuran una mayor estilización en los versos –especialmente Miguel Candiota–, quieren imitar al trovo murciano y a los troveros cubanos, de aquí sus construcciones en décimas o espinelas; aunque con ello también se pierde frescura y autenticidad (Grande, 1979:535). Según los mismos alpujarreños, los troveros murcianos dominan más la técnica de la palabra, pero carecen de sentimiento, no llegan a los sentío, dice «Candiota» (Criado, 1993:100). Es un trovo más filosófico y lento.
22. «Nada más terrible para un trovador que la soledad; para otro creador cualquiera es un don, para un trovador la soledad es un condena» (Criado, 1993:18).

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE DE SILVA, Tomás, *Antología del cante flamenco*. Hispavox, Madrid, 1956.
- BOGDANOV, J., *El arte y la cultura proletaria*. Comunicación. Madrid, 1979.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael, *La copla andaluza*. Ediciones Demófilo. Madrid, 1976.
- CASTILLO RODRÍGUEZ, José, *Anecdotario retrospectivo Marín-Castillo*. Edición de Luis Díaz Martínez, 1952. Impr. Mínguez, Lorca (Murcia), 1994.
- CHECA, Francisco, «El trovo alpujarreño, sedante en una tierra de dolor». En J. Criado y F. Ramos (comps): *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1982-1991)*. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1992; pp. 273-285.
- CRiado, José, *De trovo con «Candiota» (1985-1987)*. Imprenta Escobar, El Ejido (Almería), 1993.
- CRiado, José y RAMOS, Francisco (comps), *El trovo en el Festival de Música Tradicional de La Alpujarra (1982-1991)*. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1992.

- DARÍO, Rubén, *Tierras Solares*. Cap.: «La tristeza andaluza», 1919.
- DE LERA, Ángel María, «Prólogo». Luis Díaz Martínez, *La vida del trovero Castillo* (1972). Arráez Editores, Almería, 1994.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Luis, *Vida del trovero Castillo*. Arráez Editores, Almería, 1994.
- FERNÁNDEZ BAÑULS, J. Alberto y PÉREZ OROZCO, José M., *Joyero de coplas flamencas. (Antología y estudio)*. B.C.A., Sevilla, 1986.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo y CRIADO, José y otros, «El trovo de la Alpujarra». En José Criado y Francisco Ramos (comps.), *El trovo en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra (1982-1991)*, pp. 27-61. 1992.
- FERRÁN, Augusto, «Prólogo». G. Adolfo Bécquer, *La Soledad*. En *Obras Completas*. Aguilar, Madrid, 1961.
- GARCÍA GÓMEZ, Génesis, *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación sociocultural*. Anthopos, Barcelona, 1993.
- GARCÍA CHICÓN, Agustín, *Valores antropológicos del cante jondo*. Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1987.
- GARCÍA LORCA, Federico, «El cante jondo, primitivo canto andaluz». *Obras completas. III: prosa y dibujos*. 1922. Aguilar, Madrid, 1989; pp. 195-216.
- «Arquitectura del cante jondo». *Obras completas. III: Prosa y dibujos*. 1931. Aguilar, Madrid, 1989; pp. 217-222.
- GRANDE, Félix, *Memoria del flamenco*, 2 vols. Espasa-Calpe, Madrid, 1979.
- LERA, Ángel María de, «Prólogo», 1972. Luis Díaz, *Vida del trovero Castillo*, 1994; pp. 7-8.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, Madrid, 1970.
- MOLINA, Ricardo y MAIRENA, Antonio, «Mundo y formas del cante flamenco». *Revista de Occidente*, Madrid, 1963.
- ORTIZ NUEVO, José Luis, *Pensamiento político en el cante flamenco. (Antología de textos desde los orígenes a 1936)*. B.C.A., Sevilla, 1985.
- SPANHI, J.-Ch., «De ciegos, saeteros y flamencos. Una reflexión sobre el origen y evolución de 'lo jondo' en el cante flamenco». *Demófilo. Revista de cultura tradicional*. Sevilla, 1994; pp. 94-107.
- URRUTIA, Jorge, «Poesía proletaria y poesía burguesa: definición y prácticas». Varios Autores: *Literatura popular y proletaria*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1986.

EL VELATORI

(EL RITUAL DE LA MUERTE)

Enric Marti i Mora

La función de celebrar los eventos esenciales de la vida de los individuos como: el nacimiento, la llegada de la pubertad, el paso a la mayoría de edad, el matrimonio, etc., es la característica común que aglutina una gran cantidad de ritos y ceremonias como el que nos ocupa en esta ocasión: «El ritual de la muerte».

La muerte en todas las culturas ha tenido una gran importancia dentro de los rituales ancestrales, algunos de los cuales, con el paso del tiempo han ido modificando su sentido de pagano a divino para amoldarse a las diferentes religiones, sin dejar de perder cierto grado de paganismo o desaparecer por completo.

El ceremonial es un agente poderoso para unir a los individuos, ya sea como activos participantes en el culto, experimentando ellos mismos la fuerza emocional de un rito, o como meros espectadores; el ceremonial de un rito fortalece los lazos que unen a compañeros y participantes.

En la Comunidad Valenciana existió un singular rito, El Velatori, también conocido con los nombres de «Velatorio», «Mortichuelo», «Albaet», «Albadet», «Albat», «Abat», «Morticholets», etc. Es un ritual que se celebra durante el velatorio de los niños fallecidos antes de, aproximadamente, siete años de edad y que conjuga el llanto con la fiesta, ya que se tenía la creencia de que si un niño, previo bautizo, moría antes de tomar la primera comunión, (edades entre las cuales, según la tradición, no se tenía uso de razón), se convertía directamente en angelito. Por lo que todo el ritual discurría alrededor del cuerpo inerte del niño y de su familia, la cual invitaba y agasajaba con licores y pastas a las amistades y vecinos.

No podemos dar fecha exacta del nacimiento del ritual, tan sólo diremos que hasta el año 1609 no se empieza a inscribir las defunciones de los niños, a no ser casos muy aislados, siendo la primera vez, y con la palabra «albat», diciendo así: «Ha 24 Enero 1609, yo sobredicho Gamir Vicario en la presente enterré un albat, de Miguel Alfonso quondam y Mariana Guzmán y de Alfonso coniugets, y en la misma sepultura de su padre Alfonso». A

partir de esta fecha aparecerá siempre la palabra albat en la defunción de un niño.

En los escritos etnológicos que hemos investigado, no hemos podido encontrar este rito en ningún punto de España, tan sólo en la Comunidad Valenciana y algunos puntos aislados de Andalucía y Murcia. Nunca fuera de ellos como nos lo demuestra la sorprendente atención que causó sobre viajeros franceses que pasaron por nuestra tierra como es el caso del Barón Ch. Davillier (1872), que describe de la siguiente manera singular rito: «en Jijona fuimos testigos de una calle desierta, cuando oímos los rasgueos de una guitarra, acompañados del son agudo de la bandurria y del repique de las castañuelas. Vimos entreabierta la puerta de una casa de labradores y creímos que estaban festejando una boda, más no era así. El obsequio iba dedicado a un pequeño difunto.

En el centro de la estancia está tendido en una mesa, cubierta con un cubrecama, una niña de cinco o seis años, en raje de fiesta; la cabeza, adornada con una corona de flores, reposaba en un cojín. De momento creímos que dormía; pero al ver junto a ella un gran vaso de agua bendita y sendos cirios encendidos en los cuatro ángulos de la mesa, nos dimos cuenta de que la pobrecita estaba muerta. Una mujer joven, que nos dijo ser la madre, lloraba con grandes lágrimas, sentada al lado de la niña. El resto del cuadro contrastaba singularmente con aquella escena fúnebre: un hombre joven y una muchacha, vistiendo el traje de fiesta de los labradores valencianos, danzan una jota acompañándose de las castañuelas, mientras los músicos e invitados, formando alrededor de los danzantes, les incitaban cantando y palmoteando. No sabíamos cómo armonizar estas alegrías con el dolor: 'está con los ángeles', nos dijo uno de la familia. En efecto, tan arraigada tienen aquellos naturales la creencia de que los seres que mueren en la infancia van directamente al paraíso, 'angelitos al cielo', que se alegran, en lugar de afligirse, al verlos gozar eternamente de la mansión divina» Y que quedó también plasmado por los magníficos grabados de Gustavo Doré.

Hemos apuntado este texto porque curiosamente es la única vez que se nombra el ritmo de jota para tal efemérides, ya que el profesor López Chávarri (1871/1970) y E. Durán y Tortoajada (1895/1967), entre otros, siempre nos describen la «danza per la de l'U», es decir, Fandango, ya que éste es el nombre con el que se conoce, en lengua valenciana, a tal ritmo musical.

Este ritual fue creándose y evolucionando con el paso de los siglos llegando hasta nosotros de una manera muy escolarizada y sólo por transmisión oral.

Desde la antigüedad, el hombre siempre ha celebrado la muerte de sus semejantes de muy diferentes formas, en la mayoría de las cuales se interpre-

taban danzas y que desaparecieron con el surgimiento de la cristiandad. En la Comunidad Valenciana, a diferencia de todo el resto de Europa, como dijimos anteriormente, esta tradición de danzar alrededor del difunto, se conserva hasta prácticamente nuestros días, eso sí, como anunciamos, tan sólo para los niños de escasa edad.

Resumiendo diremos que tal ritual consiste en una velada donde se sirven dulces y licores y donde al compás de unos rasgueos de guitarra se danza alrededor del difunto, siendo estos compases, aunque en raras ocasiones encontremos otros diferentes como el de la jota, el Fandango pausado y ceremonioso con pasos que han llegado hasta nuestros días, influenciados por la moda del momento, convertidos en mudanzas de seis puntos coincidiendo así con el bolero.

A esta danza, que no cesaba desde que se ponía el sol hasta la salida del mismo, se iban añadiendo diferentes parejas así como retirándose por el agotamiento o tan sólo por refrescar o reponer fuerzas tomando algún dulce.

Con el tiempo estos rituales fueron engrosando su festividad, potenciada de alguna manera por la iglesia. Esto tuvo su inconveniente, ya que durante varios días los labradores dejaban a un lado la tierra por las resacas que de éstas «fiestas» se cogían, hasta que los dueños de las tierras fueron los obispos, como en el caso de Orihuela donde el Rvdo. D. Josef Yormo, en 1775, vio que peligraban sus cosechas, decidiendo sacar a la luz un edicto restrictivo prohibiendo tales ceremonias, así como corridas de vacas, que, por supuesto, el pueblo no aceptó, resolviendo el problema muy sabiamente y que consistía en no avisar al cura hasta que el niño estaba en un avanzado proceso de descomposición (como cita vicente Blasco Ibáñez en sus obras).

En cuanto a la extensión geográfica del rito, podremos decir que tiene un fuerte arraigo en las comarcas costeras centrales de la Nacionalidad Valenciana, para decrecer tanto hacia el Norte como hacia el Sur. Hay una penetración favorecida por un camino natural, que es el río Turia, y lo mismo sucede con otras vías fluviales aunque con menos claridad, pero que se interrumpen por la zona montañosa del interior, que actúa de barrera ante esa penetración. En el Sur de la provincia de Alicante hay un centro de importancia, que penetra hacia Almería, donde el rito también es conocido, así como su fusión hacia otras zonas andaluzas.

Por el Norte hubo una pequeña penetración por la provincia de Tarragona, debido a su vecindad con Castellón que no avanza excesivamente, coincidiendo en la ausencia de esta tradición nuestras investigaciones, con Joan Amades, que en su obra «Costumari Catalá» no la cita, ya que si hubiera existido, no hubiera dejado de reflejarlo en tan exhaustiva obra.

En cuanto a su cronología, los datos más antiguos que hemos logrado tener, se remontan a la época de la lucha de las Germanías.

En los archivos de la Ciudad de Játiva consta, que en 1520 en el pueblo de Llosa de Ranes ya existía el rito del velatori y en 1536 lo volvemos a encontrar en Aldaya y Torrent.

Con todo esto se pone de manifiesto el gran intercambio étnico y cultural entre el pueblo andaluz y el valenciano.

EL RITUAL FIESTERO

José Luque Navajas

Suena en Málaga la palabra «fandango» y nadie se extraña. El fandango, palabra y música, suenan en esta tierra todos los días; si no en una fiesta de verdiales, en alguna juerga flamenca, en una feria de barrio o en un momento amable vivido por un alegre sujeto.

Nos suena a familiar la palabra «fandango»; pero ahora, en estos días, la voz tiene un eco, un significado especial. Es por el V Congreso de Folclore Andaluz, que al elegir a Málaga como sede, ha centrado atinadamente su atención en el fandango. (Da igual que pensemos en el fandango flamenco como en el fandango folclórico primigenio, es decir, los verdiales).

En esta tierra sentimos al fandango verdial tan sustancialmente nuestro como Gibralfaro, la Alcazaba, calle Larios, o los vetustos algarrobos, almendros y viñas de nuestros montes.

En el regazo de estos montes vino Málaga a nacer, y no es muy aventurado pensar que fue amamantada con leche de almendras y destetada con vino de moscatel. De lo que sí estamos seguros es de que la nana que arrulló su primer sueño fueron unos verdiales.

En la Peña Juan Brea decimos que los verdiales son la versión musical del almendro. Son los verdiales del solsticio de invierno los que hace florecer a los almendros en enero, y son las fiestas de San Juan las que descapotan la almendra.

Huele a almendra y a vino moscatel la fiesta familiar donde se cantan y bailan unos verdiales; como huele a pan y a horno la chaqueta de pana del «fiestero» que toca la guitarra o el violín, los platillos o el pandero. Y es que la música de los verdiales viene a ser la epidermis artística de un fenómeno popular de gran raigambre y contenido. Por eso, antes de quedarnos en la dimensión lúdica de una manifestación verdialera conviene pensar en el comportamiento de sus protagonistas, en el sentido de sus protagonistas, en el sentido de sus atuendo, en el trasfondo de sus fiestas ancestrales, en el calendario.

En el último sustrato de una fiesta social verdialera actual existe un motivo religioso:

Allá por el año 400 de nuestra era San Agustín, invitaba a los cristianos de Hipona a no venerar al sol en la noche del 24 al 25 de diciembre, sino a Quien hizo el sol. Y no ha de escandalizarnos la referencia si pensamos que por entonces la dedicación de aquella noche al natalicio del Hijo de Dios era una novedad, mientras que la costumbre, lo tradicional, aún en los cristianos, era lo otro: festejar el renacer del sol, que empezaba a rehacerse tras la noche más larga del año.

En esta otra orilla de Mare Nostrum se ha venido manteniendo, sin saberlo, ese culto pagano de forma ininterrumpida. Verdadero prodigio; mayor aún si consideramos la repetición de este mismo rito con ocasión de la noche más corta, en el solsticio de verano, en que los verdiales se hacen compañeros de las «candelás», empeño conmovedor en unir la luz del día que muere con la del día que nace.

Retrocediendo en el tiempo, volvemos a asombrarnos al contemplar, si quiera sea en estampas, un mosaico hallado en las ruinas de Pompeya y que se conserva en el Museo Nacional de Nápoles (Lámina I). En él destacan dos músicos o danzantes manejando unos platillos y un pandero exactamente iguales a los que hoy, veinte siglos después, usan los verdiales. Pero hay más y podríamos decir que el hallazgo es triplemente revelador: es lo que tocan cómo lo tocan y cómo se tocan. Porque la forma en que manejan los indicados instrumentos es el mismísimo estilo de hoy, y el adorno floral de sus cabezas se nos antoja el abuelo de sombrero de verdiales.

Esto nos descubre el origen y el sentido mediterráneo de los milenarios verdiales, a quienes hasta hace poco considerábamos erróneamente herederos de costumbres moriscas.

Debo aclarar que en esta antigüedad no incluimos la forma musical de los verdiales, que como fandango, no va más allá del siglo XVII. Naturalmente la costumbre original antiquísima tenía que ir variando en sus últimas formas a medida que la Historia daba nuevos tumbos a los hombres, y ello explica que asimilaran el fandango como expresión musical y que adoptaran instrumentos nuevos como la guitarra y el violín. De la melodía primitiva de este fenómeno cultural no sabemos nada, francamente.

Volviendo a la observación del mosaico pompeyano parece deducirse que las guirnaldas o adornos florales en la cabeza no las lleva la mujer, sino los dos hombres, con lo que hallamos otra coincidencia con nuestra fiesta. El que, en los verdiales, los sombreros llamativos y recargados de adornos sólo los lleven los hombres nos sugiere un significado en relación con la fecundi-

dad masculina y la supervivencia del género humano (recordemos los cultos fálicos); de ahí que sus flores, cintas y, sobre todo, espejos no deben interpretarse como coquetería, sino como símbolo o atributo de virilidad y capacidad reproductiva.

El sombrero de verdiales es pues un atuendo ritual, que aunque en los últimos tiempos, por su vistosidad y tipismo, se prodigue en actos frívolos de exhibición, su uso correcto debiera reducirse a las contadas ocasiones votivas, como tantas veces reconvenía el ilustre verdialero desaparecido Antonio Povea.

Habiendo sido Povea muchas veces alcalde de panda, por asociación de ideas traemos aquí un comentario sobre la «varilla del alcalde», que no es más que un remedo del bastón de mando propio de la primera autoridad municipal, teniendo su revestimiento habitual de cintas una simple intención de adorno eutrapélico.

Hoy, el sentimiento católico aflora de cuando en cuando en las costumbres de los verdiales, lo que se nos representa como un ingerto certero en un añoso tronco. De ahí la devoción a la Virgen de los Dolores, patrona de verdiales, y la celebración de su fiesta; como las de los distintos patronos de los pueblos del contorno.

De estas celebraciones hay una que requiere especial atención: el día de San Andrés. Conocido entre todos los campesinos es el refrán de «dichoso mes que empieza con los Santos y acaba con San Andrés»; y es que el mes de noviembre es fundamental para el labrador, tanto por exigir de la actividad de éste como por la necesidad de los agentes atmosféricos para que el terreno esté apto para la siembra. «La siembra pa San Andrés, ni un día antes ni un día después», reza otro dicho. Por San Andrés el pequeño propietario ha culminado un importante trabajo; ahora esperar que Dios, (los meteoros, Ceres) bendiga el esfuerzo y no dé al traste con la labor realizada. Y en esta coyuntura bien vendrá una fiesta. Por estos pagos decir fiesta es decir «fiesta de verdiales», y ésta de San Andrés es la primera ocasión en el año (año agrícola) de irse agrupando las pandas, acoplarse, o irse conociendo los fiesteros ante los cambios y las novedades que ofrezcan las pandas; pero sobre todo siempre se ha aprovechado esta ocasión de principio de curso para concertarse los alcaldes sobre distribución de competencias territoriales, fechas, etc. con la vista puesta en las próximas fiestas de Navidad. De ahí el nombre de «junta» que se le da a esta sana concentración, verdadero parlamento popular.

No es cosa de alargar más esta comunicación, vaya a ser que los manes verdialeros nos condenen a pasar por el Purgatorio, del que las Ánimas Benditas constituyen, junto a los Santos Inocentes, sendas devociones características del mundo de los verdiales, curiosa simbiosis que sólo existe en la vida y creencias de esta admirable gente que lo mismo se autodenominan tontos

acentuando el sentido de inocentes, que se proclaman representantes en la tierra de las Ánimas del Purgatorio en determinadas ocasiones postulatorias, como cuando cantan:

A las Ánimas Benditas
no se les cierra la puerta.
Se les dice que perdonen
y ellas se van tan contentas.

Y ahí queda eso; en Málaga a diez de octubre de 1994.

Por los consiliarios de la Peña Juan Breva.



Lámina I

5ª Área

**DIVULGACIÓN Y ENSEÑANZA
DEL FANDANGO**

DIVULGACIÓN Y ENSEÑANZA DE LA CULTURA TRADICIONAL Y DEL FOLCLORE

Bernard Leblón y Norberto Torres

LA SITUACIÓN EN FRANCIA Y LA EXPERIENCIA DE LA UNIVERSIDAD DE PERPIÑÁN

Todos sabemos, aquí, que el interés por la cultura nace, en Europa, durante el siglo XVIII y se va a concretar, a lo largo del siglo XX, en ciencias llamadas *volkskunde* (1806), *etnología* (1838 en francés), *folclore*, (creada por Thoms en 1846). La primera cátedra de antropología se inaugura en París, en 1855, en el Museum de historia Natural. Luego, ya en el siglo XX, aparece, en 1927, el Instituto de Etnología de la Universidad de París y se crea, en 1937, el Museo de Artes y Tradiciones Populares, junto con el Museo del Hombre, en el Palacio de Chaillot. Desde 1969, se encuentra dicho museo en el Bois de Boulogne y es sede de la Sociedad de Etnología Francesa. Observamos un largo proceso de evolución desde una etnología dirigida hacia el exterior, con enfoques exóticos sustentados por los descubrimientos y la colonización de otras tierras –y, desde luego, con teorías etnocentristas y evolucionistas que son las formas cultas del racismo–, hasta una concepción actual, más interiorizada y casi introspectiva de la antropología.

A pesar de todo, el estudio de la cultura popular tardó bastante en encontrar un sitio en la Universidad, fuera del marco estricto de la etnología. Hace un par de décadas, el hispanismo francés –para dar un ejemplo– no admitía otros temas de investigación que los relativos a la literatura clásica. Personalmente, tuve la suerte de empezar a investigar sobre los gitanos –tema tabú hasta entonces– desde el año 62 para una tesina y luego para una tesis doctoral según la moda de entonces, defendida casi veinte años después, en 1980. Después de esa muy pesada formalidad, pude volver a mi afición de muchacho por el flamenco y, al darme cuenta del enorme interés de los estudiantes por este tipo de tema, pude introducir en los programas universitarios de Perpignán una serie de cursos especializados.

1) En primer lugar, fue en el tercer año –o sea, el que llamamos hoy año de licenciatura– y se trataba de un curso de civilización hispánica sobre *las minorías históricas de España* y más particularmente sobre *judíos, moriscos* y

gitanos. La introducción de este curso nos llevaba a estudiar las definiciones de ciertos conceptos, como *etnia* o *minoría*, desde distintos enfoques (etnológicos, sociopolítico, jurídico, etc.) y a tomar conciencia tanto de la complejidad de los problemas como de la falta de rigor de los planteamientos propuestos por los organismos internacionales. Nos interesábamos también por los aspectos lingüísticos de la cuestión, entre otros la lengua de los sefarditas (yûdezmo y haketiya) o el problema de las relaciones entre el mozárabe y el andaluz actual.

Una parte importante del curso –casi la mitad– se dedicaba a la música y estudiábamos, entre otras cosas, el problema de las relaciones de las músicas judía, arabeandaluza y gitana con el flamenco.

2) Luego se abrió otro curso especializado (pero también obligatorio para todos los alumnos concernidos) en el certificado que llamamos «C2 de Maîtrise» y que corresponde con el 4º año de estudios, como puente entre la licenciatura y tercer ciclo. No es exigible para entrar en los institutos Universitarios de Formación de Maestros (I.U.F.M.) donde se prepara la carrera de enseñante, pero sí para presentarse en el concurso de «agregación» y para empezar el ciclo de investigación (3º ciclo) matriculándose en D.E.A. (Diploma de Estudios profundizados) que evocaremos más adelante.

El tema central de este curso era la oposición –o la relación– entre lo culto y lo popular. Aquí empezábamos estudiando la evolución de los conceptos de *etnología* y *folklore*, las diversas teorías que se sucedieron en este campo de las ciencias humanas y los diferentes tipos de criterios relacionados con una definición del arte popular, todo esto de modo evidentemente crítico.

Nos dábamos cuenta muy pronto de que la definición más hermosa, elegante o elaborada no resistía mucho tiempo al impacto del ejemplo concreto. En el dominio de las músicas, en especial, era sumamente difícil encontrar un tipo preciso que cuadrara perfectamente con los criterios usuales de lo popular o de lo folklórico (y el caso del flamenco nos parecía particularmente irreductible).

Después de haber aplicado durante varios años, esta dicotomía *culto/popular* (que es otra forma de la cuestión del huevo y de la gallina) a la literatura medieval hispánica, elegimos al final el terreno más diversificado y menos explotado de las músicas populares, estudiando de forma más o menos profundizada unos temas como la santería cubana, la música de ida y vuelta, el tango, la música popular mexicana, la chicha peruana, la música del cono sur, las sevillanas, los verdiales, etc., etc. Muchas veces los estudiantes participaban y presentaban músicas que ellos conocían, en especial los africanos y los latinoamericanos.

3) Por fin, se creó dentro del programa de D.E.A. (Diploma de Estudios Profundizados, o sea, primer año del doctorado) un curso de metodología para la investigación en el dominio de las tradiciones populares. Examinábamos los diferentes métodos utilizables para coleccionar materiales, constituir lo que llamamos el *corpus*, seleccionar, ordenar y explotar dichos materiales, orientar la investigación, planificar la tesis, etc.

Estudiábamos, por ejemplo, la manera de elaborar un cuestionario sobre temas folklóricos como las fiestas locales, aprovechando unos modelos utilizados por nuestro colega Córdoba en la región de Granada. Veíamos cómo confeccionar una ficha de encuesta etnológica y transcribirla según las normas de la fonoteca nacional, etc.

Este trabajo fue fructífero. Los estudiantes se interesaban cada vez más por este tipo de investigación, sea porque se habían sensibilizado a ello desde los años de licenciatura o sea porque había una evolución en este sentido. El resultado se concretó en una serie de trabajos universitarios –unos treinta desde 1980 hasta 1994, entre tesinas, memorias de D.E.A. y tesis doctorales–.

Entre los temas tratados, destacan el flamenco, las tradiciones orales (cuentos, romances, coplas, canciones) y las fiestas populares. En el terreno de las tradiciones orales, publicamos en 1987, en nuestra colección *Marges*, abierta a los estudiantes, una tesina particularmente valiosa sobre las tradiciones del llamado *Campo de Aliste*, en el león occidental, lindante con Portugal. Otra tesina estudia las coplas tradicionales de la región de Cotobad, en Galicia, y otra la poesía popular y tradicional del pueblo de Moyuela, en Aragón.

El estudio de las fiestas tuvo también mucho éxito y aquí destacan títulos de trabajos como: «El Corpus de Granada entre 1940 y 1988», «La procesión de la ‘Sanch’ en Perpiñán, desde los orígenes hasta nuestros días», «Las fiestas de San Lorenzo en Huesca», «La fiesta de los verdiales», «La romería del Rocío», «Las fiestas de Ronda y de Arriate», «Las Fallas de Valencia», «La feria de Málaga», «La feria de Abril», «Las fiestas de moros y cristianos en Alcoy», etc.

En la mayoría de los casos, estos trabajos, realizados por unos estudiantes de Perpiñán hijos de emigrados españoles, representaban para ellos una oportunidad de acercarse a la cultura de sus pueblos de origen, aprovechando unos viajes o unas vacaciones en su familia de allí. Esta búsqueda de las raíces familiares ha sido, casi siempre, un incentivo poderoso y el resultado refleja el placer y la emoción que les acompañaron a todos durante sus investigaciones. La edad de sus informadores se sitúa, en muchos casos, entre los setenta y noventa años y les estimula, además, el saber que están salvando unas joyas de cultura popular en vías de desaparición.

En el caso de Perpiñán, se verifica la conjunción de una tendencia actual

–y esperamos que no se limite a una mera moda– de recuperación del pasado con una situación de jóvenes inmigrados de segunda generación, totalmente integrados en su tierra natal, Francia, pero ávidos, al mismo tiempo, de conocer a su patria de origen (tanto la grande como la chica). Hay que observar, aquí, que la experiencia de Perpiñán se debe a unas circunstancias particulares y que no es representativa de la situación general en Francia. Sin embargo, en toda Francia la universidad se está abriendo –y muy concretamente en los departamentos de Estudios hispánicos– a unos temas populares o tradicionales que parecían totalmente excluidos antaño. Este despertar de la conciencia universitaria hacia esos temas injustamente olvidados no tiene, a pesar de todo, el carácter espectacular que cobra en España en la actualidad y esto se debe a diversos motivos. Ha desempeñado, me parece, un papel explosivo el largo letargo impuesto por la guerra civil y la posguerra; luego, ha sido decisivo el impacto de la democracia, de una Constitución que aparece como la más moderna de Europa a ese nivel de recuperación de la autonomía cultural, y, por fin, hay que subrayar que España en conjunto y Andalucía en particular constituyen la región de Europa donde se han preservado mejor unas tradiciones populares antiquísimas. En Francia, a pesar del interés actual por el folclore antiguo, en la mayoría de los casos hay que reinventarlo por completo, improvisando, por ejemplo, músicas neo-medievales sobre textos sacados de viejos manuscritos. En Andalucía no pasa lo mismo y la vivacidad de las tradiciones locales justifica plenamente el esfuerzo muy notable que se está manifestando ahora en los programas escolares y universitarios. (De eso, precisamente, nos va a hablar ahora Norberto Torres y le dejo la palabra).

* * *

Después del ámbito universitario francés expuesto por Bernard Leblon, mi intervención va dirigida sobre todo a un colectivo no académico, pero no menos importante, el de las asociaciones y grupos de música y danzas tradicionales. Es evidente que estos colectivos movilizan hoy un gran número de personas, esfuerzos, recursos, ilusiones y desengaños, dudas y logros, siempre con buena voluntad para divulgar y enseñar las músicas y danzas, como las de fandangos.

¿Cómo se enseña este folclore? ¿Cómo se divulga? ¿Hay unidad de criterios y de acciones en las diferentes provincias andaluzas? ¿Qué objetivos se pretende con ello a largo plazo? Intentar reunir algunos elementos para aportar una reflexión sobre estos interrogantes es lo que pretendo hacer a continuación deseando que por el marco que nos reúne aquí, el Congreso de Folclore Andaluz dedicado al fandango, sirva para perfilar un primer diagnóstico sobre la divulgación y enseñanza del folclore en Andalucía.

Claro está, mi ámbito de acción, como la mayoría de vosotros y vosotras,

supongo, se circunscribe a una provincia, la de Almería, a una experiencia docente, la llevada a cabo en la Escuela Municipal de Folclore de Almería, y, anteriormente, en la Escuela Comarcal de Música del Bajo Andarax. Por otra parte, el trabajo de campo de mi tesis doctoral, cuyo tema es el folclore musical y el flamenco de Almería, me permite tener contactos con diferentes escuelas municipales y comarcales de la provincia, además de los informantes específicos, y tener conocimiento de su organización y funcionamiento.

Fijaré pues el esquema siguiente de exposición:

- Músicas y danzas tradicionales en la provincia de Almería: declive y recuperación.
- Divulgación y enseñanza de las músicas y danzas tradicionales en los pueblos de Almería.
- Escuela de música y baile de Chirivel y Vélez-Rubio/escuela de rondallas en las comarcas del Alto Almanzora, Nacimiento y Bajo Andarax.
- Cantidad versus calidad.
- Conclusiones.

MÚSICAS Y DANZAS TRADICIONALES EN LA PROVINCIA DE ALMERÍA: DECLIVE Y RECUPERACIÓN.

Para comprobar dos hipótesis de trabajo de nuestra tesis (el folclore musical almeriense tiene alguna relación con el taranto), hemos iniciado la recopilación y grabación sonora de las zonas mineras de Almería. Para ellos, nos hemos desplazado a tres zonas: Sierra de Gádor, Sierra de Almagrera, Sierra de Filabres (esta última sólo iniciada). Con las informaciones recogidas, hemos podido esbozar ya una visión de conjunto de las músicas y danzas tradicionales en la provincia de Almería.

Los informantes coinciden en lo siguiente:

Hasta los años 1934 o 1935 según las zonas, se practicaban los bailes sueltos, llamados «de postizas» o de «palillos». Fandangos, malagueñas, peteneras, sevillanas, boleros, seguidillas, parrandas, mudanzas, robaos, arrieras, soleares, jotas, parral o enreaílo, cada zona tiene su repertorio con cuatro bailes fundamentalmente, que adquieren nombres diferentes según las localidades: fandangos, seguidillas, jotas, peteneras. La enseñanza del baile estaba a cargo de maestros, llamados a menudo «maestro bolero» o simplemente «bolero» (Vicente «El Bolero», Frasquito «El Bolero», Antonio «El Bolero»). Se desplazaban a los cortijos o a las casas de los pueblos, y a cambio a menudo de productos alimenticios, enseñaban a las mozas, que se reunían con tal motivo. Solían tararear la música mientras enseñaban los pasos y las mudanzas,

señalando en el suelo con tizas el lugar de colocación de las parejas, marcando el ritmo con sus postizas de gran tamaño. Cuando ya se trataba de fiestas, celebraciones o simples bailes para divertirse, la parte musical estaba a cargo de «músicos de oído», es decir carente de cualquier formación académica. Los instrumentos solían ser de cuerdas (guitarras, bandurrias, laúdes, violines, acordeones en algunos pueblos), y contruidos a veces por los propios músicos. El aprendizaje y enseñanza recibida eran muy elemental: el aficionado músico se pegaba al que sabía tocar hasta aprender su repertorio. La música tenía una función clara para los músicos: acompañar el baile y pasárselo bien en fiestas, celebraciones, bailes improvisados, etc.

A partir de los años 34/35 se produce un fenómeno de aculturación. Los bailes «agarraos» (mazurca, polka, pasodoble, schottish, etc.) desplazan los bailes de palillos, desaparecen los maestros, y las gramolas importadas a menudo de Argentina sirven para acompañar los bailes nuevos, y de referente a los instrumentistas para sacar de «oído» las canciones que están de moda.

La guerra civil marca un paréntesis y un vacío. Luego, a partir de los años 40, la Sección Femenina visita los pueblos para instruir a las mozas. Son a menudo parejas de mujeres las que llevan a cabo esta labor, entre ella recuperar y enseñar los bailes tradicionales. Para ellos, se informan acerca de las abuelas del pueblo. En esta época nacen los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina. Miembros veteranos de estos grupos o mujeres de los pueblos visitados que vivieron tempranamente este periodo y que se aficionaron a las danzas, han mantenido el aprendizaje recibido y han mantenido o formado estos y otros grupos folclóricos, sirviendo de puente entre el anterior régimen y la democracia de hoy.

La reciente revalorización de lo popular y la búsqueda de señas de identidad del nuevo estado autonómico, genera un caldo de cultivo para las manifestaciones populares, propiciado y apoyado por las administraciones e instituciones. Los grupos de Coros y Danzas han formado una nueva generación con edad comprendida entre los 18 a 30 años que atiende a la demanda de creación de escuelas de baile y grupos locales, con figuras como la del monitor o monitora de baile, verdaderos profesionales de lo folclórico. Apoyada por los medios informativos y programas como «Tal como somos», la divulgación de ha disparado hoy, con un ritmo desenfrenado y contenido no pocas veces más que sospechoso. Es raro hoy que el pueblo, por muy pequeño que sea, no tenga su grupo de baile, su coro rociero, su rondalla, su banda, y si no los tiene, se lo monta con los músicos del pueblo de acá, parejas del pueblo de allá, los y las voluntarios/as para que el pueblo y su alcalde queden bien en la pequeña pantalla. Sin embargo, la uniformidad es el rasgo que suele caracterizar a todos estos grupos, sea del pueblo que sea: misma indumentaria, mismo repertorio (Vito, Reja, Fandanguillo, Sevillanas,

Patrona, Malagueñas, Peteneras, Fandangos regionales, etc.), misma coreografía, misma disciplina y jerarquía internas. Tendremos que convenir que parte de las danzas y músicas supuestamente tradicionales, son arreglos recientes realizados por la Sección Femenina, que gozan actualmente de una divulgación sin par y son enseñados en casi toda la provincia.

¿Cuál ha sido el alcance de la Sección Femenina en la recuperación de músicas y danzas tradicionales? ¿En qué grado se ha respetado lo recuperado, y en qué grado ha sido transformado por nuevos patrones estéticos y plásticos? Creo que merece la pena detenernos en estas preguntas en el debate posterior.

Paralelamente a este tipo de divulgación y enseñanza muy relacionados con los grupos de Coros y Danzas, encontramos dos zonas con una reciente recuperación de sus tradiciones populares: son dos zonas tradicionalmente aisladas, y que por ello han mantenido bastante vivas estas tradiciones. Se trata de la Alpujarra y de los Vélez, con el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra y el Encuentro de Cuadrillas. Asociaciones culturales, personalidades investigadoras, adhesiones de todos los sectores de población, responsables municipales sensibilizados en el tema, etc. puede explicar la reciente recuperación, divulgación y enseñanza de las músicas y danzas tradicionales en estas zonas, que ha alcanzado cuotas de participación asombrosas. A diferencias del repertorio de los grupos de Coros y Danzas, que parece carecer de investigación elaborada, el contenido presentado cada año en el Festival de la Alpujarra o en el Encuentro de Cuadrillas, viene acompañado de una importante labor recopilatoria e investigadora que se traduce en grabaciones, revistas, publicaciones, premios de recuperación, congresos, etc. con una apreciable mejoría cada año, reflejo del afán de superación de los organizadores.

Por fin, hemos encontrado un caso muy interesante de transmisión hereditaria de la enseñanza y divulgación de las músicas y danzas tradicionales. Se trata de la familia de los Fernández, ubicada en Vera, una de las familias de la numerosa población gitana que encontramos en el Levante almeriense en pueblos como Turre o Vera. Perfectamente asentada e integrada en el municipio, esta familia vive tradicionalmente de dos oficios: la venta en mercados y la enseñanza del baile, completada por la profesionalización en actuaciones musicales. Gracias a varias visitas y a la amabilidad excepcional de todos sus miembros, hemos podido seguir la pista de Antonio «El Bolero», de su hijo Frasquito «El Bolero» de Juan José Fernández y su tío «El Campillo», guitarristas, que formó el grupo flamenco «Los Churumbeles de España» con sus dos hijas pequeñas, hoy mayores y conocidas como «Las Chivancas», a cargo de la enseñanza del baile en los lugares donde pasara el abuelo: Antas, Garrucha, Mojácar, Vera, Cuevas de Almanzora, Palomares. Además de enseñar los bai-

les tradicionales que heredaron de su abuelo y bisabuelo (malagueñas, peteneras, boleros, sevillanas, soleares) donde se nota la aportación personal en la coreografía, lo que diferencia esta zona a otras, con casos aislados como las soleares de Vera, única en la provincia, y que todos los indicios señalan como la famosa soleares de Arcas, completan su magisterio con el baile flamenco que han aprendido y perfeccionado en Granada, en las clases de la Cátedra de Mariquilla.

DIVULGACIÓN Y ENSEÑANZA DE LAS MÚSICAS Y DANZAS TRADICIONALES EN LOS PUEBLOS DE ALMERÍA

La divulgación y enseñanza de las músicas y danzas tradicionales en los pueblos de Almería está muy ligada a la reciente división comarcal de la provincial. Con la llegada de la democracia en España, los ayuntamientos han pasado de cubrir los servicios mínimos establecidos por ley, a atender a toda una serie de servicios de tipo sociales y culturales. Con el marco legislativo de la Ley de Base de Régimen Local aprobada en 1985, y a través de la diputación provincial, «ayuntamiento de los ayuntamientos», se ha intentado racionalizar estos servicios con una división comarcal de la provincia, ya que Almería con 103 pueblos, posee poco más de 20.000 habitantes, con plenas competencias en estos servicios. Entre las comisiones comarcales estructuradas, están las comisiones de cultura encargadas de coordinar proyectos culturales de ámbito comarcal. Para ello, reciben una subvención anual de la diputación, y cuentan con un coordinador cultural, figura-puente entre la comarca y la diputación. Entre los proyectos llevados a cabo suele figurar casi siempre alguna actividad relacionada con la música y danza, que responde a la demanda de los pueblos.

La Guía cultural y deportiva que publica mensualmente la diputación de Almería y que recoge todas las actividades culturales y deportivas de la provincia nos señala lo siguiente en el apartado Talleres/Escuelas (nº 25 de junio de 1994):

Comarca del Alto Almanzora: Escuela Comarcal de Cuerda (Cela, Sierro, Purchena, Urracal, Olula del Río, Serón, Suflí, Armuña, Tijola, Lúcar).

Comarca del Río Nacimiento: Escuela Comarcal de Baile (Abrucena, Fiñana, Gergal, Nacimiento, Abla); Escuela de Rondallas (Abla, Abrucena, Nacimiento).

Comarca del Mármol: Escuela Comarcal de Música (Fines, Albanchez, Líjar).

Comarca del Bajo Andarax: Escuela Comarcal de Baile (Benahadux, Gádor, Viator, Rioja, Huércal de Almería); Escuela Comarcal de Música (Agrupaciones de Cuerda: rondalla), (Huércal de Almería, Benahadux, Rioja, Gádor, Viator).

Comarca de Filabres-Alhamilla: Escuela Comarcal de Bailes Regionales (Tabernas, Tahal, Lubrín, Sorbas).

Al margen de la estructura comarcal, hay municipios que prefieren la organización municipal. Veamos:

Comarca de Levante Sur: Escuela Municipal de Folklore de Carbonera; Escuela Municipal de Guitarra Flamenca de Mojácar y de los Gallardos; Escuela Municipal de Sevillanas (Educación de Adultos) de Carboneras.

Comarca del Alto Almanzora: Escuela de Danza Clásica y Flamenca (Olula del Río, Serón, Purchena, Hijate); Escuela de Baile (Bayarque, Tíjola, Cela, Lúcar).

Comarca del Río Nacimiento: Escuela de Rondallas (Abla, Abrucena, Nacimiento).

Comarca del Mármol: Taller de Baile (Fines, Cantoria); Taller de guitarra (Cantoria).

Comarca del Medio-Andarax-Bajo Nacimiento: Taller de Rondalla (Bentarique, Illar).

Comarca de Saliente: Escuela de Baile (Oria).

Comarca de Taberno, Arboleas, Zurgena: Escuela Música (Zurgena); Taller de Guitarra y Bandurria (Arboleas).

Comarca de Filabres-Alhamilla: Escuela Municipal del Bailes Regionales.

Aunque no figura en la guía, damos cuenta también en esta relación de la Escuela Municipal de Música y Danza de Berja, creada en 1983, y pionera en este tipo de escuelas, a iniciativa de José Ruiz Fernández. También se creó en 1991 la Escuela Comarcal de Música y Baile de la Alpujarra que abarca a Dalías, Berja, Alcolea, Laujar de Andarax, Fordón, Paterna del Río, Bayárcol y Balaregra.

En cuanto al contenido de la Escuela Municipal de Folclore de Almería, remitimos en cuanto a su contenido musical, a las actas del III Congreso de Folclore Andaluz, celebrado en Almería en 1990.

A pesar de esta organización municipal, son las comisiones comarcales de cultura las encargadas de la organización.

¿Quién y cómo se enseña en todas estas escuelas? ¿Hay unidad de criterios, o al contrario, cada municipio tiene los suyos propios? ¿Cuáles son los objetivos a corto, medio y largo plazo? Sería interesante contrastar aquí con la organización en otras provincias y ver si se pueden dar respuestas a estas preguntas, ya a nivel regional.

Como muestra de la enseñanza y divulgación de las músicas y danzas tradicionales, vamos a comentar seguidamente tres ejemplos.

ESCUELA DE MÚSICA Y BAILE DE CHIRIVEL Y VÉLEZ-RUBIO

Escuela de rondallas en las Comarcas del Alto Almanzora, Nacimiento y Bajo-Andarax.

Jesús Torrente Carricondo nos informa del contenido de la escuela de música y baile de Chirivel.

Se crea en 1993 a iniciativa de la Asociación de Amigos de la Cultura, para recuperar los bailes tradicionales de la zona. Estos bailes se perdieron por los años 50 y se reavivaron gracias a la cuadrilla de ánimo de Chirivel a partir de 1980.

Jesús Torrente, empezó a tocar a los 9 años la guitarra, el laúd y la bandurria, recibiendo unas clases de un músico mayor, y pronto se vio convertido en autodidacta. Lo que ha aprendido es «de oído», es decir oír y sacar las notas en el instrumentos. Divide la escuela de cuerda en tres niveles:

– *Pequeños*. Enseña a poner los dedos, los acordes y a marcar el ritmo de la parranda, tanto en la guitarra como en la bandurria y el laúd.

– *Mediano*. Enseña ritmo y punteo de la parranda, malagueña, jota y pasacalle.

– *Mayores*. Enseña ritmo y punteo de la cartagenera, murciana, Rosario de la Aurora, Aguilando, Misa de Gozo, fandango rajao. Utiliza en este último grupo para dar mayor brillantez a la ejecución, el requintar las guitarras con cejilla al cinco y al siete (La y Si). El repertorio es básicamente local y murciano, aunque acaba de incluir el fandango rajao que es de un pueblo de Jaén (Los Noguerones). Lo escuchó el año pasado al grupo jiennense, le gustó y lo ha sacado de la cinta para enseñarlo. Forma parte ahora del repertorio del grupo de Chirivel.

La temporización de cada curso es de un año, por lo cual un alumno necesita tres años para aprender el repertorio. Pasado este plazo, Jesús Torrente piensa enseñar pasodobles, polkas y mazurkas, siempre con un afán de recuperar costumbres perdidas. En efecto, dice que antiguamente cuando la gente se cansaba de bailar parrandas, pedían entonces pasodobles, mazurkas o polkas. Es este hábito el que pretende recuperar, aunque la gente ahora sólo pida sevillanas, parrandas y malagueñas.

Miguel Quiles, iniciador de la idea de los Encuentros de Cuadrillas y responsables del grupo folclórico Virgen de la Salud de Vélez-Rubio.

También nace a iniciativa de una asociación, la Asociación Grupo Folclórico Virgen de la Salud, creada en julio del 92.

La Sección Femenina estaba al cargo de la recuperación del folclore y la constitución de grupos en Vélez-Rubio. cuando desapareció, las cuadrillas de ánimo se encargaron de mantener las tradiciones. Luego un maestro de Puerto-Lumbreras, José «El Gitano», enseñó a su manera los bailes que conocía (parranda, malagueña, jota) y estuvo al origen de la creación de dos grupos: Virgen de la Purísima, y Virgen de la Salud.

La escuela de música y baile de la asociación, creada en noviembre 92, consta de unas clases de danza a cargo de Cristóbal Salvador Pérez, residente en Huércal-Overa, con tres niveles o representación: juvenil/cadete/infantil.

Las clases de cuerda más reciente (este curso), están a cargo de Jesús Torrente Carricondo, de Chirivel.

La asociación tiene previsto hacer otro grupo con mayores, de 40 años para arriba. Se dedica además de la escuela, a una importante actividad de investigación, recopilación, organización (en los encuentros y el congreso comarcal sobre cuadrillas).

El paralelismo con la Alpujarra es evidente.

El repertorio del grupo Virgen de la Salud se centra en temas de la zona y temas murcianos: parranda, malagueña, gandula, manchega, jota, yerbabuena.

También están introduciendo temas que llaman andaluces: Reja, Vito y algunos fandangos.

Insiste Miguel Quiles en las señas de identidad murciana de la zona, que diferencia de lo andaluz.

Los componentes del grupo de música suramericana «Los Salteños» están llevando a cabo una experiencia original, con la creación de rondallas en diferentes pueblos de la provincia. Para ello, han elaborado un método titulado «La orquesta de pulso y púa. Método audio-visual de lectura lineal temporizada. La creación se debe a José Antonio García Polo, y la sistematización y aplicación a Manuel Salas, Germán Alonso y José A. García Polo.

Las características del nuevo método están anunciadas en la introducción, a saber:

1) Educa el sentido del ritmo partiendo del descubrimiento de los conceptos «pulso y acento».

2) Requiere y persigue un conocimiento gradual del diapason y del instrumento.

3) No utiliza pentagrama ni hexagrama: en la partitura aparece directamente el nombre del sonido a interpretar.

4) Maneja un 80% de la terminología musical ortodoxa: la idea es no duplicar inútilmente la nomenclatura; sólo cuando es necesario.

5) Después de tres cursos de aplicación de nuestro código universal del 20% restante se consigue fácilmente, sin situaciones traumáticas.

6) La graduación de conceptos se lleva de forma paralela en la práctica y en la teoría. Es decir, si estamos trabajando, por ejemplo la negra y su silencio, partiremos de una canción que sólo tenga negras y silencios de negra. Esto supone elegir y graduar una temática concreta (por supuesto las canciones que aquí utilizamos como modelos son meramente orientativas).

Los objetivos que se pretende conseguir con este método son los siguientes:

a) Recuperar la tradición perdida de la música de cuerda.

b) Dar a todos, especialmente a los jóvenes, la oportunidad de descubrir e incorporar la música como afición.

c) Desarrollar la autoestima y sensibilidad artística.

d) Desarrollar la capacidad de trabajo en grupo.

e) La aplicación del mismo método didáctico e idéntico contenido en cada una de las rondallas creadas, permite en un futuro inmediato la realización de concentraciones de rondallas.

El método va apoyado por un libro (bandurria, laúd, guitarra) y por una cinta con la bandurria 1 en el canal derecho y bandurria 2 en el canal izquierdo, y otra cinta con la guitarra en el canal derecho y laudes en el canal izquierdo, para que los alumnos puedan practicar en casa como si tocara con toda la rondalla.

Dedican dos horas semanales seguidas a cada rondalla, con una media de 25 a 30 alumnos, y una edad comprendida a partir de 10 años en adelante, mezclando niños con adultos.

Tienen como objetivo a alcanzar en tres años integrar cada rondalla con el grupo de baile local.

Su labor pedagógica y divulgativa le ha permitido darse cuenta y revitalizar la importante tradición de pulso y púa que hay en la provincia de Almería. En algunos pueblos como Urracal, por ejemplo, existen 4 rondallas, en Serón 3, en Olula del Río y Tíjola 2. Además de estos pueblos atienden las rondallas de Purchena, Suflí, Siervo, Armuña, Lucar, Cela, Nacimiento, Abla, Benahadux, Gádor, Viator, Rioja. Este año, han aumentado sus efectivos con un nuevo

miembro, Leandro Filloy, y atienden además a colegios de Almería como La Salle, La Jesutina, La Compañía de María, Colegio Goya, Colegio San Luis, Colegio Madre de la Luz, y a pueblos nuevos como Vera con 2 rondallas, Canjayar.

El pasado verano culminaron el primer año de actividad con un encuentro de rondallas del Alto-Almanzora/Nacimiento, dirigiendo a tres, una rondalla de 150 músicos.

Vemos, con esta exposición somera de las músicas y danzas tradicionales en la provincia de Almería, que podemos hablar de un verdadero «boom» de la divulgación y enseñanza. Pero no todo es oro que brilla, y hay motivos para tener ciertas preocupaciones.

CANTIDAD VERSUS CALIDAD

Los criterios que parece que se están siguiendo por parte de no pocos ayuntamientos pueden ser motivo de preocupación. Se está priorizando muchas veces criterios de cantidad, en detrimento de la calidad. Lo que importa a menudo a los responsables municipales, es la rentabilidad del servicio: aulas llenas, padres contentos y orgullosos de sus hijos cuando bailan en las fiestas del pueblo, son garantías del éxito y buen funcionamiento de la Escuela municipal o comarcal, mientras no se tiene capacidad, o no se quiere evaluar el contenido. Los objetivos de las escuelas no son siempre claros, ni tampoco los de la política cultural llevada a cabo con ella. ¿Hacia dónde se orientan todas estas escuelas? ¿Qué es lo que se pretende conseguir?

No hay nada más deprimente que asistir, a veces, a esas reuniones de concejales de comisiones comarcales de cultura donde sólo se habla de cifras, pesetas, número de alumnos y nadie se inquieta por lo que se está enseñando, ni se formula propuesta sobre lo que se quiere hacer con las escuelas municipales o comarcales. También varios de esos festivales llamados folclóricos, donde un grupo de pobres niños y niñas actúan sobre un escenario de mala muerte, mientras un equipo de sonido chillón pelea con el bullicio del público y reproduce el sonido deformado de una cinta desgastada, no creo que sean gratificante para nadie. En este sentido, sería necesario fijar y priorizar criterios de calidad, y actuar en consecuencia para superar el populismo y el estancamiento que amenazan no pocas escuelas de Música y Danza. Cubrir un servicio por cubrirlo, en el caso que nos interesa, es una muerte anunciada de este servicio a largo plazo.

CONCLUSIONES

Hemos podido observar dos tipos de divulgación y enseñanza de las músicas y danzas tradicionales, donde el fandango es una de las más importantes.

Por una parte, la labor de recuperación de la Sección Femenina heredada por los grupos de Coros y Danzas, con su particular forma de enseñanza para conseguir una ordenada exhibición de un repertorio renovado o reciente, de carácter más urbano que rural.

Por otra parte, la creación de escuelas ligadas a la recuperación reciente del patrimonio popular de zonas rurales tradicionalmente aisladas, y que por ello han conservado con bastante autenticidad sus tradiciones. Se caracteriza por un afán de conservación de los métodos tradicionales de transmisión oral, heredado de generación en generación.

Hoy las dos concepciones cohabitan, se entremezclan en algunos pueblos, presentes en toda la provincia, debido al entusiasmo actual por lo popular, alimentado por la búsqueda de señas de identidad de las regiones del reciente estado autonómico, por el actual municipalismo, y por los medios informativos de fuerte presencia en las zonas rurales, como es la televisión regional.

Si debemos de alegrarnos por las cuotas de participación que está alcanzando la divulgación y la enseñanza de las músicas y danzas tradicionales, pensamos sin embargo que se precisa actualmente un trabajo urgente de seguimiento e investigación sobre esta importante manifestación ciudadana, que ayudarían quizás a fijar criterios de calidad, en lugar de cantidad, que parecen motivar a veces este esfuerzo en torno a las danzas y músicas tradicionales. Pensamos que este trabajo debería de hacerse dese estamentos preparados para ello, como son las universidades. De esta forma se completaría el importante y acertado trabajo que está llevando a cabo el Centro de Documentación Musical en la parte de músicas tradicionales. Volvemos pues a reincidir en una de la conclusiones que formulamos con motivo del IV Congreso de Folclore Andaluz.

DIDÁCTICA DEL FANDANGO (REFLEXIONES EN TORNO A UNA EXPERIENCIA CON ALUMNOS DE SECUNDARIA)

Eulalia Pablo Lozano

El objetivo de esta comunicación es presentar una experiencia llevada a cabo a lo largo de los últimos seis años, una vez que la asignatura de flamenco se incluyó como E.A.T.P. (Enseñanzas y Actividades Técnico-Profesionales) en el I.B. «Martínez Montañés» de Sevilla, entre la oferta que éste había de hacer a sus alumnos de B.U.P. Deseamos con ello animar a otros en esta tarea, porque folclore y arte flamenco caerían irremediabilmente en el olvido sin alguien que los recibiese en el futuro.

Como ya argumentábamos en su día ante la Dirección General de Renovación Pedagógica, nuestros jóvenes y adolescentes demuestran un interés evidente por formas musicales, ritmos, etc., ajenos a su cultura y sus tradiciones, sufriendo lo que podríamos calificar de manipulación dirigida por y en beneficio de intereses económicos multinacionales. Un proceso de aculturación que les aleja cada vez más de las manifestaciones artísticas y musicales genuinamente andaluzas.

El objetivo fundamental de esta E.A.T.P. consistiría en una aproximación al flamenco, a partir del folclore *más próximo*, para facilitar el camino hacia ese conocimiento que termine por convertirse en afición e ilusión y que le permita, por un lado disfrutar de algo tan suyo y tan impregnado de las viviendas del pueblo andaluz, y de otro, desarrollar a través del conocimiento, práctica y dominio del ritmo y el compás, sus propias aptitudes artísticas y formas musicales de expresión. Y, ¿por qué no?, inicie a algunos en lo que en un futuro pudiera convertirse en su carrera profesional.

ANTECEDENTES

Esta experiencia parte de la publicación, en 1988, por el Servicio de Cultura Andaluza y Programas Especiales de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía del libro *Aproximación a una didáctica del Flamenco* de Calixto Sánchez y José Luis Navarro. Un texto que nace fruto de los cursos que había venido organizando el Seminario de Estudios Flamencos de la

Escuela Universitaria de Magisterio de Sevilla con el apoyo de la Dirección General de Promoción Educativa y Renovación Pedagógica de la mencionada Consejería. Cursos a los que asistimos y de los que guardamos inmejorables recuerdos y estamos convencidos de que fueron, además, semilla de inquietud por el estudio e investigación del flamenco y nos hicieron también sentir nuestra la responsabilidad de su transmisión a las nuevas generaciones.

CONTENIDOS Y METODOLOGÍA

Como ya queda apuntado, metodológicamente, el acercamiento se haría a partir del folklore más próximo al alumno, de ahí que el primer tema a tratar para los alumnos sevillanos fuese, lógicamente, las sevillanas. Lo que, como es natural, habría de variar para alumnos de Huelva, Málaga, Almería, etc.

El planteamiento de los temas es, sin embargo, prácticamente el mismo en todos. Puesto que del Fandango tratamos aquí, veamos el esquema de trabajo correspondiente a los Fandangos de Huelva:

1. Aspectos musicales:
 - 1.1. Compás.
 - 1.2. Estilos.
2. Aspectos literarios:
 - 2.1. Temática.
 - 2.2. Métrica.
 - 2.3. Recursos expresivos.
3. Aspectos históricos:
 - 3.1. Origen y desarrollo histórico-musical.
 - 3.2. Localidades cantaores.
 - 3.3. Intérpretes más representativos.
4. El Baile:
 - 4.1. Características y peculiaridades.
 - 4.2. Coreografía.

Un primer acercamiento, que suele dar buen resultado, es provocar en ellos la curiosidad hacia el tema. Podemos abordarlo preguntándonos con ellos todo lo que se nos ocurra acerca del fandango: ¿qué es un fandango?, ¿se canta?, ¿en pareja?, ¿en grupo?, ¿qué instrumentos se tocan?, ¿dónde se cantan y bailan fandangos?, ¿de dónde vienen?, ¿alguien ha visto/oído cantar/bailar fandangos?, ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿a quién?, ¿te gustan?, ¿cómo son?, ¿de qué tratan sus letras?, etc., etc. Como es bien sabido, estas preguntas suscitan el interés de los alumnos por escuchar y comprobar después hasta qué punto

«su» información era válida y cuáles son las respuestas a las interrogantes planteadas.

Un aspecto que consideramos esencial es que las clases sean fundamentalmente participativas. El alumno, el de secundaria al menos, identifica como «rollo» todo lo que la suene a clase tradicional, charla o conferencia (recordemos que soporta seis clases diarias). Dicho a su manera: *un «nota» hablando y ellos escuchando*. En este sentido, el estudio del compás y el ritmo nos serán de gran ayuda (1). Los alumnos se lo pasan bien tratando de seguir el compás, ir marcando las acentuaciones, hasta llegar a dominarlo, sentirlo, vivirlo, e incluso jugar con él. No es tarea difícil, ellos tienen un sentido del ritmo y del compás mucho mayor de lo que imaginamos. A la vez que van intentando seguir el compás y marcar los acentos, se van habituando al toque de la guitarra por fandangos de Huelva y lo identificarán después con facilidad. A partir de ahí, nos adentraremos en las letras. Primero, abordamos la temática de las coplas, explorando toda la carga de mensajes, connotaciones, historia, que cada una transmite. Después, tratamos sus aspectos métricos y estéticos: estrofa, imágenes, uso de vocabulario, recursos expresivos, etc., procurando hacerlo de la manera menos formal y más participativa posible. Procuramos que sean ellos, a ser posible por sí mismos, los que descubran la respuesta a cada interrogante, reservando para el profesor únicamente el papel de conducir, reformular, aclarar y puntualizar, aclarar y puntualizar lo que entre todos se haya hecho. El paso siguiente es escuchar un fandango e intentar que ellos lo canten. El fandango cané del Alosno, por su facilidad, se presta a las mil maravillas para ser entonado y cantado en grupo (2).

Una actividad relacionada con estos contenidos es proponerles escribir sus propias letras de fandangos con los temas que se les ocurran: sus sentimientos, su calle/barrio/pueblo, sus amigos, su familia, sus problemas, el instituto, los «profes», anécdotas de clase, etc., etc. No es raro encontrarse con inesperadas, y, a veces, divertidas sorpresas de las que todos disfrutamos.

Con respecto a los aspectos históricos, al proponer las preguntas ¿cuándo? ¿cómo? y ¿dónde?, podemos urgir en sus conocimientos histórico-geográficos sobre la provincia de Huelva y sus características.

Una breve descripción histórica sobre el fandango y algunas reflexiones sobre su arraigo popular y su importancia como raíz de otros muchos cantes suele bastar para situarlo. Un mapa de Huelva en el que estén señaladas las distintas modalidades de fandangos y sus intérpretes más representativos (3).

En este recorrido, algunas puntualizaciones nos parecen de utilidad. No importa el sistema que usemos para presentarles los distintos tipos de fandangos: vídeos, cassetes, discos; cada vez que propongamos una audición, es muy conveniente proporcionarles antes las letras. A los alumnos les cuesta

mucho entenderlas y, al no poder comprender el mensaje, tienden a desconectar y decir que no les gustan.

Otro objetivo que nos parece importante, precisamente para impedir esa manipulación de que hablamos al principio, es desarrollar su sentido crítico, que sepan dar su opinión fundamentada acerca de lo que escuchan. Esto requiere un enorme esfuerzo por su parte, por lo que es necesario ayudarles, proporcionándoles las bases sobre las que habrán de decidir: apuntándoles matices y, desde luego, facilitándoles previamente el vocabulario con el que poder expresarse.

Por último, al ser este recorrido bastante amplio, conviene ir presentándolo «por entregas», intercalando otras actividades. Si lo hacemos de un tirón, desconectarán, se pondrán a charlar de otra cosa, o mezclarán unos estilos con otros sin poder distinguir los que estén escuchando. La capacidad de concentración es otra de sus grandes limitaciones. Desde luego, no esperamos que en este primer acercamiento lleguen a distinguir cada uno de ellos. Nos conformamos simplemente con que los escuchen y decidan al final cuáles les gustan más o menos y por qué. Al final podemos hacer un sondeo para ver cuántos y cuáles son capaces de reconocer.

El esquema de trabajo que proponíamos al principio, por tanto, debe ser interpretado como un marco general, de ninguna manera, como un planteamiento estricto y cerrado. El orden a seguir, el acento o intensidad y la duración que dediquemos a cada punto y actividad que propongamos vendrá dado por las características de cada curso. Todos sabemos que no existen dos grupos iguales; lo que funciona en uno, puede no hacerlo en otro. Incluso dentro del mismo grupo, encontramos diversas actitudes y aptitudes, distintos gustos y motivaciones, como diverso es el abanico de posibilidades que ofrece nuestro folclore y nuestro arte flamenco. Habrá, por tanto, que compaginarlo todo y aprovecharlo para enriquecer y dar variedad a la clase. Para ello lo mejor es llegar a acuerdos entre todos sobre el planteamiento de éstas. Unos días se dedican a un tipo de actividades y otros a otro. Incluso, cuando es posible, se establecen grupos dentro de la misma clase. Por ejemplo, mientras unos, generalmente niñas, practican la coreografía de un baile, otros estarán trabajando con letras o preparando la presentación de un nuevo tema, o haciendo algún poster explicativo, o seleccionando una audición con los intérpretes y fandangos que más les gusten. A algunos les gusta cantar y cuando hay alguien que sabe algo de guitarra (en el centro funciona un taller de guitarra y otro de bale), preparan una audición «en vivo» para sus compañeros.

En la imprescindible información que sobre algunos temas tenemos que proporcionar a los alumnos, es muy conveniente variar el acercamiento, buscar algo nuevo, cambiar el orden, para alejarnos al máximo de la rutina. Los

alumnos suelen mostrar mayor interés y curiosidad ante un enfoque inesperado. Por ejemplo, en el tema de los fandangos de Huelva, para presentar algunos de sus intérpretes más representativos, nosotros utilizamos junto con audiciones de sus fandangos diapositivas de cantaores: Paco Isidro, El Niño León, Rengel, Paco Toronjo, etc. Inmediatamente surgen comentarios sobre la forma de vestir, el sombrero de éste, la apariencia del otro, etc. Intentamos con ello que relacionen imagen, anécdotas sobre sus vidas –¡les encantan las anécdotas!–, letras que previamente les hemos dictado, y características musicales que vamos comentando sobre la marcha. Otras veces, como ya hemos apuntado, son los propios alumnos los que presentan a sus cantaores preferidos.

Ni que decir tiene que el apartado baile en los fandangos de Huelva tiene un cariz eminentemente práctico y muy atractivo para ellos. Sin gran dificultad se pueden montar tres o cuatro fandangos en clase en los que participarán prácticamente todos. Unos al baile, otros al cante, el resto haciendo compás. o como espectadores. Si se dispone de una cámara de vídeo, siempre hay alguien que está dispuesto a hacer de «técnico». El «pase» de lo que han hecho entre todos será una clase que estarán siempre dispuestos a repetir y servirá como material de apoyo y para animar a futuros grupos a hacer algo parecido.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

La evaluación del rendimiento escolar, como puede deducirse de todo lo expuesto anteriormente, no podrá en ningún caso considerarse como una medición de conocimientos más o menos enciclopédicos obtenidos a lo largo del curso. Muy por el contrario, consistirá en una valoración de la aptitud desarrollada, así como de la actitud, receptibilidad y grado de participación del alumno, demostradas en cada una de las actividades que durante el curso se le propongan.

Nosotros partimos de la base, desde el primer día de curso, de que los requisitos para aprobar son fundamentalmente tres: asistencia a clase, respeto al trabajo de todos y cada uno de los que la componemos (lo que no impide la libertad para expresar uno su opinión sobre los aspectos que vayan surgiendo), y un trabajo por trimestre.

La elección del trabajo es libre, dentro de una abierta y amplia serie de ofertas que les vamos proponiendo. Ellos, a su vez, pueden hacer sus propias sugerencias sobre lo que les gustaría hacer. El límite de tiempo es el final de cada evaluación, pero pueden ir presentando sus trabajos en el momento que quieran. Los menos imaginativos se limitan a dar su propia visión sobre lo que hemos visto. Otros comentan letras, hacen su propia antología de las que

más les gustan o las agrupan por temas. Algunos incluso presentan sus propias letras o preparan una grabación con sus intérpretes o cantes preferidos. Hay también quienes, los menos desde luego, preparan una clase con material seleccionado por ellos mismos sobre un cante o un intérprete u organizan una actuación –cante, baile o guitarra–, reportajes fotográficos, collages, gráficos, trabajos radiofónicos o actividades flamencas, críticas sobre películas u otros espectáculos vistos en clase o fuera de ella.

El trabajo del último trimestre consiste necesariamente en el análisis y evaluación del curso, con su crítica del mismo así como sugerencias para el próximo. Una información vital para desechar lo que no ha servido, corregir los errores, mejorar los logros y abrir nuevos caminos.

En este sentido, algunas de las actividades que han disfrutado de una gran acogida por parte de los alumnos han sido la presencia en clase de algún artista, las salidas a visitar puntos de interés en la ciudad –antiguos corrales de vecinos–, un viaje al Alosno, las asistencias colectivas a recitales y los conciertos organizados en el Centro.

NOTAS

1. La técnica sugerida para hacerlo se encuentra claramente detallada en el libro referido anteriormente, p. 22, que viene acompañado de un cassette de apoyo.
2. Op. cit., pp. 23, 24 y 25. El uso del fandango cané del Alosno grabado en el disco *La voz antigua del Alosno* es una gran ayuda para profesores, como es nuestro caso, no muy bien dotados en el envidiable arte de cantar o, al menos, entonar.
3. El propuesto por Juan Gómez Hiraldo en su *Itinerario Lírico del Fandango de Huelva* suele sernos de gran utilidad. De él hemos extraído también el mapa, a partir del cual, los propios alumnos, en sus actividades de clase, pueden ir confeccionando otros más atractivos, en forma de posters, que nos sirven para años sucesivos.

EXPRESIONES DE LA CULTURA DE UN PUEBLO: EL FANDANGO.

**Francisca Ángel Álvarez, Ana Bueno Marín
y Francisco García Fernández**

I. IMPORTANCIA DE LA CULTURA ANDALUZA

A) Saber popular y educación

La educación se concibe como una tarea continua y constante a lo largo de toda la vida, lo que presupone además, que la escuela ya no puede ser entendida como el único medio de acción educativa.

Los actuales planteamientos didácticos tratan de llevar a la práctica el principio de acercar la escuela al medio donde se asienta, tratando de acercar a los niños y niñas a los hechos culturales que configuran las realidades socio-culturales.

La escuela puede ser, por consiguiente, un vehículo acertado para transmitir y dar a conocer a las jóvenes generaciones las raíces de su propio pueblo.

Llevar el folclore a la escuela supone un proceso metodológico que tiene que estar basado en concepciones lo más vinculadas a las raíces del folclore.

En la incorporación del folclore a la educación hay un aspecto básico y es ¿quién lo va a transmitir?, deberían ser personas *no* ajenas al niño y su entorno escolar.

Por último, somos las actuales generaciones quienes debemos propiciar el interés por el folclore y su entorno, al igual que preparar e impulsar a las futuras en una actitud crítica y abierta.

B) La cultura andaluza en los programas escolares

B.1. Fundamentación

La Ley Orgánica 6/1981, de 30 de Diciembre, Estatuto de Autonomía para Andalucía, establece en su artículo 19 que corresponde a la Comunidad Autónoma de Andalucía la regulación y administración de la Enseñanza en toda su extensión, niveles y grados, modalidades y especialidades en el ámbito de su

competencia. En el mismo artículo, punto 2, se afirma que los poderes de la Comunidad Autónoma velarán porque los contenidos de la Enseñanza e investigación en Andalucía guarden una esencial conexión con las realidades, tradiciones, problemas y necesidades del pueblo andaluz.

Basándose en este mandato, en el Decreto 193/1984, de 3 de julio, por el que se aprueba el temario y objetivos generales a los que habrían de ceñirse las programaciones experimentales sobre Cultura Andaluza, concretó la Administración Andaluza, en aquellos momentos, la incorporación del Programa de Cultura Andaluza a las actividades docentes. Este programa ha sido durante varios años un instrumento eficaz para impulsar la búsqueda y promoción en el sistema educativo de las raíces de nuestra cultura, suponiendo también una renovación metodológica en cuanto al tratamiento de los temas y acercándose a las concepciones actuales de la psicología del aprendizaje.

B.2. Implicación en el curriculum escolar

La promulgación del Decreto 105/1992, de 9 de junio, (con la puesta en marcha de la L.O.G.S.E. «Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo» en el curso 1992/93) por el que se establecen las enseñanzas correspondientes a la Educación Primaria en Andalucía, supone la inclusión en los diversos elementos curriculares de los contenidos de la Cultura Andaluza. Este será, en virtud de este Decreto, el marco de referencia donde se construye el aprendizaje de cultura los alumnos como uno de los objetivos y contenidos básicos del currículum andaluz. Para favorecer la consecución de lo anterior se han venido poniendo en marcha distintas acciones sobre temas concernientes a la Cultura Andaluza.

El objetivo de estas actuaciones era el de fomentar la inclusión en la realidad escolar de aquellos factores que definen nuestra identidad cultural.

B.3. Reafirmación

Tres razones son básicas para justificar este objetivo fundamental y todo el proceso legislativo que lo ha venido a desarrollar.

– Una razón es de carácter PEDAGÓGICO:

El conocimiento del medio en el que el alumno vive, constituye el punto de partida para cualquier aprendizaje. Partir de lo inmediato y de lo conocido, de lo concreto y de lo familiar, son escalones firmes y seguros para iniciar el proceso de enseñanza-aprendizaje, que en sucesivas etapas, deberá adentrarse en terrenos más abstractos, lejanos y desconocidos.

Una adecuada cimentación del aprendizaje ha de partir del entorno vivido, es una premisa teórica que hoy se acepta de manera amplia en las diversas escuelas y corrientes pedagógicas y que debe adecuarse al proceso de maduración del alumnado.

– Otra razón es de tipo HISTÓRICO:

Asistimos hoy a un proceso de configuración de una cultura universal que está convirtiendo a nuestro mundo en lo que se ha dado en llamar «la aldea global de la humanidad». La participación de las personas en esa cultura de dimensiones planetarias, requiere más que nunca un reconocimiento de sus raíces culturales y de todos aquellos rasgos que constituyen sus señas de identidad.

Es la única manera de que la participación en los proyectos colectivos y el diálogo entre las personas y los pueblos se realice desde el pluralismo y la diversidad.

– Y la tercera razón, no por obvia, menos fundamental: *es que somos andaluces*.

Nuestro ESTATUTO y NUESTRA CONSTITUCIÓN, reconocen ese derecho y obligan a cumplir ese deber, de modo que haciendo referencia a las Conclusiones Generales de los anteriores Congresos de Folclore en los que considerábamos necesaria la inclusión del Folclore en el currículum escolar, es ahora y con lo anteriormente expuesto cuando nuestras aspiraciones se ven reflejadas en un marco legal: LA L.O.G.S.E.

C) Folclore y escuela

C.1. Proceso de comunicación

En el término «comunicación» está incluida la idea de transmitir una información. Pero la comunicación, es distinta de la mera información, dado que incluye la finalidad de persuadir de algo a alguien.

Por ejemplo:

En la comunicación educativa, se transmiten unos conocimientos, actitudes o valores, con el fin de que provoquen en el alumno comportamientos acordes con unos modelos y objetivos propuestos.

Queremos ser capaces de comunicar dos aspectos importantes:

1. La escuela debe ser uno de los medios de comunicación de nuestro Folclore.
2. El folclore es un medio de comunicación en nuestra Escuela.

C.2. Medio educativo

Teniendo en cuenta las capacidades que al final de etapa queremos conseguir en nuestros alumnos-as, el folclore hace una aportación muy importante ya que favorece:

- El conocimiento del cuerpo:
 - Estableciendo relaciones afectivas
 - Colaborando en la planificación y realización de actividades
 - Aceptando normas y reglas
 - Respetando diferentes puntos de vista
 - Asumiendo responsabilidades.

Lo mismo ocurre si analizamos los objetivos de cada una de las diferentes áreas del currículo, el folclore hace una clara aportación para la consecución de los mismos.

C.3. Aspectos metodológicos

Se puede hablar de dos fases perfectamente diferenciadas:

1. Recepción-aprendizaje.
2. Transmisión.

La primera fase requiere la participación de personas cualificadas en la parcela del folclore.

La segunda fase es un proceso de transformación y adaptación de los conocimientos adquiridos a la edad e intereses de los niños, cuya metodología será fundamentalmente activa para conseguir que «el sujeto desee aprender lo que nos interese que aprenda».

Conseguido lo anterior, se deben iniciar sencillos ejercicios, que vayan desarrollando el sentido rítmico.

II. CONCRECIÓN DE LOS OBJETIVOS MARCADOS EN LA L.O.G.S.E.

A) Fin primero y fundamental

Nuestro fin primero y fundamental, como queda reflejado en la L.O.G.S.E. es proporcionar a los niños-as el desarrollo integral y armónico de su personalidad, sin discriminación de sexo y ubicándolos en su entorno social y cultural más cercano.

Nuestro medio ha sido el FOLCLORE. La danza ha sido el mejor medio de

comunicación y expresión para construir una escuela integradora donde la forma de conocimiento de su cultura, costumbres y folclore se realiza en forma de experiencia, dándole un carácter lúdico y activo, reafirmador de la confianza del niño y los demás.

Hemos tenido la necesidad de valorar el sentido humanista de la danza, más que esperar determinados resultados. No hemos pretendido «formar bailarines», sino utilizar la danza y el folclore como vehículo pedagógico de investigación para recuperar y acercar nuestras tradiciones a la escuela de una forma vivencial, práctica y real.

Dentro de nuestro proceso de investigación pretendemos utilizar el folclore como medio integrador y no provocador de marginación, entendida tal y como refleja la L.O.G.S.E. en su Artículo 2.3. apartado C: «La efectiva igualdad de derechos entre los sexos, el rechazo a todo tipo de discriminación y el respeto a todo tipo de cultura».

B) Objetivos que reflejan los diseños curriculares de nuestra comunidad autónoma

Podríamos destacar:

1. Explotar, practicar y divulgar nuestros cantes y bailes.
2. Fomentar actitudes positivas hacia nuestra música y bailes entendiéndolos como vehículos de expresión del sentimiento colectivo de nuestro pueblo.
3. Fomentar actitudes de defensa de las tradiciones, costumbres y fiestas andaluzas.

Queremos reseñar que aunque el folclore haya tenido un espacio propio en el aula, éste no ha sido desgajado de la vida escolar, es más, a través de él se han cubierto otros aspectos del currículo explícito tales como:

- Coordinación dinámica general.
- Coordinación óculo-manual (castañuelas).
- Dominio del esquema corporal y su movimiento.
- Lateralidad.
- Relajación.
- Orientación espacio-temporal.
- Conceptos básicos.
- Dramatización.
- Expresión corporal.
- Vocabulario específico del tema: letrillas, metáforas, ...
- Ritmos aplicables al lenguaje matemático: binarios (par/impar), ternarios, formas y cuerpos, espacios, ...

III. LA DANZA DEL FANDANGO DE GRANADA COMO ELEMENTO SOCIALIZADOR EN LA COMUNIDAD EDUCATIVA

A) Una danza de su entorno

La cultura de un pueblo es un cúmulo de pequeños y grandes elementos, en los que, muchas veces, los más importantes son los más insignificantes, cotidianos y usuales. Por lo tanto, se puede trabajar la cultura andaluza con un poema de García Lorca, con una leyenda tradicional de la localidad o en una visita a la Alhambra y, en este caso, con una danza: El Fandango de Granada, cuya visión puede constituir un mensaje nítido y claro de la sensibilidad expresiva propia de nuestra cultura.

B) Conocimiento e identificación con su tierra y cultura

Basándonos en los objetivos generales y de área que marca la L.O.G.S.E. y que son:

- Conocer el patrimonio cultural, participar en su conservación y mejora y respetar la diversidad lingüística y cultural como derecho de los pueblos e individuos, desarrollando una actitud de interés y respeto hacia el ejercicio de este derecho.

- Comunicarse a través de medios de expresión verbal, corporal, visual, musical y matemáticamente, desarrollando la sensibilidad estética, la creatividad y la capacidad para disfrutar de las obras y manifestaciones artísticas.

- Reconocer y apreciar su pertenencia a unos grupos sociales con características y rasgos propios (pautas de convivencia, relaciones entre los miembros, costumbres y valores compartido, lengua común, intereses, ...) respetando y valorando las diferencias con otros grupos y rechazando cualquier clase de discriminación por este hecho.

- Comprender las posibilidades del sonido, la imagen, el gesto y el movimiento como elementos de representación y utilizarlas para expresar ideas, sentimientos y vivencias de forma personal y autónoma en situaciones de comunicación y juego.

- Utilizar la voz y el propio cuerpo como instrumento de representación y comunicación plástica, musical y dramática, y contribuir con ello al equilibrio afectivo y a la relación con los otros.

- Tener confianza en las elaboraciones artísticas propias, disfrutar con su realización y apreciar su contribución al goce y al bienestar personal.

– Conocer y respetar las principales manifestaciones artísticas presentes en el entorno, así como los elementos más destacados del patrimonio cultural desarrollando criterios propios de valoración.

– Utilizar los recursos expresivos del cuerpo y del movimiento para comunicar sensaciones, ideas y estados de ánimo y comprender mensajes expresados de este modo.

El aprendizaje y ejecución del Fandango de Granada pusieron a la comunidad escolar en contacto con su tierra, cultura y costumbres, ya que la actividad de expresión y elaboración artística tiene un componente social y cultural importante.

La sociedad y su cultura elabora códigos para las creaciones artísticas constituyéndose éstos en parte del patrimonio cultural de una comunidad.

La educación, en consecuencia, ha de favorecer y hacer posible el acceso a ese patrimonio cultural, a su aprecio y valoración. Toda representación artística tiene un significado que se extrae de su contexto histórico-cultural, de su evolución en la historia.

El acceso a dichas representaciones, a su valoración y significación es una forma de aproximarse al conjunto cultural de nuestras sociedades y, en concreto, de nuestra Comunidad.

Hicimos del Fandango de Granada, un Centro de interés, a partir del cual creamos una propuesta de trabajo.

La propuesta, basada en una actividad, se concreta en dos fases:

A) El tratamiento de la actividad a partir del proceso enseñanza-aprendizaje.

B) El desarrollo de la actividad en el marco de las diferentes Áreas del Diseño Curricular.

Respecto al primer apartado, proceso de enseñanza-aprendizaje, destacamos:

– La elección de la danza:

Se elige el Fandango de Granada por: el tema, el vocabulario, elementos culturales, sociales, históricos, y porque con él se cumplen los objetivos marcados en la L.O.G.S.E.

– Oyen la música y letra de la canción y de esta forma se consigue:

- Una percepción de los elementos musicales.

- Se hace una representación corporal de la canción.

- Se interioriza la letra, el ritmo.

- Se distribuyen en el espacio.

- Se interioriza la melodía en base a juegos de variaciones sobre la intensidad, duración, timbre y altura.

- Y, finalmente, se hace una interpretación grupal de la canción.

- Visualizar y ejecutar la danza propuesta:
 - En un principio vieron un vídeo en el que profesionales realizaban la danza.
 - Después, los maestros-as, aprendimos el baile, no como «artistas», sino con el fin de conseguir de manera lúdica, el desarrollo de objetivos fundamentales del currículum escolar.
 - Luego, lo enseñamos a los niños, siendo esta frase un proceso de transformación y adaptación de los conocimientos a la edad e intereses de los mismos, cuya metodología será fundamentalmente activa, para conseguir que el sujeto «desea aprender lo que nos interesa que aprenda».

Conseguido lo anterior, se deben iniciar ejercicios sencillos, que vayan desarrollando el sentido rítmico hasta llegar a la ejecución de la danza.

Respecto al segundo apartado vemos cómo el Fandango de Granada incide en las diferentes áreas del currículum escolar, superando objetivos fundamentales de cada una de ellas.

Por ejemplo, en el *Área de Lengua Castellana y Literatura*:

- Hicieron redacciones
- Recopilaron letras similares
- Intercambiaron experiencias y coloquios
- Estudiaron vocablos
- Rimas
- Estructura sintáctica
- Juego de palabras...

En el *Área del Conocimiento del Medio* el tema y texto de la canción nos sugirieron contenidos propios del medio social y natural, desde la localización espacio/temporal, hasta el tratamiento de algún contenido implícito en la letra como:

- Relaciones sociales
- Paisajes
- Fiestas y costumbres
- Calles, monumentos, religiosidad.

Y así conocieron su medio, *no* como el conjunto de fenómenos que constituyen el escenario de la existencia humana, sino como la interacción de dicho conjunto con las personas que en él viven.

En el *Área de Matemáticas* realizaron operaciones sencillas como:

- Reconocimiento de formas geométricas (plazas, edificios, fuentes, etc.)
- Cuantificaron (contando, agrupando, descontando)
- Medición de espacios con elementos reales (pasos, palmos, zancadas, etc.)
- En *Educación Física* interesa destacar principalmente el tratamiento de todos los movimientos que están relacionados con el tema y el texto, hasta llegar a la ejecución de la DANZA.

En este marco, los juegos de movimiento y agrupamientos adquieren una importancia especial al tiempo que potencian la desinhibición y favorecen los procesos de socialización, siendo esto una de las facetas que mejor se reflejan en el vídeo, que luego veremos.

En el *Área de Educación Artística* y desde el punto de vista plástico-visual, tanto el tema como el baile sugerirán aspectos relacionados con las líneas, los planos, la luz, etc.

Se favorecieron las vías de expresión y de esta manera los alumnos-as pudieron representar las diferentes evoluciones implícitas en la danza, a través de dibujos, realizando carteles, recopilando materiales del entorno, visitando los lugares que se nombran, etc. como se podrá ver en el vídeo que seguidamente proyectaremos.

El campo musical nos ofrece la posibilidad de acompañar la danza con diferentes instrumentos musicales. La puesta en escena de la danza permitirá una mayor vivencia del hecho y consecuentemente su interiorización.

En el *Área de Lenguas Extranjeras*, vimos cómo los aspectos lingüísticos abordados en el Área de Lengua eran fácilmente trasladables al Área de Lenguas Extranjeras, sobre todo, en lo relativo al vocabulario.

METODOLÓGICAMENTE nada tan vivencial y directo en nuestra práctica educativa como su ejecución, nada tan investigador como recoger usos y costumbres con la idea de reconstruir nuestra historia y reconocer el derecho y la importancia que hombres y mujeres tienen en la historia de nuestro pueblo. Siendo el propio descubrimiento un estímulo perfecto en el niño y la niña para el desarrollo integral de la persona, objetivo de la educación, que lograron con el Fandango de Granada.

BIBLIOGRAFÍA

Colección de materiales curriculares para la educación primaria: *La cultura andaluza en la educación primaria*. Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia.

Proyecto Curricular de educación primaria. Santillana. Grazalema.

Proyecto Curricular para la educación primaria. Según decreto 105/1992. Junta de Andalucía. Anaya.

Memorias del Seminario Permanente de Folclore del CEP de Granada.

Comunicaciones presentadas en diferentes Congresos de Folclore.

Comunicaciones publicadas en «Cuadernos de Educación y Futuro» del M.R.P. Siglo XXI. Número 4, año 1993.

Vídeo confeccionado por el S. P. de folclore donde se refleja el quehacer diario y los objetivos conseguidos.

EL FANDANGO TARIFEÑO

Aurelio Gurrea Chalé

SU ORIGEN

Posiblemente, ya en el siglo XVII y anteriores, se bailaba el fandango en Tarifa. El Deán Martí, que fue bibliotecario del Duque de Medinaceli, escribió el 16 de Febrero de 1712 respecto al fandango lo siguiente: «Ya conocéis esta danza de Cádiz, famosa desde hace tantos siglos por sus pasos voluptuosos...». «Este baile se baila ya por un hombre y una mujer, ya por varias parejas, ...».

Todo el que se encuentra introducido en este mundo del folclore sabe, que la única zona de la provincia de Cádiz donde actualmente se conserva en «perfecto estado» un fandango folclórico es en Tarifa y su comarca, ya que en algunas zonas limítrofes se han perdido, o han sufrido el «zarpazo» de los Coros y Danzas» de la Sección Femenina, que más que recoger la verdadera manifestación folclórica de los pueblos iban «arreglando» vestimentas y bailes para hacerlos «más bonitos», con lo que destrozaban la verdadera tradición.

El fandango tarifeño, procede del primitivo fandango arábigo-andaluz interpretado por los moriscos que quedaron escondidos en la Alpujarra y Montes de Málaga, principalmente y por su específica modalidad del acompañamiento al baile, al de la zona oriental de la capital malagueña –La Axarquía, Cómpeeta, Chilches, Comares, etc.–.

Y decimos que proceden y no que nacen a la vez, porque cuando Tarifa era zona ya de «cristianos viejos», que se empleaban a mediados del siglo XVI en repoblar zonas moriscas, el fandango y las zambras eran interpretados por estos moriscos que habitaban por las zonas y montes limítrofes a Málaga, con los instrumentos que lo hacen hoy excepto el violín que fue sustituto del rabél morisco y el laúd que sólo es empleado en Comares.

También en el siglo XVI, merced a la persecución atroz que sufrieron: los moriscos en huida, fueron estableciendo asentamientos por toda Andalucía oriental principalmente en sitios de montes y sierras. Concretamente en algunas zonas rurales de Tarifa hay vestigios de estos asentamientos.

No hay duda que el vestido femenino de «manto y saya» mal llamado «cobijada», ya que nunca en Tarifa se ha llamado así es procedencia del vestido de calle de las mujeres moriscas tal y como recogen algunos grabados de la época.

Se ha llegado a decir por ¿expertos en folclore?, que el origen del fandango de Tarifa hay que buscarlo en los contactos que mantuvieron las almadrabas de Cádiz y las de Huelva.

Nada más lejos de la realidad por las siguientes razones:

El fandango tarifeño no es un canto de saloma con los que se ayudaban en la tarea diaria los pescadores para coordinar el esfuerzo de «jalar de las redes y en las varadas y botaduras de embarcaciones.

Es genuinamente un fandango nacido y desarrollado en el ámbito rural y nunca ha sido cantado y bailado en ambientes marineros, como puede ocurrir con los «Cantes de Jabegotes» de Málaga, que es un fandango de los llamados «abandolaos», aunque también respecto a este fandango tenemos nuestras dudas de que sea o no marinero.

Es uno de los fandangos producidos en las clases populares y trabajadoras de Andalucía. Sin olvidar que el noventa por ciento de los agricultores andaluces eran moriscos y la mayoría procedentes de los Montes de Málaga y de las Alpujarras granadinas que al principio del siglo XVII se veían expulsados de sus tierras y buscarían un lugar donde ocultarse entre las sierras y lugares poco accesibles.

Las costumbres que lleva aparejada «la fiesta» en el chacarrá son idénticas a las que se conservan en los Montes de Málaga con «los verdiales». Lo que ocurre es que algunas se conocen con distinto nombre a pesar de ser iguales. Ya hablaremos de estas costumbres en capítulo aparte.

En Tarifa, se segaba poco por parte de los agricultores locales, ya que las gentes se encontraban ocupadas en otras labores del cortijo o de sus tierras. Por eso esta labor la hacían desde hace tiempo inmemorial los «gauces», así llamados por que la mayoría procedían de Gaucín, zona de Málaga poblada por moriscos. También iban desde Ronda, Mijas, Vélez-Málaga, etc. Y no sólo a segar sino a hacer carbón, y a la recolección del corcho. En todas estas labores se solía cantar bastante y hacer «fiestas» durante el descanso.

Tampoco hemos encontrado documentación acerca de almadrabas en Huelva. Lo que sí es cierto es que el Consorcio Nacional Almadrabero fue creado por los pobladores de ese gran pueblo del interior onubense llamado Alosno; como crearon también una sociedad anónima para arrendar al propio Estado Español la recaudación de impuestos de consumo y cuyos cargos en

la mayoría de las ciudades españolas estaban ocupados por ellos; eran los llamados «consumistas» que se apostaban en la entrada de los pueblos.

Aunque Alosno era tierra de fandangos –tiene varios– nada tienen que ver estos fandangos con el «chacarrá», ya que ninguno tiene aire «abandolao» como el de Tarifa.

Y por último, la melodía del «fandango tarifeño» no se parece en nada a la de los fandangos onubenses ni a los malagueños, ya que el pueblo a través de los años se ha encargado de transformarla y hacer una verdadera creación; aunque en el ritmo es idéntico a los de la zona oriental de Málaga y en general a todos los de aire «abandolao». Esto solamente se puede analizar poseyendo base musical y conocimiento del folclore al que nos referimos. Por eso sabemos que una melodía de un fandango folclórico o de cualquier cante flamenco no se puede transcribir al pentagrama como quieren o hacen algunos, ya que pierde brillantez y no es posible llevar al papel pautado los giros melódicos ultracromatizados.

ORIGEN DEL NOMBRE

La palabra chacarrá es de nueva creación, aproximadamente de los años cuarenta y según nuestra informante, Doña María Ibáñez, que fuese gran bailaora de chacarrá y esposa del guitarrista «Guerrero el de la Molinilla», este nombre se lo pusieron los soldados que hacían los caminos y las pistas, para el emplazamiento de los cañones que forma las baterías costeras, que hay muchas por aquella zona pertenecientes al cuerpo de Artillería. Que al acudir a aquellas fiestas por los caseríos rurales y cortijos, empezaron a llamarle al fandango «chacarrá», onomatopeya del sonido que producen los instrumentos, todos de percusión excepto la guitarra.

FORMAS DE INTERPRETACIÓN DEL FANDANGO TARIFEÑO

Partiendo de la base de que el cante del fandango es mero acompañante del baile y solamente sirve para indicar el cambio de mudanza o el inicio de la danza; aparte de no tener objeto de lucimiento para el cantaor, que puede ser cualquiera de los que asisten a la fiesta. Diremos que presenta tres formas de ejecutar dicho baile: por parejas, en trío o por pareja agarrado.

El baile por pareja de paseíllo y mudanzas, existiendo más de veinte de éstas, hecho que supone un verdadero alarde de fuerza física si se interpretan todas, ya que en fandangos similares como los «verdiales» sólo se bailan cuatro o cinco.

Estas mudanzas pueden ser «seguidas» o «de golpe».

Las «seguidas» van en el clásico ritmo abandolao que van marcando la guitarra e instrumentos de percusión de forma continuada y monótona.

Las mudanzas de golpe se asemejan al ritmo del antiguo bolero; es de forma entrecortada y muy bella de ejecución, aunque por la dificultad que encierra hay que ser buenos bailaores para su interpretación.

El baile en trío, llamado también «zángano» como en Málaga o Puente Genil, es ejecutado por dos mujeres y un hombre con el ritmo de mudanzas seguidas, los cuales se van desplazando dando giros y cruzándose entre sí como tratando de realizar una trenza con la imaginaria estela que van dejando sus cuerpos en movimiento.

Aunque en el chacarrá no es tan rígido el baile, en los «verdiales» el hombre ha de evitar dar la espalda en uno de los giros a las mujeres siempre que éstas estén mirándole de frente.

El baile por pareja agarrado es interpretado por hombre y mujer con el ritmo de mudanzas de golpe. Es de rápidos movimientos de pies, llevando el hombre la iniciativa de la pareja y recuerda al antiguo bolero de salón aunque con menos dificultades para saltar sobre el suelo al ir los danzantes agarrados.

Durante una conferencia que estuvimos ando en la Peña «Juan Brevia» de Málaga en el año 1985 con motivo de su XVII Semana de Verdiales, la demostración del «fandango agarrao» la hizo el popular guitarrista «El Tirilla» con una mujer del grupo impresionando gratamente a la concurrencia.

ENTORNO GEOGRÁFICO

La zona de influencia del fandango tarifeño o chacarrá se circunscribe al término municipal de Tarifa aunque hayan existido o existan algunas ramificaciones que se introduzcan en zonas limítrofes.

Las principales zonas son:

Guadalmesí, La Ahumada, Puertollano, Poblana, Las Caheruelas, La Luz, Las Piñas, Betis, Facinas y Tahivilla, en donde se baila indistintamente el fandango con las mudanzas «seguidas» y «de golpe».

La zona costero-occidental con Bolonia, Zahara y El Lentiscal y otra más hacia el interior próxima a ésta compuesta por los núcleos rurales de El Almarchal y Las Canchorreras, en donde se baila el fandango con mudanzas seguidas.

Y un tercer en la parte norte del término municipal donde se encuentran las sierras de Ojén, Saladavieja y de El Niño que se introducen en el término municipal de Los Barrios –El Corchadillo, La Zorrilla, El Tiradero, La Granja y Cucarrete– en donde se daban las mudanzas seguidas y en algún sitio el «fandango agarrao».

INSTRUMENTOS

Los instrumentos que se utilizan en el «chacarrá» son prácticamente los mismos que se utilizaban en los «verdiales» y los fandangos alpujarreños, con excepción del violín y la pandereta pequeña en contraposición al gran pandero «verdialero».

La guitarra. Es la acompañante armónica al canto y acompañante rítmica de unión del resto de instrumentos al baile. Hace una gran labor dentro del fandango tarifeño, ya que suple a lo que en «verdiales» hace el violín-director, realizando falsetas entre canto y canto; falsetas muy originales y únicas, ejecutadas principalmente por las cuerdas entorchadas, o sea, cuarta, quinta y sexta. Han habido muy buenos guitarristas como «Curro» –de la parte de la Piñas o Paloma–, Domingo Serrano, Reiné padre del extraordinario pintor tarifeño, Pedro Delgado –Perico Jambre– de la Ahumada, y el mejor de todos: «El Tirilla», maestro y conservador del toque de chacarrá y capaz de improvisar «sobre la marcha» coplas y coplas como un auténtico trovero. También demostró esta facultad improvisadora en la Peña «Juan Breva» de Málaga.

Los palillos o castañuelas. Instrumento característico de la música popular española y de las bailarinas moriscas. Compuesto de dos piezas de madera dura, abombadas y huecas, unidas entre sí por un cordón, se golpea una contra otra. Son empleadas por pares colocándose uno en cada mano, siendo un par de sonido más agudo que el otro. Son siempre utilizadas en el chacarrá por las bailaoras.

Las cascañetas. Nunca mejor sonante un nombre para indicar de lo que se trata. Ya que son dos cañas cascadas que a modo de «claves» como las que usan los sudamericanos en su música popular, se frota enérgicamente una contra otra produciendo un característico chasquido que convenientemente realizado, va marcando el ritmo del fandango junto a los otros instrumentos.

Los platillos. Instrumento también característico de los «verdiales». Son dos platillos de bronce de unos siete centímetros con una correa de cuero muy fina para asirlos y frotarlos entre sí. Por su sonido chillón sobresale del resto de los instrumentos y sólo la botella de aguardiente rascada con una cuchara es capaz de competir en sonido con los platillos.

Son sucesores directos de los antiguos «crotalum» que nos citan Marcial, Juvenal y Plinio al glosar las veleidades de la «Puellae gaditanae» y de los que un día quedaron impresos en un mosaico de la ciudad de Pompeya en manos de un «auténtico verdialero»; al menos por lo que refleja su indumentaria, ya que el gorro que lleva el músico de la Escena Cómica de Discorides de Samos, es idéntico al usado por los fiesteros de los montes de Málaga.

La pandereta. Mucho más pequeña que el gran pandero usado en la fiesta de verdiales. Tiene doble fila de chapas y es otro de los instrumentos de percusión que sirve para marcar el ritmo del fandango. Es descendiente del «adufe» morisco y según Al Sagundi, escritor andaluz del siglo XII, fue introducida por los bereberes, grandes aficionados a los instrumentos de percusión.

Otros instrumentos. También se emplean para acompañar el fandango otros instrumentos de origen «casero», como la botella de aguardiente, el almirez y las cucharas.

Antiguamente se utilizaban dos lascas de piedra de pizarra que se introducían entre dos dedos de las manos y se hacían chocar unas contra otras produciendo un sonido parecido al de los palillos. Aprovechamos para decir que no ha existido ningún «Juan Palillos» experto en el manejo de estas lascas de piedra. Ni que existe el fandango de Facinas grabado en la Magna Antología del Cante de Hispavox atribuido a este fandanguero. Lo que Flores el Gaditano ha pretendido con esta grabación es imitar lo que un día hiciera «Juan Breva» con el fandango folclórico de Vélez Málaga; pero tan mal hecho que no se parece ni al chacarrá. Creemos sinceramente que Flores ha «metido un gol» a más de uno, y lo sentimos especialmente por el buen flamencólogo e investigador que es Pepe Blas Vega.

LA FIESTA

Las fiestas siempre solían empezar el tres de Mayo, día de la cruz; durando hasta San Pedro –29 de Junio—. Durante el mes de Mayo se instalaban en las casas y cortijos una Cruz hecha con unas maderas recubiertas de papel por el techo, macetas de flores y los cuatro rincones del habitáculo donde se instalaba la cruz se adornaban con hojas de laurel.

Las gentes cogían con mucho deseo la llegada de la Cruz de Mayo como comienzo de las fiestas, dando rienda suelta a sus ganas de pasarlo bien:

Venga fiesta, venga fiesta
venga fiesta hasta el día
que a mí me gusta la fiesta
más de noche que de día.

A estas fiestas acudían las «mocitas» acompañadas de sus madres, los hombres siempre iban aparte, incluso los propios novios, que no se acercaban a sus pretendidas hasta la media noche, mientras ellas les guardaban celosamente sus sillas o sitios para sentarse.

Ya está aquí la Cruz de Mayo
la fiesta de las mujeres
la que no le salga novio
que espere al año que viene.

La fiesta nunca se hacía en ventas, sino en casas de particulares y cortijos, para lo cual, antes de que llegara el día señalado, el dueño del cortijo o casero, se preparaba comprando vino blanco, vino Málaga –moscatel–, aguardiente y anís dulce para luego venderlos a los asistentes de las fiestas.

La comida consistía en caracoles, aceitunas, picadillos de tomate y cebolla, tocino frito, «chicharrones» y algún que otro producto residual de las matanzas. El complemento lo daba el pan «macho» recién salido del horno casero. En los herraderos era donde más se comía y también en las matanzas.

Los hombres bebían vino blanco y aguardiente, mientras que las mujeres –que bebían vino dulce y anís– no lo hacían hasta que eran invitadas por alguien. A veces el invitante paraba la fiesta y hacía un brindis en verso. La invitación consistía en llenar un vaso de vino moscatel o anís –según fuera la hora– y dárselo a beber a mujeres; todas bebían en el mismo vaso y apenas se consumía, ya que estaba mal visto que las mujeres bebieran y solamente se mojaban los labios.

Lo principal de la fiesta, por supuesto, era el fandango, aunque habían otras actividades complementarias, al igual que sucede en la fiesta de verdiales, que hacían divertirse a todos los asistentes, como juegos, «acertijos», pequeñas representaciones, parodias, «jeciuras», chascarrillos, etc.

Literariamente, el fandango tarifeño –como todos los fandangos–, se compone de una estrofa de cinco versos octosílabos que se convierten en seis tercios de cantares por la repetición del primer verso en tercer lugar. Aunque se usa con más frecuencia la quarteta, que se adapta a los seis tercios en virtud de la repetición de los versos primero, segundo y cuarto en distintas variantes en cuanto a su ejecución. No hay que olvidar que la quarteta es la forma predilecta de los cantos populares de España.

Como ocurre en el flamenco, las coplas del chacarrá hacen escuela de sabiduría popular, porque entre otros valores cultiva:

El amor al pueblo. Tarifa siempre está presente en la «fiesta» y son numerosas las coplas que la aluden.

Unas veces con nostalgia:

Tarifa de mi Tarifa
Tarifa de mi consuelo
quién estuviera en Tarifa
Aunque durmiera en el suelo.

En otras, el tarifeño proclama orgulloso su origen:

De Tarifa soy señores
para qué lo voy a negar
por eso me gusta tanto
la fiesta de chacarrá.

Otras exalta a la ciudad, su entorno, monumentos, etc.:

Tarifa tiene por gala
el Castillo de Guzmán
la Isla de las Palomas
y el baile del chacarrá.

Tres cosas tiene Tarifa
que no las tiene Madrid
la Calzada, la Alameda
y el río Guadalmesí

Aunque también las hay de crítica «cariñosa» permisible sólo a los tarifeños:

El Tarifa no hay justicia
tampoco corregidor
y una calle muy estrecha
por donde no cabe dos

El amor filial a la Patrona. La Virgen de la Luz ocupa la cúspide de los temas de la coplas de chacarrá. Son muchísimos los cantos que le rinden culto desde sus letras más antiguas:

La virgen del manto azul
la Patrona de Tarifa
tiene su sagrada casa
en el palmar de la Luz
dando vista a la cañada.

Esta copla tiene una variante que dice:

Tarifa tiene por gala
a la virgen de la Luz
que tiene su casa sagrada
en el Palmar de la Luz
dando vista a la cañada.

El «fiestero» cantaor no para de ensalzar a su Virgen:

La Virgen de la Luz tiene
media luna y dos estrellas,
y los ángeles del cielo
son los que adoran a ellas.

La Virgen de la Luz tiene
en el Palmar una ermita
y todos los años viene
a Tarifa de visita.

El piropo a la mujer. No podía faltar naturalmente, el homenaje a la mujer a través del piropo hecho copla:

Tiene usted una cinturita
que parece, que parece,
al clavel en la maceta
que viene el viento y lo mece.

Con ese vestido rojo
que lleva la bailaora
ella se luce en él
y a todo el mundo enamora.

Que contentita estará
la madre de esa doncella
que estando el cielo tan alto
tienen su casa una estrella.

Cuando sales a bailar
con los lazos y los palillos
pareces la reina mora
cuando sale del castillo.

Cante del enamorado. Lleno se encuentra el cancionero del chacarrá de coplas de amor, principalmente cantadas por el hombre, quien demuestra directamente su valor al ver bailar a la mujer que le gusta cantándole:

La naranja nació verde
y el tiempo se dio color
mi corazón nació libre
y el tuyo lo cautivó.

La mitad del corazón
te di «pa» que me quisieras
y yo te sigo queriendo
con la mitad que me queda.

Otras veces, el amor que se siente por una mujer no es correspondido:

Dicen que el agua divierte
quita pena y da alegría
yo me voy a ir a una fuente
a ver si esta pena mía
se la lleva la corriente.

¡Ay de mí! que me han «quita»
una rosa siendo mía
y ahora la veo en otras manos
marchita y «descoloría».

«Desgraciado» el labrador
que siembra y no coge trigo
más «desgraciao» soy yo
que no pueo hablar contigo
una palabrita o dos.

Aunque a veces, el ejemplo de amor no correspondido sea algo jocoso:

Cuando uno quiere a una
y esa una no lo quiere
es lo mismo que si un calvo
se encuentra en la calle un peine.

Esta copla, se encuentra recogida por Don Preciso en su «Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra», dentro del capítulo de «Coplas jocosas de tiranas y polos», escrito en 1709 en su primera edición. Lo que nos dice que el chacarrá se nutre también de coplas foráneas al entorno tarifeño.

También está el enamorado que no se atreve a declarar su amor y lo hace de forma velada a través de la copla:

Bailaorcito pulido
báilalo decentemente
que puede ser que esa niña
tenga aquí su pendiente.

Los despechados porque le han dado «calabazas» también cantan con cierto «mosqueo».

Si tú tuvieras vergüenza
y tus sentidos cabales
no pasarías por mi puerta
ni cruzarías mis umbrales.

Tú me distes calabazas
y me las comí con tocino
mejor prefiero calabazas
y no casarme contigo.

Ya no me calienta a mí
la llama de tu candela
lo que ha sido y no es
es como si nada fuera.

Aquí me tienes «penene»
con el pie puesto en el barro
la olla que mucho hierve
pronto se le acaba el «cardo».

Cantes de amistad y compañerismo. También la amistad encuentra frecuentemente eco en el cancionero de chacarrá:

Me gusta mi compañero
por lo bien que me ha «cantao»
me ha cantao poquito y bueno
poquito y bien «arreglao».

Ayúdame compañero
a dibujar esta rosa
que yo solito no puedo
dibujarla tan hermosa.

Dale compañero, dale,
a esa guitarra que suene
y que estas niñas están «dormías»
y es mejor que las desvele.

El recuerdo a las cárceles. El tema de los presidios, cárceles y prisiones también tienen su sitio en las coplas de chacarrá como lo tiene también el flamenco.

Cuando yo estaba en prisiones
en lo que me entretenía
era en contar eslabones
que mi cadena tenía.

Tenía mi calabozo
una ventanita al mar
donde yo me entretenía
viendo los barcos pasar.

Temas variados. Existen también otros temas que son recogidos en las coplas de chacarrá, como la crítica social, reflexiones filosóficas, trabalenguas, coplas socarronas de doble sentido, de desafío, etc.

La crítica a la hija del cortijero que comparte la fiesta con los jornaleros no se hace esperar:

La niña que gasta tufo
y se peina a lo bolero
no la puede mantener
ningún pobre jornalero.

También son halagadas las mujeres casadas:

El olivo bien «planta»
siempre parece olivita
y la mujer bien casada
siempre parece mocita.

Las reflexiones filosóficas son incorporadas al cante:

Mañana me voy, mañana
¿quién se acordará de mí?
se acordará el cantarillo
por el agua que bebí.

El casado también rememora épocas pasadas a la vista de una buena moza:

Si yo me volviera mozo
y lo pasado pasado
le iba a ajustar las cuentas
a esa de colorado.

Por supuesto, los trabalenguas cantados también son incorporados a la fiesta:

No hay quien me ayude con maña
a decir seis veces ocho
ocho y ocho tronco y corcho
tronco y corcho ocho y ocho.

También, reivindican el sufrimiento del que presumen las gentes de la mar, dada la rivalidad marinero-campera de Tarifa:

Lo que puede pasar un falucho
cuando va por alta mar
eso no lo saben mucho
que se pasa mucho más
con una burra y un rucho.

Hay letras de chacarrá en las que se aluden la mujer y el hombre, reprochándose mutuamente el engaño de que han sido objeto al creer uno en el otro.

Estas coplas se cantan de forma encadenada dándose respuestas ambos cantaores –hombre y mujer–:

Ella: El pañuelo que me distes
con punta y con «arramá»
yo creí que eran firmezas
y era pura falsedad.

El: Si era pura falsedad
señora, dispense usted
que si esta vez he pecado
en otra me enmendaré.

Ella: Dijistes que te enmendabas
y no te quisistes enmendar
daré parte a la justicia
y preso te llevarán.

El: Si das parte a la justicia
que me prendan con piedad,
siendo yo tu fino amante
lágrimas te ha de costar.

Ella: Lágrimas me costaría
y borraría mi nombre,
sólo por haber querido
a un falso y traidor mal hombre.

El: Un falso y traidor mal hombre
señora, nunca lo he sido,
si usted quiere que no lo sea,
señora, perdón le pido.

Ella: Por mí ya está perdonado
por mi gente no lo sé,
a la noche en la ventana
la respuesta le daré.

Y los dos tan felices después de hacer «las paces» y en espera de que llegara la noche para verse por las rejas de la ventana.

Pero son las «coplillas» o coplas socarronas, las que ha veces por su doble intención o su picaresca, hacían encenderse las mejillas de las mujeres con el

consiguiente cabreo de sus pretendientes. Por estas «coplillas» ha habido «palos» en más de una ocasión.

Las niñas de la «Jumá»
tienen las ligas de alambre
y más arribita tienen
el conejo muerto «jambre».

Cuando paso por tu puerta
paro la burra y escucho,
y oigo que dice tu madre
que eres floja y duermes mucho.

Mi novia me dijo anoche
que no comiera pescado
porque tenía para mí
un conejito guardado.

Las niñas de la Angostura
tienen los labios pintados
luego pasan más jambre
que una chinche en un candao.

Una viuda me quiere
y yo me muero de susto
porque quiere que le ande
donde le anduvo el difunto.

Ya no me calienta a mí
la llama de tu candela
la batata que te metí
que te la saque tu abuela.

La nariz de mi pariente
no tiene comparación
desde aquí está oliendo
lo que guisan en Mahón.

Mi vecinita tiene un pollo
que canta en la madrugá
siempre se lo estoy pidiendo
pero nunca me lo da.

En la puerta de mi novia
la burra se me cayó
la burra peos y yo palos
¡Me cago en la burra, Dios!
De un tirón le arranqué el rabo.

Válgame San Pedro encueros
y la Magdalena en camisa
la Juane en calzones blancos
con las calcetas caídas.

Nunca te enamores
de niña que sirve a mano,
porque lleva más tentones
que las brevas en verano.

Esas dos que están bailando
vaya parejita son
una parece una espuerta
y la otra parece un cerón.

A las niñas de Tarifa
cuando barrunta el levante
se le pone el «chamarri»
como un pimienta picante.

Por mucho que arda tu fragua
no se enciende mi candil,
aunque subas tus enaguas
ya te he dicho que pa mí
no echas más arroz Bernarda.

También el buen «fiestero» Antonio Triviño, nos apuntó unas coplillas de las llamadas de «desafío» en donde se provoca la reyerta entre el cantaor y el «desafiante»:

Desafiante: Cantaor que tanto cantas
y te la das de poeta
ahora me vas a decir
si las pavas tienen tetas.

Cantaor: Las pavas no tienen tetas
no se las ha dado Dios,
pero tu novia las tiene
que se las he tocado yo.

Por supuesto que debió formarse en buen «lío», después de la contestación del cantaor. Pero seguro que al poco tiempo, provocador y provocado bebían juntos una buena copa de aguardiente.

Era la magia que poseían unas personas que sabían divertirse sin rencores. Es el talante de esa buena gente que aún y después de tantos años conservan perfectamente su fandango, el fandango tarifeño, el chacarrá.

Para terminar con este capítulo dedicado a la fiesta y a las coplas de chacarrá les vamos a poner un ejemplo de como estas gentes sencillas de campo alzaban su voz como protesta, y a través de las coplas de chacarrá, censuraban al régimen que les hacía pasar hambre:

Con esto del Movimiento
y la entrada del Caudillo
estamos pasando el tiempo
con tagarninas y cardillos.

Mi intención era haberles hablado de los Juegos, de las «Jeciuras» de la «Guajira», de la «Jeringoza» de la Fiesta de Pascua, de la Cencerrá, de la Tarántula, de las Matanzas, de los Días de las Yervas, de los Cantes de Gañanía y extenderme en el Bolero, como actividades donde han tenido parte activa los fiesteros tarifeños, pero una comunicación no da para más. Espero que en el próximo Congreso pueda hablarles de estos temas, ya que encierran la belleza de la sencillez y la «cultura de la sangre», como diría Lorca.

METODOLOGÍA USADA EN LA RECOPIACIÓN DEL FANDANGO CORTIJERO DE ALMUÑÉCAR

**Juan García López, M. Carmen Zamora Aneas,
Mercedes López Cobos y Pilar Vázquez Marín**

Esta comunicación que aportamos al V Congreso del Folclore Andaluz, es fruto de la experiencia de varios años de trabajo en los Centros de Educación de Adultos de Almuñécar, en sus barrios, cortijos, bares, casas particulares, y en todos aquellos lugares que nos acercaron a las gentes que hicieron posible el desarrollo y la supervivencia de este genuino y hermoso cante.

Estos trabajos de recopilación del folclore oral almuñequero, surge allá por el año 1987, cuando un grupo de maestros/as del Programa de Educación de Adultos de la Junta de Andalucía, nos constituimos en Seminarios Permanente de «Recopilación de Costumbres y Tradiciones Populares» y dedicamos nuestros esfuerzos e investigaciones en ir rescatando de las «mesmas» entrañas del silencio y el olvido unos cantes y danzas en permanente estado de decadencia y tratar de difundirlos para un mayor conocimiento de la historia local y, en definitiva, para goce, deleite y recreación de unos y otros.

En el libro titulado «El Fandango Cortijero de Almuñécar y su contorno», realizado por este Seminario y del que pronto se hará caro el área de cultura de la Diputación de Granada, hemos recopilado en torno a 1.300 fandangos. Algunos de ellos bastante populares y conocidos, y otros muchos propios del entorno local.

En esta investigación han participado varios cientos de personas agrupados en los siguientes colectivos:

- Centro de Educación de Adultos de Almuñécar
- Los grupos de fandango «Aguardiente y Verdiales»
- Tercera Edad de Almuñécar
- Club del Pensionista
- Gentes de los Cortijos.

Para una mayor globalización en el estudio del Fandango Cortijero, hemos introducido en cada uno de los capítulos del libro, un pequeño estudio de todos aquellos elementos que han ido configurando el desarrollo histórico y existencial de este cante. Así tenemos: los cortijos, los instrumentos musicales, las fiestas, los bailes, las coplas... etc. Un mejor conocimiento de cada

uno de estos componentes nos ofertará datos para una comprensión más exacta de su hondura humana y su calado social.

La comunicación se va a centrar en exponer todo el proceso que ha seguido nuestro grupo de trabajo tanto en el plano educativo (aula) como fuera de él (barrios, cortijos, bares, casas... etc.). Desde el preciso momento que nos inquieta la idea de profundizar en nuestro folclore oral, hasta su concreción definitiva en un catálogo de Fandangos que se han venido cantando y bailando desde hace cientos de años en esta tierra. Como colofón nos van a permitir incluir en esta comunicación algunos fandangos que a nosotros nos gustan mucho, y a buen seguro, puede que a ustedes también. Ese es nuestro mayor deseo.

METODOLOGÍA DE TRABAJO

Desde el principio hemos contado con unos recursos humanos poderosos, como eran las alumnas de las distintas aulas del Centro de Educación de Adultos y con unos materiales elaborados en clase, frutos del tratamiento de temas muy próximos a la tradición oral. Así comenzamos y dirigimos nuestros investigaciones en tres frentes básicos:

Primero

En su doble vertiente de Recopilación y de Enseñanza-Aprendizaje interdisciplinar en nuestras clases, estimulando las aportaciones de cuantas ideas, sugerencias, vivencias y reflexiones nos proporcionasen el alumnado, las cuales ya desde un principio nos sorprendieron gratamente porque, no sólo se convirtieron en elementos activos sino que a modo de onda expansiva lo transmitieron a sus vecinas y conocidas.

Las clases, como centro de trabajo, han supuesto un revulsivo de enorme interés, ya que cuando se apoderaba de todos el cansancio y la rutina recurríamos al Fandango y debatíamos sobre apartados como ¿cuáles eran las fiestas más celebradas?, ¿cómo se celebraban éstas?, ¿qué lugares eran los más concurridos?, ¿qué fandangos eran los más populares?, ¿qué era para ellas una copla?, ¿cuándo a su modo de ver comienza el fandango su existencia?, ¿cuáles han sido las personas de la localidad más representativas del cante o del baile?, y un sinfín de interrogantes más. Toda esta manera de enfocar las clases han supuesto una reactivación ya que eran unos

temas que casi todas las alumnas conocían perfectamente bien por propias vivencias o a través de relatos de familiares o conocidos. Entre ideas y recuerdos, se solían entremezclar alguna copla, la cual era contrarrestada por

otra y así, entre copla y copla, pasábamos ratos agradables, muy didácticos y divertidos.

Estas tertulias han generado un montón de datos antropológicos, sociológicos y culturales muy importantes a partir de los cuales centrábamos el proceso de aprendizaje lector-escritor. Palabra generadora y textos como codificación gráfica de los distintos temas de estudio y una variada gama de ejercicios y actividades escolares.

Resumiendo: La metodología la basamos en el *diálogo* y la *participación*, o para ser más exactos en *tertulias*. Esta la abríamos sin ningún tipo de catalizadores prefijados que limitasen al alumnado a intervenir. Ellos intervienen sólo, basta sólo un turno de palabra y al final recogemos todos aquellos apartados del folclore que más nos gusten. Se recogen las aportaciones en la pizarra y se graba en cassette las coplas, coplillas, canciones, piropos, fandangos... etc., que vayan surgiendo.

Segundo

Profundizando con los maestros/as de este cante, tocaores de bandurria, laúd, palillos, botellas, cañaveras y castañuelas, bailaores/as y teóricos del tema con el objeto de que nos asesoraran y diseñaran las líneas maestras de la investigación tanto en su fundamentación teórica como práctica.

El bar, el cortijo y el club de pensionista han sido los ejes motrices de este segundo apartado. Parte de aquellos lugares, donde antaño se realizaban estos cantes y que hoy día por obra y gracia de la apatía y el desinterés colectivo, se están viendo arrinconados a la práctica casual de un par de grupos organizados como «Aguardiente» y «Verdiales» compuestos por personas muy mayores.

Al club del Pensionista nos presentábamos sin previo aviso y casi siempre jugábamos alguna partida de cartas o dominó con nuestros contertulios. En estas partidas hemos quemado muy buenos ratos. Al final, y de una forma silenciosa y sosegada, nos hemos instruido por todas estas personas que tanto han vivido, amado y sentido este cante popular.

Entre vino y vino se anda mejor el camino y más si éste es cortijero que no sabe de colorantes ni añadidos químicos. Un buen vado de vino facilita la comunicación e invita a liberar ciertos prejuicios. El vino y la tasca han supuesto unos marcos adecuados para la realización de este trabajo ya que nos han permitido, quizás, por reflejo condicionado primero a evocar Fandangos y segundo a coger la retahíla. Casi siempre el alcohol hacía mella y si encartaba se cantaba algunas coplas.

El cortijo y sus silencios, la parra y sus sombras, el pipo y su frescura eran lugares más que idóneos para comentar los avatares y grandezas del Fandango, todos los pormenores que lo han rodeado, y las oscuras tinieblas por las que pasa. Lo complejo de su encuadre dentro del Flamenco y la dimensión de cante jondo para algunos flamencólogos, y sobre todo la carga emotiva que transmite y la dimensión vivencial que porta.

Resumiendo: Recordar los dos soportes que han sido hilvanando este trabajo. Por un lado conociendo los lugares que fueron la cuna del Fandango Cortijero Local, y por otro recogiendo todas las ideas y reflexiones de aquellas personas que lo practicaron y elevaron.

Tercero

Visitar a personas que conocieran el tema, explicarle la experiencia e intentar su colaboración. Fue una experiencia inolvidable, puesto que no sólo se vio el objetivo cubierto, sino que a partir de ahí nos hemos acercado desde una perspectiva más humana y comprensiva al mundo de nuestros mayores, descubriendo una serie de valores humanos muy en desuso en la sociedad que vivimos. Generosidad, colaboración y desprendimiento serían el denominador común de estas tertulias tan sencillas y gratas tanto en el plano personal como en el de colaboración.

En este frente no hemos diseñado ninguna estrategia especial sino simple y llanamente nos hemos presentado en las casas, les hemos explicado nuestro propósito y hemos solicitado su colaboración. En definitiva, que nos contasen todo lo que supieran sobre este hermoso cante tan enraizado y popular en la cultura cortijera.

Tras unos titubeos y frases mecánicas como: con lo que yo sabía de coplas (así se lo llama en esta tierra a los fandangos) y ahora no me acuerdo de ninguna, nosotros les tranquilizábamos y les decíamos que eso era normal y le recomendábamos paciencia, que ya los recordarían en otro momento. Poco a poco, y superados esos primeros momentos de bloqueo mental, les leíamos algunos fandangos a modo de aperitivo y les decíamos que si les sonaban y ellas por regla general decían que sí. De esta forma se armaban de la necesaria confianza y seguridad, y a partir de ahí surgían los momentos más auténticos y productivos de las visitas, antesala de una frustración final por no habernos podido proporcionar más comentarios y coplas, aún así y a iniciativa suya nos citaban para otro día con el fin de poder completar más aportaciones. Así lo hacíamos dando unos resultados interesantes ya que esas lagunas mentales eran cubiertas y ampliadas cuando ellas se encontraban a solas o con la compañía de vecinas conocidas.

FANDANGOS CORTIJEROS DE ALMUÑÉCAR

Qué trabajo es trabajar,
cuando la ganancia es poca
esperemos que la cosa cambie
para llevarnos algo a la boca.

Si yo estuviera ronco
cantaría como quisiera
pero como ronco estoy,
como la ronquera quiera.

Cántame la malagueña,
cántamela, vida mía,
que al son de la malagueña
te vas quedando «dormía».

Por la calle van vendiendo
pañuelos de «vaya vaya»
madre, cómpreme usted uno
antes de que el tío se vaya.

Déjala que vaya y venga
al pilarillo a por agua
que puede ser que algún día
en el pilarillo caiga.

Anoche soñaba yo
que los lobos me comían
y eran tus ojitos negros
que detrás de mí venían.

En Málaga los vecinos
van diciendo por las calles
que duerma el que tenga sueño
que yo no «dispierto» a «naiden».

Tienes una «mala maña»
que te lo voy a decir
que te quites de la puerta
cuando me veas venir.

Anoche soñé «un ensueño»
que «aojalá» fuera «verdá»
que me estabas desatando
la cinta del delantar.

Canta tú y cantaré yo
y los dos cantaremos a porfía
tú, le cantas a tu novia,
y yo le cantaré a la mía.

Dale, compañero, dale
a esa guitarra, que suene,
que está lejillos la cama
donde mi serrana duerme.

A tu madre se lo dije
a tu padre no me atrevo
«en sabiéndolo» tu madre
tu padre lo sabrá luego.

Arriba, caballo mío,
sácame de esta laguna
que nos vamos a «ahogar»
sin haber agua ninguna.

Al subir por la escalera
te vi las ligas azules
y si miro más arriba
Sábado, Domingo y Lunes.

Porque dije viva el lujo
me quitaron el sombrero
viva el lujo y quien lo «trujo»
que yo compraré otro nuevo.

Esta noche vengo a ver
la voluntad que me tienes
si me cierras la ventana
es señal que no me quieres.

Hágame usted unos zapatos
de pico de golondrina
yo se los iré pagando
con «guevos» de mi gallina.

Todas las mañanas voy
a preguntarle al romero
que si mi mal tiene cura
sino de penita muero.

Tengo un caballo vallo
que relincha por las yeguas
y yo como soy su amo
relincho por las mozuelas.

La «jiguera» que no echó
el año «pasao» brevas
«ogaño» tiene que echar
albaricoques y ciruelas.

A tu puerta hemos «llegao»
veinticinco en cuadrilla,
si quieres que nos sentemos,
saca veinticinco sillas.

Vengo de los Verdiales,
de los Verdiales vengo,
de ver a una novia
que en los Verdiales tengo.

Con un besito, ni dos
ni tres, ni cuatro, ni ciento
la mujer no pierde nada
y el hombre se va contento.

Cuánto más valdría ser
ladrón en Sierra Morena
que no venir aquí a tener
amores en tierra ajena.

La jaca que yo tenía
la metí en el contrabando
lástima de jaca mía
que tengo que ir andando.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Silvia García Barrios <i>Secretaria General</i>	13
Carmen Tomé Castel <i>Presidenta V Congreso</i>	15
LO QUE NO SABEMOS DEL FOLCLORE Antonio Mandly <i>Coordinador Comisión Asesora Científica</i>	17
Julio Caro Baroja <i>Presidente del Comité de Honor</i>	21

CONFERENCIA INAUGURAL

– ¿DÓNDE ESTÁ EL PUEBLO? Y ¿CÓMO SE LE OYE? Agustín García Calvo	25
---	----

1^{er} Área: HISTORIA Y PROYECCIÓN DEL FANDANGO

– ETIMOLOGÍA DEL FANDANGO Y ORIGEN DE LAS DIVERSAS FORMAS FLAMENCAS Manuel López Rodríguez	45
– RELACIÓN ENTRE EL FANDANGO Y LA MÚSICA CAMPESENA CUBANA María Teresa Linares Savio	75
– LAS MANIFESTACIONES DEL FANDANGO EN LA PROVINCIA DE ALMERÍA José Ruiz Fernández	81
– LAS LETRAS DE LOS FANDANGOS DE VERDIALES EN EL SUR DE CÓRDOBA DESDE EL PUNTO DE VISTA DIALECTAL: CRITERIOS PARA UNA EDICIÓN (I) Manuel Galeote	99
– LAS LETRAS DE LOS FANDANGOS DE VERDIALES EN EL SUR DE CÓRDOBA DESDE EL PUNTO DE VISTA DIALECTAL: CRITERIOS PARA UNA EDICIÓN (II) Manuel Galeote	105

– NUEVE COPLAS DEL FANDANGO CORTIJERO DE ALBUÑOL Y SU RELACIÓN CON OTRAS MANIFESTACIONES POPULARES José Criado	113
– MÉTODO Y OTRAS LECTURAS Modesto García Jiménez	125

2ª Área: MÚSICA

– EL FANDANGO COMO GÉNERO MUSICAL DE CARÁCTER MIXTO, VOCAL E INSTRUMENTAL Alberto Jambrina	137
– ALGUNAS ACOTACIONES PARA LA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO «FANDANGO». ANÁLISIS MUSICOLÓGICO. Miguel Ángel Berlanga Fernández	151
– NOTAS SOBRE EL FANDANGO TRADICIONAL DE LA PROVINCIA DE JAÉN Manuel López Pérez	167
– EL FANDANGO VERDIAL DE JOROX Francisco Gaona Lería	213
– INFLUENCIA MUSICAL DEL FANDANGO PRIMITIVO DE MÁLAGA (TEORÍA Y PRÁCTICA) Alfredo Arrebola	219

3ª Área: DANZA

– MUNDO Y FORMAS DE BAILE EN EL FANDANGO Teresa Martínez de la Peña	227
– PROBLEMAS Y DESARROLLO DEL BAILE FOLCLÓRICO: EL CASO DEL FANDANGO Jesús Asensi Díaz	245
– FANDANGOS EN ARAGÓN Asociación Universitaria de Folclore Aragonés «Grupo Somerondón»	255

4ª Área: RITUAL Y FORMAS SIMBÓLICAS

– ROMPER EL BAILE (EMOCIÓN Y GESTO EN LA DANZA RITUAL MEDITERRÁNEA) Manuel Luna Samperio	273
--	-----

– EL FANDANGO: LA NECESIDAD DE UNA INTERPRETACIÓN PSICOSOCIAL Francisco Checa	293
– EL VELATORI (EL RITUAL DE LA MUERTE) Enric Martí i Mora	313
– EL RITUAL FIESTERO José Luque Navajas	317

5ª Área: DIVULGACIÓN Y ENSEÑANZA DEL FANDANGO

– DIVULGACIÓN Y ENSEÑANZA DE LA CULTURA TRADICIONAL Y DEL FOLCLORE Bernard Leblón y Norberto Torres	323
– DIDÁCTICA DEL FANDANGO (REFLEXIONES EN TORNO A UNA EXPERIENCIA CON ALUMNOS DE SECUNDARIA) Eulalia Pablo Lozano	337
– EXPRESIONES DE LA CULTURA DE UN PUEBLO: EL FANDANGO. Francisca Ángel Álvarez, Ana Bueno Marín y Francisco García Fernández	343
– EL FANDANGO TARIFEÑO Aurelio Gurrea Chalé	353
– METODOLOGÍA USADA EN LA RECOPIACIÓN DEL FANDANGO CORTIJERO DE ALMUÑÉCAR Juan García López, M. Carmen Zamora Aneas, Mercedes López Cobos y Pilar Vázquez Marín	369

