

VOLUMEN II

**DOS DÉCADAS
DE CULTURA
ARTÍSTICA EN EL
FRANQUISMO
(1936-1956)**

MESA 3:
Estética y creación musical

MESA 4:
Arquitectura, ciudad y Patrimonio Histórico

EL USO DEL FOLKLORE EN LA SECCIÓN FEMENINA DE FALANGE: EL CASO DE GRANADA

MIGUEL ÁNGEL BERLANGA
Universidad de Granada

Introducción

En esta comunicación se tratará sobre el uso que la Sección Femenina de Falange hizo, entre los años 40 a 70 de este siglo que termina de un determinado tipo de músicas tradicionales de baile que, por encontrar en ellas determinados valores éticos y estéticos y por considerarlas identificativas del "ser de España" y de sus diversas regiones, fueron retenidas por el pensamiento falangista como aptas para integrarse en el programa educativo de la juventud.

La argumentación se podría aplicar a muchos géneros de músicas folklóricas, sean o no de baile. Pero nos ceñiremos aquí a un género de músicas cuyos caracteres formales y contextos culturales tradicionalmente asociados a ellas, estudiamos entre los años 92 a 98: los "fandangos del sur". Nuestra principal hipótesis a mostrar aquí es que en la labor de "recolección", aprendizaje y difusión de este repertorio de bailes, las mujeres de la Sección Femenina de Falange realizaron una verdadera y propia reinención del folklore, tanto en los contenidos semánticos y significaciones de esos bailes como en la "sintaxis" musical (estilo de canto y baile, modos de puesta en escena, práctica interpretativa). Sin que al parecer se fuera muy consciente del cambio realizado, argumentaremos aquí que se llegó a presentar ante la sociedad como "músicas y bailes tradicionales" algo que sólo remotamente respondía a esa calificación.

Para justificar esta afirmación procederemos por vía de comparación: primero caracterizar los "modelos" tradicionales en los que los *Coros* y *Danzas* se inspiraron; y después detenemos, tanto en el proceso de aprendizaje que realizaron de estos "modelos" como en lo que resultó de ese aprendizaje. Sólo entonces quedará claro que el resultado fue un "nuevo producto", que retendremos como nuevo no sólo en su configuración formal y estilística, sino también en el uso y significaciones atribuidas a esas músicas de baile. Finalmente realizaremos algu-

nas consideraciones sobre la herencia actual de los *Coros* y *Danzas*: qué prácticas musicales existen en la actualidad heredadas de esas agrupaciones.

El repertorio elegido: los “fandangos del sur”.

Los *fandangos del sur* son un género de músicas de baile que a principios del siglo XX seguían siendo populares en las fiestas de baile de un buen número de localidades andaluzas, bien que ya por entonces habían perdido popularidad en favor de otros bailes (polkas, pasodobles, chotiss...), así como también había cambiado o estaba cambiando el tipo de celebración festiva en el que habitualmente estos fandangos se cantaban y bailaban. Por lo que respecta a la provincia de Granada, en los años 40 –cuando las instructoras y profesoras de educación física y baile comenzaron la labor de información y recolección de datos– cabe decir que de los fandangos locales *quedaba memoria* entre los mayores de bastantes poblaciones, pero ya como algo del pasado, de su juventud. Sólo en las Alpujarras y cortijos de Salobreña y Almuñecar, en el norte de la Tierra de Loja y en algunos pueblos de la zona nororiental, como Castillejar, o aldeas cercanas a los pueblos (de Baza, Huescar, Orce, La Puebla, etc.), conservaban aún cierta popularidad.

Puesto que en estos lugares citados la popularidad de los fandangos se ha mantenido, podemos acudir a ellos para estudiar sus rasgos de interpretación, estilo de canto y otros particulares de tipo textual o contextual. Por lo general son (o eran) interpretados por un pequeño grupo de hombres que se reúne (reunía) para la ocasión tocando guitarras, a veces violín o laúd y algún instrumento de percusión. Las *coplas* son cantadas por cualquiera de la cuadrilla o de los asistentes a las fiestas de baile, sin orden preestablecido, con pronunciación muy local.

Reparemos (ejemplos 1 a 3) en las “curiosas” e “interesantes” disonancias que habitualmente se establecen entre la parte vocal y el acompañamiento, sobre todo en las frases impares de las séis que siempre se cantan en cada copla de estos fandangos. En otro lugar hemos analizado detalladamente estas músicas¹, pero reparemos aquí sólo en dos rasgos más: en la importancia estructural del 2º grado, a distancia de semitono de la nota atractiva fundamental, y la frecuencia con que el 5º grado suena rebajado, a distancia de 5ª disminuida de la nota tónica o final. También destaca el estilo de canto muy fluido, que se observa

¹ *Los Fandangos del Sur. Conceptualización, Estructuras Sonoras, Análisis Cultural*. Granada, pro manuscrito, 1998; “Transcripción y análisis en Ethnomusicología: el concepto de ‘pertinencia constructiva’”. *Cuadernos de Patrimonio Musical*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía. En Prensa.

♩ = 126

1

8

15

22

Canta me la - vo da mí - a cán ta me la -

Ej. 1. Almuñécar-Nerja: *Malagueña*. Grabación: 15.VIII.97. Transc. MAB.

malagueña - - - - - cán ta me la - - - - - vi dasoía - - - - - a

que alsonde la - - - - - ma la gue - - - - - lia - - - - - te vas quedán - - - - - do dormi - - - - - a - - - - -

te vas que dan - - - - - odor mi - - - - - a

Pa li di to bai la or - - - - - y pu li di to bai la or - - - - -

The musical score consists of four systems. Each system includes a vocal line with lyrics, a guitar melody line, and a guitar accompaniment line. The lyrics are in Spanish and describe a Malagueña dance. The guitar accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The systems are numbered 29, 36, 43, and 50.

Ej. 1. Almuñécar-Nerja: *Malagueña*. Grabación: 15.VIII.97. Transc. MAB. (cont.)

57

baila la bienquerida - le y aunque no me to ca ra - da

57

57

64

la san green el cuerpo her - ve la san green el cuerpo her - ve

64

64

71

71

71

Ej. 1. Almuñécar-Nerja: *Malagueña*. Grabación: 15.VIII.97. Transc. MAB (cont.).

135

voz

guit.

E Amin G

6

(Se) Me ne an cuando pa so

11

las ba ran dí llas del puen - te

16

me ne an

F E C F

Ej. 2. Alhama de Granada: *Fandango*. Fuente: *Tal como somos* (Canal Sur). Transc. MAB.

21

cuando pa so

26

le pre fie roa ti so li ta

31

de rín gu na ha go ca - so

36

las ba ra n di las del pue - te

41

(sigue)

voz $\text{♩} = 130$

viol.

7

13

19

25

31

37

43

49

MI FA

Qué tío nes per la gra cio sa DO

qué tío nes per la gra cio sa FA

que lan a - fi gi das tá. DO

leha pa sa - doal gu' - na co - sa SOL

tú tío nes por qué flo rar DO

sea do tu ca rau na ro

FA MI

Et. 3. Huétor-Tájar: *Fandango*. Fuente: MAB. (Huétor-Tájar, VI, 1994). Transc. MAB.

gráficamente en la abundancia de segundas y los melismas, éstos sobre todo a final de frase.

Por lo que se refiere al baile, quién más quién menos, todos los que participaban en las fiestas sabían bailar algunas mudanzas (del *robao*, *zángano*, *malagueñas*, *verdiales* o como se designen en cada lugar). En esto las mujeres destacaban muy por encima de los hombres, a los que se les perdonaba que sólo hicieran cuatro pasos mal hechos. Sin embargo eran los hombres los que tocaban los instrumentos, llevaban la “voz cantante” y la iniciativa de petición de pareja en el baile.

Y es que el contexto festivo en que tradicionalmente se bailaron estas músicas es el de los llamados en muchos lugares *bailes de candil* –o incluso *fandangos de candil*–, fiestas en que se ponían en juego una serie de comportamientos festivos fuertemente ritualizados, costumbres que lógicamente variaban algo de unas localidades a otras y que fueron evolucionando a lo largo del tiempo. Son de destacar, entre otras, el alto grado de improvisación de la letra de las coplas, cosa que posibilitaba el entrecruce de mensajes cantados durante el baile, la existencia de un alcalde de baile o autoridad de apelación –en caso de conflictos o peleas–, quien también tenía la potestad de sentar a un joven al lado de la chica que pretendía –con la anuencia de ésta–, diversas maneras ritualizadas de petición de pareja, etc. Incluso los fines de fiesta violentos, bajo la figura del “palo al candil”, eran casi retenidos como parte del ritual de esas fiestas. Este ritual se actualizaba principalmente en las ocasiones más solemnes, en las festividades locales. Hasta el siglo XIX, los *bailes de candil* en esos días eran fiestas en que, de alguna manera, toda la comunidad se hacía presente².

El proceso de “rescate” o aprendizaje y su enseñanza

Pues bien: cuando en los primeros años cuarenta las mujeres de la Sección Femenina de Falange comenzaron a recopilar datos de estos bailes, en la mayoría de las localidades de Andalucía, salvo algunos lugares muy concretos (que ya eran la excepción), ese tipo de fiestas y por lo tanto sus músicas “anejas” ya eran historia, bien que en muchos lugares aún historia reciente.

Antes de centrarnos en la labor recopilatoria realizada, cabe preguntarse por qué no consideraron como representativas otras músicas de baile que, caso de pasodobles, chotiss, polcas... eran populares por esos años, también en los pue-

² Estos comportamientos, así como su práctica actual –evolucionada– en la provincia de Málaga, los hemos estudiado detenidamente en *Bailes de Candil andaluces y Fiesta de Verdiales*. Málaga, Diputación, 2000. Col Monografías, n. 15.

blos de Granada, cuyas verbenas y fiestas ya no se hacían al son de fandangos o malagueñas ni con arreglo al ritual arriba esbozado. Podemos ver en este hecho una mentalidad de valoración de lo antiguo como auténtico y "autóctono", de rescate y salvamento de determinados bailes y músicas que, aunque ya habían perdido popularidad, se retenían todavía como símbolos de las distintas regiones y de España como nación. Hubo pues, un proceso consciente de selección³.

Pero quizá sea más importante, paralelamente a esta elección consciente de un repertorio, el proceso, menos consciente pero no por ello menos significativo, de reasignación de significados a este tipo de bailes tradicionales. Y esto lo decimos porque lo que se quiso recuperar no fue tanto el tipo de celebración en el que los fandangos tradicionales se cantaban y bailaban, sino sólo el aspecto más externo y formal: la música y el baile. E incluso éstos, además, fueron transformados.

En efecto, el proceso de "rescate" de la música folklórica regional se puso en marcha a partir del año 1940. El objetivo inmediato fue incorporar el baile a los programas de educación física, particularmente en la educación femenina. Esto se realizó a través de las Escuelas de Hogar y Música, Escuelas de Orientación Rural, de Educación Física y a través también de las Cátedras Ambulantes, que comenzaron a circular por los pueblos de España sólo a partir del año 1946.

En la formación de las Instructoras de la Sección Femenina (Cursos Nacionales de Música, que comenzaron en Madrid ya el año 1938) se les instó a recoger la música popular que encontraran en todos los pueblos por donde fueran pasando las Cátedras Ambulantes. Igualmente las Instructoras de Educación Física debían incorporar en sus programas la enseñanza de bailes regionales y fueron animadas a recorrer las localidades de las que supieran de la existencia de bailes tradicionales.

Para todo esto se elaboró un cuestionario que se concretó en unas fichas con una serie de preguntas bastante simples que incluían, entre otras, cuestiones sobre el traje típico del pueblo, bailes y canciones tradicionales, instrumentos habitualmente usados, costumbres típicas de la zona y algunas preguntas más. Estas fichas debían rellenarse junto con un informe algo más detallado cuya finalidad, en principio, era elaborar un catálogo a nivel nacional.

Para el caso de Granada, contamos con la existencia –desde el año 42 hasta el 72, año del XIX Concurso Nacional, último de los celebrados– de fichas elaboradas por las Delegadas Locales y firmadas o redactadas con frecuencia por las Regidoras de Cultura, con datos de bailes tradicionales de una buena cantidad

³ A propósito de la mentalidad rescatista de lo retenido como autóctono, vid. MARTÍ Y PÉREZ, Josep. *El folklorismo. Uso y abuso de la Tradición*. Barcelona, Ronsel, 1996.

de pueblos. Personalmente hemos podido consultar fichas con datos sobre Motil, Salobreña, La Herradura, Almuñecar, Otivar, Vélez de Benaudalla, Albuñol, Dólar, Alhama, Fuente Vaqueros, Iznalloz, Alomartes, Jérez del Marquesado, Lanteira, Gor, Baza, Zújar, Orce, Puebla de Don Fadrique y Castril.

En las fichas consta el lugar y fecha de la recopilación, unas referencias históricas –si es que aparecen– con datos cuyas fuentes suelen ser las suposiciones o incluso fantasías de los lugareños. Muchos de esos datos muestran tanta buena voluntad de las instructoras o delegadas como cierta credulidad ingénuo. Véase ésta, recogida en La Herradura, aportando “datos de autoridad”:

“Según el conservatorio de Música de Málaga, los orígenes del ‘Fandango Cortijero’, aunque no con exactitud histórica, hay que buscarlos en los primeros pobladores o nativos andaluces, los tartessos. Cuenta la Biblia que David se recreaba con las Danzas de las mujeres gaditanas, llevadas seguramente por los comerciantes de Fenicia...”.

A veces las fichas van acompañadas de dibujos y figuras sobre las mudanzas, así como algunos datos sobre el contexto habitual de ejecución. Excepcionalmente van acompañadas de partituras, por lo normal de factura muy rudimentaria. A veces, no obstante, las fichas aportan datos etnográficos de interés: justamente las de los lugares en que los fandangos seguían siendo populares por entonces. Así, en la ficha escrita en 1944 por Angustias Franco, del grupo de Sección Femenina de Granada, se aportan datos interesantes sobre los fandangos “cortijeros” de la zona de Almuñecar. Por ejemplo especifica que se acompañan de carrañacas de caña y platillos, como en efecto siguen haciendo allí. Y se detalla que las letras se improvisan: “Se contestan unos a otros a ver quién vence a fuerza de ingenio y rapidez en la respuesta”. O en la ficha recogida por Isabel Portillo, delegada local de Baza, a propósito del “fandango de ánimas”, se escribe que:

“Se bailaban en noviembre para recoger fondos para Misas dedicadas a las ánimas. Había subasta para bailar con tal o cual chica. Los fondos se destinaban a la hermandad de ánimas, organizadora de esos bailes, o bien se entregaban al cura directamente...”

Pero estos datos no abundaban, ya se ha comentado que las fichas reclamaban pocos datos: nombre del baile (“fandango cortijero”, “malagueña”, “robao”, “rondeña”...), instrumentos usados, ocasión y fechas locales en que se bailaban, vestimenta, algunas letras de coplas y ocasionalmente dibujos sobre los pasos.

Así escribe Asunción Lizarazu sobre la labor realizada –que *mutatis mutandis* se repitió de forma semejante en gran cantidad de pueblos– por las Instructoras de Educación Física en aquellos años:

De dos en dos recorrieron las localidades donde tenían noticia de que se ejecutaban danzas, permaneciendo en ellas el tiempo necesario para llegar a bailarlas, alojadas en casas vacías cedidas por el pueblo (...).

Por mediación de las autoridades locales reunían a sus “informantes” al atardecer en alguna sala amplia del lugar, si era posible. La mayoría de los reunidos (...) eran hombres y mujeres entre 60 y 70 años que, según las instructoras, conocían bailes que en ese momento ya casi no se ejecutaban. Éstas, sin un sistema de notación concreto, repetían los pasos y las mudanzas con los danzantes hasta conseguir aprenderlas, a pesar del poco entusiasmo que parece que mostraban las gentes para colaborar en la enseñanza de su folklore. En algunas localidades incluso se negaron rotundamente a mostrarlas, cuando se trataba de danzas vinculadas a una cofradía y ejecutadas en una festividad concreta... (Lizarazu, 1996: 241).

El proceso más habitual de recorrido de estas danzas fue que desde los pueblos pequeños pasaran a ser enseñados en los pueblos grandes o en las ciudades, donde había escuelas de la Sección Femenina. Y he aquí un dato importante: pronto las coreografías comenzaron a montarse con una finalidad principal: la participación en los concursos provinciales, regionales o nacionales.

Ciertamente llama la atención la labor recolectora de datos, que podemos calificar, si no de intensa y de calidad, sí cuando menos de muy amplia. Pensemos que en año 1942 existían ya, según datos de Lizarazu, 350 agrupaciones de Coros y Danzas en toda España y que el número no hizo sino crecer en los años sucesivos. Esto es evidente, así como que los motivos que movían a muchas instructoras en el aprendizaje, reelaboración de coreografías y enseñanza de los bailes, más que político-ideológicos conscientemente asumidos, eran de índole lúdica, estética y pedagógica.

Pues bien, aun reconociendo la labor meritoria de recolección de miles de datos sobre bailes tradicionales que realizaron las mujeres de la Sección Femenina de Falange en un sinfín de pueblos de todas las provincias, quisieramos llamar la atención sobre un hecho que nos parece evidente. Y es que el proceso de aprendizaje que realizaron fue en muchas ocasiones, al mismo tiempo que entusiástico y voluntarioso, sobremanera defectuoso. Sus protagonistas no contaron, por lo común, con suficientes conocimientos previos a nivel de bagaje teórico de tipo musical, etnográfico, histórico o antropológico. Las carencias metodológicas en cuanto al rigor en el aprendizaje y en la transmisión de datos es constatable. Unas simples observaciones bastarán para argumentar estas afirmaciones.

1. Como ya se ha observado, eligieron bailes y músicas que en muchas localidades ya no se practicaban desde hacía años. Concedamos salvar este escollo en cuanto que en muchas otras localidades (en Granada las hemos citado) esas músicas aún eran populares.
2. No usaron mayoritariamente grabadora ni realizaron partituras medianamente rigurosas. Aunque hay excepciones, las transcripciones que aparecen en las fichas son muy defectuosas y es frecuente que sólo aparezca la línea melódi-

- ca. Ciertamente que de estas carencias las mismas instructoras se quejaban. Ciertamente también que este tipo de músicas no se aprende por partituras, por muy fieles que éstas sean. Pero raramente lo suplieron con el recurso a las grabaciones.
3. El aprendizaje de los bailes fue más bien intuitivo y rápido. Como mucho las instructoras pasaban unos días en cada localidad.
 4. Un dato a nuestro juicio aún más importante que el anterior: el rápido surgimiento de concursos (provinciales, regionales o nacionales), aunque por un lado fomentó el afán por investigar y sacar a la luz nuevos bailes, consiguió un efecto de uniformación estilística curioso y bien constatable. Por un lado, porque desde que se "aprendía" un baile hasta que se ponía en escena, pasaba por lo general muy poco tiempo. Habiendo roto pronto el contacto con los informantes, el proceso de transmisión y aprendizaje se cortaba. El baile una vez montado, tantas veces para actuación en concurso, quedaba definido, era "archivado" en un estilo y maneras interpretativas muy definidas que tendían a quedar fijas desde entonces. Como diría Zumthor (1991: 226-7), «el archivo detiene la corriente de la oralidad, la para a nivel de una *performance*». Si la estancia corta en el pueblo y su montaje posterior en la ciudad ya fomentaba la reelaboración, la proliferación de concursos hizo que los grupos ganadores (normalmente los que contaban con más medios, los de ciudades o pueblos grandes) acabaron imponiendo su estilo sobre los de otros pueblos.
 5. El mismo planteamiento de los concursos hizo que no se primara el respeto de las particularidades locales: no ha de extrañar que se primara la originalidad del montaje, su espectacularidad, la perfección técnica, la calidad de la ronda, las entradas y salidas, las puestas en escena. Los montajes se realizaron como espectáculo de actuación en escenario. Esto creó un estilo de baile muy perfeccionando técnicamente, pulcro y cuidado pero alejado de las mudanzas de los cortijeros, los teóricos informantes. Las mudanzas tradicionales de fandangos (seguidillas, jotas, etc.) son de bailes de pareja, no de coreografía de escenario. Del círculo o la "U" que los propios protagonistas de las fiestas hacían en torno a la pareja que bailaba (sin frente al que dar la cara), se pasó al baile de escenario, para lo que se necesitan coreografías no pensadas para tres sino para dos dimensiones, de cara al público. Esto ya lo hacía la escuela bolera desde casi dos siglos antes, pero ahora las parejas se multiplican, buscando la espectacularidad.
 6. En cuanto al estilo de canto, es patente (se capta a través de simples audiciones y en las transcripciones que aquí mostramos) que se fue imponiendo un estilo característico de los Coros y Danzas, estilo que han heredado en buena parte las actuales agrupaciones folklóricas de cantos y bailes tradicionales, como las que en Granada existen en la capital, en Baza o en Peligros. Técnicamente no son peores ni mejores, incluso muchas de esas agrupaciones muestran buena calidad interpretativa. Pero son otra cosa.

El resultado: músicas y bailes folklorizados

En efecto, este estilo se aleja bastante del de los fandangos de los lugares donde se siguen interpretando (son paradigmáticos los de las Alpujarras y los de la fiesta malagueña de verdiales). Desaparecen la abundancia abrumadura de segundas, los melismas y notas de apoyo y surgen abundantes terceras en melodías con un estilo de canto más claro, también en la dicción. Las coplas siempre las canta el o los encargados/as de cantar (no hay casi alternancia: quien más bonita voz tenga). Se cantan siempre las mismas letras: la improvisación ha desaparecido. Ninguna o muy escasas variaciones personales en la línea melódica de las coplas. Ninguna disonancia en las frases 1ª 3ª y 5ª: todas suenan consonantes con los acordes del acompañamiento instrumental. Los instrumentos forman nutridas rondallas, con introducciones y acompañamientos bien ensayados.

Un rasgo que distingue bien a unos fandangos de otros es la casi desaparición de variantes locales en los fandangos folklorizados tipo Coros y Danzas. Mientras en la práctica tradicional cada pueblo o aldea tenía su estilo o variante local, que los hacía (y aún los hace) inconfundibles, los fandangos de los Coros y Danzas se convirtieron en productos casi homologados que comenzaron a circular de un lugar a otro con la única variación de algún detalle de las letras. Si en Guadix se cantaba una copla que comenzaba: "Viva Guadix que es mi tierra...", esa misma copla con la misma música se cantaba en Motril haciéndola comenzar así: "Viva Motril que es mi tierra...". En un lugar se llamó "fandango de Guadix" y en otro "fandango de Motril", y santas pascuas⁴.

Algo de esto puede comprobarse leyendo de dos en dos las transcripciones de los ejemplos 4 y 5 por un lado, y 6 y 7 por otro. Además de servir para comprobar esos otros rasgos estilísticos antes citados que los separan de los fandangos cantados "a la manera tradicional", se ve que coplas que pasaron por ser típicas de fandangos de localidades tan distantes como Coín (Málaga) y Benalua de las Villas (Granada), son casi idénticas. La tradición, en este caso, se ha reinventado. De la lectura de estas cuatro transcripciones se deducen entre otras las siguientes conclusiones:

⁴ Como anécdota, el grupo de Coros y Danzas de Granada acudió a principios de los años 80 a Almuñecar. Entre sus piezas de repertorio, tenían "el fandango de Almuñecar" (sic). Pero su director, que entonces era Alberto Muñoz, oyó antes de la actuación a un grupo de cortijeros, que cantaron lo que sí podía pasar por el estilo de fandangos de Almuñecar. Oírlo y mandar al grupo que se abstuviera de interpretar esa pieza, fue todo uno: la sensibilidad artística del director le hizo ver las muchas diferencias que entre un producto y otro había, tantas, que lo hacían dos cosas distintas, sólo lejanamente emparentadas.

1. La igualdad referida de las líneas melódicas de fandangos de localidades distantes entre sí. La línea melódica de los fandangos de Guajar-Faragüit y Motril, así como los de Coín y Benalua de las Villas, son prácticamente las mismas, de dos en dos. En los fandangos tradicionales sólo se parecen entre sí, como dos gotas de agua, dos coplas de un mismo cantaor. Los *estilos personales* de los fandangos tradicionales de Andalucía oriental (tipo verdial) han pasado, por un proceso de divulgación y popularización de determinados modelos estandarizados, a ser estilos no sólo *locales*, sino incluso *regionales*. Modelos generalizados que se cantan de igual manera en muchos lugares.
2. Escalas. El sol# (última frase de los ej. 6 y 7) muestra un rasgo melódico prácticamente ausente en las escalas de los fandangos tradicionales. Por contra, en los folklorizados ha tomado carta de naturaleza.
3. Aunque se observan muchos saltos de 2ª, los saltos de 3ª son mucho más abundantes que en los fandangos tradicionales. Véanse p.e. las quintas frases: suenan varias terceras sucesivas en los cuatro ejemplos. Los saltos de 4ª también han aumentado.
4. Las cadencias melódicas sobre el 2º grado han desaparecido. Es un rasgo demasiado raro para una afinación "moderna". Cuando la línea melódica descendía hasta detenerse en el 2º grado (estilo tradicional), aquí baja hasta el primero (todas las quintas frases). También han desaparecido las cadencias en *sib*, que en otro lugar retuvimos como características de los fandangos verdiales: se transforman siempre en cadencias en *la*, porque, esa nota es consonante con el acorde Fa (el que suena siempre al final de las segundas frases).
5. En efecto, la relación entre las cadencias melódicas y los acordes, se explican siempre en términos de consonancias. He aquí por qué los *sib* de las segundas frases pasan a entonarse como *la*: porque suenan consonantes con el acorde Fa. Y así, una a una, el resto de las nuevas cadencias (melódicas) típicas de los fandangos folklorizados: los finales de frase se dirigen hacia una de las notas consonantes con el acorde de la secuencia instrumental que corresponda. La secuencia instrumental se impone sobre las terminaciones características de un tipo de coplas que sonaban "disonantes". La mentalidad tonal se ha impuesto sobre la modal.

Pero aun siendo importantes estilísticamente esas diferencias entre un género y otro de fandangos, entendemos que lo que más cambió en este proceso de reelaboración fue el significado profundo de estas músicas de baile. Como ya se ha señalado, antiguamente la música de fandangos era equivalente en muchos lugares a la música de las fiestas en las que los jóvenes encontraban el marco del inicio de las relaciones de pareja, el lugar donde se daban a conocer e incluso el momento a partir del cual comenzaba el trato más estable. Por contra, los

$\text{♩} = 144$

An ti gua men tee ran dul ces
E C

yan ti gua men tee ran dul ces
C F

to das las a guas del mar
F C

se me tíou na ma la gue ña
C G

y se vol vie ron sa lás
G C

y se vol vie ron sa lás
C F E

Ej. 4. Grupo "Estoraque". Coín. Estilo Coros y Danzas.

$\text{♩} = 144$

Vi va Gra ná quees mi tie - - - - - rra,
E C

vi va Gra ná quees mi tie - - - - - rra
C F

y la fuen te del Ge nil
F C

la Vir gen de las An gus tias
C G

la Al ham bra yel Al bai cín
G C

la Al lam bra yel Al bai cín
C F E

Ej. 5. Benalúa de las Villas. Estilo Coros y Danzas.

♩ = 144

Que bonitos Pa ra güit tanto livoytan la planta
E C F

por de ba jo pasa el rí o en frente la fuente santa
F C G

en frente la fuente santa
G C F E

Ej. 6. Güájar-Faragüit. *Fandango*. Estilo Coros y Danzas.

♩ = 150

Antiguamente eran dulces an tiguamente eran dube
E C F

todas las aguas del mar se bañón amotri le ña
F C G

y se volvieron sa lás y se volvieron sa lás
G C F E

Ej. 7. Zángano y roboao. Estilo Coros y Danzas.

fandangos de los grupos folklóricos tipo Coros y Danzas comenzaron por ser una bonita reelaboración artística de bailes cuya finalidad acabó siendo la educación ética y estética, pero no el trato entre jóvenes de ambos sexos.

¿Qué queda de todo esto hoy día? Existen en algunas ciudades y pueblos de cierta entidad, determinados grupos de baile, *agrupaciones folklóricas*, que actúan integrándose de diversas maneras en las actividades lúdico-festivas que se organizan a lo largo del año. Según datos de Juan Francisco Ceballos (director de la agrupación *Los Jateros*, de Fregenal de la Sierra, Badajoz), el número total de estas agrupaciones en toda España se acerca a las 800, cantidad nada despreciable y suficiente como para hacer alguna referencia a este fenómeno. Es frecuente que estén subvencionadas parcialmente por las Diputaciones o Ayuntamientos.

Las agrupaciones folklóricas de la actualidad, herederas de los antiguos Coros y Danzas (suprimidos como tales, como ligados a la Sección Femenina, en 1977), suponen en la actualidad un fenómeno que, aunque no masivo, sí es representativo de la vida musical y social de determinados pueblos. Habitualmente están constituidas como asociaciones independientes sin ánimo de lucro. En Extremadura y Murcia están muy extendidos, no tanto en Andalucía, cuyo equivalente más próximo bien podría verse en los Coros Rocieros, de aún reciente auge. Son un elemento de sociabilidad relevante para esos pueblos. Integran y vertebran algunas de sus celebraciones festivas. Las autoridades públicas, así como la población adulta, aceptan y valoran esas agrupaciones como positivas para la vida cultural del pueblo y sobre todo para la juventud que en ellas se implica, por lo que no parece que vayan a desaparecer, al menos de momento: en esos lugares han llegado a formar parte de la vida musical de la comunidad.

Uno de los elementos de todo el montaje festivo al que este tipo de agrupaciones va parejo, sí que guarda relación con las antiguas fiestas de baile: en torno a sus actuaciones, la *comunidad* se hace presente. Familiares, amigos y vecinos se reúnen en el lugar y momento en que el grupo actúa. Ahora bien, el significado simbólico profundo, el entronque cultural que en el caso de los antiguos fandangos había entre *fandango* y *fiesta*, ritos, motivaciones subjetivas, trato de pareja, etc. pudiera parecer que aquí no es sino un remedo, y en algunos casos casi una triste imitación.

Quisiera terminar con una apreciación personal. Sería poco acertado menospreciar la herencia cultural actual de la labor realizada por los *Coros y Danzas*. Hasta hace no mucho, nos mantuvimos distantes de este tipo de agrupaciones, con un distanciamiento un tanto frío, propio quizá del que, habiendo investigado su génesis, no acababa de entrar a ese mundo, quizás por razones de tipo estético. Pero habiendo contactado recientemente —a través de varios encuentros ocasionales de tipo profesional— con algunos miembros de grupos integrados actualmente en la Federación Andaluza de Agrupaciones Folklóricas, hemos presenciado más en directo algunas de estas actuaciones, intercambiando al mismo tiempo opiniones con algunos de sus protagonistas, jóvenes o mayores (éstos más bien directores, profesoras o profesores de baile, familiares, etc.). Y hemos descubierto en esos grupos un factor interesante de sociabilidad.

Entendemos pues, que hay que destacar el carácter de vertebradoras de la vida social y musical de estos grupos: en las localidades donde se hacen presentes en la actualidad, fomentan un interesante intercambio de relaciones sociales de tipo lúdico y festivo entre las personas. Quizás por tanto, algo del antiguo significado simbólico de los bailes de candil ha permanecido en estos grupos a lo largo del tiempo. Y quizás también éste podría ser el objeto de una próxima investigación.

Bibliografía

- BARTOK, Béla. *Escrito sobre música popular* (Madrid, Siglo XXI, 1975).
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel A. *Los Fandangos del Sur. Conceptualización, Estructuras sonoras, Análisis cultural*. Granada, 1998, pro manuscrito.
- Bailes de Candil andaluces y Fiesta de Verdiales de Málaga. Málaga, Diputación, 2000. Col. Monografías, n.15
 - “Transcripción y análisis en Etnomusicología: el concepto de “pertinencia constructiva””. *Cuadernos de Patrimonio Musical*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía. En Prensa.
- BRAILOIU, Constantin. *Problèmes d’Ethnomusicologie* (Genève, Minkoff-Reprint, 1973).
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Danzas Populares Españolas*. Andalucía, I (Madrid, Sección Femenina del Movimiento, 1971) pp. 18-20.
- GUTIÉRREZ DE ALBA, José M^a. *El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares* (Madrid, Impr. Gaspar, ca 1860. Copia facsímil: Valencia, librerías París-Valencia, 1995).
- LIZARAZU DE MESA, M^a Asunción. “En torno al folklore musical y su utilización. El caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina”. *Anuario Musical*, 51, 1996, pp. 233-245.
- MANUEL, Peter. «Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics». *Yearbook for Traditional Music*, 1989. pp. 70-93.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés* (Madrid- Diputación de León, 1988). 3 vol. Vol. I, t. 2: «Tonadas de baile».
- *La jota como género musical* (Madrid, Alpuerto, 1995).
- MARTÍ Y PÉREZ, Josep. *El folklorismo. Uso y abuso de la Tradición*. Barcelona, Ronsel, 1996.
- MOLINO, Jean. «Analyser» *Analyse Musicale*. Número especial I Congreso Europeo de Análisis Musical. Junio 1989. pp. 11-13.
- MYERS, Helen. *Ethnomusicology. An Introduction* (The New Grove handbooks in musicology). (Londres, Helen Myers editor, 1992).
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London and New York, Methuen, 1982) Trad. italiana consitada: *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (Bologna, Il Mulino, 1986).
- PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. (Barcelona, Boileau, 2/1958) 4 vol.
- TORRES RODRÍGUEZ, M^a de los Dolores. *Cancionero Popular de Jaén*. (Jaén, Instituto de Estudios Jiennenses del C.S.I.C., 1972).
- ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. (Madrid, Zaurus, 1991).