



Sig. 280-10-8

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
11 SET. 1998
Entrada N.º 1884

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Estante 280
Tabla 10
Núm. 8


Fdo: Ramón Pelinski


Fdo: Miguel Ángel Berlanga

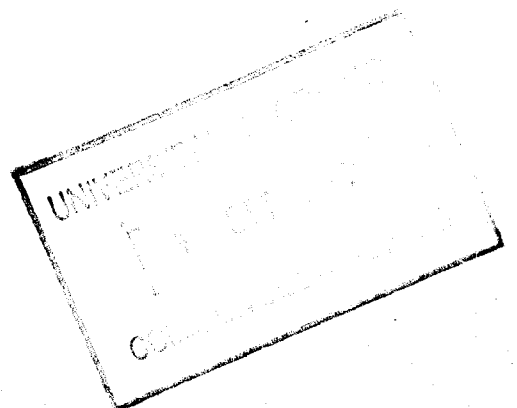
*Los fandangos del Sur.
Conceptualización,
Estructuras Sonoras,
Contextos Culturales.*

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
GRANADA
N.º Documento 513375291
N.º Copia 1/645977X

MIGUEL ANGEL BERLANGA FERNÁNDEZ

Tesis doctoral dirigida por el Prof. Dr.
D. Ramón Pelinski

GRANADA, 1998



Tomo I. Texto.

LOS “FANDANGOS DEL SUR”: CONCEPTUALIZACIÓN, ESTRUCTURAS SONORAS, CONTEXTOS CULTURALES.

AGRADECIMIENTOS.....	1
CAPITULO I. INTRODUCCION: OBJETO DE ESTUDIO, OBJETIVOS PROPUESTOS, METODOLOGÍA, TEORÍA APLICADA, FUENTES, ESTADO DE LA CUESTIÓN.	
I.1. Motivos que me han llevado a la elección del tema.....	5
I.2. Delimitación del objeto o corpus de investigación.....	7
I.3. Objetivos propuestos.....	10
I.4. Presupuestos teóricos: aproximación.....	12
I.4.1. La etnomusicología como disciplina.....	14
I.4.2. La antropología de Clifford Geertz y su influencia en Timothy Rice.....	16
I.4.3. El modelo de Rice.....	19
I.5. Trabajo de campo. Transcripciones musicales y análisis	
I.5.1. El trabajo de campo. Técnicas. 'Observación participante'.....	25
I.5.2. Transcripciones.....	30
a. Transcripciones standard, 31. b. Transcripciones conceptuales. Concepto de “pertinencia constructiva”, 34.	
I.6. Metodología. Aplicación del modelo de Rice al estudio de los fandangos. Presentación de algunas hipótesis	
1.6.1. El nivel previo: presentación y análisis del repertorio musical.	39
1.6.2. El nivel de análisis cultural.	40
a. La construcción histórica, 42. b. La creación y experiencia individual, 46. c. La conservación social. Procesos de institucionalización, 47.	
I.7. Estructuración de la tesis.....	47

I.8. Otras fuentes.	
1.8.1. Otras fuentes audio y vídeo.....	48
1.8.2. Fuentes para los fandangos flamencos.....	49
1.8.3. Fuentes usadas para el estudio de la improvisación oral en los fandangos.....	50
1.8.4. Fuentes musicales escritas para los fandangos “folklóricos”. Cancioneros.	51

CAPITULO II. EL TRATAMIENTO DE LOS FANDANGOS COMO TEMA DE ESTUDIO. ESTADO DE LA CUESTION.

II.1. Introducción.....	53
II.2. Puntos de referencia previos al estado de la cuestión. Diversidad de fenómenos conocidos como <i>fandangos</i> . Una hipótesis de trabajo.....	55
II.3. Definiciones en diccionarios y otras obras sobre la palabra <i>fandango</i>	59
II.4. El término <i>fandango</i> como equivalente a <i>fiesta</i> sugerido en algunos textos.....	66
II.5. Textos con referencia a la “historia del fandango”.....	73
II.6. Estudios sobre la música de los fandangos.....	83
II.6.1. El “estado de la cuestión” sobre la música de los fandangos del sur.....	89
II.7. Obras con referencias al etnotexto de fiestas de fandangos.....	107

CAPITULO III. ESTRUCTURAS SONORAS.

Introducción.....	115
III.1. Delimitación del objeto de estudio desde el punto de vista musical.	
III.1.1 Los “otros” fandangos: músicas de baile de diversos tipos.....	117
III.1.1.a. Tonadas instrumentales para baile.....	117
III.1.1.b. Diversas músicas vocales para baile.....	124
III.2. Los <i>fandangos del sur</i> . Primera aproximación musical.....	128
III.2.1. Modalidad y tonalidad en la música de los fandangos.....	137
III.2.1.1. El <i>modo de mi</i> en las músicas folklórico-tradicionales peninsulares.....	140
III.3. Los <i>fandangos del sur</i> . Algunos datos etnográficos de conjunto, relacionados con la caracterización musical.....	141
III.3.1. El marco geográfico.....	143
III.3.2. Los <i>fandangos del sur</i> en Andalucía.....	145
III. 3.2.1. Sobre la bipartición entre fandangos orientales y occidentales.....	148
III.3.3. Los fandangos verdiales.....	151
III.3.3.1. Transcripciones standard de fandangos verdiales.....	153
III.3.3.2. Exposición de los niveles analíticos de pertinencia.....	166
III.3.3.3. Análisis de los fandangos verdiales. 1. Escala base, 171. 2. Interválica. Curvas y conducción melódica, 173. 3. Cadencias melódicas, 175. 4. Acompañamiento instrumental, 181. 5. La escala de los ff. verdiales. ¿Músicas bimodales?, 193. 6. El ritmo de los ff. verdiales, 196. a. En la copla, 197. b. En el acompañamiento instrumental, 201. 7. Tempo, 203. 8. Variantes personales y variantes locales. El concepto de <i>modelo</i> , 203. 9. Relación letra-música, 206.	
III.3.4. De los fandangos verdiales a los fandangos flamencos	
a. Lo distintivo del flamenco desde sus orígenes.....	211
b. Primeras referencias escritas a fandangos en el mundo del flamenco.....	216

III.3.4.1. Sobre el tipo de fandangos flamencos transcritos y el modo de transcribirlos.....	221
a. Transcripciones standard de fandangos abandolaos.....	222
b. Transcripciones standard de fandangos libres.....	224
 III.3.4.2. Análisis de los fandangos flamencos 'orientales'.	
1 Escalas, 226. 2.Interválica. Dibujos y conducción melódica. Estilo de canto. Ámbito, 228. 3.Cadencias melódicas, 230. 4.Acompañamiento instrumental, 233.	
a.Sobre el acompañamiento de la guitarra flamenca, particularmente a los fandangos, 234. b.Acompañamiento a la copla y relación con las cadencias melódicas, 238.	
5.El ritmo en los fandangos flamencos orientales, 243.	
6.Tempo, 245.	
 III.3.5. Los fandangos de Huelva.	
III.3.5.1. Algunos datos etnográficos. Particularidades de los fandangos de Huelva en relación a los verdiales.....	247
III.3.5.2. Transcripciones standard de fandangos de Huelva.....	250
III.3.5.3. Análisis de los fandangos de Huelva. 1.Escalas, 254. 2.Interválica, dibujos, estilo de canto, 256. 3.Cadencias melódicas, 258. 4.Acompañamiento instrumental, 261. 5.Caracterización de la música de los fandangos de Huelva, 268. 6.Ritmo, 270. 7.Tempo, 272. 8.Variantes personales y variantes locales. Concepto de modelo, 272. 9.Relación letra-música, 275.	
 III.3.6. Resumen analítico. Comparación entre los fandangos verdiales y los de Huelva.....	280
 III.3.7. Reinenciones de la tradición en la música de los fandangos verdiales. Fandangos folklóricos y folklorizados. Fandangos de autor del siglo XIX.....	282
 III.3.8. Otros fandangos del sur (a manera de apéndice).....	285
 III.3.9. Recapitulación.....	288

CAPITULO IV. LOS FANDANGOS EN ANDALUCÍA. CONTEXTO CULTURAL.

IV.1. Introducción.....	291
IV.2. El etnotexto de las fiestas de fandangos en Andalucía en el S. XIX y principios del XX.....	297
a. Comportamientos y propósitos subjetivos.....	298
b. La conservación social. Comportamientos ritualizados.....	305
b.1. La autoridad en las fiestas, 305. b.2. Fines de fiesta violentos, el <i>palo al candil</i> , 308. b.3. Peticición de pareja durante el baile, 314.	
b.4. Las rifas y los abrazos, 268.	
c. La improvisación de las coplas en los fandangos.....	322
c.1. Tetimonios históricos sobre la práctica del trovo en España.....	338
IV.3. La improvisación de coplas de fandangos en la actualidad. Las <i>fiestas de poetas</i> en las aldeas de las Subbéticas andaluzas. Introducción.....	344
IV.3.1. Delimitación de la zona.....	347
IV.3.2. La fiesta de poetas. IV.3.2.1. La fiesta de poetas a principios de siglo.....	350
IV.3.2.2. Evolución reciente.....	352
IV.3.2.3. La fiesta de poetas en la actualidad.....	353
IV.3.2.4. El ambiente de la fiesta. Significados.....	358
IV.3.3. Procesos de aprendizaje.....	362
IV.3.4. Estructuras estróficas y musicales: “fandangos” (del sur).....	364
IV.3.5. Proceso de elaboración del trovo. La <i>performance</i>	366
IV.3.6. Rima y métrica.....	367
IV.3.7. La vida cotidiana reflejada en las coplas.....	368
IV.4. Los fandangos en el siglo XX. Estudio especial de los verdiales en la provincia y ciudad de Málaga. IV.4.1. Introducción.....	374
IV.4.2. Tres líneas evolutivas desde los antiguos fandangos: agarraos, guateques y discotecas.....	378
IV.4.3. La “realidad vivida”: de los fandangos a las discotecas.....	381
a. Surgen los bailes “agarraos”, 381. b. Diferencias musicales y socio-culturales entre fandangos y bailes agarraos, 383.	
c. Los guateques, 389. d. Las discotecas, 392.	

IV.4.4. La “realidad imaginada”: los fandangos se folklorizan.....	393
IV.4.4.1. La Sección Femenina de Falange.....	396
IV.5. Los fandangos en el siglo XX. La <i>fiesta</i> de verdiales.....	398
IV.5.1. Las pandas de verdiales.....	401
IV.5.2. Los verdiales en la historia.....	345
IV.5.3. <i>La Fiesta</i> en la primera mitad de siglo: fiesta 'campesina'.....	409
IV.5.4. Cambios a mitad de siglo.....	415
IV.5.5. La fiesta se acerca a la ciudad.....	418
IV.5.6. La <i>Fiesta Mayor</i> , junto a la ciudad.....	424
IV.5.7. La panda como portador del ritual festivo. <i>La fiesta</i>	428
a. Motivaciones subjetivas. En los adultos. En los jóvenes, 429.	
b. Los jóvenes urbanos se enganchan a los verdiales, 436.	
IV.5.8. Nuevos procesos de institucionalización.....	440
IV.5.9. Tradición e innovación en el aprendizaje. Llega la fusión.....	445
IV.5.10. Hacia los escenarios.....	449
IV.5.11. Presente y futuro de <i>la fiesta</i>	452
CONCLUSIONES.....	455
BIBLIOGRAFÍA.....	461

Agradecimientos.

A mis antiguos profesores de Musicología, que me enseñaron más de lo que yo esperaba. Especialmente a Antonio Martín Moreno, director del Área e impulsor de los estudios de Musicología en Granada, que me animó cuando le busqué, a realizar estos estudios, y que hoy es amigo y compañero y tutor de esta tesis.

A mi director de tesis, Ramón Pelinski, por sus inestimables enseñanzas durante la carrera y después, durante la elaboración de este trabajo y por la confianza puesta en mí. A sus enseñanzas y a su paciencia, debo casi todo lo que de elaborado hay en esta tesis.

A mi familia, especialmente a mis padres y a Inma, por los ánimos que me han dado cuando la tesis comenzaba a ser más larga de lo que yo esperaba. A mis muchos amigos de Granada –especialmente a Rafael– que se han sabido fastidiar prestándome su tiempo para que esta tesis llegara a buen término.

Esta tesis tiene detrás muchas horas de trabajo de campo (cinco años intensos). Aunque no puedo nombrar a todos con los que he hablado, a quienes estoy agradecido por lo mucho que me han enseñado, sí quiero testimoniar con esta pequeña mención a algunos sin cuyo trato y tiempo dedicado, el trabajo que ahora he concluido hubiera quedado incompleto.

A José García (Loja), que me introdujo en el mundo de los poetas de las Subbéticas.

A Manuel Ávila, Antonio Peña y Cristobal Trujillo (Montefrío), por sus calurosas acogidas e inestimables datos y cantos.

A Gerardo Páez, Luis Ariza, Domingo Ordóñez, Antonio Lopera, Ildefonso Páez, José Arévalo y Antonio Aguilera, poetas de las Subbéticas, sin cuyo arte, amistad y tiempo dedicado, nunca hubiera sabido casi nada del arte del trovo. A José Criado, buen conocedor del trovo de las Alpujarras, y a Miguel García Candiota y José Martín, troveros alpujarreños, por la tan amable acogida con que siempre me han recibido. A Francisco Rodríguez Aguilera, estudioso del trovo de las Subbéticas, por sus amables consejos y por su libro, que me regaló y dedicó. A Pío Castilla, Pío el del Mulón (Coto Río, Cazorla), personaje donde los haya, trovero oculto e ignorado pero sabio como pocos.

A José Vicente González Valle y Josep Martí (CSIC), que amablemente me facilitaron la información que les pedí cuando los visité en Barcelona.

A Miguel Manzano, tan buen músico y folklorista como conversador grato y afable, por darme sus puntos de vista de manera tan clara y sus opiniones sobre los fandangos, al mismo tiempo que le pido excusas por rebatirle algunas de ellas. Que le contradiga en el plano científico algunas de sus observaciones, no quita que sea una de las personas de las que más he aprendido.

A mi llorado amigo, por malogrado, Antonio Lorenzo Camarón, con quien tanto me compenetré cuando estudiábamos musicología. A él le debo y agradezco mis conversaciones en Motril con Miguel Manzano.

A Carlos Antonio Porro, por sus informaciones sobre los fandangos castellanos de la zona de Gredos, a quien agradezco sus grabaciones y todos los inestimables datos y personas que me presentó o de los que me dio sus señas.

A Manuel Luna, antropólogo de verdad, por su siempre buena acogida y por hacerme partícipe de su sabiduría sobre el mundo de las cuadrillas de la zona murciana. Sin sus conocimientos, hoy sabría mucho menos sobre los fandangos y fiestas de aquella zona.

A Antonio Mandly, también fino y experto antropólogo, del que mucho he aprendido leyendo sus artículos. Por los datos facilitados en un tiempo record, la confianza que ha puesto en mí y por su trato amable. Y a Carmen Tomé, a la que, sabiendo tanto y siendo tan buena maestra y conocedora del mundo de los verdiales y otras músicas y bailes, creo que no le he mostrado todo el agradecimiento que le tengo.

A Carles Pitarch, por sus inestimables datos sobre los fandangos de la zona valenciana, por su amistad y confianza puesta en mí y por su buen hacer en los trabajos de investigación que está haciendo. Igualmente a Jordi Reig, por los datos que me facilitó, incluido el magnífico trabajo de investigación sobre el cant d'estil valenciano.

A José María Gómez (Talavera) y a Juan Francisco Ceballos (Fregenal de la Sierra), a los que conocí sobre la marcha en busca de informantes y me acogieron como si de un amigo se tratara. Desde aquí les recuerdo que en breve me he de pasar por sus casas para devolverles el favor de alguna manera. Sin ellos, sabría mucho menos sobre los fandangos en tierras extremeñas y de Gredos, desconocidas hasta entonces para mí.

A Juan Bedmar, por la confianza que siempre ha puesto en mí, por el ánimo constante que me ha dado y por los preciosos datos que me facilitó.

A Pepe Molina, Alonso Martín y Juan Majallana, fiesteros y memoria de los verdiales malagueños. Mucho me han enseñado y por tanto mucho les debo. Igualmente a Andrés Jiménez, por su cordial recibimiento y el mucho tiempo que me dedicó. Y a Agustín Jiménez, secretario de la Peña Los Verdiales, por la información facilitada.

A Juan Navarro, quien más sabe de bailes de la provincia de Málaga y el que mejor los enseña. Por el tiempo que me ha dedicado.

A José Luque Navajas, sabio crítico de flamenco y excelente persona. Por su buena acogida y por la dedicatoria de su libro, del que tanto aprendí.

A Philippe Donnier, el francés más flamenco y el flamenco más riguroso que conozco. Por su siempre amable acogida, su mucha sabiduría flamenca y su rigor en sus investigaciones.

A Gérard Steingress, por su buena acogida a mis trabajos de investigación y por lo bien que hace su trabajo en y desde Sevilla, tierra flamenca donde las haya.

A José Luis Navarro, por la confianza puesta en mí y por presentarme a Francisco Jiménez, del que más he aprendido sobre los fandangos de Huelva. A Santiago Osorno, por su amable acogida en Alosno. A Manuel Angel Barroso, por su amable acogida en Almonaster. A Antonio Moreno y a todos los miembros de la Peña *El Gatillo* de Valverde del Camino, por su calurosa acogida y sus preciosas informaciones.

A Norberto Torres, presidente de la Asociación de Peñas flamencas de Almería, investigador incansable, guitarrista, y excelente persona, por tanta información de primera mano sobre la guitarra flamenca y sobre Almería en particular, por la confianza y por los detalles de buena amistad que siempre ha tenido conmigo.

A Juan Miguel Giménez, tan buen guitarrista flamenco como concertista y enseñante. Por los detalles de amistad con que siempre me ha correspondido. A Miguel Angel González y a Curro Albaycín, por los excelentes datos que me han facilitado sobre el arte flamenco en Granada.

A Juan Antonio Pérez Bustamante, que hace ya unos cuantos años me abrió, con su conferencia pronunciada en Cádiz, el gusanillo sobre el flamenco. Y por sus afables conversaciones posteriores.

A Jorge Martín Salazar, por el buen hacer con que escribió su libro sobre flamenco y por las horas que me ha dedicado en Salobreña en grata conversación.

Y a unas cuantas decenas de informantes más –muchos de ellos ya amigos– que quedan en el anonimato, sin los cuales esta tesis nunca se habría realizado. Lo que de interesante haya en ella, a ellos se lo debo en buena parte.



Capítulo I

CAPITULO I.

Introducción.

Teoría. Metodología.

I.1. Motivos que me han llevado a la elección del tema.

Las razones que en su momento me llevaron a elegir este tema como objeto de tesis doctoral están ligadas al desarrollo de mis estudios de Musicología en Granada. Una vez iniciados, pude comprobar que podría a través de ellos profundizar sobre lo que hasta entonces era sólo un vivo interés por los temas relacionados con la tradición oral en la música y las músicas folklórico-tradicionales.

Con motivo de la realización de un trabajo de investigación para la asignatura de Etnomusicología, decidí realizar un viaje a Barcelona, en donde se encuentran los archivos del antiguo IEM: sabía que en ellos había material manuscrito archivado, fruto de una serie de *misiones recolectoras* de músicas tradicionales que el IEM había llevado a cabo entre los años 1943 a 1960 por gran parte de la geografía peninsular y especialmente en Andalucía.

Entre ese material, al que pude tener acceso, encontré una transcripción de un *fandango* con una serie de informaciones anejas que Bonifacio Gil había recogido de Loja (Granada), en una de aquellas *misiones* realizada el año 1945. De esa información salió el propósito de orientar el trabajo aludido hacia los fandangos en la comarca de Loja.

El progresivo trabajo de campo que desde entonces comencé a realizar me llevó a comprender que para profundizar en ese estudio, era necesario buscar no sólo en Loja y alrededores sino en toda una amplia comarca (el valle medio del Genil) que se extiende por el sur de la provincia de Córdoba, y parte de las de Granada y Málaga.

El año 92 amplié la zona de investigación a toda la provincia de Granada al recibir el encargo del Centro de Documentación Musical de Andalucía de presentar un trabajo sobre *Catalogación de los fandangos de tradición oral en la provincia de Granada*. Esto me llevó a desplazarme también por buena parte de la provincia de Málaga y zonas de las de Córdoba, Murcia, Almería y Jaén para establecer algún tipo de conexión entre ciertas tipologías formales y áreas geográficas en relación a los fandangos. Pude comprobar

que, como suele suceder, las 'asignaciones' geográficas no coinciden con las actuales demarcaciones provinciales.

Terminado este trabajo (1993-94) decidí seguir profundizando en cuestiones como la dinámica de funcionamiento de las músicas en que la oralidad en la tradición juega un papel destacado. Paralelamente a este proceso de estudio, seguí con el trabajo de campo y me apliqué a la audición y lectura de cancioneros españoles. Me fue surgiendo entonces un interrogante que me condujo a adentrarme más de lleno en un estudio de tipo global sobre los fandangos.

El interrogante fue el siguiente. Conforme iba constatando que el término *fandango* aparece en casi toda la geografía peninsular e insular y en muchos países iberoamericanos, también constataba cada vez más nítidamente que no siempre parecía aludirse con él a *un género o familia de músicas* de un mismo tipo. Siempre que me encontraba con el término, se aludía a músicas más o menos *tradicionales* y en un contexto de baile; pero a veces –sobre todo conforme más al norte de la Península apuntaba– las tipologías musicales eran muy próximas, por ejemplo, a lo que resultan ser diversos tipos de jotas. Conforme más investigaba parecía que la diversidad de significados se ampliaba, aunque al mismo tiempo se repetían algunas constantes. Pero éstas eran más de tipo cultural o contextual que textual o musical. Esto último suponía una dificultad añadida, pero también un reto.

Fue por entonces cuando entendí que merecía la pena dedicar la tesis de doctorado al tema. Ya había podido constatar que lo que se había escrito al respecto, con frecuencia era confuso y contradictorio, comenzando por la misma etimología del término, y que predominaban los enfoques que se centraban casi exclusivamente en el producto musical, descuidando los contextos socio-culturales. Los enfoques históricos adolecían del mismo defecto: se hacía “la historia de una forma del folklore” pero no de los diversos contextos festivos en los que los fandangos se han sustentado. Me planteé entonces profundizar en los contextos culturales que algunos fandangos presentan en la actualidad, contando con que cuando esos fandangos no fueran reinvencciones de tradiciones perdidas o anquilosadas, el contacto con sus autores de hoy iluminaría la comprensión, no sólo de las fiestas de fandangos en la actualidad, sino también la de los testimonios que acá y allá nos han ido quedando del pasado. Así pues, con el presente trabajo me he propuesto, sin descuidar el aspecto propiamente musical, profundizar en los contenidos culturales y comportamientos sociales que van o han ido ligados a la realización de estas músicas.

Para lo que se refiere al estudio cultural, y puesto que las coordenadas espacio-temporales en las que los fandangos se inscriben son muy amplias, me he centrado

(principalmente, no en exclusiva) en el estudio de ciertas prácticas festivas actuales. He elegido las zonas en donde, en la actualidad, esas prácticas festivas muestran contextos socio-culturales que, a mi juicio, son especialmente interesantes. Para las fiestas de baile, las provincias de Andalucía oriental, y más en particular la de Málaga para lo que se refiere a las fiestas en la actualidad*. Para las fiestas de “trovo por fandangos”, las Subbéticas del valle medio del Genil (sur de la provincia de Córdoba, noreste de la de Granada y N.O. de la de Málaga). Es por esto que las provincias referidas, serán las más citadas. Sin embargo, para el estudio de la música en sí, barajo un mayor espectro de referentes.

I.2. Primera aproximación al objeto o corpus de investigación.

Podría entenderse como algo extemporáneo que, en una época de transculturación, de auge del mestizaje y de procesos de globalización, un etnomusicólogo (o aprendiz de tal) centre su objetivo de investigación en músicas que tienen mucho de tradicionales, de territorializadas o endoculturales, de folklóricas... Y en efecto, muchos (etno)musicólogos afrontan en la actualidad el estudio de la *world music*, entendida ésta como «aquella selección de músicas tradicionales que, a los efectos de una difusión masiva, ha interesado al mercado transnacional del disco, sea por sus cualidades musicales intrínsecas, sea por su disponibilidad para entrar en hibridación con otras músicas» (Pelinski: 1997, 2).

Es cierto que los fandangos pueden ser catalogados como músicas tradicionales, “folklóricas”. Y que en muchos lugares hoy día son músicas desaparecidas, del pasado, no populares. Pero no es menos cierto que hay otros motivos que hacen interesante su estudio. Por enumerar algunos:

1.- En algunos lugares, son músicas populares en la actualidad, en torno a las cuales (música y baile) se construye “la fiesta”. En este sentido, aunque los fandangos no sean precisamente hoy un “fenómeno de masas” (como sabemos que sí lo fueron en la España del los siglos XVIII y XIX), será interesante detenerse en algún caso particular en que sí lo son, y analizar el estado de evolución actual de algunas fiestas de fandangos.

* Esta decisión se debe a que Málaga es la provincia de Andalucía oriental en la que las fiestas de fandangos gozan de más popularidad en la actualidad. A partir de la siguiente, las notas seguirán un orden numérico.

2.- En el mundo del Flamenco, cuya popularidad más que remitir, aumenta en estos años, los fandangos constituyen una de las “familias” de cantes más populares y extendidas.

3.- Todas las músicas, sean ellas de tradición oral o escrita, tradicionales, populares o eruditas, si se practican en la actualidad, son músicas contemporáneas (Nettl, 1985: 14).

4.- Los fandangos que aquí estudio, suponen también una “forma musical” (en sentido amplio del término) que ha tenido amplias resonancias en ámbitos cultos o eruditos, en las “músicas de autor”, particularmente del S. XIX español. La etnomusicología, que es musicología, no rechaza estudiar estos procesos de derivación de ámbitos folklórico-tradicionales (cuando son o fueron populares, y precisamente por ello) a ámbitos de la “cultura escrita”. Ya ha pasado el tiempo de los recelos entre los etnomusicólogos por los temas de musicología histórica.

5.- A la etnomusicología hace años también que no se la define por su objeto de trabajo, sino por la actitud adoptada ante éste. Porque hay quien pudiera pensar que los fandangos son un objeto de estudio más propio de un folklorista que de un etnomusicólogo.

6.- Al tema de los fandangos, tal como voy a pasar a definirlos, no se le ha dedicado ningún estudio en profundidad. Y no me refiero tanto a un estudio de los fandangos como estructura musical (que también: ya que es una música folklórico-tradicional en España y en algunos países de influencias culturales hispánicas, principalmente de Iberoamérica). Me refiero más bien a un estudio de los fandangos como *prácticacultural* asociada desde antiguo –y hasta la actualidad en determinados ámbitos–, a *la fiesta* y al baile. Entiendo que esto bien merece una tesis doctoral. Materia hay de sobra para investigar.

Pues bien, ¿cuál es exactamente el corpus musical –hablando en términos académicos– que va a ser objeto de estudio en esta tesis? De los fandangos *como objeto de estudio* (cómo han sido tratados y cómo juzgo que debieran haberlo sido) hago un estudio en el capítulo II, dedicado al estado de la cuestión; a los fandangos *como estructura musical*, dedico todo el capítulo III, y de los fandangos como *práctica cultural* (festiva), realizo un estudio en el capítulo IV. Pero voy a anticipar aquí, de manera resumida, el “repertorio” sobre el que se centra la investigación.

Strictu sensu será un tipo de fandangos, que definiré como *fandangos del sur*. Desde el punto de vista musical puede ser conceptualizado como una forma fija de músicas

folklórico-tradicionales, ligadas a fiestas de baile –principalmente en la mitad sur de España– desde antiguo. Son músicas “profanas” (aunque en sus letras a veces hay alusiones religiosas).

Podría comprobarse con un simple sondeo que, a nivel de opinión común, del hombre de la calle, la idea a la que más veces se asocia la palabra “fandango”, es bastante nebulosa. Se la suele asociar por lo común a “un tipo de músicas tradicionales”, más o menos ligadas (en no se sabe bien qué términos) al flamenco. Geográficamente –siguiendo con la opinión genérica más extendida–, se los suele identificar como “de Huelva”. Para muchos, los fandangos son de Huelva, la más occidental de las provincias andaluzas. Igual que las sevillanas de Sevilla, el Gamelán es de Java, el Jazz del sur de los Estados Unidos, o el tango de Argentina, los fandangos serían de Huelva.

Claro que todo tópico tiene su base. Los fandangos de Huelva son, en efecto, una variante, un tipo de *fandangos del sur* –como veremos– que presentan rasgos particulares. El hecho de que hayan sido los fandangos más difundidos a nivel de audiciones radiofónicas, discográficas etc, desde los años veinte de este siglo, ha conducido a la identificación actual de “fandango” con Huelva. Volveré sobre este punto.

Pero los *fandangos del sur*, han sido practicados tradicionalmente en otros muchos lugares, y son o han sido populares además de en amplias zonas de Andalucía, en otras por todo el sur peninsular –particularmente el área mediterránea–, islas Canarias y algún país americano, como es el caso de Venezuela. Todos los *fandangos del sur* tienen una serie de caracteres formales musicales (que se definen más abajo, vid. II.2. y III.2.) y que legitiman estudiarlos como categoría unitaria. A esta categoría de fandangos –la más definida y extendida– es a la que destino el análisis musical y el estudio de interpretación cultural del último capítulo.

He escrito “a esta categoría”, porque estableceré otras categorías de fandangos: hay otras muchas músicas (ref. II.2. y III.1.), que no teniendo nada que ver, en cuanto a sus caracteres formales, con los *fandangos del sur*, son conocidas asimismo bajo el nombre de “fandangos”. Sucede esto con músicas conceptualizables también como folklórico-tradicionales de España y Portugal (particularmente del norte peninsular, pero también del sur) y de bastantes países iberoamericanos: Chile, Argentina, Venezuela, Cuba, México... De todas estas músicas no me ocupo directamente, sólo presentaré un pequeño elenco de transcripciones, sin entrar a su análisis musical (son variadísimas, según en qué zona nos situemos). Pero sí que entro a estudiar por qué se llaman “fandangos” y a otras cuestiones conceptuales derivadas de esto. Cuestiones que por no haber sido

suficientemente precisadas en los estudios precedentes, han originado muchos planteamientos equívocos.

Colateralmente, entro al estudio de algunas derivaciones de la forma fandango (del sur) hacia ámbitos diversos a los tradicionales (las fiestas locales de baile): derivaciones hacia el mundo del flamenco y hacia diversos “ámbitos de la escritura”: las músicas *eruditas*, de autor. Pero he de puntualizar que sobre estas últimas, sólo haré referencias generales, pues el tema daría para otra tesis doctoral

Todo esto, que vendrá expuesto en los tres capítulos iniciales, vendrá planteado a su vez como “introducción” del tema al que dedico el capítulo IV, dedicado al análisis cultural. Sobre por qué considero este último capítulo, como la culminación de todo el trabajo, lo justifico en los puntos que siguen. Desde la vertiente de *la fiesta* de baile en general, realizo un estudio de interpretación cultural focalizado en un tipo de fandangos de Andalucía (fandangos verdiales). Desde la vertiente de la improvisación oral de coplas “por fandangos” o trovo por fandangos, hago lo propio con una práctica cultural festiva existente en la comarca de las Subbéticas, en el valle Medio del Genil, uno de los lugares del sur peninsular donde es popular en la actualidad la práctica del trovo.

I.3. Objetivos propuestos.

Cuando me propuse dedicar la tesis de doctorado a este tema, lo que ante mí tenía era la existencia, no bien definida, de ciertas músicas tradicionales de cuya antigua pujanza tenía algunos datos (escritos), algunos testimonios (en obras de autor del siglo XIX, en partituras de archivos, como el citado de Barcelona, o el de la Real Chancillería de Granada). También contaba con muestras de su popularidad actual: había oído ocasionalmente algunos fandangos en Málaga, Granada y Córdoba cuya forma y estilo alcanzaba a relacionar vagamente con la de los fandangos de Huelva, que también conocía superficialmente.

Mi idea inicial era: en primer lugar, hacer un estudio analítico que los individuara y estableciera relaciones de parentesco formal entre unas tipologías y otras. Y en segundo lugar, hacer un estudio de tipo etnográfico sobre la popularidad actual de los fandangos: ¿en qué lugares y cuándo se cantaban estas músicas, que no dejaban de sonarme a algo exótico y relacionables con el mundo del flamenco? (Mundo del que no obstante, también entendía que se distanciaban, tanto como producto musical, como en su contexto

sociocultural). Si además, podía acceder a datos históricos, a través de referencias escritas, para dotar al trabajo de un cierto “grosor histórico”, mejor que mejor. Éste era mi propósito inicial cuando comencé el estudio. No he rechazado estos objetivos, pero sí los he ampliado y reenfocado en buena medida, al hilo de la investigación que de forma paulatina comencé a realizar.

El objetivo de fondo, el que me he propuesto como principal es aquel que entiendo debe perseguir todo estudio etnomusicológico, a saber: profundizar en las significaciones culturales de la música (de un tipo de músicas, en este caso los fandangos del sur), como práctica humana. Por eso he dedicado a esto el último capítulo.

Como resumen del resto de los objetivos (secundarios) planteados en esta tesis cabría enunciar los siguientes:

—Llegar a una conceptualización de “fandango” que sea lo suficientemente amplia como para abarcar músicas que son muy distintas entre sí, pero que reciben el mismo nombre. Y lo suficientemente precisa como para que de razón del porqué de esta amplitud de referentes musicales para un misma palabra. Éste es un objetivo que podríamos llamar “conceptual”.

—Relacionado con el anterior, me he planteado también establecer puntos de relación formales y conceptuales entre los significados que en las diversas tradiciones tiene la palabra “fandango” y algunos “fandangos” del mundo de la escritura (de las músicas de autor).

—Realizar, a través de transcripciones y análisis, una aproximación formal a los caracteres musicales que puedan ser retenidos como relevantes en los “fandangos del sur” (considerados como categoría de conjunto).

—Establecer igualmente, tipologías formales dentro de los “fandangos del sur”.

—Establecer los puntos de referencia musicales e históricos que ayuden a explicar de manera satisfactoria las relaciones, tanto históricas como estructurales (formales), entre los fandangos folklórico-tradicionales y los fandangos flamencos. Este objetivo conlleva y supone necesariamente otro: diferenciar conceptualmente “lo folklórico” de “lo flamenco”, o dicho de otra manera: individuar qué elementos culturales (además de los musicales) pueden retenerse como específicos del “mundo del flamenco”.

—Realizar una aproximación a la evolución que han sufrido las fiestas de fandangos a lo largo de un siglo y medio en sus contextos socio-culturales. Para ello, realizaré una aproximación a los contextos socio-culturales de algunas fiestas de fandangos del S. XIX, a través de fuentes orales y escritas para someterla a una posterior comparación con contextos actuales de algunas fiestas que presentan elementos culturales de similitud y elementos culturales nuevos, diversos.

I.4. Presupuestos teóricos e implicaciones en el método seguido.

Como ya he dejado escrito, el proyecto de tesis ha sufrido un proceso de reelaboración en cuanto a sus planteamientos teóricos desde el inicio hasta fases avanzadas de su realización. Por lo que se refiere a los presupuestos teóricos y metodológicos, originariamente, comencé moviéndome en un plano predominantemente formal, plano que después entendí ser más propio de un folklorista. O de un musicólogo que, sin acudir a planteamientos de interpretación cultural (teoría, método, estilo: Geertz, 1995, Rice, 1987), se aplicara al estudio de ciertas “músicas folklóricas”.

Conforme fui avanzando la investigación, los estudios de etnomusicología y el descubrimiento —al hilo del trabajo de campo— de la importancia de una comprensión y explicación de los *contextos* socio-culturales que soportan a todo *texto* (o producto musical, en este caso los fandangos) comprendí que debía evitar caer en la presentación de lo que un musicólogo calificaría como mucha música y poca explicación cultural y un antropólogo cultural como mucho dato etnográfico y poca interpretación.

La aproximación “cultural” pretende otorgar unidad a esta tesis, aun manteniendo el enfoque o modo de aproximación interdisciplinar, que en palabras de Díaz Viana puede ser entendido como «no sólo la colaboración entre profesionales de distintos campos —siempre enriquecedora— sino, también, una preparación adecuada por parte del investigador, respecto al que será su objeto de estudio» (Díaz Viana, 1992:38). Por su parte Clifford Geertz ya había escrito lo siguiente:

Por fin, hasta los estudiosos de mentalidad más aislacionista han comenzado a vislumbrar que la suya es no sólo una ciencia especial, sino que es una ciencia especial que no puede operar sin una gran dosis de ayuda de otras ciencias especiales que antes despreciaban. La noción de que todos somos miembros de una misma empresa ha hecho algún progreso. (Geertz, 1973-1995: 274).

Cierto, entiendo que si un objeto es observado desde diversos ángulos complementarios –aunque uno sea el principal, tan sólo fuera por huir de una multifocalización excesiva–, éste se verá iluminado desde diversas perspectivas. La aplicación de esto al estudio de los fandangos, me ha conducido a estudiar aspectos como el entramado socio-cultural de algunas fiestas –incluido un intento de presentación de cierto grosor histórico, huyendo de toda presentación en un hipotético clima de *presente etnográfico*, hoy día superado–, la conceptualización de estas músicas por parte de los protagonistas, las tipologías músico-formales, las derivaciones hacia el Flamenco y músicas de autor... Está claro que “no había más remedio”, visto el amplio panorama de objetivos, que acudir a la multidisciplinariedad. Por otra parte ¿no es esa la vocación del etnomusicólogo?

No he seguido *en exclusiva* ningún modelo teórico y disciplinar de los que con frecuencia se han usado y usan en etnomusicología. En cierta medida, la crítica actual a los “modos de representación” y a la autoridad etnográfica (James Clifford, 1996: 140-70) me ha empujado a ello.

Pero sí que *he tenido presentes en todo momento* las propuestas teóricas y metodológicas y las pautas del modelo que Timothy Rice planteara en su estudio «Toward a Remodeling of Ethnomusicology» (Rice, 1987: 469-488), porque lo considero como una de las adaptaciones más completas, en etnomusicología, a las propuestas de análisis cultural de Clifford Geertz, cuyos enfoques también he procurado tener presentes.

Rice (1987: 484, nota 4) opina que en etnomusicología los modelos no son preceptivos y que quizás están más necesitados de ellos los estudiantes o quien no sepa dotar a sus trabajos de la suficiente contextualización. Lejos de considerarme un consumado etnomusicólogo, los motivos que me han llevado a no seguir a pie juntillas tampoco el modelo de Rice, se deben a que entiendo que el propio Rice no ha llevado a sus últimas consecuencias las propuestas teóricas de Clifford Geertz, que sólo las lleva a cabo parcialmente. Por eso he decidido explicar conjuntamente las teorías de uno y otro (Geertz como predecesor del modelo en el campo antropológico, y Rice como respuesta parcialmente válida a sus propuestas) y proponer después las pequeñas adaptaciones que personalmente realizo al modelo de Rice (en la línea de las propuestas de Geertz). Más abajo (I.4.1 a I.4.3.) pongo en relación ambas propuestas, y en el punto I.6 explico en qué medida he adaptado el modelo de Rice para estructurar la tesis.

He escrito arriba que cuento con que los *textos* sólo (lo musical exclusivamente, el sonido), por muy rigurosamente que se estudien, no suministran todas las claves teóricas

para una buena interpretación; que no bastan sólo las referencias músico-literarias, las codificaciones formales. En este sentido, pienso que la disciplina del folklore musical, en concreto en España, adolece de un encasillamiento teórico y metodológico que le ha hecho permanecer anclada en los planteamientos decimonónicos, con los que surgió como disciplina de estudio.

Entre ciertos folkloristas se adivina aún cierta «consideración museística de lo cultural» y cierta «sacralización de la vida tradicional» (Luque Baena, 1993: 22). Entiendo que los enfoques mantenidos por los folkloristas han contribuido a crear falsos espejismos acerca de las músicas folklórico-tradicionales en España, de los que personalmente he buscado salir. La mayoría de los trabajos sobre músicas folklóricas en nuestro país revelan que sus autores siguen teniendo un interés desmedido por el producto musical, gusto por los temas arcaizantes, ruralismo y fijación obsesiva en la dicotomía culto-popular (Martí, 1996). Casi no se ha prestado atención a los procesos de cambio, actualmente tan evidentes en nuestras músicas folklóricas. Entiendo que los folkloristas españoles parecen seguir considerando innecesario, o poco relevante, un estudio en profundidad de los contextos socioculturales que impregnan –y explican, o contribuyen a explicar– el papel cultural que una música determinada juega en una sociedad.

I.4.1. La etnomusicología como disciplina.

No existe una etnomusicología sino diversas corrientes en su seno. George List hace ya años (List, 1979: 1) que escribió que no era empresa fácil bosquejar una sencilla definición de lo que es la etnomusicología. Incluso puede aceptarse que no existe la etnomusicología como tal, sino que:

En realidad lo que hay, son etnomusicólogos, quienes, cada cual a su manera, en escritos más o menos académicos, tratan de responder a la cuestión de qué significa la música como práctica humana. (Pelinski, 1997: 1).

Podríamos entender a la etnomusicología como:

...un campo de estudios cuya finalidad principal es investigar las músicas del mundo para comprender las significaciones que la gente les atribuye. La tarea del etnomusicólogo es, a partir de la interpretación de estas significaciones, formular hipótesis y generalizaciones sobre la manera cómo la música contribuye a construir una cultura y cómo es construida por ella. Lo que es una manera más complicada de decir lo mismo que Merriam afirmó en 1973: “ethnomusicology is the study of music as culture”. (Ibidem.: 3).

Helen Myers propuso que la etnomusicología puede ser considerada como «la parte de la musicología en la que se pone un especial énfasis en el estudio de la música en su contexto cultural». (Myers, 1992).

En particular la etnomusicología americana, desde los años 60-70, se ha mostrado especialmente dinámica, planteándose interrogantes sobre la teoría y metodología más conveniente a aplicar en el estudio de los diversos temas relacionados con la música como cultura. El continuo replanteamiento crítico que los propios etnomusicólogos han llevado a cabo desde entonces acerca de la teoría, metodología y fines de la etnomusicología, ha motivado varias corrientes importantes en cuanto a su orientación teórica y metodológica, desde la antropología de la música (Merriam, Blacking...), la semiología musical (Nattiez), la orientación simbólica-interpretativa de Geertz (T. Rice), y las más modernas inspiradas en las corrientes posmodernas.

Pero en ningún momento ha llegado a ponerse en tela de juicio la importancia del trabajo de campo. Ni siquiera ante la influencia de lo que Carlos Reynoso llama la corriente “meta-etnográfica” de la antropología posmoderna (Geertz-Clifford, 1996: 28), corriente predominante entre los posmodernos que (ibidem): «se preocupa sobre todo de analizar críticamente los recursos retóricos y “autoritarios” de la etnografía convencional y de tipificar nuevas alternativas de escritura etnográfica». Sí que han suscitado –las nuevas corrientes posmodernas– replanteamientos sobre conceptos como “observación participante” (J. Clifford, 1996: 142 ss.) o sobre dónde poner el énfasis en cuanto a la autoridad o credibilidad, si en la experiencia o en la interpretación. Pero de hecho, desde los años correspondientes al surgimiento de estas corrientes críticas se ha asistido a un aumento de trabajos rigurosos de etnografía musical¹. Se llegó al mismo tiempo a evidenciar la naturaleza interdisciplinar de la etnomusicología y la creciente diversidad de métodos y teorías.

Se suele afirmar que hasta mediados de este siglo, la orientación predominante en la etnomusicología fue la musicológica (Musicología Comparativa), asignada generalmente a la tradición de la “Escuela de Berlín”, y que a partir de los 50-60 y hasta bien avanzados los 70, la tradición antropológica le habría tomado el relevo. Aparte de los muchos matices que esta afirmación necesita (Pelinski, 1997: 4), ha llovido un poco desde entonces. La semiología musical (años 70-80) y los discursos posmodernos (años

¹Así p.e. la etnografía de la *performance* musical (McLeod-Herndon: *The Ethnography of Musical Performance*. (Norwood, PA, 1980) y los análisis microetnográficos de eventos musicales (R.M. Stone, *Let the Inside Be Sweet: the interpretation of Music Event among the Kpelle of Liberia*. (Bloomington, IN, 1982).

80-90), han constituido las orientaciones teóricas y metodológicas predominantes. Pero aun contando con las revisiones actuales, de las que hago referencias más abajo, me corresponde aquí justificar por qué considero los planteamientos teóricos de Clifford Geertz y su adaptación a la etnomusicología de Timothy Rice, válidos (la adaptación de Rice, parcialmente válida) para los objetivos que me he propuesto en esta tesis.

I.4.2. La antropología de Clifford Geertz y su influencia en Timothy Rice.

Entre otros, el pensamiento simbólico de Paul Ricoeur, la filosofía fenomenológica de M. Heidegger o la filosofía hermenéutica de H.G. Gadamer contribuyeron al surgimiento progresivo en los años 70-80 de una de las corrientes más dinámicas de la antropología contemporánea, iniciada particularmente por Clifford Geertz a través de obras tan emblemáticas como *The Interpretation of Cultures* (1973). Citaré algunos textos suyos sobre interpretación cultural, para dar alguna pauta de lo que me he propuesto realizar en este trabajo.

El etnógrafo “inscribe” discursos sociales, los pone por escrito, los redacta. Al hacerlo, se aparta del hecho pasajero, que existe sólo en el momento en que se da y pasa a una relación de ese hecho que existe en sus inscripciones y que puede volver a ser consultada (Geertz, 1995: 31).

El análisis cultural es (o debería ser) conjeturar significaciones, estimar las conjeturas y llegar a conclusiones explicativas partiendo de las mejores conjeturas (...). La descripción etnográfica es interpretativa, lo que interpreta es el flujo del discurso social y la interpretación consiste en tratar de rescatar “lo dicho” en ese discurso, de sus ocasiones percederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta. (Ibidem, p. 32).

Esa descripción no es tarea fácil y Geertz observa con ironía que muchos modelos antropológicos (muchos antropólogos), en ese pasar de las “verdades locales” a las visiones generales «socavaron toda la empresa antropológica...».

Esto le lleva a plantearse el problema de cómo pasar de lo concreto a lo general.

¿Cómo realizar un análisis de significaciones –las estructuras conceptuales que los individuos usan para interpretar la experiencia– que sea a la vez lo bastante circunstanciada para resultar convincente y lo bastante abstracta para formular la teoría? Ambas condiciones son igualmente necesarias; decidirse por una a expensas de la otra lleva a meras descripciones o a vacuas generalidades (...).

Cuanto más invoca uno los detalles, tanto más ligado se ve a las peculiaridades del caso inmediato y cuanto más los omite, tanto más pierde contacto con el terreno en que se apoyan sus argumentos. Descubrir la manera de escapar a esta paradoja (...) es lo que se propone metodológicamente el análisis temático.

Esto lo escribió Geertz comentando, en un artículo («La política del significado», Geertz, 1973-1995: 262-273) el libro *Culture and Politics in Indonesia*. En el artículo comenta (favorablemente) el método usado por los autores de este libro, en el cual se proponen en cada capítulo llegar a amplias generalizaciones partiendo de casos particulares. *Penetrar bastante profundamente en los detalles para descubrir algo más que los detalles.*

Y esto le lleva a Geertz a considerar el problema de la teoría:

En antropología, sólo breves vuelos de raciocinio suelen ser efectivos; vuelos más prolongados van a parar a sueños lógicos y a confusiones académicas con simetría formal. Todo el quid (...) está en lograr un acceso al mundo conceptual en el cual viven nuestros sujetos, de suerte que podamos, en el sentido amplio del término, conversar con ellos. La tensión entre (...) la necesidad de aprehender y la necesidad de analizar es, en consecuencia, muy grande y esencialmente inevitable. Cuanto más se desarrolla la teoría, más profunda se hace la tensión. Como la teoría cultural es inseparable de los hechos inmediatos (...), la libertad de la teoría para forjarse de conformidad con su lógica interna es bastante limitada. Las generalidades a las que logra llegar se deben a la delicadeza de sus distinciones, no a la fuerza de sus abstracciones. (Geertz, 1995: 35)

Geertz recomienda uno de los métodos más sutilmente utilizados por él: «no generalizar a través de casos particulares sino generalizar dentro de éstos».

Ciertamente, autores como James Clifford han hecho observaciones críticas al método interpretativo de Geertz. Así p.e:

La antropología interpretativa, al mirar a las culturas como ensamblados de textos unidos, vaga y a veces contradictoriamente, y al subrayar la poiesis inventiva que opera en todas las representaciones colectivas, ha contribuido significativamente a la desfamiliarización de la autoridad etnográfica. Por lo que tiene en común con la corriente principal realista no escapa a la censura general por parte de aquellos críticos de la representación "colonial" que desde 1950, han rechazado los discursos que retratan las realidades culturales de otros pueblos sin poner su propia realidad en tela de juicio (...) Ni la experiencia ni la actividad interpretativa del investigador se pueden considerar inocentes. Se hace necesario concebir la etnografía no como la experiencia y la interpretación de "otra" realidad circunscrita, sino más bien como una negociación constructiva que involucra por lo menos a dos sujetos (...). Los paradigmas de la experiencia y de la interpretación están dejando el paso a los paradigmas discursivos del diálogo y la polifonía. (Clifford, 1996: 159).

La crítica a la “autoridad etnográfica” encuentra en la siguiente frase de J. Clifford un buen resumen paradigmático:

Las etnografías abundan en frases no atributivas como “los espíritus retornan a la aldea por las noches”, descripciones de creencias en las que el escritor asume en efecto la voz de la cultura.

En este nivel “cultural”, los etnógrafos aspiran a una omnisciencia flaubertiana que se mueve libremente a través de un mundo de sujetos indígenas. Bajo la superficie, no obstante, sus textos son más indisciplinados y discordantes... (Clifford, 1996: 164).

Es cierto que todo autor, y más cuando ha dejado claras sus posturas, orientación teórica y metodológica, es susceptible de recibir críticas. También se entiende perfectamente el actual recelo a las apelaciones a la autoridad etnográfica basadas en sutiles argumentaciones bellamente escritas –o en el “yo estuve allí”– para defender afirmaciones cuya validez, por un motivo u otro, acaba poniéndose en entredicho.

Por eso, he pretendido salir al paso de críticas similares dando –junto a la argumentación de mis presupuestos teóricos y metodológicos–, la suficiente voz a los directos protagonistas del presente (entrevistas) o del pasado (textos). En mis afirmaciones, intento evitar incluso toda apariencia de “omnisciencia flaubertiana”. No he pretendido en ningún momento decir la última palabra sobre nada. En esto, busco seguir *el estilo* de quien estimo ser un buen intérprete en etnomusicología de las teorías de Geertz: Timothy Rice. Su artículo “Toward a Remodeling of Ethnomusicology” (*Ethnomusicology*, 1987), tuvo el mérito de haber sido uno de los que en su momento, mejor recogieron las ideas implicadas en este modo de hacer interpretación cultural.

El discurso interpretativo aplicado a la etnomusicología, posibilita ir más allá de la presentación de un determinado repertorio y posterior comentario a manera de simple glosolalia (esto no nos despegaría del hecho pasajero). La etnomusicología –así lo entiendo– ha de ser interpretativa, explicativa de los hechos que estudia, que son musicales y culturales al mismo tiempo. La referencia a los datos no es un añadido sino que es imprescindible. Pero entiendo con Geertz y Rice, que han de estar integrados en una buena interpretación. Y que esta interpretación será pertinente siempre y cuando sea plausible, verificable, diáfana en sus términos expositivos y coherente.

I.4.3. El modelo de Rice.

Los modelos disciplinares son útiles en cuanto que proveen de categorías intelectuales que ayudan a encuadrar, contextualizar e interpretar un fenómeno en estudio. En etnomusicología, aunque no son preceptivos, suelen usarse con buenos resultados. El modelo que Alan Merriam propuso en 1964 en *The Anthropology of Music*, se demostró muy fructífero en la historia posterior de la etnomusicología. Tenía la virtualidad de facilitar una estructuración coherente de los fenómenos estudiados, basada en tres niveles básicos:

1. El fenómeno musical estudiado ("El Sonido").
2. La conceptualización de esa música en el seno de la sociedad en la que se inserta. ("Conceptualización").
3. Prácticas sociales en relación con esa música ("Comportamientos").

He aquí una explicación resumida que el propio Merriam dio del modelo. La expone en un artículo publicado en el mismo año en que publicó *The Anthropology of Music*, titulado «The Art and Anthropology»:

Pocas veces en el estudio de la artes se han puesto en relación el producto, de una parte, y el comportamiento que lo produce, de otra. La mayor parte de las investigaciones antropológicas se han centrado exclusivamente, o casi, sobre el producto, que se presenta como una estructura o sistema, cuyas partes, que interaccionan, forman un conjunto (...).

A nivel de análisis, el comportamiento es separable del producto, aunque en realidad es inseparable, porque ningún producto existe sino como resultado del comportamiento de uno o más individuos. De igual manera, a la base del comportamiento se encuentra siempre una serie de conceptualizaciones que atañen, en conjunto, al producto, al comportamiento que se asocia a la realización del producto y al rol que el producto juega en la sociedad, etc.

Aunque estas conceptualizaciones son separables, a nivel analítico, del comportamiento y del producto, en realidad forman parte de un único complejo, realizado en la actividad y el resultado artístico. El producto como tal, por fin, tiene un efecto de *feedback* sobre la conceptualización del artista. Si el producto artístico agrada a quien lo realiza y al público, el concepto que subyace viene reforzado; si no agrada, los artistas se ven constreñidos a modificar el concepto, lo que conlleva a veces modificaciones en el comportamiento y, como resultado final, a un producto modificado, si no quieren correr el riesgo de perder el reconocimiento social como artistas. (en Magrini, 1995: 73).

Siendo un modelo simple, pues presentaba tres niveles de análisis, éstos eran relativamente complejos e inclusivos. Era un modelo coherente que posibilitó el trabajo etnomusicológico como “estudio de la música en la cultura”.

Las propuestas que en 1987 realizó T. Rice con ánimo de completar (más que rechazar) este modelo, fueron muy tenidas en cuenta, primero entre los etnomusicólogos americanos y posteriormente en otros países. Sus ideas respondían a cuestiones y problemas metodológicos y de orientación teórica, que estaban latentes entre los etnomusicólogos cuando el modelo de Merriam llevaba ya usándose de manera bastante generalizada desde hacía veinte años.

Con el modelo de Merriam –se había observado en esos años, en la década de los 70 y primeros 80— se tendía casi siempre a poner el énfasis en los procesos sociales y a minimizar otros aspectos que por entonces, la teoría sobre la interpretación cultural estaba demostrando importantes. «El problema central creado por el modelo de Merriam fue cómo hablar convincentemente de la relación entre la música y los demás comportamientos humanos... » (Rice, 1987: 471).

También observa que el modelo (de Merriam) «ha tendido a poner el acento en los procesos sociales y en consecuencia alienó a la etnomusicología de los temas propios de la musicología histórica» (Rice, 1987: 474)

Rice retoma una idea contenida en *The Interpretation of Cultures*, de Clifford Geertz, para quien «los sistemas simbólicos... están contruidos históricamente, mantenidos socialmente y aplicados individualmente». En éstos reconoce Rice los 'procesos formativos' en los que habría que centrarse. Historia; procesos sociales; creación y experiencia individuales:

Creo que los etnomusicólogos (...) deberían preguntarse y tratar de responder a esta pregunta engañosamente simple ¿cómo hacen música los hombres? o en su forma más elaborada ¿cómo el hombre construye históricamente, mantiene socialmente y crea y experimenta individualmente la música?. (Rice, 1987: 473).

Así que para Rice, la focalización del estudio hacia las relaciones u homologías entre los procesos sociales y la música en sí misma, aunque fructífero, condujo a minusvalorar la importancia de la historia de la música, el cambio, la evolución, el papel de las instituciones, la iniciativa y las motivaciones subjetivas de los individuos en el hacer música....:

Un enfoque equilibrado debe estar dispuesto a reconocer la magnitud e importancia de la individualidad y singularidad en las sociedades particulares. Encontrar un equilibrio entre los procesos históricos, sociales e individuales, sería una parte importante de la 'interpretación de las culturas musicales'. (Rice, 1987: 476).

En este modelo, los niveles analíticos de Merriam se relacionan entre sí de manera más flexible y variada que una búsqueda unidireccional de causas y homologías. Además, «en vez de promover descripciones formales, ya sea del sonido, la conceptualización o el comportamiento, por más interesantes que sean, este modelo requiere *una interpretación de lo que nuestras descripciones implican sobre nuestro conocimiento acerca de los procesos formativos fundamentales.*» (Rice, 479).

En el modelo de Merriam el sonido musical está contrastado directamente con el comportamiento y la cognición. Pero habiendo separado la música del contexto de manera radical, los intentos por volver a armar el rompecabezas acababan no demostrándose convincentes. La alternativa que Rice propone, es atractiva:

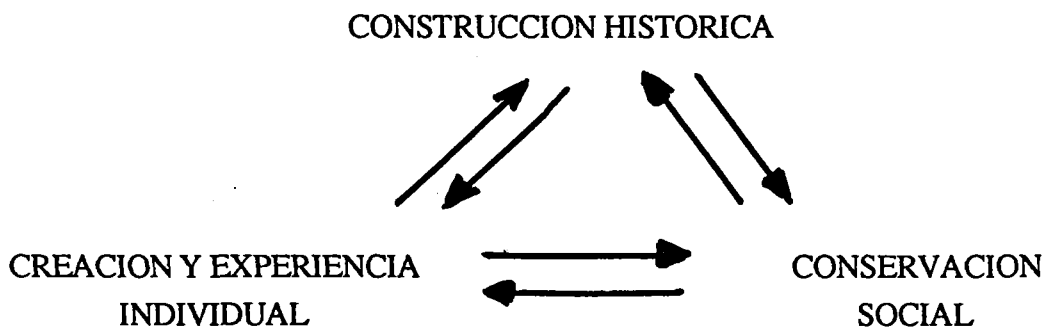
En el modelo propuesto aquí, el análisis de la música, el estudio del 'sonido musical en sí mismo' es descendido a un nivel inferior del modelo, mientras que *las acciones de las personas en la creación, experiencia y uso de la música pasan a ser la meta de la investigación.* En vez de tratar de encontrar homologías entre cosas distintas -sonidos, conceptos y comportamientos- este modelo trata de integrar y relacionar cosas afines, específicamente tres 'procesos' formativos. (Rice, 1987: 479).

En esto es donde encuentro la falla principal (quizás la única) del modelo de Rice. Ante el asunto (problematizado hasta la saciedad en la etnomusicología) de la relación entre lo acústico o sonoro, y el contexto socio-cultural, Rice observa que la propuesta de Merriam (contrastar directamente lo musical con los comportamientos y la conceptualización de la música), nunca llegó a ser del todo convincente. Pero la solución que propone, sólo en parte es consecuente con la teoría simbólico-interpretativa de Geertz: Rice, a lo que parece, obvia el problema de encontrar la fundamentación teórica de esa relación entre «lo musical» y «lo cultural». Entiendo que en consecuencia con la interpretación simbólica, bastaría haber desarrollado el punto de vista según el cual, “lo sonoro” y “lo cultural” son *partes de un mismo continuum cultural a interpretar: ambas esferas pueden interpretarse simbólicamente como cultura de la sociedad en estudio.* Sin haberse atrevido a lo que se ve, a dar ese paso, Rice obvia el problema y simplemente propone centrar la meta de toda investigación etnomusicológica en hechos

tan interesantes como las acciones de las personas, el papel de las instituciones, la creación, experiencia y uso de la música... Pero a pesar de las muchas llamadas a lo histórico, a la importancia del individuo, a las instituciones, todas ellas “correcciones” al modelo de Merriam en la línea de las teorías en boga en aquellos años, no llega a salvar la falla funcionalista entre sonido y sociedad. Desde este otro punto de vista, esa dualidad es sólo aparente.

A partir de aquí, habiendo pasado como sobre ascuas sobre el “problema”, Rice prosigue su argumentación sobre la importancia de la interpretación cultural de los fenómenos musicales. Los tres procesos formativos, ya se ha visto, son *la construcción histórica, la conservación social y la creación y experiencias individuales*. En efecto, como ya mostró Geertz, son estos puntos una buena manera de encarar todo análisis cultural.

Veamos cómo Rice, en las propuestas de corrección al modelo anterior de Merriam, no logra a mi juicio salir del todo airoso del aparente dilema. En el modelo de Merriam, las relaciones entre sus niveles analíticos, que se dan en una única dirección, relacionan un nivel sólo con el siguiente. Rice argumenta que en su modelo, cada nivel (en el que ya no entra lo sonoro directamente, lo ha descendido a otro nivel inferior) está conectado con los otros dos en una relación dialéctica o de dos vías. Hay más relaciones y por tanto más posibilidades de interpretación.



La conservación social interacciona con las tradiciones, la acción individual recrea, modifica e interpreta tal tradición...

Los niveles en este modelo están sobre una metafórica 'banda elástica', que puede ser estirada para el análisis, pero que continúa queriendo volver a su posición normal (...) En general, la aplicación de este modelo exige un movimiento que va de la descripción a la interpretación y explicación y provee una manera flexible, variada y bastante sencilla de hacerlo, al menos para imaginar cómo hacerlo. (Rice, 1987: 479-480).

Como se ve, afloran de continuo las ideas de Geertz, para quien toda interpretación no ha de separarse en exceso de los datos sobre los que se aplica. Pero ya estamos de lleno en el aspecto de interpretación cultural, ha pasado rápido sobre cómo conectar lo sonoro con lo cultural.

Entiendo que para solucionar la falla establecida por el funcionalismo (y por Merriam en esferas etnomusicológicas), hubiera bastado a Rice con afirmar que la música, todo sistema musical, es –al mismo tiempo– un “lenguaje asemántico” (sin significaciones unívocas como sí lo son las del lenguaje hablado), y “sonidos culturalmente organizados”. Y que en consecuencia, un análisis formal de un repertorio –de los fandangos del sur p.e.–, en cuanto que analiza precisamente las reglas de organización de unos “sonidos-culturalmente-organizados”, es ya un inicio de interpretación cultural. Porque ya nos da cierta razón del sistema cultural que está detrás de esos sonidos. En efecto, profundizar a través del análisis, en las reglas de organización de los fandangos flamencos, por ejemplo, nos dice algo más de la música (sonidos organizados culturalmente) del flamenco. No es mucho, pero es un primer paso. El siguiente y más importante, es situarse en el nivel de las significaciones culturales (las de cualquier repertorio musical), para lo cual, dejando de lado el análisis formal, habrá que indagar sobre cuáles son las significaciones que cada sociedad –convencionalmente– asigna a esas músicas, pasando así al verdadero nivel de interpretación cultural.

Una vez situados en la interpretación propiamente cultural, no veo inconveniente en aceptar el resto de los planteamientos teóricos de Rice, para quien en la búsqueda de correspondencias entre lo social y lo musical, acude a nuevas categorías, revalorizándolo también, en relación al modelo de Merriam, lo específicamente musical.

En el fondo de toda esta problemática, está el intento de dejar de lado un cierto determinismo que subyacía en la teoría antropológica de los años en que Merriam propuso su modelo. Desde los años 70 se alzaron voces (la de Geertz entre otras) que venían a acentuar la unidad existente entre la *estructura social* y los *procesos culturales* de una sociedad. Haber separado en exceso estos dos ámbitos, como si de dos entidades autónomas se tratara, había llevado en consecuencia a buscar correspondencias exactas,

relaciones causa-efecto, entre una sociedad y sus procesos culturales (musicales) , como si de dos entidades absolutamente distintas –“lo social”, “lo cultural”– se tratara. Esa separación era algo más que metodología, conllevaba una particular manera de encarar el análisis cultural que separaba en exceso conceptos, o fenómenos que en la realidad están unidos. El problema estaba en cómo volverlos a unir. También en el proceso de análisis que conllevaba el modelo de Merriam, lo musical, el hecho del cambio y el papel de los individuos quedaban relegados.

Un cierto funcionalismo a lo Radcliffe-Brown subyacía en el fondo de la teoría antropológica de Merriam. Clifford Geertz en su trabajo «Ritual y cambio social: un ejemplo javanés» (Geertz, 1973-1995: 131-151) había hecho notar que «donde el enfoque funcional resultó menos eficaz fue en el terreno del cambio social». Lo expone de la siguiente manera:

Una de las principales razones de la incapacidad de la teoría funcional para tratar el cambio consiste en no haber tratado los procesos sociológicos y los procesos culturales en iguales términos; casi inevitablemente uno de los dos es o bien ignorado, o bien sacrificado para convertirse en un simple reflejo, en una "imagen especular" del otro. O bien la cultura es considerada como un derivado completo de las formas de organización social (enfoque característico de los estructuralistas británicos...) o bien las formas de organización social son consideradas como encarnaciones conductistas de esquemas culturales (Malinowski y otros antropólogos norteamericanos). (Geertz, 1995: 132).

Tim Rice afirmó que quizás no haya que pretender con una buena interpretación etnomusicológica mucho más que «contar una historia interesante», (Rice, 1987: 474). ¿No puede volver a estar hablándonos esta frase paradigmática de que, al no haber logrado del todo realizar el traspaso (a esferas etnomusicológicas) de las respuestas de Geertz a las fallas del funcionalismo, se hubo de conformar con proponerse sólo contar *historias interesantes*? Quizás sea esta actitud modesta la más conveniente a un etnomusicólogo, para no pillarse los dedos. Escribir libros o artículos que sean interesantes, convincentes, plausibles y verificables en la posible confrontación con los datos etnográficos. Pero dudo de que para lograr estos objetivos, las argumentaciones teóricas se tengan que quedar a medio camino.

Unos años antes de que Rice escribiera el artículo comentado, la etnomusicología estaba dando muestras de querer recuperar su componente humanístico sin renunciar a su cientificidad. Rice y otros propugnaron un reencuentro con la musicología, para recuperar una identidad que probablemente desde los años 60 estuvo algo desdibujada en aras de un tipo de enfoque *cientifista* a ultranza.

Por lo demás, sí pienso que uno de los “logros” de este modelo, está en la importancia que asigna a los procesos evolutivos, a la evolución histórica. Y es que también desde los años 70 y 80 la etnomusicología ha tenido en cuenta de manera creciente los procesos de cambio. El modelo de Rice no hizo sino recoger esta tendencia. Lejos de ver en esto una ocurrencia de los etnomusicólogos a partir de estas fechas. Sin detrimento de que la evolución, el cambio, aunque paulatinos e insensibles, siempre han existido, respondía en buena parte a que los procesos de cambio, conforme ha avanzado el siglo que ya toca a su fin, se han hecho cada vez más evidentes, en músicas populares a nivel mundial y también, obviamente, en nuestras músicas folklóricas.

I.5. Trabajo de campo. Técnicas usadas. Transcripciones musicales y análisis.

I.5.1. El trabajo de campo realizado ha sido una vía de acceso clave para los datos (y su interpretación) que manejo en esta tesis. Ciertamente he leído cuantos cancioneros han llegado a mis manos, antiguos y modernos y cuanta bibliografía sobre el tema he podido manejar. Pero sólo a través del trabajo de campo, he podido contrastar las hipótesis que me iba planteando y los datos que simultáneamente iba sacando de la bibliografía leída.

La teoría antropológica posmoderna ha reconsiderado en los últimos años los conceptos de *trabajo de campo*, *autoridad etnográfica* y *observación participante*². Ha llamado la atención sobre la cierta superficialidad que de estos conceptos habría hecho uso la antropología “científica”, considerando la cultura como un conjunto de conductas características fácilmente interpretables, como una totalidad. Igualmente ha llamado la atención sobre la visión excesivamente sincrónica que desechó toda argumentación diacrónica (el traído y llevado “presente etnográfico”). Pero no ha llegado a poner en entredicho tales conceptos de *trabajo de campo* y *observación participante*. Sobre el trabajo de campo, se sigue admitiendo que «sigue siendo un método inusualmente sensitivo» (Clifford, 1996: 143). Sobre el concepto de *observación participante*, se reconoce que «aunque hoy discutido (...) se la puede tomar en serio si se la reformula en

² CLIFFORD, J. *The Predicament of Culture*. (Cambridge, Harvard University Press, 1988), pp 21-54. Traducción castellana: «Sobre la autoridad etnográfica», en GEERTZ, C.-CLIFFORD, J. (1996: 141-170).

términos hermenéuticos como una dialéctica entre la experiencia y la interpretación» (Ibidem: 152-153).

En cuanto a los reclamos que de la autoridad etnográfica hace la teoría simbólico-interpretativa, de la que Clifford Geertz es uno de sus mejores representantes, James Clifford le atribuye una excesiva *textualización de los procesos discursivos* como prerequisite de la interpretación. Pero finalmente las alternativas que a esto propone, van por la línea de dar una mayor cabida a los informantes, un «modelo discursivo de la práctica etnográfica que sitúe en primer plano la intersubjetividad», el *modelo dialógico* (Ibidem: 159).

He asumido la propuestas posmodernas (parcialmente) en la línea de dar mayor cabida al protagonismo de los “informantes”. Prueba de ello es en la amplia cabida que a los directos protagonistas de las fiestas del presente y del pasado he procurado dar en el capítulo IV, más directamente dedicado a la interpretación cultural. También he decidido adjuntar en esta tesis un anexo (nº 2) con una buena parte de las entrevistas y textos que he usado en ese capítulo.

Trabajo de campo. Entendido en sentido amplio, me ha supuesto acudir a distintos eventos festivo-musicales en que se han bailado y/o cantado fandangos, en ambientes más “rurales” o urbanos, más o menos “folklorizados”. Estar también en variados ambientes flamencos. Conversar con aficionados, artistas y flamencólogos, participar de una manera u otra en las fiestas, realizar entrevistas formales y suscitar conversaciones informales –con o sin la presencia de la grabadora– etc. Si hubiera que tener algo a gala en la realización de este trabajo, quizás sería el haber realizado un abundante trabajo de campo y no haberlo abandonado en ningún momento, desde que lo comencé en el año 1991.

Desde entonces y hasta 1998, he acudido a diversas localidades de la geografía española (principalmente andaluza, pero también a Murcia, localidades de Castilla-La Mancha, a Tenerife, Badajoz y Sierra de Gredos), buscando contactar con personas que me dieran razón de los fandangos en su localidad. Mi objetivo ha sido caracterizar las particularidades de los diversos fandangos, tanto musicales como culturales.

A través de este trabajo de campo, he buscado aplicarme a la construcción del etnotexto de los fandangos en algunos lugares en los que son populares en la actualidad. Cómo se cantan, en qué medida están integrados o son representativos de la cultura musical en cada lugar, en qué ocasiones y con qué *relevancia social* cuentan (Martí, 1995). Este “contacto directo” me ha posibilitado también conocer las peculiaridades formales de los

distintos fandangos folklóricos. De otra manera, ¿cómo llegar a estar seguro de que el fandango que se oye en una grabación era el que realmente se canta en la localidad de referencia, o si más bien es una reelaboración más o menos artística?. Y ¿cómo llegar a conocer el contexto socio-cultural en el que se suelen cantar, si se bailan o no, en qué ocasiones, etc.?.

... No tratamos con cosas, sino con la manera de verlas; en otras palabras, con discursos sobre ellas. Discursos siempre condicionados por la propia cultura del etnógrafo [del etnomusicólogo]. (...) No describimos y clasificamos piedras sino paisajes extraños a nosotros sobre los que plasmamos una impresión subjetiva. (Díaz Viana, 1995: 265-266).

Coincido con lo aquí expresado por Díaz Viana, salvo en el matiz de que los “paisajes” estudiados no siempre han de resultar extraños al etnomusicólogo. En cualquier caso, si lo eran al principio de su estudio, la familiaridad con ellos puede llegar a ser casi tanta como la de los directos implicados... el *outsider* se transforma en un *insider* un tanto particular, capaz de llegar a proponer una interpretación cultural de esos fenómenos en términos coherentes y validables por los propios protagonistas, por el *insider*. Por tanto, entiendo que nuestros discursos no sólo están condicionados por nuestra propia cultura. También los condicionan la cultura de los protagonistas de las músicas que estudiamos, y tanto como todo eso, la cantidad y calidad del trabajo de campo que se haya realizado y la finura con que seamos capaces de hilar nuestros discursos interpretativos.

El método de recogida de datos que mejores resultados me ha dado se aleja de la entrevista exhaustiva a manera de cuestionario detallado. Más bien me he servido de la **entrevista oral semidirigida**, la cual ha sido definida como «la alianza de las preguntas del encuestador con la iniciativa del informante»³. Tiene que ver más con un diálogo entre el entrevistador y el entrevistado que con un simple interrogatorio. La iniciativa en los primeros momentos de la entrevista suele estar en el 'entrevistador' pero no exclusivamente: el entrevistado, una vez iniciado el diálogo y habiéndose entrado en materia, es fácil (y recomendable) que tome la iniciativa al hilo de las evocaciones y recuerdos o de la narración, a su manera, de lo que sucede en el presente. En este caso el entrevistador sólo tiene que ir asintiendo, sugiriendo de vez en cuando nuevas cuestiones pero sin forzar excesivamente el curso de la conversación: al hilo de ciertos asuntos es fácil que surjan otros colaterales, interesantes y pertinentes, en las que el entrevistador pudiera no haber reparado antes. En cambio los cuestionarios detallados previamente,

³ *Problèmes de méthodes en histoire orale*. Reseña de la mesa redonda del IHTP. (París, 1981), pp. 28-42. En: JOUTARD, 1986: 311.

son incapaces de abarcar todo lo que a través de la *observación participante* puede irse descubriendo. Observación participante, teoría cualitativa, entrevista oral semidirigida.

La **observación participante** conlleva una actitud de apertura en la búsqueda de la comprensión y explicación de los fenómenos estudiados en el seno de la cultura en donde se producen, e indagar en la intencionalidad de esos fenómenos. Conlleva también la posibilidad de llegar a profundizar en determinados contextos socio-culturales de forma progresiva y da cabida a las respuestas acríicas o idiosincráticas. Se van detectando así progresivamente ciertas regularidades. Posibilita generar nuevas teorías a partir de una realidad con la que se está en contacto y rechazar conceptualizaciones *a priori* o hipótesis que se vayan constatando que no se cumplen en los casos concretos. «Diseño de la investigación: emergente y en cascada a medida que ésta avanza. Filosofía de “diseños no estándar”, flexible». (Anguera, 1995: 76).

La observación participante y la entrevista oral semidirigida son procedimientos de investigación que por su carácter “abierto” no exigen tener totalmente acabado el modelo de construcción del trabajo que se está realizando. Incluso es una técnica que por estar abierta a las posibilidades de nuevas perspectivas, propicia que el modelo diseñado por el investigador se vaya completando. Por otra parte el cambio de los objetivos inicialmente previstos al hilo del desarrollo del trabajo de campo es algo frecuente en el campo de la etnomusicología.

La **grabadora** la he usado en una doble dirección: o bien para el esclarecimiento de cuestiones estrictamente musicales (grabación de fandangos de los que no tuviera ejemplos recogidos previamente), o bien, y sobre todo, para registrar entrevistas con los protagonistas del objeto de estudio.

Las zonas investigadas han sido las siguientes. (Sólo detallaré localidades cuando venga al caso en el transcurso de este trabajo).

- a) Toda la provincia de Granada.
- b) Málaga: la práctica totalidad de la provincia: Montes de Málaga, Axarquía hasta Nerja, vega de Antequera, Sierra de Ronda y N.E. de la provincia.
- c) Córdoba: zona sur (Subbéticas cordobesas) hasta Puente Genil por el oeste y Priego por el norte.
- d) Huelva: El Andévalo (principalmente Alosno, y la Sierra (principalmente Valverde y Almonaster).

- e) Jaén: Sierras de Cazorla Segura, campiña de Peal de Becerro, comarca de Ubeda y Baeza y comarca de Alcalá la Real (Alcaudete, Castillo de Locubín, Charilla...).
- f) Almería: zona de los Vélez, Alpujarras y costa de Poniente.
- g) Cádiz: zona de Tarifa y Sierra de Grazalema.
- h) Murcia: *zona de las Cuadrillas* hasta Lorca.
- i) Sierra de Gredos: algunos pueblos del valle del Tiétar (Ávila, Cáceres, Toledo) y del Alberche (Ávila).
- j) Algunos pueblos de la Meseta Sur (provincias de Ciudad Real y Toledo).

Las personas entrevistadas han sido las gentes que en cada lugar he podido ir descubriendo como buenos informantes: cuando los fandangos eventualmente son populares en la localidad, es fácil contactar con los protagonistas de la práctica festivo-musical. En las localidades en las que los fandangos son ya –o comienzan a ser– historia fragmentada pero aún en la memoria de algunos, he buscado entre personas de más edad. En unos pueblos he contactado a través del concejal de cultura, si lo había, o del alcalde. A veces me he servido del párroco, sobre todo cuando éste llevaba tiempo en la parroquia o era natural de allí. El cronista oficial y los maestros o lugareños estudiosos del propio folklore han sido otros *personajes* importantes para ampliar el campo o para, a través de ellos, contactar con otras personas.

Para el estudio de la improvisación oral me he servido muy en primer lugar del trabajo de campo. Como ya dije, el estudio del trovo fue uno de mis primeros contactos con el trabajo de campo como procedimiento de investigación. En los veranos de 1992 a 1994 acudí a diversas fiestas de trovo de dos de las tres “zonas troveras” en las que se improvisa *por fandangos* en el sur de España: el Valle Medio del Genil y las Alpujarras (la otra zona es la murciana). No obstante, la que más he trabajado es la primera de las citadas, a la que dediqué gran parte de mi investigación de campo durante los años 1992 y 93. Para establecer comparaciones formales y contextuales he realizado trabajo de campo en otras dos zonas en las que, existiendo ciertas prácticas de improvisación en la actualidad, se hacen no obstante sobre otros esquemas formales distintos a los de los fandangos del sur de España. Estas dos zonas son la *zona de las Cuadrillas*, predominantemente murciana, –trovo por aguilandos– y la campiña de Montefrío, en Granada (trovo por “gañaneras” o cantos de arada, que ya no se practican en su antiguo ámbito pero que aún cantan algunos antiguos gañanes).

Cito aquí algunos *troveros* o *poetas* con los que he mantenido entrevistas (aparte de haber oído cantar a casi todos ellos en fiestas o en pequeñas reuniones). Pío Castilla

Fernández, *Pío el del Mulón* (Coto Río, Cazorla, Jaén, 80 años); Gerardo Páez, *Carpintero* (Villanueva de Tapia, Málaga, 67 años); Antonio Lopera, *Fermín* (Priego de Córdoba, 71 años); Ildefonso Páez, *Camionero* (Priego de Córdoba, 53 años); Luís Ariza, *Relojero* (Iznajar, Córdoba, 73 años); José Arévalo, *Chaparrillo* (Fuente del Conde, Córdoba, 46 años); José Martín, *Policía* (Albondón, Granada, 58 años); Antonio Marchal, *Zorupa* (Huetor-Tájar, Granada, 56 años); Miguel García Candiota, *Candiota* (Norias de Daza, El Egido, Almería, 52 años).

Con ocasión del IVº Congreso de Folklore Andaluz (Málaga, XI.1994) dedicado monográficamente a los fandangos, grabé y contacté con estudiosos, antiguos *scortijeros*, aficionados, etc. de dos zonas que aún no había investigado: zona del *Chacarrá* gaditano (en torno a Tarifa), y zona entre Almuñecar y Nerja. Me supuso este Congreso una ocasión única para completar y confirmar la teoría clasificatoria de los distintos estilos que en aquel entonces estaba realizando. Al mismo tiempo completé información sobre contextos festivos de bailes de fandangos en la actualidad.

1.5.2. Transcripciones.

Considero éste el lugar adecuado para hacer algunas observaciones teóricas sobre la transcripción en etnomusicología y sobre cómo la utilizo a lo largo del capítulo III.

Está fuera de duda la importancia de la transcripción en etnomusicología. Ter Ellingson, en un estudio dedicado a la transcripción (Myers, 1992: 110 y ss.), afirmó que ésta «ha sido universalmente usada en etnomusicología porque hace que los datos estudiados sean objetivos, cuantificables y analizables y por tanto dota de una base para la validación de la etnomusicología como una disciplina científica».

Cuestión más compleja es la de pronunciarse por un tipo u otro de transcripción. En una aproximación inicial a la diferencia entre el papel de la escritura musical en las “músicas de autor” y el que juega en los trabajos de etnomusicología, Charles Seeger (1958) diferenció entre escritura musical *prescriptiva* y *descriptiva*. La escritura *prescriptiva* coincide con la notación musical occidental, tal como suele ser usada por los compositores. A través de ella, el compositor de una obra propone con detalle cómo ésta ha de ser interpretada. La *descriptiva* en cambio, es la transcripción propiamente. Su papel es el de suministrar una cierta información sobre cómo una interpretación de una música ha sonado, y está íntimamente asociada a propósitos analíticos.

Shima Aron escribió al respecto:

Transcribir (...) es más bien extraer los *rasgos pertinentes* de un evento musical, evidenciar o sacar a la luz los elementos que le caracterizan y permiten su identificación. (Arom, 1985: 254).

Dejando por un momento el alcance exacto del término *pertinencia*, sobre el que vuelvo un poco más abajo, resulta claro que si se trata de evidenciar o aclarar los contornos de un objeto, su forma, «es más útil hacerlo a partir de un croquis que de una fotografía» (Ibidem).

Ahora bien, realizar esto es realizar un tipo de selección sobre los rasgos que se consideren más significativos de la música estudiada. Y en este sentido, me planteé inicialmente la duda sobre la conveniencia de realizar transcripciones detalladas de fandangos (principalmente del sur). Para Nettl (1964: 101), «la transcripción implica la toma en consideración de lo que en música es significativo y de lo que es fortuito». Nettl mantiene que la transcripción y el análisis deben ir como de la mano, porque identificar los rasgos pertinentes es ya una etapa decisiva en la definición y la descripción de un sistema musical.

Pero de cara a la claridad expositiva, e incluso al rigor metodológico, he considerado necesario que en este trabajo queden por escrito una serie de transcripciones standard, que sirvan como puntos de referencia para el análisis al que posteriormente las someteré. Así pues, he realizado dos tipos de transcripciones.

I.5.2.a. Primer momento: Transcripciones standar.

Para este primer tipo de transcripciones, he buscado las pautas de la sencillez y la claridad expositivas. La utilidad de presentar un elenco de transcripciones sencillas y fáciles de leer, la considero fuera de toda duda.

Aunque se ha llegado a decir que con la existencia de grabaciones de todo tipo, en audio y vídeo, las partituras han perdido su razón de ser, ya se ha aclarado que su finalidad en los estudios de etnomusicología, no es la de interpretar ningún repertorio sino presentar

en soporte escrito (a través de ejemplos musicales accesibles), ejemplos de lo que se va a analizar. Ejemplos que supongan un acceso visual fácil, directo, a los que posteriormente se destaquen como rasgos característicos de un tipo de músicas.

Como se puede comprobar, el sistema de escritura musical que uso es el tradicional con algunas correcciones añadidas fáciles de entender. Para los portamentos, uso líneas rectas uniendo las dos notas entre las que el portamento tiene lugar. Para las escapadas, dos líneas paralelas en la dirección de la nota hacia la que se tiende. Para las repercusiones o vibratos, una línea ondulada encima de la nota o de las notas así cantadas. Cuando la entonación es claramente ambigua, a caballo entre una nota y un semitono inferior o superior, recurro al signo ▲ encima de la nota correspondiente, para indicar una entonación superior en un cuarto de tono aproximadamente. Y al signo ▼ para el caso de que la entonación sea ligeramente inferior.

Hay que recordar que no es habitual la existencia de intervalos inferiores al semitono, que la mayoría de las escalas de las músicas tradicionales en la Península son perfectamente heptatónicas (Crivillé, 1988: 305 y ss). Ahora bien, las entonaciones no siempre se amoldan a la escala temperada occidental, siendo relativamente frecuente la existencia de terceras neutras, (ni mayores ni menores), sobre todo entre las notas finales (impropiamente llamada *tónica*) de cada pieza y su tercera superior. Para estas y otras ocasiones, los signos ▲ y ▼ pueden dar una idea aproximada de lo que sucede.

Cuando el acompañamiento de guitarras es acórdico, del tipo más habitual en las músicas folklórico-tradicionales en España, he simplificado acudiendo a la notación rítmica sobre un sistema de una sola línea horizontal (“monograma”). Cada vez que hay un cambio de acordes, aparece su indicación encima de la figura rítmica correspondiente. Por cierto en las partituras standar, los acordes figuran en notación inglesa –A, A min, B, etc.– debido al tipo de programa informático que he usado para las transcripciones. Me ahorro indicar si el rasgueo es hacia arriba o hacia abajo porque el dato lo considero poco significativo y no pertinente para lo que se pretende analizar: la finalidad no es la interpretación, la ejecución, sino el estudio teórico. Si en un 3/4 aparecen seis corcheas en las guitarras, se entiende bien que el o los guitarristas realizan dos rasgueos por cada tiempo. Si ése es el acompañamiento de toda la pieza, sólo será interesante saber cuándo hay cambio de acordes, lo que se indica encima del tiempo en el que esto sucede. Se entiende, pues, que cada acorde permanece sonando como acompañamiento a la melodía hasta que no aparezca otro distinto.

En el caso de los “fandangos del sur”, puesto que una de sus características más llamativas es la recurrencia de una cierta escala común en sus rasgos básicos (que

llamaremos *modo de mi*), para que queden más evidentes sus semejanzas y sus diferencias entre sí, los he transportado todos de forma que la última nota final de cada copla termine en el mi de la primera línea del pentagrama en clave de sol. De esta manera, se evita la necesidad (de cara a la comparación entre cualquier tipo de ejemplos), de tener que realizar ningún tipo de transporte, lo que facilita captar, por un lado, las peculiaridades melódicas de este repertorio, los trazos comunes; y por otro, las particularidades, tanto de los distintos estilos (variantes locales) como de las variantes personales. Además, se evitan al máximo las alteraciones accidentales.

Estas pequeñas correcciones al sistema de notación habitual y alguna otra que detallo en su momento, están a la base de sistemas de transcripción que como el de Hornbostel (1910) han sido muy utilizados entre los etnomusicólogos. Tal sistema ha sido considerado por muchos como un buen ejemplo de compromiso entre la notación descriptiva y prescriptiva en términos de Seeger.

Es cierto que en su época (primer tercio de siglo), estuvo ligado este sistema de notación a propósitos de musicología comparativa, que posteriormente han sido muy cuestionados. Y que esto unido a la ausencia de perspectivas multiculturales (tan presentes en la etnomusicología posterior), hizo que su validez fuera finalmente puesta en entredicho, sobre todo para las músicas no europeas⁴.

Pero a pesar de esto y las críticas recibidas, ha sido reconocido por muchos que el sistema hornbosteliano...

funcionó bastante bien en manos de etnomusicólogos culturalmente sensibles, apoyado en la habilidad de los que lo usaron y en parte en el hecho de que, en efecto, muchos principios musicales de representación usados en la notación europea (notas y contrastes interválicos, principios de organización rítmica...) son fácilmente aplicables a muchas músicas. (Myers, 1992: 116 y ss).

En efecto, muchos etnomusicólogos han considerado el “compromiso” de Hornbostel como un equilibrio aceptable, debido entre otras cosas a la dificultad para entender las notaciones no tradicionales. Por otra parte, nunca se puede pasar a partitura todos los sucesos acústicos que ocurren cada vez que se interpreta una música. Todo sistema de transcripción conlleva una selección⁵.

⁴ Como alternativa, Mantle Hood, ya muy tempranamente (1918) propuso adaptar las notaciones tradicionales de cada cultura (en el caso de que las tuvieran). Charles Seeger, por su parte, rechazó el paradigma hornbosteliano argumentando que la notación tiende a destacar selectivamente los rasgos destacados en la música occidental.

⁵ Vid. p.e. MYERS, 1992, pp. 115-120.

I.5.2.b. Segundo “momento”: transcripciones conceptuales. El concepto de *pertinencia constructiva* aplicado en estos análisis

En una segunda fase de cada uno de los subrepertorios de fandangos estudiados, la argumentación la centro en propósitos analíticos. Se trata entonces de destacar aquellos rasgos musicales que puedan ser retenidos como *específicos* de los fandangos que se estén analizando, para llegar finalmente a los rasgos que se puedan retener como específicos de todos los fandangos (del sur). Explicaré esto más detalladamente.

Todo proceso de análisis musical supone establecer un tipo de discurso definido por un punto de vista específico, el cual puede estar presente en esa música de forma explícita o implícita (Molino, 1989: 11). En consecuencia, este segundo tipo de transcripciones persigue «aislar convencionalmente un objeto del contexto en el que está inserto, buscar unidades de las que hacer el inventario e intentar construir un modelo del objeto gracias a sus unidades y a las reglas de su combinación» (Ibidem: 12).

Sihma Arom (1985: 280 y ss), argumentando que una transcripción no es sino un compromiso, llegó a la conclusión de que, según el repertorio de que se trate, hay que elegir, entre muchas posibilidades de presentar el mismo hecho sonoro, la que sea más satisfactoria para su caracterización:

La finalidad de la descripción y del análisis reside en la caracterización de una música, de un repertorio o de una pieza. Por *caracterización* entendemos lo que define la singularidad del objeto estudiado, su identidad, sus propiedades distintivas frente a otras músicas de otros repertorios o de otras piezas. La caracterización debe retener cada una de las propiedades que el análisis ha permitido deducir como pertinentes. (Ibidem: 257).

En cuanto al concepto de pertinencia, sigo el concepto de *pertinencia constructiva* descrito por Nattiez (1991: 77 y ss), que elabora justamente como corrección a lo que Arom entiende por tal. En los párrafos que siguen doy una explicación más detallada de este concepto y de cómo lo aplico al repertorio en estudio.

En la explicación de su modelo de transcripción, Arom habló de la transcripción detallada o ética⁶, a lo Bela Bartok –que rechaza como acumulación de detalles no pertinentes– y

⁶ PIKE, K.L. *Language in Relation to a Unified Theory of The Structure of Human Behavior*. (París, The Hague: Mouton and Co., 1971) pp. 39 y ss. Pike –lingüista– propuso los sufijos *emic* y *etic* para calificar el estudio de la cultura del mismo modo que hace en la lingüística la fonología (fonemic) y la fonética (fonetic) Mientras la fonología se centra en el estudio de las

de la transcripción *émica*, que tiene en cuenta los márgenes de tolerancia de los músicos autóctonos y en la que, según él, por lo tanto, juega culturalmente la *pertinencia*. A continuación explica lo que él llama la *partitura modelizada*, que presenta la referencia estructural común a todas las realizaciones de un mismo modelo. Apoyándose en Brailoiu, argumenta Arom que el objetivo de la investigación es remontarse al *modelo subyacente de una manifestación musical*. Se trataría, según él, de ir más allá de la variaciones propias de cada ejecución tanto a nivel de unidades escalares como de rítmica, de no pararse, como Bartok, en lo puramente físico sino de buscar definir lo que resulta de la experiencia cultural.

Una vez más, con esto último, el concepto de pertinencia cultural. Pero ¿cuál es su concepto de pertinencia? Arom sugiere, por un lado, que tanto en la transcripción como en el análisis, el investigador no debe retener sino los elementos esenciales “pertinentes”. Ahora bien, a continuación define los elementos pertinentes como «aquellos que los mismos actores consideran como significativos». (Aron, 1985: 220).

No considero adecuado este concepto de pertinencia para el repertorio musical que aquí estudio. Y ni tan siquiera parece claro que Arom lo aplique rigurosamente en su obra más importante, *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale* (1985): en ella, los propósitos de Arom se sitúan en todo momento en un plano estrictamente formal, aun sin dejar de hacer referencias –a veces algo confusas– a la pertinencia cultural, que hipotéticamente validaría esos resultados estrictamente formales.

En efecto, con su *teoría de los círculos concéntricos*, Arom definió la sistemática musical como situada en el centro de toda investigación etnomusicológica. Para él, “lo no musical” (terminología vernácula, funciones simbólicas, mitos etc.) formarían los círculos externos de la investigación etnomusicológica. Éstos no serían propiamente objeto de estudio sino sólo modos de validar la sistemática central, que se centraría exclusivamente en lo musical. Para Arom la etnomusicología es ante todo musicología aplicada al repertorio en estudio. Entonces, ¿cómo entender las referencias que él hace a la *pertinenciacultural*?

Lortat-Jacob asegura ver cierta contradicción en la teoría de Arom: (la cursiva es mía).

unidades de sonido significativas o relevantes para el hablante, la fonética describe los sonidos del hablante según un observador exterior a efectos de un comparación y exenta de sentido para el hablante concreto. De igual modo, lo emic o émico concidiría con la visión de los miembros desde el interior de una cultura y lo etic con la visión de alguien extraño a ella. Sobre la validez actual de estas categorías, vid. p.e. CLIFFORD, J. «Sobre la autoridad etnográfica», en GEERTZ y otros, 1996: 141-170.

Una de dos: o el musicólogo construye su objeto con los autores de lo que estudia, y por tanto deduce todo de esa música, en la misma perspectiva cultural, o bien él trabaja, como piensa Arom, a partir de una tábula rasa, y entonces *a él revierte la tarea de decidir lo que es pertinente y de lo que no lo es*. (Lortat-Jacob, 1991: 76).

Subyace en el fondo, el debatido problema de la conjunción entre las visiones *etic* o del “investigador” como *outsider*, y la visión *emic* o punto de vista de los “autóctonos” o *insider*. Lortat-Jacob observa que Arom aplica la visión del *outsider*, pura y duramente, a pesar de sus constantes apelaciones a la pertinencia cultural, entendida como validación por parte de los miembros de la cultura cuya música estudia.

Para Jean-Jacques Nattiez, un concepto adecuado de pertinencia ha de contar con la noción de definición que Martinet da en sus *Elementos de lingüística general* (1970): (la cursiva es mía).

Toda descripción supone una selección. Todo objeto (...) puede revelarse de una complejidad infinita. O bien una descripción es necesariamente finita, lo que quiere decir que sólo ciertos rasgos del objeto a describir podrán ser elucidados (...). *Toda descripción es aceptable a condición de que sea coherente*, es decir que sea hecha desde un punto de vista determinado. Una vez este punto de vista adopta ciertos rasgos, llamados pertinentes, hay que considerarlos; los otros no pertinentes deben ser descartados resueltamente. (Martinet, 1970).

Este tipo de pertinencia, según Nattiez, puede ser llamada “*constructiva*”, en el sentido de que *no puedo decir todo de un objeto y por tanto defino una pertinencia de análisis y sólo retengo para la descripción lo que corresponde a este punto de vista*.

Éste es el concepto de pertinencia que adopto en el análisis y que aplico ya de alguna manera en las partituras standard (toda transcripción supone necesariamente una selección), como –sobre todo– en el segundo bloque de transcripciones⁷ que llamo conceptuales. Quizás pueda ser calificado este procedimiento de constructivista, de rechazar el «diálogo cultural». A esto se podría responder, con palabras de este mismo autor:

⁷ Como ya he anticipado y mas abajo aclararé, cada uno de estos dos momentos de transcripción y análisis los aplicaré por separado a un número parcial de fandangos del sur, clasificados por zonas cultural y estilísticamente definidas. De esta manera, conforme la exposición avance, se podrán retener ciertos rasgos específicos de unos fandangos y otros. Al final de todo el proceso, será más fácil destacar los rasgos comunes a todo el repertorio y los rasgos distintivos.

Adoptar el punto de vista “interno” (el de la cultura) no significa que haya que rechazar o poner entre paréntesis útiles de búsqueda propios de la cultura del investigador, ni tampoco la reducción del punto de vista étnico a los propósitos explícitos o a las intenciones conscientes de los autóctonos. (Nattiez, 1991: 78-79).

Llegados a este punto, la pregunta que fácilmente surge es la siguiente: ¿y qué rasgos son los que voy a considerar *pertinentes* en el análisis de la música de los fandangos del sur? ¿Los deduzco autónomamente, sin contar para nada con los directos implicados en estas músicas? Una vez más acudo a las agudas matizaciones sobre el concepto de pertinencia que hace Jean Jacques Nattiez, que se pueden resumir con el siguiente texto:

Esta pertinencia se elabora no según un movimiento en sentido único que iría de lo musical a lo no musical sino según una ida y vuelta entre los procedimientos de análisis y las informaciones que de diversas maneras suministra la cultura en cuestión. (Nattiez, 1991: 77).

En consecuencia, la *pertinencia constructiva* a que me refiero supone elegir una serie de parámetros musicales, percibidos, quizás intuitivamente en un primer momento, como posibles rasgos diferenciadores de los fandangos (del sur). Todo será cuestión de definirlos, enunciarlos y evidenciarlos a través de procedimientos analíticos acudiendo al repertorio previamente presentado en partituras standard, y para cuya validación cuento con datos de la cultura en estudio, procedentes de:

- a) La entrevista oral semidirigida –que muestra el punto de vista de los directos protagonistas, que pueden ser calificados de *insider*–.
- b) La literatura existente sobre el tema.
- c) Las grabaciones musicales.
- d) Las transcripciones standard, que presento siempre inmediatamente antes de las “conceptuales”, sirven a su vez como elementos de validación de la pertinencia de éstas.

Es decir: contando con el material transcrito en notación *convencional* (corregida) y con una serie de datos etnográficos –además de con las grabaciones– los sucesivos niveles de pertinencia que establezca no serán aleatorios, sino justificados, por los datos previamente expuestos (musicales, etnográficos, culturales), que juegan como elementos de validación. En este sentido se puede hablar –así lo entiendo– de *pertinencia cultural*.

Por eso he rechazado realizar una presentación “aséptica” de transcripciones standard, y he decidido acompañar a todas ellas de aquellos datos etnográficos que juzgo relevantes. Lo contrario me suena más a búsqueda aparente de rigor, a través de un lenguaje frío y racionalista. Una auténtica pertinencia constructiva no rechaza la pertinencia cultural sino que ha de contar con ella necesariamente.

Aunque toda transcripción supone un cierto grado de reduccionismo constructivo, el primer sistema de transcripción puede considerarse más *objetivizante* que el segundo. Con el segundo sistema, se trata de construir en cada caso modelos de transcripción que destaquen paulatinamente ciertos rasgos, por separado, y minimicen los demás, aplicando en cada ocasión puntos de vista diversos sobre el mismo material musical. Cada rasgo que destaque en este análisis constituirá un *nivel de pertinencia*, que vendrá definido y justificado previamente.

I.6. Metodología. Aplicación del modelo de Rice al estudio de los fandangos. Presentación de algunas hipótesis.

En el punto I.4. expliqué las implicaciones del modelo interpretativo de Rice y expuse las críticas que veo pertinente hacerle. Expondré a continuación de qué manera he puesto en juego este modelo. Sus tres partes, se vio, no las proponía Rice como compartimentos estancos, sino como *ámbitos en los que cabe situarse para dotar a un trabajo de la suficiente contextualización*.

En dicho modelo, *el análisis de la música, el estudio del 'sonido musical en sí mismo' de Merriam, es descendido a un nivel inferior, mientras que las acciones de las personas en la creación, experiencia y uso de la música pasan a ser la meta de la investigación. Al mismo tiempo, en vez de tratar de encontrar homologías entre cosas distintas -sonidos, conceptos y comportamientos-, el modelo trata de integrar y relacionar cosas afines, específicamente tres 'procesos' formativos: la evolución histórica, la conservación social y la creación y experiencia individuales.*

Desciendo el análisis de la música a un *nivel inferior* dedicando a él el capítulo III, previo al de interpretación cultural. Individuaré similitudes y diferencias en las estructuras sonoras de los diversos fandangos del sur (rítmicas, melódicas, acórdicas...). Si la música es sonido culturalmente organizado y nuestro pensamiento es discursivo, no hay más remedio que establecer este proceso analítico.

1.6.1. El nivel previo: presentación y análisis del repertorio musical.

Rice proponía centrar el interés, más que en las descripciones formales, en los “procesos formativos fundamentales” Ahora bien: aunque la culminación de todo estudio sea realizar una buena interpretación cultural, tal interpretación sólo la entiendo como *culminación*, es decir, después de que haya quedado claramente expuesto cuál es el material etnográfico y musical que se somete a interpretación. Aunque sólo fuera por no correr el riesgo de no saber bien qué es lo que se está interpretando. Así que el siguiente texto de Rice, sólo parcialmente lo he aceptado:

En vez de promover descripciones formales, ya sea del sonido, la conceptualización o el comportamiento, por más interesantes que sean, este modelo requiere una interpretación de lo que nuestras descripciones implican sobre nuestro conocimiento acerca de los procesos formativos fundamentales. (Rice, 1987: 479).

Dicho de otra manera: si a las descripciones formales Rice les concede el calificativo de interesantes, me he tomado el trabajo de hacerlas. No como culminación del trabajo, sino como paso intermedio. Igual que un ingeniero es interesante que sea también un buen técnico; que un antropólogo cultural tenga una buena fundamentación filosófica, que un musicólogo tenga buena formación musical... no veo por qué un etnomusicólogo no ha de correr el riesgo de manejar, como paso intermedio en sus trabajos, los discursos más propios de un folklorista: si se ocupa de músicas folklórico-tradicionales, como lo son los fandangos, también habrá de manejarlos. Ha de manejar algo más que eso, pero también eso.

A los historiadores del arte no se les pregunta por qué descienden a contarnos qué era el *opus incertum*, o el *opus cementitium*, dos materiales de construcción de los romanos desde la República hasta el Bajo Imperio. Ni qué era el *opus reticulatum*, o el *opus mixtum*, dos técnicas de uso de materiales de mampostería y construcción. Porque describiéndonos qué eran y para qué se usaban, ya están poniéndonos en contacto, de alguna manera, con la cultura arquitectónica de los antiguos romanos. De igual manera, si la música puede definirse, entre otras muchas maneras posibles, como sonidos culturalmente organizados, entonces esta “organización cultural” de los sonidos puede ser analizada: bien desde un punto de vista formal, acentuando el análisis de la música “como *sonidos* [culturalmente organizados]”, o bien desde un punto de vista simbólico-interpretativo, acentuando el análisis de la música “como [sonidos] *culturalmente*

organizados". Desde el primer punto de vista, se consiguen evidenciar –por un procedimiento analítico u otro– las reglas de organización interna del lenguaje en cuanto "musical". Desde el segundo, se centra el interés en individuar los contenidos culturales que encontramos asociados a un determinado repertorio musical en una sociedad o en una parte representativa de ella y en un momento dado de su historia.

Si todo lenguaje, musical o no, es una construcción cultural, una elaboración convencional, entonces la profundización en las reglas de organización de sus elementos acústicos (tímbricos rítmicos, melódicos), ya es un primer paso hacia la interpretación de la música (de los fandangos) como cultura: sonidos culturalmente organizados de una manera característica, que nos dan razón, nos dicen algo de la sociedad que los sustenta. Si además, como es nuestro caso, un determinado tipo de música se presenta inculturado por tradición (por herencia histórica), y se identifica netamente con una zona geográfica, o con ciertas comunidades humanas es decir si son músicas "territorializadas", entonces la presentación etnográfico-descriptiva de ese repertorio, nos acerca más directamente a un determinado tipo de cultura musical y nos prepara el terreno para la consiguiente interpretación.

Por todo lo dicho, he dedicado todo el capítulo III a un determinado tipo de análisis formal (cuya validez justifico allí). Por su parte, los datos etnográficos seleccionados que acompañan a las partituras funcionan como elementos de contextualización y como elementos de validación de la posterior interpretación.

De esta manera, el sonido musical, o mejor dicho, *la música como sonido culturalmente organizado*, es descendido a un nivel inferior, previo al nivel de interpretación cultural propiamente, pero relacionado con él, y queda justificado por qué: porque los contenidos puramente acústico-musicales, aunque se analicen por separado –no hay más remedio, nuestro conocimiento es discursivo–, están relacionados con una serie de contenidos culturales que toda sociedad les asigna.

I.6.2. El nivel de análisis cultural.

Pero como he afirmado, siguiendo las pautas propuestas por Rice, todo ese capítulo III es un paso previo. El siguiente, es la presentación y *puesta en escena de las implicaciones culturales que existen en la actualidad o que existieron en el pasado en*

torno a determinadas fiestas de fandangos. Y lo hago, en efecto, con arreglo a tres procesos formativos:

- a) La construcción histórica.
- b) La conservación social
- c) La experiencia individual.

El lenguaje musical no es unívoco, de por sí mismo (sin texto oral), no transmite mensajes definidos en el sentido en que lo hace el lenguaje hablado (Yepes, 1996: 64). Es decir, no tiene un contenido semántico bien definido. Si las significaciones de determinados repertorios son, en el fondo, aquellas que por convención cultural le asignan (consciente o inconscientemente) las sociedades, entonces el análisis exclusivamente formal de un repertorio, por muy preciso que llegue a ser, se quedará siempre a medio camino hacia una fehaciente profundización e interpretación de sus significaciones culturales. Por tanto, una interpretación cultural en profundidad de un determinado repertorio musical no surgirá tanto de la individuación y caracterización (del análisis) de sus elementos acústicos, sino de la profundización en el significado que una sociedad (un determinado grupo de personas en un determinado momento histórico), le asigna consciente o inconscientemente.

El siguiente paso que me he propuesto es precisamente poner en escena y analizar de manera interpretativa, siguiendo en esto la práctica interpretativa de Geertz, las ocasiones culturalmente asociadas a determinadas manifestaciones musicales. Costumbres, celebraciones, ritos festivos a los que la música de los fandangos (del sur) suele o solía ir asociada.

En nuestro modelo de referencia, *las acciones de las personas en la creación, experiencia y uso de la música pasan a ser la meta de la investigación*. Al mismo tiempo, el modelo «trata de integrar y relacionar cosas afines, específicamente tres 'procesos' formativos» (Rice, 1987: 479): *la evolución histórica, la conservación social y la creación y experiencia individuales*.

Ciertamente, entiendo que la focalización del estudio en estos tres ámbitos o procesos: 1) *la construcción histórica*, 2) *la conservación social* (la forma en que una sociedad mantiene un determinado tipo de músicas, frecuentemente a través de determinadas instituciones, que pueden ser de ámbito público o privado o intermedio), y 3) *la creación y experiencias individuales*, suministran la contextualización suficiente para el estudio de un determinado fenómeno musical.

I.6.2.a. La construcción histórica.

De los tres niveles o procesos analíticos, el primero de ellos, es la construcción histórica. En conexión con las ideas de Rice, he evitado en todo momento, incluso dar la impresión de que los fandangos sean músicas ancladas en el pasado, que hubieran llegado hasta nosotros por una maravilla del azar o por “el gran fervor que nuestros pueblos muestran hacia sus tradiciones”. Presentar el estudio en un hipotético “presente etnográfico”, llevaría a no considerar que en muchos lugares en donde los fandangos fueron populares en otro tiempo, hoy ya no existen. Y en otros en los que en otro tiempo ni se les conocía, hoy se les asigna una larga tradición.

A los procesos evolutivos, a lo histórico, no le dedico un apartado diferenciado de la tesis, sino que *la dimensión histórica aparece integrada a lo largo de toda la tesis*: en la parte puramente analítica y en la más propiamente dedicada al análisis cultural. Por ejemplo el análisis formal lo he realizado teniendo en cuenta los procesos históricos, de evolución estilística en los fandangos del sur. Así, lo histórico informa la misma organización del capítulo III dedicado al sonido, que viene estructurado en tres momentos principales: fandangos verdiales, fandangos flamencos orientales y fandangos de Huelva, los cuales incluso cronológicamente adquirieron y perdieron popularidad en ese orden cronológico (desde principios del siglo XIX hasta la actualidad).

Igualmente lo histórico informa a todo el capítulo IV de análisis cultural. La experiencia individual de los fandangos, la abordo no en abstracto sino temporalizada. Muestro, a través de entrevistas y de textos escritos, las experiencias individuales de sujetos del pasado y de sujetos del presente y de lugares concretos. De manera semejante, la conservación social la contextualizo históricamente, analizando las instituciones (desde el siglo XIX hasta el presente) que contribuyen a que, en los lugares en que los fandangos son populares, éstos lo sean realmente.

En cuanto a la perspectiva de enfoque de lo temporal, he aplicado la noción de “etnomusicología histórica” que propone Kay Shelemay (1980:233)⁸, para quien «el estudio sincrónico de un fenómeno posee una potencialidad para iluminar el *continuum* histórico del que emergió un fenómeno». Y la posición semejante de Yung, para quien «lo nuevo afecta a la percepción, construcción y revisión del pasado» (Yung, 1987). Ambos autores son citados por Rice en la explicación de su modelo.

⁸ En RICE, 1987: 474, nota 9.

Igualmente he tenido en cuenta la perspectiva de Joutard según la cual en los países europeos no se puede prescindir de “la escritura”, hay que contar con que en ellos *oralidad y escritura* se autoimbrican desde hace siglos. El manejo de las fuentes escritas y el recurso a las encuestas orales «se sostienen mutuamente y se refieren una a la otra» (Joutard, 1986: 275).

Cuando cuento con argumentos para pensar que algunos de los contextos culturales actuales de ciertos fandangos no han llegado en su evolución a fragmentarse del todo, y que por lo tanto no son meras reinenciones, la profundización en esos contextos culturales, *la elaboración del etnotexto, la he usado como clave de interpretación para fuentes escritas que sobre los fandangos nos han llegado, de diversas procedencias, principalmente del S. XIX.* Incluso mantengo que la fuente oral «proporciona la clave y permite el descubrimiento de las fuentes escritas» (Joutard, 1986: 279).

No podemos afirmar que siempre que se han elaborado documentos escritos, la representación de la realidad que ese documento muestra coincida con la representación de la realidad de los directos implicados en el momento en que el documento se elaboró. O dicho con otras palabras: el documento escrito ha de ser sometido con frecuencia a un proceso de revisión crítica.

Ningún documento escrito es copia exacta de los hechos. Y por otra parte ¿existe el hecho puro? A medida que la fuente se complica, la parte de la ideología y de la representación se acrecienta (...) En el discurso oral es inmediata y visible. (Joutard, 1986, 276).

En el planteamiento de la cuestión de si algunos fandangos pueden analizarse como parte de los signos identitarios de una comunidad, para no buscar en estas 'territorializaciones' (construcciones de identidades) relaciones de causa-efecto, tendré en cuenta que frecuentemente esa territorialidad de una música «son los lazos de identidad que ella crea con un lugar, una ciudad, una provincia, cuya realidad geográfica es el soporte de una realidad imaginaria». (Pelinski, 1995: 9). Este mismo autor escribió a este respecto:

A pesar de la fragmentación del espacio musical contemporáneo, existen aún tradiciones musicales –como la del tango clásico porteño, o los ajajait, cantos personales de los esquimales [en nuestro caso, los fandangos en determinadas zonas]– que poseen su propio territorio, su propio estrato de cualidades expresivas (ritmos, melodías, timbres, códigos y significaciones de dichas tradiciones) que constituyen los 'motivos' o 'paisajes territoriales' que definen su identidad. (Pelinski, 1995: 9).

Hoy día “el otro”, el que observa un fenómeno como desde fuera, está detrás de cualquier cámara de vídeo, de un reportero de la prensa escrita, lo fomenta el turismo. Todo contribuye a que los protagonistas de cualquier fenómeno singular con cierta proyección social consideren “lo propio” como signo de identidad. Los protagonistas de las tradiciones musicales singulares, hoy día se saben *mirados*, por lo que es frecuente que esas tradiciones se encuentren ‘folklorizadas’ en diversos grados. Esto no significa necesariamente “falta de autenticidad”.

De esta puesta en relación entre el presente y el pasado, surge una mayor profundización en la descripción e interpretación de algunos contextos culturales de fiestas de fandangos en la actualidad, así como una mejor interpretación de algunos textos escritos sobre fandangos del pasado, que han sido interpretados –probablemente por no haberlos sometido a este tipo de contrastes– de manera superficial. En este sentido sostuve que, aunque pudiera sonar a tautología, *el pasado ilustra sobre el presente y el presente ayuda a entender el pasado*.

Los textos antiguos que contienen información sobre contextos culturales en que los fandangos se desarrollaron en el pasado, son escasos. Pero hasta ahora no han sido puestos en relación con sus equivalentes actuales. Por esto me atrevo a afirmar (y así lo argumento ampliamente más abajo: vid infra II.5.) que la poca “historia” que de los fandangos se ha elaborado, ha sido planteada de manera superficial. Se ha escrito una historia de estilo costumbrista, cuando no una historia de una forma musical sin más, con escasas referencias a los contextos socioculturales.

La “elaboración del etnotexto” de las fiestas de fandangos, la he construido de diversas maneras, manejando en algunas más las fuentes orales y en otras más las escritas:

- A. Fiestas de fandangos de la 1ª mitad del siglo XX: a través de entrevistas orales y algún que otro texto escrito.
- B. Fiestas de fandangos en el siglo XIX: a través de diversos tipos de fuentes escritas (y algunas referencias orales que llegan hasta finales de S. XIX)
- C. Fiestas de la mitad del S. XX, hasta la actualidad: a través de entrevistas orales y del trabajo de campo.

El orden de exposición de los contextos socioculturales será también ese: Primero construiré los etnotextos de los fandangos de la primera mitad de este siglo, a través (mayoritariamente) de referencias orales. Posteriormente, echaré la mirada atrás, rastreando en fuentes escritas y validando y comparando con el etnotexto de época más

reciente, ya presentado. Y en tercer lugar: vuelta al presente más inmediato (entrevistas, trabajo de campo), contando ya con la 'visión histórica' que las entrevistas a mayores y las fuentes escritas, ordenadas, nos habrán otorgado.

Para antes del siglo XIX, cuento con referencias escritas sueltas a datos que, en confrontación con los del siglo XIX y principios del XX, nos hablan de continuidades (sometidas a cambio indiscutiblemente).

Esto es aplicación del principio expuesto arriba de que la fuente oral proporciona la clave y permite el descubrimiento de las fuentes escritas (al menos esto sucede a menudo): después de la elaboración de las fuentes orales, 'vuelta atrás'. Y posteriormente, situación en el presente. Se verá en el cap. IV que este procedimiento suministra datos que –una vez sometidos a elaboración– arrojan conclusiones interesantes.

El área geográfica por la que realizo este “recorrido” histórico es variable. Su acotamiento lo he realizado buscando evitar en todo momento que su resultado fuera algo parecido a la “historia-ficción”. Las entrevistas orales del punto A (para la construcción del etnotexto de fiestas de la 1ª mitad de siglo) están realizadas todas ellas en Andalucía oriental (Granada, Málaga y Córdoba. Secundariamente, también manejo algunos datos de Jaén y Almería). Conforme más lejos en el tiempo nos situamos, más dispersos son los lugares de los que cuento con referencias. Los datos escritos anteriores al siglo XIX (pocos), se refieren a lugares dispersos de la geografía peninsular. Los textos del siglo XIX se refieren ya sólo a Andalucía, aunque con mayor abundancia a la parte oriental y sobre todo a Granada. Las entrevistas para la construcción del etnotexto de las fiestas desde la mitad de siglo hasta la actualidad, casi todas son de la provincia de Málaga y colindantes.

Conjuntando todos estos datos, resultan intersecciones y continuidades interesantes. Conforme más avanzo hacia la época actual, concentro el foco de atención en áreas más pequeñas de investigación. Los “puntos de intersección” de todos esos etnotextos, cruzan principalmente a dos provincias: Granada y Málaga. Para Granada, resultan datos que ayudan a establecer continuidades desde antiguo hasta mediados del siglo que ya toca a su fin. Excepcionalmente, para algunas costumbres ritualizadas, como es p.e. la de los *abrazos del baile*, las continuidades abarcan desde el S. XV hasta la primera mitad de este siglo.

I.6.2.b. La creación y experimentación individual.

Una buena manera de introducirse en el contexto cultural que hay detrás de la práctica, recepción y experimentación de los fandangos –como de toda música– es acudir a los casos particulares. La principal cuestión que he tenido presente, como de fondo en todas las entrevistas, se puede resumir en la siguiente cuestión formulada a manera de pregunta:

¿Qué sienten, piensan, experimentan, qué se proponen al participar en esta música, tanto sus más directos implicados, sus ejecutantes (*tocadores, cantadores, bailarines*), como todos los involucrados de una manera u otra en su práctica? Este tipo de preguntas las he planteado tanto a los protagonistas de las fiestas en la actualidad como a los de las fiestas de hace cincuenta años. Las respuestas de ambos tipos de informantes, las he confrontado con lo que los textos escritos nos 'responden' al respecto. La narración de las vivencias, expectativas, propósitos subjetivos –verbalizados o implícitos– que animaban o animan a los protagonistas de estas fiestas, son un necesario contrapunto heteroglótico de cara a cualquier tipo de interpretación cultural. Toda interpretación que no tenga muy presente la creación y experiencia individuales, y que en consecuencia no la resalte lo suficiente, es probable que no pase de las bonitas teorías. Además no cumpliría con la dosis de diálogo y contrapunto de voces que hoy día se exige a toda tarea de interpretación cultural.

Ahora bien, en el curso de la investigación, han ido surgiendo –de manera paulatina y conforme he ido haciendo acopio de material etnográfico–, ciertas prácticas recurrentes, ciertas costumbres más o menos ritualizadas, ciertas motivaciones subjetivas que se repetían en los entrevistados e incluso en los personajes protagonistas de los textos que narran fiestas de fandangos del pasado. Es decir: la construcción del etnotexto, aun comenzando por las 'preguntas' de todo tipo a los directos implicados en estas prácticas festivo-musicales, ha ido dibujando ciertas *prácticas institucionalizadas*.

En efecto, el entramado de los comportamientos personales muestra un fuerte grado de ritualización e institucionalización –más patente en las fiestas de fandangos de hasta mediados del actual siglo–. Establecer de manera tajante divisiones entre motivaciones subjetivas (práctica y experiencia individuales) y prácticas rituales institucionalizadas (conservación social), resulta peligroso.

I.6.2.c. La conservación social (procesos de institucionalización).

Considero aquí como *instituciones*, en sentido amplio, todas aquellas prácticas en torno a los fandangos que muestran un suficiente grado de ritualización, como son el papel desempeñado por la institución familiar, las figuras que desempeñaban algún tipo de “autoridad” en las fiestas de fandangos, el ritual de los abrazos, el “palo al candil”, la improvisación de coplas... Para las fiestas actuales me centro en otros procesos modernos de institucionalización, actualmente en curso.

Algunas preguntas que he tenido presentes de cara a la elaboración del etnotexto referido a este particular son las siguientes:

- ¿Se pueden individuar algunas prácticas sociales distintivas de esas fiestas?
- ¿Cómo se mantienen socialmente los fandangos? ¿Qué sectores de la sociedad los mantienen?
- ¿La práctica festiva de los fandangos está o no institucionalizada? Y si se detecta algún grado de institucionalización, ¿cómo describirlo e interpretarlo?
- ¿Podemos hablar de *folklorización* de estas músicas? ¿A qué niveles?
- ¿Han llegado a formar parte estas fiestas de los signos de identidad de una comunidad?

I.7. Estructuración de la tesis.

La tesis consta de cuatro capítulos principales, incluido éste, en el que he presentado los motivos que me han llevado a realizarla, el objeto estudiado, los objetivos que me propongo, la teoría y metodología usadas y las técnicas de trabajo de campo y de transcripción y análisis. Termino el presente capítulo con el apartado “otras fuentes”, bajo el que presento principalmente las grabaciones de que me he servido y otras fuentes escritas, complementarias de la principal fuente de información, que ha sido el trabajo de campo. En el anexo 4 realizo un comentario de los cancioneros consultados en los que hay referencias a los fandangos.

El capítulo II va destinado a la presentación y estudio de los diversos “estados de la cuestión” que he podido individuar: qué cuestiones o enfoques principales han sido planteados en el estudio de los fandangos. En cada caso, realizo observaciones acerca de cómo entiendo que deberían haber sido enfocados. Con este capítulo pretendo no sólo

dejar constancia de los estudios que sobre los fandangos se han realizado, sino también centrar una serie de cuestiones conceptuales, como p.e. a qué responde el término 'fandango' en las diversas tradiciones; la ligereza con que entiendo se han realizado ciertas aproximaciones al tema; la ausencia de referencias a los contextos socio-culturales; la excesiva focalización hacia definiciones puramente musicales o de sonido, etc. Una vez terminado el capítulo sobre “los diversos estados de la cuestión” que considero que pueden individuarse, quedarán mejor definidos los objetivos a desarrollar en los siguientes capítulos.

En el capítulo III realizo un estudio de análisis y aproximación en términos musicales a los *fandangos del sur*. Lo inicio explicando por qué he decidido no analizar otras músicas diversas que también son conocidas como *fandangos* en distintas zonas de la Península, islas y en diversos países iberoamericanos. La mayor parte del trabajo va destinada a la transcripción y análisis de los “fandangos del sur” interpretados en bailes de tipo folklórico-tradicional. Pero como ya he anticipado, también hago referencias a diversas transformaciones o evoluciones de tipo formal y estilístico que han tenido lugar en otros ámbitos derivados, distintos a los que definiré como “folklóricos”: los fandangos en el mundo del flamenco y diversos fenómenos de folklorización o transformación (en su vertiente del producto musical): los grupos urbanos de tipo folklórico, y los fandangos de autor o de ámbitos eruditos. Llegaré así a individuar rasgos “urbanos”, recientes, los cuales, por un movimiento de ida y vuelta, están influyendo (de manera casi insensible) en la manera de cantar los fandangos en ámbitos más tradicionales.

El capítulo IV lo divido en tres subapartados: a) La especificidad que en líneas generales presentaron las fiestas de fandangos en el pasado (siglo XIX principalmente, pero también referencias a épocas anteriores). b) La improvisación oral por fandangos en las subbéticas andaluzas: la fiesta de poetas o troveros. c) La evolución experimentada desde principios de siglo en diversos ámbitos: los bailes *agarraos*, los guateques, las discotecas, los fandangos folklorizados, y finalmente, un caso interesante en la actualidad: la especificidad de las fiestas de fandangos en la provincia de Málaga.

I.8. Otras fuentes.

I.8.1. Otras fuentes audio y vídeo. Como colección especialmente útil he de citar la *Magna Antología del Folklore Musical de España* (MAFME), dirigida por Manuel García Matos, edición en CD (Madrid, HISPAVOX, 1992). Me sirvió de ayuda inicial

para saber de la existencia de algunos fandangos tradicionales en diversas zonas a lo largo y ancho de la Península. También me he servido como fuente subsidiaria de otras grabaciones –principalmente en cassette– de difusión local, que frecuentemente son de escasa fiabilidad. Las cintas que va publicando la marca TECNOSAGA presentan buena calidad: graban las músicas 'tradicionales' de cada lugar y saben huir de reconstrucciones folklóricas presentadas como tradicionales.

Los discos de música folklórica grabados por “Agrupaciones folklóricas” o por los antiguos grupos de la *Sección Femenina* me han servido orientativamente, pero no son siempre fuente fiable: suponen también, por lo general, una reelaboración musical de estilo *folklórico*.

En cuanto a fuentes videográficas indirectas he estudiado la producción de Canal Sur (Televisión autonómica de Andalucía) de los años 1992 a 1994, particularmente la del programa *Tal como somos*, que presentaba a diario las costumbres populares de cada pueblo al que el programa estuviera dedicado monográficamente.

También he acudido a material grabado de estudios y emisoras locales de televisión o vídeos comunitarios existentes en pueblos de cierta entidad (Loja, Antequera, Lucena, Vélez-Málaga, El Egido, Lorca...).

I.8.2. Fuentes para los fandangos flamencos.

Las fuentes usadas para estudiar los fandangos flamencos han sido muy dispares. Existen diversas colecciones en las que, aunque las clasificaciones en ellas propuestas no siempre resultan convincentes, facilitan un material grabado interesante. Omito citar las audiciones en directo, así como charlas y coloquios que he mantenido con entendidos en la materia, *cantaores*, aficionados, etc. Citaré sólo a los flamencólogos y estudiosos del flamenco con los que he mantenido entrevistas e intercambio de opiniones.

Miguel Angel González y Curro Albaycín (Granada);

Jorge Martín Salazar (Salobreña);

José Luque Navajas, Alfredo Arrebola y Eusebio Rioja (Málaga);

Norberto Torres y Andrés Salóm (Almería);

Génesis García Gómez (Murcia);

Agustín Gómez y Philippe Donnier (Córdoba);
Juan Ortega Chacón (Puente Genil);
José Antonio Pérez-Bustamante (Cádiz);
José Luis Navarro García y Gérard Steingress (Sevilla);
Ricardo Rodríguez Cosano (Lebrija);
Francisco Jiménez Rodríguez (Huelva).
Santiago Osorno, Manuel Angel Barroso y Antonio Moreno (Alosno, Almonaster
y Valverde respectivamente).

Fuentes audiográficas sobre flamenco en general y fandangos flamencos en particular, existen, como es sabido, en grandes cantidades. Por citar dos colecciones usadas que considero de indudable interés y reconocido prestigio en ámbitos flamencológicos: la *Magna Antología del Cante Flamenco*, (MACF) dirigida por José Blas Vega (Madrid, HISPAVOX, 1992) y la obra enciclopédica *Historia del Flamenco* dirigida por José Luis Navarro García y Miguel Roperó Núñez (Sevilla, Tartessos, 1995). Es obra colectiva y enciclopédica en cuya confección han trabajado treinta y dos colaboradores –entre los cuales tengo la suerte de figurar– de Andalucía y otras partes de España. Contiene 30 CD anejos.

I.8.3. Fuentes usadas para el estudio de la improvisación oral en los fandangos.

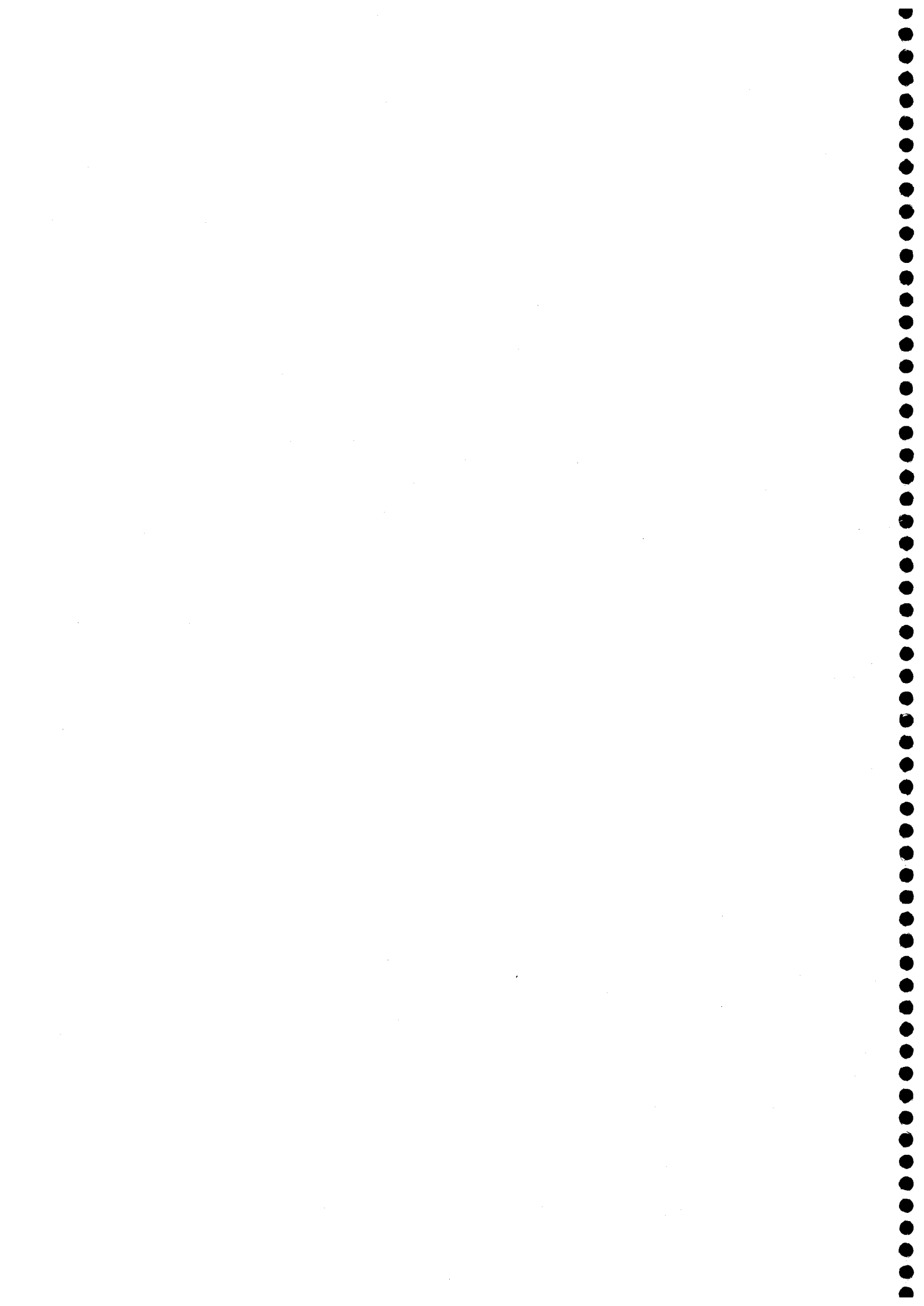
Esta manifestación del trovo no cuenta casi con grabaciones, salvo ocasionales. Ediciones en audio (cinta o disco compacto) no existen comercializadas, salvo las integradas en algunas colecciones de música tradicional, como es la que la Diputación de Granada edita cada año conmemorando los festivales veraniegos dedicados a las músicas tradicionales de las Alpujarras. Sí existen muchas grabaciones particulares en cintas de cassette y últimamente en vídeos. Se han grabado algunas fiestas en vídeo con una cierta calidad a cargo de vídeos comunitarios o emisoras locales (Priego de Córdoba, Loja, El Egido...).

**I.8.4. Fuentes musicales escritas para los fandangos “folklóricos”:
Cancioneros. Vid Anexo 4.**

En el capítulo que sigue, presentaré de forma global la literatura que se ha escrito hasta la fecha sobre los fandangos en su vertiente de estructuras sonoras (caracterización y análisis musical). Al mismo tiempo, la someteré a análisis crítico en relación con las categorías teóricas aquí expuestas y con algunos puntos de referencia iniciales deducidos de los datos etnográficos: un resumen de lo que se nos aparece en las diversas tradiciones como referidos a la palabra *fandango*.



Capítulo II



CAPÍTULO II.

El tratamiento de los fandangos como tema de estudio. Estado de la cuestión.

II.1. Introducción.

Destino este capítulo a exponer cuáles son las principales aproximaciones teóricas que se han hecho de los fandangos en cuanto tema de estudio: a qué fuentes de información se ha recurrido para ello, qué metodología se ha usado y la teoría que hay detrás de los diversos enfoques.

Al hilo de la exposición de los textos, ordenados según puntos de vista o enfoques, realizaré las observaciones que considere pertinentes en cada caso, así como algunas nuevas propuestas, puesto que me he propuesto algo más que una mera recopilación acrítica de textos o un mero resumen del estado de la cuestión. Expondré mi punto de vista sobre la pertinencia de esos textos: con la selección que de textos realizada, con la manera de estructuralos y con los comentarios a que los someteré, así como con la inclusión de algunos textos hasta ahora no tenidos en cuenta. Entiendo que, de cualquier forma, quedará salvada la exposición “objetiva” del estado de la cuestión.

No voy a citar todas las obras con referencias pasajeras a los fandangos, como es el caso de muchos cancioneros folklóricos¹. Sí pretendo exponer de la manera más objetiva posible qué se deduce de la lectura de los escritos en que los fandangos han sido tratados como tema de estudio. Y en consecuencia, qué noción se deduce que sus autores tienen del tema que tratan.

Como ya he anticipado en las primeras líneas introductorias de la tesis, la lectura de estos textos muestra no sólo una diversidad muy grande, sino frecuentes contradicciones. No me cabe duda de que en parte esto se debe a la variedad y diversidad (especialmente marcada) que los datos etnográficos ofrecen referidos a la palabra “fandango”. Variedad de referentes musicales y culturales. Pero también me dispongo a mostrar que estas carencias se deben en muchos casos al tipo de aproximaciones teóricas usadas en el estudio de fenómenos relacionados con las músicas folklórico-tradicionales. En concreto

¹Las referencias a ff en los principales cancioneros españoles las analizo en el anexo 4.

para lo que se refiere a nuestro tema de estudio, los enfoques, por lo común, han sido sectoriales y parciales, y adolecen de una escasa visión de conjunto. Lo habitual es que no contengan explicaciones previas sobre los presupuestos teóricos y los puntos de vista adoptados. Además, se centran más en presentar el producto musical que en las interpretaciones culturales. Las fuentes escritas a las que por lo común se ha acudido para caracterizar a los fandangos –cuando de ellas se ha hecho uso– suelen repetirse hasta llegar a constituir lugares comunes, y son interpretadas con frecuencia en el mismo sentido que otro autor anterior le dio. Por el contrario, no se han propuesto como alternativas o complementarias otras fuentes existentes. Y brillan por su ausencia las interpretaciones elaboradas a partir de las fiestas de ff en la actualidad².

Para realizar esta revisión crítica de la bibliografía existente sobre los fandangos, he agrupado en bloques de textos los “estados de la cuestión parciales” que he comprobado que aparecen reiterativamente en los diversos textos sobre fandangos. Se pueden individuar cuatro. Los tres primeros, son los temas que con más frecuencia aparecen en los estudios sobre “el fandango” (sic).

- a) Definiciones propuestas en los diccionarios y otras obras.
- b) Estudios acerca de la difusión y práctica de los fandangos a lo largo del tiempo.
- c) Caracterización musical.
- d) Construcción del etnotexto de las fiestas de fandangos.

Siguiendo esta misma disposición, entiendo que quedará bien expuesto de qué maneras y bajo qué tipo de enfoques los fandangos han sido estudiados. Pero justamente a esta altura de nuestra exposición, antes de entrar a esos cuatro diversos “estados de la cuestión”, será conveniente exponer algunos “datos etnográficos” seleccionados que servirán de puntos de referencia.

²Una excepción puede verse en los trabajos, que cito más abajo, de Antonio Mandly y Manuel Luna.

II.2. Puntos de referencia previos al tratamiento del estado de la cuestión. Diversidad de fenómenos conocidos como “fandangos”. Una hipótesis de trabajo.

Para contar desde el principio con algunos referentes sobre los que poder evaluar la pertinencia del análisis crítico a que someto los textos de otros autores en las páginas que siguen, así como la de la inclusión de los nuevos textos que propongo –hasta ahora no manejados en el estudio de este tema–, voy a dar razón (antes de comenzar con la exposición de los diversos estados parciales de la cuestión), de algunos datos etnográficos. Pretendo que sirvan también de puntos de referencia o validación de lo que posteriormente expondré.

Lo que aquí presento es bien simple: un elenco de respuestas a la siguiente pregunta: *¿A qué responde al término fandango en los diversos lugares en que éstos se practican en la actualidad, o se han practicado hasta no hace mucho?*. Este elenco lo he realizado personalmente, pero me propongo exponerlo como desde fuera, intentando situarme, especialmente ahora, como si de un “observador imparcial” se tratara. Dicho de otra manera: aunque la categorización que sigue es “de cosecha propia”, voy a presentarla como una explicación deducida de lo que el conocimiento de los datos etnográficos (si se puede decir que existe el puro dato) nos transmitiera de forma implícita: con algún dato etnográfico inicial, dentro de la inmensa variedad de fandangos existente, habrá que comenzar...

Si nos centramos de momento sólo en los caracteres musicales, bajo el término “fandango”, en España e Iberoamérica, se designa a diversos géneros de músicas de baile, distintos según de qué zona geográfica o de qué tradición cultural se trate. Esta simple afirmación la argumentaré y apoyaré con datos más abajo (cap. III), pues así expresada, puede sonar a algo parecido a una declaración de intenciones. Pero para la caracterización inicial que me he propuesto presentar, toda la variedad de fandangos podría quedar agrupada en cuatro categorías principales.

1. El referente musical que aparece más veces designado bajo la palabra *fandango* coincide con un género de músicas con ciertos rasgos comunes, suficientemente diferenciados como para presentarlos formando un grupo y una categoría genérica: coplas de versos con tendencia al octosilabismo (consideradas en abstracto, *literariamente*, son cuartetos o quintillas), habitualmente sin estribillos, cantadas como músicas de baile por un solista. Son introducidas y acompañadas habitualmente por un

conjunto instrumental (a veces por sólo un instrumento: la guitarra). Se estructuran en seis frases musicales en *modo de mi* (llamado a veces escala frigia) y que concluyen habitualmente en la cadencia (melódica) andaluza³. Como acompañamiento instrumental a esas coplas, siempre se realizan secuencias fijas. Durante la parte introductoria e intermedios (entre copla y copla), varios acordes en torno al *modo de mi* como centro de atracción. Como acompañamiento a la copla, casi invariablemente la secuencia acórdica siguiente: Mi-Do-Fa-Do-Sol-Do-Fa-Mi.

De por sí, ya estos elementos son lo suficientemente distintivos como para conferirles a esos fandangos una factura musical muy diferenciada de la de otras “formas” de música de baile tradicionales de la Península. La audición y el conocimiento directo de los mismos no hacen sino confirmar este particular. Estos fandangos aparecen en muchas variantes locales. Cuando se alude a la música en particular, suele hacerse –según de qué localidades se trate– o bien bajo el mismo término *fandango*, o bien con otros: *malagueña, rondeña, verdial, roboa, zángano, ball del U, el dos, riberenques*, etc. Se les ha llamado a veces *fandangos del sur* o *fandangos sureños*. Y en efecto, es en la mitad sur de la Península (y zonas de las Baleares y las Canarias) donde tradicionalmente se han cantado y bailado y aún se cantan en algunas zonas.

2. Aparte de este gran grupo de músicas de baile, a cuyo análisis musical dedico el capítulo III, existen a lo largo y ancho de la Península, sobre todo en muchas zonas de su mitad norte, diversas músicas (casi siempre unidas, al menos hasta un pasado reciente, a *bailes tradicionales*), que *no presentan los caracteres musicales genéricamente descritos de los fandangos del sur* pero que son conocidas también como *fandangos*. Valga ahora con decir que *en la mayoría de los casos en los que la palabra “fandango” aparece asociada a una música en la mitad norte de la Península, el referente musical no coincide con el descrito para los fandangos del sur*, y que varía mucho de unos lugares a otros: son más bien diversos tipos de jotas, o tonadas sólo instrumentales, aunque siempre haciendo referencia al baile, por lo que se explica que el ritmo especialmente marcado sea una de sus constantes.

Encontramos *fandangos* de este segundo tipo en buena parte de la Península: norte de Portugal (Tras os Montes), Galicia, Asturias, País Vasco, Meseta Norte, Cataluña. También existen *fandangos* de este tipo, distintos de los *fandangos del sur*, en algunas zonas más meridionales: Islas Baleares, Valencia, Castellón y Extremadura. Y así resulta que en localidades de algunas zonas, como es el caso de Extremadura, Valencia y Castellón, el término *fandango* responde –indistintamente según las localidades, y a

³En el próximo capítulo me detengo en este punto.

veces confusamente— a lo categorizado en el punto 1 o en el 2. Particularmente en la zona de Valencia y Castellón, junto a fandangos “del sur”, existen gran variedad de piezas vocales o instrumentales de factura diversa y conocidas genéricamente como “fandangos”. *Siempre, no obstante, aparecen en contextos tradicionales de baile.*

3. En diversas zonas de Iberoamérica existe el término *fandango*. Después de haber hecho un rastreo a través de diversas fuentes de información (que detallo en los próximos apartados) valga anticipar que los rasgos que se repiten como constante en los *fandangos iberoamericanos* no son tanto musicales como contextuales: sólo parecen coincidir en el hecho de designar a *fiestas de baile “tradicionales”*, al contexto festivo, y secundariamente a las músicas y bailes interpretados tradicionalmente en esas fiestas, que varían mucho según de qué zona se trate pero que se ubican culturalmente como de *ascendencia peninsular*, tanto española como portuguesa. En este sentido (ser bailes y músicas tradicionales, pero de diversos tipos), de hecho coinciden con lo categorizado en el punto 2. No en su referente musical, pero sí en el referente cultural, digamos que en la *funcionalidad* de estas músicas.

4. Los fandangos flamencos, musicalmente presentan rasgos derivados de los *fandangos del sur*, como se detallará en el capítulo III. Culturalmente sus implicaciones son muy diversas.

Dejando de momento de lado los fandangos en el mundo del flamenco, (los analizaré aparte, como fenómeno de derivación hacia contextos “artísticos” más que “folklóricos”), *la única relación que salta a la vista entre todos los tipos de fandangos*, los del sur, los del norte y los americanos (catalogados de manera tan genérica y amplia en esta primera aproximación), no es precisamente la de las similitudes musicales entre ellos, sino que más bien *es la de la referencia al baile y al contexto festivo en el que suelen enmarcarse*. Véase cómo la categorización recién expuesta sólo aparentemente atiende a elementos de sonido en exclusiva, pues *si buscamos referentes musicales comunes a estas cuatro categorías, estos no aparecen* (salvo entre las categorías 1 y 4). Sin embargo sí que aparece un elemento común a todos ellos: el ser músicas ligadas al baile, al menos hasta un pasado reciente.

Ahora bien: aunque en todos los fandangos, tanto ibéricos como americanos aparece —bien que de forma “latente”— la referencia a la *fiesta de baile*, los estudios acerca “del *fandango*” (?) o de los *fandangos*, han dirigido y siguen dirigiendo mayoritariamente la atención hacia la búsqueda de rasgos de sonido característicos, coincidentes. Solo que éstos no aparecen...

Si esto es así, no cabrá definir la palabra *fandango* a través de sus meros rasgos de sonido o caracteres musicales sin dejar excluidos en la definición lo categorizado arriba en los puntos 2 y 3: los fandangos del norte peninsular y casi todos los fandangos americanos. Pero sí cabrá hacer una presentación global atendiendo a los rasgos *culturales* que se descubra que son comunes, semejantes o relacionables.

Una de las explicaciones más generalizadas otorga a la palabra *fandango* un contenido “musical”: “el fandango” sería una forma musical tradicional de danza, la cuál suele identificarse como la propia de los *fandangos del sur*. Según esta explicación, de tipo difusionista, “el fandango” se habría extendido progresivamente desde Andalucía hacia buena parte de España y zonas de Portugal y de América con esos rasgos musicales. Desde finales del siglo XVII o principios del XVIII esa “expansión” habría alcanzado su momento de apogeo. Conforme avanzó el siglo XVIII, “el fandango” habría ido perdiendo popularidad por un lado; y por otro, y a través de un proceso más o menos admitido de “degeneración” o evolución, habría ido adquiriendo en cada localidad, con el paso del tiempo, rasgos musicales diversos, diferenciados y característicos de cada zona.

Según una de las hipótesis que barajo en esta tesis, la palabra habrían aludido desde antiguo –incluso hoy se puede detectar este significado “latente” a través del trabajo de campo y del análisis crítico de los textos– a la práctica festiva o reunión de baile. En amplias zonas de Andalucía y otras partes del sur de España, esas fiestas de baile se habrían realizado desde hace tiempo en torno a ciertas músicas tradicionales (“malagueña”, “chacarrá”, “fiesta”, “rondeña”...). Puesto que eran las músicas tradicionalmente interpretadas en los *fandangos* (*en las reuniones festivas de baile*), por un fenómeno de reducción y transposición paulatina del término, a estas músicas se les acabó también designando (a la música, no a la fiesta en la que se interpretaban) como *fandangos*. Polarización del término hacia lo musical que las definiciones eruditas, desde el S. XVIII hasta aquí, habrían obviado, haciendo derivar poco a poco el significado, por un error de enfoque, hacia lo que no sería sino una derivación. Finalmente esta conceptualización habría quedado como “la significación originaria”. A lo largo de las siguientes páginas tendré presente esta hipótesis cada vez que surjan datos que la avalen.

Teniendo presentes las cuatro categorías en las que he agrupado todos los fandangos, quedan expuestos algunos puntos de referencia, “puntos de apoyo” para evaluar la pertinencia de las conceptualizaciones elaboradas en los estudios sobre los fandangos que a continuación presento. Comienzaré por exponer las principales definiciones que han sido propuestas en textos escritos sobre la palabra *fandango*.

II.3. Definiciones en diccionarios y otras obras sobre la palabra *fandango*.

En las páginas siguientes, me dispongo a mostrar que las explicaciones de la palabra *fandango* en los diccionarios, aunque con variaciones en algún punto que considero importante y que detallaré, suelen repetirse, afirmando en resumen que “el fandango” es:

- a) Cierta tipo de baile.
- b) Música y coplas con que se acompaña.
- c) Por ampliación, fiesta, bullicio.
- d) Suele aparecer a continuación la palabra “fandanguero”, a la que por lo común se le asigna el significado de aficionado al fandango o a asistir a convites o festejos.

Me interesa especialmente resaltar la significación “c”, así como la que los diccionarios atorgan a la voz *fandanguero*. A continuación detallaré las significaciones otorgadas en algunos diccionarios representativos a ambas voces, *fandango* y *fandanguero*. Y después evaluaré qué se deduce en claro de la comparación entre ellas.

En el *Diccionario de Autoridades* de la RAE (año 1732) leemos:

Fandango. Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo.

Fandango (2ª acepción). Por ampliación se toma por *cualquiera función de banquete, festejo u holgura a que concurren muchas personas*.

Se deduce de ello que al menos desde el siglo XVIII se da como una de las significaciones de *fandango* la de banquete, festejo concurrido. Reparemos ahora en la significación que este mismo diccionario otorga a la palabra “fandanguero”:

Fandanguero. El que es aficionado a bailar el fandango o a asistir a convites o festejos.

En el *Diccionario Ideológico de la lengua española* de Julio Casares⁴ leemos lo siguiente:

⁴CASARES, Julio. *Diccionario Ideológico de la lengua española*. (Barcelona, Gustavo Gili 1992) 887 pp.

Fandango. Antigo baile español a tres tiempos y con movimiento vivo y apasionado. Música y coplas con que se acompaña. Figurada y *familiarmente*, bullicio, alboroto.

Fandanguero. Aficionado a bailar el fandango o a asistir a bailes y festejos.

Se destacan aquí tres significaciones de la palabra *fandango*: 1) Baile –esta vez, para Casares, de origen muy diverso al que le otorga el Diccionario de Autoridades–. 2) Música y coplas con que se acompañan. 3) Bullicio, alboroto. Pero de nuevo a *fandanguero* se le relaciona no con la música de los fandangos sino con el baile y la fiesta, destacando además que éste es el significado “popular”, familiar.

María Moliner⁵ repite las mismas ideas ya vistas en el diccionario de Casares. Restringe –ya sabemos que no es exacto– la “extensión” de los fandangos a la sólo región andaluza y deja de relacionar la significación de *fandanguero* con el baile, pero sigue relacionándolo con la fiesta y la jarana. Véase:

Fandango. Danza española antigua, conservada hoy en Andalucía, a tres tiempos y de movimiento vivo. Coplas y música con que se acompaña. *Figuradamente: bulla o jaleo.*

Fandanguero. *Aficionado a fiestas y diversiones.*

El *Diccionario de música* de Fernando Palatín (Sevilla, 1818) ofrece el interés de situarse cronológicamente entre el Dciccionario de Autoridades y los más modernos recién citados. Además está escrito por un músico andaluz. Me interesa seguir centrando la atención sobre la segunda acepción de la palabra, justo la que se ha obviado u olvidado en los estudios sobre el fandango pero cuya reiterada aparición considero reveladora, relacionable con el contexto sociocultural de los fandangos (incluso en la actualidad, aunque de manera desdibujada). En la obra de Palatín leemos:

Fandango. *Cierto baile alegre muy antiguo y común en España. Llámase también así el tañido o son con que se baila.*

Fandango. *Lo mismo que Baile de botón o cascabel gordo.*

Fandanguero. *El que es aficionado a bailar el fandango o asistir a bailes y festejos.*

Palatín, además de otorgar a la palabra ser baile alegre muy antiguo y el tañido con que se baila, deja constancia de que *en el siglo XIX, en Sevilla y quizás en casi toda*

⁵MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. (Madrid, Gredos, 1981) 2 t.

Andalucía, se identifica a los fandangos con los “bailes de botón gordo” o “de cascabel gordo”. Y de nuevo fandanguero, lo relaciona con este segundo significado y no con el primero: es el aficionado a asistir a bailes y festejos.

Este segundo significado se aleja, una vez más, de cualquier referencia explícita a la forma musical para referirse más bien a cierta caracterización del contexto socio-cultural, de *un tipo de reunión festiva en torno al baile, que se retiene como característico de los fandangos*. Aunque la mayoría de los diccionarios la dan como acepción secundaria y como de pasada, que se cuele como de rondón, hay excepciones.

En efecto, en algunas obras, este otro significado (“relegado a curiosidad” pero que porque existen las referencias no pueden dejar de citarla), adquiere mayor relevancia. Por ejemplo en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-americana* (1924/1975) podemos leer lo siguiente:

Fandango. Etimología: *¿Del latín fidicinare, tocar la lira?*

Música: *Cierto baile alegre y antiguo y común en España. Tañido, son o música con que se acompaña este baile.*

Fandango. Figurada y familiarmente: *Jarana, bulla, gresca. En Chile: figurada y familiarmente: Desorden, tumulto. “Este mundo es un fandango y quien no lo baila es un tonto”. Figurada y familiarmente para denotar lo inconstante y transitorio de los placeres y riquezas (...).*

Meterse en un fandango (Chile): *meterser en un berengenal (...).*

Y a continuación, esta misma obra hace referencia al sainete de D. Ramón de la Cruz titulado *El fandango de candil*, obra que se estrenó en Madrid el 11.VII.1768 (incluido en el tomo I de la colección de Cotarelo de la Nueva BAE en 1915). Es interesante el título de esta obra: *Fandango de Candil*, que según la significación que aquí vengo destacando tiene exactamente el significado de *baile de candil*, los bailes que se hacían tradicionalmente en España a la luz de uno o dos candiles. La palabra “fandango”, en este sainete de Ramón de la Cruz, viene asociada exactamente a la de “baile”, a un tipo de reunión festiva en la que el baile es el centro de la fiesta. He aquí el argumento resumido del sainete:

Acto I. Casa de la calle Lavapiés (en Madrid). Se agrupa un público heterogéneo esperando a que abran la puerta de una casa y dé comienzo el baile. Los personajes presentes son: majos de rompe y rasga, un caballero con miedo acompañando a dos

petimetas, un abate sin miedo ni vergüenza adiestrando en lances de faldas a un muchacho de buena familia de cuya educación se encarga. Majas. Señor respetable. Marino complaciente (...), todos queriendo entrar a la reunión. Entran en una casa pobre alumbrada por dos candiles colgados de una soga que atraviesa la sala de pared a pared. Unos bancos y unas sillas rotas. La maja baila el fandango. El señorito (del abate), baila el minué. Crece el jolgorio (...) Un guasón rompe la soga y quedan a oscuras. Desorden, gritos. Las autoridades entran y despejan el salón.

Sin embargo, en algunos diccionarios sí aparece de manera explícita la definición de fandango como *baile*, sin más concreciones. Así en el *Diccionario de americanismos* de Marcos A Morinigo, publicado en Buenos Aires en 1966, cuya referencia me pasó amablemente Antonio Mandly. Véase la concisión pero la claridad de la acepción de la palabra:

Fandango: *Baile en casa pobre (Argentina).*

Helo aquí. El uso popular de donde se ha tomado la acepción, no ofrece lugar a dudas. Es, sin duda ya, y tendremos ocasión de seguir comprobándolo, el significado más extendido, común y genérico del término *fandango* a lo largo del universo mundo.

El Diccionario crítico etimológico de J. Corominas⁶, aunque repite opiniones como la del diccionario de Autoridades, parece dar más pie a otorgar, finalmente, a la palabra fandango este significado amplio de fiesta de baile. Tras constatar que en Argentina fandango significa fiesta de gauchos en la que suele haber baile, sigue así:

Acaso tenga razón Fernando Ortiz (Afronegr. 202) al derivarlo de *mandinga*, de *fanda*, convite, pues ya el diccionario de Autoridades advierte que por ampliación se toma por cualquier fiesta de banquete, festejo u holgura a que concurren muchas personas.

Visto queda que la etimología de fandango es incierta para los estudiosos (de origen incierto para unos, “¿del latín *fidicinare*?” para otros, o de *fado*, hado de las personas, o bien de *mandinga* para Fernando Ortiz, que al menos concuerda con lo más universal...). El propio Corominas, en la voz *fandango*, insiste en que la acepción referente a *bullicio* es hoy usual en todas partes. Por otra parte, se pronuncia por su origen ibérico más que americano, pues razona que si en los años posteriores a la llegada de españoles y portugueses a América, existen referencias a la palabra, todo hace pensar que serían bailes de criollos, llevados a las Indias por andaluces y portugueses.

⁶COROMINAS, J-PASCUAL, J.A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. (Madrid, Gredos, 1980). 5 vol.

Esta acepción (fiesta en la que hay baile), aparentemente secundaria para la mayoría de los diccionarios, si acudimos a otros textos escritos, se comprueba que aparece una y otra vez, y no como referencias aisladas. Aparecen como ya hemos dicho de rondón, pero con una insistencia llamativa.

Así por ejemplo Iza Zamacola en 1799 dejó escrito que la expresión *baile de candil* (fandango de candil) era usada popularmente en su época para designar los bailes (y cantos que le acompañaban), de tipo popular. Se llamaban también bailes *de botón gordo*, haciendo alusión al tipo de botonadura de la vestimenta que en ellos se solía usar. (Iza Zamacola, 1982: 13-14). Según este significado, todo baile popular podría haber sido llamado genéricamente *fandango*, sin mayores referencias a la música que los acompañara.

Charles Davillier recogió también esta designación como popular en Sevilla, en donde estuvo antes de redactar su obra *Viaje por España*, publicada en 1862. Nos refiere este autor francés que *en Andalucía los fandangos en el siglo XIX eran también llamados bailes de Candil*, y que con ello se aludía a que eran bailes “de la gente del pueblo”, a la luz de un mal alumbrado en cualquier chamizo. Y continúa escribiendo (Davillier, 1988: 74): «También se ha dado a estos bailes otro nombre bastante pintoresco, y es el de bailes de botón gordo o de cascabel gordo».

Cecilio de Roda (1905: 147-76) escribe que en el siglo XVI acostumbrabase a dividir las danzas en dos tipos: Danzas aristocráticas o *de cuentas* y Danzas populares, *de cascabel*, o *bailes*, llamadas de cascabel porque los bailadores se ceñían con cercos de cascabeles piernas y brazos. Recuerda este autor que en el siglo XVI se distinguían los bailes de las danzas en que en aquellos, los brazos y el cuerpo se movían con gestos más libres. Y añade que «de los bailes de cascabel no tenemos maestro a quien acudir». Es decir, que por lo general los escritores de la época no se ocuparon de ellos, por ser considerado algo no digno de atención. Si, como parece verse, estos textos son reflejo de expresiones populares, resulta que con expresiones tales como *fandangos*, *bailes de candil*, *fandangos de candil*, *bailes de cascabel* y *bailes de botón gordo* se designaron fenómenos semejantes: un tipo de reuniones de carácter festivo en las que el baile era parte constitutiva.

Vuelvo ahora a la primera de las significaciones por las que suelen comenzar todos los diccionarios, las que pretenden explicar la palabra *fandango* acudiendo a los referentes musicales. Si basándonse sólo en la combinación de las significaciones comúnmente

destacadas por los diccionarios como principal, alguien pretendiera deducir una idea definida de cuál sea la música con que los fandangos se bailan y cantan, concluiría a buen seguro que es empresa inútil. Veamos: “Baile de tañido alegre y festivo”, o bien “baile antiguo a tres tiempos y vivo”. “Música y coplas con las que se acompaña”... De estas características también participan las seguidillas y las jotas, por citar otros bailes tradicionalmente integrados en ese tipo de fiestas: son músicas de baile, vivas, a tres tiempos. Nada, o muy poco aclaran desde el punto de vista que parecen querer aclarar esas definiciones: la forma concreta de esos bailes.

Si además se tiene en cuenta lo que arriba he categorizado acerca de la variedad de referentes musicales que los datos etnográficos en la actualidad ofrecen sobre la palabra fandango, se entiende bien que esto suceda. Mal camino es pretender dar una significación musical concreta de los fandangos cuando se sabe que no es *una* música sino diversas y variadas lo que en cada lugar se entiende por tal. *Esas primeras significaciones más estrictamente musicales con que los diccionarios inician la explicación de la palabra fandango* (desde que el de la R.A.E., según todos los indicios, sentó precedente) *se nos aparecen como las menos adecuadas*. Por eso es perfectamente lógico que sean las que menos coinciden entre sí, las que más se contradicen unas a otras: en cada localidad la música de los fandangos varía.

También se contradicen entre sí esas definiciones cuando sus autores pasan a aventurar un posible origen “del fandango”. El *Diccionario de Autoridades* busca el origen del baile en América: «...introducido por los que han estado en los Reinos de la Indias». Corominas se pronuncia por su más que probable origen ibérico. Casares lo ve como antiguo baile de tipo español: no viene de América y le otorga una gran antigüedad. Y Moliner por su parte escribe que donde se conserva en la actualidad es en Andalucía. Como se ve, muchas discrepancias e incluso errores de bulto. Si se sigue ampliando el elenco de textos en los que se aventuran *opiniones* sobre el posible origen “del fandango”, se encontrarán para todos los gustos. Presento a continuación algunas otras.

Otras definiciones.

Para Julián Ribera, el fandango «es un rebote de la jota aragonesa, música andaluza naturalizada antiguamente en Aragón y reingresada en Andalucía según el ritmo de la jota, últimamente convertida en fandango». (Cit. en Paniagua, 1989: 19).

No le anda a la zaga en cuanto a alarde de imaginación lo que afirma Tomás Andrada de Silva en los comentarios a una colección de discos flamencos: «Su origen es antiquísimo, quizás pueda buscarse en las cantiñas que en los siglos que siguieron a la expulsión de los árabes, se extendieron por todas las provincias de Andalucía...» (Andrada, 1958: 18).

Blas Infante considera a los fandangos nada menos que como «restos de la primitiva cultura heliolítica de Andalucía».⁷

Caballero Bonald da por seguro su «origen árabe y posterior filiación morisca». (Caballero Bonald, 1988: 115).

Edward Clarke, inglés que viajó por España en 1760, se aventura a otorgar 'al fandango' origen romano aunque con ciertas influencias morunas (Krauel, 1986: 356). Y Henry Swimburne, que visitó España en 1774 señala que según ciertos informantes «el fandango tiene un origen moruno o, en todo caso, africano» (Ibidem). También recoge Blanca Krauel el testimonio de otro viajero inglés del S. XVIII, Christopher Hervey, quien asegura que «un capitán de barco me juró que [los fandangos] se parecían mucho a los que él había visto en la costa de Guinea» (Ibidem, 357). Quizás quien más alarde de imaginación manifiesta a la hora de otorgar orígenes 'al fandango' sea otro viajero inglés, Robert Semple, que pasó por Cádiz en 1809. En una explosiva mezcla de imaginación y falsa erudición, opina sobre los «orígenes del fandango» lo siguiente:

Quando vemos el baile en las clases más bajas, despojado de los atractivos del traje y la pompa de los teatros, es imposible equivocarse en las alusiones a su origen. Las danzas favoritas de los negros de la costa africana, de los modernos egipcios y las que se practicaban dentro de los muros de los harenes orientales, podrían indudablemente tener origen en la misma fuente. El minuet que tanto se extendió por Europa, es quizás sólo una modificación de esto. Entre gente voluptuosa y pervertida en seguida se transformaría en un fandango lento. (Krauel, 1986: 358).

Pero como ya se ha podido ver, no sólo los ingleses son imaginativos. En el siguiente texto encontramos un buen ejemplo de imaginación hispánica y de ausencia de coherencia interna:

El fandango surge de un remoto folklore difícil de precisar. Anterior, en mi opinión, a la llegada de los árabes. Posteriormente, en siglos de convivencia, recibe una serie de influencias árabes, que al ser tan evidentes, obligan a pensar en un origen exclusivamente árabe. (Paniagua, 1989: 29).

⁷INFANTE, Blas: *Orígenes de lo Flamenco y secreto del Cante Jondo* (Sevilla, 1980). Cit. en PANIAGUA, 1989: 18.

Es decir que aunque para Paniagua “los datos” (?) obligan a opinar que el origen “del fandango” es árabe exclusivamente, no abandona su *opinión* de que es incluso anterior... ¿en qué quedamos?

Por mucho esfuerzo que se haga de análisis y crítica textual, no es fácil sacar algo en claro de estas *opiniones*, pues no pasan de eso. Harenes orientales, negros guineanos, indios de América, antiguos romanos, modernos egipcios, árabes, moriscos... Entre españoles e ingleses aquí citados, no falta generosidad para otorgar la paternidad “del fandango” a quien la reclame. Puede verse además cómo los textos no dejan de centrarse en los caracteres coreográfico-musicales, no parecen sugerir que los fandangos sean considerados como *algo más que una forma definida de baile y una música aneja*.

Desde que comienzan a existir referencias escritas a los fandangos (principios del siglo XVIII) y a ser explicada la palabra en los diccionarios (1732), vemos que el afán de definiciones formales y el intento de otorgarle un origen (opiniones casi nunca exentas de ribetes de erudición), han hecho desviar la atención de cuál es el significado más común y “latente” en diversas tradiciones locales aún en la actualidad: “fiesta de baile”, o reunión de carácter festivo en la que el baile es parte integrante, como he mostrado arriba. Esta significación, coherente con los datos etnográficos actuales, es pertinente como explicación de las fiestas de fandangos tal y como parecen haberse desarrollado “tradicionalmente” en muchas localidades de Andalucía (ref. capítulo IV). Concuerda con la segunda de las significaciones que aparecen en los diccionarios. Concuerda con el significado de la palabra *fandanguero*. Y concuerda también con otros textos que no han sido integrados hasta ahora en una explicación como la que aquí propongo.

II.4. El término “fandango” como equivalente a “fiesta”, sugerido en otros textos.

Presentaré a continuación algunos de esos otros textos, comenzando por uno especialmente interesante. Pertenece a la obra de Adolfo Desbarrolles *Deux artistes en Espagne*, (cit. en Navarro, 1993: 122).

Navarro recoge en su libro *Cantes y Bailes de Granada* un texto de Desbarrolles, en el que éste describe su llegada a las afueras de Guadix en el año 1846, junto con Eugenio Giraud, dibujante que le acompañó en su viaje por tierras españolas: (la cursiva es mía)

...Paseábamos nuestras miradas por todos lados para poder descubrir la entrada de alguna cueva, cuando llegó a nuestros oídos el rasgueo de una guitarra y el repiqueteo de unas castañuelas; sin saberlo estábamos a la puerta de una de aquellas grutas, que se abrió bruscamente ante nosotros.

Lejos de ser para los que la habitaban nuestra llegada motivo de desconfianza, se nos rogó que entráramos, y *nos encontramos en el centro de un fandango*, que no interrumpió nuestra presencia. (Navarro, 1993: 122).

Cabe preguntarse: ¿cómo pueden haberse encontrado en el centro de una copla, de una canción? No tendría sentido la cita, salvo que la palabra se interprete, justo como *reunión festiva organizada en torno al baile*. Se encontraron *en el centro de un baile* en el sentido de fiesta: refiriéndose no tanto a la definición formal de baile, a sus pasos o mudanzas, sino al todo, a la gente que lo baila y al ambiente. Se encontraron en medio de una reunión festiva, «en el centro de un fandango».

Es muy probable que nuestro viajero, sin más pretensiones de erudición, tomara este significado de la palabra *fandango* justamente en el sentido que el uso popular le daba en la época: reunión festiva, en la que había baile. El lugar, la ocasión y el ambiente creado en torno a ella. Tendría que haber escrito “a la mitad de un fandango” si hubiera asignado a la palabra el significado de cierta forma musical definida, o cierta tipología específica de baile. Aisladamente, la interpretación que aquí propongo del pasaje «en el centro de un fandango», podría resultar un tanto forzada. Pero relacionándola con todo lo que se lleva visto, adquiere perfecto significado.

Si volvemos ahora a las significaciones otorgadas a la palabra *fandanguero* en los diversos diccionarios, no existen especiales discrepancias entre ellas, pues la definición de esta palabra (los apodos o adjetivos atribuibles a personas, el uso familiar de palabras, como es el caso de “fandanguero”) resultó siempre tan simple como reflejar lo que en el lenguaje coloquial se entendía por tal. En ningún diccionario antiguo ni moderno se dice de *fandanguero* que sea el aficionado a cantar fandangos. Ni tan siquiera, lo que podría resultar más lógico, a bailar el fandango y punto, sino a *asistir a bailes y festejos*, o bien *aficionado a fiestas y diversiones*. Según la interpretación que considero más plausible: a “asistir a fandangos”, a reuniones festivas con baile.

Es frecuente incluso en la actualidad, que la palabra *fandango* venga mezclada con otras de manera confusa, según de qué tradición local se trate: *verdial, fiesta, robo, ball del*

U, malagueña, rondeña ... palabras asociadas a veces a la música del baile y otras al tipo de baile que se interpreta. Esto, que sucede en la actualidad en bastantes lugares, era mucho más frecuente en el siglo XIX: el significado de las palabras evoluciona, aunque sea muy lentamente.

Cabe reparar en que ya el *Diccionario de Autoridades* confirmaría estos sentidos: se dice que el fandango *se baila con un son*⁸ (tipo de música) *alegre y festivo pero no que ese son se llame fandango: se le llama fandango al tipo de baile* (o bien a cualquier reunión festiva o banquete). En los Diccionarios posteriores se llama ya *fandango* a “cierta música y coplas con que se baila el fandango”, aunque suene a redundancia o tautología. Evolución sutil del significado del término, constatable en fuentes escritas sobre la que tendré ocasión de volver. De la más genérica de fiesta o reunión festiva con baile, a la más moderna, en la que pasa a llamarse *fandango* al tipo de música usado habitualmente en esas fiestas. Música que varía de unas tradiciones a otras. En el siglo XIX el significado no estaría del todo decantado, más bien *fandango* aludía al baile y secundariamente a la música. Hoy parece que –por influencia de las conceptualizaciones del 'mundo de la escritura', y por la influencia de los fandangos de Huelva y los flamencos –los más populares en la actualidad y que no se bailan– el significado se ha decantado fuertemente hácia la música, hacia un significado más formal y cerrado.

En esta significación genérica o amplia de la palabra *fandango*, que permanece en bastantes lugares por el peso de la tradición, han reparado algunos autores, aunque a veces de manera titubeante, o bien la presentan como algo curioso pero difícil de explicar, sugiriendo ser una degeneración evolutiva del significado. He aquí algunos textos en los que se sugiere veladamente el significado que aquí propongo.

Gérard Béhague escribe a propósito de los fandangos en Brasil lo siguiente:

Gran parte de los tipos de danza de cuadrilla utilizados en los *fandangos* en el sur del Brasil son de origen portugués. *Estos fandangos son jaranas rurales populares en la que se interpretan danzas regionales* tales como la tirana, tatu, balaio, recortado y otras muchas. Uno de los componentes más frecuentes de esas danzas es el zapateado; otro, en el estado de Río Grande del Sur, es el uso de castañuelas. De este modo, *el fandango se transformó en Brasil en un término genérico*, lo cual sugiere que la danza española del mismo nombre fue popular como también lo fue en Portugal. Las numerosas denominaciones de estas danzas derivan de las letras de las canciones. Lo corriente es que el canto –que alterna estrofa y estribillo y está siempre en estilo fabordón– esté a cargo de los guitarristas. (en Nettl, 1985: 212-13)

⁸Lo que de hecho se encuentra en Andalucía actualmente es algo similar: los ff tienen una significación “genérica”, vaga, mientras que lo que sí queda bien definido en cada tradición es el nombre del baile y de la música que en cada sitio se hace: malagueñas, rondeñas, verdiales, chacarrá, robao, etc. Y lo mismo sucede en gran parte de la mitad sur de la Península.

Según la explicación de Béhague, el término *fandango* habría significado *antes* algo muy específico, una música española de danza bien definida, y la danza misma. Pero por evolución, en Brasil se habría «transformado en un término genérico». Según la interpretación que aquí propongo, más lógica, el proceso no fue tal, nunca hubo *una* danza española específica llamada *fandango* sino que el término aludió en cada lugar a un determinado tipo de fiestas de baile y secundariamente a la música con que tradicionalmente se cantaban. No hubo una degeneración del término en Brasil sino que conservaría allí su significado “tradicional”. Esto no quita que exista actualmente un género de músicas (el de los fandangos del sur) que sea el que más veces se ha asociado en sus significados musicales, con el término. Ni que por lo tanto, sea “legítimo” actualmente hablar de éstos como los que se configuran en la “forma fandango” más típicamente tenida por tal, que se puede individuar incluso musicalmente.

El flamencólogo Blas Vega ha reparado en la ambivalencia del término, existente ya desde antiguo, en España y América. A propósito de los orígenes del flamenco, escribe algo que confirma lo que aquí se viene diciendo:

Esta célula embrionaria de la reunión, que para algunos puede ser la llamada etapa hermética [del Flamenco], tuvo asentamientos en los barrios más pobres y artesanos, como fue Triana y la Macarena de Sevilla, La Caleta y El Perchel de Málaga, La Viña y Santa María en Cádiz, El Sacromonte en Granada y Santiago y San Miguel en Jerez (...) *Estas reuniones fueron conocidas con los siguientes nombres o denominaciones: Fandango, Jaleo, Tango, Zambra y Bailes de Candil, y todo ello, además de lo que supone como estilo propio, sinónimo de fiesta, juerga, baile, jaleo y bulla.* (Blas Vega, 1995: 16).

Y poco después escribe: «En el siglo XVIII, tanto en España como en América, ya se usaba *fandango* para señalar una fiesta donde se canta y se baila». (Ibidem).

Diversos autores han llamado la atención sobre esta significación otorgada a la palabra *fandango* en diversas partes de América. Sin embargo, a la hora de buscar una explicación coherente a esto, han pretendido encontrarla en una *degeneración* del término, sin llegar a dar una explicación lo suficientemente integrada. Pienso que esto se debe a la carencia de los suficientes elementos de contraste. Ya he citado el texto de Gerard Béhague y el de Blas Vega. Cito otros a continuación, junto con otras referencias diversas.

Manuel López Rodríguez, en comunicación personal al V Congreso de Folklore Andaluz (Málaga, 1995, pro manuscrito), refiere que en algunos lugares de Argentina, *fandango* tiene el significado de “fiesta de gauchos con frecuente baile». En Venezuela, además de

baile cortesano, tiene el significado de «fiesta, jarana». Y llega a afirmar que *fandango* designó en muchos momentos *baile*, sin más. Y en un momento posterior habría pasado a designar la música y aparato del baile de fandango.

Isabel Aretz vuelve a constatar este significado de *fandango* en América, pero una vez más parece sugerir que el hecho de aludir a la fiesta es un significado *nuevo*, distinto al *originario* :

Este es *el baile* que pasa a nuestro continente por vía del pueblo y del teatro, y que hace furor durante los siglos XVIII y XIX, *extendido su nombre también a la fiesta donde se ejecuta*, a veces en forma licenciosa, al punto que da lugar a prohibiciones como la que transcribe Ramón y Rivera del Obispo Díez Madroñero de Venezuela, quien en 1759 produce un edicto contra “*los diabólicos Bayles llamados vulgarmente fandangos, zarambeques, danzas de monos, y otras semejantes con los cuales las gentes ofenden a Dios...*” (Ramón y Rivera, Luis Felipe. *El Joropo, Baile nacional de Venezuela..* Caracas, Ministerio de Educación, 1953, p.11). (Aretz, 1985: 121).

Y sigue el texto de Aretz así:

Pocos años después, en 1776, el Obispo Mariano Martí se pronuncia contra los “Bayles, Saraos o Fandangos” de Sanare, también en Venezuela, los cuales considera “tan pernicioso abuso...” Como se ve, en el caso del Obispo Mandroñero la alusión es a un baile denominado fandango, y la del Obispo Mariano Martí *a una fiesta*.

El fandango en Iberoamérica se desarrolla en diferentes bailes criollos, llámense zamacueca, cueca, zamba en Chile y Argentina; o jarabe, jarana, son, huapango o son huasteco, en México, para no citar sino pocos ejemplos. Pero el nombre de fandango se sigue usando también: así al menos en Chile, donde el viajero Félix Maynard asiste a una fiesta que da el Gobernador, en Concepción, y cita las que llama “danzas nacionales”. Ellas son: la Zapatera, el Pericón, el Cuándo, el Fandango y el Bolero. (Ibidem). (Aretz, 1976: 153).

Aretz no llega a afirmar de manera explícita lo que casi se impone con el conjunto de datos que, de diversas partes de América, ella llega a recoger en este interesante trabajo. Lo cierto es que el dato está ahí, y que se integra de manera coherente con el sentido que aquí vengo destacando. Si *fandango* tiene y tuvo, también en América, el significado (más que explícito, implícito, latente, pero perfectamente detectable) de reunión festiva en la que se tienen bailes, el texto se interpreta perfectamente: zamacuecas, cuecas, sones huapangos, jarabes, etc. son los sones y bailes que en las diversas localidades se interpretan en las reuniones festivas conocidas genéricamente como *fandangos*.

Otros muchos estudiosos americanos han destacado este significado amplio del término, referido a zonas concretas. Citaré dos más.

En la obra *La música negra afro-americana*, se lee a propósito de los fandangos en la isla de Trinidad:

Trinidad tiene también una minoría con estrechos lazos con Venezuela. En otras épocas (...) además del recitado competitivo de la décima, como en Venezuela. (...) Después del *veiquoix*, venía el *fandango*, baile donde unan orquesta de cuerdas tocaba joropos venezolanos, galerones, castellanos, etc. Quienes tocan esa música viven en una región llamada Grand Caracaya y son descendientes de venezolanos. Hoy los grupos de *veiquoix* y fandango son pequeños... (Roberts, 1978: 135).

Sólo se entiende que los fandangos sean al mismo tiempo joropos, galerones, etc. con esta interpretación, que va quedando bastante clara.

Y por citar un texto más, que apostilla definitivamente lo que aquí vengo sosteniendo, en otro artículo dedicado a los fandangos de la costa de Sotavento mexicana (García de León, 1991: 2-4), el autor describe cómo en toda esa zona de México, *fandango* tiene el significado de «fiesta popular de baile en la que se cantan los sones jarocho».

Esta significación de la palabra fandango, es por tanto de validez general. Las conceptualizaciones *etic* de los fandangos no la habían destacado de manera suficiente, pero es perfectamente coherente con las diversas tradiciones de España, Portugal y América. Según esto, la palabra *fandango* ha estado siempre asociada, más que a un concepto cerrado, definido y formal (un tipo específico, definido, de música y de baile) a la ocasión, el momento, el ambiente y el contexto festivo en que diversas músicas de bailes tradicionales vienen y han venido siendo realizadas tradicionalmente. Esto no hace sino confirmar que para la conceptualización que “del fandango” (...) se han realizado en los estudios hasta ahora hechos, se ha atendido, más que a lo que sus diversos contextos culturales nos pueden enseñar, a las construcciones “cultas”, a las primeras definiciones que aparecen en los diccionarios, habiéndose otorgado más fiabilidad a los textos escritos que a los *textos orales*. Walter Ong escribió a este respecto:

Los textos hacen ver claramente que las creaciones orales han sido consideradas tendencialmente como variantes de producciones escritas, o bien como no dignas de una atención seria por parte de los estudiosos. Sólo recientemente hemos dejado esa intolerante obtusidad de propósitos (...) En las últimas décadas los estudiosos (...) han dirigido la atención a los textos escritos más que a la oralidad, y esto por una razón fácilmente comprensible: el estudio, de por sí, está ligado a la escritura. (Ong, 1986: 26).

Esta tendencia a primar el ámbito de la escritura por encima del de la oralidad, se demuestra poco adecuada en la elaboración de un concepto que pretende explicar lo que sucede en diversas tradiciones, en las que la oralidad es un paradigma muy a tener en

cuenta. Ha hecho obviar la conveniencia de acudir primeramente, no a los textos escritos sino a los datos etnográficos, cuando de lo que se trata es de hablar de algo presente aun, vivo y actual en diversas culturas y tradiciones. En todo caso, pero siempre *a posteriori*, convendrá contrastar los etnotextos elaborados a partir del trabajo de campo con lo que otros autores hayan escrito sobre lo mismo. Un excesivo cargar las tintas en los textos escritos, en “el ámbito de la escritura”, ha conducido a un estado de la cuestión cuya validez sólo se sustenta en que sus afirmaciones tienen cierta coherencia interna (cuando llegan a tenerla), o en la pretendida autoridad de quien las ha afirmado. Pero tarde o temprano, esas construcciones, porque se alejan del referente inmediato, acaban presentando fallas difíciles de explicar.

En las sociedades en las que la oralidad, entendida como vehículo de transmisión de tradiciones culturales, juega un papel importante, tantas veces no existen definiciones cerradas. A este respecto también escribió Walter Ong lo siguiente:

Una cultura oral (...) no llega a pensar en términos de figuras geométricas, categorías abstractas, lógica formal, definiciones o descripciones complejas (...) que derivan del pensamiento condicionado por la escritura. (Ong, 1986: 86).

Y también:

Nosotros –lectores de libros como éste– estamos tan habituados a la escritura, que nos resulta muy difícil concebir un universo mental y de la comunicación que sea principalmente oral y no simple variante de un universo alfabetizado. (Ibidem: 21).

Quizás sea esto mismo que Ong “denuncia”, lo que nos lleva a valorar tanto la crítica de los textos (tal como estoy haciendo aquí con los que se han escrito sobre los fandangos). Pero para que ésta sea acertada, además de analizar la lógica del desarrollo interno de esos textos, e incluso su estilo, habrá que echar miradas directas, sin intermediarios, a aquellos fenómenos culturales de lo que los textos nos pretenden dar razón, no sea que nos estén dando de ellos una visión algo sesgada. O si se quiere, demasiado monológica y nada dialógica.

II.5. Textos con referencias a la “historia del fandango”.

En este apartado analizaré los principales textos en los que se ha asumido la perspectiva histórica en relación a los fandangos. La visión histórica aplicada a los fandangos ha sido escasamente desarrollada: sólo en algún texto que otro, que después ha sido citado repetidamente –entiendo que, una vez más, de manera acrítica–. Antes de exponerla, me voy a permitir resumir en unos párrafos mi postura, en relación a la cual voy a realizar la crítica en este apartado.

En coherencia con lo que hasta aquí se lleva afirmado, entiendo que sería empresa inútil hacer una historia *de la música de los fandangos*. En todo caso, será útil hacer algo semejante a una “historia de los contextos socio-culturales de los fandangos”, aunque esto sea también empresa difícil porque existen pocos datos con los que poder establecer los términos de la posible evolución.

Aunque sólo fuera porque no hay seguridad –tenemos testimonios sueltos y dispersos– de que se está escribiendo sobre las posibles evoluciones de un tipo de fandangos. Sólo contamos con noticias sueltas sobre las diversas maneras de configurarse ciertas fiestas de fandangos en algunos lugares, distantes entre sí. Es difícil contar con datos sobre la evolución de los fandangos de una misma localidad a lo largo del tiempo, puesto que la literatura *culta* se ha ocupado muy esporádicamente de los fenómenos *populares*, por considerarlos faltos de interés. Contamos con pocos textos escritos para poder contar una historia interesante y plausible de los fandangos en un mismo lugar.

Pero aunque no hay abundancia de datos, sí se podrán presentar algunas trazas de la evolución a nivel local si contamos con datos del etnotexto de la fiesta de fandangos de una localidad en dos o tres momentos diversos.

En los lugares en donde en la actualidad existen *fiestas de fandangos*, uno de esos momentos (el presente) puede ser construido, a través del trabajo de campo. Otro de esos momentos (por ejemplo el etnotexto de las fiestas de fandangos de hace cuarenta años), puede reconstruirse a través de entrevistas orales. Si además, contamos con algunas fuentes escritas sobre fiestas antiguas desarrolladas en ese mismo lugar o en lugares cercanos, se pueden interpretar bastante bien esas fuentes a la luz de los etnotextos de fiestas de fandangos posteriores (los reconstruidos por fuentes orales) y proceder a una comparación entre los elementos que veamos pertinente (y posible) comparar. Así procederé en el capítulo IV. Cierto que en esos casos, debe haber datos que nos lleven a

pensar que los fandangos en el estado presente no proceden de meras reinenciones, fruto de procesos actuales de folklorismo en exceso "creativo". Pero también ese mismo estado de folklorización puede ser tomado como uno de los elementos "legítimos" de la comparación y ver qué resulta de la misma.

Es en ese sentido y no en otro, he aplicado la noción de *etnomusicología histórica* que Rice asume y propone en su modelo, basándose en las propuestas de Kay Shelemay (1980:233). Para este autor, «el estudio sincrónico de un fenómeno posee una potencialidad para iluminar el continuum histórico del que emergió un fenómeno». Que es otra manera de decir lo que ya afirmara Philip Joutard: el manejo de las fuentes escritas y el recurso a las encuestas orales «se sostienen mutuamente y se refieren una a la otra» (Joutard, 1986: 275). La empresa no es fácil, pues hay que elaborar el etnotexto de fiestas de fandangos en la actualidad, el de varias décadas antes, manejar los datos que las fuentes escritas nos suministran para fechas anteriores, y después relacionar los diversos etnotextos.

La mayoría de los estudios históricos sobre el fandango que he podido leer, adolecen de un común error de planteamiento: no distinguir metodológicamente si se está haciendo un rastreo en textos escritos de:

a) Fenómenos festivos de diverso tipo (distintos unos de otros, sobre todo cuando se comparan fandangos de zonas alejadas entre sí) pero designados bajo el término genérico *fandango*; o por el contrario:

b) Si más bien ese rastreo se hace de una forma musical y de baile concreta, la misma aunque se trate de lugares muy distantes entre sí.

Un análisis de los enfoques de los textos en los que se ha tratado de las referencias históricas "al fandango" (sic) hará descubrir una carencia metodológica importante que voy a enunciar bajo la forma de hipótesis, aunque los datos que hasta ahora se llevan expuestos, ya la están confirmando. *La habitual manera de proceder ha sido la de dar por supuesto que, al rastrear la palabra en los textos, se está haciendo "la historia de una forma de música y baile definida". En realidad se está haciendo el rastreo de un término o palabra que en el pasado –como ahora– según en qué lugar aparezca, fue y es usado para designar fenómenos musicales de diversa índole. Leyendo esos estudios se comprobará que en ellos, la mayoría de las veces se da por admitido (acríticamente) que el término fandango alude a los fandangos del sur. Éstos parecen ser, al menos en España, el referente musical en el que casi todos piensan al citar u oír la palabra. Y por tanto se*

afirma detectar su presencia en zonas en donde esos fandangos sureños presumiblemente nunca se han cantado como músicas acompañantes a “bailes folklórico-tradicionales”.

Dicho más llanamente: el concepto que habitualmente se une a la palabra *fandango* en los *ámbitos de la escritura*, suele ser el de los *fandangos del sur*, en sentido genérico. Hecha esta falsa asimilación (reductiva), a través de la cual se toma la parte por el todo, y como las fuentes escritas –los textos antiguos o modernos en que aparece la palabra–, no detallan por lo común ni entran en precisiones formales o musicales, esos textos son interpretados, sin mayores averiguaciones, como una prueba de la difusión de los fandangos del sur “a través del universo mundo”. Pero he aquí que surgen problemas a esta interpretación cuando los datos etnográficos actuales niegan esa asimilación.

La salida más cómoda y habitual a esta contradicción entre el sentido dado a los textos antiguos (siglos XVIII y XIX) y los datos actuales ha sido, para no salir de la lógica interna de esta interpretación, pensar que esas discrepancias actuales se deben a una evolución, presumiblemente debida a algo así como la “presión de formas autóctonas” de la música de cada lugar, formas que habrían acabado imponiéndose como música de los bailes de fandangos en los diversos lugares.

Pero he aquí también que cuando a veces los textos antiguos son algo más explícitos, ofrecen datos que hacen dudar de que la música de los fandangos haya presentado siempre los caracteres musicales propios de los fandangos del sur.

En el fondo de estos enfoques está la consideración de los fandangos en los términos que expuse en el apartado anterior: una visión que podríamos calificar de folclorística, ha llevado a entenderlos como *una forma musical* de baile bien *definida*, a *centrar el interés de la investigación en el producto musical* más que en sus contextos culturales.

Dando paso ya a los textos, un autor que dedicó unas páginas al análisis de la evolución histórica de los fandangos fue Manuel García Matos. En su obra *Danzas populares de España*, hace un breve estudio histórico sobre “el fandango”. Me centraré inicialmente en este texto, que resume las enseñanzas de su autor y que para muchos ha sido autoridad reconocida en este particular.

Señala entre otras cosas, basándose en un texto de Cotarelo y Mori, que el primer texto escrito con el que contamos en que aparece el término es del año 1705: en un entremés titulado *El novio de la aldeana*, en el que se lee que «se canta y toca el fandango» y en el

que aparece el texto de unas coplas. Aventura la hipótesis de que probablemente mucho antes de esas fechas “el fandango”...

...había de ser conocido y practicado en los pueblos, a pesar de que aún carezcamos de fehacientes datos con que respaldar la creencia. De cualquier modo, el documental citado implícitamente prueba, con su variedad, que el fandango era bien popular y sabido en los centros urbanos por los días primeros del décimotavo siglo, de donde se desprende que comenzó a serlo en tiempos anteriores más o menos próximos a esa centuria. (G^a Matos, 1971:19)

García Matos otorga “al fandango” un probable origen popular, o para ser más exactos *rural*, porque afirma que antes que en las ciudades había de ser practicado en los pueblos; y aventura la hipótesis de su existencia al menos en el siglo XVII⁹.

García Matos piensa en todo momento, cuando está escribiendo este texto, en “el fandango andaluz”, como baile y música tradicional, o mejor dicho en los fandangos del sur. Así lo hace ver un poco más abajo, cuando procede a describir los caracteres musicales “del fandango” :

Por entonces, [principios del siglo XVIII] quizá, al acceder al teatro, propágase más ampliamente a otras muchas zonas de España, que abarcaron sectores de las regiones de Castilla la Nueva, Extremadura, León, Valencia, Murcia, Cataluña, Baleares, Navarra, Vasconia y Asturias. En casi todas estas regiones el pueblo conserva vivo el fandango hasta la hora actual; *sólo en Cataluña se perdió, y en el país vasco fue su música reemplazada por la de jotas propias, hecho acaecido igualmente en las leonesas tierras de Salamanca; en ambas zonas, sin embargo, perduró el nombre primigenio* al lado del de la música adoptada, así, esas jotas continúan llamándose, en Vasconia *fandango vasco* y en Salamanca *fandango charro*. El *fandango asturiano* trocó también la original música por otra de filiación distinta. (Ibidem).

Considero a García Matos, y concretamente a las ideas que vierte en estos párrafos, como uno de los que han llevado a la opinión, difundida aún en la actualidad, según la cual:

- a) “El fandango” habría sido originariamente una forma definida (senso amplio: la de los fandangos del sur), originaria de tierras andaluzas.
- b) A través de cierto proceso fulgurante de expansión (cuyo principal medio sugiere que pudo haber sido el teatro musical), en sólo unas décadas se habría extendido por casi toda la Península a lo largo del S. XVIII.

⁹Como se puede comprobar, García Matos no se plantea la hipótesis de que bajo otras denominaciones, los fandangos en cuanto reunión festiva con baile incluido, existen antes del siglo XVIII y que por ejemplo bajo la denominación de *bailes de candil*, de *botón gordo* o de *casabel* ya fuera una práctica común en tierras peninsulares antes de que la palabra *fandango* apareciera en textos escritos por primera vez, es decir desde al menos el S XVI, en que tenemos constancia de la expresión *bailes de casabel*.

c) Y que en una segunda fase (siglo XIX) habría comenzado su “repliegue” hacia los lugares de origen, aunque quedando ciertos restos acá y allá: en algunos lugares, restos de “verdaderos fandangos” (?) –los que presentan la factura de los del sur–; en otros, sólo el nombre pero designando ya a formas musicales más típicas y tradicionales de cada zona, cuyo lugar antes habría ocupado el “verdadero fandango”.

García Matos admite implícitamente en el texto que en el siglo XVIII los fandangos habrían sido de *factura andaluza* y que con el correr del tiempo, en algunas zonas habría desaparecido y en otras –caso de las citadas: Salamanca, Asturias, País Vasco...– se habría dado un curioso proceso de *transformación* del fandango “originario”, (trocando la original música por otra de factura distinta), curioso proceso que, sin especificarlo, García Matos da a entender que habría sido por *asimilación* progresiva hacia formas más asentadas y tradicionales de cada uno de esos lugares, p.e. las jotas de cada localidad.

El problema es que *este proceso no está documentado*, como tampoco lo está el que en el siglo XVIII la palabra *fandango*, en esas tierras (leonesas, asturianas, salmantinas, etc.) designara algo igual o ni siquiera similar a lo que en Andalucía se entendía –y entiende– por *fandango*.

“Auge del fandango” en todo el siglo XVIII, en pueblos aldeas y ciudades, y paulatino *repliegue* o retroceso hacia ambientes aldeanos a partir de mediados del S. XIX. Cierto que se puede hablar de un auge de los fandangos en el siglo XVIII, porque así lo atestiguan los abundantes textos dispersos con que contamos. Pero de esos textos lo que se deduce es solamente la popularidad que durante el siglo XVIII tuvieron los bailes llamados fandangos en aldeas, pueblos, ventas, ciudades, etc. Más allá de esto, todo son hipótesis.

Habla nuestro autor de un repliegue desde la ciudad hacia los ambientes aldeanos. Pero ¿hacia qué pueblos o aldeas? ¿hacia los de todas esas zonas de la Península en cuyas ciudades cree haber detectado la presencia de *fandangos sureños* en los siglos XVIII y XIX, como habría sido lo explicable?, ¿o más bien hacia los del sur, como en una especie de *reconquista* o vuelta a las formas más *típicas*, por parte de las gentes de tierras norteñas? Sin salirse de la dinámica, del proceso que García Matos tuvo como cierto, “no tuvo más remedio” que explicárselo de esta curiosa segunda manera:

Desde tales últimos años el pueblo de las ciudades empieza a darle de lado, desapareciendo de ellas, excluidas algunas del sur de España, con gran rapidez. Es en las provincias andaluzas, donde se conserva en sus variedades más típicas y agraciadas. Su canto, hecho *cante*, vive asimismo formando en el repertorio de los artistas flamencos. (García Matos, 1971: 20).

Extraño fenómeno éste de desaparición –o transformación en algo distinto– de los ff¹⁰ de muchas tierras del norte de la Península, en las que antiguamente habría sido un canto y baile muy popular. Los ff permanecen, pero sólo en el nombre, porque musicalmente habrían pasado a ser “otra cosa”. Salvo que “esa otra cosa”, tonadas instrumentales varias y diversos tipos de jotas locales, no fuera tan nueva y ya *antes* fueran ésas las músicas de los ff de las tierras del norte peninsular, *justo lo que sucede en la actualidad*. ¿No habremos hecho evolucionar demasiado rápidamente a las formas folklórico-tradicionales, más de lo que en esos siglos evolucionaron?. Hay suficientes elementos para suponer que el origen de esta teoría ha de estar en que las citas de textos de los siglos XVIII y XIX se han hecho de manera superficial.

En efecto, poco se deduce de los textos, salvo que existió muy extendida la práctica de ciertos bailes llamados genéricamente ff. En ellos se cuenta algo sobre las ocasiones en que solían venir bailados, de lo populares que eran entre los españoles de diversos lugares unos bailes llamados ff, etc. Pero en casi ningún texto se alude a la factura musical, y sólo ocasional y superficialmente a la factura de los “pasos de baile”, pasos por otra parte tan similares, a los ojos de un profano en la materia, a los de jotas y seguidillas en la actualidad. *Es por tanto perfectamente plausible que ya en el siglo XVIII esos ff del N. peninsular tuvieran su factura actual*, que cuando se ha creído estar constatando la presencia durante los siglos XVIII y XIX de fandangos del sur en Avilés, en Salamanca o en Barcelona, realmente estos fandangos eran justo lo que he propuesto como significado genérico de fandango en la actualidad: una *reunión festiva de baile* –en cada lugar con las músicas que allí eran populares– y no una forma coreográfico-musical definida.

¿Qué textos son esos? Hay todo un grupo de textos que han sido muy citados, los de los viajeros, particularmente ingleses y franceses, que visitaron España en los siglos XVIII y XIX. Lo que se deduce de su lectura es una aproximación muy genérica “al fandango” por parte de *turistas*, o en cualquier caso de personas de una extracción social y cultural bastante alejada de la de los directos protagonistas de estos bailes, generalmente observados por sus narradores de una manera bastante distanciada, como contemplando algo curioso y exótico. En estos textos sus autores a veces consideran “el fandango” como un baile y música específicos pero no detallan cuáles sean esos caracteres. Otras veces hablan de él en términos más genéricos.

¹⁰A partir de aquí, escribiré casi siempre la palabra 'fandango' con 'ff', y 'fandangos del sur' con 'f.s.'

Algunos trabajos que sobre el particular se han realizado (Robertson, 1975; Krauel, 1986; Guerrero, 1990; Etzion, 1993), nos confirman la falta de alusiones, salvo muy vagas y no en términos musicales, a detalles particulares. Presento a modo de resumen algunos de esos textos de viajeros sobre diversas costumbres españolas, en los que aparecen citas “del fandango”.

En *Los Curiosos Impertinentes* (Robertson, 1975) “el fandango” aparece citado en textos de viajeros ingleses por España entre los años 1760 a 1855. Aparece descrito como un baile indecoroso, el más bailado junto con la seguidilla¹¹. (Robertson, 1975: 52). En otra ocasión se describe que los sones de una música improvisada en una posada hace que acudan “a bailar” todos los transeuntes. (Ibidem: 69). O bien se describe “un fandango” bailado en un anfiteatro de Madrid por más de seiscientas personas –en parejas– y como una diversión arrebatadora. (Ibidem: 76). Henry Swimburne escribe “haberlo visto bailar” en Barcelona y lo califica de inmodesto. (Ibidem: 113) También afirma haberlo presenciado en Cádiz. (Ibidem: 122). Joseph Townsend lo presenció en Avilés en 1786, en donde «los bailes favoritos son los ingleses, el minué y la contradanza, y al final de la velada, el fandango» (Ibidem: 160).

Véase que hasta ahora no ha aparecido ni una referencia a la factura musical, ni a cómo fueran sus pasos, ni a la letra tan siquiera. Muy bien pudieron haber sido los ff descritos p.e. en Barcelona o en Avilés, bailados al son de una música muy distinta a los de Madrid y Cádiz. Sólo se puede deducir de estos textos la presencia importante que ciertos bailes llamados fandangos tenían en la España de la época.

Casi lo mismo se observa en la obra *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. (Guerrero, 1990: 405-407) Se deduce de este estudio que “el fandango” en este siglo suele ser catalogado como un baile “lascivo” e “indecente”, aunque algunos autores como Twiss afirman –por referencias vagas por cierto– existir “dos versiones”, una autorizada y otra desautorizada. Que suele ser bailado en todos los momentos del día pero especialmente en las fiestas nocturnas y por las clases populares, aunque “poco a poco y, quizás con algunas variaciones tendentes a moderarlo, va introduciéndose entre las clases altas, (alusiones probables al surgimiento de la “escuela” bolera y a su paso a ámbitos teatrales), al amparo del «majismo» que llevaba a personas de alta cuna a remedar el comportamiento de los plebeyos especialmente en lo tocante a sus diversiones” (Guerrero, 1990: 407). Se confirma en estos textos, por cierto, cómo a los

¹¹Las seguidillas sí que parecen haber sido designadas desde finales del siglo XVI haciendo alusión, con este nombre, a un tipo especial de letras, músicas y bailes. Según los casos, en los ff o reuniones festivas, en los “bailes de candil”, podían bailarse lo que comenzó a conocerse como ff musicalmente (malagueñas, rondeñas, etc) o seguidillas específicamente, u otros tipos de bailes.

fandangos siempre se les asignó, implícita o explícitamente, una extracción popular, desde las clases “plebeyas”.

En general, salvo el convencimiento de que “el fandango” a los ojos de los viajeros está sólidamente establecido en la Península y es ya tan español que, en palabras de Clarke “todos nacen con él en la cabeza y en las piernas”, (Guerrero, 1990: 407) sólo ciertas pinceladas de las que no se infieren muchas más consecuencias que la de constituir una práctica muy extendida. Es más que probable que, puesto que los viajeros no sabían ni poco ni mucho de la variedad de músicas con arreglo a las que los fandangos venían bailados a lo largo y ancho de la Península, bajo las alusiones a “el fandango” se estuvieran refiriendo sin advertirlo a prácticas socialmente semejantes a ojos de un viajante extranjero, pero diversas desde el punto de vista de la factura musical.

El extenso estudio que sobre los fandangos vistos por los viajeros ingleses y franceses en los siglos XVIII y XIX hace Judith Etzion (Etzion, 1993: 229-250) subraya la valoración negativa y la calificación de “lujuriosos” que de los ff en general transmitieron viajeros ingleses y franceses, como consecuencia de actitudes previas de rechazo hacia 'lo español' por parte de la cultura dominante en estos dos países. Etzion muestra también cómo esta actitud fue cambiando a partir de finales del S. XVIII al hilo de la nueva visión que, con el Romanticismo, fueron teniendo de los español algunos países europeos, actitud motivada también por el curso de los acontecimientos políticos de la época, principalmente las guerras napoleónicas en España.

Junto al certero análisis que de la visión de los ff transmiten los textos de viajeros ingleses y franceses, Etzion, buscando subsanar la falta de referencias sobre la música de los ff que hay en esos textos, realiza en la segunda parte de su artículo un estudio de cierto repertorio de partituras instrumentales del S. XVIII que, intituladas todas ellas como “fandango”, pueden, según la hipótesis de Etzion, «mostrar los caracteres musicales que pudieron haber provocado la percepción del fandango como una danza provocativa, o al menos peculiar» (Etzion, 1993: 243). Ahora bien, las partituras que Etzion presenta como posible música de los ff del S. XVIII es un repertorio muy específico de tonadas instrumentales llamadas *ff* y otras piezas de autor inspiradas a lo que parece en ese repertorio popular, en las que se conserva el nombre de *fandango*. Las obras más conocidas que se habrían inspirado en este tipo de repertorio las ve en los ff de Gluck (*Don Juan*), de Mozart (final del tercer acto de *Le nozze di Figaro*), de Boccherini (Quinteto para cuerdas Op. 40, n. 2), de Domenico Scarlatti y del Padre Soler. Comento esto más ampliamente en el punto II.6, pero valga adelantar que esas piezas resultan estar relacionadas con *un tipo de tonadas* (instrumentales en este caso) de

las muchas que en España se conocieron –y se conocen– como “fandangos”, en ningún caso las más extendidas. Por lo tanto el recurso de Etzion sólo parcialmente es válido.

Muchos otros textos, y más amplios, podrían ser transcritos. Pero en general, nada nuevo aportan sobre lo ya dicho aquí.

Mientras no haya testimonios musicales fehacientes paralelos a los bailes descritos como *fandangos* en los siglos pasados que hagan pensar que esos ff eran de factura similar a los fandangos del sur, la explicación propuesta por García Matos y seguida, explícita o implícitamente por otros muchos, no pasa de ser una hipótesis. Hipótesis no sólo no demostrada sino a mi juicio mal construida: hasta ahora no hay noticias de fenómenos similares de expansión fulgurante, repliegue y transformación tan espectaculares como los que esa explicación propone. Aplicando esa lógica, también habría que concluir que los ff americanos, abundantes y variados desde el punto de vista de sus músicas, en un pasado no lejano habrían sido bailados al son de la música de los ff “andaluces” y que poco después habrían sido “desplazados” por músicas más autóctonas aun conservando el nombre de aquello a lo que desplazaron.

Resumiendo: aunque el tipo musical básico de los f.s. esté muy extendido y quizás haya sido (y sea hoy día) el más caracterizado musicalmente, no hay razones para pensar que la música de los ff de lugares como Tras os Montes (un tipo de jota al son de gaita y tambor), la de los del país vasco (fandango “ripeco”, tonada instrumental al son del txistu), los de Zamora (tipos diversos de jotas) y ni tan siquiera los de México, por poner un ejemplo americano (sones huapangos), hayan sido cantados en el pasado al son de la música de los f.s.

Un autor que se sitúa en otra perspectiva a la hora de analizar la historia de los ff (aunque sólo se centra en los de la provincia de Málaga), es Miguel Romero Esteo en su obra *Historia y musicología de los verdiales* (1994). Una de sus tesis, dicha claramente (él no realiza ninguna afirmación rotunda, su estilo es el de sugerir), es que los verdiales son ff con una historia milenaria en el interior de la provincia de Málaga (Montes y Axarquía). Sus raíces se podrían retrotraer, según él, a época ibérica, prerromana. Romero Esteo no basa sus afirmaciones en datos absolutamente probatorios, pero sí que maneja datos (etnográficos, de la propia experiencia, históricos, arqueológicos y de teoría antropológica) de manera sugerente.

Argumenta que las colonizaciones fenicia y romana no rozaron mucho a la población del interior de la provincia. A través de datos arqueológicos, como la datación de

protorrabeles o rabeles en pinturas datadas en torno al 2.000 a.C. aventura que los rabeles estuvieron en la orquestina de verdiales hasta mitad del S. XIX, de lo que sería un vestigio la actual manera de tocar el violín. (Romero, 1995: 35).

Tiene su mérito –no deja de ser audaz– argumentar, por lo que se refiere a la antigüedad, por superación de las típicas (y frecuentemente superficiales) llamadas a “lo árabe”. La raíz, para Romero, no sería árabe sino ibérica prerromana. Pero entiendo que Romero recurre a intuiciones que argumenta sólo a medias, acogiéndose con frecuencia a datos parcialmente probatorios.

El estilo de canto y la agrupación típica de los fandangos malagueños (la panda) poco o casi nada deberían a fenicios, griegos, romanos, bizantinos o semitas. Los cultos matriarcales ligados a estas fiestas, serían lo más opuesto a la muy patriarcal civilización semítica. A propósito de la precedencia del estilo de canto melismático a toda influencia extrapeninsular, escribe:

En su libro *A Short History of the Spanish Music* publicado en Londres en 1972, la musicóloga Ann Livermore escribe, continuando la idea de otros musicólogos extranjeros metidos en este asunto, que todas las razones apuntan hacia que el canto melismático es el estrato más profundo y más primitivo en el canto litúrgico hispano-godo. Y que pudiera venir de origen semítico –y aquí se suele apuntar hacia la borrosa iglesia de Jerusalén, o la no menos musicalmente borrosa iglesia beréber norteafricana, en plan de vaguedades que a nada comprometen (...) y las sinagogas judaicas (...), y haber pasado luego a los cantos del folklore campesino. Y que en éste, desde luego, es evidente que el gorgo melismático no es de origen islámico y arábigo –que va de tarareo y melopea, y no de gorjeo– sino que muy previo a la invasión islámica de la península ibérica. Asoma en los muy arcaicos cantos asturianos de montaña –que al compositor Bela Bartok lo entusiasmaron como la más arcaica forma de canto existente en Europa... (Romero, 1995: 55).

Concluye que si hay gorgo melismático en las asturianadas, en los arcaicos alaloes gallegos y en los de la serranía de Ronda, no hay que buscar los orígenes de los cantos litúrgicos hispano-godos en el extremo oriente mediterráneo ...

Una vez que dice haber demostrado la antigüedad del fandango malagueño, los datos históricos mostrarían a las claras –según él– que en el interior de la provincia, igual que fue superficial la romanización y visigotización, también lo fue la islamización. Y aunque el elemento morisco habría penetrado finalmente en los montes de Málaga, lo hizo en plan mestizaje cultural, en el que los ritos profanos o profano-religiosos de los invadidos se los apropiaron de algún modo los invasores. Los ff por tanto, en lo que tienen de

prácticas ritualizadas, habrían sobrevivido al asentamiento morisco, «pues a la hora de apropiarse fiestas y jolgorios no hay prohibición religiosa que valga. Los islámicos no sólo se apropiaron los previos y dulces vinos mozárabes sino que igualmente se apropiaron los ritos festivos mozárabes de copla y bureo» (Romero, 1995: 69).

En el proceso de repoblación castellana de esos macizos montañosos –que sólo llevaban dos siglos de efectivo asentamiento morisco–, hubo deportaciones de moriscos malagueños a tierras de Huelva. (Ibidem: 72).

Este resume toda la argumentación ampliamente desarrollada, en esta frase:

O en otras palabras, de la prerromana Hispania ibérica vienen prácticamente una por una todas las componentes de los ritos de canto y baile en los verdiales. O parecen venir. (Romero, 1995: 75).

Sin duda que el planteamiento histórico que Romero desarrolla, es diverso a todos los demás aquí expuestos. Entre otras cosas porque ni hace la historia del fandango –sino de los ff malagueños–, ni argumenta linealmente, sino circularmente y con datos muy variados, etnográficos, históricos y arqueológicos, bien que como ya he observado, de manera más bien intuitiva. Si no se le puede llamar un estudio preciso o riguroso (tampoco parece ser este el fin perseguido por Romero), sí es muy sugerente.

II.6. Estudios sobre la música de los fandangos.

En consecuencia con todo lo dicho, casi todos los textos en los que se analiza o describe algo referente a la música de los fandangos, sus autores, explícita o implícitamente, lo refieren a la música tradicionalmente ligada a los f.s. Se ha llegado al absurdo de que casi todos los estudios sobre otros ff (p.e. americanos) citen obras que describen los caracteres musicales de los f.s. a pesar que desde el punto de vista de la forma musical no tienen nada en común.

A continuación presento un elenco y comentario de los principales textos en los que se analiza o describe la música de los ff. Una vez hecho esto, analizaré algunas de esas obras que, por detallar algo más en lo propiamente musical, han contribuido a conformar lo que puede verse como el estado de la cuestión sobre la música de los ff.

Una obra que entra al análisis de la música de los ff (del sur) pero que ha pasado casi completamente desapercibida hasta hace pocos años, es la que en 1852 publicó en Bruselas François Auguste Gevaert¹², compositor y musicólogo belga que realizó un viaje a España, becado por el gobierno de su país.

En este informe, Gevaert presenta el resultado de sus investigaciones por tierras españolas. No acompaña el texto de transcripciones. Los aires de danza que Gevaert encuentra más originales de las tierras españolas (los llama "de origen árabe") son para él precisamente los de los f.s. que «se denominan, según la localidad, fandangos, malagueñas o rondeñas» (Sneeuw, 1991:661).

Eduardo Ocón en su cancionero de 1874 dedica unas líneas a la música de los ff (del sur, aun sin llegar a hablar de esta categoría). Por ser un autor que parece haber influido, también detallaré su contenido más abajo.

En el *Cancionero segoviano*, Agapito Marazuela,¹³ «transcribe y agrupa en una única sección, bajo la denominación de jotas y fandangos, una serie de tonadas (nn. 228-267) entre las que no se perciben diferencias en el aspecto musical» (Manzano, 1995: 405). Qué duda nos cabe ya de que en tierras segovianas los ff (reuniones festivas de baile) se bailaban frecuentemente al ritmo de jotas 'de la tierra'. Esto escribe Marazuela en las páginas introductorias²¹:

El fandango castellano, que tanto se ha usado y aún se usa en esta región, especialmente para baile, pues ya de muy antiguo les sirvió para amenizar sus reuniones familiares en las matanzas, esquileos, arreglos de boda (...) y para los bailes domingueros en las aldeas. Es muy alegre (...). Este fandango *no tiene nada que ver con el fandango andaluz*, pues el andaluz consta de seis versos, mientras que el castellano no tiene más que cuatro. El andaluz, entre ellos el de Huelva, aunque su versión literaria es de una cuarteta, empieza con el segundo verso, después sigue la cuarteta, repitiéndose el primero que forma el sexto verso; en el castellano la cuarteta va seguida sin repetir. Esto en cuanto a su parte literaria, pero hay que tener en cuenta que su música también es distinta, ya que *el andaluz lleva la escala andaluza* (...) y el castellano suele (...) ser la *escala europea*. Los dos están en compás ternario, teniendo un tiempo aproximado, que es el mayor parecido que tienen; en lo demás son completamente distintos. En el

¹²«Rapport à M. le Ministre de l'intérieur sur l'état de la musique en Espagne, par M. Gevaert, lauréat du grand concours de composition musicale». En *Bulletin de L'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*. Tome XIX, II^e partie, Bruxelles, 1852, pp. 184-205. Cit. en Sneeuw, 1991: 657.

¹³Finalmente no he podido tener acceso directo a esta obra. Las referencias están sacadas de MANZANO, 1995: 405 y ss.

²¹ MARAZUELA, Agapito. *Cancionero segoviano*. (Segovia, 1964, reed.: *Cancionero de Castilla* (Madrid, Diputación, 1981). pp.26-27. Cit. en MANZANO, 1995: 405.

castellano, todas las coplas constan de cuatro versos... (cit. en Manzano, 1995: 405 y ss).

Marazuela se refiere al modo menor bajo el término escala europea, en terminología de Martínez Torner.

Hipólito Rossy, en su obra *Teoría del Cante Jondo*, (1966) dedica amplio espacio a la música de los ff, una vez más los del sur. Son éstos, en efecto, la base previa sobre la que se desarrollaron los ff flamencos (vid cap. III). Aunque Rossy en principio afirma referirse exclusivamente a los ff flamencos, en realidad se refiere también a los *foklóricos*, porque este autor no los diferencia nítidamente. Es Rossy uno de los que más claramente mantiene la postura de considerar a la música de los ff (del sur) como músicas *bimodales*.

García Matos, además de otras descripciones (*vid. supra*), realizó varias transcripciones (por cierto que un tanto estilizadas) de la música de dos ff verdiales malagueños y de un fandango de Huelva en un tomo de su obra *Danzas populares de España*, el que dedica a los bailes de Andalucía. Pero el estudio musical que en esta obra realiza de la música de los ff (García Matos, 1971: 18-20) es breve, limitándose a describir someramente algo sobre su configuración formal. Una vez más está refiriéndose a los f.s.

Josep Crivillé en su obra *El Folklore Musical* (1983: 222-225) también se detiene en la caracterización de los elementos musicales de estos ff. Puesto que es uno de los autores que parecen haber influido, debido a la difusión que esta obra ha tenido en los últimos años, también la comentaré más ampliamente.

Casi ninguno de los cancioneros que he consultado (comentados en el anexo 4) ofrecen estudios más o menos detallados de la música de los ff en ellos reseñados, excepción hecha del Cancionero Leonés (Manzano, 1988: 169 y ss), y aun en este caso el autor no le dedica mucho espacio.

El mismo autor, en la obra *La Jota como género musical* (Manzano, 1995: 407-413), dedica varias páginas a la comparación "entre fandango y jota" y a la caracterización de los ff. Considero esta cracterización tan interesante como matizable. Más abajo desarrollo este punto.

Norberto Torres, guitarrista flamenco y musicólogo, ha estudiado los ff flamencos, particularmente los de Almería y Levante (Torres, 1994). Presenta transcripciones

personales y un buen resumen bibliográfico. Realiza una clasificación de los ff de Almería que apoya en un amplio trabajo de campo. Pero no elabora ninguna propuesta personal para el análisis de la música de los ff en general, a pesar de que cita las principales aproximaciones existentes.

Personalmente, en la comunicación que presenté en el V Congreso de Folklore Andaluz (Málaga, 1994) propuse algunas pautas para el análisis de la música de los ff. En ese trabajo me aparto parcialmente de las pautas de análisis de la música de los ff propuestas hasta hoy. Pero he de confesar que entonces sólo estaba iniciando el punto de vista que ahora sostengo más en firme, de tal forma que mantuve la terminología de *bimodalidad* que se viene utilizando desde Rossy para la música de los ff. De cualquier forma, ya anticipé entonces que no considero afortunada la opinión extendida de analizar los ff (del sur) como estructurados en torno a una escala mayor y modulando al *modo de mi* en su última frase. Entiendo que ésta es una manera de analizar que aplica criterios válidos para la música tonal a unas músicas que, en última instancia, pueden considerarse modales. Pero esta cuestión la desarrollo más detenidamente en el siguiente capítulo (III.2.1. y III.3.3.3.4.b.).

Miguel Romero Esteo, en su obra *Historia y musicología de los verdiales*, ya comentada, mantiene que éstos son de raíz ibérica, no árabe. Llama a la escala de los verdiales *escala dórica*, siguiendo la terminología de Rossy, y mantiene que esta escala realiza fácilmente su paso moduladorio hacia las escalas más "europeas" de Do y La.

Philippe Donnier (1996) ha realizado un detallado análisis de la música de los ff flamencos. Puesto que su obra aún no ha sido publicada, no ha influido gran cosa. Por otra parte, al restringir el análisis a los ff flamencos, reservo el comentario de sus amplias e interesantes propuestas para el apartado dedicado a los fandangos flamencos (III.3.4.).

Respecto a algunos análisis que en ámbitos musicológicos se han hecho de la música de los ff, cabe citar a Rosario Alvarez y Judit Etzion. A pesar del rigor con que ambas musicólogas trabajan, se hechan en falta en sus trabajos referencias conceptuales a las músicas tradicionales de los ff "folklóricos".

Rosario Alvarez, en una publicación de obras para teclado de autores españoles del siglo XVIII, escribe algo sobre la música de los ff. Figuran entre ellas, en efecto, dos obras tituladas "Fandango" (Alvarez, 1984: 7, 11,12).

A propósito del Fandango de Scarlatti, afirma en su estudio que

Tiene la particularidad de ser la única composición de este género que se conoce del músico napolitano (...) es de carácter bipartita, en la que ambas secciones están construidas sobre secuencias de tónica y dominante. Después de una corta introducción de 5 compases aparece el tema característico del fandango, que se va variando en diversos episodios (...) *La característica más sobresaliente de los fadangos es la ausencia total de cadencias, hasta el punto de que esta obra carece incluso de la cadencia final.* Por ello nos pareció oportuno añadirle cinco compases, para rematar la serie de episodios que se encadenaban si fin.

El valor de esta composición reside en ser uno de los primeros intentos de elevar el fandango popular a música de concierto e incluso Scarlatti lo encierra en la forma bipartita, tan apreciada por él. Pero, aunque el músico napolitano trata de captar la ligereza de las notas repetidas y el rasgueo 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 P. Antonio Soler para verlo plenamente conseguido (Alvarez, 1984: 11).

Pero resulta que esta obra y otras semejantes, obras para teclado que aparecieron en el S. XVIII en España y que forman un subgénero bastante definido (Scarlatti, P. Soler, Boccherini...), tienen en realidad poco que ver en su configuración musical con la de los f.s., que son a los que Alvarez –un ejemplo más de esta tendencia– parece estar refiriéndose como elemento de comparación con la obra del napolitano. Son piezas de autor, instrumentales y cuya forma musical se basa en una secuencia armónica simple y recurrente en torno a la cual se estructura toda la obra.

No comparto la afirmación según la cual los ff se caracterizarían por la ausencia de cadencias. Habría que especificar qué cadencias faltan y de qué ff. Si esta afirmación se aplica a los f.s., en ellos sí cabe hablar de cadencias, aunque de un tipo diverso a las que son características de las músicas tonales. No presentan cadencias “perfectas”, conclusivas al estilo de la música propiamente tonal, pero sí que se individúan otras cadencias, más propias de una música que definiré como modal. Por eso, el añadirle esos cinco compases para dotarle de cadencia final, podría intepretarse como una búsqueda de caracteres tonales, que Alvarez busca y no encuentra en estas obras, lo que le lleva, en efecto, a dotarle de una cadencia final, más conclusiva.

La alternancia de los grados de tónica y dominante, si pensamos estas músicas como configuradas en el modo frigio, no son tales.

Algo semejante se podría decir del estudio de Judit Etzion sobre “The Spanish Fandango” en los siglos XVIII y XIX (Etzion, 1993), ya citado en el apartado anterior.

En la segunda parte de ese trabajo, Etzion realiza un análisis del repertorio al que ella acude para suplir la falta de fuentes musicales que acompañan a los textos de viajeros ingleses y franceses que escribieron sobre los ff en esos siglos, intentando suplir la ausencia de fuentes musicales de que adolecen esos textos. Para ello acude a un repertorio de músicas de autor, que en esencia coincide en sus características con las de los dos ff del libro recién citado de Rosario Alvarez, aunque Etzion da referencias de un repertorio bastante más amplio.

Etzion con este procedimiento consigue realizar un estudio interesante y original sobre un definido repertorio instrumental del siglo XVIII. Como ya he observado, estos ff, desde el punto de vista de la música, guardan similitud con un tipo de tonadas instrumentales que en la zona de Valencia siguen siendo conocidas e interpretadas, aunque ya descontextualizadas de lo que antiguamente fue la práctica común: para acompañar a diversos bailes. Son muy similares estructuralmente al repertorio tratado por Etzion, como mostraré en el capítulo III.1.1.a.).

Miguel Manzano, refiriéndose a la secuencia armónica característica de ese repertorio que parecen haber glosado autores como Scarlatti o Boccherini, intenta también establecer comparaciones formales con los f.s.:

Este esquema reiterativo, correspondiente a la cadencia andaluza, es el que sirve de base al célebre fandango del P. Soler, lo mismo que al de L. Boccherini. Tal esquema es incompleto, porque le falta la copla, en la que cambia el sistema armónico. De haberlo conocido los autores citados, hubiesen compuesto, sin duda, dos obras de una riqueza musical muchísimo mayor (Manzano, 1988: 170).

Véase cómo una vez más, todos los que han escrito sobre “el fandango” no parecen reparar en que existe gran diversidad de músicas llamadas ff. ¿por qué siempre este referir todo lo que suene a “fandango” con los del sur, como si no existieran otros? Por lo demás, Manzano identifica esas secuencias características de los ff instrumentales del siglo XVIII con la cadencia andaluza, cosa que entiendo más acertada que la explicación según la cual sería una simple alternancia entre tónica y dominante. Pero el hipotético “modelo” de este repertorio de autor, de haberlo, habría que situarlo, por sus especiales coincidencias estructurales (y de nombre) en ese otro tipo de “fandangos” –sólos instrumentales por más señas– de la zona levantina y que posiblemente sería también popular en otras zonas en el siglo XVIII. Basta consultar los cancioneros de Valencia y Castellón de Salvador Seguí, o bien las transcripciones standard de los ejemplos nn. 4 y

5 de esta tesis, para reparar en la similitud existente entre éstos y el repertorio del siglo XVIII, similitud mucho mayor que la que pueda encontrarse con los f.s. en sus coplas y en sus partes instrumentales.

Y conectando con este último argumento, doy paso al estado de la cuestión sobre la música de los f.s., pues como ha quedado patente, la mayoría de autores, a esa especie se han referido a la hora de caracterizar musicalmente a los ff. Algunos han llegado a especificar que tratan sobre un tipo de ff. Pero no han sabido dar mayores explicaciones. Otros ni siquiera han llegado a distinguirlos.

II.6.1. El “estado de la cuestión” sobre la música de los fandangos del sur.

Sea por el motivo que sea –aunque todo hace pensar que es por la falta de datos contrastados– las obras que analizan la música de los ff a nivel general, se centran en los caracteres musicales de los ff del sur de España. Esto contribuye aún más al confuso concepto a través del cual vienen a identificarse los “verdaderos” ff con los propios del sur de España.

Se suele explicar que los ff tienen una “forma” que estaría compuesta siempre de dos partes: la introducción instrumental por una lado, y la *copla* o parte cantada por otro, la cual usa siempre la cuarteta o quintilla octosilábica como forma estrófica. Musicalmente se detalla que presentan seis frases, repitiéndose dos versos del texto si son cuartetas o uno si son quintillas. No hay unanimidad sobre si la configuración musical de la copla está toda ella en modo de *mi*, o en otra escala, modal o tonal, y esto parece deberse a que no se ha hecho ningún estudio detallado sobre este particular. Pero predomina la opinión que caracteriza a los ff como *cantos bimodales*: se afirma (siempre, por cierto, a nivel muy genérico, sin acompañamiento de análisis de ningún tipo) que la introducción está en modo *frigio* o *de mi*, que la primera parte de la copla entra en “modo mayor”, o en la “escala de do”, o incluso “en tonalidad mayor”. Y que al final de la misma se produciría una *modulación* o vuelta hacia el *modo de mi* (o hacia algo equivalente) para terminar en la *cadencia andaluza*. No se suele especificar si esta cadencia hay que considerarla desde el punto de vista armónico o melódico.

Este *estado de la cuestión* ha ido evolucionando al hilo de algunas obras influyentes sobre el tema. Es difícil hacer el rastreo de la elaboración paulatina de este estado de la cuestión, por el escaso rigor con que a veces unos autores han citado a otros, e incluso por la ausencia de citas. Según he podido deducir de lo publicado, los autores más influyentes han sido Eduardo Ocón, músico malagueño de la 2ª mitad del siglo XIX, Hipólito Rossy, Manuel García Matos y Josep Crivillé. Y aunque con ciertas reservas, me atrevo a añadir a éstos a François A. Gevaert.¹⁴

Comenzando por la obra de este último (Sneeuw, 1991), la primera cronológicamente, afirma, como ya escribí más arriba, que los aires de baile más característicos de España se denominan «según la localidad, *fandangos, malagueñas o rondeñas*» (Sneeuw, 1991: 661). Ha de repararse en que estas tres denominaciones son las tres formas más extendidas —entonces como en la actualidad— de designar la parte musical de los f.s.: se cantan y bailan ff, malagueñas o rondeñas. Respecto a los caracteres propiamente musicales, los caracteriza así (la cursiva es mía):

Los aires de danza suelen componerse de dos partes bien distintas: 1) el ritornelo instrumental; 2) la copla. La primera parte es invariable —al menos en cuanto al fondo melódico— para todos los aires del mismo género (...). La parte de la copla consiste normalmente en *seis frases* simétricas de tres o cuatro compases que corresponden a cuatro versos, de los que el primero se dice dos veces al comienzo y vuelve a repetirse una vez más al final...

Siempre comienzan por una nota elevada, que el cantor sostiene y va bordando a su albedrío; todas las frases son descendentes y la melodía queda anegada por un diluvio de pequeñas notas y de trinos (o de hipidos, más bien). Esta circunstancia hace muy difícil su notación. (Sneeuw, 1991: 663).

Gevaert realiza en este texto una caracterización estilística, que juzgo muy acertada, del estilo de canto de este tipo de ff. Es el único autor que repara, por ejemplo, en el carácter descendente de las frases, claramente perceptible en los f.s. Quizás por ser extranjero y haber captado el contraste con lo que estaba acostumbrado a oír. A veces el distanciamiento cultural ofrece esas posibilidades.

¹⁴A pesar de no haber sido traducida su obra y de la escasez o casi ausencia de ocasiones en que se le cita, la lectura de su *Informe* sugiere el probable conocimiento que de él hayan podido tener algunos de los que posteriormente han escrito sobre la música de los ff.

Con respecto a la escala musical de los fandangos escribe: «*La tonalidad es la misma que la de todos los aires españoles de origen árabe, es decir, que está basada en una escala que corresponde al tercer modo eclesiástico*». (Sneeuw, 1991: 664)

Gevaert no duda en calificar a la escala de los f.s. como muy distinta a los modos mayor y menor. En otro momento en que escribe sobre todo el repertorio que él suponía de origen árabe, al hablar de sus escalas afirma que «*la tonalidad de estas piezas no guarda relación alguna con nuestros modos mayor y menor...*» (Ibidem).

En el último texto en que Gevaert escribe sobre la música de los fandangos observa:

Algunos intervalos se ven frecuentemente afectados de accidentes, ya que se dan transiciones muy bruscas a los tonos de do, de sol o de fa. La entrada de la copla, por ejemplo, se realiza siempre mediante una modulación que resulta de un efecto certero si es abordada limpiamente. (Ibidem: 664).

Como se puede observar, en este párrafo Gévaert no aclara si se está refiriendo a accidentes en las notas de los acordes acompañantes o en las de la melodía cantada. Pero todo indica que se está refiriendo al acompañamiento y no a la copla. De hecho los acordes acompañantes de la parte cantada de estos ff son tradicionalmente los de Do, Fa y Sol. Tampoco define el tipo de modulación que dice observar.

Es posible que este texto en el que se habla de modulación, haya influido en otros autores posteriores que, retomando este enfoque han llegado a hablar de *bimodalidad* en la música de los f.s. En mi opinión, no es adecuado hablar de modulación, al menos para lo que se refiere a la escala de la copla. Y sólo cabría hablar de cierto efecto modulante atendiendo a lo que se suele ejecutar en la parte instrumental, pero de naturaleza diversa a lo que se entiende por modulación en la música tonal. Desarrollo este argumento en el capítulo III. Ahora sólo anticipo que, en rigor, no considero feliz el término *modulación* ni el de *bimodalidad* aplicados a la música de los f.s.

Eduardo Ocón es el autor de *Cantos Españoles*¹⁵, cancionero en el que aparecen transcritas ciertas piezas, algunas de las cuales afirma que son versiones populares, tal como las cantaba “el pueblo”. Los caracteres musicales que presentan estas piezas me llevan a concluir que las transcripciones de este cancionero son sólo aproximadas.

¹⁵OCÓN, Eduardo. *Cantos Españoles*. (Málaga-Leipzig, 1874). Ed. consultada: 1888.

Una de estas piezas es un *Fandango*. Musicalmente pertenece, en efecto, al tipo de músicas de ff del sur de España. Ocón escribió en las *notas* previas a esta pieza lo siguiente:

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. Además de ser un canto popular español, es uno de los bailes más antiguos y aún se usa en nuestros días, especialmente en los barrios y campos. Los instrumentos que se emplean son: la guitarra, castañetas, triángulo, platillos pequeños y algunas veces el violín. Este baile se ejecuta generalmente por una pareja compuesta de personas de distinto sexo. (Ocón, 1888: 22).

La información que aporta Ocón es interesante, tanto por las partituras, como por lo que describe en cuanto a su popularidad, lugares donde se solían bailar, modo de ser bailados (en parejas) e instrumentos con que se interpretaban.

Ocón vuelve a considerar a los ff, como ya hiciera Gévaert, como un tipo genérico de músicas de baile. Vuelve a citar, primeramente, el nombre de *malagueñas, rondeñas*. Pero amplía ahora las denominaciones: *granadinas o murcianas*.¹⁶ Como puede comprobarse, se refiere en todo momento a la “especie” de los f.s.

En esta caracterización 'del fandango' que hiciera Ocón parece estar contenida en germen otra de las afirmaciones (que los datos no confirman) que más se van a repetir desde entonces: la de que 'el Fandango' sería algo así como el gran género o *matriz* (?) del que derivarían todas las variantes locales. Esta misma enumeración, por ejemplo la recoge, y en el mismo orden, Josep Crivillé.¹⁷

Ocón no afirma que bajo el género *fandango* (como si hablara de una forma musical definida), estén comprendidos *malagueñas, granadinas*, etc. y que éstas se diferencien del *fandango* en rasgos accidentales sino que escribió: “bajo la denominación de Fandango”. Tan ff (musicalmente hablando) son la *malagueña* como las *granadinas* etc. Esto cabría interpretarlo, una vez más, en el sentido genérico que di a la palabra en el apartado dedicado a la diversidad de fenómenos conocidos como ff. Pero otros autores más cercanos a nosotros sí que interpretaran esto en sentido restringido: el término va evolucionando, restringiéndose.

¹⁶Nada dice de los fandangos cordobeses ni de los de Huelva. Es probable que no los conociera.

¹⁷CRIVILLE, 1983: 224. Además el ejemplo que Crivillé pone en su libro, al que califica como fandango manchego (?), lo saca del cancionero de Ocón (así lo hace constar).

Hipólito Rossy (1996: 100-102), ha sido un autor muy seguido entre los flamencólogos que han abordado el estudio del flamenco desde la vertiente musical (los cuales, por cierto, son la excepción). Rossy dedica su obra a los cantes flamencos. Pero lo hace sin discriminar entre éstos y las formas musicales de los ff folklóricos, de los que proceden. Es él quien ya explícitamente califica a la música de los ff como *bimodal*, en el sentido de desarrollándose en *dos modos sucesivos a través de una cierta modulación*. Lo explica de la siguiente manera:

Aunque la regla general es [está hablando de los cantes flamencos en general] la escala griega en *mi* (modo dórico), hay importantes excepciones de cantos que están en modo mayor, otros en menor; y finalmente, *la numerosa familia de los fandangos es bimodal*, por cuanto que *la parte instrumental (...) está en modo dórico, la copla se manifiesta en modo mayor y en su último fragmento (...) modula al modo dórico*.

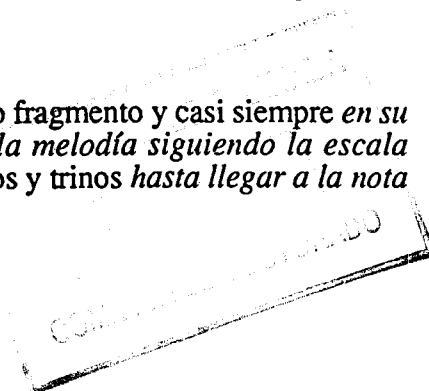
[...] La aparición de la copla *en modo mayor* se manifiesta (...) bruscamente, *tras el acorde tónico del modo dórico y sobre él, pasando sin otra preparación al acorde tónico del modo mayor*. (Rossy, 1966: 100-101).

Detalla Rossy a continuación una segunda forma de desarrollarse ese (supuesto) paso al modo mayor, que omito por ser exclusiva del estilo flamenco. De los dos ejemplos, el primero que detalla es propio de ff folklóricos y flamencos. Es el que transcribo a continuación.

Rossy: "Rondeña" (inicio)

Y termina explicando su manera de considerar la “vuelta” al modo *dórico*, según él lo llama :

El regreso al modo dórico se efectúa en el último fragmento y casi siempre *en su último compás, por medio de un descenso de la melodía siguiendo la escala diatónica con más o menos adornos melismáticos y trinos hasta llegar a la nota*



fundamental del modo dórico, en la que termina la copla y enlaza con la música instrumental. En cuanto a la armonía, el tránsito se efectúa por medio del acorde de subdominante del modo mayor (...); el cual, considerado a su vez como acorde del 2º grado del dórico, hace cadencia en la tónica de este modo. (Rossy, 1966: 101-102).

Esta manera de analizar la música de los fandangos del sur se ha generalizado. Véase en el esquema siguiente, que es un resumen de la propuesta de Rossy. En la primera línea, los acordes acompañantes que van apareciendo a lo largo de la copla. En la segunda, se detalla la “modulación” hacia el modo mayor cuando aparece el acorde de Do. La escala permanecería siendo el modo mayor, hasta que al final “volvería” al modo frigio.

	Mi	Do	Fa	Do	Sol	Do	Fa-Mi.
Modo frigio	I						
	Modulación					Modulac. II - I	
Modo mayor		I	IV	I	V	I	IV

Puede que esta explicación tenga su lógica interna. Pero también entiendo que tiene sus puntos débiles: esa lógica se explica “en sí misma”, tiene cierta coherencia pero explica el todo a través de una parte: la instrumental (aplicándole además criterios de análisis estrictamente tonal). Una vez que se entra en esta dinámica, se la aplica también sin mayores razonamientos a la parte vocal. Pero el análisis de las coplas de ff *a solo*, sin acompañamiento instrumental, no confirma en absoluto la existencia de dos modalidades sino la de una: el *modo de mi*. En el capítulo III expongo este argumento más ampliamente, que me lleva a no coincidir con la explicación de Rossy (y la de muchos autores que han seguido aplicándola).

Otro autor muy citado en los análisis de los ff es Manuel García Matos, el cuál llega a especificar ya que lo que está analizando es “el fandango andaluz”, cuyas líneas generales son las mismas que las de otros ff de fuera de Andalucía. A los que he designado como “fandangos del sur”, García Matos los llama bajo el singular de “el fandango andaluz”. En concreto lo hace en el siguiente texto, que es, junto con el de Gévaert, una de las más amplias descripciones de los caracteres musicales de los f.s.

Musicalmente considerado el fandango andaluz, en su canción es muy vario de estilos (...) desplegándose en el compás propio de 3 X 4 o de 3 X 8, 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 indefinido de compases, *dicha canción se compone de*

seis frases en tonalidad distinta de la en que aquélla 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 floklore andaluz*. Hase de agregar que esos signos formales son lo que también acusan la granadina, la rondeña y la malagueña, más otras especies de la misma Andalucía y de Murcia que, pese a modificar ciertas cadencias internas del canto, atiéndense 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 descenden.

Concluye García Matos con una descripción sobre el acompañamiento instrumental:

Basta la guitarra para acompañar el fandango y su canto, *a solo* ejecutado casi siempre; pero es frecuente que para bailar se utilicen, con la misma, bandurrias y laúdes, violín en casos, panderetas, yerrillos y otros instrumentos percusivos menores. Los tres primeros llevan la melodía, los segundos el ritmo, que se ajusta, variateado, o no, al que la guitarra comúnmente hace al rasgueado... (García Matos, 1971: 20).

De tres afirmaciones de este texto, creo interesante hacer aquí un comentario:

- a) La de tener los ff un “compás propio de 3/4 o 3/8”.
 - b) Los conceptos de tonalidad y modulación aplicados a la música de los ff.
 - c) Los significados que García Matos, implícitamente, atribuye a “la granadina, la rondeña y la malagueña y otras especies de la misma Andalucía y de Murcia”.
-
- a) No veo acertado hablar de *compás propio* de 3/4 o 3/8 en músicas cuyo sonido o cuya “existencia” es previa a su ocasional transcripción en partitura –como es el caso de las músicas de que se está tratando–. En todo caso se podría hablar de compás ternario y justificar que el 3/4 o 3/8 resulta adecuado para la transcripción. Tan pertinente o más, entiendo que es hablar de pulso y de tempo.
 - b) No veo adecuado hablar de *tonalidades* en estas músicas. Tampoco parece mostrarse muy convencido de ello García Matos: por lo que se infiere de este texto, más bien parece que no quiso detallar a qué tonalidades se refería: sólo escribe que la “tonalidad” de la parte instrumental es “una”, que la copla se mueve en “otra” tonalidad y que al final de la misma, a través de cierta modulación, “se vuelve a la anterior”. Lo escribe de forma suficientemente vaga: da toda la impresión de que García Matos no quiso precisar más. Quizás con esta caracterización ambigua, eludió entrar de lleno a la cuestión.
 - c) Al hablar de de distintas especies de “canciones” como granadina, malagueña, rondeña y «otras especies de la misma Andalucía y Murcia» las emparenta con 'el fandango', como si de él (?) descendieran. Tampoco en esta ocasión se atreve a afirmarlo claramente

pero lo sugiere: «se emparentan muy estrechamente con el fandango (...) *hasta el punto de haber llevado a creer que de él descenden*». Afirmación igualmente “prudente”, como la del que expresa sus reservas. Pero no la contradice, antes bien la reseña. De aquí al siguiente paso (afirmar que “el fandango” es el modelo y las demás especies (malagueñas granadinas, rondeñas...) sus derivados, hay un pequeño paso. Pero un paso en falso, que finalmente acabó dando el siguiente autor cuyo texto ahora paso a comentar, Josep Crivillé.

Josep Crivillé tiene el mérito de haber recogido en su obra *El Folklore Musical* (1983) cierta cantidad de citas y bibliografía sobre los ff. La manera de tratar el tema no se aparta de la de otros, ya citados, como son Ocón y García Matos. Añade una mayor variedad de ejemplos locales, aunque se verá que esos nuevos datos los maneja de manera confusa. Su obra ha sido un punto de referencia frecuente en escritos posteriores relacionados con el folklore musical español, ha sido muy citado, contribuyendo así a propiciar un cierto estado de la cuestión sobre los caracteres musicales de los ff.

Crivillé da el paso, que considero acertado, de afirmar ya de manera explícita que no sólo hay un tipo o especie de músicas de ff (aunque lo hace de manera muy genérica), distinguiendo entre los ff “norteños” y los que siguen “el modelo andaluz”. Probablemente recogió esta idea de lo afirmado por Marazuela en su ya citado *Cancionero segoviano*. Aun así, no entra a buscar una posible explicación lógica de esta distinción. Constata un dato pero no lo explica. Seleccione los principales pasajes en los que habla de los ff y después los comentaré. (Crivillé, 1983: 222-225).

El tipo coreográfico-musical del Fandango *ha generado otros bailes* con él íntimamente emparentados y de similares características. Estos son, entre otros, las *Malagueñas*, las *Granadinas*, las *Murcianas* y los *Fandanguillos*, que se encuentran preferentemente en las localidades de la cuales tomaron su nombre. El Fandango como tal se halla *diseminado por casi todas las latitudes peninsulares, pero su fisonomía varía notablemente según sean las zonas en que éste se halle*. En las tierras norteñas los tipos de fandango que se conocen presentan sensibles diferencias con el modelo andaluz, más popularizado.

[...] *La forma del fandango consta invariablemente de dos partes. La primera, llamada Variaciones o introducción, es instrumental y la integran varias frases rítmicas o melódicas de cuatro, ocho, doce o dieciséis compases desarrollados en la escala andaluza. Finaliza con uno o varios acordes.*

Sigue luego *la Copla, o parte cantable*, que suele repetirse hasta tres veces para dar pie así a la ejecución del baile. La Copla usa para su texto la cuarteta octosílaba y *consta de seis frases musicales de cuatro compases cada una, eventualmente de tres, las cuales se introducen en tono mayor después de las Variaciones y presenta cierta dependencia y orden en cuanto a los puntos*

cadenciales de la misma. Primera, tercera y quinta frases suelen establecer su punto final sobre la tónica Mayor; la segunda y cuarta presentan reposos en el cuarto y quinto grados, respectivamente, en los tipos andaluces. No es taxativo ello en los castellanos y manchegos, pudiéndose hallar aquellas finalizaciones de frase sobre el sexto y séptimo grados. A menudo la quinta frase resuelve ya sobre la escala andaluza sin necesidad de atender a la sexta, que lo hace siempre de forma inevitable para poder enlazar de nuevo con las variaciones instrumentales.

Son géneros afines o sucedáneos del fandango las Malagueñas, las Rondeñas, las Granadinas, las Murcianas, las Media Granadinas y los Fandanguillos. Algo más alejadas del tipo estructural que nos ocupa, pero con enorme carga de similitud, se conocen la Cartagenera, la Minera y la Taranta, que poseen habitualmente características propias de aspecto armónico.

En las Malagueñas se observa, por lo general, el estereotipado acompañamiento armónico que a continuación se da. Este es interpretado comúnmente a la guitarra, ya sea en rasgueado, ya en punteado, siendo esta última fórmula más antigua.



La Malagueña, de carácter más melancólico y pausado que el genérico fandango, se baila en grupos de cuatro...

Las Malagueñas, a su vez, derivan hacia un estilo particular en las islas Canarias. (...) Si bien su textura y líneas generales se mantienen intactas en las islas, las peculiares líneas melódicas que animan a las malagueñas insulares presentan una mayor suavidad y dulzura. (Crivillé, 1983: 222-225).

Por no alargar las citas, apunto que habla de los ff de Mallorca, norte de Cataluña, Castellón y Alicante como *importados* en diversas épocas, que sitúa en torno al S. XIX. Cita la existencia de ff en Asturias, Galicia, País Vasco-Navarro, Castilla, Aragón y León.

De estos últimos afirma genéricamente que «los de la región norte toman solamente el nombre de fandango, puesto que su forma musical y coreográfica no simetriza con aquél, sino que toma de preferencia la textura de aires de jota.»

En este texto de Crivillé se observa que ha integrado, sobre las ideas de los anteriores autores citados, una serie de datos etnográficos referidos a ff de diversas partes de España. Ahora bien, estos datos, como ya he dicho, no siempre los maneja acertadamente. A mi juicio, no los integra en una teoría coherente, sino más bien confusa.

Crivillé da ese *paso en falso* que los anteriores autores no llegaron a dar, pero que prepararon: para él, “el fandango” es una especie “coreográfico-musical” más antigua, originadora de otras especies semejantes más modernas: malagueñas, granadinas, murcianas..., cuando en realidad lo que encontramos, desde el punto de vista coreográfico-musical, son diversas variantes que todas ellas son f.s., se llamen como se llamen en cada tradición local. Éste no es sólo un matiz de nombre: por no tenerlo claro, véase que Crivillé llega a considerar a las malagueñas, rondeñas, etc como modernos «sucedáneos del fandango» (?).

Otorga el nombre de *rondeña* y *malagueña*, principalmente a los ff que se hacen en Málaga y Ronda, tópico que se repite al menos desde el siglo XIX (Davillier, 1982: 89). En realidad un simple rastreo lleva a constatar que esos dos nombres, donde menos se usan tradicionalmente es allí: ambos (malagueñas y rondeñas) son los nombres que más veces encontramos designando a los f.s. fuera de la provincia de Málaga¹⁸.

La terminología usada por Crivillé es, pues, ambigua. No refleja lo que los datos etnográficos actuales nos muestran. Pero lo complica aún más, porque mezcla terminología propia de ff flamencos, (Granaínas, Medias Granaínas, Cartageneras, Mineras y Tarantas) con otros nombres más propios de ámbitos, digamos “folklórico-tradicionales”. Algunos de esos términos, principalmente los de *malagueña* y *rondeña*, como ya he reparado, significan muchas cosas distintas. En algunos pueblos de Murcia, por ejemplo, se ejecutan hasta cuatro variantes tradicionales de malagueñas de baile. Las especies de malagueñas flamencas se cuentan por decenas, normalmente ligadas al cantaor que las “creó”: malagueñas de Juan Breva, de la Trini, del Canario, de Enrique el Mellizo, de Fosforito, de Chacón... Sin embargo Crivillé analiza las 'Malagueñas' como si de un baile específico, único, se tratara. No se entiende a qué podrá estar refiriéndose cuando escribe que «la Malagueña, de carácter más melancólico y pausado que el genérico fandango, se baila en grupos de cuatro...».

¹⁸Excepción hecha de las malagueñas flamencas. En Málaga, los ff se conocen como *fiesta* o como *verdiales*. Sin embargo en diversos pueblos de Granada, Murcia, en el litoral mediterráneo y en diversos lugares de la Mancha, la música de estos ff es conocida como *malagueña*. Y en la sierra de Gredos (Ávila, Toledo y hasta la Vera cacereña), como *rondeña*.

En cuanto al análisis que detalla en términos más estrictamente musicales, las afirmaciones vuelven a ser algo arriesgadas. Si se transcriben en 3/4 o 3/8, sí que resultan cuatro compases por frase. Pero si se transcriben en 6/8 por ejemplo (los ff murcianos se adecúan a este compás), resultarán por lo común dos compases por cada frase.

Da por válido, sin más precisiones, el habitual análisis que los otros autores citados fueron constituyendo en regla. Como García Matos, mezcla conceptos de tonalidad y modalidad. Crivillé usa términos como *escala andaluza* cuando se refiere a las partes instrumentales y *tono mayor* (y *tónica mayor*) cuando se refiere a la copla. Por tanto vuelve a caer en el reduccionismo de analizar la música de la copla a través de la secuencia instrumental de los acompañamientos. De hecho, cuando afirma que las frases establecen sus puntos cadenciales sobre tal o cual grado, se está refiriendo al acompañamiento instrumental.

-Cancionero Leonés de Miguel Manzano. Es éste uno de los Cancioneros modernos de mejor factura, presentación y acabado, y su autor, a mi juicio es uno de los folkloristas españoles de más renombre en la actualidad en España. Presenta modos de análisis de la música del repertorio que en él se estudia que, hechas algunas pocas adaptaciones *ad casum*, las veo aplicables para otras músicas tradicionales españolas. Vaya esto por delante, puesto que las claves interpretativas que presenta sobre “el fandango” voy a matizarlas casi todas.

El capítulo dedicado a las tonadas de baile (Vol. I, t. II) contiene un apartado titulado “Estructura rítmica V: Tipo *Fandango*”, pp. 169 y ss. Incluye una selección de 14 tonadas de baile que se distinguen por una plantilla rítmica especial.

Estos son los bailes que presenta como “fandangos” porque así son conocidos en León. Repara en que la misma caracterización rítmica tienen en general los bailes conocidos como ff en una buena parte del N.O. de la Península, incluido Portugal. Estos datos, que se muestran con suficiente claridad, le llevan a concluir que de hecho estos bailes no son sino una variante de la jota: “Tal estructura es una especie, una variante más, de la estructura genérica que caracteriza a la jota: un ritmo ternario rápido, de agrupación binaria”. Hasta aquí suscribimos plenamente lo dicho por Manzano.

Pero a partir de estos bailes llamados *fandangos* y que no se distinguen musicalmente de ciertas tonadas de jotas leonesas, Manzano pretende deducir una serie de claves

interpretativas *de tipo formal* ¡válidas para los ff de toda la Península! Como este punto lo considero importante, cito algo más extensamente de lo habitual para seguir el cariz exacto del razonamiento de Manzano, al que hay que agradecer que sea claro en sus afirmaciones, pues facilita el entenderlas, aunque sea, como en este caso, para hacer algo más que matizaciones a su planteamiento general. Pondré en cursiva las afirmaciones que después comento más detalladamente.

Respecto del *fandango* se han difundido parecidos prejuicios a los que existen acerca de la petenera: todo el mundo le atribuye un origen andaluz y una expansión hacia el norte, y a nadie se le ocurre poner en duda este aserto. Alguno tenía que ser el primero, y soy yo quien lo va a hacer (...) basta con resumir aquí los argumentos claves (...).

Es bien sabido, y quien haya leído, entre otras, las recopilaciones de D. Ledesma, A. Marazuela, M. García Matos y nuestro Cancionero de Folklore Zamorano, que *en la tradición musical de una buena parte del N. O. de la Península, incluido Portugal, se denomina fandango a un tipo de baile que, si bien puede diferenciarse de la jota en algunos detalles coreográficos (no en todos los lugares), encaja, sin embargo, perfectamente en su estructura rítmica y melódica*. Tal estructura es una especie, una variante más, de la estructura genérica que caracteriza a la jota: un *rítmico ternario rápido, de agrupación binaria*. *El desconocimiento de estos datos, que son hechos perfectamente deducibles del análisis del repertorio tradicional, ha dado origen a un desconcierto entre los recopiladores y musicólogos, que no saben a qué atenerse cuando oyen hablar de fandango por estas tierras de la Submeseta Norte*. Del mismo modo que se dice a veces que la jota nació en Aragón y que de allí se difundió por todas partes, a pesar de que tal afirmación es completamente errónea, también *hay quien afirma rotundamente que la jota procede del fandango,¹⁹ y que éste se ha difundido desde Andalucía, siendo asimilado por las tradiciones de otras tierras del Norte. Así queda claro, se piensa, por qué se encuentra el fandango por estas tierras*.

Préstese atención a cómo sigue el texto, para individuar lo que considero el argumento central de Manzano, y por cierto el más rebatible: va a seguir hablando de “el fandango” en términos estrictamente musicales. Acaba de afirmar “del fandango” que no sólo existe un tipo (el andaluz), porque en el N.O. peninsular presentan los ff musicalmente factura de jota. Sin embargo, a continuación afirma que, puesto que a pesar de esa citada dualidad²⁰, hay elementos rítmicos comunes, esos elementos rítmicos son lo que definirán “al fandango” de un tipo y otro:

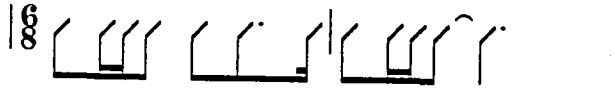
Este error evidente tiene su causa en el embrollo, también muy difundido, acerca de la estructura rítmica del fandango. Al igual que la jota, el esquema rítmico del fandango es ternario de agrupación binaria, cosa que no se ha tenido en cuenta

¹⁹Así por ejemplo, MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, en “La canción tradicional española”. *Folklore y costumbres de España*, (Barcelona, 1931), t. II, pp. 161 y ss.

²⁰En realidad ya sabemos que no es exacto ni siquiera hablar de dualidad sino de muchas especies de músicas y bailes conocidos como fandangos.

hasta ahora, que sepamos. La plantilla rítmica de las tonadas de fandango es perfectamente identificable ...

Y pasa a transcribirlas de la siguiente forma:



Y sigue argumentando:

Compárense estos esquemas con la base rítmica (...) de la jota, y se verá que *este esquema del fandango no es sino una variante más de la estructura rítmica de la jota*, que coincide básicamente en su acentuación característica (...).

Cabría hacer a esta afirmación de Manzano una pequeña observación en sus mismos términos, estrictamente de esquemas rítmicos: en los ff verdiales, que se realizan desde el oeste de Cádiz hasta Almería, pasando por Málaga, Córdoba Jaén, Granada y Almería, esta célula rítmica no aparece por ningún lado.

A lo que se ve, Manzano parece estar sugiriendo que lo que nadie ha descubierto antes que él, es que los ff no son sino una variante más de la estructura rítmica de la jota. El argumento, por más vueltas que le he dado, no deja de parecerme grotesco. Ahora resulta que para rebatir la extravagante teoría de Ribera y Martínez Torner, según la cual la jota no es sino un rebrote del fandango andaluz, Manzano sugiere lo mismo pero justo al revés. Y además, no cualquier tipo de jota es “la originaria de todo”, sino sólo las jotas del cuadrante N.O. de la Península. A estos términos de argumentaciones se llega por encerrar todo en razonamientos estrictamente textuales.

Repárese ahora en el “sutil” paso que Manzano da a continuación: puesto que ese esquema rítmico se adivina, según él, en todos los ff y en las jotas del N.O peninsular, entonces, ¿quién fue primero?, ¿“el fandango”, o “la jota”? Ya puede adivinarse por cuál de los dos se va a pronunciar:

La amplitud geográfica en que se halla extendido este ritmo básico en toda la música tradicional, aunque no se le denomine fandango, demuestra que *no es tan fácil asignar a éste un punto determinado de origen. Es cierto que el fandango ha tomado carta de naturaleza en el folklore sureño, y sobre todo en el cante flamenco, pero su ritmo básico se reduce también al que hemos indicado, mientras que el esquema melódico de ese fandango "sureño" ha quedado reducido, quizá por efecto del acompañamiento guitarrístico, a unas frases musicales estereotipadas, desarrolladas a partir de la armonía de una sucesión de acordes determinada: La-Sol-Fa-Mi para los preludios e intermedios y Sol7-Do-Fa-Do-Sol7-Do-Fa-Mi para el acompañamiento de la copla.*

Por el contrario, en el fandango norteño (...) no hay tonalidad ni modalidad fija, (...) no hay tampoco sucesión prefijada de frases ni armonía subyacente que las origine, ni tampoco un esquema establecido de repetición de los versos de la cuarteta. Lo que hay es simplemente, la estructura normal de la jota, con la plantilla rítmica del fandango, ésa sí, perfectamente tipificada.

Y la conclusión:

De todo lo anterior se deduce que el fandango, bien sea un subtipo especial de jota, bien sea un ritmo tipificado que ha sido asimilado por ella (...) es una especie de baile, y de canto que le sirve de base, presente en un gran número de repertorios tradicionales de un ámbito geográfico muy amplio y a menudo con características melódicas muy arcaicas. Es evidente, pues, que Andalucía, y más en concreto el cante flamenco, ha desarrollado (y en cierto modo se ha apropiado) un tipo de fandango que ni es el único ni puede ser el originario, como lo delata su esquema armónico, en el que aparecen, aparte de la tónica cadencia andaluza, otros elementos tonales que no pueden ser muy antiguos.

Y como para apostillar todo este razonamiento, añado que *en León existen* algunos ejemplos de lo que él llama *jotas fandangueras* «claramente autóctonas, [ésas sí] algunas de las cuales –indica cuáles son en el Cancionero– *denotan un arcaísmo cuya severidad y austeridad las aleja hasta los antípodas del folklore de castañuela, pandereta y jaleo bullanguero. [se refiere sin duda al folklore andaluz] Sin embargo, son ejemplos arquetípicos del ritmo de fandango.*».

¡Acabáramos: para buscar el origen de todos los fandangos, deberemos dirigir nuestra mirada hacia el reino de León! La severidad y austeridad de las jotas afandangadas leonesas sería una prueba suficiente y necesaria de la mayor antigüedad de éstas. La música de los ff andaluces no pasa de folklore de castañuela y bullanga, y eso no puede ser muy antiguo...

Particularmente pienso que habría que inscribir este planteamiento de Manzano en unas coordenadas algo más lejanas: las respuestas a las teorías de Julián Rivera²¹ sobre el pretendido origen “árabe” de muchos de los rasgos que se pueden individuar como diferenciadores de la música española, expuestas como afirmaciones intuitivas y sugerentes pero al hilo de argumentaciones musicológicas que se demostraron poco sólidas. Son suficientemente conocida las tesis de Rivera. Sus ideas fueron continuadas en el ámbito de los folkloristas por Eduardo Martínez Torner entre otros, que las aplicó más específicamente al estudio del repertorio de las músicas folklórico-tradicionales. Según estas tesis, no bien demostradas, la jota por ejemplo tendría su origen en el sur peninsular de tiempos islámicos y habría vuelto a tierras del sur de España bajo la forma de ff.

Esta teoría generalizadora fue en los años sucesivos revisada parcialmente —nunca en bloque— por algunos musicólogos y folkloristas, que se aplicaron a rebatirla en diversos ámbitos parciales (música bajomedieval: Higinio Anglés, repertorio folklórico-tradicional de Cantabria: Sixto Córdova, etc.). Ahora bien, ni los citados autores ofrecen “soluciones” alternativas que hayan sido unánimemente aceptadas, ni dejaron de caer ellos mismos en un tópico equivalente, como es el de admitir, sin demostrar, la capital importancia del repertorio gregoriano en la génesis de las músicas por ellos estudiadas. No llegaron, pues, a salir de las intuiciones más o menos brillantes. La argumentación de Manzano la veo como otro intento en esta línea, con datos pretendidamente rigurosos. Yo no los veo tales:

—El fandango *sureño* —siguiendo la terminología de Manzano— considerado en su forma musical, no coincide en su estructura métrica con la que él indica como propia de todos los ff. O mejor dicho: muchos fandangos del sur no presentan en absoluto tal estructura métrica (ref. cap. III).

—Esos modelos métricos sólo son definitorios de los ff —en realidad uno de los tipos de jotas— del N.O peninsular, así como de otros de la zona levantina.

—De entre las variantes (que voy a definir más abajo) de *fandangos del sur*, uno de los elementos —no el único— que diferencia a unas “especies” de otras, es precisamente el componente rítmico. Sólo los que llamo ff *murcianos* (en sentido amplio, extendidos por Levante, parte de la Mancha...) presentan esa estructura rítmica. Ni la extensa familia

²¹RIVERA Y TARRAGO, Julián *La Música árabe y su influencia en la española*. (Madrid, 1927) Reimpresión: Madrid, Mayo de Oro, 1985).

de ff verdiales (sur de Cádiz, Málaga, sur de Córdoba, gran parte de Granada, sur de Jaén, oeste de Almería), ni los ff onubenses, presentan tal estructuración rítmica.

—Son otros paradigmas musicales distintos del ritmo los que nos hacen poder individuar la existencia de muy diversos tipos de ff. Lo que está fuera de toda duda es que la música de los f.s. son “otra cosa” muy distinta de la de otros ff de otras zonas. Y esa plantilla rítmica también aparece en otras músicas no llamadas “fandangos”.

—Manzano afirma que “el fandango” (?) es «una especie de baile y de canto que le sirve de base, presente en un gran número de repertorios tradicionales». En realidad los fandangos presentan muchas especies de baile y de cantos que le sirven de base. Aun habiendo un referente musical más destacado (los f.s.), existen otros, muy distintos.

—Que Andalucía, y más en concreto el cante flamenco, “se haya apropiado” de un tipo de fandango... se podría entender la frase en cierto sentido 'cultural', pues toda tradición está continuamente rehaciéndose. Cierto que no es “el único fandango”, pues ya va quedando claro que existen diversas especies, pero sí que parece ser el más distintivo y el que ha actuado como principal referente a la hora de la elaboración de definiciones. Por otro lado, coincido en que no parece exacto definir a éste fandango sureño como “el originario”. Se trataría más bien de definirlo bien y de no entrar a aventurar hipótesis difícilmente demostrables sobre cuál es “el originario” y cuál “el derivado”. Difícilmente un fandango puede haber originado o haberse *transformado en* una jota, sea del tipo que sea, salvo que nos remontáramos a épocas remotas, de las que haríamos historia-ficción, por la carencia de datos. En todo caso se podrán buscar interinfluencias posibles.

—Los ff flamencos —como muestro en el capítulo III— son una adaptación, por evolución de los *ff sureños* de tipo folklórico. Los datos históricos y musicales así lo muestran. Y en cualquier caso, en Andalucía no se sienten como algo foráneo que “se haya aclimatado” de algo procedente del norte de dos maneras distintas según se trate de *ambientes folklóricos* o de *ambientes flamencos*. Afirmar eso suena a otra generalización no corroborada por los datos etnográficos del estilo de la que Julián Ribera aventuró, aunque “en sentido contrario”. Los ff flamencos se explican musicalmente e históricamente como una elaboración particular de las músicas de diversos ff de baile tradicionales en Andalucía, los cuales en la época en que el flamenco comenzaba su “historia reciente” —principios del siglo XIX— y bajo los nombres de *malagueñas* y *rondeñas*, (alguna vez *granadinas*) los vemos cantarse y bailarse en las primeras fiestas propiamente flamencas de las que tenemos datos escritos.

—Las secuencias armónicas estereotipadas que Manzano presenta como definitorias del fandango, no son siempre iguales a la que tipifica²² —sí ciertamente es la más extendida— y en todo caso lo son de la parte instrumental. Pero además, como suele ocurrir tantas veces en las músicas de tradición oral, la parte instrumental se suele explicar bien como un adorno (o glosa instrumental sincrónica) deducida o elaborada a partir de la parte vocal o cantada (la *copla*). En casi todas las tradiciones musicales, el acompañamiento instrumental es más lógico explicarlo como algo posterior o deducido de la parte vocal. Aunque este proceso a veces se ha invertido en la actualidad, no es lo frecuente que lo vocal se adecúe en el tiempo a una secuencia instrumental previa sino al contrario. Así Bruno Nettl, por ejemplo, escribe:

Es interesante observar que en muchas culturas los sonidos de los instrumentos tienen características similares a las del estilo de canto. De ahí que el violín de la India suene como el canto indio y, desde luego, con sonido muy diferente del que tiene el violín europeo. (Nettl, 1985: 27).

Y esto así, aunque el violín en la India es de relativa reciente adopción.

—Incluso admitiendo que la citada secuencia armónica sea la más común en los acompañamientos armónicos, así representada no deja de ser un estereotipo que sólo sirve como esquematización a efectos didáctico-expositivos. Refleja sólo de lejos la variedad de estilos de acompañamiento que en torno a esta secuencia base se suelen realizar, y está lejos de explicar lo que realiza la guitarra flamenca en sus múltiples variantes (tantas casi como guitarristas e interpretaciones) de acompañamiento a los ff flamencos. Probablemente Manzano al hablar de esa sucesión de frases estereotipadas desarrolladas a partir de la armonía de una sucesión de acordes determinada, se deja influir por el modelo que Hugo Rieman (1967: 547) diera sobre la “malagueña” y que posteriormente Crivillé y otros definieron —muy someramente por cierto— como típica secuencia armónica de todos los fandangos del sur.

—La configuración melódica de la *copla* o parte cantada muestra una riqueza modal en los ff folklóricos infinitamente mayor que ese sencillo esquema armónico, no reducible pues, en absoluto a él (ref. cap. III). La cadencia andaluza (en sus vertientes armónica o melódica) se presenta como tópica sólo en un tipo de versiones estereotipadas —ésas sí que suenan a algo oído con anterioridad— por estar difundidas en un estilo de música folklorizada de cuplés, *españoladas*. A este empobrecimiento han contribuido en gran

²²Hipólito Rossy en su obra *Teoría del Cante Jondo* (Barcelona, Credsa, 1966, pp. 232 y ss.) presenta 12 tipos distintos de acompañamientos habituales para los fandangos flamencos —aunque lo que en realidad transcribe es una mezcla de procedimientos de acompañamiento folklóricos y flamencos—.

medida las interpretaciones de algunos “grupos folklóricos” herederos o no de los antiguos grupos de Coros y Danzas, que tanto entusiasmo pusieron en “rescatar” el folklore cuanto lo transformaron, uniformando rasgos distintivos, topificándolos. Si hay algo de elementos tonales que no pueden ser muy antiguos, será sin duda en la interpretación vocal e instrumental de estos grupos o solistas *folklorísticos* que en realidad no cantan *coplas* de ff sino *canciones*. Ignoro si esas son las versiones que principalmente Manzano ha manejado, pero puesto que están o estuvieron en su época, muy difundidas en grabaciones, cabe dentro de lo posible.

—Andalucía no se ha apropiado del fandango con ocasión de nada, no es ésa la dinámica de las músicas folklórico-tradicionales, al menos antes de que afloraran ciertos procesos modernos de folklorización. El folklore de castañuela, pandereta y jaleo bullanguero no deja de ser otro tópico y por tanto deformación de los elementos individualizables como representativos de algunos estilos de las músicas tradicionales de Andalucía.

En otra obra más reciente (Manzano, 1995: 407-413), este mismo autor dedica varias páginas a la comparación “entre fandango y jota” y a la caracterización de los ff. Como ya adelantó en su *Cancionero Leonés*, Manzano sigue centrando toda la caracterización de los ff en una plantilla rítmica que coincide con una de las variantes locales de f.s.: la de los de la zona de Murcia y que ocasionalmente aparece en Castilla la Mancha y en las rondeñas de Gredos. Aunque ésta sea una de las especies formales de f.s. que más extensión geográfica muestren, lo que Manzano afirma que es «el punto de unión entre el fandango y la jota: una plantilla rítmica que agrupa en bloques binarios los ritmos ternarios básicos» (Manzano, 1995: 410), sólo sería, en todo caso, un elemento común, a nivel de conceptualización musical, entre un tipo de fandangos con un tipo de jotas. Tanto en España como en Portugal e Hispanoamérica existen muchos ff cuya música no presenta esta plantilla rítmica.

Con estas páginas entiendo que queda expuesto cuáles son las principales voces que han sonado acerca de la música de los ff, qué ideas dominantes se sacan de la lectura de esas obras y cuál es mi punto de vista. Existen otros autores que han repetido en esencia lo que los ya citados escribieron, por lo que no se puede afirmar que hayan influido de manera ostensible en el estado de la cuestión.

II.7. Obras con referencias al etnotexto de fiestas de fandangos.

Este apartado lo destino a dar razón de estudios y textos de diversa índole con referencias al contexto sociocultural de las fiestas de ff. Sólo introduciré el tema, pues lo abarco de manera amplia en el capítulo IV dedicado a la interpretación cultural.

Pocos, casi ningún estudio existe explícitamente dedicado a tratar los contextos socio-culturales de las fiestas de ff como tema de estudio u objeto de investigación. En España tenemos más tradición de folkloristas que de etnomusicólogos: la atención a lo cultural y a lo comparativo en este tema ha sido muy escasa. El “mundo del Flamenco” sí ha llamado la atención –recientemente– de algunos etnomusicólogos, particularmente no españoles. Pero de los fandangos flamencos en particular, existe poca bibliografía que no se centre exclusivamente en el producto musical.²³

Han sido poco o nada explotados algunos textos literarios “costumbristas” en los que aparecen descritas algunas “fiestas de fandangos” andaluzas (bailes de candil). Estos textos, del siglo XIX, no son estudios explícitamente dedicados a los ff como tema central, pero se refieren, de hecho, a ellos. Personalmente, sólo después de haber elaborado el etnotexto de algunas fiestas de ff de hace unas décadas (a través de testimonios orales), estos textos me han llamado poderosamente la atención. He podido constatar a través de este proceso, que muchos elementos han evolucionado o desaparecido si se los relaciona con los contextos actuales. Pero también se encuentran otros rasgos culturales que permanecen y que considero interesante reseñarlos.

Se podrá constatar la disparidad de esferas de conocimiento de las que proceden estos textos: escritores costumbristas, poetas, algún que otro folklorista, flamencólogos... Esta diversidad de procedencias ha contribuido a que hasta ahora nadie los haya integrado en una explicación unitaria. *No existe, pues, tampoco aquí, un “estado de la cuestión” definido.*

En los años 60 o 70 del siglo pasado (el libro no hace constar la fecha de edición) apareció un librito titulado *El pueblo andaluz*, obra compilatoria de José M^a Gutiérrez de

²³Algunas referencias interesantes se pueden encontrar a este respecto en SELLEN, Jean Marc. “Langage du fandango. De la poétique musicale au sens poétique du *cante jondo*.” *Anuario Musical*, 1995, n.50. pp. 245-270. La tesis doctoral de Philippe Donnier *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*. (París, pro manuscrito, 1996), aún no ha sido publicada. La considero el estudio más riguroso y completo de análisis musical de la música flamenca. Pero no entra al análisis cultural propiamente.

Alba y José Martín Santiago, en la que aparecen artículos de diversos autores, cuyo tema central es el carácter y las costumbres andaluzas.

En esta obra hay frecuentes alusiones a las fiestas de ff y bailes de candil. El cariz de los hechos y costumbres de las fiestas del S. XIX que en el libro se narran muestra continuidades evidentes con el contexto social y cultural de fiestas que, a través de entrevistas, he elaborado para ff de principios del actual siglo. Lo que pudiera sonar inicialmente a invención costumbrista o a hipérbole andaluza propia del estilo y lenguaje de la época, coincide, pues, con el etnotexto que he construido, a través del presente y de un pasado más reciente que el que describe esta obra.

Comenzando por el epílogo de *El Pueblo andaluz*, su autor, J.Martín, da cuenta de la *improvisación de coplas en las fiestas de baile de candil*.

Es ésta una de las facetas más interesantes a describir de los antiguos ff, no privativa de ellos, pero sí que muy presente (en el pasado). Pocos (casi nadie), se han ocupado de ella. En la actualidad, o ha desaparecido o ha derivado hacia diversas formas de “fiestas de espectáculo”, en las que varios *troveros* o *poetas* hacen alarde, ante un público más o menos integrado, de sus habilidades improvisatorias o repentizadoras. El trovo, como se verá, hasta hace no muchas décadas formaba parte importante de la fiesta de baile.

También la mujer, que, lo repetimos, poetiza como el hombre, improvisa sus cantares en las alegres fiestas que en ciertos días celebra el pueblo, y en las ferias y en las romerías y en los bailes al aire libre y *en esos otros llamados de candil (...)* Allí suelen entablarse luchas de ingenio, tan interesantes como que, por medio de las coplas, se exigen y dan satisfacciones, se echan en cara defectos, se hacen declaraciones de amor y aun se provocan duelos y riñas, no siempre de felices desenlaces. (G. de Alba, ca 1870: 255).

Confieso que si no hubiera asistido a fiestas de “trovo por fandangos” (vid. cap. IV) y no hubiera oído de labios de antiguos cortijeros andaluces que en los bailes de su época “de mozos” (hasta los años 40 de este siglo) sucedían cosas muy semejantes a lo que en este pasaje se afirma, la lectura de esta cita no me habría llamado la atención. Como dirían Shelemay, Yung o Joutard, el presente sirve para interpretar el pasado.

El autor del epílogo de esta obra, José Martín y Santiago, entusiasta de la “cultura popular” de su época, supo escribir de estos temas tan poco tratados por la literatura hasta mediados del S. XIX. Y él mismo da razón en sus escritos de su interés por estas fiestas de candil.

¡Cuántas veces a corta distancia de estas agradables reuniones, o confundidos entre alguno de sus grupos, hemos tenido que recurrir al lápiz y al papel, para consignar una bellísima redondilla improvisada por un *poeta*, sin más arte que su corazón, sin más reglas que su instinto!. (Ibid, 255).

Textos como éste nos hacen descubrir en él a un etnomusicólogo *avant la lettre*, y con una especial sensibilidad.

En la misma obra, aparece otro artículo firmado por Gutiérrez de Alba, titulado precisamente «Un baile de candil». Es toda una caracterización un tanto reconstruida, pero con tintes de verosimilitud, del ambiente de una de estas reuniones. La definición que da de la fiesta es como sigue.

Con este nombre [baile de candil] se distinguen entre nosotros esas reuniones de confianza que tienen lugar entre las familias de la clase proletaria, y no pocas veces de la clase media, donde al compás de un destemplado violín o una democrática vihuela, salen *a menear el talego e los pecaos* las muchachas alegres y retozonas y los enamorados barbilindos, que fundan su orgullo en hacer con cierto desembarazo una pirueta (...) Allí la complaciente mamá lleva a su candorosa niña para que dé unos momentos de desahogo a su corazón oprimido. Allí la desesperada cotorróna pone en juego toda la seducción de sus ardientes miradas, para prender en ellas a los incautos pollos que se le acercan... (G. de Alba, ca 1870: 25).

En el mismo artículo, G de Alba (pag 27), caracterizando una situación típica de una de estas fiestas, escribe: «Mientras todos gozan, uno solo hay que está reventando de coraje; que se muerde los labios porque Mariquilla no ha querido bailar con él *una copla de malagueñas...*»

El contenido de estos textos y lo que aportan para el conocimiento de la fiesta de ff, lo detallo más ampliamente en el capítulo IV.

Descripciones semejantes del ambiente de estas fiestas aparecen en algunos otros autores del siglo pasado. Pero hasta ahora no han sido integrados en ningún estudio serio de caracterización de las costumbres sociales de la época, y menos aún en los dedicados a los ff entendidos como un tipo particular y característico de *fiesta de baile*.

Arcadio de Larrea en su obra *El flamenco en su raíz* (1974), presenta un elenco de los testimonios escritos que él considera antecedentes de la fiesta flamenca. En una de las

obras comentadas (Julián Zugasti, *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas*, 1876), encuentra un pasaje en el que Zugasti describe una fiesta en una ciudad o pueblo grande de Andalucía (no especifica el lugar). En una parte de ese pasaje, Zugasti describe una reunión «hija legítima de los antiguos *bailes de candil*»:

La oportunidad, intención y gracia de las diversas tonadas, que desde los puntos más distantes del concurso se dirigen recíprocamente mozos y mozas, formando así como un chispeante y deliciosos tiroteo de ingenio y pasión, de celosas alusiones y amantes protestas, que saben adaptar a sus respectivas situaciones, o que al punto improvisan con facilidad increíble y estro notable. (Larrea, 1974: 172).

El trovo, la improvisación de las coplas cantadas en la *fiesta de candil*, no explotado como espectáculo (como sucede hoy día), sino cultivado en el seno de las fiestas de ff como recurso de los jóvenes para hacerse notar en la fiesta, o para dirigirse públicamente a la comunidad y más en particular a los jóvenes del otro sexo. Zugasti resalta esto como una de las características más sobresalientes y llamativas de los *bailes da candil* y lo confirma por el cariz del contenido de las coplas que pone como ejemplos (vid anexo 2). La sólo letra de las coplas ya tiene en sí gran interés para profundizar en el trasfondo de estas fiestas. Así como lo tiene el hecho de que se detalle expresamente que lo que se cantaban eran *rondeñas*. No tenemos certeza absoluta de que las letras que transcribe Zugasti fueran exactamente las que oyó, pero la temática, figuras, metáforas y estilo de las mismas sí que son muy similares a los de otras coplas de ff de la misma época. como son las de G. de Alba y A. de Ribera.

Larrea no llegó a encuadrar bien la fiesta allí descrita por Zugasti. Por contra, centra todo el interés del pasaje en individuar rasgos que puedan ser tenidos como “flamencos”. En realidad son pocos los elementos propiamente “flamencos” que aparecen en esa fiesta, y sin embargo hay otros muchos, como es el descrito arriba, más interesantes y que Larrea no comenta.

Larrea (flamencólogo) no parece reparar en que las *tonás* o tonadas con que según el texto, se cantó y bailió en aquella fiesta, eran precisamente tonadas de *rondeña*. y que este término no siempre se asocia a las *rondeñas* flamencas, ni a las *tonás* (flamencas), como Larrea pretende. El texto de Zugasti dice (Larrea, 1974: 172):

«Un majo (...) aguardando el compás oportuno para comenzar su tonada (...), cantó la siguiente copla de *rondeña*:

Dicen que enciendes dos velas
a dos santos en la urna;
con dos velas encendidas
te puedes quedar a oscuras.

A esta copla responde una graciosa morena con aire de taco y voz argentina:

Porque engañas a dos novias
piensas que dos novios tengo;
muchos, por su corazón,
suelen juzgar el ajeno». (Larrea, 1974: 172-73).

Pero Larrea interpreta esto como una invención de Zugasti, pues no parece querer dar crédito a lo que éste está narrando: opina que «La escena descrita por Zugasti, más que retrato fiel, *nos hace pensar en una recomposición para darle aire dramático*, al cual nuestro escritor muestra tanta afición». (Ibidem). Sin duda, si este tipo de fiestas –no exentas de *dramatismo* en muchas ocasiones– no se han conocido en la actualidad, o no se tienen noticias de ellas por testimonios orales o escritos, el pasaje suena más a invención costumbrista que a descripción realista. Los pasajes de esta obra de Zugasti son monedas de oro que Larrea no ha sabido aprovechar. Tampoco esta obra de Zugasti ha sido tenida en cuenta posteriormente para construir el etnotexto de las fiestas de ff.

Antonio J. Afán de Ribera es un escritor costumbrista que considero clave para el conocimiento de algunos contextos socio-culturales de las fiestas de ff en Granada a mediados del siglo pasado, y es uno de los que mejor ha caracterizado este tipo de reuniones. Sus tres artículos «Los cantares de la golilla», «Los bailes de los abrazos» y «El día de la Cruz» son tres verdaderas joyas de la caracterización de fiestas de baile de candil en la Granada (y alrededores) de su época. Se relacionan perfectamente con los textos citados de G. de Alba y Zugasti, lo que sirve para corroborar que lo que estos autores escribieron es algo más que imaginación de escritor romántico, y que esas fiestas eran algo más habitual, en la Andalucía de hace poco más de un siglo, de lo que se pensaba. Los tres artículos están integrados en un libro (formando colección con otros artículos periodísticos), que lleva por título *Fiestas populares de Granada*. y que se publicó en la granadina Imprenta de la Lealtad en 1885.

Su lectura refleja también cuál era el trans fondo cultural que, para un escritor de la época era el más digno de ser destacado. Pero las tres fiestas de baile referidas, no han sido tampoco integradas hasta ahora en una explicación cultural sobre los fandangos que sea

coherente, por lo que las comentaré ampliamente en el cap. IV. Una amplia referencia de esos artículos, con sus coplas, la presento en el **anexo 2**.

Alonso Martín Ruiz es un *fiestero* de La Higuera, aldea situada al pie del Torcal de Antequera por el sur, entre La Joya y Villanueva de la Concepción. En 1989 escribió un librito con testimonios vividos por él o recogidos de la tradición oral de su comarca y de otros fiesteros de la provincia de Málaga (Martín, 1989). Aunque no es un libro sistemático, da noticias de muchas prácticas festivas que podrán retenerse como características de las fiestas de ff en el interior de la provincia de Málaga. Entre otras cosas, el libro muestra la particular manera en que el rito de la rifa (no reducida al simple ritual del abrazo) se realiza –aunque en la actualidad de manera muy desdibujada– en estas latitudes.

Exento de construcciones “científicas”, su contenido aporta muchos datos para posibles construcciones del etnotexto de ff (de las fiestas rurales de baile) de hace unas décadas. Y como pautas de análisis comparativo con otras prácticas rituales, de las que tenemos noticias sueltas en diversas obras literarias, novelas, narraciones, etc. así como para saber de la evolución más reciente de “la fiesta” en la zona de Málaga. Estos y otros datos en él contenidos los uso para la construcción del etnotexto en el siguiente capítulo.

Antonio Mandly en sus dos artículos: «Vigencias y amenazas al ritual popular: la fiesta de Verdiales» (Mandly, 1984: 463-479) y «Verdiales: la raíz y el ritmo» (Mandly, 1995: 128-155) es un antropólogo que analizado con finura el contexto socio-cultural de las fiestas de verdiales malagueños. En realidad puede considerarse, junto con el de Romero Esteo, como el único intento serio de explicación de cualquier tipo de fiestas de ff.

En ambos artículos Mandly explica los verdiales como manifestación y expresión del sentido de la fiesta en la colectividad de donde los verdiales emergen. La fiesta no sólo es la unidad de tiempo que separa el gran día de los otros, lo sagrado de lo profano, sino «el grupo de hombres del campo que componen las *pandas de verdiales en acción*». (Mandly, 1984: 464).

También Mandly, aun no es músico, aporta en este artículo algunos particulares de la música y estilo interpretativo de los verdiales, aconsejado por María del Carmen Pérez Blanco.

Por lo demás, con Lisón, considera a todas las manifestaciones ritualizadas de la fiesta de verdiales como expresiones simbólicas de un contenido cultural más complejo, que es el que pretende desentrañar.

Mandly está convencido de la especificidad cultural, de las profundas raíces campesinas que Caro encontrara en la fiesta de verdiales, y de la antigüedad de estas fiestas. Pero no por ello agota ahí su discurso y destaca también sus elementos de modernidad: las analiza como fiestas antiguas insertas en el presente, «revestidas de pilares y puentes de autovías que comunican individuos aislados tras su cinturón de seguridad, por debajo de ellos queda intacto un formidable medio colectivo de comunicación comunitaria, un puerto navegable a otras culturas» (Mandly, 1995: 150).

Para esa descripción e interpretación que Mandly realiza, pone en relación constante el etnotexto, su interpretación simbólica, y las llamadas a la historia. Porque en todo momento quiere mostrar «las continuidades».

Considero muy logrado el tipo de descripción e interpretación cultural que Mandly hace de los verdiales malagueños. Quizás transmita cierta impresión de que esas continuidades transcurran aún hoy día, en un cierto *presente histórico*. No destaca, salvo de pasada, los procesos de evolución a que los verdiales se han visto sometidos en las últimas décadas. Más bien parece querer destacar que aún en nuestros días, existen los suficientes trazos de un determinado modo de vivir *la fiesta* que al mismo tiempo que muestra raíces ancestrales, presenta mensajes y contenidos perfectamente actuales. Finalmente, tampoco concede especial atención al fenómeno de la improvisación oral de las coplas, tan ligado hasta hace unas décadas al mundo de los verdiales.

Como una explicación cultural que es del mundo de los verdiales, expondré más ampliamente sus ideas en los inicios del capítulo IV.

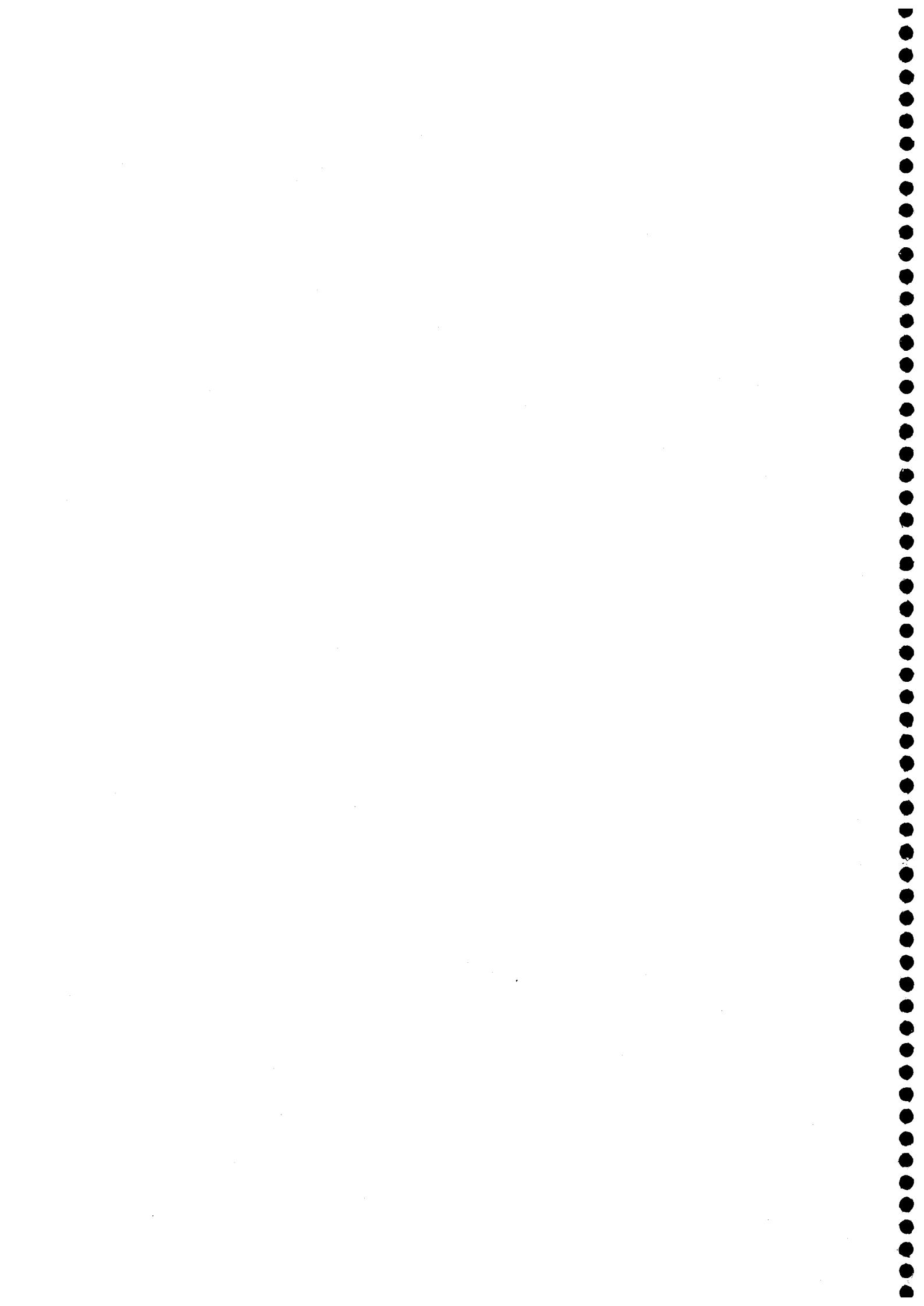
Manuel Luna (1992) es un antropólogo muy preocupado por los temas musicales que ha estudiado con cierta profundidad los contextos socio-culturales de las fiestas de baile de la zona de las Cuadrillas. Aporta muchos elementos de continuidad entre los ff murcianos y los andaluces, de los que doy cuenta en el capítulo IV. Su obra sirve para constatar que las prácticas a las que tradicionalmente los ff se asociaban, han seguido estando vigentes hasta hace unos años –y aún lo están en ciertos aspectos– en muchas localidades rurales de la zona murciana de las Cuadrillas.

Una vez expuesto el contenido de las obras que más se han centrado en la descripción e interpretación de los contextos socioculturales de los f.s., doy por terminado este

capítulo dedicado a la presentación del estado de la cuestión. En el siguiente capítulo me centraré en el análisis de las estructuras sonoras de los ff. Dedicaré unas páginas a la presentación de la música de “otros fandangos” distintos a los que llamo *fandangos del sur*, (f.s.) para centrarme después, en exclusiva, en el análisis de la música de los f.s.



Capítulo III



Capítulo III.

Estructuras sonoras.

Introducción.

Este capítulo lo destino principalmente a realizar un estudio analítico de los aspectos musicales específicos de los fandangos (ff), especialmente, como ya queda dicho, del tipo de *fandangos que llamo "del sur"* (f.s.). Aun dentro de éstos, he decidido prestar una especial atención a los ff andaluces (y sus derivaciones hacia los estilos flamencos).

En el primer capítulo (I.5.2.), he realizado unas consideraciones teóricas previas acerca de la transcripción en etnomusicología, destinadas a justificar los procedimientos de transcripción y análisis que voy a aplicar aquí.

En el primer apartado de este capítulo (III.1.), comenzaré mostrando la primera gran división de los ff ya aludida: los f.s. y la otra gran categoría en la que se pueden englobar *todos los demás*. Procedo a esto presentando varias transcripciones standard de ff de diversas especies y de distintos lugares, divididos en esas dos categorías:

a) Una primera categoría, formada por diversas músicas muy variadas entre sí pero ligadas de una manera u otra al baile. Designadas en los respectivos lugares como "fandangos", unas veces son diversas tonadas instrumentales tradicionalmente interpretadas para acompañamiento de baile, y otras son diversas canciones de baile, también *tradicionales*, que con frecuencia (norte de la Península) son jotas de diversas especies. De este grupo, bastará con algunos ejemplos de distintos puntos de la geografía peninsular para constatar que no son agrupables unitariamente en una categoría atendiendo a rasgos musicales comunes: la categorización más acertada que entiendo cabe hacer de estos ff, es justamente por oposición a los ff que sí muestran rasgos musicales comunes.

b) Fandangos del sur (f.s.). A través de un primer elenco de transcripciones y de la constatación de ciertos rasgos formales comunes a todos ellos, mostraré que éstos sí son agrupables en una única categoría. Que los que llamo *fandangos del sur*, constituyen,

desde el punto de vista de sus rasgos sonoros, un “repertorio” lo suficientemente unificado como para poder acometer un análisis de conjunto de los mismos.

Una vez establecida esta diferencia, desecharé los rasgos musicales (muy variados) de los llamados “fandangos” de la primera categoría (a) y me centro a partir de entonces en los f.s. Procedo así porque pretender analizar en una tesis la gran cantidad de referentes musicales que responden a la palabra “fandango”, sería punto menos que imposible¹. Una vez que haya definido el tipo de músicas que voy a estudiar más en detalle (los f.s.), daré paso a su análisis pormenorizado, en el apartado III.3.

Procederé a definir las zonas geográficas que, a través del trabajo de campo he establecido como las de mayor concentración y popularidad actual de estos f.s. Cada una de esas zonas contará con un estudio en dos partes o “momentos”:

Primer “momento”: presentación de *transcripciones standard* acompañadas de algunos datos de tipo etnográfico. Estos datos cumplen la función de puntos de referencia que suministren alguna *noticia* acerca del origen y ubicación geográfica de las transcripciones.

Con esto he perseguido evitar una acumulación progresiva de transcripciones descontextualizadas. En efecto, estos ff, encuadrables en la amplia categoría de músicas *tradicionales*, presentan en la actualidad muchas maneras de “existencia concreta”: unas veces son músicas suficientemente practicadas como para poder calificarlas de populares. Otras, en cambio, son músicas totalmente “fossilizadas”, de cuya popularidad no quedan sino algún que otro testimonio, escrito u oral. Las posibilidades intermedias entre ambos tipos de situaciones, son aún mucho mayores. Para dar noticia de todo esto, aprovecho las transcripciones iniciales.

En un segundo momento de análisis (en cada una de las subcategorías de f.s.), doy paso al *análisis* de las transcripciones de los ff presentados como repertorio de cada zona, ya sin referencias etnográficas de ningún tipo: una vez ubicado cada repertorio, el objetivo que me propongo es sólo de tipo analítico. Para esto, someteré el repertorio presentado en transcripciones standard a una serie de análisis, definiendo previamente los niveles de pertinencia.

¹Hay otro motivo, en este caso de tipo subjetivo, por el que me centro en el análisis de este repertorio: siendo músicas tradicionalmente ligadas a Andalucía y estando relacionadas en su origen con los ff flamencos, realizar un estudio en profundidad sobre ellas es una idea que me ha interesado desde hace tiempo.

III.1. Delimitación del objeto de estudio desde el punto de vista musical.

III.1.1. Los “otros fandangos”: músicas de baile de diversos tipos.

Se trata aquí de mostrar con algunos ejemplos lo que ya adelanté en el capítulo 1º: que existen muchos “fandangos” a lo largo de toda la Península, en las islas Canarias y Baleares y en América. Entre la variedad de fenómenos musicales diversos que responden a ese nombre, se pueden establecer a su vez distintas subcategorías. La más extendida (y citada) es la que llamo “f.s.” porque es en la mitad sur peninsular donde más abundan. Pero por toda la Península e Iberoamérica encontramos diversas músicas denominadas “fandangos”, que sólo parecen coincidir entre sí y con la amplia categoría de f.s. en una cosa: la de ser músicas ligadas tradicionalmente al baile.

Todos estos otros “fandangos”, pueden clasificarse en dos subtipos amplios: tonadas instrumentales y músicas vocales, las cuales en la mitad norte de España son principalmente jotas de diverso tipo, como ya queda dicho.

III.1.1.a. Tonadas instrumentales.

Es frecuente que sean interpretadas por un instrumento melódico (flauta, dulzaina, txistu) y con percusión (tambor, tamboril, pandero o similar)

En los ejemplos 1 a 5, aparecen transcritos cuatro “fandangos instrumentales”. El n.1 (Vizcaya), interpretado al txistu y tambor, lo he transcrito de la M.A.F.E. de García Matos. Es una tonada instrumental para acompañamiento del baile, en compás ternario. Cada cuatro compases dibujan una frase definida, hasta un total de cuatro, que se pueden repetir más veces, al menos una. La escala en que se configura la pieza está en modo mayor, se puede decir que en modo de do (sobre fa)².

El segundo ejemplo, fandango de tipo castellano, es una transcripción de una grabación facilitada por Antonio Porro (Centro de Documentación Musical de Castilla-León). La

²Sigo la terminología de Manzano (1988, vol I: Introducción).

Ej. 1. "Fandango" (Vizcaya)

M G^a Matos. M.A.F.M.E. vol VIII, n. 30

1 $\text{♩} = 140$

txistu

tambor

6

10

14

1^a vez

2^a vez

D.C. al Fine

1^a vez

D.C. al Fine

Ej. 2. Cuellar (Segovia). "Fandango". Grabación facilitada por Carlos A. Porro.
Trasc. MAB.

dulzaina

5

9

13

17

21

25

29

1^a vez

2^a vez

D.S. al Fine

Fine

estructura básica coincide parcialmente con la anterior: cada cuatro compases ternarios completan una frase, aunque en este caso la forma se expande progresivamente a través de variaciones melódicas. La escala es mayor también.

El de Alosno (ej. 3, “fandango parao”) es el único caso que conozco en toda Andalucía en el que la palabra “fandango” se usa para designar algo diverso de la típica forma musical “f.s.” (Por contraste, es Alosno muy conocido por sus otros ff –ejemplos 52 y ss–, que musicalmente no tienen nada que ver con éste *fandango parao*). Lo bailan cuatro parejas de hombres, los *cascabeleros*, en un lugar definido de la plaza mayor después de la procesión del santo (San Juan, 24 de junio, patrono del pueblo). La escala, es algo más original que las dos anteriores: modo de sol³ o mixolidio, escala poco frecuente en la actualidad en la península (por probable evolución y asimilación hacia el modo de do o hacia el mayor tonal), pero muy usada en diversas músicas iberoamericanas.

Ej.3 Alosno (Huelva): “fandango parao” Graba: MAB, 24.VI.1996

³Primer pentacordio igual al del modo mayor pero 7º grado rebajado, situándose a distancia de tono de la 8ª, con función de subtónica por tanto, más que de sensible.

He aquí las escalas de estos tres primeros ejemplos. Debajo de cada una de ellas, se detallan las células rítmicas que aparecen de manera constante en cada uno de ellos. Servirán para contrastar con el posterior repertorio de f.s.

Ej. 1 (Vizcaya)

Escala

Célula rítmica básica

Ej. 2 (Cuellar)

Escala

Célula rítmica básica

Ej. 3 (Alosno)

Escala

Célula rítmica básica

Los números 4 y 5 son dos ejemplos de tonadas instrumentales para baile conocidas como *fandangos*, esta vez de la zona de Valencia, zona que probablemente es, de toda España, en la que más diversidad de fenómenos musicales responden al mismo término *fandango*. Puede comprobarse la gran similitud de estos dos ejemplos con el conocido repertorio para teclado de piezas del S. XVIII (ejemplo 6), que también responden al nombre de *fandango*. Particularmente no veo razones para pensar que estos ff valencianos tengan su origen en un repertorio culto para clave popularizado en el siglo XVIII, sino al contrario: esas piezas, incluidos los ff de Scarlatti, P. Soler, Boccherini, etc., bien pudieron llevar sin mayores explicaciones el nombre de "fandango", si en la época en que se compusieron, este repertorio folklórico era lo suficientemente popular como para que llamara la atención de algunos músicos que inspirándose en él, habrían compuesto obras para teclado de similar factura. Existen ejemplos similares para dulzaina o flauta en otras zonas de la Península, como en el país Vasco (para txistu), conocidos también como 'fandangos', lo que nos puede estar hablando de una antigua difusión popular mucho mayor que la actual.

Ej.4 Bufalit (Valencia): "fandango"

Salvador Seguí: Cancionero de Valencia

dulzaina

tamboril

Ej.5 Nátiva: "fandango" Salvador Seguí: Cancionero de Valencia

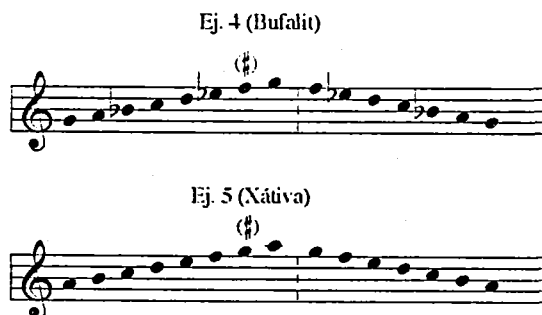
Dulzaina

Tamboril

Como ya se reparó, algunos autores, como Miguel Manzano⁴, hacen derivar a estos “fandangos de autor” de las partes instrumentales de los f.s. Por ello se sorprenden de que estos autores (Boccherini, P. Soler...) sistemáticamente tomaran sólo el material de la parte instrumental y despreciaran el de la parte vocal, cuyas armonías son más variadas. Así pensaba yo también y así lo argumenté en una comunicación en el I^{er} Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología (SIbE)⁵. Pero el posterior conocimiento de este repertorio de tonadas instrumentales para baile (que no se dan por tierras andaluzas), me hizo cambiar de opinión.

Mi hipótesis es que estas tonadas instrumentales, llamadas “fandangos” en sus lugares de origen porque son músicas para baile, habrían dado origen a esas otras piezas de autor.

La escala de los ejemplos 4 y 5 puede interpretarse de dos maneras: en correspondencia con el enfoque de Etzion (1993) y Rosario Álvarez (1984), como una escala menor con un curioso predominio del 5º grado. En correspondencia con esta visión, el fandango de Xátiva estaría en Lam y el de Bufalit en Solm. En el de Xátiva destacaría la importancia estructurante del quinto grado, mi, y en el de Bufalit lo mismo, en este caso re.



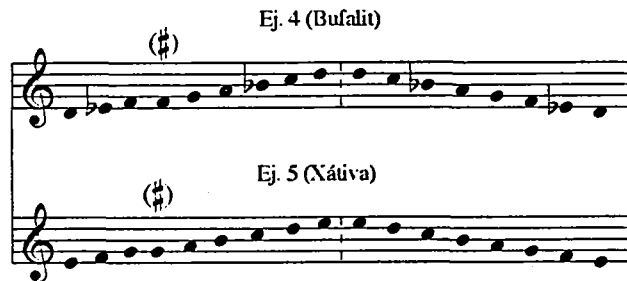
Consideradas ambas escalas
desde el punto de vista 'tonal':
Tonalidad menor.

Sin embargo, aplicando criterios de análisis modal, los ff de Xátiva y de Bufalit, más que en modo menor tonal, como se podría pensar (el 7ª grado está a distancia de semitono de

⁴MANZANO, Miguel. 1995: 412, nota 19.

⁵BERLANGA, Miguel Angel. «Transformaciones y descontextualización en el paso de la tradición oral a la escrita: Villancicos y Fandangos». En *ACTAS del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Barcelona, 9-10 de marzo de 1995*. (Barcelona, La mà de guido, 1996) pp. 97-107.

la nota modal base), se explican mejor pensando en el modo de mi, cuyo tercer grado (sol⁶ en el fandango de Xátiva, fa en el de Bufalit) suena elevado si a continuación le sigue el cuarto (atracción del tercer grado por el 4º). En el caso de Bufalit, incluso la nota final es un re, que tiene perfecta lógica, si se considera como nota base, final o “tónica”.



Consideradas desde el punto de vista 'modal'
(Escala frigia, o de *mi*).

En el ej. 6 aparece transcrita parte de uno de los ejemplos de “fandangos” para teclado del S. XVIII que Etzion recoge en su artículo ya citado. Véase la similitud con el repertorio de ff recién comentado. En números romanos aparecen sugeridos los dos grados básicos en torno a los que se estructura toda la composición. Sobre el pentagrama de la mano izquierda, la alternancia entre el re y el la, la explico como alternancia entre el 4º grado de la escala modal, y la nota base. Debajo, los grados tonales, según el otro criterio (alternancia entre la tónica menor, re, y dominante, la), cuya lógica no encaja del todo, lo que le lleva a Rosario Alvarez a observar lo *llamativo* que resulta que todos estos ff concluyan en la dominante, cosa que le lleva a afirmar que carecen de cadencias (Alvarez, 1984: 11 y 12). Carecen de las cadencias que se esperan de una música que hubiera sido compuesta con criterios marcadamente tonales, cosa que no es el caso.

⁶Las notas de la escala las designo con minúsculas subrayadas (re, mi...); los acordes mayores con mayúsculas (Mi, Fa...) y los acordes menores con mayúsculas seguidas de la letra *m* (Lam, Rem...).

Ej.6 Richard Twis, viaje por España y Portugal en 1772 y 1773, p. 157 (manuscrito)

Judith Etzion, p. 247

Allegro

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. Chord symbols are placed above or below the notes. The first system (measures 1-4) has chords: I, IV, VII, I, IV, V, I. The second system (measures 5-8) has chords: I, IV, I, IV. The third system (measures 9-12) has chords: I, IV, I, IV, I, IV. The fourth system (measures 13-16) has chords: I, IV, I, IV, VII, IV, and ends with '(sigue)'. The tempo marking 'Allegro' is written in the first system.

III.1.1.b. Diversas músicas vocales para baile.

Hay también diversos “fandangos” vocales por toda la península que no presentan entre sí ningún tipo de similitud formal especial. Que la mayoría de estas músicas presenten un ritmo ternario, no nos dice nada, pues ése es el ritmo más extendido por toda la Península en infinitud de músicas para baile de naturaleza muy diversa. Suelen ser jotas de diversas clases (según la zona) pero designadas como “fandangos”. Se comentan aquí tres ejemplos. Repárese en la disparidad que presentan entre sí y en las grandes

diferencias con los f.s: en sus escalas, en su disposición estructural, en los saltos melódicos, etc.

He aquí una reducción paradigmática del fandango de Jérica (n. 7 del anexo 1), ejemplo de un tipo de músicas para baile que es tradicional en algunas zonas de Valencia y Castellón, a veces designados como “fandanguillo de Cádiz”. Se muestra la estructuración de las siete frases (A-B-C-A-B-C-A), el decurso melódico, la escala y la célula rítmica presente a lo largo de toda la pieza.

Modo mayor tonal sobre *La*.

Las siete frases musicales asemejan a este fandango con una de las más características formas de jota, extendidas por toda la Península.

El ejemplo 8 (anexo 1), fandango de Villanueva de la Serena, Badajoz, figura en el Cancionero de Bonifacio Gil, el cual, en la indicación del tempo anotó: “tempo de jota”.

La escala mayor y la alternancia de frases (aunque en este caso sólo son cinco), acerca también este fandango a las jotas ya aludidas.

Villanueva de la Serena: fandango

Sonoridad de modo mayor tonal
o de *modo de do* con cromatizaciones
en el 4º grado.

El fandango de Albuquerque (ej. 9), se distancia de los anteriores ejemplos. Parece que antiguamente era sólo instrumental, y así viene recogido en el Cancionero de Bonifacio Gil, cuyo material trabajó y recopiló su autor en la década de los 50. En la siguiente reducción paradigmática, resalto las tres secciones en que se divide (la central es instrumental), la escala, que es también mayor, y la célula rítmica presente en toda la pieza. Los acompañamientos instrumentales (vid. transcripción standard) se hacen sobre los grados I, IV y V.

Albuquerque: fandango

Sección A (vocal)

Sección B (instrumental)

Sección C (vocal)

Modo mayor tonal.

Con los ejemplos presentados aquí, entiendo que queda suficientemente explícito lo que adelanté en el segundo capítulo a propósito de las definiciones que se han dado del término:

- 1) Que existen muchos fenómenos musicales diversos tradicionalmente conocidos como “fandangos”.
- 2) Que por tanto es camino poco acertado, por no decir estéril, pretender llegar a una definición del término basada sólo en los caracteres musicales de los ff. Si éstos son tan variados, buscar una definición en estos términos lleva (ha llevado) a auténticos despropósitos.
- 3) Y que lo único que une a todo este conjunto de músicas, tan variadas en términos de estructuras sonoras, es –como ya he afirmado reiteradamente– el ser interpretadas en un contexto de bailes tradicionales y en un marco festivo de un tipo u otro. Todo esto, claro está, salvando los actuales fenómenos más o menos acelerados de folklorización⁷.

Las afirmaciones 1) y 2) quedan comprobadas con los datos que hasta aquí se han aportado y así leídas, nos suenan ya a evidentes. Pero por obvias que parezcan, hasta la fecha no se han planteado así de explícitas, ni se han documentado por escrito en base a un repertorio variado de músicas designadas como “fandangos” de diversos lugares. Por lo tanto serán dos de las conclusiones finales de esta tesis. Lo afirmado en el número 3), aunque ya se ha probado con la selección de textos que sobre ff hice en el capítulo 1º, quedará más explícita en el capítulo siguiente.

III.2. Los “fandangos del sur”. Primera aproximación musical.

Una vez vistos estos ejemplos de la diversidad de músicas llamadas *fandangos*, daré un paso adelante, que es mostrar varios ejemplos de ff que musicalmente hablando *presentan todos ellos rasgos formales comunes*. Varios rasgos se pueden individuar como característicos de todos los f.s. Y lo son de manera lo suficientemente diferenciada, como para que quede justificada la pertinencia de incluir todos estos ff dentro de una misma categoría formal. Esto no significa que sean simples de definir. Así lo resalta Philippe Donnier, aunque para el caso de los ff flamencos (Donnier, 1996: 101 y 125).

⁷El concepto de folklorismo, siguiendo la caracterización de Josep Martí (Barcelona, Ronsel, 1996), incluye también fenómenos de cambios recientes en los modos de representación o contexto festivo: del más reducido marco de las fiestas de ff tradicionales en cada localidad, han pasado a poder oírse en cualquier escenario.

Más abajo (III.3.3.2.) defino con mayor precisión los niveles de pertinencia de los que me serviré para analizar este repertorio. Pero se verá que los ejemplos que a continuación siguen (nn. 10 a 16), coinciden todos ellos en ser músicas *vocales*, con la misma estructuración formal (*seis frases*), con el mismo tipo de *configuración melódica básica*, en *ritmo ternario* y con el mismo *tipo estrófico*: cuarteta o quintilla octosilábica. Para que la unidad formal referida venga inicialmente destacada, he transcrito en estos ejemplos iniciales, sólo la parte vocal de una de las coplas de las varias que suelen interpretarse cada vez que se cantan ff de este tipo.

Para la transcripción, he elegido la negra como unidad abstracta de referencia, por lo tanto el compás de referencia de las transcripciones será el de 3/4 (Donnier, 1996: 56). Ya aclaré (I.5.2.a) que para resaltar la escala común a todos estos ff, los he transportado haciendo coincidir todas las notas finales con el mi^3 de la primera línea del pentagrama en clave de *sol*.

El único ejemplo “histórico” que aquí muestro es el primero (ej. 10): una copla de fandango que transcribió Mijail Glinka con ocasión de su viaje por España. Parece estar sacada de la que le cantó una tal Lola, de Granada. La transcripción es bastante convencional. El único detalle extraño es el $do\#$ del compás 22, no habitual en los fandangos de este tipo. A raíz de unas palabras del propio Glinka se puede entender que esta transcripción no es exacta, sino aproximada. Hablando de su paso por Granada, Glinka escribe en una carta⁸:

Estudio con aplicación la música española. Aquí se baila y canta más que en otras ciudades españolas. La melodía y baile que predomina en Granada es el fandango. Comienzan las guitarras y después, cada uno de los presentes, por turno, canta su copla mientras una o dos parejas bailan con castañuelas. Esta música y baile son tan originales que hasta ahora no he podido captar la melodía porque cada uno canta a su manera (...).

Y en otro lugar escribe:

Los giros melódicos, la distribución de las palabras y los adornos son tan originales, que hasta ahora no he podido captar plenamente todas las melodías escuchadas. (Alvarez Cañibano: 1996).

Los demás ejemplos son transcripciones que he realizado de ff interpretados en la actualidad.

⁸ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio. *Glinka. Los papeles Españoles*. (Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996).

Ej. 10 Copla de fandango. Mijaíl Glinka. Madrid, 5. VI. 18-16.

Ten go yo mi co ra zón

ten go yo mi co ra zón

con moel de San A gus tín

ver tien do go tas de san gre

al a cor dar me de ti

ten go yo mi co ra zón

Tengo yo mi corazón
como el de San Agustín,
vertiendo gotas de sangre
al acordarme de ti.

Ej. 11 Verdial estilo "Montes" (voz)

Fonoruz-ACMI Records, 1994 Transcr. MAB

Y tór to laen el a ru yo

túe res pa lo ma tor caz

y tór to laen el a ru yo

por don de quie ra quevas

nohay sa le ro co moel tu yo

ni ca ra tan re sa la

Tú eres paloma torcaz,
y tórtola en el arrullo.
Por donde quiera que vas,
no hay salero como el tuyo
ni cara tan resalá.

Ej 12. Alosno: Fandango de M^a Manuela. M.A.F.M.E. CD3, n.11.

Son tus ojos dos cañones
son tus ojos dos cañones
tu frente campos de guerra
y tus dientes batallones
y tus labios dos banderas
del regimiento de amores

Son tus ojos dos cañones,
tu frente campos de guerra,
y tus dientes batallones,
y tus labios dos banderas
del regimiento de amores.

Ej. 13. Malagueña de Barranda (Murcia). Las Cuadrillas de Murcia. CDI, 1. Trans MAB

Era cuando más llovía
que yo estuve en tu puerta
era cuando más llovía
(es) tu ve llaman do a voces.
tú no me respondías
y me fui llorando al Moche

Era cuando más llovía
que yo estuve en tu puerta.
Estuve llamando a voces,
tú no respondías
y me fui llorando al Moche

Ej. 14 Lagartera (Toledo): copla de "Rondeña"

Grabación facilitada por A° Porro
Transc. MAB.

Se ne ce si ta te ner
pa ra can tar la ron de ña
se ne ce si ta - te ner
el e co deu na cam pa - na
y la voz deu na mu jer
yel cuer po deu na se rra - na

Para cantar la rondeña
se necesita tener
el eco de una campana
y la voz de una mujer
y el cuerpo de una serrana.

Ej. 15 Membrilla (Ciudad Real): malagueña M. G^a Matos. M.A.F.M.E. CD IV, n. 27.

Da me de tu pe - choun ra mo
ma la gue ñi ta - pu li da
da me de tu pe - choun ra mo
quién tcha dí cho - pi - ca ro na
que ma la gue ña - me lla - mo
ma la gue ñi ta - pu li da

Malagueñita pulida,
dame de tu pecho un ramo.
¿Quién te ha dicho, picarona,
que malagueña me llamo?

Ej.16 Fuente Alamo (Murcia): "Malagueña"

Las Cuadrillas de Murcia. CD II, n. 2
Transc. MAB.

A Se vi llaa ver los to ros
la ma la gue ña se fue
a Se vi - llaa ver los to ros
yen me dio de la ma - ris ma
se laha ga bi la doct mo - ro
la ma la gue ña se fue

La malagueña se fue
a Sevilla a ver los toros.
Y en medio de la marisma
se la ha gabilado el moro

Aunque de lugares muy variados, presentan todos una serie de rasgos formales comunes. El cuadro 1 ayudará a constatarlos más fácilmente. Recoge la parte vocal de esos mismos ff tomando de ella sólo las notas claramente emitidas pero sin detallar el valor temporal de cada una de ellas. No transcribo las apoyaturas, repercusiones o vibratos. Queda por tanto sólo la curva melódica descrita y los saltos interválicos que se producen.

Véanse los siguientes siete rasgos recurrentes (Sin menoscabo de los análisis que hago más abajo). Algunos se ven mejor a través del cuadro 1.

Cuadro 1

Glinka

Málaga
Fa Do Fa Do Sol Do Fa Mi

Huelva
Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi

Murcia
Mi Do Fa Sol Do Sol Do Fa Mi

Toledo
Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi

Ciudad Real
Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi

Fuente Alamo (Murcia)
Mi Fa Do Do Do7 Fa Sol Do Sol Do Fa Mi

1º. En primer lugar el *ritmo ternario*, como muestran las transcripciones. La elección del compás de 3/4 coincide en este caso con el compás por el que optó Mijail Glinka⁹.

2º. Estructuración en *seis frases musicales*. Muy raramente se encuentran algunos f.s. de 5 frases, y aun entonces, la mayoría de los casos parece deberse a error de transcripción o de interpretación.

3º. Cada una de estas seis frases, se inserta en un ciclo de *doce tiempos*. Se ve en todos los ejemplos (transcripciones standard) que todas las frases se inscriben dentro de un ciclo de cuatro compases (ternarios).

⁹En general he optado para las transcripciones de f.s. por los compases de 3/4 o 6/4 en vez de 3/8, 6/8, etc., para evitar la profusión de notas con valores pequeños: una simple cuestión de claridad. Se podrá pensar que los compases de 3/8 y 6/8 expresan mejor el carácter vivo de estas músicas, y en realidad es así. Pero las transcripciones de fandangos que realicé en este tipo de compases resultan menos claras: abundan las corcheas y semicorcheas, muchas de ellas con puntillos, y puesto que opté por separar las plicas a cada cambio de sílaba de la letra, el efecto resultante no me pareció el más estético.

4º. Todas las coplas son precisamente *coplas* desde el punto de vista estrófico, es decir, cuartetos octosilábicos. O bien quintillas octosilábicas. Véase también cómo la tendencia es uniforme en cuanto a la rima asonante (a veces consonante): en las cuartetos riman los versos pares y quedan libres los impares. En las quintillas, la rima suele ser alternante entre los versos impares y los pares: a,b,a,b,a,b.

<u>Glinka</u>		<u>Verdial</u> (Málaga)	
Tengo yo mi corazón	—	Tú eres paloma torcaz	-a
como el de San Agustín	-a	y tórtola en el arrullo	-b
vertiendo gotas de sangre	—	Por donde quiera que vas	-a
al acordarme de ti.	-a	no hay salero como el tuyo	-b
		ni cara tan <i>resalá</i> .	-a
<u>Alosno</u> (Huelva)		<u>Barranda</u> (Murcia)	
Son tus ojos dos cañones	-a	Ayer estuve en tu puerta	—
tu frente campos de guerra	-b	y era cuando más llovía	-a
y tus dientes batallones	-a	(Es)tuve llamando a voces,	-b
y tus labios dos banderas	-b	tú no me respondías	-a
del regimiento de amores	-a	y me fui llorando al Moche	-b
<u>Lagartera</u> (Toledo)		<u>Membrilla</u> (Ciudad Real)	
Para cantar la rondeña	—	Malagueñita pulida,	—
se necesita tener	-a	dame de tu pecho un ramo	-a
el eco de una campana	-b	¿quién te ha dicho, picarona	—
y la voz de una mujer	-a	que malagueña me llamo?	-a
y el cuerpo de una serrana.	-b		
<u>Fuente Alamo</u> (Murcia)			
La malagueña se fue	—		
a Sevilla a ver los toros	-a		
y en medio de la marisma	—		
se la ha gabilado el moro	-a		

5º. Otro rasgo aparece de manera destacada: la *escala común* a todos ellos. A través de curvas melódicas de carácter descendente, todos estos ff. vienen a terminar en la nota mi, que se destaca como centro de atracción tonal. Llamaré a esta escala *modo de mi*, aunque el análisis posterior nos llevará a establecer diversas variantes. Pero ya con los ejemplos aquí transcritos, se percibe esta escala común y ciertas variantes. Éstas son las escalas que aparecen en cada uno de esos ff¹⁰.

¹⁰Los grados de la escala, asépticamente escritos de esta manera, dicen poco. Pero a los efectos de detectar caracteres comunes, considero interesante constatarlos. Es más elocuente describir los procesos melódicos cadenciales más característicos, asunto del que trato más adelante.

Cuadro 2.

Five musical staves showing scales for different locations. Each staff is in treble clef and shows a sequence of notes. The locations and their specific alterations are:

- Glinka: (♯) on the 5th degree.
- Málaga: (b) on the 5th degree.
- Huelva, Toledo, Ciudad Real: No alterations.
- Murcia: (♯) on the 2nd degree.
- Fte Alamo: (♯) on the 2nd degree and (b) on the 5th degree.

Esta escala, en algunos casos (Huelva, Toledo, Ciudad Real), aparece tal cual, sin ninguna otra alteración, como muestra el siguiente esquema:

Grados	I	II	III	IV	V	VI	VII	8ª
Intervalos		1/2	1	1	1	1/2	1	1
	(mi)	(fa)	(sol)	(la)	(si)	(do)	(re)	(mi)

La llamaré *modo de mi diatónico*. Pero en los otros cuatro ejemplos, aparecen una serie de alteraciones o cromatizaciones ocasionales¹¹:

-5º grado rebajado (verdial de Málaga y malagueña de Fuente Alamo).

-2º grado elevado (ejemplo de Barranda, Murcia).

-3er grado elevado (ejemplo de Fuente Alamo).

(Todas estas alteraciones las estudio más abajo de manera detallada).

¹¹En ningún otro caso he oído un do sostenido (último compás del ejemplo de Glinka). Es el único caso que he encontrado de entre todas las partituras consultadas, por lo que no lo consideraré significativo: no cuento con elementos para validar la pertinencia de esa transcripción.

6º. Otro rasgo común a estos ff es que la parte vocal se mueve habitualmente por *grados conjuntos*. Obsérvese que casi no se dan saltos superiores al de 2ª, salvo en las primeras frases.

7º. La *tendencia descendente* de casi todas las frases, sobre todo a partir de la mitad de cada frase, puede retenerse como otro rasgo característico.

Estos y otros rasgos se estudian por separado, como ya queda dicho, a lo largo de este capítulo (desde el punto III.3.3.2. en adelante). Pero vistos ya de esta manera somera, queda justificada la pertinencia de proceder a un análisis de conjunto de este tipo de músicas.

Antes de continuar, ha surgido una cuestión teórica que de no aclarar aquí, tendría que hacerlo en el trascurso de los análisis. Y es que para el análisis de las músicas que estamos estudiando, no podemos aplicar indiscriminadamente conceptos teóricos deducidos de la música "occidental" (como se irá viendo de manera gradual a lo largo de los próximos análisis, no se rigen por las leyes de la tonalidad clásica). Tampoco veo adecuado aplicar a estas músicas los criterios teóricos de análisis deducidos de la modalidad del gregoriano, sin mayores especificaciones, como han hecho algunos folkloristas (quizás porque son los criterios más conocidos entre los musicólogos en España y porque en parte sí se adecúan). Porque también se alejan, al menos en buena parte, de esas pautas. Voy a explicar cómo enfoco el tema, para tener claro posteriormente los criterios de análisis.

III.2.1. Modalidad y tonalidad en la música de los fandangos del sur.

En principio veo más adecuado hablar de modalidad, y no de tonalidad, en referencia a estas músicas. Pero habrá que definir ese "carácter modal" que podemos descubrir en ellas y la escala modal en la que éstos se desenvuelven. Otros aspectos, como puedan ser el rítmico, la interválica, el estudio de las cadencias, los motivos rítmico-melódicos, etc., no hay que separarlos, a la hora de analizarlos, del carácter eminentemente modal de estas músicas.

Para las músicas tradicionales, adopto como no pertinente hablar, sin más, de tonalidad. Esta terminología es adecuada para la música de tradición erudita occidental, puesto que

es en ámbitos de la música de autor donde la tonalidad se desarrolló progresivamente, desde el siglo XVI en adelante.

Sería en efecto excesiva simplificación, afirmar sin más, que las músicas tradicionales (en España), se sustraen a toda influencia de la música tonal: sería igual a considerar los ámbitos de la escritura y la oralidad como dos parcelas independientes, sin interinfluencias.

Pero una cosa es detectar en qué sentido estas interinfluencias se han producido (en nuestro caso, veremos que esto se ha dado de manera acelerada particularmente en los últimos años), y otra distinta aplicar sin mayores precisiones, criterios tonales de análisis y la terminología de la armonía clásica a los ff.

Por otra parte, en las músicas folklórico-tradicionales de la península es cuando menos arriesgado hablar de fenómenos de *bimodalidad* como el que algunos autores citados (Rossy, García Matos y Crivillé, vid. supra apartado II.6.1.) creen ver en los ff.

La modulación en la música tonal sí está bien estudiada y codificados sus procedimientos. Sin embargo en músicas como las que estamos analizando, la cuestión es más compleja. Lo habitual en las músicas tradicionales es una sólo escala, aunque también se producen ciertos procesos modulatorios. En las músicas folklórico-tradicionales de la Península encontramos escalas no heptatónicas, pero la mayoría son heptatónicas y aquí la diferenciación entre aspectos modales y tonales puede ser más difícil individualarla.

La música modal se rige por unas “normas” (no escritas) distintas a las del sistema tonal¹². Entre los rasgos principales que definen un modo, destacan:

a) La relación interválica existente entre la nota principal (que llamaremos nota final en vez de “tónica”) y el resto de los grados de la escala. La modalidad hay que entenderla como «un conjunto de relaciones en las que destaca primeramente el lugar que ocupan, en una escala heptatónica, los semitonos, eso que J. Chailley llama el “noyau modal”» (Colette, 1990: 7).

b) La especial importancia o relieve que adquieren algunos grados. Si en terminología propia de la música gregoriana (que es modal) cabe hablar de *cuerdas recitativas*, (por las

¹²El mejor estudio que he encontrado de la modalidad en la música de tradición oral española es el de MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés* (Madrid- Diputación de León, 1988). 3 t. Vol. I

especiales características de esa música) en el caso concreto de los ff, sucede algo parecido, aunque de naturaleza diversa. Se puede hablar de cuerdas o *grados atractivos secundarios*, en cuanto que éstos siempre están subordinados a una nota que a su vez actúa como centro de atracción de todos ellos, que es la nota final, por la que se nombra al modo.

c) Ciertos giros característicos, p.e. en los arranques, o en torno a esos otros grados importantes. Se puede hablar de fórmulas cadenciales, bien intermedias o bien finales.

d) En la música modal no cabe hablar de los grados 4º y 5º como subdominante y dominante respectivamente. Las especiales relaciones estructurantes que entre estos grados y la tónica se establecen en la música tonal, suelen estar ausentes en las músicas modales. Tampoco el 7º grado funciona a manera de sensible, incluso en los casos en que éste se encuentra a distancia de semitono con la 8º, como sucede en los modos de do y de fa.

e) Ocasionalmente, y en determinados momentos del decurso melódico, ciertos grados de la escala modal pueden sonar elevados o rebajados. Más que cromatismos (como interpretó este fenómeno Riemann en su *Armonía simplificada*¹³), se deben considerar como fenómenos propios y característicos de la música modal y por tanto como propios de la escala en torno a la que una música modal se configura. (Schönberg, 1979: 199).

f) Todos estos elementos, a su vez se traducen en algo difícilmente cuantificable pero describible y perceptible de diversas maneras. Las distintas músicas modales se asocian a distintas *maneras de ser* de las melodías, que se traducen en atmósferas modales distintivas. Cabe hablar de un carácter modal genérico, distinto al tonal, pero también cabe hablar de distintas atmósferas o colores modales, según en qué repertorio modal nos situemos.

Ahora bien de entre todos esos elementos, el primero al que hay que atender para definir un modo es la *relación interválica en torno a la nota que se adivina como final*, nota que en todo momento del decurso melódico ejerce una atracción especial sobre las demás. *Sólo en el caso de que ésta atracción o relación especial deje de estar presente, pasando el centro tonal (modal) a otro grado, que pasa a adquirir mayor importancia, cabría hablar de modulación*¹⁴. Si esto lo detectamos una vez en una pieza, tonada, canción, copla o

¹³Vid Riemann, 1967.

¹⁴También son muy escasos los estudios sobre la "modulación" en la música de tradición oral española. Unas páginas interesantes pueden leerse en el capítulo V de MANZANO ALONSO, Miguel: *La Jota como género musical*. (Madrid, Alpuerto, 1995). Especialmente pp. 154-155.

lo que fuere, podremos hablar de *bimodalidad* (en el sentido de cambio de escala en el tiempo, no de dos escalas simultáneas). Si esto no sucede, sino que la relación de la nota final con las demás sigue presente en todo momento, la música sigue en el mismo modo o escala.

Todavía no he demostrado con datos concretos lo que (por tanto) aún debe considerarse como hipótesis de trabajo: que la escala habitual en la que se mueven estos ff es una, y no dos, y que ésta puede ser designada como *modo de mi*, o mejor dicho una de sus “variantes”. No es que considere éste un “tema clave” del análisis, pero sí que me interesa salir al paso de tanta bibliografía que ha caracterizado a los ff como “músicas bimodales”. He aquí unas breves consideraciones en torno al *modo de mi* en las músicas tradicionales en la Península.

III.2.1.1. El *modo de mi* en las músicas de tradición oral peninsular¹⁵.

Los modos no proceden de una construcción teórica –menos aún en ámbitos que poco tienen que ver con codificaciones–, sino que son distintas maneras de configurarse, en la práctica, las distintas escalas musicales. La oralidad como vehículo de transmisión (que no es algo que encontremos “en estado puro” sino mezclada con los ámbitos de la escritura), no conlleva un código explícito de normas preestablecidas, supone más bien un lenguaje aprendido por tradición, sin mayores explicitaciones. Estos “lenguajes”, en nuestro caso musicales, varían como es lógico, en el tiempo y en el espacio. Y como manifestaciones culturales que son, no hay nada de estático en ellos.

El *modo de mi* está muy presente en las músicas folklóricas tradicionales de la Península, como es bien sabido, particularmente por todo el Mediterráneo español. Puesto que está muy extendido, no tiene nada de extraño que lo encontremos, no en una sólo variedad, sino en distintas variantes o “estados de existencia real” (no teórica).

Caracteriza inicialmente a esta escala *el semitono que se sitúa entre sus grados 1^o y 2^o por un lado y entre el 5^o y 6^o por otro*. Todas las músicas en que observemos esta característica, las definiremos como configuradas en torno a esta escala.

¹⁵Para el modo de mi en las músicas de tradición oral española vid. DONOSTIA, P. José Antonio de. “El modo de «Mi» en la canción popular española”. *Anuario Musical*, vol I, 1946. pp. 153-179. Vid también MANZANO ALONSO, 1988, vol I.

Pero otros rasgos de esta escala, que podríamos llamar secundarios, aparecerán o no según de qué tradiciones particulares o “repertorios” se trate. Así por ejemplo, qué grados de la escala actúan como *notas atractivas secundarias* (comparables a las cuerdas recitativas de la música gregoriana). En unos casos puede ser el cuarto, en otros el quinto. Puede darse o no la elevación en un semitono del tercer grado, cuando el decurso melódico se sitúa, temporalmente en torno al cuarto grado como nota atractiva (atracción de la tercera por la cuarta). El quinto grado, puede sonar ocasionalmente un semitono bajo, etc. Mientras la escala sea heptatónica y los semitonos se sitúen habitualmente entre los grados I-II y V-VI, hablaremos del modo de mi. Algunos, como Manzano, hablan de un modo de *mi diatónico* (todas y sólo las notas de la escala natural a partir del mi) y de otro *cromatizado* (aparición de alteraciones ocasionales en algunos de sus grados, particularmente el 3º). Esto último es, como ya destacó el P. Donostia (1946: 153-79), lo más frecuente en las músicas tradicionales de la Península.

Por lo tanto dentro del “marco genérico” del *modo de mi*, hay variedades. Parafraseando el símil usado por Manzano, que habla de los modos como de “colores” –cada modo es comparable a un “color” especial, una región o espacio sonoro peculiar en que se desenvuelven las melodías–, diremos que al igual que los colores admiten muchas variaciones (no sólo hay un rojo, o un verde sino muchas variedades de rojos y de verdes), cada modo o escala modal admite sutilezas, esfumaturas, variantes.

Por el momento bastarán estas observaciones generales como aproximación teórica al *modo de mi*. Más adelante, en el apartado dedicado al acompañamiento instrumental (III.3.3.3.4.b.), lo situaré en el marco de la existencia de otras tradicionales musicales 'mediterráneas' con las que la práctica de los ff coincide genéricamente en ser músicas monódicas acompañadas por instrumentos de cuerda.

III.3. Los fandangos del sur. Algunos datos etnográficos de conjunto relacionados con la caracterización musical.

En el capítulo I, afirmé haber asumido la actual “fragmentación del espacio musical” (Pelinski, 1995:9). Los ff no escapan a esa circulación acelerada de unos lugares a otros, a la que todas las músicas –en mayor o menor medida– se ven sometidas: ¿quién, por muy desvinculado que esté del tema, no ha oído hablar de los ff de Huelva, si es que no los ha oído cantar directamente?

Pero también es cierto que en las localidades donde los ff siguen siendo populares como músicas de baile, presentan rasgos específicos de cada lugar, que los ubican territorialmente (Pelinski, 1995)¹⁶.

Esta circunstancia es la que me ha llevado a proceder finalmente, y por lo que se refiere a la descripción y transcripción de los ff tradicionales de baile, por zonas geográfica y culturalmente diferenciadas. Además, con este modo de proceder, también consigo otros objetivos:

1ª. Contar con un marco expositivo definido, de entre otros muchos posibles (que será por tanto de tipo geográfico-cultural) en el que introducir el elenco de transcripciones que he realizado. Podría haber procedido de otra manera, por ejemplo exponer sin puntos de referencia geográficos ni culturales, todas las transcripciones que he realizado, y a continuación someterlos a un análisis formal, abstrayendo en todo momento de los lugares de "origen". A la postre, terminaré por hacer esto; pero como medio de exposición, considero más interesante aportar ciertas referencias geográficas y etnográficas junto al elenco de transcripciones. Este procedimiento, además, será útil para determinar peculiaridades locales que posteriormente pasaron a engrosar estilos flamencos determinados. En el análisis de los ff flamencos y de Huelva (III.3.4. y III.3.5.), se comprobará la utilidad de este modo de proceder.

2ª. Dar a conocer también cuáles son las zonas, particularmente del sur de la Península, y más en concreto, de Andalucía, en donde estas músicas siguen siendo populares como músicas de baile: paralelamente a las transcripciones standard, aporto algunos datos acerca de la popularidad de esos ff.

3ª. Procedo también así porque casi toda la bibliografía que tenemos acerca de los ff, procede a través de la descripción geográfica, aunque esto se ha hecho de manera muy superficial. (Cierto que la mayoría de los que han tratado el tema se han dejado llevar por los *a priori*. Dan por sentado que si los ff de cada lugar muestran entornos culturales propios, habrán de diferenciarse también musicalmente, sin someter esta afirmación a ulteriores comprobaciones. Mi "método" no es éste). *Lo geográfico será un medio de exposición, un marco de referencia inicial*. El análisis musical, por su parte, será estrictamente formal. Y sólo *a posteriori*, no *a priori*, acabaré mostrando que sí existen ciertos aspectos de la estructura sonora que caracterizan y distinguen a unos ff de otros. Particularidades que nos acabarán confirmando la pertinencia de proceder por zonas

¹⁶Esto sucede con los ff de baile, no tanto con los ff flamencos, de los que sí cabe afirmar que circulan de un lugar a otro en discos y entre los cantaores, sean de una localidad o de otra: para los ff flamencos, sí cabe hablar de "desterritorialización" o desvinculación de vínculos locales o territoriales.

geográficas, de que cabe hablar de una cierta territorialización. Por lo tanto, siempre y cuando quede a salvo el rigor metodológico del análisis, el movimiento de “ida y vuelta” (Nattiez, 1991: 77) será de utilidad. En este caso, el ida y vuelta se refiere desde los datos estrictamente musicales a los etnográficos. Así entiendo el concepto de pertinencia cultural del que hablara Arom (1985: 280 y ss).



III.3.1. El marco geográfico.

La “zona de influencia” de los f.s. se sitúa –de manera bastante aproximada– al sur de una línea que imaginariamente pasara de este a oeste a la altura de la ciudad de Madrid, tal como se ve en el mapa. Más al norte no se conocen como propios, no se cantan ni bailan¹⁷. Estos ff se interpretan por lo normal en ocasiones festivas y acompañando al baile.

¹⁷Sí que encontramos músicas llamadas “fandangos”, pero como ya ha quedado aclarado (III.1.1.), no son, musicalmente hablando, f.s. Por ejemplo, entre las provincias de Ávila y Madrid, más allá de localidades como Navalmoral, Burgohondo y El Tiemblo, ya no se cantan ni bailan las típicas “rondeñas” –modalidad de f.s.– de los valles de los ríos Tietar y Alberche (provincias de Ávila, Toledo y Cáceres).

Al sur de esta línea, los núcleos de población en los que se cantan y bailan ff de este tipo –principalmente pueblos pequeños–, son innumerables. Pero existen ciertas zonas bastante definidas en las que estos ff son músicas que bien pueden ser llamadas *populares*, por conocidas y practicadas. Me voy a servir de ellas como puntos de referencia para la exposición. De hecho, también procedí así en mi trabajo de campo: dirigir la investigación a las zonas que paulatinamente iba descubriendo que podrían asociarse a un tipo de ff más o menos definidos, con ciertos rasgos distintivos. Zonas en las que además, había conciencia entre sus habitantes, de “poseer” un tipo de fandango [entiéndase del sur] característico. Estas zonas son las siguientes:

- a) Montes y costa de la provincia de Málaga y algunas comarcas de las provincias colindantes, especialmente Córdoba y Granada por el interior; y Cádiz, Granada y Almería por la costa. Es la zona de los ff *verdiales*.
- b) El Andévalo y parte de la sierra de Huelva (fandangos de Huelva).
- c) Zona de las Cuadrillas, en Murcia (malagueñas) y provincias colindantes: especialmente Almería y Albacete, y, en menor medida, Granada, Jaén.
- d) Zona de l'Horta valenciana, hasta la plana de Castelló: *valencianes de l'u y riberenques*¹⁸. Por el sur este tipo llega hasta *l'alacantina* del ball xafat (Horta de Alicante).
- d) Valles del Tietar y Alberche, en Gredos (*Rondeñas* de Toledo, Ávila y la Vera de Cáceres).
- e) Islas Canarias (*malagueñas*).

Oyendo cualquier fandango –del sur¹⁹– de cada una de estas zonas (o leyendo las transcripciones), no será difícil, en efecto, captar, por un lado, ciertos rasgos comunes a todos ellos –que en el apartado III.2. han quedado individuados: seis frases musicales, escala musical igual o muy semejante, cuartetos o quintillas, estructuración en doce tiempos por cada frase musical...–. Pero al mismo tiempo se pueden captar (al principio intuitivamente), los rasgos diferenciadores propios de cada una de estas zonas.

Me detendré sobre todo en los ff andaluces, porque es éste un repertorio amplísimo y la tesis no es sólo este capítulo. De las zonas de Murcia y Valencia, Castilla-La Mancha, Gredos y Canarias, zonas de f.s. suficientemente diferenciados, sólo realizaré algunas

¹⁸En esta zona no he realizado trabajo de campo. Utilizo informaciones suministradas por Carles Pitarch y Jordi Reig, así como sus recientes publicaciones (vid bibliografía).

¹⁹También en la mitad sur de España, como ya se ha observado (III.1.1.), hay músicas conocidas como “fandangos” o fandangás cuya «forma musical» no es la de los f.s. Esto sucede sobre todo en la zona de Valencia, Alicante y Castellón y Extremadura. En Andalucía esta ambigüedad terminológica no existe: salvo algún caso muy aislado, como el *fandango parao* de Alosno (ej. musical n.3). El resto de “fandangos” que se conocen, son ff “del sur”.

transcripciones standard de algunos de esos ff y un rápido análisis, aunque siguiendo en todo caso las mismas pautas aplicadas para los ff andaluces y para los ff flamencos. Por otra parte, es en Andalucía (quizás junto con la zona de las Cuadrillas), donde existe más cantidad y variedad de f.s. Además, los ff flamencos, que también analizaré, tienen su origen en los ff andaluces²⁰.

Así pues, sólo a los ff. andaluces (verdiales, onubenses, flamencos) aplicaré *strictu sensu* esos dos “momentos” ya aludidos: el primero más descriptivo y expositivo (exposición de transcripciones standard junto a algunos datos etnográficos) y el segundo, de tipo formal-analítico, mediante la aplicación a cada repertorio de los niveles de pertinencia analítica y obtención de resultados formalizados. Una vez hecho esto, procederé a una comparación formal entre ellos.

III.3.2. *Los fandangos del sur en Andalucía.*

Existe la vaga y generalizada opinión de que los ff “son algo propio de Andalucía”. Es cierto que comparativamente con otras zonas de la Península, están más extendidos. Pero ya sabemos que no son algo exclusivo de esta región: ni todos los ff son “del sur”, ni los f.s. se cantan y bailan sólo en Andalucía. A esa vaga opinión puede haber contribuido también el hecho de que en el flamenco, los ff son una de las ‘familias’ o tipos de cantes más extendidos. Puesto que el flamenco también se asocia en el subconsciente colectivo a “lo andaluz”, la asociación de ideas tiene su lógica. Esta opinión, está extendida incluso entre andaluces, y ya algunos autores del siglo pasado, así la dejaron escrita. Véase por ejemplo el siguiente pasaje de la obra ya comentada *El pueblo andaluz*, escrita a fines del siglo pasado. El sevillano Gutiérrez de Alba, refiriéndose a la diversidad de bailes en España, escribe:

Sus bailes principales son el *Zortzico* en las Provincias Vascongadas; la *Jota* en Aragón, Navarra y Valencia; las *Seguidillas* en la Mancha y algunos pueblos castellanos; la *Muñeira* en Galicia y el *Fandango* en Andalucía (...). En Andalucía se ha bailado y se bailará siempre con predilección el hechicero *Fandango* y otros bailes de la misma naturaleza, que Dios crió para las mozas de esbelto talle... (Gutiérrez de Alba, 1995: 78).

Sobre los ff *en Andalucía* no existe ninguna obra de conjunto. Tampoco parece que alguien haya realizado el suficiente trabajo de campo como para acometer la empresa. En

²⁰Excepción hecha de los cantes de Levante, en los que parecen haber influido los ff murcianos.

Andalucía no faltan flamencólogos, que saben (quién más, quién menos) de ff flamencos. Pero hay pocos musicólogos que se hayan aplicado al tema, yo diría que ninguno. Ni siquiera abundaron nunca folkloristas por estas tierras, a pesar de las figuras de Machado y Alvarez y Rodríguez Marín.

Es opinión común que en Andalucía hay dos zonas especialmente diferenciadas de ff locales: Huelva y Málaga. Un texto de entre muchos que resume este estado de opinión es el siguiente de Luque Navajas: «Gravita el fandango andaluz sobre dos grandes pilares: Huelva y Málaga. (...) El fuerte sello de cada cual hace fáciles de distinguir los onubenses de los malagueños» (Luque Navajas, 1988:39).

Pero todo lo que pasa de aquí, es dar datos por supuestos. En todos los textos se da por admitida la existencia de estos dos “focos”, pero no se detallan las diferencias, el alcance, la extensión, la popularidad actual de unos y otros... Ni contamos con ningún estudio con referencias a los rasgos musicales que los individualizan y diferencian. Por lo demás, predomina a la hora de encararlos una confusión de ámbitos: ni se diferencian ni se distinguen los ámbitos “folklóricos” (los de los ff de baile) de los flamencos. El hecho de que 'en la realidad' a veces estos dos ámbitos no se presentan tampoco claramente diferenciados (en la provincia de Huelva, vid. infra III.3.5.), no justifica que se los asimile conceptualmente: eso contribuye a la confusión.

En pocas obras aparecen transcripciones. Eduardo Ocón publicó algunas partituras de ff de tipo verdial.²¹ En la obra de García Matos *Danzas Populares Españolas*. (1971: 18-20)²² aparecen tres transcripciones de ff: dos malagueños y uno de Huelva. Pero García Matos sólo llega a afirmar que ambos tipos guardan su personalidad definida, y poco más. Uno de los pocos cancioneros andaluces publicados, el de M^a Dolores Torres, contiene varias partituras de ff (sólo la parte vocal).²³ Algunos trabajos aún no publicados, como el de Norberto Torres citado en el capítulo introductorio,²⁴ tampoco entran a la confrontación de los rasgos de unos ff y otros. Quien sabe sobre los ff de Huelva por ejemplo, nada o muy poco sabe sobre los almerienses. Una excepción a esto es la ya clásica obra de Hipólito Rossy (*Teoría del cante jondo*, 1966). Pero Rossy confunde con frecuencia los conceptos de flamenco y músicas tradicionales. Recientemente he podido tener acceso a la excepcional tesis doctoral de Philippe

²¹OCÓN, Eduardo. *Cantos Españoles*. (Málaga-Leipzig, 1874). Ed. consultada: 1888. 87 pp.

²²GARCÍA MATOS, Manuel. *Danzas Populares Españolas: Andalucía, I*. (Madrid, Sección Femenina del Movimiento, 1971).

²³TORRES RODRÍGUEZ, M^a de los Dolores. *Cancionero Popular de Jaén*. (Jaén, Instituto de Estudios Jiennenses del C.S.I.C., 1972) 584 pp.

²⁴ TORRES, Norberto. “Los fandangos de Almería: contexto general y análisis musicológico” (Almería, por manuscrito, 1994). 80 pp.

Donnier²⁵. Esta obra encara con rigor las similitudes y diferencias existentes entre los ff flamencos de Huelva y los que él llama 'tipo Málaga' (también flamencos). Aun habiéndola leído en un estadio ya avanzado de realización de este trabajo, he podido incorporar sus conclusiones a mi estudio. Ahora bien, Donnier se centra en el análisis de las estructuras musicales de los cantes flamencos, y dentro de ellos, también en el de los ff. Por lo tanto hace pocas referencias a los ff "preflamencos", es decir, al mundo de los ff folklóricos –que mantengo que pueden y deben separarse conceptualmente de los ff flamencos–. Donnier no realiza propiamente la comparación entre ambos 'repertorios'. Hecha esta aclaración, y por el rigor con que Donnier ha trabajado, muchas de sus conclusiones las he incorporado a mi discurso.

Dejando sentada la existencia de este estado de opinión (o "de la cuestión"), compartido más o menos pacíficamente, cabe hacerse las siguientes preguntas: ¿Esa bipartición se establece en términos estrictamente musicales, o también hay rasgos *culturales* que diferencien a unos y otros ff?. ¿Y qué alcance tiene el término *pilares* en el sentido en que lo usa Luque Navajas? (1988: 39) ¿Hay realmente dos zonas geográficamente definidas que han actuado o actúan como focos de influencias? Y esas influencias, ¿a través de qué procesos se han producido? ¿Vienen de antiguo o son actuales? ¿Esa decantación es algo reciente, ligado a procesos de difusión a través de medios de comunicación, de discos, de la radio...? ¿Cómo ha influido en la popularidad creciente de los ff de Huelva la identificación de éstos con el mundo del flamenco a partir de los años 20 de este siglo?

Las respuestas a estas cuestiones irán saliendo a lo largo de este capítulo y del siguiente. Pero anticiparé aquí algunos datos etnográficos que nos hablan de las principales diferencias entre los ff verdiales y los onubenses. Pueden sonar a conclusiones aún no demostradas, pero estos datos se suelen obviar en la bibliografía habitual (que parece estar escrita sólo para conocedores en la materia, situándose en un plano *émico* que no da razones explicativas explícitas de lo que se afirma).

²⁵DONNIER, Philippe. *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*. Tesis doctoral dirigida por Bernard Lortat-Jacob en la Universidad de París X. (París, pro manuscrito, 1996). 2 t.

III.3.2.1. Algunos datos a favor de la pertinencia de la bipartición entre fandangos orientales y occidentales.

Primera diferencia: el grupo instrumental.

En la zona de los ff verdiales, lo tradicional es que éstos se interpreten con una *pequeña orquestilla* llamada las más de las veces *panda o cuadrilla*²⁶, en la que aparecen –o aparecían hasta hace unas décadas– todos o algunos de estos instrumentos: violín y/o laúd, como instrumentos melódicos. Guitarra como instrumento acórdico acompañante. Palillos, platillos, pandero y otros, como instrumentos de percusión.

En Huelva –en una parte de esata provincia– la práctica tradicional es muy diversa: los ff se interpretaron (hasta hace no mucho) con *flauta y tamboril*. Pero desde finales del siglo pasado, y más aún conforme avanza este siglo, la flauta y el tamboril fueron sustituidos, progresivamente, por guitarra (en lugares como Almonaster o Cerro de Andévalo, hoy conviven las dos prácticas)²⁷.

Segunda diferencia: el lugar donde tradicionalmente han sido practicados los fandangos.

En la zona de los verdiales (ver mapa), el poblamiento de cortijos es o fue habitual hasta hace unas décadas, mientras que en la de Huelva no existe este tipo de poblamiento sino sólo pueblos, y entre pueblo y pueblo: bosque, matorral y encinas o campos de cultivo. Pues bien, los ff verdiales hasta hace unos treinta años se practicaban en las aldeas o cortijadas y no en los pueblos. Sin embargo en Huelva sólo son conocidos en los pueblos, porque allí no abunda el poblamiento disperso.

Tercera diferencia: la extensión de las zonas de influencia.

Dejando por el momento de lado los procesos de difusión o popularización de los ff a partir de las primeras décadas de este siglo, el mapa refleja que, hablando en términos de 'territorialización' (Pelinski, 1995), los ff verdiales se extienden por una zona mucho más amplia que los de Huelva: mientras éstos se localizan en una zona muy definida de esa provincia, que es el Andévalo, y parte de la sierra, los ff verdiales se practican tradicionalmente por toda una amplia zona que se extiende, por la costa, desde Tarifa hasta Almería, y por el interior se adentra más o menos hacia el norte²⁸.

²⁶El nombre de *cuadrilla* es más propio de la zona murciana y el de *panda* de la malagueña.

²⁷Esto, en líneas de primera aproximación, porque también podemos encontrar guitarra sólo en la zona de los verdiales, y panderos y laúdes en Huelva. Pero se verá que son procesos de interinfluencias mútuas, que no impiden que, por recurrente y característico, puedan ser retenidos como propios de Huelva la flauta y el tamboril o la guitarra sólo, y como propios de la zona malagueña y colindante el violín, los platillos, el pandero, castañuelas y guitarras.

²⁸En la actualidad, sólo en la zona de Málaga y en las Alpujarras conservan estas agrupaciones popularidad.

Cuarta diferencia: el nivel de popularidad actual.

Pero si hablamos en términos de 'desterritorialización', contrariamente son los ff de Huelva (y desde los años treinta de este siglo aproximadamente), los más populares en la actualidad. Los condicionantes de este proceso los analizo en el apartado III.3.5. Baste con anticipar que están ligados a su vinculación con el mundo del flamenco desde principios de siglo: es a partir de los ámbitos flamencos (cantaores, discografía....) como los ff de Huelva han llegado a adquirir una gran popularidad²⁹.

Quinta diferencia: la diversa manera de caracterizar o definir (en términos émicos) a unos fandangos y otros.

Hay una diferencia de conceptualización sobre la que nadie ha reparado: la caracterización que en términos émicos se hace de los respectivos ff por parte de la población, entre conocedores y aficionados (me refiero aquí a los ff folklóricos, no a los flamencos, es decir a los verdiales malagueños y a los *estilos locales* de Huelva). Esta caracterización, a su vez, nos va a hablar de dos maneras distintas de entender los ff en una y otra zona.

Los ff en Huelva están émicamente fijados en cada una de sus frases. Los aficionados y cantaores, saben cómo tienen que cantar cada fandango, p.e. el de Valverde, o el de Almonaster. Salvo rasgos de estilo personales, siempre se cantan igual³⁰.

Por el contrario, en los ff verdiales bailables o folklórico-tradicionales (no en los flamencos) no existe "el fandango de Almogía", o "el fandango de Comares" o de cualquier otro pueblo. Los cantaores o aficionados o conocedores, no hablan de tal o cual fandango sino de estilos locales (el *estilo* de Comares, de Jeva, el de Montes, o Almogía). Los *estilos locales* en la zona de los verdiales se definen por la instrumentación, la tímbrica, el ritmo de acompañaamiento... Pero no por la copla. Contrariamente a lo que sucede en Huelva, la copla o parte vocal no es una estructura fijada. Cada cantaor tiene su o sus estilos personales de coplas, propios o aprendidos de otros, por lo que dentro de "un mismo fandango", caben muchos estilos personales. Así pues, en la zona de los verdiales el fandango es una *estructura general* sobre la que cada cantaor realiza sus *versiones personales*, que pueden ser muy variadas.

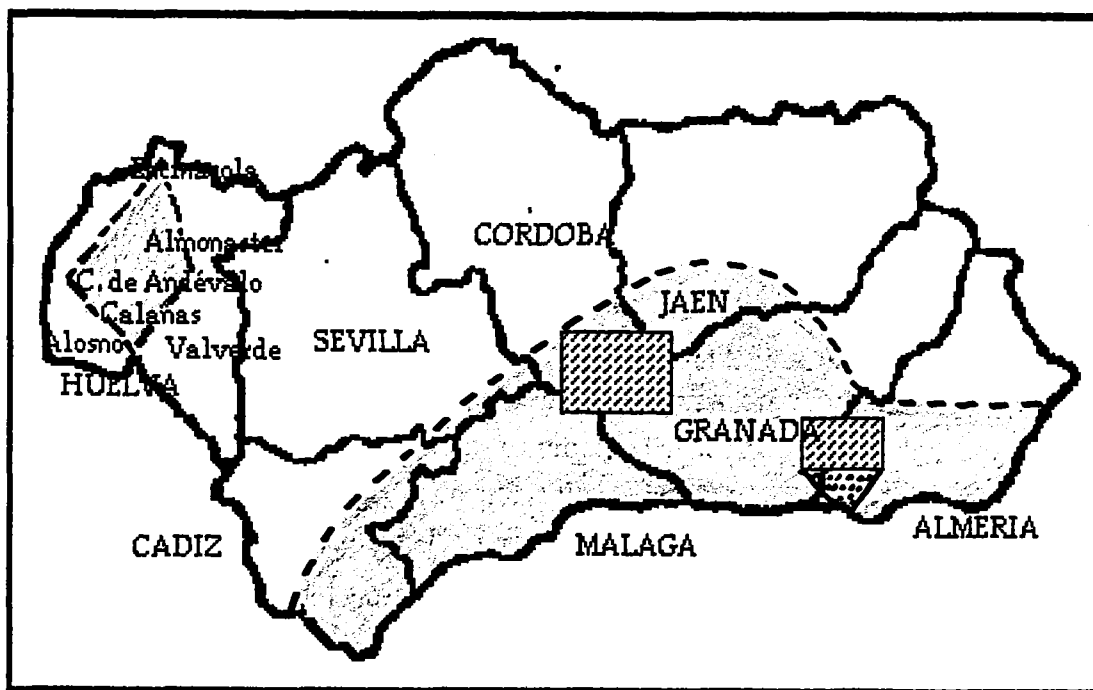
²⁹No es ajena a este proceso la iniciativa puesta por algunos onubenses (sobre todo alosneros) en la difusión de "sus fandangos": desde principios de siglo, allá donde ha viajado un alosnero, lo ha hecho con la bandera de sus ff por delante. El espíritu emprendedor del que hacen gala las peñas flamencas –de Huelva y algunos pueblos onubenses, particularmente Alosno–, cultivando el cante de 'sus' ff como señas de identidad colectiva, sigue contribuyendo a este proceso.

³⁰Esto es compatible con el hecho de que en algunos lugares –particularmente Alosno–, existan varios modelos o fandangos distintos, procedentes habitualmente de versiones personales que se han popularizado.

Sexta diferencia: el diverso papel que juega el cante en ambas zonas.

Esto se vincula a lo que ya sabemos, pero que se podría retener como otra diferencia, aclarando de nuevo que otra cosa será cuando entremos en ámbitos propiamente flamencos (III.3.4.). Se puede formular en los siguientes términos: *mientras los ff verdiales (folklórico-tradicionales) se subordinan siempre al baile, los onubenses han perdido prácticamente esta referencia.* Los ff verdiales son de hecho la parte vocal de un todo, que es la fiesta de baile. En Huelva en cambio, los ff se practican cada vez más en reuniones de cante, en las peñas³¹.

Con esto queda justificada la pertinencia de hablar de dos prácticas diferenciadas en Andalucía, así como culturalmente se puede hablar de dos zonas distintas. De lo que se tratará a continuación es de justificar estas afirmaciones en lo que se refiere al aspecto de las estructuras musicales a través de transcripciones y análisis. Me centraré en los ff verdiales primero, después analizaré las derivaciones flamencas de los ff verdiales y en tercer lugar analizaré los ff onubenses.



En sombreado: "zonas de territorialización" de los ff de Huelva y verdiales.
Figuras geométricas: zonas del trovo de las Subbéticas y del trovo alpujarreño.

³¹Esto tiene sus matices, que se verán en los apartados dedicados a cada tipo de ff.

III.3.3. Los fandangos verdiales.

La terminología habitual reserva el término *verdial* para los ff malagueños, pero de manera no exclusiva: a todos los que se les supone emparentados con ellos, también se les suele designar con este término genérico³². El término no es muy antiguo, se ha extendido progresivamente a lo largo de este siglo. La cosa aludida con él (un tipo de ff), anteriormente se la designaba –y sigue designando– con términos genéricos y coloquiales, sobre todo bajo el de *fiesta*. Se aludía más a la ocasión (o a la cuadrilla en acción que hacía la música, a la panda, o a la *fiesta*), que a la forma musical. Pero en la actualidad ya es una palabra admitida, también en la bibliografía.

Algunos autores designan como *verdiales* sólo a los ff malagueños. Otros los hacen extensivos al sur de la provincia de Córdoba. Otros, amplían a las zonas costera y oriental de la de Granada. Otras veces se incluyen los fandangos de Almería. Y esporádicamente se les hace extendidos por algunos puntos de Cádiz y Sevilla. Se puede ver reseñadas estas opiniones en Molina y Mairena (1963), Luque Navajas (1988), Caballero Bonald (1988), Blas Vega (1992), Martín Salazar (1991) etc. Molina por ejemplo, a propósito de la “zona de asentamiento” de los ff verdiales no incluye los fandangos de Cádiz ni los de Almería:

Están difundidos en una amplia región que se extiende de Vélez-Málaga a Marbella, Lucena y Baena. Ésta es su zona propia, de la que irradia hasta Utrera por el Oeste, Córdoba por el Norte y Granada por el Este. (Molina-Mairena, 1979: 286).

Entre los flamencólogos, se admite que de los verdiales provienen todos los estilos malagueños del flamenco, como podemos leer en el siguiente texto:

Puede decirse, sin riesgo de error grave, que la verdial, o fandango verdial, ha sido el módulo primigenio y nutricio de todos los cantes que se agrupan dentro del común enunciado de *estilos malagueños*. (Andrade de Silva, 1958: 47).

Un texto de Luque Navajas nos puede servir para ubicar inicialmente –desde el punto de vista de la música que hacen– a las pandas, el tipo de agrupaciones tradicionalmente ligado a los ff verdiales. Particularmente las definen:

³²La opinión más lógica y extendida liga el nombre de verdiales al partido (distrito) rural del mismo nombre, en los Montes de Málaga, no lejos de la capital, en donde tradicionalmente se han cantado y bailado estos fandangos. El grupo que tradicionalmente interpreta los ff de baile tipo verdial es la panda. Sobre el carácter de estas agrupaciones, vid cap. IV.

... el empleo del violín, que se permite ciertos floreos y barroquismos. Este instrumento da la voz cantante a todo el conjunto, formado además, generalmente, por dos guitarras, un gran pandero y dos pares de pequeñísimos platillos. Las guitarras afinan en el quinto traste y se acoplan así con el violín que no utiliza más que las tres primeras cuerdas (...). Los pequeños platillos son parecidos a los crótalos, pero se tocan uno en cada mano... (Luque, 1988: 40-41).

Los siguientes pueden ser retenidos como instrumentos característicos de las orquestillas o pandas de los ff verdiales:

Instrumentos característicos de los fandangos verdiales.

<u>Melódicos.</u>	Violín Laúd
<u>Rítmicos</u>	'Palillos' (castañuelas) Chinchines (platillos, crotalillos) Pandero (Carrañaca, almirez, botella...)
<u>Acórdicos</u>	Guitarras

Atendiendo a estas características, se pueden detallar las siguientes zonas, de oeste a este, en las que la práctica de ff verdiales es o ha sido popular hasta hace unos años³³:

- a) En la provincia de Cádiz, la zona del fandango conocido como *Chacarrá*, zona costera mediterránea y suratlántica: Tarifa, Alcalá de los Gazules, Paterna, los Barrios... y parte de la Sierra de Grazalema.
- b) En la provincia de Málaga. En continuidad con la anterior, principalmente al E. del río Guadalhorce. En el centro: Montes, Álora, Cártama, Valle de Abdalajis, Torcal... hasta Villanueva de Algaidas y Cuevas de S. Marcos al norte. Hacia el este, toda la Axarquía, hasta los cortijos de Nerja y zona de Alcaucín.
- c) En la provincia de Córdoba, parte de las Subbéticas, desde Puente Genil hasta Lucena, Iznajar, Rute y Priego de Córdoba y aldeas existentes por la zona.
- d) En la provincia de Jaén, la zona cultural y geográficamente emparentada con la anterior, en torno a Alcalá la Real.

³³De la evolución reciente, de procesos de folklorización en algunas zonas, etc, vid. capítulo IV.

e) En la provincia de Granada, y sin soluciones de continuidad con las dos zonas recién citadas: toda la tierra de Loja hasta Algarinejo y Montefrío por el norte, Llano de Zafarraya y zona costera hasta Motril y los Guájares. Por la costa siguen los ff verdiales hasta Almería, adentrándose al interior por las Alpujarras.

f) En la provincia de Almería: buena parte de la zona occidental, desde la costa hasta las Alpujarras (El Egido, Dalías, Laujar, Berja...). Por la parte de Levante y norte aparecen, mezclándose con el estilo de las *malagueñas* o ff de tipo murciano, que presentan particularidades estilísticas propias. (Lo mismo sucede en la provincia de Granada a partir de Baza hacia el norte y hacia el este. En Baza, Galera, Huescar, Orce, Puebla de don Fadrique etc., presentan también influencias murcianas).

Toda la zona de los ff verdiales presenta otras particularidades (tipo de reuniones festivas asociadas tradicionalmente al baile, improvisación de coplas, etc.), que también la distingue de la zona de los fandangos de Huelva. Pero como no tienen que ver con lo musical en sentido estricto, las dejo para el siguiente capítulo.

III.3.3.1. Transcripciones standard de fandangos verdiales.

Con estos datos generales, de tipo etnográfico pero relacionados directamente con la práctica musical, queda realizada una primera introducción al fenómeno de los ff verdiales, suficiente para saber de qué se está hablando. Las transcripciones de coplas de ff verdiales que aparecen integradas en el texto (ejemplos 17 al 30), son reducciones de los ejemplos que, con igual numeración, aparecen transcritas 'al completo' (con instrumentación) en el tomo de Anexos (Anexo I). Aquí sólo aparecen las coplas (la parte vocal). Evito así profusión de 'datos'. Además, una buena parte de los análisis los centraré en la parte vocal de los ff, porque los análisis realizados hasta ahora (vid. *supra*: II.6), inexplicablemente la han obviado o ignorado, centrandolo el discurso analítico en la parte instrumental.

Cada una de estas partituras las acompaño de algunos breves comentarios que las ubiquen siquiera aproximativamente. Una observación general que conviene hacer aquí a las músicas a que se refieren estas transcripciones, es que en la mayor parte de los casos —no en todos—, esas músicas no son populares en la actualidad, sino que más bien son músicas muy olvidadas, en la memoria de pocos, porque la práctica cultural que las

sustentó hasta hace unas décadas, ha desaparecido casi por completo. Bastará con el comentario a uno de estos ejemplos, el n. 25 ('malagueña-rondeña' de Iznalloz).

En Iznalloz, al igual que en otros pueblos, esta música no es popular en la actualidad. Cuando anduve en su búsqueda, el único que supo cantármela (todos los del pueblo a los que pregunté me iban indicando que él la sabía), fue Antonio Fernández, gitano natural de allí. Ya era él casi el único que la cantaba en los años 60-70, cuando el grupo de Coros y Danzas –en Iznalloz, como en otros muchos pueblos de la provincia, las mujeres de la Sección Fenenina de Falange también realizaron actividades por aquellas fechas– la “rescató” del olvido. Del proceso de folklorización observable en estos grupos de Coros y Danzas, me ocupo en el siguiente capítulo³⁴.

Ej.17 Verdial estilo “Almogía”

Puerto de la Torre, 28.III.94. Transc. MAB

I ban do(s) tier nas ti ra na(s)
 (y) por un a ro yo co rrien te
 i ban dos tier na(s) ti ra na(s)
 con ca rac ter di fe ren te
 pa - re cí an do(s) her ma - na(s)
 do(s) co ra so nes va lien te(s)

Por un arroyo corriente
 iban dos tiernas tiranas
 con carácter diferente.
 Parecían dos hermanas,
 dos corazones valientes

La transcripción completa (con instrumentación) figura en el n. 17 del tomo de anexos. Fue grabada durante la Fiesta Mayor de Verdiales en la Venta S. Cayetano (Puerto de la Torre, Málaga). La música acompañaba al baile.

³⁴Entiéndase lo que afirmo para éste y otros pueblos y aldeas: no es que haya que buscar “el auténtico fandango de cada zona” y rechazar las malas imitaciones: he buscado lo que en cada pueblo se opina, entre sus habitantes. Nada impide que en muchos lugares, sobre todo en los que como éste, la tradición está muy desdibujada, esos fandangos sean fruto de reinventiones o reelaboraciones recientes. Pero estimo interesante también recoger estas posibles reinventiones que entre los habitantes de cada lugar son estimadas como auténticas (la tradición siempre evoluciona y muchas veces se reinventa).

Ej. 18 Verdial estilo "Montes"

Recordando a los mejores. Fonoruz-ACM Records
Transc. MAB

Y tór to laen el a rru yo...
 túc res pa lo ma tor caz
 y tór to laen el a rru yo...
 por don de quie ra que as
 nohay sa le ro co moel tu yo...
 ni ca ra tan re sa la (sigue)

Tú cres paloma torcaz
 y tórtola en el arroyo.
 Por donde quiera que vas
 no hay salero como el tuyo
 ni cara tan resalá.

La transcripción procede de la cinta de referencia. Los fl verdiales se cantan en la actualidad en fiestas y bailes de pueblos, aldeas y barrios del extrarradio malagueño. También son contratadas las pandas en fiestas de la ciudad, como p.e. la feria de agosto.

Ej.19 Almuñecar-Nerja: "Malagueña" Grabación: 15.VIII.97. Transc. MAB

$\text{♩} = 140$

Cán ta me la - vi da mí - - - a

cán ta me la - ma la gue ña

cán ta me la vi da mía - - - a

queal son de la - ma la gue - ña

te vas que dan do dor mí - a

te vas que dan - do dor mí a *(sigue)*

Cántame la malagueña,
cántamela, vida mía.
Que al son de la malagueña
te vas quedando dormía.

Lo llamo 'de Almuñecar-Nerja' porque se canta en los 'cortijos' de la zona que abarca ambos municipios, en el límite entre las provincias de Granada y Málaga. Los granadinos lo llaman 'fandango de Almuñecar' y los malagueños, 'fandango de Nerja'. Grabado en la fiesta de la Patrona de Almuñecar, para cuya proce-sión el Ayuntamiento contrató al único grupo de 'cortijeros' que aún lo canta y baila al estilo tradicional.

Ej.20 Alhama de Granada: "Fandango". Fuente: "Tal como somos" (Canal Sur TV)
Transc. MAB.

(Se) Me ne an cuan do - pa so
 las ba ran di llas del puen - te
 me ne an cuan do pa so
 te pre fie roa tí so lí ta
 de nin gu na ha go ca - so
 las ba ran di llas del puen - te

Las barandillas del puente
 se menean cuando paso.
 Te prefiero a ti solita,
 de ninguna hago caso.

Transcripción procedente de la grabación del programa *Tal como somos*, de Canal Sur TV. Para la ocasión (1993) el pueblo se movilizó y algunos volvieron a ensayar los fandangos tal como se practicaban en el pasado. Ya en los años 60, cuando las mujeres de la Sección Femenina de Falange estuvieron por el pueblo, este estilo de fandangos era poco conocido y practicado en Alhama.

Ej.21 Huator-Tájar: "Fandango"

Graba MAB. (Huator Tajar, VI. 1994)
Transc. MAB

$\text{♩} = 130$

Qué tie nes per la gra cio sa

qué tie nes per la gra cio sa

que tan a - fli gi daes tás

teha pa sa doal gu' na co

tú tie nes per qué llo rar

sien do tu ca ra u na ro sa (sigue)

Qué tienes, perla graciosa,
que tan afligida estás.
¿Te ha pasado alguna cosa?
No tienes por qué llorar,
siendo tu cara una rosa.

En 1993, año de grabación, esta música llevaba años sin hacerse en el pueblo. A petición personal, se reunieron los antiguos miembros de una cuadrilla y tras varios días de ensayo, me llamaron para que grabara. Hasta Huator llega la zona del trovo de las Subbéticas, que se canta con música muy similar a la de esta copla. El trovo (sin instrumentación) sigue siendo popular, pero no el baile de fandangos. La transcripción al completo (con instrumentación) se encuentra en el tomo de anexos (Ej. 21).

Ej.22 Charilla (Alcalá la Real): "Fandango"

Grabación: MAB, 29.IV.1993 Transc. MAB

♩ = 148

Y si no me das de ma no—

si me quie res dí me lo—

y si no me das de ma no—

que's de tu ca saa la mí a pa

ra za pa los no ga no pa

ra za pa tos no ga no (sigue)

Si me quieres, dímelo,
y si no, me das de mano.
Que *esde* tu casa a la mía
para zapatos no gano.

En Charilla y toda la comarca de Alcalá la Real, los fandangos no son practicados como músicas de baile. Sólo se cantan 'recuperados' para ocasiones especiales, como la que tuvo lugar cuando se cantó éste: una actuación en Canal Sur TV. Pero aún los cantan personas que en su juventud los cantaban en las fiestas de baile.

Ej.23 Tarifa: "Chacarrá"

Graba MAB, Congreso Folklore Andaluz, 1994.
Transc. MAB.

$\text{♩} = 150$

Co mo no tie nen so sie go

las o li tas de la mar

Co mo no tie nen so sie go

u nas vie nen yo tras van

u na o la yo tra ? ?

las o li tas de la mar (sigue)

Las olitas de la mar,
como no tienen sosiego,
unas vienen y otras van
una ola y otra ¿...?

El *Chacarrá* de Tarifa y alrededores, sigue siendo popular entre la población de origen rural de edad avanzada. Algunos jóvenes (sobre todo chicas) aprenden a bailarlo, por curiosidad. Aunque con particularidades propias, están muy ligados a los verdiales de la zona malagueña.

Ej. 24. Campo de Dalías: "Arrieras"

Manolo de la Ribera. Guit. Enrique de Melchor.
Transc. MAB.

$\text{♩} = 132$

Vi vael cam po de Da lí a(s)

vi va A dray vi va Ber ja

vi vael Cam po de Da lí a(s)

y - tam bien vi va Lau jar

cua tro pue blos deAl me ri a

de pri me ra ca li dad

Viva Adra y viva Berja,
viva el Campo de Dalías.
Y también viva Laujar,
cuatro pueblos de Almería
de primera calidad.

En la transcripción de referencia (ej. 24 del tomo de anexos) puede verse que éste es un fandango flamenco: acompañado sólo por la guitarra y con el ritmo característico de los ff abandolaos. Pero la parte vocal, como puede apreciarse, no difiere en esencia de los ff 'folklórico-tradicionales' tipo verdial. Compruébese la nitidez con que se hacen las cadencias melódicas sobre el 2º grado en las frases 1ª, 3ª y 5ª, rasgo que destaca especialmente en los ff levantinos (Almería y Murcia).

Ej. 25 Iznalloz: "Malagueña-rondeña"

Grabación: MAB, X.1993

1 *Tempo semi rubato*

La ca melaunpri mo mí o - la ma la gue ña ron de - ña - - - la ca melaun

pri - mo mi - o - se quie re ca sar con e - lla sin ha ber la

cono ci - o - la ma la gue ña ron de - ña

La malagueña-rondeña
la camela un primo mío.
Se quiere casar con ella
sin haberla *conocío*.

Este fandango lo cantó Antonio Fernández, gitano de Iznalloz, a requerimiento personal. El año 93 ya era Antonio el único del pueblo que sabía dar razón de su música. Lo cantó muy fluidamente, sin instrumentación, por lo que entiendo que este tipo de transcripción sin medida es el que mejor refleja su carácter.

Bajo el nombre de *malagueña-rondeña* suelen conocerse los ff en Iznalloz y en algunas otras localidades de la zona oriental de la provincia de Granada.

Ej.26 Zafarraya: "Fandango"

Fuente: Canal Sur, "Tal como somos".

$\text{♩} = 132$

Puer ta laAl cai ce ri a—

el Lla no Za fa rra ya—

Puer ta laAl cai ce ri— a—

Cor ti jo de la Ma ta—

(don) de yo me di ver tí a—

toel Lla no Za fa rra - ya— (sigue)

Llano de Zafarraya,
puerta la Alcaicería.
Cortijo de la Mata
(don)de yo me divertía.

La práctica interpretativa de este fandango también está muy desdibujada en Zafarraya, salvo entre los cortijeros de edad avanzada (se volvió a ensayar para la grabación del programa de TV *Tal como somos*).

Destacan de este fandango, el heptasilabismo de la copla, caso raro –si no único– y el carácter descendente especialmente marcado de todas sus frases, rasgo que se retendrá como característico de los f.s. y sobre todo de los ff verdiales.

Ej. 27 Montefrío: malagueña Grabación: MAB, Montefrío, 1993

La gui ta rra es de - hi gue - ra
 y las cuer das de ra mal
 la gui ta rra es de hi gue - ra
 yel que - la to ca una bes tia
 quien la es cu cha un a ni mal
 la gui ta rra - de hi gue - ra

Ej. 28 Carcabuey: Fandango trovado Grabación MAB, V.1992

Pe ta ca, le "vian" car ga
 Pe - ta ca le vian car gar
 quca quí ya le co no ce mos
 y es taes la - pu ra ver dá
 a ver si can - tues té me nos
 y co plas me jor pen sás

Ambos ff fueron interpretados 'a palo seco'. Los ff verdiales así interpretados, muestran una de sus potenciales virtualidades: su fácil derivación hacia un estilo fluido y melismático, rasgo que se cultiva en el flamenco. En el ej. 28 figura una copla improvisada por un aficionado en una fiesta de trovo. Que el trovo sea 'por fandangos', es una muestra más de la antigua popularidad de que gozaron estas músicas en Andalucía.

Ej. 29 Malagueña del trovo alpujarreño (Las Norias, Almería, VII. 1993)

Grabación: MAB, 1993

Que tie ne gar boy sa le ro
 que tie ne gar boy sa le ro
 per so nal muy di ver ti do
 al que yo res pe toy quie ro
 por quea quies bien a co gi do
 el que lle ga fo ras te ro (Segue)

Ej. 30 Copla de verdial estilo "montes"

Graba MAB. Venta del Túnel, XI 1994

Que ven ga ti vo no so y
 no me lla mes ven ga ti vo
 que ven ga ti vo no so y (a e a)
 quea la mu jer que yo quie ro
 mi co ra zón se lo do y
 mi co ra zón se lo do y

Las Alpujarras son la otra 'zona de Andalucía, junto con las aldeas de las Subbéticas, en donde se practica el trovo en la actualidad. El ej. 29 es un fandango trovado en una fiesta de poetas. El ej. 30 es un verdial malagueño de estilo Montes, cantado a palo seco y grabado durante una fiesta de verdiales en la Venta del Túnel (1994).

III.3.3.2. Exposición de los niveles analíticos de pertinencia.

Presentadas las transcripciones standard de ff verdiales y algunos datos que las ubican, el segundo paso es el del análisis formal, para lo que me serviré de otro tipo de transcripciones y de algunos cuadros y gráficos.

Definiré previamente qué niveles de pertinencia he decidido aplicar para el análisis de todos los f.s. (En los sucesivos análisis de otros ff., en los que volveré a aplicar estos niveles, no volveré a definirlos). Y viene al caso citar aquí cuatro pequeños pasajes de autores antes comentados. En ellos quedan plasmadas las ideas que guiarán los próximos análisis.

Primero:

La finalidad de la descripción y del análisis reside en la caracterización de una música, de un repertorio o de una pieza. Por *caracterización* entendemos lo que define la singularidad del objeto estudiado, su identidad, sus propiedades distintivas frente a otras músicas de otros repertorios o de otras piezas. La caracterización debe retener cada una de las propiedades que el análisis ha permitido deducir como pertinentes. (Aron, 1985: 257)

Segundo. Con el tipo de análisis que me dispongo a utilizar, me propongo:

Aislar convencionalmente un objeto del contexto en el que está inserto, buscar unidades de las que hacer el inventario e intentar construir un modelo del objeto gracias a sus unidades y a las reglas de su combinación. (Molino, 1989: 11-12).

Tercero:

Transcribir (...) es más bien extraer los *rasgos pertinentes* de un evento musical, evidenciar o sacar a la luz los elementos que le caracterizan y permiten su identificación. (Aron, 1985: 254)

Y cuarto:

La transcripción implica la toma en consideración de lo que en música es significativo y de lo que es fortuito. (Nettl, 1964: 101).

En definitiva, se trata de elaborar un tipo de pertinencia que, según Nattiez, puede ser llamada "*constructiva*": puesto que no podemos decir todo de un objeto, defino una serie de parámetros musicales, que en un primer momento han sido percibidos –quizás

intuitivamente— como posibles rasgos diferenciadores de los ff (del sur). Y una vez definidos, de aplicarlos a todos los ff, de manera paulatina.

Los niveles de pertinencia sobre los que me voy a detener son los siguientes:

1. Escala musical.
2. Interválica, dibujos y conducción melódica. Estilo de canto.
3. Notas de final de frase o “cadencias melódicas”.
4. Secuencias acórdicas del acompañamiento instrumental. a. Introducción e interludios.
b. Acompañamiento a la copla.
5. Relación entre las cadencias melódicas y las secuencias acórdicas del acompañamiento.
6. Figuras rítmicas. a. Células rítmicas de la parte vocal. b. Células rítmicas de la parte instrumental. b'. Cada 3 tiempos. b". Cada 12 tiempos.
7. Tempo.
8. Particularidades personales de distintos intérpretes de un mismo repertorio (Relación entre variantes personales y variantes locales).

Explicaré brevemente por qué he elegido estos 8 puntos.

1. Con el 1º (*escala musical*), el propósito es confirmar lo que ya se ha visto como un rasgo recurrente en todos los fs: su configuración característica en torno a la escala, que en la primera aproximación general que ya se ha hecho a los f.s. ha quedado introducida como *modo de mi*. Pero también pretendo comprobar en qué medida se puede hablar de variantes en cada repertorio zonal. En efecto, de entrada se perciben ciertos matices diferenciadores, que será interesante confirmar, también de cara a establecer relaciones de filiación con los respectivos ff flamencos derivados, que parecen conservar, a grandes rasgos, esos matices en los grados de la escala.

2. Con el estudio detallado de la *interválica* (2º nivel de pertinencia), pretendo evidenciar lo que podría definirse como un rasgo distintivo más de estas músicas: la especial abundancia de saltos de segunda. Esto, unido a la abundancia de melismas, arrastres de notas y portamentos, especialmente en algunas zonas, podrá, en su caso, definirse como un especial *rasgo del estilo de canto* característico de los ff (o quizás de algunos de ellos) y por extensión, de la cultura musical de sus directos protagonistas. Surgirán

distinciones entre los ff de unas zonas y otras en cuanto a las curvas melódicas características.

3. Mediante el *tercer nivel de pertinencia* realizo un estudio detallado de los grados de la escala en los que concluyen cada una de las seis frases de que consta un f.s. (*cadencias melódicas*). Entiendo aquí por *cadencia melódica* la nota sobre la que la frase 'cae' en cada tercio o frase de un fandango. Detallaré en cada caso si estas cadencias son ascendentes o descendentes.

Las cadencias o terminaciones de frase, parecen tener especial importancia estructurante en todo el conjunto. Las analizaré tanto consideradas en sí mismas, como en relación con el acompañamiento instrumental. Contribuirá esto a mejor definir el tipo de escalas de los ff.

Una buena comprensión del papel estructurante de los grados sobre los que cada frase se detiene, mostrará uno de los rasgos a mi juicio más interesantes de los f.s: la especial *tensión dinámica* que en estas músicas se establece –en sentido temporal, horizontal y de descenso hacia la “tónica”, y no de relaciones verticales en términos de armonía occidental– entre todos los grados de la escala y el primero de ellos (que es siempre en el que concluye la cadencia final). Pretendo mostrar que esta tensión se capta fácilmente desde la primera frase (Si esto es así, el tipo de escala de estos ff se captará desde el principio de los mismos, y no sólo en la sexta frase, como con frecuencia se ha afirmado).

4. *Acompañamiento instrumental. Secuencias acórdicas características.* Con este nivel de pertinencia, se trata de ver –para cada una de las zonas que se establezcan–, cuáles son los modos más habituales de introducción instrumental, acompañamiento a la copla e interludios instrumentales. Resultarán determinados rasgos distintivos en la instrumentación que se podrán retener como propios (es decir culturalmente asimilados) de los ff de Huelva, verdiales, flamencos, etc.

5. *Relación entre las cadencias melódicas y la secuencia acórdica del acompañamiento.* A la luz de las secuencias completas –introducción-acompañamiento-interludio-acompañamiento etc.–, y comparando con lo que se haya deducido del análisis de la parte vocal (tercer nivel de pertinencia), se trata de explicar la función estructural de esa típica

secuencia: Mi, Do, Fa, Do, Sol, Do, Fa-Mi, que es casi en lo único sobre lo que se ha insistido en la mayoría de los estudios existentes sobre la música de los ff³⁵.

Relacionando este nivel de pertinencia con los resultados (en cada zona) del nivel 3 (cadencias melódicas), pretendo mostrar que la relación que existe entre la parte vocal y la instrumental, no parece explicarse bien en términos de armonía clásica occidental. Para ello, mostraré que es habitual –sobre todo en la amplia familia o subcategoría de los ff verdiales, en menor medida en los onubenses– que se establezcan disonancias características entre lo vocal y lo instrumental, disonancias que habrá que explicar según criterios deducidos de esta música y no de otros repertorios que quizás estemos habituados a oír.

6. *El ritmo*. En este nivel trato de ver si se confirma lo que, a primera vista, parece presentarse como uno de los rasgos que más diferencian a unos ff de otros: *las figuraciones rítmicas*. Además, el objetivo es doblemente interesante de cara a las derivaciones flamencas.

7. *El tempo*. Sin tener en cuenta la relación de las células rítmicas con el tempo, no se llega a una acabada individuación de las células rítmicas caracterizadoras de los ff de cada zona.

8. El estudio de las *variantes* y su distinto concepto en la Andalucía de los verdiales y en Huelva, llevará a establecer diferencias interesantes entre ambas zonas respecto al concepto mismo de “variante”, así como a concluir que los criterios étnicos de definición de los ff. son distintos en cada una de esas dos zonas.

³⁵Aunque omitiendo casi siempre el inicio de esta secuencia, que es el acorde Mi, y no el Do, como se suele afirmar.

Cuadro 3.

1 Verdial (Málaga)

2 Verdial estilo Montes

3 Almuñecar-Nerja

4 Alhama de Granada

5 Huetor Tajar, Granada

6 Charilla (Jaén)

7 Tarifa (Cádiz)

8 Campo de Dalías (Almería) (h)

9 Iznalloz (Granada) (h)

10 Zafarralla (Granada)

11 Montefrío (Granada) (h)

12 Carcabuey (Córdoba)

13 Alpujarras (Almería)

14 Verdial "Montes" (Málaga) (h)

III.3.3.3. Análisis de los fandangos verdiales.

Para el estudio de los primeros niveles de pertinencia (escalas, interválica, secuencias y cadencias melódicas), he realizado los cuadros 3 y 4, de los que me valdré para los análisis en las siguientes páginas. De estos cuadros sacaré datos referentes a las escalas que se pueden individuar, a las curvas melódicas, a la interválica, cadencias y algunos otros puntos de vista referidos a los factores melódicos (los tres primeros niveles de pertinencia).

En el cuadro 3 aparecen representadas todas las notas de las coplas de ff verdiales anteriormente transcritas, despojadas de su valor temporal. Los portamentos que suenan claramente destacados (vid. transcripciones standard, especie de arrastre de notas, especialmente pronunciado en los ff verdiales), los he transcrito en el gráfico como una sucesión de segundas. Considero que, a efectos analíticos, este recurso no falsea lo que de hecho se capta en las audiciones. De lo contrario no quedaría destacado este rasgo especial del estilo de canto de estas músicas. Justificaré algo más este particular en el nivel de análisis nº 2 (interválica).

1. Escala base.

Véase en la página siguiente el resumen de las escalas de los ff arriba transcritos. Se detalla si los grados que ocasionalmente aparecen alterados, lo hacen cuando la melodía asciende o desciende. Queda evidenciado cuáles son los grados que aparecen alterados sobre las notas básicas de lo que bien puede denominarse –al menos provisionalmente– como *modo de mi*. Sólo el quinto grado suena un semitono descendente, y esto en contadas ocasiones.

De los 14 ejemplos que resume el pequeño cuadro:

–Cuatro aparecen sin ninguna alteración, en lo que puede llamarse *modo de mi* en estado diatónico (Ej. 1, 5, 6 y 10). Llamare a ésta, **escala tipo 1**.

–Nueve aparecen con el 5º grado rebajado. Lo más recurrente y habitual es que esto suceda en frases descendentes, lo que sucede en 9 de esos diez ff. En el cuadro 2 se muestra en qué lugar suena ese sib. En esos 9 ff (nn. 2, 3, 4, 7, 9, 11, 12, 13 y 14), ese momento resulta ser siempre en torno a la cadencia de la 2ª frase). A la escala de los ff que muestran este rasgo la llamaré **escala tipo 2**.

–Sólo en un caso, el nº 8 (verdial almeriense, del campo de Dalías), este 5º grado suena rebajado a principio de frase, no en la cadencia intermedia 2ª (final de la segunda frase). En este ejemplo (nº 8 del cuadro 2) se suceden frases con el quinto grado natural con frases con el 5º grado rebajado. Este rasgo lo veremos en casi todos los ff flamencos de Levante (Tarantos, Tarantas, Mineras y Cartageneras). Llamaré a este tipo de escalas en las que el sib aparece de forma más destacada, **escala tipo 3**.

Escala tipo 1: nn. 1, 5, 6 y 10.



Escala tipo 2: nn. 2, 3, 4, 7, 9, 11-14.



Escala tipo 3: n. 8.



–En ninguno de los 14 ejemplos aparece el tercer grado elevado en un semitono: éste siempre se entona a distancia de 3ª menor sobre la nota final. Por tanto *no se confirma la pretendida configuración de la llamada “escala andaluza” afirmada por algún tratadista (mi, fa, sol, sol#, la)*³⁶. Al menos por lo que se refiere a los ff verdiales, que pueden retenerse como los más extendidos geográficamente en Andalucía. *Sólo se oye, pues, el sol# formando parte del acorde Mi del acompañamiento instrumental, al principio y al final de la copla, pero no en la voz.* Precisamente el contraste entre el acorde de Mi (con su sol#) y el sol natural de la copla, es uno de los elementos de la sonoridad característica de este tipo de ff (cuando van acompañados de instrumentación). Rossy parece sugerir esto, aunque de manera poco precisa y usando la dudosa terminología de “escala griega en mi, o modo dórico”:

³⁶CRIVILLÉ, 1988: 316.

La escala griega en mi (...) sólo sufrió la alteración de la tercera nota del primer tetracordio, la llamada Sol, subiéndole un semitono (...). Pero esta reforma afecta principalmente a la armonía y no siempre a la melodía. (Rossy, 1966: 26).

Rossy escribe “no siempre” pensando quizás en que, en efecto, en algunas escalas en mi de otras músicas tradicionales (nanas, soleares, algunas canciones de trabajo interpretadas tradicionalmente *a solo*), el tercer grado sí sufre esa alteración ascendente.

Con estas breves observaciones queda hecha una primera aproximación a la escala base. Para caracterizarla de forma más completa, es necesario analizar las figuras cadenciales, los dibujos melódicos más característicos, la importancia estructurante de algunos grados atractivos. Esto se verá en el punto 3.

2. Interválica. Curvas y conducción melódica.

Los glissandos o portamentos característicos de estas músicas, pueden ser considerados, de cara al análisis, como segundas sucesivas especialmente ligadas. Al menos, de cara a la caracterización de la interválica, esta solución la considero más adecuada que su contraria: de otra forma, quedaría obviado ese rasgo que repercute en el estilo de canto. Por tanto: *los intervalos superiores al de 2ª que vengan unidos por esos portamentos, no los considero al efecto como terceras, cuartas o quintas sin más, sino como un salto a través de segundas sucesivas especialmente ligadas*. Obviamente, cuando esos portamentos no suenan claros, las terceras, cuartas, etc., las consideraré como tales. En el caso de los verdiales, los saltos bruscos (sin portamentos) superiores a las segundas son casi inexistentes en el interior de cada frase, pero muy abundantes entre frase y frase.

Puede observarse en el cuadro 3 que la manera habitual de proceder la melodía de estas músicas es por segundas descendentes desde una cima situada al inicio de cada frase. Cada nueva frase suele comenzar varios grados por encima. Se producen así entre cada frase, saltos ascendentes, habitualmente “limpios”, sin glissandos, para volver a descender suavemente.

Para un simple recuento de la interválica característica, véase el cuadro 4, en el que se muestran el número de intervalos de cada fandango y el recuento total de todos ellos. Detallo por separado los intervalos en el interior de cada frase y entre frase y frase, puesto que se suceden dibujos descendentes a través de segundas (interior de frases), con

saltos bruscos, habitualmente ascendentes (entre frase y frase). No considero de mayor interés contabilizar si los saltos en el interior de la copla son ascendentes o descendentes porque los dibujos (cuadro 2) muestran con la suficiente claridad que la mayoría son descendentes. Con este cuadro 4 se constata numéricamente lo que desde el principio se intuye como rasgo peculiar de estas músicas, a saber:

- a) Que los *saltos melódicos* son de 2ª en su mayoría (en el interior de la frase).
- b) Que la curva descendente de casi todas las frases, origina saltos ascendentes acentuados entre frase y frase.

Cuadro 4
INTERVALOS

	EN EL INTERIOR DE FRASES					ENTRE FRASE Y FRASE							
	Unís.	2ª	3ª	4ª	5ª o más	Unís.	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª6+	
Ej.n.													
1	28	35	-	-	-	-	1	2	1	-	1	-	-
2	24	29	1	-	-	-	-	1	2	2	-	-	-
3	14	45	2	1	-	-	-	-	1	4	-	-	-
4	25	31	-	-	-	1	1	1	-	1	1	-	-
5	30	27	-	-	-	-	-	4	1	-	-	-	-
6	10	32	7	2	-	3	2 ^a	-	-	-	-	-	-
7	16	46	2	-	-	3	1	-	1	-	-	-	-
8	20	28	9	-	-	-	2 ^b	1	2	-	-	-	-
9	17	44	2	-	-	-	1 ^b	1	1	2	-	-	-
10	14	32	4	1	-	-	-	-	1	1	1	2	-
11	17	32	4	-	-	2	-	-	-	1	1	1	-
12	22	30	2	-	-	1	3	1	-	-	-	-	-
13	13	42	-	3	-	1	-	-	1	3	-	-	-
14	14	36	-	-	-	1	-	-	2	2	-	-	-
TOTAL	261	489	33	7	-	12	7a./4d.	11	13	16	4	3	-

Es llamativo el predominio de *saltos de segunda*: 489 de un total de 790 intervalos, lo que supone el 62% del total. Igualmente destacan los unísonos (reiteración en la misma nota a lo largo de dos o más sílabas de la letra). Suponen el 33% de los intervalos.

^a Una de ellas ascendente y la otra descendente
^b descendentes

Unísonos y segundas, suman el 95% de los intervalos. Los saltos de 3ª suponen una cantidad despreciable (4%), y los de 4ª o superiores no llegan siquiera al 1% del total. No hay propiamente intervalos superiores a la 4ª en el interior de las frases³⁷. Estos porcentajes los compararé con los de los ff. de Huelva, los flamencos y los folklorizados. De momento, quedan reseñados.

La abundancia de melismas, particularmente en los finales de frase, no ha de confundirse con un “especial cromatismo orientalizante” o impresiones vagas por el estilo, de las que a veces se oye hablar. Este rasgo es compatible con el hecho de que las escalas sean perfectamente heptatónicas. La abundancia de melismas, tiene que ver con el estilo de canto, y no con la estructura de la escala.

3. Finales de frase (“cadencias melódicas”).

El estudio de las cadencias melódicas y su puesta en relación con las secuencias acórdicas del acompañamiento instrumental –puntos en los que me centraré en los dos siguientes apartados–, va a poner en evidencia la “originalidad” de unas músicas que se alejan en su factura de lo que más de un estudioso ha pretendido como caracteres específicos de los ff³⁸.

Para profundizar en el significado estructural que podamos atribuir a estas cadencias melódicas, he realizado el **cuadro 5**, que reduce la abundancia de notas de cada frase a las notas siguientes:

³⁷Téngase en cuenta además que no he contabilizado los aproximadamente 110 intervalos de 2ª (en estos 14 fandangos) a que se podrían reconducir los melismas de muchos finales de frase. Con esto pretendo no pecar de forzar el argumento del predominio de los saltos de 2ª, habiendo reconducido a este intervalo los portamentos de que ya he hablado. De no haber procedido ni a la supresión de las segundas a que se pueden reconducir los melismas, ni a la conversión de los 12 portamentos citados arriba en segundas sucesivas, los porcentajes variarían poco. Helos aquí, por curiosidad:

Saltos de 2ª: 601
Saltos de 3ª: 37
Saltos de 4ª: 12
Saltos de 5ª: 2
Saltos de 9ª: 1

³⁸Probablemente en el repertorio de ff que algunos tuvieron ante sí a la hora de teorizar, abundaron las adaptaciones folklorísticas de ff que circularon en abundancia durante el pasado siglo (partituras para música de salón) y en la segunda mitad de éste (grabaciones comercializadas de grupos estilo Coros y Danzas).

- a. Aquella “nota recurrente” –cuerda recitativa– en la que se insiste, habitualmente situada, como ya se ha visto, en los inicios de cada frase (nota redonda).
- b. En algunos ff, se inician las frases con un pequeño salto ascendente inicial, muy característico, antes de la nota recurrente. He decidido destacarlo para que el esquema no pierda representatividad.
- c. La nota a partir de la cual se inicia el descenso, que es habitual que sea la misma nota recurrente o cuerda recitativa (la cual varía dependiendo del cantautor). A partir de ésta, trazo una escala descendente por grados conjuntos hacia la nota cadencial de cada final de frase. Cuando ocasionalmente en alguna frase, no destaque ninguna nota (no haya nota recurrente), trazo una línea descendente desde donde se inicia el descenso hacia la nota cadencial.

Comparando el cuadro 3 con éste (5), se verá que ésta es una buena manera de reducir cada curva melódica a las notas pertinentes para destacar de manera relevante las cadencias melódicas³⁹.

Teniendo por delante el cuadro 5, se observan algunos datos interesantes:

1º. Todas o casi todas las frases son descendentes, y las cadencias lo son como culminación del proceso. Las excepciones a esta regla son más aparentes que reales, si se compara el gráfico con la partitura standard de donde se ha sacado⁴⁰. *Puede retenerse éste como un rasgo característico de los ff verdiales.*

2º. *Todas* las cadencias finales (6ª frase), se hacen sobre la nota mi a través de una curva descendente.

3º. Las cadencias de las frases 1ª y 3ª de muchos ff, suelen ser similares, y en algunos casos casi idénticas: tras la 1ª frase expositiva, viene una segunda y de nuevo se insiste en la frase inicial, resultando una estructura de tipo A-B-A. Es frecuente que esa identidad se extienda a la 5ª frase, quedando justamente una alternancia de tipo A-B-A-C-A-D. Compruébese esto con los nn. 5, 8, 10 y 14 del cuadro 5 y en menor medida, con los nn. 11 y 13 (misma nota cadencial) e incluso el n. 4.

³⁹Recuérdese que en el siguiente punto (4), estas cadencias melódicas se pondrán en relación con las secuencias acórdicas: procedo paso a paso

⁴⁰Así, la 2ª y 5ª frase del ej. 3, las frases 1ª, 2ª y 3ª del ej. 6 y las segundas frases de los ejemplos 9, 10 y 14, más que cadencias ascendentes, son descendentes con floreos melismáticos ascendentes al final de la frase.

Cuadro 5. Fandangos verdiales: cadencias melódicas

This image displays 14 numbered musical staves, each representing a different melodic cadence. The staves are arranged vertically and numbered 1 through 14. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation consists of various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, often grouped with beams. Some staves include specific performance markings: staves 8 and 12 have a '(h)' above a note, and staff 9 has a '(h)' above a note. The cadences show a variety of melodic patterns, including ascending and descending lines, and some with complex rhythmic structures.

4º. Después de las tres primeras frases (A-B-A), todas las cuartas frases coinciden siempre en que o resuelve en el tercer grado (sol), o bien en el quinto (si), y éste nunca rebajado sino en estado “natural”. De los 14 ejemplos: ocho hacen cadencia en sol y seis lo hacen en si. Si se compara con el resto de las cadencias, en ningún otro caso (salvo la cadencia final, que ya se ha visto que siempre es sobre mi), existe esta uniformidad. Como se verá en el siguiente apartado (acompañamiento instrumental), esta nota cadencial de las cuartas frases, coincide, en términos de armonía occidental, con el acorde que siempre suena al final de las cuartas frases: Sol. En el resto de cadencias (1ª, 2ª, 3ª y 5ª), no encontraremos este tipo de correspondencia en términos de armonía vertical entre acompañamiento instrumental y melodía, por lo que la relación entre voz y acompañamiento deberemos plantearla, al menos para cuatro frases (la mayor parte), en otros términos.

5º. No todas las segundas frases hacen cadencia en el 5º grado rebajado (sib), pero siempre que aparecen cadencias de este tipo, tienen lugar en esta parte de la copla (2ª frase). De esta regla se sustraen muy pocos ff. verdiales, particularmente algunos del sur de Córdoba (Lucena, Puente Genil...) y los levantino-almerienses, como el del ej. 8.

6º. Las *cadencias en fa* pueden resultar tan extrañas –chocantes a un oído poco habituado– como recurrentes. Véase que abundan en las frases 1ª, 3ª y 5ª (ej. 8, 10, 11 y 13. Y el ej. 12: frases 3ª y 5ª).

Eric Pérez (1996: 58), aunque restringiendo el discurso al *modo de mi* en el flamenco, sostiene que la relación del IIº grado con el Iº en el *modo de mi*, llega a adquirir tanta importancia estructurante como la puede tener, en las músicas de naturaleza tonal, la relación entre el Vº grado y el Iº, por lo que, según él, se podría hablar de este 2º grado como de la “dominante flamenca”⁴¹. En efecto, las cadencias sobre el IIº grado que aparecen en los ff muestran esa importancia estructurante.

Estas cadencias sobre el 2º grado, despistan a muchos oídos (como también despista la cadencia sobre sib), tanto que puede incluso llegar a sonar a falta de afinación, cuando en realidad es algo peculiar y diferenciador de estas músicas⁴².

⁴¹Aunque Pérez se refiere más directamente al acorde mayor sobre el 2º grado (Fa, o el que fuere).

⁴²Más abajo, en el apartado dedicado a los modernos ff “folklorizados”, se verá que se ha producido un proceso selectivo de decantación hacia notas que “afinan” mejor con los acordes del acompañamiento instrumental: el sib cadencial se transforma habitualmente en la, y la terminación en fa se transforma en mi. Es un proceso de reinención de la tradición.

Como resumen de todo lo dicho, he aquí este cuadro que muestra las notas cadenciales detalladas por frases. Se detalla el número de veces (en estos 14 ejemplos), que se producen cadencias en cada una de esas notas.

	mi 8ª	do	si	sib	la	sol	fa	mi
1ª frase	1	2	-	-	6	-	4	1
2ª frase	-	-	3	8	1	-	2	-
3ª frase	-	1	-	-	6	1	6	-
4ª frase	-	-	6	-	-	8	-	-
5ª frase	-	1	-	-	1	-	10	2
6ª frase	-	-	-	-	-	-	-	14
TOTAL	1	4	9	8	14	9	22	17

Con lo visto en el apartado de notas cadenciales, cabe terminar con una reflexión en torno a su significado. ¿De qué escala musical podemos deducir que son manifestación estas cadencias sino de una única, y no de dos? Es decir ¿cabe hablar de bimodalidad por lo que llevamos visto hasta el momento?.

Leyendo cualquier copla en horizontal, o el cuadro 5 (cadencias reducidas a este nivel de pertinencia), parece quedar claro que *todas las cadencias intermedias están en dependencia de la cadencia final, de las que no son sino una preparación.*

En efecto, de la lectura del cuadro 5 deducimos el carácter que, de *preparación de la cadencia final*, manifiestan las cinco primeras frases: éstas se detienen en algún grado de la curva descendente, sin llegar a completarla⁴³.



⁴³Ciertamente hay tres excepciones de un total de 70 (las cinco primeras frases de estos 14 ejemplos): la 5ª frase de los ff n. 1 y 7, y la 1ª del fandango n. 4, hacen cadencias sobre *mi*. Pero incluso en estos casos, su carácter no resolutivo quedará explicado cuando estudiemos los acompañamientos instrumentales.

Estas cadencias se entienden bien como formando parte de *un lenguaje musical en el que importan menos las relaciones armónicas verticales que el desarrollo melódico horizontal, la aproximación sucesiva hacia la cadencia final*. Pensar aquí en términos de relaciones verticales es forzar el argumento, porque las relaciones dinámicas o temporales (tendencia hacia la cadencia final) explican mejor el sentido de esta música que las relaciones verticales. Explicar estas músicas en términos de verticalidad armónica es una abstracción “ilegítima”, por cuanto supone olvidarse del análisis de la parte vocal, considerando exclusivamente los acordes del acompañamiento instrumental. El análisis hay que hacerlo teniendo presentes y relacionando ambas partes, la vocal y la instrumental. Se puede proceder a un análisis por separado, como aquí se ha hecho, pero para luego relacionar lo que en realidad está unido. Sin embargo, todas las obras (citadas en el capítulo II) que dedican algún párrafo a este particular, ni siquiera entran a lo que un análisis de la parte vocal de los f.s. pudiera hacernos descubrir. Lo obvian.

Puntos de reflexión teórica que surgen de lo visto en este punto:

La “caracterización por el estilo de canto” que de los ff hiciera el musicólogo belga François A. Gévaert, queda aquí confirmada:

Siempre comienzan por una nota elevada, que el cantor sostiene y va bordando a su albedrío; todas las frases son descendentes y la melodía queda anegada por un diluvio de pequeñas notas y de trinos (o de hipidos más bien). Esta circunstancia hace muy difícil su notación. (Sneeuw, 1991: 663).

Resulta llamativo que ningún autor posterior a Gévaert, haya hecho alusión a esto, siendo un rasgo de estilo de canto tan específico y característico de los f.s., al menos de los ff verdiales. ¿Puede deberse a que los autores más modernos tuvieron ante sus ojos otro repertorio distinto del de Gévaert? Quizás la clave sea, una vez más, el proceso de folklorización ya citado. Retomaré este punto más abajo. A continuación me detengo en el acompañamiento instrumental, punto muy relacionado con lo aquí visto.

4. Acompañamiento instrumental.

La práctica habitual es que todo f.s. cuando se interpreta con instrumentación, es decir “al completo”, comience con la entradilla o paseillo (introducción instrumental), a la que siguen tantas coplas –acompañadas de instrumentación– como la ocasión “pide”. Cuando después de cantadas varias coplas, no haya nadie que continúe con una nueva, los instrumentistas procederán a preparar el cierre o terminación, con una fórmula cadencial propia para el final, que consiste en una reiteración del acorde mayor, Mi, sobre la nota final, unida a una fórmula rítmica que resulta ser específica y distintiva de cada grupo (panda, cuadrilla) o estilo de fandango⁴⁴. Los que bailan conocen perfectamente esta cadencia de cierre, de forma que en el escaso tiempo de unos compases preparan y realizan sin problemas la mudanza de cierre.

Para analizar mejor la parte instrumental, he realizado los siguientes seis gráficos (nn 1 al 6), deducidos también de las partituras standard. Muestran la evolución de los acordes acompañantes de seis ff verdiales, desde el inicio hasta, al menos, el final de la primera copla. Lo habitual es que los interludios repitan las secuencias acórdicas de la introducción. Y también que no suenen completos estos interludios, porque los cantaores “entran” con una nueva copla. Estos gráficos permiten observar de un golpe de vista cuáles son las secuencias acórdicas más habituales en las introducciones instrumentales y a qué altura de las frases de las coplas se hacen los cambios de acordes.

Los gráficos también muestran visualmente lo que en las transcripciones standard no es tan fácil de captar de un golpe de vista: los acordes de la secuencia (más o menos fija) del acompañamiento, pueden hacerse sonar: bien al final de las frases de la copla (antes de que ésta acabe: gráficos 1 a 3 y 6), o bien una vez que el cantaor ha terminado la frase (gráficos 4 y 5). Esta segunda posibilidad es interesante constatarla aquí, porque queda así mostrado que la práctica del toque flamenco no hace sino recoger una práctica “popular” previa.

⁴⁴En las pandas de verdiales malagueños que cantan dirigidas por un alcalde, es éste el que decide, por lo común, quién canta y cuando se termina. Antiguamente esto era menos habitual que en la actualidad.

Gráfico 1

Do-Fa-Do-Sol-Do-Fa-Mi-Lam-La-Mi-La-Mi		
Mi		Do
Do		Fa
Fa		Do
Do		Sol
Sol		Do
Do	Fa	Mi

Gráfico 2

La-Mi-La-Mi		
Mi		Do
Do		Fa
Fa		Do
Do		Sol
Sol		Do
Do	Fa	Mi

Gráfico 3

Mi-Fa-Mi-Fa-Mi-Fa-Mi-Fa-Mi-Fa-Sol-Fa-Mi		
Mi		Do
Do		Fa
Fa		Do
Do		Sol
Sol		Do
Do	Fa	Mi

Gráfico 4

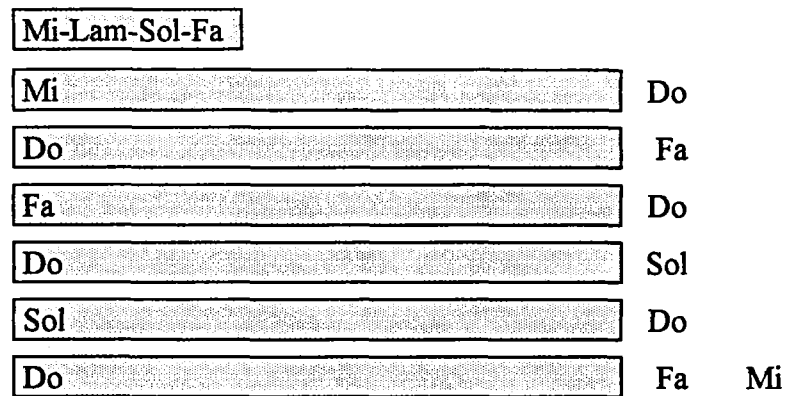


Gráfico 5

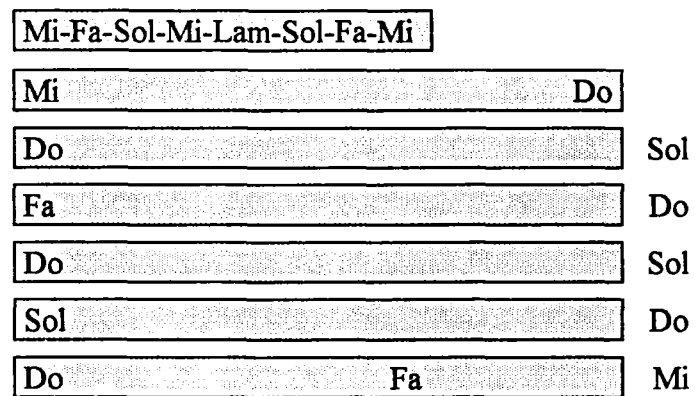
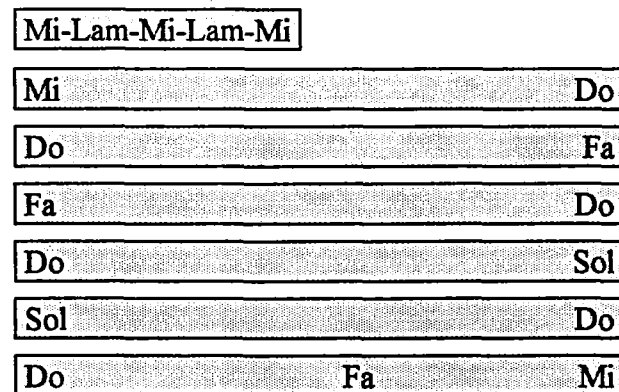


Gráfico 6



Puesto que la práctica del acompañamiento a la copla se muestra muy estandarizada (es muy similar en todos los casos), pero las secuencias instrumentales de la introducción son muy variadas, convendrá dividir el análisis en dos partes: a) Introducción instrumental, y b) Acompañamiento a la copla.

4.a. Introducción instrumental en los fandangos verdiales.

He aquí el número de compases que dura la introducción en estos seis ff, así como las secuencias acórdicas que realizan:

–Gráfico 1: 31 compases de introducción, en los que se realizan dos secuencias acórdicas. La primera, idéntica a la habitual para el acompañamiento a las coplas, aunque sin el Mi introductorio, es decir Do-Fa-Do-Sol-Do-Fa-Mi. La segunda, Lam-Mi en las guitarras y La-Mi en el violín.

–Gráfico 2: La alternancia de los acordes (La-Mi) se realiza durante 12 copases.

–Gráfico 3: 23 compases introductorios en los que alternan los acordes Mi-Fa en las guitarras, mientras el laúd sugiere los acordes Mi-Fa-Sol-Fa-Mi.

–Gráfico 4: 7 compases introductorios realizan la secuencia Mi-Lam-Sol-Fa-Mi.

–Gráfico 5: 16 compases. Laúdes: secuencia Mi-Fa-Sol-Mi, y Lam-Sol-Fa-Mi.

Guitarras: alternancia de los acordes Mi-Fa.

–Gráfico 6: Secuencia Mi-Lam-Mi realizada por las guitarras (9 compases).

¿Qué se deduce de todo esto?

–Una gran *diversidad de secuencias acórdicas*. Ninguna es exactamente igual a las otras:

Mi-La-Mi

Mi-Lam-Mi

Mi-Fa-Mi

Mi-Lam-Sol-Fa-Mi

Mi-Fa-Sol-Fa-Mi

Do-Fa-Do-Sol-Do-Fa-Mi.

—Y una gran *diversidad en el nº de compases introductorios*: entre 7 y 31, “todas” las posibilidades. En todo caso, es cierto que hay muchos ff que presentan una alternancia de ciclos acórdicos cada ocho compases.

Pero de entre esta variedad de procedimientos, emergen ciertas constantes: *todas estas secuencias introductorias se pueden reconducir a la alternancia de diversos ciclos acórdicos en torno al acorde Mi*. En efecto, esto se consigue, según lo visto aquí:

a) Bien a través de la *cadencia frigia*, la mayoría de las veces reducida: Sol-Fa-Mi (III-II-I), o incluso más frecuentemente: Fa-Mi (II-I).

b) O bien a través del juego del acorde de Mi con Lam (I-iv-I), o LaM (I-IV-I).

Cuadro 6. Periodización secuencias acórdicas

The image displays four musical examples, each consisting of a melodic line and a chord line. The examples are:

- Fandango alpujarreño**: Melody starts with a sequence of notes, and the chord line shows a cycle of Mi, Fa, Mi, Fa, Mi, Fa, Mi, Fa.
- Fandango de Charilla**: Shows a sequence of chords: Mi, Mi, Mi, Mi, Mi, Mi, Mi, Mi.
- Fandango de Zafarralla**: Melody and chord line show a cycle of Mi, Fa, Mi, Fa, Mi, Fa, Mi, Fa.
- Fandango de Zafarralla** (second instance): Melody and chord line show a cycle of Mi, Fa, Mi, Fa, Mi, Fa, Mi, Fa.

Each example includes a melodic line with notes and rests, and a chord line with notes and rests. The chords are labeled with 'Mi' and 'Fa'. The melodic lines are numbered 1 through 4, indicating different measures or phrases.

Lo que resulta a través de esa afirmación del acorde de Mi como centro de atracción de toda introducción, no es otra cosa que *el asentamiento del primer grado del modo, la "definición" del modo de mi.*

Otra constante que se repite en la mayoría de los casos, y sobre lo que –para el caso de los ff flamencos– ha reparado Philippe Donnier (1996: 130), es la recurrencia de un período armónico –mejor será decir: *secuencia acórdica– de doce tiempos.*

Obsérvese por ejemplo el cuadro n.6. En él se muestran cuatro introducciones instrumentales que coinciden en que cada 12 tiempos (4 compases) se repite un ciclo acórdico completo en torno al acorde Mi y otro más (las más de las veces, Fa). Los acordes reseñados en el cuadro son los que realizan las guitarras.

Por lo demás, *la introducción instrumental es una estructura abierta:* una vez iniciada, los instrumentistas quedan a la espera de que alguien cante la primera copla. Y sólo cuando se canta la primera frase de la copla, *al final de la misma,* los instrumentistas cambiarán a Do⁴⁵. En la práctica flamenca, los ff abandolaos y los de Huelva, retomarán esta práctica (Donnier, op. cit. p. 130).

Corresponde ahora analizar lo que se deduce de las secuencias acórdicas de acompañamiento a la copla. Puesto que en esta parte de la música, los acordes entran en juego con la parte vocal, habremos de analizarla en relación con ella.

4.b. Acompañamiento instrumental a la copla.

En el cuadro 7, aparecen ocho coplas de los ejemplos ya vistos: los interpretados con instrumentación. La raya vertical discontinua trazada a la altura de cada acorde, pretende distinguir dos casos: a) aquellos acordes que comienzan a sonar *antes* de que termine la frase; y b) aquellos otros que comienzan a sonar *una vez que la frase ha terminado.*

Teniendo el cuadro a la vista, así como los gráficos 1 al 6, se comprueba de nuevo que la secuencia *Mi-DO-Fa-Do-Sol-Do-Fa-Mi,* aparece en efecto, en la mayoría de los casos (aunque no en todos: vid. p.e. gráfico 5 y ej. 6 del cuadro 7). Así pues, aunque no

⁴⁵Todo se puede matizar. La práctica una veces está bien formalizada, otras no tanto.

es la "única", puede considerarse a esta secuencia como definitivamente caracterizadora del acompañamiento instrumental de los ff, al menos para los verdiales.

Cuadro 7. Verdiales: acompañamiento instrumental

1 Verdial (Málaga)
 Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi

2 Verdial estilo Montes
 Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi

3 Almuñecar-Nerja
 Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi

4 Alhama de Granada
 Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi

5 Huetor Tajar (Granada)
 Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi

6 Charilla (Jaén)
 Mi Do Sol Do Sol Do Fa Mi

7 Tarifa (Cádiz)
 Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi

8 Campo de Dalías (Almería)
 Mi Mi7 Do Do7 Sol Do7 Sol Do7 Fa Mi

Las rayas verticales discontinuas indican a qué altura del desarrollo de cada frase comienza a sonar un nuevo acorde. Puede observarse que abundan los casos en que esto sucede al final de la frase e incluso una vez que ésta ha concluido.

Ahora bien, repárese en el dato siguiente: habiendo detectado en los análisis previos una gran *variedad en la manera de evolucionar las secuencias melódicas* –aunque todas se puedan explicar como una preparación hacia la cadencia final–, *esta variedad no se corresponde con lo que se observa en las secuencias acórdicas*: prácticamente las mismas en todos los ff. Hay una ausencia de correspondencia entre un hecho y otro: *variedad en lo vocal, uniformidad en lo instrumental. Las cadencias armónicas —o más bien: “secuencias acórdicas”— no muestran correspondencia exacta con las cadencias melódicas.*

Además, a esto hay que añadir otro factor que vuelve a no tener una fácil explicación en términos convencionales: *los acordes* que suenan en cada cadencia melódica, *no casan en términos de armonía occidental, con la melodía*: se asiste a disonancias de difícil explicación en términos de análisis armónico convencional. Véase esto en el mismo cuadro 7 o bien en las partituras standard ejemplos 21, 24, 35.a y 40, en las frases 1, 3 y 5. Esta aparente disociación o falta de relación que sea explicable en términos de armonía clásica la ha observado también Donnier para el flamenco en general, no sólo para los ff:

El arte flamenco, producto de un conflicto no resuelto entre métrica y tonalidad “occidentales” asumidas por la guitarra y modalidad y libertad “orientales” propias del canto, ha supuesto siempre un desafío al análisis musical tradicional (Donnier, 1996: 3)

Esta afirmación que personalmente suscribo en su integridad, habría que completarla destacando que ese “conflicto no resuelto” es heredero de lo que en las “músicas preflamencas” ya se puede observar. Es otro elemento más de continuidad entre el flamenco y las músicas de las que éste en buena parte se ha nutrido.

Pues bien, éste me parece un punto importante, para cuya explicación veo necesario recurrir a una aclaración teórica previa.

Existe en los países de la Europa mediterránea, desde España hasta Turquía, todo un conjunto de músicas, variadas pero que a su vez presentan una serie de rasgos coincidentes, entre los que destaca ser músicas *monódicas con acompañamiento de instrumentos de cuerda* (distintos en cada zona). Según autores como Peter Manuel⁴⁶,

⁴⁶MANUEL, Peter. «Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Musics». *Yearbook for Traditional Music*, vol XXI, 1989, pp. 70-93.

con quien coincido en esto, la explicación teórica de los respectivos sistemas musicales, ha de contar con el dato de que en todos ellos *confluyen tradiciones modales con prácticas de armonía acordal de influencia occidental*. Como consecuencia, todo intento de realizar una buena formalización teórica de sus códigos musicales, deberá partir de la profundización en los propios códigos que cada una de esas músicas nos muestran, más que aplicar acríticamente los conceptos de la armonía clásica.

El repertorio estudiado por este autor en el caso de España, incluye lo que él llama la “tonalidad fría andaluza” y que cree ver realizada de forma paradigmática, *precisamente en los fandangos andaluces*.⁴⁷

El concepto que P. Manuel usa para explicar las relaciones entre un tipo de melodía de caracteres eminentemente modales con una serie de secuencias acórdicas de naturaleza particular, lo define en términos de *armonía modal*.

La *armonía modal* se explica bien en términos de combinación entre aspectos de la *polifonía modal* (en la que cada línea melódica es gobernada por *principios horizontales*, más que armónicos), con aspectos de la *armonía acordal*, de la que la práctica armónica occidental es un caso particular (Manuel, 1989:70). Veamos que el concepto de *armonía modal* definido por Manuel *se adecúa bien al repertorio que aquí estamos estudiando*, en cuanto que describe la *apariencia de sonoridades verticales pero permaneciendo condicionada por concepciones modales*.

Nos encontramos en efecto, en el caso de nuestro repertorio, con el uso de acordes-tipo, que son tríadas mayores y una tríada menor. (Que bien pueden proceder de la práctica de la guitarra rasgueada, popular desde hace siglos en España). Estos acordes acompañan a melodías “a solo” de carácter predominantemente modal (en cuanto diversas a la práctica común occidental, la cual se configura en torno a escalas mayores o menores). Textura monódica y no acórdica, porque aunque hay melodía y acompañamiento acordal, la relación entre ambas partes no es estructuralmente relevante: los acordes no se deducen de la voz, más bien le aportan colorido.

El vocabulario de acordes (tríadas mayores o menores) y sus progresiones características, «*no se asienta en la práctica común de la tonalidad occidental sino más bien en las potencialidades e idiosincracia del modo en uso*» (en nuestro caso, el *modo de mi*), por lo que (la cursiva es mía):

⁴⁷Aunque del estudio de P. Manuel se deduce que sólo parece haber manejado los fandangos de Huelva, confirmando una vez más lo popularizados que están en la actualidad y su mayor difusión.

El acompañamiento acordal, aunque significativo y expresivo, tiende no a jugar un papel estructural en el sentido en que lo hace la práctica armónica común. En la tonalidad occidental, el significado musical surge tanto de la armonía como de la melodía entendidas como un todo, de tal forma que ésta –la melodía– a menudo es inexpresiva, si no ininteligible, sin la armonía. Por el contrario, en la armonía modal explicada aquí, las tríadas se usan a menudo, primariamente como color, o como sonoridad, o en el contexto de una simple oscilación entre dos acordes. Los acordes pueden limitar su papel a una función decorativa (...) El término armonía modal es usado aquí para describir tales aplicaciones estandarizadas de acompañamientos acórdicos a una música modal. (Manuel, 1989: 72).

Ciertamente, esta caracterización genérica, Peter Manuel la hace para todo un repertorio muy amplio de músicas monódicas con acompañamientos de instrumentos diversos (de cuerda) que se da a lo largo y ancho del Mediterráneo. De hecho, Manuel reconoce más abajo (p.72), que en el caso de la “tonalidad frigia andaluza”, el acompañamiento acordal juega un *importante papel*, es decir más destacado que en los otros repertorios mediterráneos.

Sin duda: en nuestro repertorio, si lo comparamos p.e. con el de Turquía o Rumanía⁴⁸, parecen estar mejor integradas algunas pautas de la armonía “occidental”. Los acompañamientos acórdicos parecen jugar un papel estructural más importante que el meramente decorativo o de simple juego de oscilación entre dos acordes (son cinco –no dos, ni tres– los acordes que habitualmente se manejan en los f.s.). Pero sigue siendo válida la observación según la cual *el papel de las secuencias acórdicas en los f.s. no queda explicado aplicándole exclusivamente los términos de la armonía clásica occidental*, sino que más bien (Manuel, p.72), «el vocabulario triádico es deducido primariamente de los recursos del modo frigio o modo de Mi...»⁴⁹

Teniendo en cuenta estas digresiones, se explica mejor esa ausencia de correspondencia en términos de armonía convencional entre cadencias melódicas y acordes acompañantes. Entonces, ¿de qué tipo de relaciones cabe hablar que se establecen entre ambas partes?

La práctica instrumental más extendida en todos estos ff es hacer sonar cada acorde una vez que las respectivas frases melódicas han terminado, a manera de *eco* o respuesta. En todo caso, los acordes suenan al final de cada frase (vid. supra cuadro 7). Cada acorde, una vez que suena, sigue sonando durante toda la frase siguiente. Y sólo en su parte

⁴⁸Vid. Manuel, op. cit, pp 75 y ss.

⁴⁹ Con lo que no coincido tanto con este autor, es con las pretendidas influencias, e incluso asimilación histórica que el modo Hijaz –afirma– habría tenido con el modo de *mi*. Y esto, entre otras cosas porque el modo de *mi* está muy extendido por toda la península, no sólo por Andalucía, de manera que no se sostienen las claras influencias árabes, aunque sí las similitudes interválicas. Por lo demás, el propio Manuel habla de que el modo frigio es probablemente un producto de sincretismo entre tradiciones preárabes hispánicas con la música modal árabe...

final, o incluso a veces cuando ésta ha terminado y antes de que comience la siguiente, se produce el cambio de acorde.

Este es un dato sobre el que reparó Phillip Donnier (1988) aplicado a la práctica flamenca, y más en concreto referido al acompañamiento de los guitarristas flamencos a los ff libres. Los guitarristas flamencos suelen esperar a que el cantaor termine cada frase para realizar la falseta o cadencia de acompañamiento instrumental: *el cambio de acorde de la secuencia instrumental, sigue a la cadencia melódica* a más o menos distancia. Pues bien, también esto se observa en la praxis de muchos de los ff. folklórico-tradicionales. Una de mis hipótesis, que demostraré más abajo, es que los ff. flamencos no han hecho sino deducir esto de una práctica interpretativa anterior al surgimiento de la “guitarra flamenca”.

Considerando esto: ¿se establecen relaciones verticales de consonancia en términos armónicos? Tenemos claro que sí sucede esto en las frases finales: la cadencia (armónica) II-I, acompaña a la cadencia melódica final, sobre el primer grado. Pero ¿Y en el resto, en las cinco primeras frases?

En el siguiente cuadro, deducido del cuadro 7, se comparan las seis notas cadenciales (nota en que concluye cada frase de la copla) de cada uno de los ocho ejemplos, con el acorde correspondiente, es decir el que comienza a sonar al final de cada frase, que aparece detallado debajo. Sólo aparecen subrayadas aquellas notas de la parte vocal que coinciden con una de las tres de los respectivos acordes que comienzan a sonar al final de cada frase. Véase:

	<u>1ª fr.</u>	<u>2ª fr.</u>	<u>3ª fr.</u>	<u>4ª fr.</u>	<u>5ª fr.</u>	<u>6ª fr.</u>
Ej. 1.	la	<u>fa</u>	la	<u>sol</u>	<u>mi</u>	<u>mi</u>
Ej. 2.	la	sib	la	<u>si</u>	fa	<u>mi</u>
Ej. 3.	la	sib	la	<u>si</u>	fa	<u>mi</u>
Ej. 4.	<u>mi</u>	sib	fa	<u>sol</u>	fa	<u>mi</u>
Ej. 5.	la	si	la	<u>si</u>	la	<u>mi</u>
Ej. 6.	la	si	la	<u>sol</u>	fa	<u>mi</u>
Ej. 7.	si	<u>la</u>	<u>sol</u>	<u>sol</u>	<u>mi</u>	<u>mi</u>
Ej. 8.	fa	sol	fa	<u>sol</u>	fa	<u>mi</u>
	Do	Fa	Do	Sol	Do	Mi

En consecuencia, se puede afirmar como una constante que *sólo en el caso de las frases cuartas y sextas, siempre se establecen consonancias en términos verticales, entre melodía y acompañamiento*. Estos ejemplos muestran lo que es habitual en la práctica totalidad de los ff. verdiales [no hablo de los de Huelva, ni de los del tipo Sección Femenina, que son otra historia]. Bien podemos establecer la siguiente afirmación, de carácter general:

Sólo en dos de las seis frases de los ff verdiales (las cuartas y las sextas frases), se establecen siempre relaciones de consonancia vertical. En el resto (frases 1ª, 2ª, 3ª y 5ª), estas relaciones verticales pueden o no producirse. Véase esto en el cuadro 8. (pag siguiente). En notas negras, la línea melódica. En notas blancas, los acordes. Sólo dejan de producirse disonancias siempre en las frases 4ª y 6ª.

Cuadro 8. Fandangos verdiales. Algunas disonancias características.

Ej. 22

Ej. 25

Ej. 26

Ej. 30

* = disonancia



Acordes del acompañamiento instrumental

En los fandangos verdiales son frecuentes estas "disonancias" entre la cadencia de final de frase y el acompañamiento instrumental (acordes de fin de frase). Esta característica la herederán algunos fandangos flamencos orientales. No aparece ni en los fandangos de Huelva ni en otros tipos de fandangos más modernos.

Más abajo (3.3.4.2.), estableceré paralelismos de esta constante estructural con la práctica de los ff flamencos derivados de los ff verdiales. También Donnier ha reparado, para el caso particular de los ff flamencos orientales (los que él llama *tipo Málaga*) en esta “ausencia” de relaciones armónicas convencionales (Donnier, 1996: 513-518).

Observemos, por último, un dato añadido: los acordes acompañantes de estas frases 4ª y 6ª –Sol y la cadencia Fa-Mi–, son, justamente, los que más veces se hacen sonar antes de que la frase melódica termine, es decir, en sincronía a las notas cadenciales (finales) de esas frases. (Vid. en cuadro 7, la línea vertical discontinua).

Y es que los instrumentistas tienen asimilado este fenómeno de manera intuitiva: si sólo en esos momentos buscan la sincronía (entre la melodía y el acompañamiento), es porque están pensando en esas relaciones de tipo vertical que se establecen entre voz y acompañamiento. Lo mismo se podría decir de los cantaores (es decir que en las frases 4ª y 6ª, también ellos piensan en términos acórdico-verticales): porque siempre “buscan” como notas cadenciales de las cuartas frases las notas sol, o si, u ocasionalmente re. Es decir, siempre se dirigen hacia una de las notas constitutivas del acorde *Sol*. (Para la cadencia final, siempre mi). Pero en el resto de las frases, cada vez “tiran” para una nota distinta.

5. Relación entre la melodía y las secuencias acórdicas. ¿Músicas “bimodales”?

De lo visto hasta aquí ¿podemos concluir que existe algún tipo de modulación en los ff verdiales?

–Se ha visto que las relaciones que unifican unas cadencias melódicas con otras, se explican bien en términos horizontales, de desarrollo temporal, como un “acercamiento progresivo” hacia la nota final, y no en términos de consonancia armónica.

–No se han detectado posicionamientos de la melodía en torno a grados atractivos que configuren un nuevo centro tonal de atracción. Sí hemos detectado *cuerdas recitativas secundarias* –que varían según de qué cantaor se trate–, pero en ningún momento centros tonales (modales) nuevos.

-Tampoco se han detectado cromatizaciones en alguno de los grados, salvo la típica (ocasional) del sib, particularmente en algunas cadencias de segundas frases.

Por lo tanto, el análisis de la copla nos ha revelado que *la nota atractiva fundamental es en todo momento de su desarrollo el mismo grado, el mi.*

Ahora vayamos a lo visto en el análisis de la parte instrumental.

-*Introducción*: insistencia en el acorde de Mi (bien alternando con Fa, o con La o Lam, o bien con otras fórmulas más expandidas, como Lam-Sol-Fa-Mi). Estos acordes se han explicado bien en términos de fórmulas de asentamiento del *modo frigio o modo de mi*: II-I, ó IV-I, ó II-II-I, o bien iv-III-II-I.

-En el *inicio de las coplas*, está sonando el acorde Mi, por lo que si consideramos la secuencia completa de acordes que acompañan a las coplas, tenemos:

Mi-Do-Fa-Do-Sol-Do-Fa-Mi.

-Una vez que al final suena esa cadencia (Fa-Mi), reaparece la fórmula de asentamiento del *modo de mi*, que aunque variará de unas zonas a otras, siempre es semajante o idéntica a la secuencia instrumental introductoria.

En lógica con todo lo visto, la secuencia de arriba se explica de la siguiente manera:

Mi	Do	Fa	Do	Sol	Do	Fa	Mi.
I	VI	II	VI	III	VI	II	I

Un único centro tonal (modal) queda resaltado, asentado.

Sin embargo, está muy extendida la explicación que analiza esta secuencia de distinta manera, según la cual:

- Los ff se configuran en torno a dos escalas distintas.

– La 2ª escala aparecería a través de una *modulación* una vez que la copla se inicia: cuando suena el Do del acompañamiento, que se interpreta, según esta lógica, como el primer grado de la nueva escala.

Esta explicación se reduce a los siguientes términos (ya citados en otro capítulo):

	Mi	Do	Fa	Do	Sol	Do		Fa-	Mi.
Modo frigio	I							II -	I
	Modulación						Modulac.	(vuelta al mº frig)	
Modo mayor		I	IV	I	V	I		IV	

Ahora bien: se acaba de razonar que esta manera de analizar no se sostiene. En realidad, en ninguno de los textos en los que se mantiene lo de la bimodalidad, justifican sus autores a qué dos tipos de escalas se están refiriendo, si la frigia y el modo de do, o la escala frigia y la tonalidad de do mayor, o cuáles.

La lógica de esta manera de analizar los ff (que aquí estoy cuestionando), o se basa en un repertorio de ff. que no considera para nada a los ff. verdiales (y por lo tanto no es válida), o bien se basa en una aplicación indiscriminada de los criterios clásicos de la armonía, *deduciendo los criterios de análisis, sólo y exclusivamente de lo que se observa en los acompañamientos instrumentales*: la aparición del acorde de Do seguido de Fa, Do y Sol, ha llevado a explicarlos (muy superficialmente) como un asentamiento de un nuevo centro tonal con sus típicos grados IV y V ¡la subdominante y la dominante de una tonalidad mayor!

¿O es que quizás haya algún repertorio, algún tipo de f.s. en los que las relaciones de los acordes (Mi, Do, Fa, etc.) con la copla sí se explican mejor en términos de consonancias verticales?.

Aunque sea anticipar algo de los resultados de los próximos análisis, valga adelantar que *en efecto, existe este repertorio*, agrupado además en tres tipos o subcategorías de ff, que son:

- a) Una buena parte de los ff. de Huelva.
- b) Todo un repertorio de partituras de ff. del S. XIX (músicas de salón).
- c) Y el particular estilo de cantar ff. que divulgaron los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange, especialmente en los años 50 a 70.

Esas tres especies, familias o subcategorías de f.s., resisten (parcialmente) esa otra manera –la que está extendida– de analizar los ff. Me detendré en algunos ejemplos de estos otros repertorios una vez terminado el análisis de los ff. flamencos. Pero *si la "norma" analítica propuesta como "general", resulta que no se cumple en el primero de los casos analizados*, es decir los ff. verdiales, los más extendidos como músicas territorializadas y parece que los más antiguos, entonces *ese criterio de análisis ya no se puede retener como válido, no sirve para aplicarlo a todos los f.s.*

6. El ritmo en los fandangos verdiales.

Uno de los rasgos que más fácilmente se perciben como constante de todos los ff. verdiales es la organización rítmica interna. Será interesante individuar esos elementos rítmicos, de cara a la posible diferenciación con otros f.s. de otras zonas. Philippe Donnier ha hecho recientemente observaciones muy precisas acerca de la métrica en los cantos flamencos que son aplicables a nuestro campo. He aquí algunos pasajes que nos serán útiles en este análisis.

Un fenómeno puede ser periódico en un espacio relativista sometido a deformaciones locales, aunque resulte aparentemente aperiódico si se lo observa desde un espacio 'clásico'. El análisis depende del referente desde el que se le observe (Donnier, 1996: 55).

Siguiendo la terminología usada por Donnier, retengo como *música isócrona* a «aquella que presenta un sistema de pulsación, explícita o no, físicamente equidistante (considerando los márgenes de error consentidos por un análisis dado)» (Ibidem). Por contra, el concepto de *música mesurada* sólo conlleva una demarcación de tiempos culturalmente organizados, «tiempos organizables en periodos regularmente repetidos» (Ibidem). Así, puede haber una música que sea medida, o mesurada culturalmente, pero que físicamente –contando con los márgenes de error del sistema de medición– sea *anisócrona*. Así, según Donnier, puede darse una ausencia de correlación clara entre una batida explícita del cantaor y forma melódica-temporal. La música anisócrona sería aquella que, de cara al autóctono, no conlleva ningún trazo de batida fija de tiempo, incluso ante la pregunta del etnomusicólogo.

Estos conceptos son útiles, puesto que los ff verdiales (se vio que el uso de las castañuelas, del pandero o de los platillos, otorga particularidades rítmicas derivadas de

esta instrumentación), muestran en su organización métrica una curiosa ambigüedad, fruto de la conjunción entre la isocronía en el acompañamiento y la anisocronía del canto: éste es *mesurado* (émicamente medido), pero anisócrono.

Distinguiremos aquí dos partes en el análisis: elementos rítmicos recurrentes en la parte vocal, y en la instrumentación.

6.a. Ciclos y células rítmicas de la parte vocal.

En la audición de las coplas de todos los ff verdiales se puede percibir una fluidez característica (mesurabilidad anisócrona del canto, isocronía de la instrumentación), que no se encuentra en otros repertorios, como p.e. las jotas, y ni tan siquiera en otros tipos de f.s. como los de Huelva, Levante o Castilla. Una de mis hipótesis es que los ff. flamencos *abandolaos* retomaron ese mismo rasgo de los ff. verdiales.

Este *rasgo del estilo de canto* de los ff verdiales supone que incluso cuando las coplas se cantan “a compás” –bien encuadradas en el ritmo que marca el acompañamiento instrumental para el baile–, no podamos hablar en propiedad de *tempo giusto* en la copla (sí en la instrumentación). Tampoco es un *tempo rubato*, porque los cantaores enmarcan sus coplas en el ritmo nítidamente marcado por la parte instrumental (vid. transcripciones standard). La voz “se pasea”, sin relación rítmica aparente con la parte instrumental.

Lo cual supone un problema a la hora de realizar transcripciones: es difícil percibir las figuraciones rítmicas que se reparten entre cada medida de compás. Glinka y Gévaert opinaron que los ff. eran muy difíciles de transcribir. A pesar de lo dicho, se pueden percibir algunas constantes recurrentes. Quizás llame a engaño lo que ahora voy a detallar,⁵⁰ pero la solución la entiendo como la mejor de las posibles dentro del sistema de transcripción que estoy siguiendo⁵¹.

⁵⁰Esas células rítmicas, ya queda dicho, no son del todo exactas, el estilo de canto de los ff. verdiales resalta el *legato*.

⁵¹Por otra parte, las transcripciones de ff realizadas en obras de folklore o de flamenco (NAVARRO, 1993, ROSSY, 1966, GARCÍA MATOS, 1971...), habiendo adoptado soluciones de transcripción estandarizadas o con pequeñas correcciones, no hacen observaciones de ningún tipo hacia las respectivas soluciones adoptadas.

En el cuadro 9 aparecen detalladas las figuraciones rítmicas que más abundan entre los ff verdiales. Puede contrastarse la validez de esas figuraciones con las transcripciones standard (ejemplos 17 y ss).

Cuadro 9. Células rítmicas (coplas ff. verdiales)

Estilo Amogía

I ban dos tier nas ti ra nas etc.

(y) por un a mo yo co mien te

Estilo Montes

Y tór to laen el a mu yo etc.

túe res pa lo ma tor caz

Huetor-Tajar

Qué tie nes per la gra cio sa etc.

qué tie nes per la gra cio sa

Tarifa

Co mo no tie nen so sie go etc.

las o li tas de la mar

Nerja-Almuñecar

Cán ta me la vi da mí a

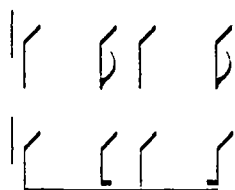
cán ta me la ma la gue la

Se pueden individuar las siguientes constantes de organización rítmica.

A. Fandangos con acompañamiento instrumental (Cuadro 9 y ejemplos ss.).

1º *Una célula rítmica interna básica*, especialmente sincopada: dos negras y dos corcheas alternadas en cada compás, lo que conlleva dos sincopaciones por cada tres tiempos, una entre el segundo y tercero y otra entre el tercero y el primero del siguiente compás. *Cuatro notas en un compás ternario.*

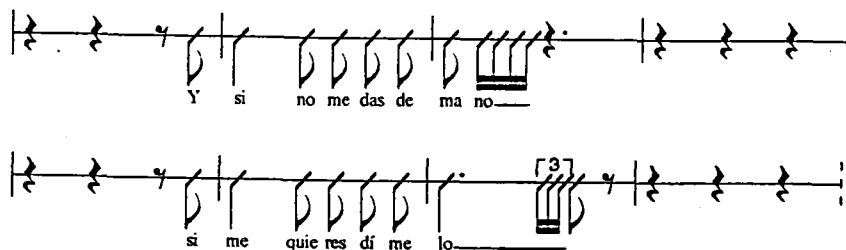
Célula rítmica recurrente
(ff. verdiales)



Esta célula rítmica se oye en muchos ff. verdiales, no en todos. La he destacado porque es la que más se repite y podrá ser comparada con la de los ff. de otras zonas y con los ff. abandonaos flamencos, directamente derivados de los ff verdiales de baile. Pero en aras de la precisión (aun a riesgo de difuminar el discurso), debo destacar otras células, que a la postre nos hablan de una gran variedad de posibilidades en la configuración rítmica interna de los ff. verdiales. He aquí una, cuyo rasgo más destacable es el del predominio de *figuraciones breves más o menos regulares por cada sílaba* (transcribibles en corcheas):

Otras células rítmicas de
coplas de fandangos verdiales

Charilla



Posteriormente, en los ff abandolaos, volverán a aparecer células rítmicas semejantes.

2º *Un ciclo característico*, que ya se vio en el apartado III.2. (rasgos comunes a todos los f.s.): *cada frase musical ocupa un ciclo de doce tiempos (cuatro compases)*⁵². Como se ve, la recurrencia de los 12 tiempos reaparece como constante en los ff. No sólo en las secuencias instrumentales de las introducciones aparecen los ciclos "armónicos" estructurados en 12 tiempos (cada doce tiempos reaparece el acorde Mi, acorde mayor sobre el primer grado), sino que también cada frase musical se engarza en un ciclo temporal de igual valor.

B. Verdiales cantados a solo.

Véase sin embargo la siguiente figuración: en las coplas de ff. verdiales cantadas *a sólo*, suelen desaparecer las células destacadas arriba (motivo sincopado negra-corchea). La ausencia de ritmo fijo (de instrumentación que lo realice), parece propiciar que los cantaores canten de una forma más libre. Explicación bien simple pero que entiendo la correcta.

Copla verdiales "a solo".
(Células rítmicas)

Iznalloz
La ca me laun pri mo mí o - - - la ma la gue ña ron de - ña etc.

Carcabuey
Pe ta ca te vian car gar Pe ta ca. te vian car gar - - - etc.

Montes de Málaga
Que ven ga ti vo no so - - y no me lla mes ven ga ti vo etc.

⁵²En el caso de los ff. verdiales, suele suceder que los versos de la copla quedan dichos en los dos primeros compases. El tercero es de prolongación de notas o de melismas y el cuarto, de silencios (o más melismas).

Incluso dentro de las coplas a sólo, pueden distinguirse dos estilos:

–Coplas cantadas “en recitativo lento”, sin ritmo aparente, en *tempo* lento y con abundancia de melismas. La ausencia de constricciones rítmicas que suponía la instrumentación para el baile (que marcaba un pulso fijo), permite que el ritmo se desdibuje. Estilo muy realacionado con el de los *cantes libres* del flamenco (vid. infra, III.3.4.2. y transcripciones standar de ff. flamencos “libres”).

–Coplas cantadas a ritmo oratorio. Porque se cantan a una velocidad semejante a la del habla, más rápidas que las anteriores, se percibe una célula rítmica recurrente, que queda bien reflejada a través de la transcripción en corcheas: duración breve y semejante para cada sílaba⁵³.

6.b. Ciclos y células rítmicas en el acompañamiento instrumental.

Se ha individuado la *célula rítmica interna* de las coplas de ff. verdiales que aparece con más frecuencia, que es la que retendré como pertinente a la hora de la comparación con las células de otros ff. (vid. supra: 4 notas cada tres tiempos o pulsaciones. Dos negras y dos corcheas alternadas en 3/4 o dos corcheas y dos semicorcheas en 3/8).

También se ha individuado *un ciclo de doce tiempos*, tanto en los sólo instrumentales (secuencias acórdicas o ciclo rítmico-armónico si se quiere) como en las coplas: las frases se insertan en períodos de 12 tiempos.

Es lógico que encontremos correspondencias en la rítmica instrumental. La recurrencia de los ciclos de 12 tiempos es demasiado evidente, no decimos nada nuevo⁵⁴. Y en efecto, la práctica instrumental suele ramarcarlo, p.e. a través de los instrumentos de percusión.

⁵³ En las partituras standar los ff cantados a solo –los nn. 25, 27, 28 y 30–, se pueden comprobar estos dos estilos. El n. 27 es un fandango cantado de manera muy libre y melismática, en tempo más lento que el resto. Las notas son de duración muy variable, no hay una célula rítmica fija. En los nn. 25, 28 y 30, es fácil individuar una célula rítmica común, que se reduce a la *igualdad en la medida mínima de tiempo para cada sílaba*, en este caso la corchea, recurrente en todos los inicios de frase. (Después de la última sílaba, o de la última acentuada, sigue la coletilla característica de melismas...).

⁵⁴ De los 12 tiempos en las músicas tradicionales españolas se podría hacer un bello estudio, pues también es algo característico del resto de los f.s., de las jotas aragonesas, navarras, valencianas y murcianas y algunas castellanas, de las soleares flamencas y de las bulerías, guajiras y peteneras...

Véase p.e. la siguiente introducción instrumental. Los instrumentos van entrando sucesivamente y sólo en el 4º compás suena el primer golpe fuerte del pandero (instrumento que, cuando se hace presente, marca especialmente los tiempos fuertes). Doce tiempos después, vuelve a sonar. Véase también la coincidencia sincrónica con el inicio de dos ciclos acórdicos (acorde Mi en guitarras).

Ciclos rítmicos.

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for 'viol', 'guit', 'cast', and 'pand'. The 'guit' staff has notes labeled 'La' and 'Mi'. The 'cast' staff features triplet markings. The 'pand' staff shows rhythmic patterns with accents. The second system includes staves for 'guit', 'cast', and 'pand', with similar rhythmic and melodic notations.

Esto en cuanto a los ciclos. En cuanto a las células rítmicas, si siguiendo con el presente ejemplo (o cualquiera de las partituras standard), comparamos todos los motivos rítmicos que realizan los instrumentos de percusión, se observa que la más pequeña célula rítmica que prácticamente siempre se hace presente en los ff verdiales coincide con la que realizan las castañuelas o palillos. Y es la que más se suele retener como característica. Justo el motivo que el toque flamenco ha desarrollado para el acompañamiento de los ff. abandolaos (vid. 3.3.4.1. y ss. y transcripciones standard de ff. flamencos *abandolaos*).

En efecto, el guitarrista en el toque *abandolao*, realiza con la guitarra tanto el acompañamiento acórdico como el ritmo, a través del rasgueo de la mano derecha:

The diagram shows a vertical line representing the guitar neck. Three notes are indicated by short horizontal strokes, grouped together under a bracket with the number '3' above it, representing a triplet strumming pattern.

Ésta será, por tanto, la que retendré como célula rítmica base del acompañamiento de todos los ff verdiales.

7. Tempo.

El *tempo* de los ff. verdiales oscila entre las 120 pulsaciones en los más lentos –Huetor Tajar, Alpujarras...–, a las 180 de los más rápidos (verdiales estilo Almogía y Comares).

No obstante, la sensación subjetiva que produce la audición de un fandango verdial es de mayor rapidez, de un *tempo* más rápido al que realmente expresa la medida del metrónomo. Esto no tiene mucho que explicar, porque esa sensación es lógica: la copla o parte vocal se canta, como ya se ha visto, a contratiempo, sincopada, y el contrapunto rítmico que realizan los instrumentos habituales en la orquestilla de los ff. verdiales, es más compleja que la de los f.s. de otras zonas, como puedan ser los de Huelva, Gredos o Canarias. Los de Gredos, p.e. se cantan en un tempo más rápido, pero la complejidad rítmica de los acompañamientos es menor.

8. Variantes personales dentro de los mismos estilos. El concepto de *modelo* en los fandango verdiales.

Hay un hecho que está muy ligado al estilo de canto de los ff. verdiales y sobre el que ya he reparado (III.3.2.): por lo que se refiere a la parte vocal, a la copla, los ff. verdiales no están *definidos*-melódicamente. Cada intérprete tiene su o sus variantes. Esto supone una diferencia radical con los ff. onubenses, y para evidenciarla me he tomado la molestia de dedicar unas decenas de horas a realizar el siguiente cuadro (n.10) y otro equivalente para uno de los estilos de Huelva. En el cuadro 10, aparece “el mismo fandango” (el de Comares) cantado por tres cantaores distintos. De cada cantaor transcribo dos coplas, para analizar el concepto de variante personal. Se verá que cada cantaor tiene “su modelo” personal confeccionando, que repite con algunas variantes cada vez que canta.

Si asignamos una letra a cada una de las frases de las seis coplas, pueden caracterizarse así:

Primer cantaor. Primera variante: a b a' c d e
 Segunda variante: a' b' a'' c' d' e'

Puesto que el segundo cantaor tiene "su modelo propio" (ninguna de sus frases sigue los modelos rítmico-melódicos del primero), les asignaremos otras letras del abecedario a cada una de sus frases:

Segundo cantaor. Primera variante: f g f' h i j
 Segunda variante: f'' k f''' l m j'

Se comprueba que este segundo cantaor varía algo más su modelo personal que el anterior, pero que no obstante de hace patente un *modelo personal*.

Tercer cantaor: Primera variante: o p o' q o'' r
 Segunda variante: o''' p' o''''q o''''''r

Este tercer esquema muestra no sólo que el (tercer) cantaor sigue "su propio modelo", distinto al de los otros dos, sino que además lo sigue muy fielmente, de manera semejante al primero.

Compruébese la existencia de esos tres modelos –uno por cantaor–, así como la mayor variabilidad (modelo propio más 'abierto') del segundo de los cantaores.

Cuadro 10. Fandangos verdiales: variantes personales.

Intérprete 1º (dos versiones)

2º intérprete (otras dos versiones)

Tercer intérprete (dos versiones)

El cuadro muestra que en los fandangos verdiales no cabe hablar de variantes locales en la copla sino de variantes personales. Cada cantaor realiza su o sus modelos personales en la copla. Las dos coplas de cada intérprete son muy semejantes entre sí pero muy distintas a las de los otros cantaores.

La lectura de este cuadro evidencia que hay tantas variedades de ff. verdiales como intérpretes. Cada cantaor realiza lo que podríamos calificar como una *variante personal*, propia, de manera más bien intuitiva, poco 'verbalizada'. No obstante, en el seno de una tradición local –como por ej. ésta de Comares– las variedades no son infinitas, puesto que las versiones más famosas en cada momento, influyen sobre el resto de cantaores⁵⁵.

Con lo visto aquí, a la pregunta “¿cómo se relacionan el concepto de variante personal con el de variante local o estilo local en los ff verdiales?”, se puede responder que en rigor, y por lo que se refiere a la copla o parte cantada, en los ff verdiales *no cabe hablar de estilos locales sino sólo de estilos personales*. Sólo cabe hablar de estilos locales si consideramos “lo demás”: especialmente el tipo de acompañamiento instrumental⁵⁶. De hecho es éste el criterio que modernamente han seguido los teóricos para hablar de *tres estilos* en la provincia de Málaga: Montes, Almogía y Comares.

9. Relación letra-música.

Un último nivel de pertinencia que analizaré es la relación existente entre las estructuras métricas y las estructuras musicales. Puesto que a lo largo de la historia de la música española han abundado las formas fijas y los ff pueden considerarse tales, cabe preguntarse qué tipo de correspondencias se establecen entre cadencias musicales y rimas.

Comenzaré analizando los ejemplos musicales cuyas transcripciones y letras figuran en el texto. El cuadro 10 bis⁵⁷ no es sino el n.2 al que le he añadido, en letras minúsculas en cursiva la caracterización de cada frase (*a, b, c...*). Llamaré *a'* a la frase que presente la misma cadencia melódica que *a*, o bien un dibujo melódico muy semejante, aunque la cadencia se sitúe una 2ª por encima o por debajo. Véase que hay una fuerte relación entre las frases impares (1ª, 3ª y 5ª), bien porque concluyen en la misma cadencia, o bien porque el dibujo melódico es muy parecido. Por tanto, abunda las estructuras de este tipo: *a, b, a', c, a'', d*. O bien *a, b, a', b', a'', c*.

⁵⁵En concreto este cuadro podría servir también –en un discurso más localista, del que aquí me sustraigo– para demostrar la particular influencia del estilo de Paco Maroto en todos los cantaores actuales de Comares: en esta 'tradición local', se ha impuesto recientemente el estilo de un cantaor particular.

⁵⁶En realidad también cabe hablar de maneras personales de tocar los instrumentos, particularmente el violín y el pandero, instrumentos solistas que destacan por encima de los platillos, castañuelas o guitarras, que son más gregarios. En Málaga gozan de fama algunos tocaores de pandero y de violín.

⁵⁷Lo número así para no romper el orden ya establecido, pues este apartado lo he añadido en una fase avanzada de la tesis.

Cuadro 10 bis.

17 Verdial (Málaga)
a b a' b' c d

18 Verdial estilo Montes
a b a' b' c d

19 Almuñecar-Nerja
a b a' b' c d

20 Alhama de Granada
a b a' c a'' d

21 Hucior Tajar, Granada
a b a' c a'' d

22 Charilla (Jaén)
a b a' c d e

23 Tarifa (Cádiz)
a b c d e f

24 Campo de Dalías (Almería)
a b a' b' a'' c

25 Iznalloz (Granada)
a b c d e f

26 Zafarrilla (Granada)
a b a' c a'' d

27 Montefrío (Granada)
a b a' c a'' d

28 Carcabuey (Córdoba)
a b c d c e

29 Alpujarras (Almería)
a b a' c a'' d

30 Verdial "Montes" (Málaga)
a b a' b' a'' c

Debajo de cada frase, con letras minúsculas en cursiva, la caracterización de la frase atendiendo a su configuración y al tipo de caídas cadenciales. Puede comprobarse la recurrencia de una de las secuencias resultantes: *a, b, a', c, a'' d*. O bien esta otra, similar: *a, b, a', b', a'', c*. Esto nos habla de una interesante correspondencia tanto con:

-a) Parte de la secuencia fija instrumental, que podemos llamar a fectos comparativos A, B, A, C, A, D en vez de Do, Fa, Do, Sol, Do, (Fa) Mi.

-b) Las terminaciones de los versos o rimas, que aparecen en la página siguiente: la secuencia de rimas que más veces aparece, es la siguiente: *a, b, a, b, a, b*.

Recuérdese que la secuencia acórdica característica de los f.s. presenta una disposición similar a la detectada aquí: las notas que se hacen sonar al final de cada una de las frases son las siguientes:

Do - Fa - Do - Sol - Do - (Fa)Mi.

Si llamamos en este caso A al acorde Do, B al acorde Fa, C al acorde Sol y D al acorde Mi, podremos designar a la secuencia acórdica del acompañamiento con las mismas letras (pero en mayúsculas) con las que se ha designado a las frases vocales. Tendremos la siguiente estructura:

A - B - A - C - A - D⁵⁸

Aunque la relación entre voz y acompañamiento ya se ha visto que no se da en términos armónicos convencionales por lo general, es patente que un tipo de relación existe. He aquí una estructura muy frecuente. Con minúsculas cursivas, la voz. Con mayúsculas, el acompañamiento.

<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a'</i>	<i>c</i>	<i>d'</i>	<i>d</i>
A	B	A	C	A	D

Una vez evidenciada esta correspondencia entre el fraseo melódico, y la secuencia del acompañamiento, el siguiente paso es comprobar si existe algún tipo de correspondencia entre este tipo de disposición interna y la rima más habitual en los f.s. Si es así, podremos concluir que esta relación no es casual, sino que la música y la letra guardan una unidad; que la música está en íntima relación con la letra. He aquí los versos de las estrofas de los f.s. tal como se cantan (seis versos, resultantes de la repetición de uno de ellos si la estrofa es quintilla o de dos de ellos si la estrofa es una quarteta). A la derecha de cada estrofa, escribo (de izquierda a derecha): con letra minúscula, la rima. Con letra minúscula cursiva, el fraseo melódico según se ha caracterizado a través del cuadro 10 bis. Y con letras mayúsculas, la secuencia acórdica tal y como la he explicado arriba. Lo que me interesa resaltar son las correspondencias entre rimas, fraseo y acompañamiento en las frases impares, que es donde habitualmente se observa esta relación.

⁵⁸No se confunda en este caso la A con el acorde La, ni la B con Si, etc.

CLAVES:

a = rima

a = fraseo y/o cadencia melódica

A = acorde del acompañamiento.

** = correspondencia entre rima, línea melódica y acorde del acompañamiento.

* = correspondencia entre dos variables (habitualmente: rima y acorde de la secuencia)

Iban dos tiernas tiranas	a a	A**
por un arroyo corriente	b b	B
iban dos tiernas tiranas	a a'	A**
con carácter diferente,	b b'	C
parecían dos hermanas,	a c	A*
dos corazones valientes.	b d	D

Y tórtola en el arroyo.	a a	A**
Tue eres paloma torcaz	b b	B
y tórtola en el arroyo.	a a'	A**
Por donde quiera que vas	b b'	C
no hay salero como el tuyo	a c	A*
ni cara tan <i>resalá</i> .	b d	D

Cántamela, vida mía,	a a	A**
cántame la malagueña,	b b	B
cántamela, vida mía.	a a'	A**
Que al son de la malagueña	b b'	C
te vas quedando <i>dormía</i>	a c	A*
te vas quedando <i>dormía</i> .	a d	D

Se menean cuando paso	a a	A**
las barandillas del puente	b b	B
se menean cuando paso.	a a'	A**
Te prefiero a ti solita,	- c	C
de ninguna hago caso,	a a''	A**
las barandillas del puente	b d	D

Qué tienes, perla graciosa	a a	A**
qué tienes perla graciosa	a b	B
que tan afligida estás	b a'	A*
¿te ha pasado alguna cosa?	a c	C
No tienes por qué llorar,	b a''	A*
siendo tu cara una rosa	a d	D

Y si no, me das de mano.	a a	A**
Si me quieres dímelo	- b	B
y si no me das de mano.	a a'	A**
<i>Que' esde</i> tu casa a la mía	- c	C
para zapatos no gano	a d	A*
para zapatos no gano.	a e	D

Como no tienen sosiego,	a a	A**
las olitas de la mar,	b b	B
como no tienen sosiego,	a c	A*
unas vienen y otras van	b d	C
una ola y otra luego	a e	A*
las olitas de la mar	b f	D

Viva el Campo de Dalías,
viva Adra y viva Berja,
viva el campo de Dalías
y también viva Laujar,
cuatro pueblos de Almería
de primera calidad

a a A**
- b B
a a' A**
b b' C
a a'' A**
b c D

La camela un primo mío,
la malagueña-rondeña
la camela un primo mío.
Se quiere casar con ella
sin haberla *conocío*.
La malagueña-rondeña.

a a A**
b b B
a c A*
b d C
a e A*
b f D

Puerta la Alcaicería
el Llano Zafarraya,
puerta la Alcaicería.
Cortijo de la Mata
donde me divertía.
To el Llano Zafarraya.

a a A**
b b B
a a' A**
b c C
a a'' A**
b d D

La guitarra es de higuera
y las cuerdas de ramal,
la guitarra es de higuera.
El que la toca, una bestia,
quien la escucha un animal.
La guitarra es de higuera

a a A**
b b B
a a' A**
- c C
b a'' A*
a d D

Petaca, le *vi* a encargar
Petaca, la *vi* a encargar,
que aquí ya lo conocemos
y esta es la pura verdad:
a ver si canta *usté* menos
y coplas mejor *pensás*.

a a A
a b B
b c A
a d C
b c A
a e D

(No pongo "*" en este caso porque
la correspondencia es sólo aparente:
no vuelve a darse ni en la 3ª ni en la
5ª frase)

Qu tiene garbo y salero.
Que tiene garbo y salero,
personal muy divertido
al que yo respeto y quiero.
Porque aquí es bien acogido
el que llega forastero.

a a A**
a b B
b a' A*
a c C
b a' A*
a d D

Que vengativo no soy.
No me llames vengativo,
que vengativo no soy.
Que a la mujer que yo quiero
mi corazón se lo doy
mi corazón se lo doy.

a a A**
- b B
a a' A**
- b' C
a a'' A**
a c D

Puede retenerse, pues, que existe una correspondencia bastante exacta entre estructuras métricas y musicales en los f.s. tipo verdial. Volveré a hacer un estudio semejante para el caso de los ff de Huelva.

III.3.4. *De los fandangos verdiales hacia el flamenco.*

a. Lo distintivo del flamenco.

El análisis hasta aquí realizado tiene dos principales finalidades destacables.

a) Caracterizar estructuralmente las constantes de organización de los ff verdiales, para contrastarlos con los de otras zonas, especialmente con los de Huelva.

b) Comparar los rasgos estructurales de los ff verdiales que se acaban de evidenciar, con los de sus derivados flamencos: los cantes abandolaos y los cantes libres (ff ad libitum). De hecho, a la hora de decidir cuáles serían los niveles de pertinencia analítica, tuve en consideración muy directamente aquellos rasgos que *a posteriori* pudieran ser susceptibles de comparación con los rasgos estructurales de esos otros ff que aquí me dispongo a analizar (los cantes flamencos abandolaos y libres).

No existe ningún estudio que haya abordado una tarea como la que aquí me propongo. Aunque tal afirmación pueda sonar a autobombo, no lo es en absoluto, simplemente quiero dejar sentado que no hay trabajos precedentes en los que poder basarme, salvo estudios por separado sobre los ff folklóricos (también prácticamente inexistentes) y sobre los flamencos, cuyo mejor estudio considero que con mucho, es el de Philippe Donnier que aquí vengo citando.

Procederé encarando el asunto a través de algunas referencias históricas previas, pues entiendo que hay que tenerlas en cuenta en el análisis, para no construir en falso. Es decir que lo que de estas consideraciones previas se concluya, no será ajeno al posterior análisis de los ff flamencos.

El mundo del flamenco no tiene una historia superior a los dos siglos (Álvarez Caballero, 1986; Caballero Bonald, 1988; Martín Salazar, 1991; Navarro García, 1993; Rioja, 1990; Sneeuw, 1991; y otros). Ahora bien, la *prehistoria* del flamenco puede retrotraerse tanto como se quiera. En efecto, los primeros testimonios escritos de ambientes que podríamos calificar de *flamencos*, son textos de la primera mitad del siglo XIX en los que se narran reuniones informales en *entornos urbanos*, en barrios de ciudades andaluzas, particularmente Sevilla (a las que hay que añadir Madrid y algunos otros lugares, como Cartagena-La Unión, aunque esta última vive su auge flamenco ya muy avanzado el siglo XIX). Los ambientes varían de un lugar a otro, pero en todos

observamos que *el cante se cultiva de manera principalísima*, hasta llegar a constituir el aglutinante de la reunión.

Precisamente una de las maneras de designar antiguamente a estas reuniones festivas era la de “fandango”, al igual que tango, jaleo, zambra, etc. Véase el texto de Blas Vega (ya citado en el capítulo II):

Esta célula embrionaria de la reunión [flamenca], que para algunos puede ser la llamada etapa hermética, tuvo asentamientos en los barrios más pobres y artesanos, como fue Triana y la Macarena de Sevilla, La Caleta y El Perchel de Málaga, La Viña y Santa María en Cádiz, El Sacromonte en Granada y Santiago y San Miguel en Jerez (...) *Estas reuniones fueron conocidas con los siguientes nombres o denominaciones: Fandango, Jaleo, Tango, Zambra y Bailes de Candil, y todo ello, además de lo que supone como estilo propio, sinónimo de fiesta, juerga, baile, jaleo y bulla.* (Blas Vega, 1995: 16).

Para entender los cambios experimentados por los ff flamencos en relación a los 'bailables', son necesarias algunas referencias al ambiente de estas fiestas. Los más antiguos textos que nos dan noticia del flamenco en su etapa incipiente son los de Estébanez Calderón: los ensayos “Un baile en Triana” y “Asamblea General”, integrados en sus *Escenas Andaluzas* (1847). Particularmente en el primero de ellos, E. Calderón describe –con cierta mezcla de recreación literaria– hechos vividos por él una década antes. Por su parte, la fiesta que describe Charles Davillier, ya pasada la mitad de siglo (1862), es otro texto a citar. Ambos autores narran acontecimientos ocurridos en el barrio de Triana de la ciudad de Sevilla. En ambos puede observarse que el personal que acude a estas reuniones muestra también ciertas recurrencias: siempre destaca un personaje principal u organizador del espectáculo, su entorno familiar y de amigos del barrio; cantaores, tocaores y bailaores o bailaoras. De éstos, una buena parte son gitanos, pero también hay “payos”. También aparece de manera recurrente otro tipo de público, de extracción social y cultural diversa: gente de clase media-alta, burgueses, burócratas, comerciantes, viajeros, escritores... que acuden *pagando dinero*, en busca del exotismo, sin que falten entre ellos algunos extranjeros.

Por supuesto que estas reuniones no surgieron de la nada: muchos aspectos de los que en estos textos se narran (y que luego pasan a tipificarse en las reuniones y fiestas flamencas), son expresión de un *modus vivendi* antiguo, tradicional en muchos lugares de Andalucía, quizás más en Andalucía occidental.

Pero en algunos aspectos, se separan ya estas primitivas reuniones flamencas de sus predecesoras, las “fiestas o bailes de candil”. Aparecen ciertas novedades que desde entonces se repetirán en las posteriores fiestas flamencas.

En estas primeras reuniones flamencas (primeras de que tenemos noticias), encontraremos siempre *una gran variedad de tonadas y bailes*. Sin embargo en los bailes de candil –sobre todo en la zona que hemos definido como propia de los ff verdiales–, era habitual que se cantaran y bailaran ff casi exclusivamente (entendiendo aquí la palabra “fandango” en su sentido restringido de forma musical y de baile bien diferenciado de otros tipos de músicas de baile).

Los *bailes de candil* –en esas fechas de la primera mitad del XIX– eran reuniones aptas para el trato social, a las que acudían sobre todo los jóvenes de ambos sexos de las clases “populares”, suburbanas o rurales, con el objetivo principal de entrar en relación. Tenían lugar con ocasión de una festividad local, o de fin de semana, o –caso de comunidades rurales, pueblos o aldeas– en las noches más largas de invierno en las que había poco trabajo en el campo. Así nos consta que sucedía hasta hace escasamente 40 años en muchas localidades rurales andaluzas. También se organizaban con ocasión de celebraciones familiares, tipo boda o bautizo. En estos *bailes de candil* no había especialistas o “artistas” (salvando el eventual reconocimiento de que alguno pudiera gozar entre sus conocidos, por cantar o bailar especialmente bien). Sólo acudían familiares, vecinos, amigos o conocidos de los organizadores. Eran reuniones festivas más o menos restringidas en el sentido de no abiertas a todo tipo de público.

Por contra, en las reuniones flamencas, desde el principio observamos algún grado de *profesionalización*. Esta profesionalización se observa a varios niveles. Por un lado, los que cantan son *cantaores* que ya desde los primeros momentos de los que tenemos constancia (década de 1830), cuentan con algún tipo de reconocimiento artístico. Ya al menos en torno a 1850 hay «artistas» andaluces instalados en Madrid (Sneeuw, 1991: 4; Álvarez Cabellero, 1988: 80-82). Inicialmente este reconocimiento les viene sólo de un círculo restringido de aficionados. En “Un baile en Triana” se lee lo siguiente:

Acaso *algún decano* ya por sus años, o por su voz averiada, derribado de la plaza de cantador, u otro aficionado que espera su turno para dar vuelo a su copla, con los dedos sobre la mesa (...) llevan el compás.... (E. Calderón, 1984: 18).

O este otro texto que narra algo acaecido en torno a 1860:

Ya se hacían oír algunos acordes de las guitarras cuando un murmullo de aprobación acogió la entrada del Barbero, *uno de los cantadores más famosos*. –¡Sentarse, sentarse! –gritaron algunos de los asistentes– ¡El Polo!, ¡va a

cantarse el Polo! (...) El Barbero no se hizo rogar durante mucho tiempo y ocupó su sitio al lado de Colirón, que preludiaba en su guitarra con los arpegios más complicados... (Davillier, 1982: 75).

Poco a poco, (más a partir de Silverio Franconetti, el gran “dignificador” de los ambientes flamencos, en la década de los 70-80), el prestigio de estos artistas fue abriéndose paso a un público más amplio (a través de los “cafés cantantes”).

Profesionalización también por cuanto las reuniones flamencas *lo son de pago* desde estas fechas citadas (no por otra cosa vemos cantaores andaluces instalados en Madrid en 1850). En Sevilla, ciudad ligada al turismo desde antiguo, se observa un tipo de *aficionado* que comienza a pagar por acudir a este tipo de fiestas o a bailes de academia. Poco después los encontramos también en Granada. Son gente “no menesterosa, o del barrio”, sino adinerados o turistas que acuden también atraídos por el exotismo y el prestigio de que la música con sabor andaluz gozaba por aquellas fechas. El flamenco por esos años (aunque aún no se le conoce con ese nombre), comienza a vestirse de largo.

Esto no quiere decir que no hayan existido con anterioridad a estas fechas reuniones similares a las ya propiamente flamencas. Solo que no nos consta el paso a la profesionalización salvo a partir del primer tercio del siglo XIX. Quizás esto comenzó unas décadas antes. La apertura creciente a otros públicos distintos a las clases populares, el pago por acudir a estas fiestas y la profesionalización, fueron de la mano. Precisamente lo que los textos de E. Calderón y Davillier reflejan es ese estadio intermedio en el que la profesionalización se estaba asentando. La “etapa hermética” que nos propusieron algunos *flamencólogos* de hace unas décadas es una débil explicación de algo que resulta ser mucho más sencillo. No hubo tal, ni la especie de persecución a la que alguno aludió para explicar ese hipotético hermetismo. Más bien las condiciones que hicieron posible que surgiera el flamenco como arte y como espectáculo, aún estaban “madurando”.

Esta maduración fue llegando en torno a la década de los 20 y 30 del S. XIX, apoyada por un incipiente auge inicial del turismo exterior (minoritario aún), un clima social adecuado (ausencia de problemas socio-políticos serios) y el surgimiento del andalucismo como posición estética, de la mano del Romanticismo y consecuente nueva valoración positiva con la que desde algunos países europeos comenzó a mirarse a España y “lo español”. Caballero Bonald, que a veces habló también del recurrente y manido “hermetismo”, es algo más prudente cuando escribe:

Parece innegable que esa misma falta de información en que poder basar nuestras pesquisas, viene a ratificar (...) que, con anterioridad a las postrimerías del XVIII, el flamenco aún permanecía oculto –o quizá en situación embrionaria– dentro de una especie de doméstico anonimato, sin trascender de esos reducidos ámbitos sociales bajoandaluces en los que se iría desarrollando lenta e indecisamente. (Caballero Bonald, 1988: 9).

Los textos citados en el capítulo II a propósito del etnotexto de las fiestas de ff o “bailes de candil” (Gutiérrez de Alba, Afán de Ribera, Zugasti, vid. tb cap. IV), describen el etnotexto de fiestas tradicionales de ff, en las que *no había profesionalización*. Mientras esas fiestas son más bien rurales, las flamencas lo son más bien urbanas. *Mientras los bailes de candil se ligan a lo tradicional de cada lugar, las fiestas flamencas son innovadoras.*

Lo gitano será también un elemento catalizador importante en el surgimiento del flamenco. Dejando aparte ahora las cualidades artísticas que como raza pudieran tener los gitanos (y admitiendo que en cualquier caso, en esto hay mucho de cultural o adquirido, más que de genético), hay otros factores que explican que lo gitano avalorara a lo flamenco. Los gitanos fueron los primeros que se atrevieron a hacer del cante un oficio. Muchos gitanos llevaban haciendo eso ya desde el siglo XV, a su llegada a tierras españolas. Con esto no hacían sino continuar, a su vez, una práctica inveterada de muchos hijos de esta raza singular: explotar profesionalmente la música y la danza como medio alternativo de vida. Entre los andaluces “castellanos” o “payos”, *el cante* estaba mal considerado socialmente. Por otro lado, de cara a los nuevos públicos hacia los que el flamenco se iba comenzando a abrir, el elemento gitano reforzaba ese punto de exotismo del que el flamenco entonces –como hoy– se rodeaba.

Los cambios sociales acaecidos a partir de las primeras décadas del siglo XIX, van a propiciar la aparición del flamenco. Eusebio Rioja ha escrito al respecto:

A partir de los años veinte del siglo XIX, sobreviene una época en la que la sociedad andaluza cambiará su composición. Se iba a registrar un abandono del campo por la población autóctona que emigraba hacia los centros urbanos, atraída por las posibilidades económicas (...). Los centros urbanos por el contrario, ampliaban sus zonas suburbanas (...). Se crean así unas *nuevas clases populares urbanas que determinarían una nueva forma de vida, unos nuevos rasgos culturales y por ende, una nueva música*. Una música que si bien iba a conservar ciertos factores de sus antiguas raíces agrarias, iba también a desarrollarse configurando un *folklore suburbano y marginal*.

Y continúa:

Este folklore se manifestaba en las reuniones y fiestas vecinales, en los patios y en las ventas protagonizado por espontáneos intérpretes o por *semiprofesionales*,

a caballo entre la actividad artística propiamente dicha y la picaresca. Mas, el popularismo que preconizaba el Romanticismo vigente entonces, favorece un creciente interés en la burguesía por esta nueva música. Abundan las noticias que nos retratan a burgueses de las ciudades frecuentando las ventas, patios y fiestas suburbanas, a las que acudían con el mismo afán con que asistían a las óperas en los teatros. Recordemos a Estébanez Calderón en sus fiestas trianeras. (Rioja, 1990: 42-43).

b. Primeras referencias escritas a los fandangos en el mundo del flamenco.

Pues bien, ¿qué sabemos acerca de los ff en las primeras reuniones flamencas? ¿Había o no ff, y de qué tipo eran? Me detendré en lo que al respecto nos muestran los tres textos que por su antigüedad y originalidad considero más interesantes: el de François Gévaert (Madrid) y, sobre todo, los de Estébanez Calderón y Charles Davillier.

Parece probado (Sneeuw, 1991) que Gevaert no estuvo por tierras andaluzas, pero que los que le informaron en Madrid (de los cuales oyó directamente algunos cantes que él consideró especialmente originales de España), eran cantaores andaluces (Sneeuw, 1991: 660). Gevaert considera a los aires musicales de la parte meridional de España como los más interesantes que oyó, porque entiende que se apartan de la tradición europea y –según él– muestran su ligazón con la cultura árabe:

Incluso se puede afirmar que son los únicos que merecen un examen serio (...) sus formas melódicas (...) no son europeas y provienen directamente de la música árabe (sic). Este singular tipo de aires se ha conservado sobre todo en los lugares (...) como Andalucía; lo encontramos entre los gitanos, con sus intervalos de tercio y cuarto de tono, con la infinidad de adornos en los que el canto va envuelto, con su tonalidad vaga, etc». (Sneeuw, 1991: 660-661).

Y a continuación, Gevaert establece la clasificación de esos aires, que tanto le llamaron la atención, en dos clases principales. Puede ser retenida como la primera calificación realizada de cantes flamencos que alguien nos deja por escrito:

1) Los cantos propiamente dichos, que se designan con el nombre de cañas o de playeras; 2) *Los aires de danza, que se denominan, según la localidad, ff, malagueñas o rondeñas.* (Ibidem).

Justamente son éstas las formas más citadas en los testimonios anteriores a 1850: *aires cantables* (cañas o playeras, éstas luego llamadas *seguiriyas*) y *aires bailables*, a compás. Estos ff aún no se han liberado del ritmo que los emparenta con el baile. Así lo hace notar Gevaert poco después: «los aires de esta especie tienen, por lo común, un compás de 3/4 bastante vivaz».

Comenzamos, pues, a comprobar la importancia de las músicas que estamos estudiando –mayor que la que en la actualidad parecen mostrar– en los orígenes del flamenco.

Estébanez Calderón, en «Un baile en Triana», al mismo tiempo que describe el estilo y ambiente de estas fiestas, cita los siguientes cantes como habituales en este tipo de reuniones: en primer lugar, *la Caña*, de la que, según él, derivarían *tiranas*, *polos*, *serranas* y *tonadas*. Y sigue de la siguiente manera:

Cuando los principales cantadores apuran sus fuerzas, se suspenden las tonadas y polos de punta, de dificultad y lucimiento, y *entran en liza con la rondeña o granadina*, otros cantadores y cantadoras, de no tanta ejecución, pero no inferiores en el buen estilo. (E. Calderón, 1984: 19).

Junto a estos cantes, Estébanez Calderón cita de nuevo un *baile de rondeña*, un romance, tonadas sevillanas (...) y el “Polo Tobalo”.

Constatamos pues, la presencia destacada de ff (del sur), bajo el nombre de *rondeña* y *granadina*. Es interesante la cita que se hace de la “granadina”, pues su nombre no aparece mucho en otros textos. Cabe pensar, por el contexto, que designa a uno de los ff bailables de tierras de Granada. No se ha de confundir con la posterior *Granaina*, fandango libre, *ad libitum*, elaborado artísticamente unas décadas más tarde, que es la que hoy es popular en ambientes flamencos.

En la otra *escena*, “Asamblea General”, encontramos algo interesante para nosotros:

Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Érase una *Malagueña* por el estilo de la *Javera*, y la otra ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman *Perteneras*. Cuantos habían oído a la *Javera* todos a una la dieron en esto el triunfo y decían y aseguraban que lo que cantó la gitanilla no fue la *Malagueña* de aquella célebre cantadora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y que por el nombre de quien con tal gracia la entonaba, pudiera llamársela *Dolora*. La copla tenía principio en un arranque a lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo a dar salida a las desinencias del *Polo Tobalo*, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer tono:

fue cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso. (E. Calderón, 1984: 71-72).

*Este texto (de 1847) parece ser el más antiguo en que un autor describe el cante de un fandango (del sur, bajo el nombre de malagueña), ya transformado en cante desligado de su función de acompañamiento al baile. Pero además, con la alusión que Estébanez Calderón hace a la existencia previa de la Javera, puede deducirse que la tradición del cante a solo de ff no era nueva, sino que ya era popular en ambientes flamencos al menos en 1830. En la actualidad se canta un fandango flamenco *abandolao* muy diferenciado llamado *Jabera*⁵⁹.*

Sea lo que fuere, el pasaje también refleja la costumbre –cuya tradición llega hasta hoy– de designar a las variantes personales de cantes bajo el nombre propio del innovador, en este caso, *Dolora*. En la tradición posterior se habría llamado 'Malagueña de la Dolores'⁶⁰.

Los detalles posteriores, como el «arranque a lo malagueño, muy corrido» (*abandolao*, unido, ligado), así como el paso a las «desinencias del Polo Tobalo», nos hablan de esa reelaboración personal o artística, del alargamiento y dificultad añadida. Lo confirma el hecho de que habla de la «mucha hondura» (*jondura*, hondo, jondo) y «fuerza de pecho», lo que siempre ha sido una de las características requeridas a los buenos cantaores de malagueñas personales. Todo indica que esa *javera*, sin quizás tratarse aún de un fandango *ad libitum*, totalmente desprendido del ritmo ternario, sí tenía mucho de elaboración artística personal. Todos estos datos apuntan a un tipo de malagueña similar a las que veinticinco años más tarde, Juan Breva comenzaría a popularizar por toda España.

Se nos confirma, pues, que al menos desde 1830-40 los f.s. bajo el nombre de *malagueñas*, son un cante flamenco perfectamente integrado en el repertorio. Esto parece no haberse tenido en cuenta suficientemente, porque los flamencólogos suelen situar el inicio del paso de los ff verdiales a los *abandolaos* (primer paso de la evolución), en Juan Breva (Juan Ortega Escalona, 1844-1918). Alvarez Caballero atribuye a Andrada de Silva⁶¹ la afirmación según la cual Juan Breva sería «el verdadero creador de la verdial

⁵⁹No hay certeza de que provenga de esta *Javera* aquí citada, puesto que ese cante desapareció de la tradición flamenca durante toda la primera mitad de siglo, hasta que Jacinto Almadén grabó una *jabera* en los años 50 en la colección de discos editada por Hispavox en 1958. Este cante es el que se sigue cantando actualmente bajo el nombre de *Jabera*.

⁶⁰Pero no parece haber fraguado ese nombre, quizás porque los nombres que Estébanez Calderón puso a sus personajes eran ficticios algunos de ellos.

⁶¹En el texto que da como referencia, no aparece esta cita, así que la cito de segundas, tal como aparece en la obra de Alvarez Caballero. No obstante, la opinión es generalizada.

cantada, esto es sin otra finalidad que la propia voz, sin destino de baile» (A. Caballero, 1986: 122).

Está fuera de toda duda que Juan Breva fue el que más popularizó las malagueñas cantables (estilos los suyos que el flamencólogo Luque Navajas no quiere llamar *malagueñas* sino *cantes de Juan Breva*, por no ser aún malagueñas *ad libitum*). Pero el texto de E. Calderón confirma que no fue él el creador de los estilos abandolaos, sino el que los popularizo: la tradición se nos aparece como anterior.

Y por fin, Charles Davillier. La fiesta flamenca que Doré nos dejó descrita, tampoco se califica de *flamenca*, y justamente escribe que era designada aún como *baile de candil*. Doré quizás no era consciente de que estaba asistiendo a una etapa clave de transición. Así:

Deseábamos vivamente asistir a algunas de esas reuniones populares que tienen lugar en determinados barrios de Sevilla, como en el de Triana y en el de la Macarena, reuniones en las que el baile es el primer elemento y que se conocen bajo el nombre de bailes de candil (...). Se llama en Andalucía "baile de candil" a los bailes de la gente del pueblo. Tienen lugar ordinariamente en la taberna o botillería o en alguna casa de aspecto modesto. Se ha llamado así a estas reuniones a causa de su pobre alumbrado... (Davillier, 1988: 73).

Véase que el cante aún no ha adquirido el especial protagonismo que poco a poco fue adquiriendo conforme avanzaba el siglo XIX. Doré cita los cantes y bailes que se realizaron a lo largo de la velada: el Polo, una *toná* (acompañada a la guitarra), el zarandeo, el zorongó... y a continuación, escribe:

Oíamos cantar sucesivamente las famosas caleseras de Cádiz, de música tan viva y arrebatadora, tiranas de lento movimiento, *rondeñas* y *malagueñas de melancólico acento*, la canción del Majo de Triana... (Ibidem: 81).

Helos aquí, por tercera vez en el tercero de los textos más antiguos con que contamos de fiestas flamencas.

Y aún, algo más abajo, se lee:

Como ya íbamos a retirarnos, nos dijeron que no podíamos marchar sin haber visto *bailar la rondeña, paso que se acompaña por lo común cantando las coplas del mismo nombre*. La rondeña fue bailada maravillosamente por un guapo (elegante del barrio de la Macarena) que tenía por pareja a una guapa moza del

mismo barrio. Varios cantaores dijeron sucesivamente *coplas de rondeñas* (...) La pareja parecía tan compenetrada y bailaba con tanta armonía todos los pasos que uno de los asistentes improvisó la siguiente estrofa, que *cantó con música de rondeñas*:

Esos dos que están bailando
¡qué parejitos que son!
Si yo fuese padre cura
les daba la bendición.

Una vez que se acabó el baile se disgregó la asamblea al chocar de los vasos, y nosotros, muy satisfechos de nuestra velada, dejamos la taberna del tío Miñarro. Era cerca de medianoche. Las calles estaban a oscuras y desiertas. Algunos de los que habían tomado parte en la fiesta se nos ofrecieron para acompañarnos, y regresamos a la calle de las Sierpes *cantando a media voz las playeras y las malagueñas que nuestro amigo Colirón acompañaba tocando en sordina las cuerdas y la madera de su inseparable guitarra*. (Davillier, 1988: 82-83).

Rondeñas y malagueñas de melancólico acento. Se bailan rondeñas al son de coplas del mismo nombre. Y como de pasada nos da el dato de que entre los *cantes* que se cantaron de vuelta a casa al filo de la madrugada, estaban las *playeras* (seguriyas) y las *malagueñas*. Este dato nos confirma la popularidad de los f.s., bajo el nombre de malagueñas, como cante, durante todo el siglo XIX y bastantes décadas antes de lo que la flamencología *neoclásica* ha mantenido.

Queda patente a través de estos textos, que los f.s., bajo el nombre principalmente de *malagueñas y rondeñas*, eran populares en todo el siglo XIX antes de que los cantaores más famosos realizaran y popularizaran en ambientes flamencos sus versiones personales, que han pasado a la tradición flamenca actual.

En ninguno de estos textos aparecen referencias a los hoy tan populares ff de Huelva. En efecto, la popularización de esos otros ff andaluces no ocurrirá hasta bien entrado el siglo XX. Todos los ff que aparecen en el flamenco primitivo son ff llamados *malagueñas o rondeñas*, y eventualmente *granadinas*. Fandangos de tipo verdial, a los que se añadirán poco tiempo después de estas fechas los ff cordobeses (Lucena y Puente Genil) y levantinos (Almería, Cartagena-La Unión y Linares). También por este dato, es más lógico analizar primero los ff flamencos derivados de los verdiales y después los de Huelva

Hay que hacer notar que esa popularidad de malagueñas y rondeñas fue algo generalizado, no sólo propio de ambientes flamencos: en la prensa, en las crónicas locales, en los anuncios de ferias, en los teatros, en las músicas populares urbanas de salón, incluso como música de bandas de tambores y cornetas, las rondeñas y

malagueñas estaban a la orden del día⁶². El siglo XIX, todo él, y no sólo su último tercio, fue el siglo dorado de estos cantes.

Hemos visto que estos 'aires' de f.s. se cultivaban como cante, no sólo como baile, ya en la primera mitad del siglo XIX. Si esto es así, se entiende que las versiones personales que más se popularizaron, las elaboraciones artísticas, acabaran creando lo que podrá definirse como un *nuevo 'estilo'* distinto del cultivado en los bailes tradicionales de ff.

III.3.4.1. Sobre el tipo de fandangos transcritos y el modo de transcribirlos.

Los ff verdiales son históricamente, como se acaba de mostrar a través de los textos, los primeros que se aflamencaron. O por ser más exactos: los primeros que "inspiraron" a diversos cantaores que crearon ff flamencos, ff que por tanto pueden ser retenidos como "derivados" de los estilos verdiales. El proceso tuvo lugar a lo largo del siglo XIX.

No hay absoluta seguridad de que los ff aquí transcritos presenten similitudes formales con los descritos en las fiestas de Estébanez Calderón o Davillier. Pero según se ha visto en el apartado anterior, no debieron ser muy distintos a éstos.

Se admite que el foco de ff *tradicionales* de tipo verdial, habría originado, en primer lugar los ff *abandolaos*, que presentan un desdibujamiento del tempo y del discurso en el fraseo y una pérdida parcial del compás, sin llegar a perderse del todo. Se difumina la sensación de ritmo fijo en el fraseo de la copla, en el cante, pero se conserva en el acompañamiento de la guitarra. La época de esplendor de los ff *abandolaos* se situaría en torno a 1860-80. Ff de este tipo son los ejemplos 31 al 37 (Anexo 1).

Unas décadas más tarde, comenzaron a ponerse de moda los ff *libres*, que son cantes más elaborados, 'largos', *ad libitum*, sin ritmo fijo, ni siquiera en el acompañamiento de la guitarra, anisócronos. Estas *malagueñas*, *granainas* y *cantes de Levante* o *de las*

⁶²Consúltese al respecto: ALONSO, Celsa. *La Canción Andaluza*. (Madrid, Ediciones del ICCMU, 1996). 235 pp. Col Música Hispana, Antologías, n.3. Para la Sevilla del S. XIX: ORTIZ NUEVO, José Luis. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del S. XIX*. (Sevilla, El Carro de la Nieve, 1990). 406 pp.

minas, a partir de los 90 del pasado siglo terminaron por hacerse más populares que los cantes *abandolaos*. Los ejemplos 38 a 42 del anexo 1 muestran ff de este tipo.

Dos representantes paradigmáticos de cada uno de estos tipos de cantes fueron Juan Ortega Escalona (Juan Breva, ff *abandolaos*) y Antonio Chacón (ff *ad libitum*). Una anécdota ayudará a retener que la distinción entre ambos estilos no es aleatoria:

El año 1892 conoció [Juan Breva] a Antonio Chacón, quien comenzaba a ganar fama como el nuevo fenómeno del cante. En una reunión privada el joven (...) cantó por Malagueñas, y Juan Breva preguntó de nuevo:

-¿Quién es el rey de los malagueños?

-Usted, señor Juan —respondió Chacón.

A lo que el viejo maestro de Vélez replicó:

-Pues yo te digo desde ahora, en este café de Chinitas que tantas malagueñas me tiene escuchadas, que tú cantas mejor que yo *esa malagueña nueva*...

Lo que ha quedado plasmado en una copla que se repite sin cesar:

*En el café de Chinitas
cantó una copla Chacón,
y le contestó Juan Breva:
Cantas tú mejor que yo
esa malagueña nueva*». (Alvarez Caballero, 1986: 124-25).

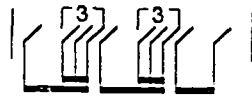
Otros como Martín Salazar (1991: 144) sitúan la anécdota unos años antes, en 1887.

En cuanto al **modo de transcribir estos ff**, he recurrido a varias convenciones, necesarias puesto que estas músicas son aún más complejas de transcribir que los ff folklóricos, particularmente en lo que se refiere a la rítmica y medida.

III.3.4.1.a. Transcripciones standard de fandangos *abandolaos*.

En casi ninguno de los ejemplos de ff *abandolaos* (anexo 1, nn. 31-37) detallo la indicación del compás. Esto es porque éste se ha desdibujado, difuminado en la mayoría de los casos. En los ff. *abandolaos*, no obstante, se conserva aún un 'resto' del ritmo ternario en el toque de guitarra: la célula rítmica que ya conocemos como definitoria de los ff. verdiales. La aparente isocronía que esta célula rítmica así tocada por el guitarrista muestra, no es tal, pues en todo momento (al menos en las interpretaciones más antiguas) el guitarrista toca a la zaga del cantaor: conforme más alargue éste los tercios, más veces

repetirá el guitarrista esa célula, que se nos aparece, pues, como un “testimonio” que habla del origen folklórico de estos ff:



Esta figuración se hace siempre presente en el acompañamiento de los ff abandolaos: unas veces de manera nítida; otras, de manera difuminada. Sólo en dos ejemplos (ver 35 –a y b– y 36 en anexo 1), he encuadrado las transcripciones en compases exactamente, porque en esos ejemplos, el cantaor canta “metido a compás”. La parte de la copla va transcrita sin barras de compás y sin indicación del mismo, para expresar de la mejor manera posible que todos los ff abandolaos –incluso los que se cantan más medidos– son una curiosa mezcla de presencia y ausencia de compás: mientras el guitarrista hace sonar esa célula rítmica arriba detallada, el cantaor, teniéndola presente –oyéndola– no la sigue en sentido estricto. O parece no seguirla. El guitarrista se dejará guiar por el carácter más o menos medido, más o menos suelto, que el cantaor imprima al canto. Alargando o acortando el acompañamiento a la zaga de lo que el cantaor hace⁶³.

En cuanto a las *unidades de tiempo*: en el caso de los primeros ejemplos (ff. abandolaos) he optado por la *corchea*, que es la unidad mínima que mejor cuadra con el tempo en que vienen cantados estos ff: el tipo de fraseo queda reflejado a través de la corchea por cada sílaba. Cada dos sílabas (cada dos corcheas) cubren lo que podría considerarse la unidad de pulso o batida, tal como se muestra a continuación:

⁶³ Esto no es muy distinto de lo que ya se dijo respecto de los acordes del acompañamiento: el guitarrista suele esperar, para cambiar de acorde, a que el cantaor termine cada tercío. Modernamente se observa una dependencia –creciente– del cantaor respecto del guitarrista. Se va perdiendo el carácter improvisatorio del acompañamiento guitarrístico, que ha adquirido en la actualidad un papel casi preponderante sobre el canto.

De tal forma que casi todos los valores vienen a ser corcheas y algunas negras. Las semicorcheas sirven bien para los pasajes melismáticos, en el interior de las frases o en las terminaciones. Ocasionalmente las notas blancas expresan una nota mantenida durante dos unidades de pulso, frecuentemente al final de los tercios o frases.

III.3.4.1.b. Transcripciones standar de fandangos “libres”.

Desde el n. 38 comienzan los ejemplos de ff libres, en los que *toda sensación rítmica se pierde, también en el acompañamiento de guitarra*. Ni siquiera podemos captar algo semejante a unidades de pulso o batida. *Queda sólo el fraseo*. Para esos casos, he optado por la *negra sin plica* (“puntos”) como unidad habitual de tiempo silábico. Ésta, a diferencia de los ff abandolaos, no se agrupa en unidades de pulso. No hay células rítmicas pequeñas unificadoras ni ningún otro motivo o inciso rítmico intermedio. La unidad mínima estructural es *la sílaba*. Por encima de ella, la siguiente unidad estructural es la frase completa. Escribir de esta manera, con predominio de puntos o negras sin plica, ayuda a captar visualmente la ausencia de ritmo en estos estilos libres, en todo caso puede hablarse de “ritmo oratorio”. Cuando los valores, en un fandango concreto, se acortan a un valor aproximadamente la mitad de la unidad de tiempo silábico habitual, escribo corcheas, lógicamente con plicas. Las semicorcheas, apoyaturas o notas de tamaño reducido, las uso para notas de paso o pasajes melismáticos.

Cada ejemplo o cada autor, no obstante, *pide un tipo de transcripción*, y muchas veces las convenciones aptas para transcribir un ejemplo no lo son para otro. No olvidemos que estas transcripciones *no son prescriptivas sino descriptivas*. Así por ejemplo, los dos ff de Cayetano Muriel⁶⁴ que aquí recojo –nn. 33 y 34–, pueden considerarse como a medio camino entre el estilo de los ff abandolaos y el de los libres. Son abandolaos por el acompañamiento de guitarra, la cual hace sonar en varios momentos la célula rítmica típica. Pero son especialmente lentos en la copla, el cantaor parece ignorar las escasas figuraciones rítmicas que el guitarrista realiza, por lo que se pueden considerar casi como ff libres. Por eso he optado por transcribirlos con negras (puntos) como unidad de medida de referencia.

⁶⁴Cayetano Muriel, “Niño de Cabra”, pasa por ser el mejor discípulo de Chacón. Grabados los ejemplos en torno a los años 1910-15.

Son escasas las obras (libros, artículos) con transcripciones de ff flamencos, por lo que he optado por las soluciones personales que aquí estoy explicando⁶⁵. Para cualquiera que lea música, entiendo que estas transcripciones “descriptivas” pueden ser interesantes.

En cuanto a los *acompañamientos de guitarra*, realizo lo mínimo posible. No soy guitarrista, así que sería osado pretender aportar algo de interés referente a la guitarra flamenca en un estudio como este. Son otros los parámetros que me interesan destacar de los ff flamencos: ¿Qué tipos de transformaciones han sufrido en relación con los f.s. folklórico-tradicionales de baile, que son los que retengo como sus modelos próximos?

Realizaré un análisis considerando los mismos parámetros aplicados a los ff verdiales. Lo haré de manera más fluida, porque ya no he de justificar los niveles de pertinencia.

III.3.4.2. Análisis de los fandangos flamencos *orientales*.

Retendremos como ff (flamencos) orientales a los de las provincias de Murcia, Almería, Córdoba, Granada, Jaén (Linares) y Málaga. En las siguientes páginas y como objetivo general, me propongo responder (a través de la aplicación de los sucesivos niveles de pertinencia), a estas preguntas:

–¿Pueden considerarse a estos ff flamencos como derivados de los que hasta ahora llevamos analizados, los ff verdiales? La tradición y los datos históricos así parece confirmarnoslo, pero se trata de comprobarlo a través del análisis. Y también:

–¿En qué medida se asemejan y en qué medida se separan estos ff flamencos de sus homónimos los ff de baile hasta ahora estudiados? Esto, referido (ahora) al plano estrictamente sonoro, de estructuras musicales.

⁶⁵Excepción hecha de la tesis doctoral de Philippe Donnier a la que aquí estoy haciendo referencia. Quizás de haberla manejado con anterioridad, habría adoptado algunas de las propuestas de transcripción que propone.

1. Escalas.

Se pueden establecer tres tipos de escalas.


a) Lo que puede retenerse como un *modo de mi diatónico* sin alteraciones. Son cuatro ejemplos (ver cuadros). Es el **tipo 1** de escala que se individuó en III.3.3.3.

b) *Bemol sobre el quinto grado* en seis ejemplos: expresa que en algunos momentos de la copla, esta nota suena un semitono bajo.⁶⁶ Pero *no sólo en la cadencia de las segundas frases*, como sucedía en los ff. folklóricos, *sino en otros momentos*. (Por eso pongo bemoles en la escala ascendente y en la descendente). Así que llamo a este tipo de escalas, **tipo 3**, como llamé a la del verdial del Campo de Dalías.

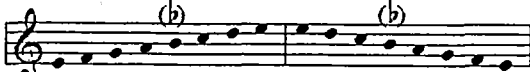
c) En los otros cuatro casos, *el bemol ante el quinto grado* (entre paréntesis) expresa que abunda especialmente esta entonación a lo largo de toda la copla, más incluso que el *si natural*, tendiendo a lo que algunos como Eric Pérez (1996: 89) han retenido como un *modo de si*. Llamaré a éstas, escalas **tipo 4** (predominio del *sib* sobre el *si*).

Fandangos flamencos orientales. Tipos de escalas.

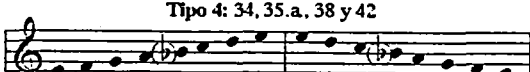
Tipo 1: 36, 37, 40 y 41



Tipo 3: 31 a y b, 33, 35, b y 39



Tipo 4: 34, 35. a., 38 y 42



Observamos pues, una *gran similitud con las escalas de los ff verdiales*. Pero también una *diferencia: el sib aparece en un gran porcentaje de ff flamencos orientales*, tanto en pasajes ascendentes como descendentes, y no sólo en las cadencias de las segundas frases. Es decir *en los ff flamencos orientales abundan las escalas tipo 3 y 4*.

⁶⁶Ese semitono es frecuente que no lo sea tal (100 cents), sino que simplemente se entona el 5º grado con un ligero descenso (1/3 o 1/4 de tono).

Modo de mi con 5º grado rebajado

Equivale a: Modo de si

Obsérvense las *saltas* (*ayes* iniciales) de los ejemplos 31.a y 33.

Juan Breva Malagueña

Esos compases iniciales pueden considerarse un resumen concentrado, paradigmático, de la escala que luego van a usar los cantaores⁶⁷: alternan casi al 50% el *si* y el *sib*. Las coplas no hacen sino confirmar esto (ejemplos 31 a., 31 b, 32... En el ej. 34 (Lucena), la presencia del *sib* se multiplica: aparecen todas las frases. En algunos ff cordobeses aparece el *sib* en las seis frases. Algo semejante sucede con los estilos de Levante, como muestra la Taranta del Cabogatero (ej. 42). La audición de tarantas y tarantos confirma que en el cante de Levante y en algunos ff cordobeses, abunda el 5º grado rebajado, hasta el punto de poder retenerse como una característica específica de estos estilos.

⁶⁷ La *salta*, el *ay* inicial, recuerda a prácticas de sistemas musicales verbalizados, como es el *alap* en la música indostánica, en la que los músicos hacen esto como parte integrante de la performance.

2. Interválica, dibujos y conducción melódica. Estilo de canto. Ámbito.

En la interválica se observará que se siguen acentuando algunos rasgos que han quedado definidos como característicos del estilo de canto de los ff verdiales. Véase el cuadro 12, equivalente al que realicé para los ff bailables (cuadro 4).

Cuadro 12

		INTERVALOS Ff FLAMENCOS ORIENTALES				ENTRE FRASE Y FRASE					
EN EL INTERIOR DE FRASES											
	Unís.	2 ^a	3 ^a	4 ^a omás	Unísono	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	8 ^a
o+											
Ej.n.											
1	14	74	4			2 ^a				1	2
2	14	85	2		1	1			1	1	1
3	17	81	2			2		1	1	1	
4	13	60	7	4	1	2		2 ^a			
5	20	65	5	3		1	3 ^b	1			
6	19	52	8	2		1	2 ^c	2			
7	12	62	5	3	1	2		2 ^a			
8	11	85	4		1	2 ^c		1 ^a		1	
9	4	153	12		4	1					
10	16	135	3	4	2	2	1				
11	8	170	7	1	2	2 ^c		1 ^a			
12	18	109	11	4	2	3 ^b					
13	12	161	4			3 ^d	1	1			
14	13	101	7	2		3 ^a	1 ^a	1 ^a			
Total	191	1393	81	23	14	19a/8d	5a/3d	7a/5d	2	4	3

He aquí los porcentajes comparados de ambos tipos de ff:

^a Desdendientes.

^b Dos ascendentes y otra descendente.

^c Una ascendente y otra descendente.

^d Una ascendente y dos descendentes

	FANDANGOS DE BAILE	FLAMENCOS
Unísonos	33%	11%
Intervalos de 2ª	62,4%	82%.
Intervalos de 3ª	4%	4,5%.
Intervalos de 4ª	1%	1%.

Estos porcentajes nos confirman algunos datos interesantes: El predominio de intervalos de 2ª frente al resto, que se retuvo como rasgo característico y específico de los ff verdiales, se acentúa aún más en los ff flamencos. Han disminuido los unísonos (las notas mantenidas por el cantaor durante varias sílabas sobre algunos grados altos de la escala, desaparecen en los ff flamencos). Y se mantiene la proporción ínfima de intervalos de 3ª y despreciable de 4ª o más.

No hay sino confirmar lo que se afirmó como característico del estilo de canto de los ff verdiales. *La voz es un contínuum que fluye habitualmente por saltos de segundas, y además de manera muy ligada. Las terceras son muy pocas (4 de cada cien intervalos) y los intervalos de cuarta o superiores son prácticamente inexistentes.*

En cuanto a los intervalos entre frase y frase. En los verdiales “folklórico-tradicionales”, de un total de 70 intervalos, sólo cuatro eran descendentes. Quitando los 12 casos de unísonos (comienzo de frases por la misma nota que la última de la anterior), quedaban 54 frases con comienzo por salto ascendente, un 77% del total, más de las tres cuartas partes de los casos. *En aquellos ff, muchos inicios de frase comenzaban en una tesitura alta e iban descendiendo paulatinamente.*

Esta característica se desdibuja en los ff flamencos derivados. Del cuadro se deduce que son 16 de un total de 70 (22%), las frases que se inician por debajo de la última nota de la frase anterior. Si les unimos los unísonos, que son 14, son 30 frases de un total de 70 las que no siguen esta “pauta” de comenzar en una tesitura más alta que el final de la anterior. Pero si la proporción es tan pareja (43% y 57%), *esto ya no se puede retener como una característica diferenciadora de los ff flamencos derivados de los verdiales, pues se ha difuminado.*

No habría que buscar una “explicación causal” a esta transformación, pero sí cabe recordar que estos ff flamencos suponen una *reelaboración artística de sus modelos tradicionales* y que la influencia de las personalidades o artistas singulares, fue dejando

su impronta. En los siguientes dos cuadros (nn 13 y 14, que usaré para el estudio de los próximos niveles de pertinencia), se pueden observar bien algunos de estos particulares.

En el **cuadro 13**, se observa con nitidez *el estilo descendente sólo en los nn. 31.a y b y 32* (ff de Juan Brea y el de Frasquito Yerbagüena, los más semejantes en su factura a los verdiales de baile, nada extraño porque son estilos flamencos antiguos, como sabemos).

Pero en el resto de los ejemplos, *la curva descendente, aun sin desaparecer del todo, se desdibuja*. En el n. 37 (Jabera), ésta se troca por completo en otra curva de carácter ascendente-descendente⁶⁸. En general, se conserva el carácter descendente en los finales de frase (cadencias).

Si observamos el cuadro 14 (estilos flamencos *libres*, de elaboración más moderna que los abandolaos), el desdibujamiento del carácter descendente de las frases salta a la vista. Véase p.e. el ej. 42, en el que el sentido de los saltos entre frase y frase se ha invertido: *todos son descendentes*.

El ámbito de las melodías es similar al de los ff folklóricos pero la media de un ámbito mayor es ligeramente superior, lo que se explica porque los cantaores flamencos buscan la expresividad también con este recurso. En los tres primeros ejemplos, el ámbito llega a la 10ª

3. Cadencias melódicas.

Teniendo presentes las conclusiones a que se ha llegado sobre las cadencias melódicas de los ff de baile, se deducen las siguientes particularidades de los ff flamencos *orientales*. (Vid. cuadros 13 y 14):

1. En algunos ff. se conserva la *estructura* que se observó en algunos ff de baile: A-B-A-C-A-D, deducida del hecho de que las cadencias de final de las frases 1ª, 3ª y 5ª terminaban sobre la misma nota e incluso las tres frases (1ª, 3ª y 5ª) presentaban con cierta frecuencia un dibujo melódico muy semejante. *Esta estructura se conserva* en los

⁶⁸ Incluso los tercios 1º, 3º y 5º descienden por debajo de la nota final, hasta el do bajo, rasgo éste no insólito, pero sí poco frecuente. En los fandangos folklórico-tradicionales de la zona de Comares (Axarquía malagueña) sí aparece con cierta frecuencia este do bajo (en las frases 1ª, 3ª y 5ª).

Cuadro 13. Fandangos flamencos abandolaos
Curva melódica, intervalos, cadencias.

31.a 1 Juan Breva 2 3 4 5 6

31.b 1 Juan Breva (2) 2 3 4 (h) 5 (h) 6

32 1 Yerbagüena 2 3 4 5 (h) 6

33 1 Córdoba-Cayetano M 3 4 5 (h) 6

34 1 Córdoba-Cayetano M. (2) 3 4 (h) 5 6

35.a 1 Córdoba (Chaparro) 3 4 5 6

35.b 1 Córdoba, Chaparro (2) (h) (h) 4 5 6

36 1 Rondeña 2 3 4 5 6

37 1 Jabera 2 3 4 5 6

Cuadro 14. Estilos libres.
Curva melódica, intervalos, cadencias.

38 1 Chacón, Malagueña 2 (b) 3 (b) 4 (b) 5 (b) 6

39 1 Chacón. Malagueña II 3 4 (b) (b) 5 6

40 1 Chacón. Granaina 3 4 5 6

41 1 Chacón. Cartagenera 3 4 5 6

42 1 Taranta del Cabogatero 3 (b) 4 5 (b) 6

nn. 34 (tres cadencias en fa), 35 (idem), 35.b (cadencias en do), 37 (cadencias en do bajo). Y (cuadro 14) en los nn. 38 (cadencias en fa), 40 (en fa) y 42 (en sib). Todas ellas en las frases 1ª, 3ª y 5ª.

2. Esta estructura (A-B-A-C-A-D) corre paralela a la alternancia típica de los acordes (Do-Fa-Do-Sol-Do-FaMi). Pero la correspondencia, igual que sucedía en los ff folklóricos, se da en términos distintos a los de consonancias verticales⁶⁹.

3. No hay que insistir, por evidente, en la *abundancia de las cadencias en fa*: son 19, lo que suman un total del 28,5%. En los ff en que estas cadencias aparecen, queda especialmente resaltada la *fuerte relación estructural, atractiva, entre los dos primeros grados a distancia de semitono*. Este rasgo se anuncia ya en las *sallas* o *ayes* iniciales. Siempre se estructuran estas *sallas* en torno a los grados Iº y IIº. Véanse los melismas finales de la *salla* del ej. 31a. O más claramente: véase (transcripciones standar) *toda la salla* de los ejemplos 33, 34, 38 –éste especialmente destacado– y 42.

Antonio Chacón. Malagueña



4. Las *cadencias en sib* vuelven a estar presentes en los finales de muchas segundas frases. Este es otro rasgo que liga a unos ff y otros de los dos grupos que llevamos analizados. Ya se ha observado que el 5º grado rebajado aparece en estos ff flamencos en mayor abundancia que en los folklóricos, pero no como nota cadencial sino en el interior de la frase, particularmente en algunos estilos de *ff cordobeses* y de Levante. Un ejemplo paradigmático es el n. 42.

⁶⁹ Sí se da relación de consonancia en los ej. 35.b, 36 y 37. Ya sabemos que estas 'disonancias' no se producen siempre, pero sí un número de veces significativo en relación a los otros f.s. que después analizaré (Huelva, ejemplos de ff. folklorizados). Puede comprobarse esto en el acompañamiento de la guitarra de los ejemplos 33 y 35.a. En el 33, las notas descendentes de la guitarra al final de cada frase tienden hacia el acorde que continúa sonando durante la frase siguiente. Aunque en este caso sí resultan coincidir las cadencias melódicas de final de las frases 1 y 2, no sucede esto en la frase 3ª (nota la en la copla, do y Do en la guitarra) ni en la 5ª frase (nota fa en la copla, acorde Do en guitarra). En el ej. 35.a, el efecto de "respuesta" de los acordes de la guitarra está aún más acentuado.

Los comienzos *en sib* en las frases 1ª y 5ª y las cadencias sobre el 2º grado en las frases 1ª, 3ª y 5ª de estos fandangos, les otorgan una personalidad muy diferenciada, que entiendo que ha influido en el particular toque de guitarra que los estilos levantinos han desarrollado. (vid. apartado siguiente: acompañamiento instrumental)⁷⁰.

5. Una de las constantes más repetidas en todos los ff folklóricos era la de terminar las cuartas frases en una de las notas constitutivas del acorde de Sol: sol, si o re. En los ff verdiales sólo se observaron consonancias verticales entre copla y acompañamiento en las frases 4ª y 6ª. En los flamencos derivados, esto también se conserva en líneas generales. Un sólo caso entre estos 14, no sigue esta pauta: la 4ª frase de la Cartagenera (cuadro 14), Chacón la termina en fa, nada extaño tratándose del cante de Levante.

Concluyendo este punto: las características que se destacaron en los ff verdiales, se conservan en líneas generales en los ff flamencos orientales. Pero presentan una serie de novedades o transformaciones:

–Siguen siendo abundantes las caídas de frase sobre el 2º grado.

–Las caídas o cadencias en sib se amplían en el caso de los ff levantinos (estilos almerienses, etc.) y algunos cordobeses.

–Sigue siendo habitual la estructura (finales de frase coincidentes) A-B-A-C-A-D.

De cara a la comparación con los ff de Huelva, se verá que algunos de estos rasgos (cadencias en fa y en sib), casi desaparecen, por lo que podrán ser retenidos como unos de los rasgos de sonido que distinguen a los ff flamencos “derivados” de los verdiales.

Puede afirmarse que entre todos los ff verdiales y los ff flamencos derivados, se dan rasgos estructurales en su música que los relacionan estrechamente. Philippe Donnier ha observado la unidad del sistema melódico común entre los ff flamencos orientales:

Las similitudes melódicas propias del repertorio de Málaga, de Granada y del conjunto de provincias de Levante, son demasiado grandes como para no considerar la existencia de un sistema melódico-armónico común, del que cada versión es un ejemplo particular. (Donnier, 1996: 513)

⁷⁰Como el toque por Levante suele hacerse por fa#, léase do en vez de sib. Y las cadencias sobre el 2º grado pasan a ser, por tanto, sobre sol.

Esto se ha visto confirmado por los análisis que aquí se han realizado. Pero una vez más, habría que completar afirmando que esta existencia de un sistema melódico-armónico común, proviene de una tradición previa al flamenco y que aún hoy día podemos estudiar.

4. Acompañamiento instrumental.

Realizar un estudio a fondo del acompañamiento guitarrístico de los ff flamencos exigiría, a mi entender, una tesis completa⁷¹. Lo que me propongo estudiar a continuación, son sólo dos cuestiones.

Primera cuestión: ¿Qué relaciones de semejanza y qué diferencias se pueden establecer entre el acompañamiento de los guitarristas flamencos a los ff flamencos orientales y las secuencias acórdicas que he individuado como características del acompañamiento a los ff folklórico-tradicionales?

Segunda cuestión: Si lo comparamos con el acompañamiento instrumental de los ff de baile tradicionales, está claro que el toque para los ff flamencos ha evolucionado. (Esto se manifiesta entre otras cosas en una mayor complejidad técnica, afirmación que no necesitará, por obvia, ninguna demostración). Pero ¿puede establecerse una relación entre esta evolución de la guitarra –en el toque por ff orientales: malagueñas, granainas, cantes de Levante– con la experimentada en la parte vocal respecto de la copla de los ff de baile? Dicho de otra manera: ¿en qué medida el cante ha influido en la evolución del toque?

Lo que persigo con la respuesta a estas dos preguntas es mostrar algunos datos a favor de la hipótesis siguiente:

⁷¹ Se pueden consultar los interesantes trabajos de Norberto Torres: «Importancia de la guitarra actual en el flamenco» (*Sevilla Flamenca* 1993, n. 82 pp. 48-52, n.83, pp. 41-46 y n. 84, pp. 10-12). «Universalidad guitarrística del flamenco». (París, XXI Congreso de Arte Flamenco, 1993). pp 49-70. También: RIOJA, Eusebio. *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. VIª Bienal de arte Flamenco, El Toque. (Sevilla, Texto e Imagen S.A., 1990). 79 pp. Del mismo autor: «La guitarra en los primeros tiempos del flamenco», ponencia presentada en el XV Congreso de Actividades Flamencas, Benalmádena, 1987. CANO, Manuel. *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*. (Granada, Anel, 1991). 290 pp.

No se puede explicar la evolución de la guitarra flamenca sin ponerla en relación con los cantes. Se debe estudiar su evolución en paralelo y no sin hacer referencias a la evolución experimentada por el cante.

Esta hipótesis, no niega que las innovaciones guitarrísticas obedezcan, obviamente, a la influencia que determinados guitarristas ejercieron –y ejercen– sobre otros, a la evolución técnica del lenguaje instrumental. Pero esto es sólo una parte de la cuestión: la dinámica de estos cambios no es exclusivamente “guitarrística”, como si hubiera sido una evolución desvinculada del cante al que en todo momento la guitarra flamenca ha acompañado. Considero que no se ha puesto el suficiente énfasis en el estudio de esta evolución en paralelo al cante, porque en todo el siglo XIX fue éste, y no aquella, el elemento más dinámico e innovador del flamenco. Los guitarristas iban a la zaga, buscando nuevas sonoridades aptas para los nuevos giros del cante⁷². Por ello mi interés por demostrar esta hipótesis a través del análisis musical. Esta hipótesis va en la línea de lo que Donnier justamente observa en un pasaje de sus tesis doctoral:

Mis contactos constantes con los mejores flamencos me hicieron rápidamente tomar conciencia del hecho de que la esencia del flamenco residía en el cante y que la verdadera expresión flamenca de un guitarrista no podía realizarse sino a través del acompañamiento al cante. (Donnier, 1996: 11).

Si esto es así en la actualidad, en que la guitarra ha adquirido un protagonismo no visto antes en la historia del flamenco, mucho más lo fue durante todo el siglo XIX y primera parte del XX.

4.a. Sobre el acompañamiento de la guitarra flamenca, particularmente a los fandangos.

Comienzo por unas breves referencias teóricas acerca del acompañamiento de la guitarra flamenca, deducidas fundamentalmente de mis conversaciones con Juan Miguel Giménez (Granada, tocaor, estudioso y maestro de la guitarra) y Norberto Torres, presidente de la Asociación de peñas flamencas de Almería, quien además de ser un investigador y divulgador del flamenco, es tocaor de calidad. Algunas de las siguientes ideas se puede encontrar en la bibliografía reseñada en la anterior nota n. 71 del capítulo.

⁷² Podría considerarse que conforme avanza el siglo XX, este proceso ha experimentado muestras de inversión: el papel cada vez más destacado de la guitarra y –más modernamente– de otras sonoridades de grupo, ejercen una influencia creciente sobre el cante. Aquí sólo apunto la idea, porque su demostración nos llevaría muy lejos de nuestro tema.

Desde los testimonios más antiguos con que contamos sobre acompañamiento guitarrístico a los cantes, encontramos que las pautas seguidas por los guitarristas no encuadran propiamente en una armonía de tipo convencional. Esto, por lo que respecta a nuestro tema, no nos extraña, pues está en continuidad con lo que más arriba (III.3.3.3.4.b.) se ha visto acerca del acompañamiento a los ff folklóricos: la base modal de estas músicas, nos ha llevado a establecer unas pautas de análisis diversas a las convencionales.

Hipólito Rossy, a propósito del acompañamiento guitarrístico del flamenco, argumenta –siguiendo en esto a Pedrell– que cualquier melodía puede entenderse como conteniendo un germen armónico latente. Para Rossy, la percepción de un oído “occidental” tiene –por lo común– la virtualidad de encuadrar las melodías en patrones armónicos que podrían servirle de asiento y ropaje, aun cuando las melodías que se oigan vayan sin ningún tipo de acompañamiento (Rossy, 1966, 89). Este proceso, de arropar armónicamente los cantes, se habría producido de manera intuitiva y progresiva en el flamenco, apoyado por la amplia tradición de que goza la guitarra en la música popular en España. El acompañamiento de la guitarra flamenca ha sufrido una evolución que en la actualidad, lejos de haberse detenido, cobra nuevo auge.

Ahora bien, con respecto a los ff flamencos existe el error de asignar una cierta modernidad al acompañamiento guitarrístico por el mero hecho de que los acordes acompañantes, lejos de ser dos, como es el caso para algunos cantes de sabor más “arcaico” (p.e. las seguiriyas), son cuatro para la parte de acompañamiento a la copla (Mi, Do, Fa y Sol) y al menos un quinto en juego (en el paseillo o introducción instrumental, que puede ser La o Lam). En este error de planteamiento se cae si no se tiene en cuenta la tradición de acompañamiento instrumental de los ff previa al surgimiento del flamenco. Ya sabemos que la secuencia instrumental fija con que se acompañan los f.s. es “preflamenca”. Los guitarristas no hicieron sino desarrollarla.

Para otros cantes, como las soleares, sabemos que esto no sucedió así, y que una cosa es la copla de las soleares y otro el acompañamiento guitarrístico habitual con que *desde finales del pasado siglo* se suelen acompañar⁷³. Las peculiaridades de cada forma flamenca habrían ‘guiado’ a los guitarristas en la búsqueda de formas de acompañamiento que mejor casaran con ellas. En el caso de los ff, no tuvieron que inventar mucho.

⁷³RIOJA, Eusebio: *Julián Arcas...* BERLANGA, Miguel A. «El flamenco en tiempos de Eduardo Ocón». Granada, *Cuadernos de Arte*, 26 1995. pp. 332-333.

Nos consta que los guitarristas flamencos nunca hicieron el 'disparate' (como lo llama Rossy) de terminar los acompañamientos en cadencia perfecta dominante-tónica del modo menor, sino que siempre concluían en el acorde de dominante del modo menor, que en realidad es la tónica del modo frigio (cadencia andaluza). (*Disparate* que sí cometieron muchos músicos del siglo XIX que armonizaron *malagueñas* o *ff* pensando en términos de modo menor).

En continuidad con lo que ya hemos observado para la introducción de los *ff* de baile, la *introducción de los ff flamencos presenta unas secuencias que igualmente tienden al asentamiento del modo de mi.*

Véase en las transcripciones standard (anexo 1). Los 8 primeros compases del ej. 33 nos muestran que la guitarra reduce toda su complejidad a la alternancia entre acordes mayores sobre los dos primeros grados del *modo de mi.*

Cayetano Muriel (Niño de Cabra). Fandango de Lucena (Introducción).

The musical score is presented in two systems. The first system features a guitar accompaniment with a treble clef and a key signature of one flat. The chords are labeled 'Mi', 'Fa 3', and 'Mi'. The second system shows a vocal line with lyrics 'Ya ya a - y a - y ya ya' and a guitar accompaniment with chords labeled 'Fa' and 'Mi'.

La guitarra en la mayoría de los inicios de los *ff* abandolaos, a través de esa célula rítmica característica que ya nos es familiar, realiza varias secuencias del tipo Mi-Fa-Sol-Fa#M-Fa-Mi. Y haciendo sonar el acorde Mi, se "recibe" el inicio del cante. *El acorde Fa#M es una novedad en relación a los ff de baile.* La secuencia introductoria para los *ff* abandolaos, repartida en los 12 tiempos característicos (cuatro compases de 3/4) ya vistos, es la que aquí se indica, o un variante de ésta (vid. ej. 35, 36, 37... en anexo 1):

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Mi.....						Fa.....			Sol	Fa#M	Fa

Para el caso de los *ff* libres, la secuencia se desdibuja. (Se alargan en duración, el *tempo* es más lento, y la secuencia acórdica deja de ser fija). En estos casos, los guitarristas flamencos han desarrollado acordes interesantes, debido a la no utilización o utilización incompleta de la cejilla con el dedo índice, lo que motiva que la nota *mi*, dada por la prima cuerda al aire, siga sonando como nota pedal, mientras el guitarrista desarrolla su progresión acórdica. A propósito de esto escribe Norberto Torres:

Es como si [el guitarrista] quisiera guardar siempre la presencia del modo fundamental, *mi* dórico, en cualquier evolución armónica. Esta cautela corresponde al carácter no armónico de algunas melodías del cante apuntado por Gevaert y corroborado después por otros musicólogos. Nos da una idea de las actitudes y juicios de los supuestos primeros guitarristas para elaborar el sistema musical propio de la estética flamenca. (Torres, 1993: 51).

En estos pasajes introductorios de los *ff* libres, sí suele aparecer realizada la cadencia andaluza, bajo sus dos variantes⁷⁴, que en términos de los guitarristas flamencos se conocen como toque “por arriba” y toque “por medio”. En ambos casos, suena en esencia la progresión iv-III-II-I. Pero mientras “por arriba” es la clásica (Lam-Sol-Fa-Mi, por arriba del mastil, en la parte más cercana al clavijero), el toque “por medio” corresponde a la cadencia sobre la nota *la*: Rem-Do-SibM-La. Sin embargo, sea como apunta Torres, por la dificultad para el uso de cejilla con el dedo –que lleva a los tocaores a buscar posiciones más cómodas–, o sea por genial intuición de ciertos guitarristas, en este último caso la progresión se complica, y en vez de sonar Rem-Do-SibM-La, suena SibM-DoM7/9-SibM (o Solm)-La (véase):



⁷⁴Las otras dos variantes: Toque de Levante Mi sobre Fa#, de donde: Si-La-Sol-Fa#, y toque de Granada (Mi sobre Si), de donde: Mi-Re-Do-Si.

Torres observa que esta progresión permite mantener dos notas (sib y re) en los tres primeros acordes y dar la sensación de oír dos acordes en lugar de cuatro. Y que en realidad, como se muestra en el pentagrama inferior, la progresión consiste en tocar los bajos re, do, sib, sobre el acorde SibM y concluir con La (Torres, 1993: 52). Y concluye:

El segundo acorde, de 7/9, es realmente una prueba de la genialidad musical de los tocaores. Consiste en mezclar el III Grado o «tono», es decir Do, con el II, Sib ¡Y es que acompaña perfectamente una melodía que sale del ámbito del sib pero que no alcanza el do! Además, es más fácil de tocar y enlazar con la posición del sib. Vemos cómo los guitarristas ante el problema de acompañar melodías no occidentales, y de armonía indeterminada, han sabido encontrar intuitivamente acordes con disonancias como la séptima o novena, para resolver el acompañamiento. (Ibidem: 53).

Aquí no podemos sino apuntar estas geniales intuiciones de los guitarristas flamencos que p.e., en la persona del guitarrista Rodríguez Murciano, cautivaron e inspiraron a músicos como Glinka a su paso por Granada y Sevilla. Manuel de Falla opinaba lo siguiente:

Los efectos armónicos que inconscientemente producen nuestros guitarristas, constituyen una de las maravillas del arte natural (...) Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelaciones maravillosas de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nototros. (Falla, 1988: 179).

Y Rossy, recogiendo estas ideas de Falla, escribirá:

Precursores de Vincent D'Indy, Debussy y Falla, obtienen efectos armónicos que enriquecen la música popular de Andalucía y Levante con las atrevidas concepciones de la armonía moderna. (Rossy, 1966: 97).

4.b. Acompañamiento a la copla y relación con las cadencias melódicas.

Voy a analizar juntos estos dos niveles de pertinencia, puesto que están, en el caso de los ff flamencos, especialmente relacionados. Para ello he realizado los cuadros 15 y 16, en los que reduzco aquellas transcripciones standar en las que sí transcribí los acordes del acompañamiento de la guitarra.

Cuadro 15. Acompañamiento fandangos flamencos abandolaos

33 **1 Córdoba-Cayetano M** **3** **4** **5** (h) **6**

Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi

35.a **1 Córdoba (Chaparro)** **3** **4** **5** **6**

Mi Sol7 Do Do7 Fa Sol7 Do7 Sol7 Do7 Fa Mi

35.b **1 Córdoba, Chaparro (2)** **4** **5** **6**

MSol7 Do Do7 Fa Sol7 Do7 Sol7 Do7 Fa SolFaMi

36 **1 Rondeña** **2** **3** **4** **5** **6**

Mi Do Fa Sol7 Do Sol7 Do Sol7 Fa Mi

37 **1 Jabera** **2** **3** **4** **5** **6**

Mi Do Sol Sol7 Do Sol Sol7 Do Fa Mi

Cuadro 16. Estilos libres.
Acompañamiento.

40

1 Chacón. Granaina

Mi Sol7 Do Fa Sol7 Do Sol Do Fa Mi

Detailed description: This musical staff shows the accompaniment for 'Chacón. Granaina' in measures 1 through 6. The notation is in treble clef with a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Chord symbols are placed below the staff: Mi7, Sol7, Do, Fa, Sol7, Do, Sol, Do, Fa, and Mi.

42

1 Taranta del Cabogatero

Mi7 Do7 Sol Do Do7 Sol Do Do7 Mi Fa MiFaMi

Detailed description: This musical staff shows the accompaniment for 'Taranta del Cabogatero' in measures 1 through 6. The notation is in treble clef with a common time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Chord symbols are placed below the staff: Mi7, Do7, Sol, Do, Do7, Sol, Do, Do7, Mi, Fa, and MiFaMi. There are also circled 'h' symbols above measures 3 and 5.

Con una simple ojeada al cuadro 15, podemos responder con cierta facilidad a la siguiente cuestión: ¿varían, en líneas generales, las secuencias acórdicas de los ff flamencos en relación a sus modelos, los ff de baile?

En el n.1, observamos una correspondencia exacta con los ff de baile. Incluso se conserva igual el carácter de “respuesta” o eco armónico que los acordes tienen: éstos suenan con frecuencia una vez que la frase ha concluido (vid. tres primeras frases).

Pero en el resto de los ejemplos, observamos novedades: una cierta “mentalidad armónica” se hace presente en los guitarristas, aunque sea elemental e intuitiva.

Explicaré linealmente (por una vez) uno de los ejemplos. En el ej. 2 (cuadro 15), recién iniciada la primera frase, cambio a Sol7, que se explica bien como preparación del próximo acorde que el guitarrista tiene en mente: Do. Éste suena una vez concluida la primera frase, A continuación, Do7. ¿Por qué? Observemos el sib de la copla, característico como sabemos, de algunos estilos cordobeses. Además, también es una buena preparación del siguiente acorde, Fa.

Un nuevo acorde, novedoso en las terceras frases: Sol7, que de nuevo se justifica como preparación del Do7 que le sigue. Éste a su vez, vuelve a justificarse por el sib de la copla, con el que suena en simultaneidad. Así podríamos seguir justificando uno a uno los nuevos acordes, pero es un proceso descriptivo, que dejo al posible interés de los lectores. Pero sí quedan patentes dos cosas:

1ª. Una *cierta mayor complejidad armónica*, en continuidad además con las reglas elementales de la armonía occidental, se ha abierto paso en el acompañamiento flamenco.

2ª. Las innovaciones que en todo caso se producen, los guitarristas no sólo las deducen de la lógica armónica tonal, como es hacer sonar un Sol7 antes de Do, sino que se explican como glosa instrumental de lo que oyen en la copla. Esto se ve aún más claramente en el cuadro 16, en el que detallo el acompañamiento de dos estilos libres.

Por lo que respecta a la *Granaina* (n. 40 del cuadro 16), el único acorde novedoso es el Sol7 entre Mi y Do. La Taranta presenta mayor abundancia de acordes disonantes. Puede comprobarse cómo una vez más, los acordes de Do7 son una respuesta a lo que en la copla ha sonado poco antes (el quinto grado rebajado). De manera más gráfica, a través del cuadro 17 –compárese con el correspondiente de los ff verdiales: cuadro 8–, se pueden visualizar las relaciones entre las notas cadenciales de la copla y los acordes.

Cuadro 17. Fandangos flamencos orientales. Algunas disonancias "heredadas" de los fandangos verdiales.

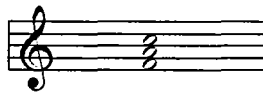
Ej. 32

Ej. 33

Ej. 40

Ej. 42

* = disonancia



Acorde del acompañamiento instrumental.

En algunos casos (ej. 42), el toque flamenco evita las disonancias 'extrañas' mediante el cambio de la secuencia acórdica. Vid: Do7 en acordes de frases 1ª, 3ª y 5ª, que en este caso suena tanto en la copla como en el acompañamiento. Véase también el acorde Sol al final de la 2ª frase, atípico en las segundas frases'.

En otras muchas ocasiones, en el toque por Levante abunda mucho el acorde mayor sobre el 2º grado. Esto se explica como glosa moderna a las cadencias melódicas sobre el 2º grado (que es sol: 2º grado de fa#). Y es que en efecto, *el toque por Levante, se explica bien recurriendo a las características melódicas de este repertorio*. El acorde de Re7 (en nuestras transcripciones Do7), se explica como respuesta a las caídas sobre el 5º grado rebajado (do sobre fa#, sib si transportamos a mi).

Así también lo explica Donnier (1996: 516). Para Donnier, en los ff folklóricos la secuencia acórdica se realiza siempre de manera totalmente "automatizada", suceda lo que suceda en la copla. Algo semejante observa para los toques flamencos "por medio" y "por arriba" (aunque en estos últimos ya hemos visto que el acompañamiento se complica algo). Sin embargo, para el toque por Levante, las particularidades melódicas

(él habla en términos de “menor estabilidad estructural”) habrían condicionado e influido en el toque. El subrayado es mío:

Esta menor estabilidad estructural, conlleva una desestabilización de la secuencia armónica de la guitarra, la tonalidad interna del canto influye sobre los acordes de la guitarra y las nuevas posiciones influyen a su vez sobre los trazos melódicos del canto. El si_b, prácticamente ausente en los fandangos de Huelva y en los fandangos abandolaos “regulares”, aparece ya con una frecuencia más grande en las formas melódicas “tipo Málaga”.

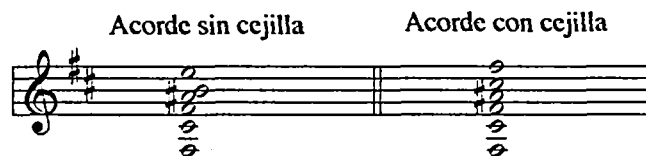
Transportado a la 2ª superior (...), la 7ª del tono mayor de referencia, es decir do, se convierte en una de las notas destacadas de una mayoría de cantes de Levante. (Donnier, 1996: 516).

Para Donnier, la melodía de los ff orientales tipo Levante habría influido en el toque, y el toque por Levante, una vez afianzado históricamente (arraigado culturalmente), habría influido en el canto. Donnier para los cantes de Levante observa lo que aquí hemos observado para una buena parte de los ff verdiales folklóricos y flamencos: una «inestabilidad estructural» en las relaciones cante-guitarra, que él llama propia de los cantes de Levante, pero que aquí se ha visto ser propia de otros muchos ff, flamencos o no, aunque en los cantes de Levante ciertamente esta inestabilidad aparece de manera más acentuada. Esa inestabilidad constituiría «una demostración de lo absurdo de todo análisis musical “objetivo” basado sobre las reglas de la armonía clásica» (Ibidem: 521).

Justificada la aparición de disonancias en el toque flamenco en base a las novedades que los ff flamencos muestran en su parte vocal, el “toque por Levante” desarrollado para este tipo de ff (cantados inicialmente en Almería, Murcia y Linares) necesita además otras explicaciones paralelas, de tipo técnico, ligadas al desarrollo histórico del acompañamiento a estos cantes. Mi hipótesis, en línea con las de Torres y Donnier, es que el toque por Levante surge de estos dos factores condicionantes: búsqueda intuitiva, por parte de los guitarristas, del acompañamiento adecuado, y soluciones de adaptación a los problemas técnicos que el acompañamiento “iba pidiendo”.

El toque por Levante más característicos es por fa# (acorde mayor sobre la nota final, en Fa#M, cejilla en el segundo traste). La consecuencia no es sólo que el toque por Mi suba un tono –esto es lo de menos, pues lo habitual es usar la cejilla a gusto de la tesitura del cantaor–. Lo importante realmente es el uso del dedo índice de la mano izquierda como cejilla y las “limitaciones” que esto conlleva. Y lo interesante es que la superación de estas limitaciones técnicas se convierten en alicientes para el uso de nuevas disonancias. Así lo ve Norberto Torres, uno de los que mejor ha analizado este particular:

Resulta que como esta operación requiere la utilización constante del dedo índice de la mano izquierda en posición de cejilla, el guitarrista no realiza tal cejilla y se limita a dar el bajo fa# con el índice. La relación armónica cambiará por completo debido a este pequeño –aparentemente– detalle técnico. (Torres, 1993: 53).



Torres reparara en que el acorde sin cejilla –es decir sólo insinuada– hace que se produzcan dos disonancias, la séptima (mi) dada por la primera cuerda al aire y la nota si. Acorde a cinco voces diferentes, impensable en el siglo XIX (en realidad parece que comenzó a tocarse a principios de siglo). Por otra parte, aparece un intervalo de 2ª menor (la#-si) que da al acorde un colorido especial.

Modernamente, los guitarristas han seguido explorando las posibilidades sonoras de estos acordes. Levantando simplemente el dedo medio (mano izquierda), el la# lo transforman en sol. He aquí la comparación entre el antiguo y el nuevo acorde.



En las tres primeras cuerdas, la primera inversión del acorde Mim. En las otras, un acorde de Fa#M sin su tercera, no del todo definido, aunque el oído, culturalmente acostumbrado a oír un acorde mayor en el final de la cadencia andaluza, lo identifica fácilmente como tal, a pesar de que suenan dos acordes superpuestos. El toque por Levante ha sido considerado como uno de los más interesantes de la guitarra flamenca.

Con lo visto hasta aquí se puede concluir que la guitarra flamenca ha seguido de cerca, en su evolución, las pautas que el cante le ha marcado. Pero también –y particularmente en el toque por Levante– los guitarristas han desarrollado unos acordes disonantes que

denotan un particular sentido de la armonía que han sabido expresar a través del toque flamenco. Este sentido armónico es relativamente moderno.

5. El ritmo en los fandangos flamencos orientales.

En el apartado dedicado a la explicación de las pautas seguidas en la transcripción de estos ff flamencos, he anticipado ya –como justificación de las soluciones adoptadas en las transcripciones– algunas características del ritmo de los ff orientales. Los ff *abandolaos* conservan –particularmente en el toque de la guitarra– el ritmo ternario de los ff bailables. La guitarra acompaña con la célula rítmica ya detallada por dos veces y que he retenido como célula rítmica característica de los ff verdiales. Se observó que, en los flamencos, dependiendo de qué versiones se tratara, esta célula aparecía a veces de manera nítida y otras de manera desdibujada.

¿Qué continuidades y qué diferencias se observan en los caracteres rítmicos de los ff flamencos orientales en relación a los bailables?

5.a. Células rítmicas en la parte cantada.

Para los ff verdiales se habían individuado dos tipos de figuraciones rítmicas principales:

- a) Una célula rítmica recurrente sincopada, aparecía en muchos casos: la alternancia de cuatro notas por cada compás ternario (en 3/4: negra-corchea-negra-corchea).
- b) En otros ff (en menor proporción), esas células rítmicas se diluían. Cada sílaba se cantaba en un valor breve transcribible en corcheas.

Si contrastamos esto con los ff *abandolaos* (vid. partituras standard), que son desde el punto de vista de la rítmica los más próximos a los bailables, se constata que *son las figuraciones más simples del tipo b) las que se han impuesto. En efecto, la complejidad rítmica (de la parte cantada) de los ff verdiales se simplifica en los ff abandolaos. Los valores temporales tienden a unificarse en un fraseo más uniforme de valores breves: una corchea por cada sílaba si transcribimos en 3/4.*

A nivel de las células rítmicas en la voz, la diferencia entre ff bailables y los abandolaos flamencos se expresa bien con el siguiente ejemplo, en el que arriba aparece el inicio de un fandango verdial (folklorico) y debajo el inicio de un fandango abandolao.

The image contains two musical staves. The top staff is labeled 'Verdial' and the bottom staff is labeled 'Fandango abandolao'. Both staves have a vocal line on a treble clef and a guitar accompaniment on a bass clef. The time signature is 3/4. The vocal lines feature melismas (trills) and are marked with a '3' above them. The guitar accompaniment consists of rhythmic patterns with triplets, also marked with a '3' above them. The word '(sigue)' is written at the end of both guitar parts.

5.b. Por otro lado: *de los ciclos rítmicos de 12 tiempos que se individuaron en los ff bailables, permanece sólo un rastro en los abandolaos y nada en los libres.* En los ff. bailables, cada frase se encuadraba en 4 compases. De esos cuatro compases, en los dos primeros quedaba incluido todo el verso, y en los dos últimos iban melismas o figuraciones largas mantenidas y algún espacio de silencio.

Esa estructuración en doce tiempos (cuatro compases) por cada frase, casi desaparece en los ff abandolaos. Al igual que se han desdibujado las células rítmicas, también se ha perdido la isocronía en la parte cantada: ésta permanece en la guitarra, pero en la voz sólo queda un “vestigio”⁷⁵.

En todo caso sí queda algo del estilo de canto de los ff verdiales. Por ejemplo las primeras sílabas de cada verso se siguen cantando en los ff abandolaos más silábicamente y las últimas más melismáticamente. En efecto, esto liga a unos ff y otros: las ocho sílabas de cada verso de los ff abandolaos suelen repartirse de manera bastante

⁷⁵Para una buena explicación de esto en términos de comparación y contraste entre los conceptos de *isocronía* y *música mesurada*, vid. Donnier, op.cit. pp. 55-56.

aproximada: las seis primeras con valores semajantes (corcheas) las dos últimas se alargan o se cantan con melismas, especialmente la última. *Las figuraciones mantenidas o melismáticas al final de cada frase o tercio se mantienen como un rasgo recurrente.*

5.c. Por lo que respecta al **ciclo rítmico-armónico** que se individuó para los ff verdiales, *sí se mantiene en el acompañamiento de la guitarra de los ff. abandolaos*, aunque como ya hemos visto en 4.b, con una secuencia acórdica particular, que hemos retenido como específica del toque abandolao: cada 12 tiempos se sucede un ciclo rítmico- armónico, que aquí vuelvo a detallar de esta manera:

- Primer compás: Mi.
- Segundo compás: Mi
- Tercer compás: Fa
- Cuarto compás: Sol-Fa#M-Fa.

Esta es, en efecto, la particular “versión flamenca” (la más extendida) de lo que se vio para los ff folklóricos: secuencias variables, según de qué lugar se tratara, del tipo de las expresadas en estas columnas (de arriba abajo):

Primer compás	Mi	Mi	Mi	Mi
Segundo compás	Lam	FaM	Fa	La
Tercer compás	Sol-Fa	Sol-Fa	Fa	La
Cuarto compás	Mi	Mi	Mi	Mi

6. Tempo.

El de los ff **abandolaos** es algo más lento que el de los folklórico-tradicionales. Oscila entre las 76 pulsaciones por minuto (versiones modernas) y las 120 para las versiones más antiguas. Pero esto es muy variable. Los estilos de Juan Breva y Frasquito Yerbagüena son los más rápidos, y en esto también se acercan más que los otros estilos al tempo de los ff bailables. Las rondeñas, jabereras y otros estilos abandolaos, ralentizan

el tempo en torno a las 76 pulsaciones. Los ff de Cayetano Murriel, siendo también de finales del S.XIX, son especialmente lentos, pues en ellos se hace presente esa mezcla entre estilos abandolaos y la de los estilos libres, de los que don Antonio Chacón, maestro de Cayetano Muriel, era en aquella época su más famoso representante.

En los ff ad libitum o estilos libres, no cabe hablar propiamente de ritmo ni de tempo, salvo de “ritmo oratorio lento”. En esto, los ff libres se dejaron influir sin duda por otros estilos del flamenco, como son los aires propiamente cantables: cañas, polos, soleares, seguiriyas, serranas, etc.

En los ff flamencos no cabe propiamente hablar de versiones locales. **Todos son versiones personales**, más o menos asimilados culturalmente a las localidades de donde son los cantaores que las popularizaron. Sí cabe hablar, como ya se ha hecho aquí, de características comunes a las distintas versiones personales de cantes de una misma zona geográfica. Así p.e., decir “malagueña” en flamenco no es decir nada: hay que especificar si es de la Trini, del Perote, de Enrique el Mellizo, de Chacón... A su vez, hay autores como la Trini o Chacón que popularizaron varias malagueñas y cada una de ellas se las suele identificar por las letras con las que se popularizaon.

En cuanto a la **relación letra-música**, entiendo que no reviste mayor interés hacer un estudio como el realizado para los ff folklórico-tradicionales, porque al ser reelaboraciones artísticas (tanto en la letra como en la música), los ff flamencos desdibujan en parte su carácter de forma fija. No obstante, se puede captar fácilmente que conservan la tendencia a la correspondencia entre la forma musical (estructura A-B-A-C-A-D en el acompañamiento y tendencia a la configuración *a-b-a'-c-a"-d* en la copla) y la rima, que en buena parte conserva la estructura a-b-a-b-a-b).

III.3.5. *Los fandangos de Huelva.*

La otra gran zona geográfica de Andalucía en la que encontramos ff, diferenciada cultural y geográficamente de la anterior, es Huelva. Además de haber realizado algunas estancias en la ciudad de Huelva⁷⁶, he centrado mi investigación en los pueblos de la provincia cuyos ff. son más populares en la actualidad: Alosno, Almonaster la Real y Valverde del Camino⁷⁷.

Daré comienzo con algunas osbervaciones introductorias, de tipo etnográfico, que den razón de las particularidades de tipo cultural en la que estos ff. pueden inscribirse.

III.3.5.1. **Algunos datos etnográficos. Particularidades de los fandangos de Huelva en la relación o las fandangos verdiales.**

Cuando comencé el trabajo de campo en la provincia de Huelva, tenía ya muy avanzada la investigación en la zona oriental de Andalucía. Fue posiblemente esto lo que hizo que desde el principio me llamaran poderosamente la atención las particularidades culturales y musicales de los ff. de Huelva: el contraste con la otra zona investigada.

Particularidades que no había visto reflejadas por escrito en ninguna de las obras consultadas, ni de las que nadie parece haberse ocupado. En III.3.2.1. se han establecido las diferencias a nivel general. Abordaré aquí aquellos datos que más directamente tienen que ver con lo musical.

—Para la Andalucía de los verdiales, se han establecido en esta tesis dos tipos de prácticas de ff: (a) *la de los ff. bailables, folklórico-tradicionales* y (b) *la de los ff. flamencos*. Ha sido relativamente fácil establecer diferencias entre ambas prácticas, pues en la actualidad

⁷⁶Donde he podido conversar varias veces con Francisco Jiménez, profesor de ES que realiza en la actualidad una tesis doctoral sobre los ff de Huelva.

⁷⁷En Alosno he mantenido entrevistas con D. Santiago Osorno, buen conocedor de la historia y tradiciones del lugar. También me he desplazado allí en algunas de sus festividades, particularmente en las fiestas patronales, en torno al 24 de junio (San Juan). En Almonaster he realizado algunas estancias, una de ellas durante las fiestas patronales dedicadas a Santa Eulalia. Manuel A. Barroso, concejal de cultura y gran conocedor de los ff. de Almonaster, me ha facilitado una preciosa información. En Valverde del Camino también estuve en varias ocasiones. La hospitalidad y amabilidad de Antonio Moreno, presidente de la peña 'El Gatillo', así como la de algunos aficionados y cantaores, me permitió llegar a saber, acerca de Valverde y sus ff. más de lo que yo esperaba

la primera de ellas se nos aparece bien contextualizada en las fiestas de ciertas localidades⁷⁸.

También se ha visto que *la segunda práctica* (la de los ff. flamencos), *es una evolución, datada históricamente, de la primera*. Y se ha realizado un estudio comparativo de tipo formal que confirma esta relación. Los datos históricos barajados, nos han llevado a concluir que la “bifurcación” de estas dos prácticas se fue decantando a lo largo del S. XIX.

Esa distinción no es meramente conceptual. En el mundo de los verdiales bailables no se cultiva el cante por el cante, sino *el cante para el baile y la fiesta*. Por eso llamo a estos ff también como “ff. bailables”. Además, sus protagonistas ni son profesionales ni tienen afán de serlo.

En la Andalucía de los verdiales, los ff. flamencos, al igual que otros cantes, se cantan habitualmente en la reunión de cante, en la peña, o en espectáculos o funciones flamencas de diverso tipo. En esas reuniones o actuaciones, el baile no es algo constitutivo: puede darse o no darse. Es decir que en el mundo del flamenco, el cante tiene una *autonomía* que no se da en el mundo de los ff. bailables. Por último, es frecuente que el buen cante flamenco esté en manos de profesionales, ligados en mayor o menor medida al mundo del espectáculo. Las buenas reuniones flamencas suelen serlas de profesionales; las de verdiales bailables nunca lo son.

Dos prácticas y tres estilos: el *bailable*, ligado a la práctica *fiestera* (verdiales de baile); y dentro de la práctica flamenca, los *dos estilos* ya analizados: *el abandolao* (ff flamencos abandolaos) y *el de los fandangos libres*. Esos tres estilos pueden ser vistos como tres eslabones de una misma cadena. Vayamos ahora a lo que nos encontramos en Huelva.

En Huelva, esta distinción cabría hacerla pero con muchos matices. Porque existen muy pocas localidades en la provincia cuyos ff. de baile sean populares. En la mayoría de los pueblos de Huelva, los ff. de baile como tal, no existen. Cuando hay localidades “con fandangos”, esos ff. se presentan, por lo normal, no como músicas de baile, sino como un peculiar estilo de cante que se cultiva entre *aficionados al flamenco*, la mayor parte de las veces en *peñas flamencas*. Es eso lo que da sentido al siguiente texto de Francisco Jiménez (la cursiva es mía):

⁷⁸Particularmente en la provincia de Málaga (vid. cap. IV) y en algunas otras zonas más puntuales: las Alpujarras y el Ejido en Granada-Almería, la franja costera Nerja-Almuñecar (entre Málaga y Granada), las subbéticas andaluzas al sur de la provincia de Córdoba, y algunas zonas del sur de la provincia de Cádiz.

En algunas localidades de nuestra provincia (Huelva), *quizá no en tantas como se piensa*, existe un baile con acompañamiento a la copla, que no es otra cosa que el primitivo fandango folklórico. Así podemos citar a Encinasola, Almonaster la Real, El Cerro del Andévalo. (Jiménez, 1995: 217).

Este texto viene a afirmar que en el resto de las localidades de Huelva en que encontremos ff, éstos *son cante* sólo, no baile.

En mi investigación inicial, esto no lo tenía claro. Comencé buscando manifestaciones festivas en las que hubiera bailes de ff. Aplicando los mismos criterios que había deducido de la Andalucía de los verdiales, pensaba que no me sería difícil encontrar manifestaciones festivas de bailes de ff en Huelva. Las he encontrado, ciertamente, pero en muy pocos pueblos.

Esta escasez de ff. bailables no significa ausencia de manifestaciones musicales de tipo folklórico-tradicional, a veces sucede todo lo contrario. En Alosno por ejemplo, hay memoria de romances, hay coplas de quintos, se baila en junio la danza de los cascabeleros (entre ellas el "fandango parao", que nada tiene que ver con un f.s., ni con los ff. alosneros de cante), hay memoria de comparsas de carnaval, de seguidillas, de rogativas para la lluvia, de saetas populares, de cantos para los columpios (a veces ff. típicos alosneros) etc. Pero los ff. en Alosno, son ante todo *cante*.

La mayoría de los ff. onubenses se cultivan en las peñas, como formas de cante sin referencia al baile. O bien en reuniones festivas. Pero cuando en estas reuniones "llegan los fandangos", llega el cante, no el baile. Muchos de esos ff, podrían bailarse, porque van a compás, a ritmo ternario. Pero de hecho no se bailan. Los que cultivan estos ff. se autodefinen como aficionados al flamenco, y particularmente a los cantos de Huelva, a "sus fandangos". Los ff. que gozan de más prestigio, los que a los onubenses les gusta considerar como signos de identidad colectiva de Huelva ciudad o de sus pueblos, son ff cantables. Y los tres o cuatro casos que se conocen de ff bailables, gozan de poco prestigio entre los onubenses. De hecho, sólo se han difundido fuera de sus localidades en versiones aflamencadas recientes⁷⁹.

Los pueblos en que se cultiva un tipo de ff. asociados al baile son Almonaster la Real, Encinasola, Calañas y Cerro de Andévalo. Son ff. peculiares, en los que la flauta y el

⁷⁹Todo esto tiene sus matices. Desde hace tiempo se vienen bailando ff alosneros en reuniones festivas como la Romería del Rocío, como alternativa a las sevillanas. Pero son las sevillanas las que juegan este papel de músicas de baile en la zona onubense. Y el baile por ff muestra influencias patentes del baile por sevillanas.

tamboril suenan o parecen haber sonado hasta no hace mucho, habiendo sido sustituidos en la actualidad por otros instrumentos, particularmente la guitarra. Son los llamados por algunos, como Francisco Jiménez, ff. *folklóricos*. Será éste el primer grupo de ff que analizaré, aunque sean los que menos se conocen en Huelva y fuera de Huelva.

Después de éstos, daré paso al análisis de los ff. de otros dos pueblos: Valverde del Camino y Alosno, cuyos ff son el paradigma (particularmente Alosno) del tipo de ff que se han popularizado a lo largo de este siglo como “ff de Huelva”. Con ello cubriré prácticamente todo el espectro de ff de la provincia de Huelva, pues el análisis de los de otras localidades, como Santa Bárbara o Paymogo, no aportaría mucho más al estudio de conjunto de los ff, de Huelva, además de que en opinión de buenos conocedores, son creaciones recientes.

III.3.5.2. Transcripciones standard de fandangos de Huelva.

A partir del ej. 43 (tomo II, anexo 1), figuran las transcripciones standard de los ff de Huelva. En primer lugar –hasta el n.48– diversas transcripciones de los *cinco estilos* de ff (cinco “fandangos” para ser exactos)⁸⁰ que se cantan en Almonaster la Real: los dos de Santa Eulalia (corto y largo), los dos de la Cruz (de la fiesta de la Cruz), llamados uno “fandango de la Cruz del Llano” y otro el “fandango de la noche de los Pinos”, y el “fandango aldeano” que antes se cantaba en las aldeas de Calabazares y Las Caladas y que en la actualidad se canta en calidad de “recuperado para el cante y el baile”⁸¹.

Entre todos los pueblos de Huelva, sólo en Almonaster se puede estudiar de manera 'privilegiada' la evolución experimentada desde los ff. bailables o folklóricos a los flamencos, porque el proceso es reciente y los estilos bailables se siguen practicando en Almonaster en algunas ocasiones festivas. Presento en transcripciones versiones poco evolucionadas, otras a medio camino entre un estilo “folklórico” y otro “flamenco”, y otras que pueden ser conceptualizadas como “flamencas”⁸².

⁸⁰Recuérdese el distinto concepto de variante en Huelva y en la Andalucía de los verdiales.

⁸¹(Según palabras de Manuel Angel Barroso). Podrían individuarse algunos más, como el de la cercana aldea de Aguafría, pero además de estar muy olvidados, en este trabajo no he pretendido ejercer una labor “recuperadora”.

⁸²La versión flamenca que aquí presento, de Paco Toronjo, no parece haber gozado nunca de prestigio entre la gente de Almonaster, porque es una reelaboración que transforma y desdibuja la línea musical del f en el que Toronjo se inspiró.

Para entender el proceso evolutivo experimentado por los ff de Huelva, detallaré la 'historia' de uno de estos ff: el de Calañas. Contribuiré a entender que los ff. de Huelva –excepto los alosneros y derivados– son una creación reciente⁸³.

Según declaración de Gonzalo Clavero,⁸⁴ “el fandango de Calañas” (sic), “estaba perdido” hasta la primera mitad de siglo, en que “reaparece, pero no completo, sino a falta del último (sexto) tercio, y mezclado con la tonada de los quintos”. Hacia 1970, su paisano Evaristo Ramallo le comunicó haber encontrado a alguien que decía tener una partitura (cuyo origen no detalla) con el fandango completo y un estribillo. Habiéndole animado Gonzalo a hacerse con ella, “para poder recuperarlo”, Evaristo Ramallo consiguió la partitura. Quien la tenía en su poder era una calañesa, Isabel Tejero, cuya hermana la interpretaba al piano. Así llegó a manos de Gonzalo Clavero el fandango completo: «Por fin pudimos recogerlo». Desde los primeros años 70, comenzaron a cantarlo varios aficionados en el pueblo. Poco después lo presentaron en el concurso de estilos de ff. de Huelva. Allí gustó, y desde entonces comenzaron a interesarse por él algunos cantaores profesionales. *El Cabrero* por ejemplo lo grabó en 1978.

Hasta aquí el resumen de la narración de Gonzalo Clavero. Esta simpática pequeña daría mucho que hablar⁸⁵. Y éste no es un caso aislado. Si exceptuamos el de Alosno, cuyos ff. parecen haberse popularizado desde –al menos– principios de siglo, el resto de los ff. locales de Huelva tienen una génesis parecida. Puesto que esta afirmación podría sonar a arriesgada, la argumentaré con otro caso, el de Valverde y sus ff. (partitura n. 57.a y b.). El siguiente texto es declaración de Urbano López Feria (“Pichardo”) en la peña El Gatillo. Pichardo es un personaje clave en la historia de este fandango, como se lee a continuación.

Lo que te voy a contar es del año 54 o 55. Hubo unos concursos en Huelva y entonces yo fui al concurso. Era un concurso de ff de la provincia. Entonces me dijo uno de los aficionados antiguos, amigo del Gatillo, este antiguo cantaor... –que nosotros no lo hemos conocido ninguno, que murió en el año 29 y yo nací en el 31–... entonces los amigos de este hombre me dijeron: –Pues hombre, pues ya que vas al concurso de Huelva, ¿por qué no cantas el fandango de Valverde?

⁸³Esto no ha de interpretarse en sentido peyorativo. Una cosa es la popularidad y la calidad musical que cada quién pueda atribuirle a estos ff., y otra la aclaración de algunos puntos acerca de la historia de estas músicas.

⁸⁴Gonzalo Clavero parece haber influido en la popularización reciente de este fandango. En *Fandangos de baile de Huelva*. Documental videográfico producido por Mario Fuentes (copia particular cedida por su autor).

⁸⁵Expresa toda una mentalidad. Por ejemplo, no sabemos por qué tiene que haber *un* fandango en Calañas y no varios. Por qué no podría haber creado este señor un nuevo fandango y porponerlo en el concurso de Huelva. Ni tampoco por qué no podría haber inventado este señor el último tercio y no esperar a encontrar “el auténtico” en una partitura antigua. Otros, como los hermanos Toronjo, o el mismo Urbano López en Valverde, sí han propuesto innovaciones y éstas han sido aceptadas.

Pero ese fandango por aquí no se escuchaba por ningún lao, así que yo les dije: –Pero el fandango de Valverde ¿cómo es?. Entonces me dijeron: –Pues mira, fulano –un tal Pepe Linares, que cantaba con él en las reuniones y esas cosas, que era amigo suyo–, pues ése lo sabe. ¿Por qué no vas y le dices que te lo enseñe? Entonces estuve hablando con Pepe y le dije: –Pues mira Pepe, pasa esto, y yo quiero llevar esto a Huelva, el estilo del Gatillo, a ver cómo es. Y me lo enseñó. En una taberna –como se decía antiguamente–. Fui con un amigote mío con la guitarra a la taberna y allí estuvimos hasta que me lo enseñó.

Así que fui a Huelva y canté el fandango del Gatillo. Pero el fandango del Gatillo, y te darás cuenta cunado oigas esta cinta, pues era diferente a como yo lo canté en el concurso. Porque el Gatillo el segundo tercio lo hacía en bajo, y yo, pensando de que era más bonito, le había dicho: –Oye, Pepe, si yo el segundo tercio en vez de hacerlo para abajo lo hiciera pa arriba... –A ver, cómo. –Me dijo– Y se lo hice pa arriba, y le gustó mucho. Encantao de la vida. ¡Porque es más valiente, más bonito!. Yo lo canté allí en Huelva. Y canté algunos pa abajo y otros pa arriba, y lo iba explicando, decía: –Este es el del Gatillo, éste es el mío...

Por ejemplo, a mí me lo enseñó Pepe así (canta el fandango completo de Pichardo, a compás y bien entonado):

Y después, su versión, que desde entonces es “la de Pichardo” (el 2º tercio hacia arriba):

Y entonces, pues es cuando el fandango de Valverde... (que aquí no lo sabía nadie, ni éste, que es más nuevo que yo, que tiene veinte años menos, ni a lo mejor muchos de los que han grabado ahora el disco habían nacido...) se empezó a escuchar y a promocionar este fandango. Ya lo cantamos todos en Valverde, pero me vengo a referir que si yo por ejemplo en aquella época... –bueno, lo mismo que fui yo, podría haber ido otro, ¿no?– si yo no voy, pues no se conocería el fandango de Valverde ¿me entiende lo que te quiero decir? Y esa es la historia del fandango de Valverde. (Urbano López, “Pichardo”, declaración personal).

De aquí proviene que Valverde tenga dos estilos definidos: el de “El Gatillo” –Idefonso Romero Ramírez– y el de Pichardo –Urbano López Feria–, y que éste sea una pequeña variante (‘aceptada’) de aquél. Aunque cada cantaor les de un aire más o menos personal, *cada uno de los seis tercios de ambos estilos, están perfectamente definidos*. Queda patente, por declaración del propio Pichardo –corroborada por sus paisanos–, su influencia en la definición de un estilo que en la actualidad es aceptado como uno de los de Huelva. En efecto, así lo cantaron después los hermanos Toronjo (los cantaores de más prestigio en la provincia y fuera de ella en todo lo referente a ff.). Y así se han popularizado en la actualidad, bajo los dos “estilos”.

Gonzalo Clavero y Pichardo nos confirman cuál es la conceptualización émica que los aficionados en Huelva hacen de sus ff: una vez que quedan definidos y reconocidos los estilos, hay que cantarlos “sin salirse” de los cánones. Esto sucede con otros ff. flamencos originarios de otras zonas de Andalucía, pero no en el mundo de los verdiales, en los que se vio que el concepto de variante local no se identifica nunca con el de variante personal.

Dicho de otra manera: *en Huelva no se aceptan variantes personales en la ejecución de la copla*. “El fandango” de cada lugar hay que cantarlo “como los cánones mandan”. Esto nos está hablando de *convenciones (culturales) próximas a las establecidas en el mundo del flamenco*, de un tipo de formalización que no se da en los ff verdiales folklóricos. Por ello pueden conceptualizarse a todos los ff de Huelva –excepto en los tres o cuatro pueblos en que algunos estilos se bailan: Almonaster, Cerro de Andévalo, Encinasola y Calañas– como ff flamencos.

A partir del ejemplo n.52 comienzan los estilos alosneros, sin duda los más paradigmáticos de los estilos de Huelva. Y para los aficionados, los más interesantes, junto con los dos estilos de Valverde. Hay muchos de ellos, unos más libres (52, de María Manuela, 56, de Paco Toronjo), y otros claramente a compás (53, 54, 55).

III.3.5.3. Análisis de los fandangos de Huelva.

Una vez más, se trata de aplicar los diversos niveles analíticos de pertinencia que vengo usando. Puesto que ya han quedado bien definidos cada uno de ellos, los presentaré de la manera más esquemática posible.

1. Escalas musicales.

En el cuadro 18 he plasmado las diversas escalas que se deducen de las transcripciones standar.

Ya en un primer golpe de vista destacan dos grandes grupos de ff.

Cuadro 18. Fandangos de Huelva: escalas.

The image displays eight staves of musical notation, each representing a different scale or melodic fragment. The notation is in treble clef and includes various accidentals and dynamic markings.

- Staff 1:** Labeled '-3 (flauta)'. It shows a scale with three upward-pointing triangles above the notes.
- Staff 2:** Labeled '-3 (flauta)'. It shows a scale with several sharp accidentals (#) above the notes.
- Staff 3:** Labeled '-3 (copla) y +4'. It is divided into two sections: 'cuatro primeras frases' and 'cadencia final'.
- Staff 4:** Labeled '-45'. It is divided into two sections: 'cinco primeras frases' and 'cadencia final'. Below the staff, the numbers '46-49, 51-53, 55, 56 y 58' are written.
- Staff 5:** Labeled '50'. It is divided into two sections: 'cinco primeras frases' and 'cadencia final'.
- Staff 6:** Labeled '50 (estribillo)'. It shows a scale with a circled note.
- Staff 7:** Labeled '54'. It shows a scale with a circled note and a flat (b) below the staff.
- Staff 8:** Labeled '57 a. y b.'. It shows a scale with a flat (b) below the staff.

Grupo I: 43 a 45 y 50: ff llamados por algunos “folklóricos”, de S^a Eulalia y de Calañas.

Las dos escalas muestran algo novedoso: en estos ff. *se produce algo semejante a una modulación* (compárense los grados de la escala de las primeras frases con los de la cadencia de la última frase, detallados a la derecha). Para no precipitar ni reiterar conclusiones, sólo sugiero el dato, que retomaré en los siguientes niveles de pertinencia.

Es de destacar la escala perfectamente mayor del ej. “50 (estribillo)”. Aunque no es exactamente la escala de la copla, hasta lo que llevamos de análisis no habíamos analizado ninguna escala semejante en ningún f.s. De momento, sólo destacar este rasgo de “originalidad”. A este tipo de escalas, de sonoridad “mayor”, para distinguirlas del resto de las analizadas hasta ahora, las llamaré, en su conjunto, **escala tipo 5**.

Grupo II: El resto de las escalas del cuadro 18: 46 a 49, y 51 en adelante. Coinciden en mostrar un modo de mi diatónico (**tipo 1**), excepto en dos casos: el 54 (5^º grado rebajado sólo al inicio del último tercio, por lo que lo pongo entre paréntesis) y los dos estilos de Valverde (57 a. y b.), en cuyos tercios 2^º y 6^º aparece también el si_b, esta vez de forma más recurrente, y tanto en pasajes ascendentes como descendentes, por lo que lo transcribo sin paréntesis⁸⁶. Aunque son específicas el tipo de cadencias que realizan, se pueden asimilar con las escalas que hemos definido como de **tipo 3**.

Fandangos de Huelva: escalas.

Tipo 5: Santa Eulalia y Calañas

cuatro primeras frases cadencia final

Tipo 3: Valverde

Tipo 1: Alosno y derivados

⁸⁶Recuérdense las convenciones al respecto que decidí seguir en el apartado de análisis de ff. verdiales.

Compruébese que exceptuando los dos ff de Valverde (del que ya sabemos que hay dos variantes) y el alosnero del ej. 57, se puede concluir que la mayoría de los ff de Huelva, muestran un diatonismo bastante nítido (escalas tipo 1), no observándose en ellos, salvo excepcionalmente, ese 5º grado rebajado, tan frecuente en muchos ff verdiales.

2. Interválica, dibujos y conducción melódica: estilo de canto.

Véase lo que del cuadro de intervalos de estos ff. se puede deducir.

Cuadro 19
INTERVALOS FF. HUELVA

Ej.n	EN EL INTERIOR DE FRASES				ENTRE FRASE Y FRASE				
	Unísono	2ª	3ª	4ª ó más	Unísono	2ª	3ª	4ª	5ª o más
43.a	12	25	4	1		1	2		1
44.a	11	25	4	1		1	2		1
45	14	39	3	1	2	1	1	1	
43.b	11	41	1	2		4*		1*	
44.b	10	49	1	2		4*		1*	
46.a	4	52	1		1	3*			1*
47	4	58	1		1		3*		1*
46.b	16	40	2	1	2	3a			
48	16	50			4	1*			
50.a	19	37					4	1	
50.b	5	50	1			2	3		
51	14	33	2		4				1
52	25	33	1		1	2b		1	1
53	16	59			1	3	1		
54	6	43	6		3	1*	1*		
55	13	50	8	1	3		1		1
56	3	101	4	3	3	1	1*		
57.a	17	51	9	4	2			1	2
57.b	13	53	8	2	2			1	2
58	21	78				2	1	1	1
TOT.	331	967	56	18	29	13a 16d	15a 5d	6a 2d	10a 2d

* Descendente.

a Una ascendente y dos descendentes

b Una ascendente, otro descendente.

Y he aquí los porcentajes de los tres tipos de ff comparados entre sí.

HUELVA	Verdiales BAILABLES	FLAMENCOS	
Unísonos	33%	11%	24%
Intervalos de 2ª	62,4%	82%	70%
Intervalos de 3ª	4%	4,5%	4%
Intervalos de 4ª	1%	1%	1,5%

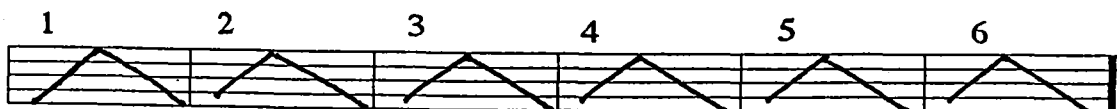
Obsérvese que mientras en los intervalos de 3ª y 4ª los porcentajes se mantienen de manera muy exacta, los de 2ª y unísonos en los ff de Huelva se encuentran a medio camino entre los ff verdiales y los ff flamencos orientales. Se mantienen de manera muy exacta las sumas entre unísonos y segundas en los tres tipos de ff. Véase el porcentaje:

	Verdiales BAILABLES	FLAMENCOS	HUELVA
Unísonos y segundas sumados:	95%	93%	94%

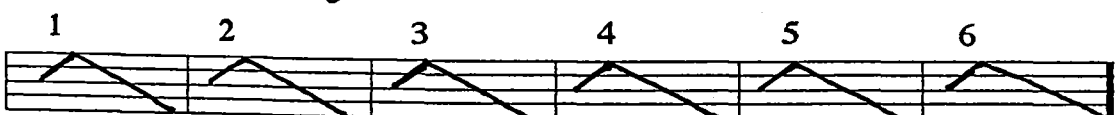
Por lo que, definitivamente, se puede retener como un rasgo del estilo de canto de todos los ff de Andalucía, el de la escasez o casi total ausencia de intervalos superiores al de 2º.

Ahora bien, en los intervalos entre frase y frase, sí aparece un dato que distancia a los ff. de Huelva de los verdiales bailables. En los ff verdiales se retuvo como característico el dibujo descendente desde el principio de la frase, y entre frase y frase, un salto ascendente "brusco". En los ff de Huelva, por contra, parece predominar el dibujo ascendente-descendente. Cada frase tiende a comenzar en el mismo grado en que terminó la anterior, subir y descender. Los dos tipos de dibujos (que se pueden comprobar de manera aproximada comparando los cuadros 20 y 21 con el cuadro 2, serían éstos:

Fandangos de Huelva: Curvas melódicas habituales



Fandangos verdiales: curvas melódicas habituales



Esto se puede constatar numéricamente a través de los respectivos cuadros de intervalos (parte derecha del cuadro 19: intervalos entre frase y frase). De la comparación resultan los siguientes porcentajes.

	verdiales	flamencos orientales	Onubenses
SALTOS ASCENDENTES ENTRE FRASE Y FRASE	77%	57%	44%

En los onubenses *más de la mitad de las frases comienzan en el unísono o por debajo de la nota final de la frase anterior.*

Es decir, que *aproximándose, en esto más a los ff. flamencos que a los verdiales bailables*, esa característica del estilo de canto de los ff. que personajes como Gevaert, a mitad del pasado siglo, habían observado como rasgo del estilo de canto de lo ff, se desdibuja en los ff. de Huelva. Éste podría retenerse como un dato más a favor de la influencia de los estilos flamencos en los ff. de Huelva, como se ha sugerido más arriba.

Esto no quita que los finales de frase sean, en la mayoría de los casos, descendentes, como también sucede en los ff. flamencos. Por tanto, este rasgo del carácter descendente de las frases –grosso modo–, podrá seguir siendo retenido como característico de todos los ff. andaluces.

De igual manera, permanece el estilo de canto por segundas, fluido, y fuertemente melismático, mayormente en los finales de frase, que también quedará retenido como otra característica recurrente del estilo de canto de todos los ff. andaluces.

3. Cadencias melódicas.

A partir del estudio de las cadencias melódicas, así como el de la relación entre éstas y los acompañamientos instrumentales, se va a comprobar que la distancia entre el mundo de los ff. verdiales y los de Huelva, aunque mínima en algunos rasgos, se agranda en otros,

Cuadro 20. Ff. de Almonaster, Calañas y Encinasola: Intervalos, fraseo melódico, cadencias.

The image displays a musical score for a piece titled 'Cuadro 20. Ff. de Almonaster, Calañas y Encinasola: Intervalos, fraseo melódico, cadencias.' The score is presented in 11 staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are labeled as follows: 43 a., 44 a., 45, 43 b., 44 b., 46 a., 47, 46 b., 48, 50 a., 50 b., and 51. Each staff contains a melodic line with various intervals and phrasing, followed by a double bar line and a repeat sign. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The staves are arranged vertically, with the first staff (43 a.) at the top and the last staff (51) at the bottom.

Cuadro 21. Fandangos de Alosno y Valverde: Intervalos, fraseo melódico, cadencias.

The image displays a musical score for Cuadro 21, Fandangos de Alosno y Valverde. The score is organized into eight staves, numbered 52 through 58. Each staff contains a melodic line with various intervals and phrasing. The notation includes treble clefs, stems, and note heads, with some staves showing complex rhythmic patterns and phrasing. The staves are arranged vertically, with staff 52 at the top and staff 58 at the bottom. The music is written in a single system, with each staff containing a continuous melodic line. The notation is clear and legible, with a focus on the melodic intervals and phrasing. The staves are numbered 52 through 58, with staff 57 divided into two parts, 57 a and 57 b. The music is written in a single system, with each staff containing a continuous melodic line. The notation is clear and legible, with a focus on the melodic intervals and phrasing.

hasta hacemos pensar en dos tradiciones relacionadas pero bien diferenciadas, cultural y musicalmente hablando.

Los cuadros 20 y 21 muestran la línea melódica de todas las coplas de ff. de Huelva transcritos en partituras standard⁸⁷. En el 20, figura el bloque de los estilos de Almonaster, más los ff. de Calañas ya vistos como en un bloque en el apartado de escalas, y el de Encinasola. En el 21, algunos estilos alosneros y las dos variantes del fandango de Valverde.

El estudio de las cadencias y decurso melódico confirmará la distinción (ya sugerida) en dos grandes grupos: A: ff. con escalas en modo mayor (tipo 5) pero terminación propia del *modo de mi* (cadencia frigia descendente). B: ff. en modo de mi diatónico (tipo 1).

Habrà que desglosar en cuatro casos: los dos primeros son un desglose del primer grupo, (escalas “mayores” o de tipo 5); el tercero es el caso particular del f. de Encinasola, y el cuarto es el más numeroso grupo B: alosneros y otros (modo de mi diatónico, tipo 1).

1º. De los cinco primeros ejemplos (vid. cuadro 20: Santa Eulalia, Almonaster), destaca el *do#*. En todos ellos, si exceptuamos el último tercio, ese grado elevado nos sitúa en un modo mayor sobre La. El *do#* origina una tercera mayor, *la-do#*, muy destacada. Pero en la última frase (vid: 5ª en los dos primeros ff, 6ª en los tres siguientes), aparece súbitamente la cadencia descendente *la-sol-fa-mi*, cadencia final típica de los f.s. Ahora bien, sólo éso es lo que relaciona a estos ff. con todos los que llevamos vistos hasta ahora. Es pues, un repertorio bien diferenciado del resto de los f.s. Podríamos pensar en una especie de asimilación cultural, de añadido posterior: una música que no suena a f.s, incorpora un rasgo “añadido” que sí suena a f.s.

2º. En los ff. nn. 50.a y 50.b (Calañas), encontramos algo semejante pero aún más destacado: el *do#* aparece en los cinco primeros tercios, sólo en el último desaparece. Además el *sol#* hace percibir más claramente no sólo un modo mayor, sino un modo mayor tonal (7º grado a distancia de semitono de la nota atractiva principal y alternancia entre La y Mi7, que recuerda a la típica alternancia del acompañamiento de las más populares jotas: I-V7). Ningún fandango suena más a jota que éste, apreciación que habrá que confirmar en el análisis del acompañamiento instrumental (vid. apartado siguiente: 4.b.). Sin embargo, también aquí aparece en la última frase y como por

⁸⁷Excepto el n. 49 (f. aldeano de Almonater), porque sus caracteres se observan en otros ya transcritos y pretendo evitar reiteraciones.

sorprende la cadencia descendente la-sol-fa-mi. En este caso, el cambio es más evidente, porque ha sonado el sol# en todas las frases anteriores.

En estos ff de Calañas, al igual que en los recién citados de S^a Eulalia, se adivina un centro de atracción: la nota la, es la nota atractiva principal en todas las frases iniciales. Pero la nota final, sobre la que la melodía viene a “caer”, no es ésta, sino que a través de un dibujo melódico descendente, es, sorprendentemente, la nota mi. No se puede hablar en estos ff. de ningún tipo de efecto de tensión dinámica horizontal (desde el inicio), hacia la nota mi resuelta finalmente, rasgo que sí se individuó en los ff. verdiales⁸⁸ y en los ff flamencos orientales. Aquí, la nota de la cadencia final no es la que en el resto de las frases se ha percibido como centro de atracción modal. Ahora bien: si se detectan dos centros de atracción tonal (el de las cinco primeras frases y el de la última), entonces desaparece toda tensión hacia la nota mi. La cadencia final ('frigida') llega como por sorpresa, no “resuelve” nada: simplemente aparece, sobreviene a través de una mutación en los tonos semejante a una modulación por enarmonía.

Justamente refiriéndose al fandango de Santa Eulalia (Almonaster) cantado por Paco Toronjo (en nuestras transcripciones el ej. n^o 45), Donnier detecta lo que caracteriza como una modulación atípica para los ff. Lo analiza (atendiendo al acompañamiento de guitarra) como modulación en La (Mayor). Y continúa: «forma que parece calcada de la de una jota en La (alternancia tónica dominante) con “*flamenquización*” de la última frase. El paso del Mi flamenco al La (o Lam) se hace de forma natural: la tónica flamenca (aquí Mi) hace de dominante de La» (Donnier, 1996: 454-455).

Esta apreciación surgida del análisis de la sólo parte vocal, habrá que confirmarla con lo que depare el análisis de la parte instrumental y la puesta en relación entre ambas.

3^o. El fandango de Encinasola constituye él sólo un caso particular, como muestran sus dos voces en terceras paralelas⁸⁹. Ya se observó que procede de una reelaboración de los años 50 por parte de la Sección Femenina de Falange. Como es un caso aislado y nada popularizado, no lo retendré como representativo de Huelva.

⁸⁸Recuérdese que en aquéllos, las cadencias melódicas intermedias anunciaban, sugerían la nota final, pero se detenían antes de resolver en ella. Sólo en la última frase llegaba esa resolución ya preparada desde el inicio.

⁸⁹En realidad son sextas que he transcrito en terceras para mayor comodidad.

4º. Los ff. 46.a y b, 47 y 48⁹⁰, (Cruces y noche de los Pinos, de Almonaster), junto con los del cuadro 20 (todos los estilos alosneros y los dos de Valverde), son el tipo de *ff. más extendidos y popularizados como "ff. de Huelva"*.

Ya se ha visto la escala: *modo de mi*, en este caso perfectamente diatónico, tipo 1. Presentan además, particularidades en relación a los ff. verdiales que confirman ese diatonismo:

- a) No hacen cadencias en fa en las frases 1ª, 3ª o 5ª (que eran disonantes porque coincidían con el Do del acompañamiento).
- b) No hacen cadencias en sib en las segundas frases.
- c) Prácticamente todas las cadencias intermedias son consonantes con la secuencia acórdica característica de los f.s. Pero esto nos introduce en el apartado siguiente.

4. Acompañamiento instrumental.

Comenzaré con unas referencias a los sólos introductorios y después analizaré las secuencias de acompañamiento a la copla.

4.a. Introducción e interludios.

En el acompañamiento a los ff de Huelva, se hace sonar un **ciclo rítmico-acórdico** muy característico y recurrente. Está presente en casi todos los ff., sean del tipo que sean, cuando son acompañados por la guitarra (hoy día es lo habitual). La sucesión de acordes es casi invariablemente ésta: Mi-Lam-Sol-Fa-Mi, repartida así:

1^{er} compás: Mi-Lam

2^º compás: Lam

3^{er} compás: Sol-Fa-Mi

4^º compás: Mi

⁹⁰Véase el paralelismo total entre las líneas de 46.a y 47, y las de 46.b con 48.

Desglosado en los 12 tiempos característicos, he aquí la secuencia:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Mi	Lam	Lam	Sol	Fa	Mi.....

La figuración rítmica de esta secuencia, aun admitiendo gran cantidad de pequeñas variantes, es muy característica. He aquí algunas posibilidades, deducidas de las transcripciones standard. Véase cómo los matices no ocultan la idea rítmico-armónica recurrente recién reseñada, típica del acompañamiento de los ff. onubenses.

The image displays five musical staves, each representing a different rhythmic and harmonic variation of the sequence. The first staff is in 3/4 time and features a sequence of notes: Mi, Lam, Sol, Fa, Mi. The second staff uses a Mi7 chord for the first note and includes a triplet of eighth notes. The third staff features a Mi7 chord and a triplet of eighth notes. The fourth staff uses a Mi7 chord and includes a triplet of eighth notes. The fifth staff features a Mi7 chord and includes a triplet of eighth notes.

Esta secuencia ha adquirido carta de naturaleza, de tal forma que culturalmente "asimilada", se la hace sonar en todo tipo de ff. (de Huelva), incluso en aquellos cuya escala no es el *modo de mi*, sino de 'sonoridad mayor', como son los ff. de S^a Eulalia o Calañas ya vistos.

Cuadro 22. Ff. de Almonaster, Calañas y Encinasola.
Secuencias acórdicas (acompañamiento).

44.a. Mi La Mi La Fa Mi

45. Mi La Mi La Mi La Fa Mi

44.b. MiLa Mi La Mi La Fa Mi

47. Mi Sol Sol7 Do Fa Sol7 Do Sol Sol7 Sol Do Fa Mi

48. Mi Sol Do Fa Do Sol Do Fa Mi

50.a. Mi La Mi7 La Mi7 La Fa Mi

50.b. Mi La Mi7 La Mi7 La Fa Mi

51. Mi Lam Sol Do Fa Mi Fa Mi

Cuadro 23. Fandangos de Alosno y Valverde. Secuencias acórdicas (acompañamiento).

The image displays a musical score for guitar accompaniment, consisting of eight staves (52-58) with chord sequences written below the notes. The notes are primarily eighth-note patterns. The chords are labeled with letters: Mi, Do, Fa, Sol, and Do7.

52: Mi Do Fa Do Sol7 Do Fa Mi

53: Mi Do Fa Do Sol Do Fa Mi

54: Mi Sol Do Fa Do Sol Do Fa Mi

55: Mi Fa Sol Do Fa Sol Do Sol Do Fa Mi

56: Mi Sol7 Do Fa Sol7 Do Sol7 Do Fa Mi

57 a: Mi Mi7 Sol7 Do Do7 Fa Sol Do Sol7 Sol Do Do7 Fa Mi

57 b: Mi Mi7 Sol7 Do Do7 Fa Sol Do Sol7 Sol Do Do7 Fa Mi

58: Mi7 Sol7 Do Do7 Fa Sol7 Do Sol7 Do Do7 Fa Mi

4.b. Acompañamiento a la copla.

En los cuadros 22 y 23 figuran los acompañamientos instrumentales a las coplas. En el 22 no aparecen, lógicamente, los ff. que por no tener acompañamiento de guitarra (versiones con flauta y tamboril), no tienen secuencias acórdicas.

De nuevo se observan dos grupos bien diferenciados. En efecto, aunque la secuencia instrumental introductoria es prácticamente la misma para todos los ff. onubenses, las secuencias acórdicas de acompañamiento a la copla muestran de nuevo esa polarización en dos grupos. El grupo que se individuó como el de aquellos ff. configurados en torno a escalas 'mayores' y terminación en *modo de mi*, se designa aquí como **grupo A con secuencias acórdicas distintas a las habituales en los f.s.** Y el grupo de los ff. de Alosno y similares: modo de mi diatónico...), es aquí el **grupo B con secuencias de acompañamiento típicas de los f.s.**

A. Fandangos con secuencia acórdica distinta a la habitual en los f.s.

Son los de Santa Eulalia, Calañas y Encinasola.

En los de S^a Eulalia, todo lo que hay se explica bien en estos términos:

1^a parte: La introducción habitual de todos los ff. de Huelva:

Mi-Lam-Sol-Fa-Mi

2^a parte (Copla): alternancia entre acordes de Mi y La, y cadencia final Fa-Mi.

3^a parte: Interludio semejante a la introducción.

Mi propuesta de análisis, en relación con lo visto en 4.a, es identificar los acordes de la copla no en relación al *modo de mi*, sino como V^o y I^{er} grados respectivamente de una escala mayor o un modo de do (sobre la en este caso). Y la secuencia final Fa-Mi, como una vuelta bursca, sobrevenida, al *modo de mi* de la introducción. Es un cambio de centro de atracción tonal que sólo llamaremos "modulación" en este sentido.

<u>INTRODUCCION</u>	<u>COPLA</u>	(Cad. final)	<u>INTERLUDIO instr.^{tal}</u>
Mi-Lam-Sol-Fa-Mi //	Mi-La-Mi-La - Fa-Mi //		Mi-Lam-Sol-Fa-Mi
I iv III II I	I Mod. II I		I iv III II I
	"Modula" V I V I VI		

Veamos cómo puede analizarse el f. de Calañas. Las secuencias de 50.a y 50.b (cuadro 22), se pueden considerar, en correspondencia con la línea melódica, como alternancia entre los grados I y V⁷. Pero al final, de nuevo, una secuencia que suena a añadido: Fa-Mi, que nos traslada a un *modo de mi*. Si se lee el ej. 50 (transcripción standard, tomo de anexos), se adivinan secciones diversas. Como si a una jota se le añadiera un inicio y una terminación de f.s. La secuencia completa es ésta:

<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>COPLA 1ª parte</u>	<u>Cadencia final</u>
Mi-Lam-Sol-Fa-Mi //	Mi ⁷ -La-Mi ⁷ -La-Mi ⁷ -La //	Fa-Mi //

Por si cupiera duda, después de esta cadencia, no se hace el típico interludio de los f.s. semejantes a la introducción, sino que se canta un estribillo (del tipo de los habituales de las jotas, p.e. murcianas), el cual con sus tres sostenidos sugiere una *tonalidad* de LaM.

ESTRIBILLO
La-Fa#M-Sim-Mi⁷-La.

Mi propuesta de análisis es la siguiente:

<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>COPLA</u>	<u>Cad. final</u>	<u>ESTRIBILLO</u>
Mi-Lam-Sol-Fa-Mi /	Mi ⁷ -La-Mi ⁷ -La-Mi ⁷ -La-	Fa-Mi //	La-Fa#-Sim-Mi ⁷ - La
I iv III II I	I ⁷	“Mod” II I Mod I	VI ii V ⁷ I
	“Modula” V ⁷ I V ⁷ I V ⁷ I VI		

Este análisis, al menos evidencia que estos ff. son de naturaleza musical muy distinta a los que hasta ahora se han visto. Y que si pueden seguir llamándose “fandangos del sur”, es sólo por asimilación cultural, pero no por su configuración formal. Algunos, son de cinco frases. Y otros, son de seis y presentan introducción y terminación en *modo de mi* pero esta terminación suena a “añadido”. Y las escalas de la parte vocal y acordes acompañantes, lo suficientemente originales como para considerarlos un grupo aparte, diferenciado.

B. Fandangos con la secuencia acórdica habitual en los f.s.

El resto de ff (47 y 48 del cuadro 22 y todos los del cuadro 23), vuelven a introducirnos en sonoridades que nos son más familiares.

Sin embargo, hay dos rasgos de diferencia importantes con respecto a todos los ff. verdiales (a los folklórico-tradicionales). Uno referido a las secuencias acórdicas. El otro, a las terminaciones o cadencias melódicas en relación con el acompañamiento.

Véase. La secuencia acompañante que en más de un 90% de los casos se vio como recurrente en todo tipo de ff. verdiales era ésta:

Mi-Do-Fa-Do-Sol-Do-Fa-Mi.

Sin embargo veamos los acordes de los ff. 47 y 48 y 52 y ss. Aparecen sin subrayar los acordes de la secuencia típica y subrayadas las “novedades”.

47: Mi-Sol-Sol7- Do-Fa-Sol7- Do-Sol-Sol7-Sol- Do-Fa-Mi.

48: Mi-Sol- Do-Fa-Do-Sol-Do-Fa-Mi.

52: Mi-Do-Fa-Do-Sol7- Do-Fa-Mi.

53: Mi-Do-Fa-Do-Sol-Do-Fa-Mi.

54: Mi-Sol- Do-Fa-Do-Sol-Do-Fa-Mi.

55: Mi-Fa-Sol- Do-Fa-Sol- Do-Sol-Do-Fa-Mi.

56: Mi-Sol7- Do-Fa-Sol7- Do-Sol7- Do-Fa-Mi.

57a: Mi-Mi7-Sol7- Do-Do7- Fa-SolM- Do-Sol7- Sol-Do-Do7- Fa-Mi.

57b: Mi-Mi7-Sol7- Do-Do7- Fa-SolM- Do-Sol7- Sol-Do-Do7- Fa-Mi7.

58: Mi-Mi7-Sol7- Do-Do7- Fa-Sol7- Do-Sol7- Do-Do7- Fa-Mi.

La explicación de esto es bien sencilla: se ha producido una *ampliación de la secuencia característica de los acordes acompañantes*, que sigue la línea que ya se ha individuado para los ff. flamencos, lo que confirma la influencia que el flamenco tiene en el mundo de los ff. de Huelva. El sentido armónico que aquí aparece es similar, por las ideas que aparecen en estas secuencias, al que hemos visto que desarrollaron los guitarristas flamencos.

En efecto, casi todos los acordes añadidos son una preparación, a través de la 7ª de dominante, del acorde que se toca a continuación, que corresponde a uno de los de la secuencia típica: el Sol7 antes del Do, el Do7 antes del Fa y algún que otro acorde de Mi7.

Pero la segunda de las características novedosas, separa aún más a los ff. de Huelva de los ff. verdiales.

Recordemos que en aquellos otros ff, sólo se producían siempre relaciones de consonancia vertical en dos de las seis frases. Las terminaciones de las frases no coincidían en términos de armonía occidental con los acordes que a cada final de frase comenzaban a sonar. He aquí de nuevo el cuadro que explicaba esta característica. Figuran, horizontalmente, las notas finales de las seis frases de ocho ff. verdiales. Debajo, el acorde de la secuencia instrumental. Sólo aparecen subrayadas aquellas notas de final de frase (melodía) que coinciden con una de las tres del acorde correspondiente:

	<u>1ª fr.</u>	<u>2ª fr.</u>	<u>3ª fr.</u>	<u>4ª fr.</u>	<u>5ª fr.</u>	<u>6ª fr.</u>
Ej. 1.	la	<u>fa</u>	la	<u>sol</u>	<u>mi</u>	<u>mi</u>
Ej. 2.	la	sib	la	<u>si</u>	fa	<u>mi</u>
Ej. 3.	la	sib	la	<u>si</u>	fa	<u>mi</u>
Ej. 4.	<u>mi</u>	sib	fa	<u>sol</u>	fa	<u>mi</u>
Ej. 5.	la	si	la	<u>si</u>	la	<u>mi</u>
Ej. 6.	la	si	la	<u>sol</u>	fa	<u>mi</u>
Ej. 7.	si	<u>la</u>	<u>sol</u>	<u>sol</u>	<u>mi</u>	<u>mi</u>
Ej. 8	fa	sol	fa	<u>sol</u>	fa	<u>mi</u>
	<hr/>					
	Do	Fa	Do	Sol	Do	Mi

Se observa una diferenciación muy marcada entre las cuartas y sextas frases (siempre consonantes con los acordes) y el resto. Obsérvese qué sucede ahora en un cuadro similar de todos estos ff. de Huelva que se desenvuelven en *modo de mi* (los alosneros y similares).

	1ª fr.	2ª fr.	3ª fr.	4ª fr.	5ª fr.	6ª fr.
Ej. 47.	<u>mi</u>	<u>la</u>	<u>mi</u>	<u>si</u>	<u>mi</u>	<u>mi</u>
Ej. 48.	<u>do</u>	<u>la</u>	<u>do</u>	<u>si</u>	<u>do</u>	<u>mi</u>
Ej. 52.	<u>do</u>	<u>la</u>	<u>sol</u>	<u>si</u>	<u>mi</u>	<u>mi</u>
Ej. 53.	<u>do</u>	<u>la</u>	<u>do</u>	<u>si</u>	<u>do</u>	<u>mi</u>
Ej. 54.	<u>sol</u>	<u>fa</u>	<u>mi</u>	<u>sol</u>	<u>do</u>	<u>mi</u>
Ej. 55.	<u>mi</u>	<u>fa</u>	<u>mi</u>	<u>sol</u>	<u>mi</u>	<u>mi</u>
Ej. 56.	<u>mi</u>	<u>fa</u>	<u>mi</u>	<u>sol</u> ⁹¹	<u>mi</u>	<u>mi</u>
Ej. 57a	<u>mi</u>	<u>la</u>	<u>sol</u>	<u>si</u>	<u>mi</u>	<u>mi</u>
Ej. 57b	<u>mi</u>	<u>la</u>	<u>sol</u>	<u>si</u>	<u>mi</u>	<u>mi</u>
Ej. 58	<u>do</u>	<u>la</u>	<u>sol</u>	<u>si</u>	<u>mi</u>	<u>mi</u>
	Do	Fa	Do	Sol	Do	Mi

Es llamativa la diferencia. *Ni una disonancia. La ausencia de consonancias verticales de los ff. verdiales en cuatro de las seis frases (1, 2, 3 y 5), desaparece por completo: absolutamente todas las notas de finales de frase de los ff. de Huelva en modo de mi (tipo Alosno y similares), coinciden en términos de consonancia vertical con las notas de las secuencias acórdicas características de los f.s.*

Cuadro 24. Consonancias verticales en los fandangos de Huelva.

Acorde del acompañamiento instrumental

La ausencia de disonancias entre parte cantada y acompañamiento instrumental es una constante en todos los fandangos de Huelva. Puede retenerse ésta como una característica que los diferencia de los fandangos orientales, tanto "folklóricos" como flamencos.

⁹¹La única disonancia aparente de esta frase (vid. cuadro), no lo es tal: Toronjo termina en sol y añade un pequeño melisma (fa-mi).

5. Caracterización de música de los ff. de Huelva.

¿Qué explicación cabe dar a esto? En el cante de estos ff. de Huelva, se adivina lo que podría calificarse de un mayor sentido de la armonía: la voz se deja conducir por la armonía acompañante. Al hilo de lo que muestra el cuadro 24 (las audiciones, la partituras...), se diría que los cantaores *buscan* (consciente o intuitivamente) terminar cada frase en consonancia con el acorde que a continuación va a sonar. Que tienen presente, interiorizado, cada uno de los acordes de la secuencia. Todo indica que esa secuencia así como la concepción de las sonoridades verticales de la música, ha cobrado un papel estructurante decisivo. *En Huelva es la secuencia acórdica de la guitarra la que parece conducir a la voz.* Esto no aparecía, o parecía estar muy poco desarrollado, en el cante de los ff. verdiales: en ellos los acordes parecían influir poco sobre la mente del cantaor, que sólo buscaba acabar en consonancias con los acordes de la guitarra en las frase 4ª y 6ª. En el resto, esta 'búsqueda de las consonancias' no se detectaba.

Una explicación superficial de esto –carente entre otras cosas de perspectiva histórica–, podría concluir que esta perfecta coincidencia entre lo melódico y lo armónico estarían hablando de Huelva como lugar originario donde se habría producido un hipotético origen de la fusión voz-acompañamiento típica de los ff. Y esto explicaría que en los ff. verdiales voz y acompañamiento no acaben de coincidir en términos armónicos, porque sería algo adaptado de la práctica de otra zona (la de Huelva).

Los datos históricos vistos hasta ahora sin embargo, parecen decirnos otra cosa. El mayor desarrollo de la “conciencia armónica” es un proceso histórico. Ya se vio con ocasión del acompañamiento de los ff. flamencos derivados de los verdiales. Los avances a nivel de desarrollo del vocabulario instrumental del acompañamiento guitarrístico del flamenco, no parecen haber influido gran cosa, para el caso de la Andalucía de los verdiales, en la posterior evolución de la voz. Así, el cante habría conservado, por influencia de una tradición previa, esa manera arcaizante de configurarse, que se muestra en parte ajena a la mentalidad armónica occidental, y en parte coincidente con ella. Las disonancias le sientan bien a esos ff. orientales, y son precisamente uno de sus rasgos que juzgo más atractivos y originales.

Para el caso de los ff. de Huelva, esta ausencia de disonancias nos sitúa en otro vocabulario sonoro, ni mejor ni peor sino distinto, y que juzgo más moderno.

En efecto, los ff. de Huelva se avienen mejor con la manera más extendida en la actualidad de entender la música. La ausencia de disonancias los hace más fáciles de

entender e incluso de cantar. Esto explica (en parte) por qué se han extendido y popularizado tanto en este siglo (a partir de los años 20, no antes). Aparte de otros factores extramusicales que han contribuido a esto, son pegadizos, fácilmente comprensibles, de ritmo marcado y sugerente. Ambas tradiciones, la oriental más arcaizante y la occidental más moderna, permanecen actuantes y perfectamente individuables.

Además, se perpetúan en los respectivos ff flamencos: los verdiales dieron origen a los ff orientales, y esa tradición “oriental”, más disonante, se mantiene en malagueñas, granainas y cantes de Levante principalmente. La occidental o de Huelva, además de que ella misma se ha aflamencado y se perpetúa en la actualidad en las peñas flamencas, ha originado los ff *personales, naturales, fandanguillos*, o bien, en general, “*fandangos*” (flamencos) de todo tipo. Quizás otro lugar sería el adecuado para argumentar (con ejemplos de ff. flamencos de un tipo y otro), cómo estas dos líneas de evolución han actuado y siguen actuando, influyendo sobre la manera de cantar de unos cantaores y otros en la actualidad. Aquí sólo he querido dejar apuntada la cuestión, aunque a nivel de análisis musical, en las páginas anteriores he desglosado los caracteres distintivos de unos y otros. Pero sería interesante desarrollar la evolución de ambas líneas en el flamenco, con ejemplos característicos. Para los ff. orientales, lo he hecho en mayor abundancia. Para los occidentales, en menor, pues la tesis se va abultando y queda aún el capítulo de análisis cultural.

Esos ff. “naturales” o “personales” (flamencos), con influencia tanto de los ff. folklóricos de Huelva como de los ff flamencos orientales, comenzaron a popularizarse en el mundo del flamenco desde mediados de la década de los 20. Un análisis detallado, del que aquí me sustraigo, confirmaría probablemente que todos desarrollan las posibilidades musicales contenidas en los ff. que aquí hemos llamado de tipo B (alosneros y similares, en modo de *mi* diatónico y con terminaciones consonantes con los acordes de la secuencia instrumental de los f.s.).

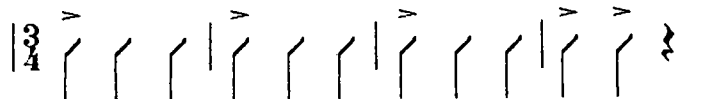
En resumen. Considerando escalas, cadencias melódicas y relación entre voz y acompañamiento, se han decantado dos tipos de ff. en Huelva. Los primeros son los únicos cuya configuración de sus escalas resisten parcialmente, como ya se ha razonado, el calificativo de “bimodales”. Los segundos (alosneros y asimilados) muestran un *modo de mi* pero de caracteres diversos al *modo de mi* de los ff. verdiales: mucho más diatónico, sin cadencias en *si_b*, sin cadencias en *fa* en aquellos tercios cuyo acorde es Do (frases 1ª, 3ª y 5ª), es decir sin las disonancias características de los ff. verdiales. Resisten bien un análisis convencional en términos de consonancia vertical voz-acompañamiento instrumental. Muestran un sentido de la armonía que puede calificarse

de más moderno. Y éste podría retenerse como uno de los factores que han contribuido a su actual popularización.

6. Ritmo: ciclos largos y células.

6.a. Instrumentación.

En todos los ff. de Huelva, un tiempo fuerte cada tres viene siempre claramente marcado: por el tamboril, por el pandero o por la guitarra. Es la célula rítmica más pequeña que se puede deducir. Pero ésta viene siempre integrada en un ciclo de doce tiempos:



Véase cómo el simple recurso de marcar el tiempo 11, consigue estructurar –en ciclos de 12 tiempos– cada cuatro células rítmicas ternarias. Por otra parte, la nitidez de las secuencias acórdicas de las introducciones e interludios instrumentales y la claridad del fraseo de la parte cantada, bien estructurada también en doce tiempos, 'se encargan' de evidenciar ese ciclo, que lo es de dicción, rítmico, melódico y armónico. A similar conclusión para los ff flamencos, sean abandolaos o de Huelva, llegó Philippe Donnier. He aquí el texto :

Abandolaos o de Huelva, el compás de base está siempre en modo flamenco. El periodo armónico es de doce tiempos para los dos estilos, pero la organización de los cambios en el interior del ciclo es específica a cada estilo. (Donnier, 1996: 130)

6.b. Células y ciclos en la parte vocal.

Las células rítmicas de la parte cantada muestran una cierta variedad, como se vio para el caso de los ff. verdiales. Disminuye en líneas generales la complejidad rítmica.

Almonaster
El fan dan goes mia te gri a

Cruz del Llano
De no vol ver tea mi rar

Calañas
Vi van los pue blos se ra nos

Alosno
Son tus o jos dos ca ho nes

Valverde
Val ver de de mi Val ver de

Se concluye que no se puede individuar en los ff. de Huelva una pequeña célula “básica” recurrente, sino motivos, algo más largos, ligados al fraseo. Estos dos son los que más se repiten:

Una cierta mayor nitidez en la dicción se adivina en los ff. onubenses, aunque ésta se pierde, aproximándose a los estilos verdiales, en muchos de los ff de Alosno.

7. Tempo.

El tempo de los ff. onubenses oscila entre las 150 batidas por minuto y las 200, aunque modernamente existe la tendencia a ralentizarlo. En general, pues, es ligeramente más rápido que el de los ff. verdiales. Permite esta mayor rapidez la menor complejidad de las figuraciones rítmicas de la instrumentación y de las células rítmicas de la parte cantada: seis sílabas en seis tiempos (en los estilos verdiales ocho sílabas en seis tiempos).

Por descontado que, en los estilos más libres (ff. personales, o elaboraciones personales muy próximas a ellos, como las de los ej. 52, 56 o 58), son los de tempo más lento.

8. Varaiantes personales-variantes locales.

El estudio de las variantes personales en los ff verdiales nos llevó a establecer que en ellos, no existían propiamente variantes locales sino personales: cada cantaor hacía su versión personal. Las diversas coplas cantadas por un mismo cantaor, se parecían entre sí como copias similares de un mismo modelo. Lo que de esto se concluyó de interesante, era la constatación de que para los ff verdiales no cabía hablar –por lo que se refiere a la copla– de *un fandango*, (de cada localidad en la que éstos se canten), sino de tantos como intérpretes haya.

Muy otro es el caso de Huelva, excepción hecha de los ff de Alosno. Véase el siguiente cuadro (25), en el que aparecen dos séis coplas del *fandango de Valverde* en su variante de Pichardo –recordemos que había dos–. Al igual que hice para el caso de los ff verdiales, he transcrito dos coplas de cada uno de los tres cantaores que he elegido. Repárese en que, a diferencia de lo que se vio para el caso de los ff verdiales, *la línea melódica es muy parecida –casi idéntica– en los seis casos.*

Cuadro 25

Cantaor 1 (Urbano López, 'Pichardo')

Two staves of musical notation for Cantaor 1. The music is in 3/4 time and features a melodic line with various ornaments and fingerings. The first staff includes a triplet of eighth notes, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note triplet with a grace note. The second staff includes a triplet of eighth notes, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note triplet with a grace note.

Cantaor 2 (Paco Toronjo)

Two staves of musical notation for Cantaor 2. The music is in 3/4 time and features a melodic line with various ornaments and fingerings. The first staff includes a triplet of eighth notes, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note triplet with a grace note. The second staff includes a triplet of eighth notes, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note triplet with a grace note.

Cantaor 3 (Manolo Vélez)

Two staves of musical notation for Cantaor 3. The music is in 3/4 time and features a melodic line with various ornaments and fingerings. The first staff includes a triplet of eighth notes, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note triplet with a grace note. The second staff includes a triplet of eighth notes, a sixteenth-note triplet, and a sixteenth-note triplet with a grace note.

Dos versiones del fandango de Valverde (estilo Pichardo) cantadas por tres cantaores distintos. Puede verse que es la misma idea melódica con pequeñas variaciones, en los seis casos.

De la lectura del cuadro, es fácil establecer conclusiones si comparamos con lo visto en los ff verdiales (vid. cuadro 10) y lo que se ha descrito para los ff flamencos.

En los ff verdiales existen sólo versiones personales, no una versión 'homologada'. Cada cantaor canta *su* versión del fandango local de que se trate. Recordando lo establecido en el cuadro 10, teníamos (las letras representan cada una de las seis frases de las diversas coplas) :

Primer cantaor. Primera variante: *a b a' c d e*
 Segunda variante: *a' b' a'' c' d' e''*

Con lo que se veía que un mismo cantaor repite su modelo de forma recurrente.

Segundo cantaor. Primera variante: *f g f' h i j*
 Segunda variante: *f'' k f''' l m j'*

Se vio así que este otro cantaor tiene “su modelo propio” (ninguna de sus frases sigue los modelos rítmico-melódicos del primero). Modelo personal que no obstante somete a más variaciones que el primer cantaor.

Tercer cantaor: Primera variante: *o p o' q o'' r*
 Segunda variante: *o''' p' o''''q o'''''r*

Este tercer esquema muestra que una vez más, el cantaor sigue “su propio modelo”, en este caso muy fielmente.

En los ff flamencos, esto ya no sucedía: la tendencia en el flamenco era cantar un fandango (p.e., la granaina, o los ff de Frasquito Yerbagüena, o la malagueña del Perote), *siguiendo un modelo preestablecido*. Los *modelos* proceden de algunos cantaores singulares (pocos) que en algún momento “crearon” una versión personal que, porque fue aceptada y comenzó a tener éxito, también comenzó a ser imitada. Desde

entonces, se estableció como forma de referencia, como *modelo* a reinterpretar. Salvando los rasgos de estilo personales, en el flamenco se cantan modelos preestablecidos.

Pues bien, *es esto lo que vemos que sucede también en los ff de Huelva*. Del cuadro 25 se deduce que un único *modelo* se presenta como “fandango de Valverde” (o de Calañas, o de Encinasola...) y lo único que cambia son los pequeños detalles de estilo, ligados al intérprete o a las distintas versiones de un mismo intérprete.

Si asignamos letras a las frases de cada una de estas coplas, tenemos lo siguiente:

Primer cantaor:	Primera variante:	a	b	a^1	c	a^2	d
	Segunda variante:	a^3	b^1	a^4	c^1	a^5	d^1

Segundo cantaor:	Primera variante:	a^6	b^2	a^7	c^2	a^8	d^2
	Segunda variante:	a^9	b^3	a^{10}	c^3	a^{11}	d^3

Tercer cantaor:	Primera variante:	a^{12}	b^4	a^{13}	c^4	a^{14}	d^4
		a^{15}	b^5	a^{16}	c^5	a^{17}	d^5

Un mismo modelo se repite una y otra vez. *Los ff de Huelva están homologados, definidos émicamente, no caben innovaciones personales, salvo en pequeños rasgos de estilo personal de canto*. Como ya hemos observado, esto ha de proceder de la influencia del flamenco. También hemos aclarado que el caso de Alosno es la excepción: hay muchos ff alosneros, y además han servido para la elaboración de otros tantos ff “personales”, ya plenamente ‘flamencos’.

9. Relación letra-música.

Sólo nos queda estudiar las correspondencias entre la forma musical de los ff de Huelva y la forma literaria, más en concreto con las terminaciones de cada verso, la rima. Para los ff verdiales se evidenciaron correspondencias bastante exactas en muchos casos entre

a) rima, b) cadencias y fraseo melódico y c) acordes del acompañamiento. Existía la tendencia (no en todos los casos, pero sí lo suficientemente representativa) a la siguiente correspondencia, en la que a, b... representa la rima de la estrofa, *a, b...* el fraseo y/o cadencias melódicas y A, B... los acordes:

Primera frase	a	<i>a</i>	A
Segunda "	b	<i>b</i>	B
Tercera "	a	<i>a'</i>	A
Cuarta "	b	<i>c</i>	C
Quinta "	a	<i>a''</i>	A
Sexta "	b	<i>d</i>	D.

¿Se observa esta tendencia en los ff de Huelva? Los cuadros 26 y 27 son equivalentes al 10b (ff verdiales). Aparecen caracterizadas con letras cursivas cada una de las frases. En las páginas siguientes, aparecen en columnas las mismas equivalencias entre letra y música que se establecieron para los ff verdiales. Basta comprobar por los asteriscos (*) que la tendencia a la correspondencia de las estructuras métricas y musicales se confirma una vez más. Puede comprobarse que lo habitual es que se establezcan correspondencias al menos entre dos de las tres variables (rima, melodía y acompañamiento).

FANDANGOS DE HUELVA TIPO A.

CLAVES:

a = rima

a = fraseo y/o cadencia melódica

A = acorde del acompañamiento.

** = correspondencia entre rima, dibujo o cadencia melódica y acorde de la secuencia.

* = correspondencia entre dos de las tres variables.

A orillas del río Odiel	a	<i>a</i>	A
hay una imagen chiquita	b	<i>b</i>	A
en la que tengo mi fe	a	<i>b'</i>	B
en Santa Eulalia bendita,	b	<i>c</i>	A
orgullo de Almonaster	a	<i>d</i>	C

Dicen que bajó la luna	a	<i>a</i>	A
y bebió en el Sancolf	b	<i>b</i>	A
sisntió tan de cerca el cielo	c	<i>b'</i>	B
que se vistió de romero	c	<i>c</i>	A
y allí se quedó a vivir.	b	<i>d</i>	C

Cuadro 26

43 a

44 a

45

43 b

44 b

46 a

47

46 b

48

50 a

50 b

51

Excepto en los primeros tres ejemplos (correspondientes a los ff de Huelva tipo A), se observa la recurrencia una vez más, de la estructura *a, b, a', c, a'', d* o similar, lo que coincide con la rima predominante (*a-b-a-b-a-b*) y con la secuencia instrumental (*A-B-A-C-A-D*).

Cuadro 27

The image displays eight staves of musical notation, numbered 52 through 58. Each staff contains a melodic line with various intervals and a corresponding chordal sequence. The labels for the chordal sequences are as follows:

- Staff 52: a, b, c, d, e, e'
- Staff 53: a, b, a', c, a'', d
- Staff 54: a, b, c, a', d, e
- Staff 55: a, b, a', c, a'', d
- Staff 56: a, b, a', c, a'', d
- Staff 57 a: a, b, a', c, a'', d
- Staff 57 b: a, b, a', c, a'', d
- Staff 58: a, b, c, d, e, f

Se repiten las coincidencias entre estructura melódica, rima y secuencias acórdicas.

Que le llaman Antolí,
 hay un río en Santa Eulalia
 que le laman Sancolí,
 donde me lavé la cara
 la primera vez que fui
 al río de Santa Eulalia.

a a A**
 b b B
 a c A*
 c b' B
 a c' A*
 b d C

A tomillo y a romero
 tu *huele* a barranco y jara,
 a tomillo y a romero.
 Y el aire que va a tu cara
 a rocío mañanero,
 espejo de luna clara.

a a A**
 b b A
 a a A**
 b c B
 a a' A**
 b d C

La que más altares tiene.
 La Virgen de Santa Eulalia,
 la que más altares tiene.
 No hay uno en Almonaster
 que en su pecho no la lleve.
 La Virgen de Santa Eulalia.

a a A**
 b b A
 a a A**
 - c B
 a a' A**
 b d C

De no volverte a mirar,
 al cielo una cruz juré
 de no volverte a mirar.
 Fue tan grande mi querer
 que tuve que levantar
 el juramento que eché.

a a A**
 b b B
 a a' A**
 b c C
 a a'' A**
 b d C

Atravesando pinares,
 toda la noche me llevo
 atravesando pinares,
 por darle los buenos días
 al divino sol que sale,
 toda la noche me llevo.

a a A**
 b b B
 a a' A**
 - c C
 a a'' A**
 b d D

El cante que llega al cielo,
 el fandango es mi alegría,
 el cante que llega al cielo.
 Que quita las penas más
 un fandanguillo llanero,
 el fandango es mi alegría.

a a A**
 b b B
 a a' A**
 b c C
 a a'' A**
 b d C

Ahora y siempre lo diré,
 viva el Llano, viva el Llano,
 ahora y siempre lo diré.
 Donde quiera que me vaya,
 del Llano me acordaré,
 viva el Llano, viva el Llano.

a a A**
 b b B
 a a' A**
 - c C
 a a'' A**
 b d D

Y el río Odiel que lo baña,
 vivan los pueblos serranos
 y el río Odiel que lo baña
 y esa Virgen tan bonita
 que es patrona de Calañas
 que (...) en su ermita.

a a A**
 - b B
 a a A**
 b b B
 a a A**
 b c C

Donde abundan los metales. a a A**
 Calañas, tierra bravía b b B
 donde abundan los metales. a a' A**
 Celebra su romería b b B
 entre pinos y jarales, a a'' A**
 canta a la Virgen María. b c C

En el nombre sea de Dios, a a A**
 en el nombre sea de Dios a a' A**
 y de la Virgen María, b b B
 esta es la primera copla - c C
 que yo canto en este día, b d D
 en el nombre sea de Dios. a d D

FANDANGOS DE HUELVA TIPO B.

Una pluma le pedí a a A**
 a los ángeles del cielo, b b B
 una pluma le pedí a c A*
 y sus alas me la dieron, b d C
 era *pa* escribirte a ti, a e A*
 serrana, cuánto te quiero. b e' D

Son tus ojos dos cañones, a a A**
 son tus ojos dos cañones, a b B
 tu frente campos de guerra b a' A*
 y tus dientes batallones a c C
 y tus labios dos banderas b a'' A*
 del regimiento de amores. a d D

Conquero, a a A**
 yo le tiré a una perdiz b b B
 en lo alto de un conquero a c A*
 y de plumas recogí b a' C
pa engalaná mi sombrero, a d A*
 fíjate bien si le dí. b e D

Porque no lo conocía, a a A**
 del amor yo me reí b b B
 porque no lo conocía a a' A**
 y me enamoré de ti b c C
 para que llegara el día a a'' A**
 que se rieran de mi. b d D

Por ver si te aborrecía, a a A**
 a dormir yo me acostaba b b B
 por ver si te aborrecía. a a' A**
 Contra más dormío estaba, b c C
 más presente te tenía a a'' A**
 porque contigo soñaba. b d D

Valverde de mi Valverde,	a	a	A**
"Valverde de mi Valverde,	a	b	B
Valverde de mi consuelo	b	a'	A**
Quién estuviera en Valverde	a	c	C
aunque durmiera en el suelo	b	a"	A**
debajo de un pinio verde.	a	d	D

Sonidos de <i>eternidad</i>	a	a	A**
doblen campanitas mías,	-	b	B
sonidos de <i>eternidad</i> .	a	a'	A**
Desde que murió el Gatillo	b	c	C
que nadie ha <i>sabío cantá</i>	a	a"	A**
de Valverde un fandanguillo	b	d	D

La mejor de Andalucía,	a	a	A**
tengo una jaca romera,	b	b	B
la mejor de Andalucía.	a	c	A*
Corre a galope <i>to</i> el día	a	d	C
y atraviesa <i>toa</i> la sierra	b	e	A
<i>pa ve</i> a la morena mía.	a	f	D

A pesar de la aparición de pequeñas variantes, se confirma en los ff de Huelva la tendencia –incluso más acusada– a las correspondencias entre la rima, el tipo de fraseo melódico (cuando menos en las cadencias melódicas) y el acompañamiento instrumental. El último ejemplo (fandango de la ciudad de Huelva, muy elaborado, plenamente flamenco) se aparta especialmente de la estructura común, tanto en el tipo de rima como en el fraseo melódico. Esto confirma que para los ff flamencos (reelaboraciones artísticas), el carácter de “forma fija”, aunque no llega a perderse, se desdibuja en buena parte.

Este tipo de correspondencias son algo más que coincidencias casuales, se demuestra que en los f.s. letra y música están íntimamente unidas: la forma métrica y la forma musical no van por separado sino que una evidencia a la otra, o mejor dicho: en sentido estricto no cabe hablar de forma métrica y forma musical por separado: cadencias melódicas, rimas y acordes son elementos de un mismo lenguaje.

III.3.6. Resumen analítico comparativo entre los fandangos verdiales y los fandangos de Huelva.

A la luz de los análisis realizados, y como conclusiones que nos llevan a establecer rasgos que pueden ser retenidos como comunes a ambos tipos de ff y rasgos que puedan ser retenidos como distintivos, se pueden destacar:

A. Rasgos comunes a nivel formal.

1. Secuencia común (En la “gran forma”):
Introducción instrumental—copla—Interludio—copla...
2. Copla (parte cantada) de seis frases basadas en cuarteta o quintilla octosílaba.
3. Ritmo ternario.
4. Escala musical común (*modo de mi*) salvo casos particulares bien localizados.
5. Ciclos rítmico-armónicos de 12 tiempos, tanto en las introducciones como en la parte vocal.

B. Rasgos diferenciadores a nivel formal.

1. *En la introducción instrumental:*
 - a. Ff verdiales: diversidad de secuencias acórdicas aunque coincidentes en servir de asentamiento inicial del *modo de mi*.
 - b. Ff de Huelva: una secuencia común: Mi–Lam–Sol–Fa–Mi.
2. *En las escalas.* Aun pudiéndose retener el *modo de mi* como escala común:
 - a. Ff verdiales: siempre en *m^e de mi* y éste con tendencia a alteraciones, principalmente en el 5º grado (rebajado). Otras veces: diatónico

b. Ff de Huelva: dos posibilidades.

Ff tipo A (Calañas, Encinasola...): Escalas 'mayores' y cadencia final frigia.

Ff tipo B (Alosneros, Valverde...): siempre en *modo de mi* y éste con tendencia al diatonismo, sin alteraciones.

3. *Relación de la música de la voz con la del acompañamiento.*

a. Ff verdiales. Disonancias frecuentes en las frases 1ª, 2ª, 3ª y 5ª.

b. Ff de Huelva. Siempre relaciones de consonancia entre voz y acomp^{to}.

4. *Células rítmicas características en la parte cantada.*

a. Ff verdiales: una como más característica:

b. Ff de Huelva: mayor diversidad.

El tercer rasgo de diferenciación (relación música-acompañamiento), tiene su manifestación en los ff propiamente flamencos derivados de una tradición y otra, lo que podemos enunciar como un quinto rasgo:

5. *Relación copla-acompañamiento en los ff flamencos derivados de una y otra tradición:*

a. Fandangos orientales (derivados de los ff verdiales):

Disonancias frecuentes, más abundantes aún en los cantos de Levante y ff cordobeses

b. Fandangos personales (derivados de los ff de Huelva, pero también con influencias de los ff flamencos orientales). Relaciones de consonancia voz-acompañamiento.

III.3.7. Reinenciones de la tradición en la música de los fandangos verdiales. Fandangos *folklóricos* y fandangos *folklorizados*. Fandangos de autor del S. XIX.

Considero interesante realizar un breve análisis sobre algunas reinenciones que de las músicas de los fs, particularmente la de los ff verdiales, se han realizado, tanto en ambientes de músicas de autor como en ambientes “folklorizantes” herederos del estilo de los ff que popularizaron los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange. El particular estilo que los Coros y Danzas crearan parecen haberlo heredado las asociaciones folklóricas que en la actualidad existen a lo largo y ancho de la Península, especialmente en Extremadura, Andalucía y Murcia.⁹²

En realidad estos ff folklorizados suenan a *canciones* (más que a *coplas*), puesto que el aprendizaje que de la música y baile de los ff tradicionales realizaron las mujeres de la Sección Femenina de Falange para interpretarlos “en la ciudad”, lo hicieron con más entusiasmo que acierto, como se detalla en el capítulo IV (apartado 4.4.1.). En vez de popularizar en las ciudades las músicas de baile tradicionales, lo que hicieron tiene más que ver con una verdadera y propia reinención, con la finalidad de crear un repertorio de *bailles regionales* que sirviera para las actuaciones públicas de los Grupos de Coros y Danzas que a partir de los años 40 se crearon por toda España. En la actualidad, esa “representatividad” folklorística ya no se pretende que lo sea tanto de “la diversidad en la unidad los pueblos españoles”, sino más bien algo representativo de la localidad (un folklorismo de sabor localista), o en todo caso, de la región o Comunidad Autónoma.

Que la labor previa de “recolección” que las mujeres de la Sección Femenina de Falange realizaron fue más entusiástica que profesional, se manifiesta en las muchas adaptaciones y correcciones de estilo, ritmo, pasos de baile etc. que realizaron. Lo hicieron en aras de una pretendida mayor comprensibilidad y belleza interpretativas (?). Se trataba de adaptar unos bailes tradicionales (que se bailan en corros, “en tres dimensiones”, sin diferenciación marcada entre público y actores), a un marco de escenario (“en dos dimensiones”, de cara al público). Lo que conllevó las consecuentes readaptaciones coreográficas, como ya hiciera mucho tiempo antes la escuela bolera de baile.

El hecho de que muchas veces actuaban en las mismas funciones grupos de muy diversas localidades, motivó un intercambio contínuo de letras, músicas, trajes “típicos”

⁹²De este fenómeno hablo más detalladamente en el capítulo IV, apartado 4.4.1.

(frecuentemente inventados para la ocasión), pasos de baile etc. Habiendo cortado pronto todo contacto con sus informantes, el proceso de transmisión y aprendizaje se cortó. No es de extrañar que pronto surgiera un batiburrillo de estilos que se confundían cada vez más entre sí. Este proceso de amalgama también afectó a la música: acabaron cantándose y bailándose como *fandangos típicos* de una localidad exactamente los mismos que los de muchas otras, salvados algunos detalles que los pretendían diferenciar, como p.e. la letra. Si los Coros y Danzas de Motril cantaban una copla que comenzaba: «Viva Motril que es mi tierra.....», los de Guadix la comenzaban cantando: «Viva Guadix que es mi tierra.....». Pero ambos grupos lo presentaban como letra tradicional...

De este proceso resultó que grupos de localidades muy distantes entre sí, cantaban los mismos ff como 'originarios de su localidad'. Por otra parte, el estilo de canto más característico de los ff quedó transformado.

La nueva manera de cantar y bailar, se popularizó entre el gran público. En los años 60 y 70 se dejaron ver y oír, también en actuaciones transmitidas para la TV de entonces, se grabaron en cintas y discos. Surgió así un estilo folklorizado, al que se le puede aplicar con propiedad la descripción que hiciera Paul Zumthor a propósito del *archivo* de "la corriente de la oralidad": «El archivo detiene la corriente de la oralidad, la para a nivel de una *performance*» (Zumthor, 1991: 226-227).

Las diferencias entre la práctica interpretativa tradicional y la de estos grupos, se pueden constatar en la actualidad a través de la simple audición, incluso a través de las transcripciones que aquí presento. Diferencias que son de algo más que de matiz.

Las transcripciones nn. 60, 61, 62 y 63 (anexo 1), muestran lo que en realidad son sendos ejemplos de fandangos-tipo muy difundidos entre los grupos folklorísticos actuales. De su lectura se deducen las siguientes conclusiones (vid. tb cuadro 28, "Fandangos folklorizados").

1. Las líneas melódicas de ff de localidades distantes entre sí, son casi idénticas, de tal forma que los ff de Guajar-Faragüit y Motril, así como los de Coín y Benalua de las Villas, son prácticamente las mismas, de dos en dos. En ningún caso hemos visto esto en los ff verdiales: sólo se parecen entre sí, como dos gotas de agua, dos coplas de un mismo cantaor. Los *estilos personales* de los ff verdiales han pasado, por un proceso de divulgación y popularización de determinados modelos estandarizados, a ser estilos no sólo locales (lo que nos retrotrae a Huelva), sino incluso *regionales*. Modelos generalizados que se cantan de igual manera en muchos sitios.

2. Escalas. El sol# (última frase de los ej. 62 y 63) muestra un rasgo melódico prácticamente ausente en las escalas de los ff folklórico-tradicionales. Por contra, en los folklorizados ha tomado carta de naturaleza. Tampoco aparece el quinto grado rebajado, puesto que desaparecen las cadencias en sib (vid. el siguiente punto 4).

3. Aunque se observan muchos saltos de 2ª, los saltos de 3ª son mucho más abundantes que en los ff analizados hasta aquí. Véanse en el cuadro 28, p.e. las quintas frases: suenan varias terceras sucesivas en los cuatro ejemplos. Los saltos de cuarta también aumentan.

4. Las cadencias melódicas sobre el 2º grado han desaparecido. Es un rasgo demasiado raro para una afinación “moderna”. Véase (cuadro) que cuando la línea melódica parece descender hacia el 2º grado, en realidad baja hasta el primero (todas las quintas frases). También han desaparecido todas las cadencias en sib, que retuvimos como características de los ff verdiales: se transforman siempre en cadencias en la, porque, esa nota es consonante con el acorde Fa.

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 ff 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 impone sobre la modal. ¿Influencia de los muy popularizados ff de Huelva?

Sea lo que sea, es éste nuevo estilo interpretativo parece haber sido el que algunos autores han tenido presente para analizar y caracterizar musicalmente los f.s.. Leyendo las caracterizaciones que realizaron Rossy, García Matos, Crivillé... justamente, nos parece estar oyendo la descripción de los ff que la Sección Femenina cantó y bailó y que siguen cantando las Asociaciones folklóricas. Así p.e. la afirmación según la cual la “gama andaluza” del *modo de mi* admite la posibilidad de alteración de su tercer grado alterado un semitono ascendente. (Crivillé, 1988: 316).

Es cierto que en otros tipos de músicas tradicionales en Andalucía y en otras zonas de la Península, el tercer grado del *modo de mi* sí muestra su típica ambivalencia o alternancia. (Donosti: 1946). En canciones de cuna, cantos *a sólo*, de laboreo y en las soleares y otros cantes flamencos, es más frecuente la “atracción” del tercer grado por el

4º, cuando éste actúa como cuerda recitativa en determinados momentos del decurso melódico.

Pero a la vista de todos los ejemplos de ff folklórico-tradicionales transcritos, ésta atracción de la 3º por la 4º no aparece salvo muy ocasionalmente. En el particular *modo de mi* que los f.s. tradicionales muestran, el 4º grado, no actúa como grado atractivo del tercero.

Igualmente se detectan influencias de una mentalidad tonal en lo que se podría ver como deficiente asimilación de la particularidad del *modo de mi* en los ff de autor del siglo XIX, a los que aquí hago sólo unas brevísimas referencias, y de las que transcribo dos partituras: de Eduardo Ocón (Ej. 64, “Fandango” de su *Cancionero*, 1888) e Iradier (Ej. 65, “Malagueña”, ca. 1865).

En efecto, algunos músicos que desde el siglo XIX se han inspirado en “lo andaluz” para sus composiciones, reprodujeron parcialmente la atmósfera o color modal de esta escala. Se prodigan en el sol# y en el uso de intervalos de 2º aumentada para reforzar un exotismo ajeno a estas músicas. La profusión de la nota sol# muestra que han compuesto sus piezas no en términos de modalidad frigia, sino de *tonalidad menor*, de la que ésta nota (la sensible) sí forma parte, e importante. Consideran el cuarto grado del modo de mi como la nota tónica.

Lo cual se comprueba en las cadencias finales con que terminan muchas de estas obras a las que titulan “fandangos” o “malagueñas”: realizan la cadencia equivalente a Mi-Lam como V-I, cadencia conclusiva ajena al modo frigio.⁹³ (Los dos ejemplos aquí transcritos son honrosas excepciones).

III.3.8. Otros fandangos del sur (A manera de apéndice del capítulo).

En la introducción afirmé que no realizaría un análisis en profundidad de todas las variantes de f.s. que, a lo largo y ancho del sur de España, se encuentran más o menos territorializados, es decir más o menos identificados culturalmente con determinadas localidades, comarcas o zonas geográficas más amplias. En muchos otros lugares de la

⁹³En ALONSO, Celsa: *La Canción Andaluza*, Madrid, 1996, se puede encontrar muchos ejemplos de esto.

Península y territorios insulares, en efecto, se encuentran ff de este tipo y aquí no haré sino una breve referencia a ellos.

En general, podrían destacarse, además de Andalucía (con esas dos grandes “familias” que son los ff verdiales y los ff de Huelva), otras cuatro zonas más o menos definidas en las que en la actualidad se practican fs con cierta popularidad (se cantan y bailan).

Una primera zona sería la genéricamente calificable como la *Zona de las Cuadrillas* (Murcia y zonas colindantes de Albacete, Almería, Granada y Jaén). Por lo definidos que están tanto ciertos rasgos culturales como algunas características de tipo interpretativo, instrumental, coreográfico, melódico y rítmico, puede retenerse como la zona más diferenciada culturalmente después de las otras dos aquí estudiadas. Manuel Luna Samperio⁹⁴ realizó un buen estudio de las prácticas festivas y musicales de la *Zona de las Cuadrillas*. Su obra se presenta junto con tres CD que contienen grabaciones de las músicas de estilo tradicional de las principales *cuadrillas* de la zona murciana. Personalmente he realizado trabajo de campo en esa zona (ciertamente no tan abundante como en las otras zonas arriba estudiadas)⁹⁵ y he contrastado opiniones con Manuel Luna en varias ocasiones.

Las transcripciones standard que presento de ff murcianos las he realizado a partir de la audición de las grabaciones de la obra de Manuel Luna, que son de buena calidad y sin ningún tipo de reelaboración *ad occasionem*: están grabadas *in situ*, durante el desarrollo de la fiesta, aunque con la preparación técnica conveniente.

A este grupo de ff pertenecen las transcripciones de las “malagueñas” de Barranda, San Cristobal, Beniel, Mazuza, Campo de San Juan y Puerto Lumbreras, así como la “malagueña bolera” de Fuente Álamo (Ejemplos 66 a 72). He realizado más transcripciones de esta zona que de otras no andaluzas con el ánimo de presentar un número mínimamente representativo del característico estilo murciano, especialmente para que queden evidenciadas sus particularidades rítmicas, que me han llevado a transcribir este tipo de fs, finalmente, en compás de 6/8. En la práctica cultural, interpretativa e instrumental, guardan similitudes más que evidentes con los ff verdiales, tanto por el tipo de prácticas festivas de baile en el que estos ff venían y vienen ininterpretados (vid infra: IV.2.b.4.), como por la clase y número de instrumentos de la orquestilla (la cuadrilla).

⁹⁴LUNA SAMPERIO, Manuel. *Las cuadrillas de Murcia*. (Murcia, Trenti, 1992). 120 pp.

⁹⁵Sierra de Cazorla y Segura, pueblos orientales de Granada, Sierra de María en Almería y Barranda en Murcia.

Las particularidades formales de estos ff murcianos, se hacen presentes de diversa manera en otras zonas, con las que se podrían establecer paralelismos, especialmente rítmicos. Sucede esto con los ff de de Albacete, oriente andaluz, algunas zonas de la Meseta Sur y rondeñas de Gredos y la Vera.

La zona de la Huerta valenciana, de la que recientemente se ha editado una obra antológica⁹⁶, presenta un repertorio bien definido de f.s. como parte del repertorio del *cant valencià d'estil*: las valencianas de *l'u* y las *riberenques*. Recientemente, Carles Pitarch y Jordi Reig han realizado un interesante estudio de este repertorio. El canto de *l'u* y de las *riberenques*, de las *guitarraes* y *albaes*, presenta rasgos culturales muy específicos de la sociedad tradicional de la Huerta valenciana, ligados a antiguas prácticas festivas aún populares en determinados ámbitos, principalmente de labradores o de origen labriego. Es interesante constatar la práctica de la improvisación oral ligada a este repertorio, al igual que otros rasgos musicales que los relacionan con el repertorio de ff verdiales. Respecto a la conceptualización que de estas músicas realiza Carles Pitarch, con quien he conversado ampliamente sobre los f.s. he aquí la siguiente reseña:

Entre las especies cancionísticas del repertorio del *cant d'estil* ya comentadas, las valencianas de *l'u* y las *riberenques* pertenecen al grupo de los fandangos del sur, ampliamente arraigados en la mitad meridional de la Península Ibérica desde (...) y ya en tierras valencianas, sube desde el río Xúquer (Júcar) hasta la Plana de Castelló delimitando una amplia franja costera. (Pitarch, 1997: 6).

Por su parte, Jordi Reig realiza algunas observaciones formales sobre este repertorio de f.s. valencianos, observaciones que nos suenan, de nuevo, a algo muy próximo musicalmente a los ff verdiales. Así por ejemplo (la cursiva es mía):

Cabe destacar un fenómeno poco habitual en música y que se presenta de manera considerable en el *u* y, en general, en las valencianas: la anticipación heterófona, en la melodía, de alguna de las notas del acorde siguiente (...) *la voz hace puntos de reposo en notas que no pertenecen al acorde*, y no puede ser que se trate de desafinaciones pasajeras porque se producen en los mismos lugares siempre y en todas las versiones estudiadas, *es un rasgo definitorio de nuestro canto. La causa (...) hemos de buscarla en la disparidad de sistemas que sustentan a la melodía y a su acompañamiento armónico: modal para la primera, tonal para el segundo.* (Reig, 1997: 64).

Reig mantiene que frente al carácter más o menos tonal de los acompañamientos, contrasta el carácter modal de la melodías y concluye que éstas tienen un sustrato «como mínimo anterior al siglo XVII, habiéndose mantenido en estado modal a pesar de la abrumadora influencia del sistema tonal de los cuatro últimos siglos» (Reig, 1997: 122-23). Así termina Reig su estudio sobre los fs valencianos:

⁹⁶*Antologia del Cant Valencià d'Estil*. (Valencia, 1997). Especialmente los estudios realizados por Jordi Reig y Carles Pitarch.

En realidad tal vez sea éste el hecho musicológico más destacable. Estamos ante una música integrada por dos elementos que se comportan como el agua y el aceite, que (...) no llegan nunca a mezclarse. Uno es la melodía, que tiene carácter modal y amensural, el otro es su acompañamiento armónico, que es tonal y a compás. Esta coyuntura genera un constante conflicto sonoro inopinadamente agradable que da a estas piezas un aroma peculiar y atractivo y las hace, musicalmente, tan interesantes. (Ibidem, 123).

A lo largo y ancho de la submeseta sur, por tierras de Castilla-La Mancha, se cantan f.s. más o menos diferenciados culturalmente y musicalmente. Desde el punto de vista estilístico, muestran rasgos que los acercan unas veces más a los ff verdiales y otras a los ff murcianos. De algunos de estos ff doy referencias en el anexo III (fuentes musicales escritas: Cancioneros). Un ejemplo interesante de *malagueñas* de la Mancha viene transcrito en el ej. n. 73 (*malagueñas* de Membrilla, Ciudad Real). Corresponde al ej. nº 27 del CD n. 4 de la M.A.F.M.E. de García Matos. Es un fandango de estilo verdial. Sin embargo, existe otro estilo de fandango (designado justamente como “fandango” en Membrilla), que recuerda por su configuración rítmica, a los estilos murcianos.

En algunos pueblos de la **sierra de Gredos**, en torno a los valles del Tiétar y del Alberche, se cantan f.s. conocidos allí bajo el nombre genérico de *rondeñas*. Aún pueden oírse ocasionalmente, en las fiestas de aquellos pueblos durante los meses de verano. De este tipo de ff son las *rondeñas* de los ejemplos 74 (de Serranillos, Ávila) y 75 (Viandar de la Vera, Cáceres).

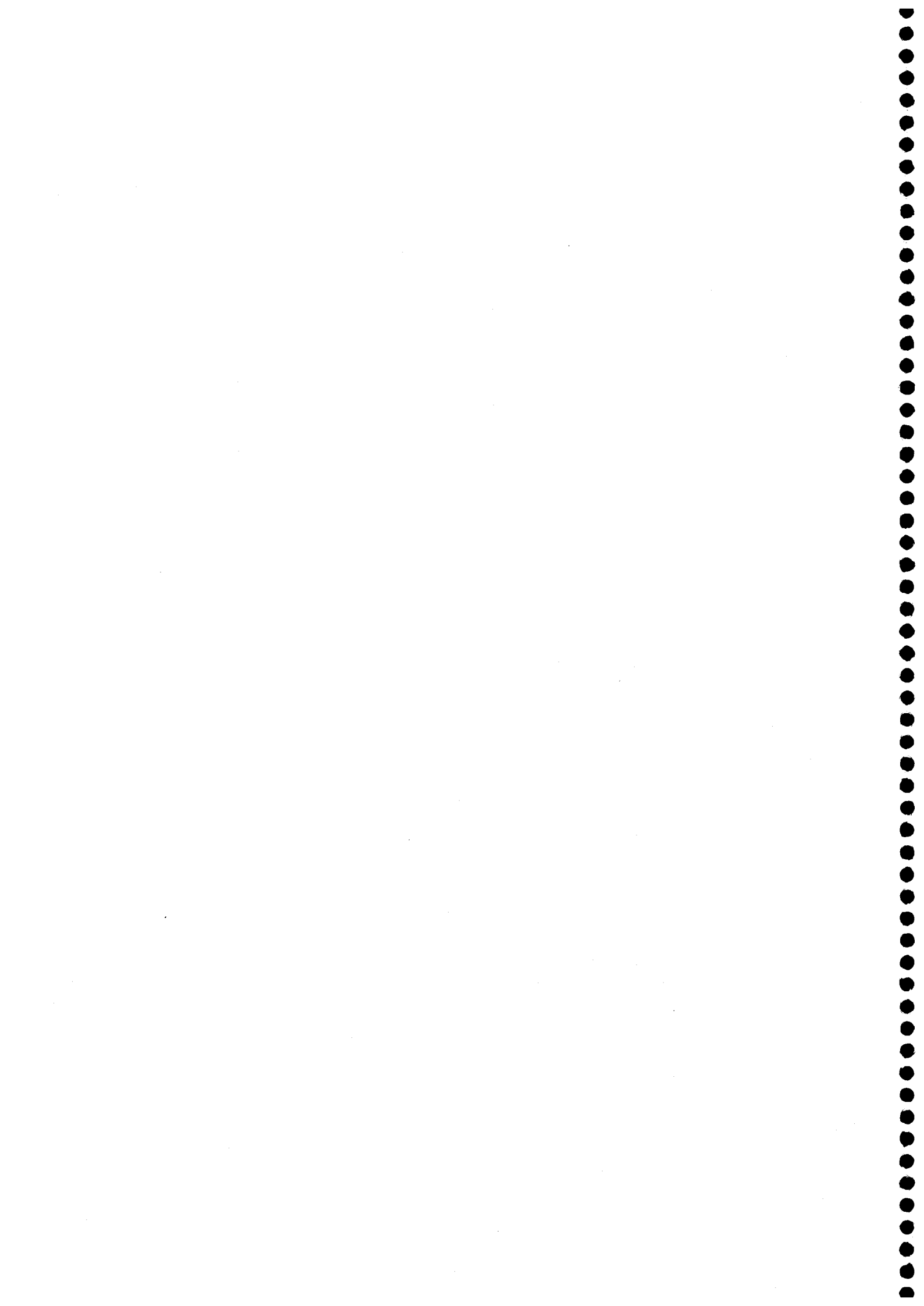
Por último, habría que destacar el estilo bien diferenciado de las *malagueñas* que se cantan en **Canarias**, de ritmo lento y de rasgos melódicos bien cuidados, e igualmente diferenciados estilísticamente. El canto de las *malagueñas* en Canarias ha evolucionado hacia canciones que se cantan a sólo, en un proceso en parte similar al descrito para el canto de las *malagueñas* flamencas en el caso de Andalucía, o al de las *riberenques* para el caso de Valencia (cant d'estil): las tonadas tradicionales adquieren autonomía propia, desgajándose de la simple función de músicas de acompañamiento al baile.

III.3.9. Recapitulación.

Llegados al final de este capítulo III, cabe afirmar que los objetivos propuestos en la introducción y el inicio del capítulo han sido alcanzados:



Capítulo IV



1. Han quedado definidos los rasgos musicales que caracterizan a los f.s. y que los distinguen de otras formas, y por tanto también de otras músicas tradicionalmente ligadas al baile llamadas 'fandangos',
2. Se han establecido los caracteres formales que distinguen a los principales subgrupos de f.s. en Andalucía, es decir a los ff verdiales de los de Huelva.
3. Han quedado establecidas también las conexiones –tanto en su génesis histórica como en sus caracteres formales– entre los ff que hemos llamado folklóricos y los flamencos. El estudio lo he centrado sobre todo en la relación entre los ff verdiales y los ff orientales (ff flamencos de Málaga, Córdoba, Granada y Almería-Levante). A través de pautas semejantes de análisis, podría establecerse el proceso que tuvo lugar con los ff personales (los otros ff flamencos ad libitum). Ese otro proceso, aquí sólo ha quedado sugerido en sus líneas más generales, pues la acotación es necesaria.
4. Dentro de los ff flamencos, he realizado un análisis a través del cuál se ha 'objetivado' en rasgos distintivos la diferencia entre ff abandolaos y ff libres. Una vez hecho esto, igualmente ha quedado sugeridas las que considero claves de aproximación adecuadas para hacer lo propio acerca de la distinción paralela a ésta (ff abandolaos y libres) para el caso de Huelva: ff 'locales' y ff personales.

He considerado útil hacer aquí esta pequeña recapitulación (del capítulo dedicado al análisis de las estructuras sonoras). Pero por lo que se refiere a las estructuras musicales de los ff, al final de la tesis estableceré una a una las conclusiones de tipo formal analítico y conceptual a las que aquí he llegado.

Llegados a este punto, convendrá retomar el hilo argumental y recordar las líneas básicas que establecí en el capítulo I.

En efecto, en el apartado I.4.3. (pag. 19), afirmé que, siguiendo las pautas marcadas por el modelo de Thin Rice, el nivel de análisis de las estructuras sonoras sería descendido a un nivel inferior, como paso previo al análisis de tipo cultural. Sobre el peligro de considerar ambos pasos como compartimentos estancos, justifiqué que puesto que nuestro conocimiento es 'discursivo', no hay más remedio, si queremos profundizar en ambas esferas de un mismo fenómeno, (estructuras sonoras y procesos de recepción histórica, experimentación individual y conservación social), que proceder por pasos.

El establecimiento de 'conexiones' entre el nivel analítico-formal y el de interpretación cultural, comenzará a tomar cuerpo a partir del capítulo IV al que me dispongo a dar paso. No obstante, han quedado realizadas ya parcialmente:

a. A través de las referencias etnográficas (comentarios a las transcripciones standard, apartados introductorios a los ff verdiales, flamencos y de Huelva, referencias históricas y etnográficas acerca de las relaciones y diferencias entre el mundo de los ff folklórico-tradicionales y el del flamenco en general y el de los ff flamencos en particular, etc.

b. Justificando, desde el punto de vista teórico, que si consideramos a todo tipo de músicas como 'sonidos culturalmente organizados', la profundización en las pautas de organización formal de un determinado repertorio, ya es un primer paso hacia un estudio de tipo cultural, máxime cuando se trata de unas músicas en buena parte territorializadas.

Con el capítulo IV, al que ya doy paso, se trata precisamente de realizar plenamente esta 'conexión', por un lado, y de justificar, por otro, la afirmación de Rice según la cual la tarea del etnomusicólogo podría reconducirse a conseguir una buena respuesta a esta pregunta aparentemente simple: ¿cómo el hombre construye históricamente, mantiene socialmente y crea y experimenta individualmente la música?. (Rice, 1987: 473). Todo esto, aplicado, lógicamente, al caso de los fandangos.

Cuadro 28. Fandangos folklorizados.

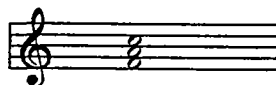
Guajar-Faragüit

Motril

Cádiz

Benalúa de las Villas

* Disonancias: inexistentes



Al igual que se vio para los ff de Huelva, todos los fandangos tipos Coros y Danzas presentan relaciones de consonancia en todos los finales de frases. Puede retenerse éste como un rasgo de modernidad y de la probable influencia de los ff onubenses.

Capítulo IV.
Los fandangos en Andalucía.
Un análisis cultural.

IV. 1. Introducción.

Este último capítulo viene planteado como culminación de los capítulos anteriores. En resumen, se podría decir que me propongo aquí mostrar que en todo estudio etnomusicológico, es importante superar las visiones museísticas de la realidad, las dicotomías culto-popular y los estudios que se limiten a transcribir y describir, sustituyéndola por otras tareas que superan esta visión. Y todo ellos, de cara a una comprensión de los contextos socio-culturales que respaldan un determinado tipo de música. De cualquier forma, al plantear este capítulo como 'culminación', estoy poniendo por obra lo que anuncié en el punto 1.4.3.: que la meta de la investigación se centraría en las acciones de las personas, en la creación, experiencia y uso de la música en los fandangos: la interrelación entre esos tres procesos formativos (Rice, 1987: 479).

El discurso interpretativo lo situaré en torno a aquellos *aspectos culturales* que puedan retenerse como *específicos* (que no exclusivos), de las fiestas de f.s. En la construcción de este discurso, y en la manera de exponerlo, he pretendido no despegarme del dato concreto. Así, en todo momento, pero aún más en los inicios de este capítulo, realizaré sólo breves vuelos de discurso interpretativo. Parafraseando a Michel Foucault¹, diría que la interpretación y la teoría que hay detrás de todo esto, no viene concebida como un *sistema* cerrado, sino como un *instrumento de interpretación*. Y que sobrellevaré la interpretación paso a paso, sobre la base de una *reflexión a cerca de situaciones determinadas*.

Previamente también, una pequeña digresión acerca de las observaciones que la antropología posmoderna ha realizado a la orientación interpretativa de autores como Clifford Geertz. Me basaré para ello en el comentario sobre el artículo de James Clifford titulado «Sobre la autoridad etnográfica»².

¹FOUCALUT, Michel. *Power/Knowledge*. (New York, Panthera, 1980). p. 145. Cit en CLFFORD, 1996: 143.

²*The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1988, pp. 21-54.

A finales de los 80, James Clifford (1996: 153 y ss) contribuyó a un replanteamiento –en ámbitos de la antropología cultural– de la relación entre *experiencia e interpretación*. Observó que el ingenuo uso que de la *autoridad experiencial* hicieron muchos antropólogos hasta la década de los 60, hizo que «dada la vaguedad de los criterios experienciales de autoridad –las creencias no examinadas sobre el 'método'–, éstos fueron objeto de crítica por parte de antropólogos hermenéuticamente sofisticados» (Clifford, 1996: 156). Pero según este autor, la antropología interpretativa terminó por caer en otro tipo de defectos, como fueron la excesiva textualización de la cultura, el olvido de las ocasiones discursivas en que todo corpus textual se creó (antes de su textualización), y un excesivo tono monológico (no dialógico) de sus textos, que llevaban a un tipo de *representación autoritaria* y etnocéntrica del *otro*. Clifford propuso que no podía haber significado ni interpretación sin interlocución y sin contexto: retratos y tono dialógico, estilo heteroglótico y polifónico³.

En resumen: Clifford (y con él antropólogos como Marcus, Rabinow, Strathern y otros) ha reclamado para la literatura etnográfica el estilo directo que evite incluso la apariencia de toda «omnisciencia flaubertiana que se mueve libremente a través de un mundo de sujetos indígenas». No mirar como por encima del hombro a los sujetos protagonistas de lo que pretendemos interpretar. Y bien, después de todas estas observaciones, repárese en el siguiente texto de Clifford:

Una manera cada vez más común de manifestar la producción colaborativa del conocimiento etnográfico es *citar regular y extensamente a los informantes (...)*. Pero tal táctica sólo comienza a quebrar la autoridad monofónica. Las citas siempre son puestas en escena por el citante y tienden a servir meramente como ejemplos o testimonios confirmativos. Clifford (1996: 167).

Repárese en que Clifford propone como buen procedimiento el dar mayor voz a los “informantes” (finalmente nuestro autor sigue hablando de *informante*, y de *indígena*, en vez de *protagonista* de los eventos, *amigos o colaboradores*). Repárese también en que a pesar de aceptar como válido el procedimiento de otorgar un mayor protagonismo a los protagonistas de los eventos que pretendemos interpretar, no deja de mostrar cierto escepticismo, en cuanto que repara en que las citas, al fin y al cabo las acaba poniendo uno, el autor del texto final (una vez más reparece el monstruo monológico).

³BAJTIN, Mijail M. *The Dialogic Imagination*. (Austin, University of Texas Press, 1981). Cit. en Clifford, 1996.

Y por fin:

Si se les acuerda un espacio textual autónomo y se las transcribe en longitud suficiente, las afirmaciones indígenas tendrán sentido en términos diferentes a los del etnógrafo que las manipula. La etnografía estará invadida por la heteroglosia. (Ibidem).

Este texto de James Clifford, casi culminación de su artículo y con cierto carácter de programático, lo entiendo tan interesante como algo contradictorio. Porque finalmente, aunque apuesta por la autoridad del "indígena" (sic), reconoce a renglón seguido que «la autoría plural es *todavía* utópica». Pienso que siempre lo será, aunque coincido con Clifford en que las obras polifónicas están particularmente abiertas a lecturas no planificadas específicamente. Lo cual –al menos así lo veo– no puede significar en ningún caso que nos neguemos de antemano a la elaboración previa de hipótesis de trabajo, a la posibilidad de llegar a determinadas evidencias o certezas, a determinadas conclusiones personales (¿qué quedaría, si no, de todo trabajo científico?).

Personalmente, he hecho en efecto una apuesta por otorgar en este trabajo –en este capítulo especialmente, y en el anexo II– una especial *autoridad* a los directos protagonistas de estas fiestas. Así, he otorgado a los 'informantes' de todo tipo un espacio textual autónomo muy por encima de lo que los cánones parecen dictar, buscando invadir la interpretación y la etnografía de la suficiente *heteroglosia*.

Dos últimas observaciones sobre la crítica aquí referida de Clifford a la antropología interpretativa.

Primera: no cabe hablar de *indígena* en esta tesis, pues he trabajado en todo momento entre paisanos. En todo caso, yo sería también un indígena. El propio término *indígena* suena a no salir del estilo etnocéntrico del que tanto se ha denostado.

Segunda: Clifford no hace ninguna referencia en el artículo aquí comentado a la *importancia de la visión histórica*, del enfoque diacrónico. Ni a los *textos escritos*, que tantas veces sirven para centrar con rigor el objeto de nuestras interpretaciones.

Queda aceptada la crítica de Clifford a la antropología interpretativa (aunque entiendo, como acabo de exponer, que esta crítica contiene, a su vez, sus puntos débiles). Que

esta crítica queda aceptada, lo muestra el hecho de que el trabajo cuya exposición aquí da comienzo, cuenta con el suficiente carácter heteroglótico, como se podrá comprobar. Pero también dejó sentado que entiendo que hoy por hoy, hay que seguir buscando un *compromiso entre dosis de polifonía y monofonía*: dar la necesaria e indispensable voz al *insider*, y a la vez distanciarse de él. Distanciarse al menos lo suficiente como para que los errores que se detecten, puedan tener un responsable. Así tendrá también la posibilidad de rectificar.

En el proceso de búsqueda y selección de aquellos rasgos culturales que he considerado pertinentes para someterlos a estudio (rasgos que fueran atribuibles a colectivos sociales concretos y a lugares definidos), me detendré en dos aspectos.

Primero, la especificidad: Estudiar *manifestaciones culturales ligadas propiamente a f.s. en la actualidad*, es decir lo suficientemente *diferenciadas*, como para presentar algo original, interesante y plausible. A posteriori, no importará que algunas de los rasgos culturales que retenga como propios de las fiestas de f.s., estén presentes también en otras fiestas de baile (de otras zonas de España) cuya música no sea la de los f.s. sino por ejemplo la de jotas o seguidillas. He buscado, lógicamente, la especificidad, no la exclusividad.

Segundo: la historicidad o búsqueda de la conexión de esos rasgos culturales con otros tantos rasgos culturales característicos de los ff en épocas pasadas: ¿No será interesante individuar algunos procesos de evolución experimentados en esas fiestas de un tiempo pasado a esta parte? La mirada al pasado permitirá establecer comparaciones entre los comportamientos (ritos, instituciones, propósitos subjetivos, etc.) ligados a las fiestas de baile en diversos momentos del devenir histórico. Pretendo mostrar que la individuación de cambios y continuidades –en concreto en la conservación social y en la experiencia individual–, dota a la caracterización e interpretación de las fiestas en la actualidad de más amplias perspectivas de análisis cultural.

En realidad, la perspectiva histórica se ha ido imponiendo de forma progresiva, conforme accedía a textos con referencias a fiestas de ff de diversas épocas. La simple lectura de esas fuentes (en este caso, escritas la mayoría de ellas), suministra ya evidencias de que esos cambios y esas continuidades se han producido.

Así por ejemplo, la referencia al *palo al candil* (el farol que iluminaba habitualmente las fiestas de “baile de candil” en los cortijos, al que era normal que alguien, en un momento dado de la fiesta, le acabara asestando un golpe para acabar con la reunión de manera violenta). Puede parecer, a primera vista, un detalle intrascendente. Pero la reiteración con que me fue apareciendo en entrevistas con un determinado tipo de informantes de lugares distantes entre sí, me acabó llamando la atención. Por su parte, la lectura de algunos textos escritos del siglo pasado, haciendo justamente referencia a este tipo de “fin de fiesta” violento, como algo habitual, acabó haciéndome ver que sería interesante profundizar en ese particular. Mostraré más abajo que el detalle del *palo al candil*, está lleno de significaciones.

Igualmente sucede con “los abrazos del baile” –un ritual de saludo entre parejas al final de cada baile–. En este caso, las referencias iniciales y más numerosas, las comencé encontrando en textos escritos (*vid infra b.4.*). Este ritual aparece narrado en textos antiguos, como costumbre morisca e incluso anterior. Vuelve a aparecer como parte del ritual de las fiestas del siglo XIX en algunos textos con referencia a bailes de fandangos de Granada y Almería. Igualmente hay testimonios de ese ritual para las fiestas de verdiales de Málaga en la primera mitad del S. XX. En las entrevistas orales, nadie me había hecho referencia a este rito, hasta que por casualidad, Juan Castillo Gómez (entrevista A.4, cit. en anexo 2), me habló de esto como algo que conoció de joven en los bailes de su aldea (Tablones, a unos km de Motril). Con estos y otros ejemplos, pretendo mostrar que el manejo de las fuentes escritas y el recurso a las encuestas orales «se sostienen mutuamente y se refieren una a la otra» (Joutard, 1986: 275).

Por citar otro ejemplo, lo mismo cabe razonar ante el fenómeno del trovo o improvisación oral de coplas durante los bailes. Es éste un aspecto de las fiestas de ff que, de manera recurrente, por activa y por pasiva, me ha aparecido en las entrevistas con gente mayor, en los textos de las fiestas de ff del siglo pasado. Y de manera más esporádica, y no referida directamente a los ff, en diversas fuentes escritas desde la edad media hasta hoy. Para encarar sus estudio, decidí realizar trabajo de campo en una “zona de troveros” en Andalucía. Entendía que sólo así me sería posible encontrar algunas claves interpretativas que pudiera aplicar posteriormente –en general– a esta práctica ligada a los ff de buena parte de Andalucía hasta hace unas décadas. Y en efecto, acabaré concluyendo en este capítulo que sin una profundización en la costumbre de la improvisación de coplas en los bailes de ff, su interpretación quedaría incompleta. Que

la fuente oral, en concreto en este particular, «proporciona la clave y permite el descubrimiento de las fuentes escritas» (Joutard, 1986: 279).

Ahora bien, entiendo que *todo esto no hubiera pasado de ser un trabajo de investigación histórica y etnográfica acerca de costumbres “antiguas”*, si no hubiera decidido realizar un análisis interpretativo del contexto cultural de determinadas fiestas de ff en la actualidad. O a lo sumo, habría resultado un trabajo de investigación con la mira puesta más en el pasado que en el presente (caso del trovo, que es algo actual, pero de carácter “residual”). La “mirada hacia el presente” la he decidido poner en las fiestas de ff verdiales de Málaga, porque presentan rasgos culturales específicos –que conectan en parte con los recién citados y con otros de las que más abajo doy cuenta–. Y porque no sólo son “populares”, sino que además, de año en año que pasa, la juventud se implica en ellas de manera creciente.

Por lo que a textos escritos se refiere, sabemos (cap. II) que, al menos desde el siglo XVIII, los ff eran las fiestas de baile por antonomasia en gran parte de Andalucía. Pero las referencias con las que contamos del S. XVIII son muy genéricas y dispersas. Por contra, las del S. XIX, siglo imbuído de mentalidad romántica y costumbrista, abundan en detalles de todo tipo. Así que, a efectos de procedimiento, he decidido analizar los aspectos socio-culturales de los ff, de manera diacrónica, con arreglo a estos tres momentos:

- a) El etnotexto de los bailes de candil del S. XIX y primeras décadas del XX. Los considero a efectos de análisis, como formando un mismo periodo porque tanto fuentes orales como escritas nos hablan de ritos, costumbres y comportamientos individuales muy similares.
- b) Procesos de cambio en torno a las décadas centrales de este siglo (en las que, como también se verá, los cambios pueden retenerse como acelerados, lo que legitima este enfoque unitario).
- c) La actualidad: un estudio cultural de los ff en la provincia y en la ciudad de Málaga.

A la vez, en cada uno de estos momentos, distinguiré –en la medida que las fuentes recogidas lo posibilitan– entre los comportamientos individuales y la conservación social. Bajo el epígrafe de *comportamientos individuales*, analizo los aspectos referidos más directamente a los *propósitos subjetivos* que movían o mueven a los que participaban (participan) en este tipo de fiestas. Bajo el epígrafe de la *conservación social*, analizo algunas prácticas más o menos ritualizadas, más o menos

institucionalizadas, que están o estuvieron ligadas a las fiestas de ff: detenerse en ellas será necesario para un estudio de interpretación cultural que no se quede en la superficie.

IV.2. El etnotexto de las fiestas de fandangos en Andalucía en el S. XIX y principios del XX.

Para el estudio de etnotexto de los ff en la sociedad andaluza de esta época, he establecido los siguientes apartados:

a. Comportamientos individuales y propósitos subjetivos.

b. Conservación social:

- b.1. La existencia de algún tipo de “autoridad” en estas fiestas.
- b.2. Los finales de fiesta accidentados, especialmente “el palo al candil”.
- b.3. La búsqueda de pareja durante el baile.
- b.4. El ritual de *la rifa* y/o el de *los abrazos*.
- b.6. El trovo o improvisación de coplas.

La construcción de cada uno de estos apartados y subapartados, la fundamento muy en primer lugar en los datos etnográficos con los que cuento sobre cada uno de esos puntos señalados. Procedo interrogando sobre cada uno de esos puntos, primero a las “fuentes” orales que se refieren a las primeras décadas de este siglo. Después, hago el mismo tipo de *preguntas* a las fuentes escritas del siglo XIX⁴. Este procedimiento lo seguiré para cada uno de los apartados y subapartados que se han detallado, especialmente en esta parte de las fiestas de ff más “antiguos”. Conforme más nos acerquemos a la época actual, los datos procedentes del trabajo de campo, de entrevistas orales, ganarán progresivamente terreno respecto a los datos escritos.

⁴No cabe duda de que este método de comparación entre testimonios orales para la primera mitad de siglo y testimonios escritos para el S. XIX, arroja datos que nos hablan también de procesos de cambio acaecidos entre el siglo pasado y principios de éste: aquellos datos que de ninguna manera aparecen reflejados en entrevistas orales para las primeras décadas de este siglo y que sí aparecen reflejados en textos del siglo pasado, nos hablan de cambios acaecidos en la época de entresiglos. De todas formas, a efectos expositivos, conservo esos tres bloques temporales que he definido: uno para el S. XIX y principios del XX, otro para las décadas centrales del S. XX y otro para la actualidad.

a. Los comportamientos individuales y propósitos subjetivos.

Puede parecer empresa difícil y arriesgada individuar y “objetivar” algo tan personal como los propósitos subjetivos, los intereses que mueven a la personas a acudir a un tipo de fiestas de baile como éstos, y máxime cuando de lo que se trata ahora es de hacerlo respecto de las fiestas de ff de antaño. Sin embargo si nos conseguimos “introducir” amistosamente en las mentalidades de los antiguos protagonistas de estas fiestas, puede que salgamos airosos de esta primera tarea.

Cierto, todo lo que sigue a continuación, más que una exposición de datos asépticos, es también una interpretación. Pero ¿existe algún objeto cultural que pueda ser considerado asépticamente? He escrito al inicio del capítulo, a propósito de la antropología interpretativa, que autores como J. Clifford, Crapanzano, Marcus y otros han llamado la atención sobre el hecho de que aunque los “informantes” –y las notas de campo– son los intermediarios cruciales, éstos han sido típicamente excluidos de las etnografías autorizadas. De esta forma, los aspectos dialógicos y situacionales de la interpretación etnográfica tenderían a desvanecerse del texto representativo final, predominando el tono monológico, de cuya autoridad de un tiempo a esta parte se recela (Clifford, 1996: 158)⁵.

Siendo consciente de estas observaciones, en este capítulo me he propuesto dar la voz de manera destacada a los protagonistas de las fiestas de ff más allá de lo que las monografías de orientación “interpretativa” han venido haciendo. Es por eso que una buena parte del texto de este capítulo son referencias directas, textos sacados de entrevistas o seleccionados de textos escritos preexistentes. Aunque claro está, seleccionados con el propósito de dotar a la *interpretación* (parte de la cual consiste en qué tipo de textos selecciono y en el modo de hacerlo), del suficiente tono de credibilidad.

⁵A propósito de esta falta de interés demostrada por la literatura antropológica de orientación interpretacionista, observa Clifford que en la famosa pelea de gallos balinesa estudiada por Geertz (1995: 339-372), el autor se presenta primero como despistado entre los balineses y tras la batida policial y su ‘complicidad’ acaba convirtiéndose en alguien que presumiblemente conecta con todo significado cultural, lo que le permite al escritor en sus ulteriores análisis funcionar como un exégeta omnipresente, dotado de conocimiento profundo y como portavoz de esa cultura. El deporte ritual sería un texto en un mundo contextual en el que el antropólogo ‘lee’ brillantemente sus significados culturales. El autor, sirviéndose de una convención establecida, desaparece en su relación con los miembros de la cultura analizada, se hace casi invisible, casi leyendo la cultura de los balineses como por encima de los hombros, cuando en realidad su *rapport* con esa cultura fue dialógico...

Considero que toda interpretación coherente y plausible tiene mucho que ver con el modo de establecer el *diálogo* con los protagonistas –de estas fiestas de ff en nuestro caso–. Por ejemplo, si en la primera de las citas con que comienzo esta selección leemos: «Estábamos pendientes de ver cuándo había fiestas, porque era el único sitio en que se podía hablar con ellas» (con las chicas), lo que es innegable es que, al menos para este informante, el trato con las chicas, el ligar, estaba especialmente presente como “propósito subjetivo” que le movía a acudir a esas fiestas. Si lo dice en plural, es porque por supuesto que esa motivación subjetiva no era algo extraña en él, sino que era algo presente entre los jóvenes de su edad. O al menos, que así lo entiende el “informante” en cuestión. Se podrá discurrir sobre esto, pero no me cabe duda de que *una buena manera de conseguir que el tono de la interpretación sea dialógico y no monológico es conceder el suficiente protagonismo a los informantes*. Esto tiene su inconveniente, porque es difícil mantener el hilo argumental o expositivo si la selección de textos no está especialmente cuidada. Pero al menos impide que el tono expositivo tienda a parecerse al del monólogo del que se imagina poseedor de algún tipo de sabiduría iluminada, de tipo flauvertiano (Clifford, 1996: 166).

Así que como estilo y como procedimiento, me he propuesto aquí establecer una conversación amistosa con los protagonistas de estas fiestas, e intentar hilar lo más fino posible... Esa “conversación” también la realizo con los protagonistas de los textos escritos que han llegado hasta nosotros, lo cual será adecuado siempre y cuando haya certeza sobre la pertinencia con que estos textos se construyeron en su momento (Joutard, 1986: 275-279).

Por último, soy consciente de que todo lo que conceptualice como “propósitos subjetivos” está penetrado de *habitus* social, máxime cuando de sociedades tradicionales se trata. Las inducciones consecuentes, de tipo sociológico o cultural vienen desarrolladas en los siguientes apartados (IV.2.b.).

¿Quiénes eran los protagonistas principales de estas fiestas de baile y qué propósitos subjetivos predominantes se pueden individuar en ellos? Primero intentemos que nos respondan a esta pregunta. He aquí algunas respuestas, procedentes de testimonios orales que se refieren a las primeras décadas de este siglo.

Cristóbal González (A.1.1) testimonia que en Alcalá la Real (Jaén), a principios de siglo los bailes los hacían los jóvenes para las chicas que ya conocían y que querían tratar, y que eran ellos mismos los que se ocupaban de que ellas acudieran al baile. Así lo confirma Juan López: «Estábamos pendientes de ver cuándo había fiestas, porque era el único sitio en que se podía hablar con ellas. (Villanueva de Algaidas, Málaga, A.2.1)».

El mismo Juan López cuenta que lo importante de aquellos bailes era tratar a la que podía ser su novia o a la que ya lo era:

«Si piensas que fulanita va a ir a la fiesta, allí que voy, a ver si la veo, pero que es el único momento que hay (...). Yo he corrido en una noche siete fiestas: de la Cañá, íbamos luego a otra, y luego dicen: en tal sitio hay, ¡pues para otra!» (A.2.8).

Y en ese tanteo de búsquedas, de fiesta en fiesta, a veces se encontraba a la pareja que podía acabar siendo la definitiva. En el siguiente texto, afloran una serie de prácticas rituales –las madres vigilantes, el baile como lugar único de encuentro...–, cuyo análisis dejo por tanto para los subapartados siguientes. Pero como testimonio personal que es, directamente referido a motivaciones subjetivas, lo transcribo con cierto detalle:

Yo conocí a mi mujer bailando (...). Llegué a una fiesta, la vi allí bailando y digo: ¡uuy, qué niña, me cago en el demonio!, le voy a tirar la banderilla (...).

Eo fue en el cerro Conejo había una fiesta, que nos enteramos varios amigos (...). Cuando llegamos, había una bailaora *mu* buena, *mu* buena, íbamos cuatro muchachos. Y cuando terminamos los cuatro, salió mi mujer ¡Yo no la conocía siquiera! Pero hombre, me gustó el tipo. ¡Me cago en diez, esa bailaora, esa bailaora...! Y entonces me tiré yo a bailar con ella. Y ¡bailando! iba yo hablando con ella. –¡Por favor, dime donde vives, guapa!. Total, que cuando se quitó de bailar, me hiqué de rodillas así en el suelo... Hombre, ¡sin tocarla a ella! (porque ya ves tú, la madre estaba allí sentada al lado...). Y hablando. Y ella: –Que te vayas, que te vayas, que yo a *usté* no lo conozco y no sé de donde es... –¡Pues yo te digo de donde soy, mujer!. Pues en tal sitio vivo. Y por ahí, por ahí ya empezó la cadena y ya, pues... nos tiramos toda la noche. Total, que aquella noche, cuando me venía yo, sabía ya dónde había fiesta otra vez el sábado. ¡Porque me lo dijo ella!, al final me dijo: –Mira, el sábado hay otra fiesta en tal sitio. Si puedes venir, pues mira... Y digo: ¡estupendo! Y así fue la historia, de modo que la historia fue esa. (A.2.3 y A.2.10).

Véase que era normal que el primer flechazo, incluso el primer trato más o menos íntimo entre chicos y chicas, sucedía durante este tipo de baile, que en Villanueva de Algaidas

son conocidos justamente como *fiesta* y como *fandangos*. También Juan López testimonia que en este tanteo por organizar fiestas con este propósito, a veces eran las propias chicas las que se implicaban (A.2.8): «También ellas iban a sus padres, y entonces: –Papá, mire usted, Queremos formar un rato de fiesta aquí, el sábado, o el domingo... –Pues sí, ¿por qué no?, decía el padre».

Confrontemos esta primera aproximación hacia algunos propósitos subjetivos, con otros testimonios de otros lugares de Andalucía, para ver recurrencias, y también diferencias. Juan Castillo cuenta que (A.4.3) «los padres iban cuando tenían gusto y querían, pero las madres era obligado que fueran acompañando a sus hijas». De nuevo la presencia de las madres, institucionalizada a lo que se va viendo (vid. infra, b.1.).

De éste y otros “textos”, se deduce que era raro, casi excepcional, que las chicas jóvenes acudieran a los bailes sin algún tipo de compañía familiar. Y que puesto que todo esto se hacía en el seno de prácticas más o menos ritualizadas, muchas veces los mayores se implicaban en la organización, mayormente los padres (más las madres) con hijas en edad de merecer. La época de las discotecas, aún no había llegado. El mismo Juan Castillo continúa la anterior información de la manera siguiente: «Pero mayormente en las fiestas se divertía la gente joven. Los en vísperas de casarse y los que estaban enamorando, en pretensiones de enamorar, que todo entra en el mismo bloque». (A.4.3).

Véase la respuesta certera que dio D. Juan Castillo a mi pregunta, un tanto ampulosa, sobre este particular:

P.–Porque... ¿en otros momentos, no podías hablar con ella? ¿Eran esos bailes las únicas ocasiones, más o menos legitimadas socialmente, en que los jóvenes de distinto sexo podían intimar algo?

R.–¡Correcto!, eso es. (A.4.5).

Y detalla ejemplos concretos de los propósitos de cada quién:

Yo he conocido muchas mujeres que iban con tres hijas mozuelas, una ya con su novio, y la otra ya pretendiéndola alguno. Cuando el mozo no veía probabilidad de hablar con la hija, hablaba con la dueña del bar, y le decía: –Señora, ¿puede usted hacerme un lado de orilla de fulana de tal? Y entonces ella metía mano y rehacía la gente y te abría un asiento para que tú te sentaras ahí y hablaras con la pretendida tuya. (A.4.4).

Véase también cómo los propósitos subjetivos predominantes entre los jóvenes (ligar) estaban ‘integrados’ en un tipo de ritualización o convención social: sólo en estas fiestas

podían llegar a intimar –inicialmente– los chicos y las chicas. Claro que, en toda fiesta, motivos subjetivos los había y hay muy variados. Pero entre los jóvenes, destacaba por encima de todos el del trato, –ligar se diría hoy–, y entre las madres, el de vigilar tanto por la compostura de sus hijas como por quién era el joven que la pretendía, para dar o no el visto bueno, que casi podemos afirmar que era una condición *sine qua non*.

En cuanto a otros propósitos secundarios de los jóvenes, los testimonios nos hablan del deseo de pasar un rato festivo, el gusto por “la marcha”, disfrutar de la música... Salvador Arrabal testimonia que (A.3.4): «todo era cantar y bailar y hablar. Aunque había quién le gustaba eso pero *no se estrenaban*, [ni cantaban ni bailaban] por timidez o por lo que fuera: iban por pasar la noche».

Por su parte, Andrés Jiménez cuenta:

La fiesta se hacía normalmente cuando había mocitas casaderas. La promocionaban los padres, mejor en días festivos (...). Organizaban una fiesta y eso hacía que pasaran por allí todos los mozos de las cercanías. Los padres tenían que dar el visto bueno. (Puerto de la Torre, C.4.4).

Y a propósito de quiénes se presentaban y para qué en las fiestas de verdiales en las aldeas del interior de Málaga en los años 60, Alonso Martín afirma: «Llegaba el mozuelo con la hermana, con las novias pero acompañadas de la madre o de una amiga... y te digo que sí ayudaba a ligar. El que cantaba y el que participaba, se hacía notar ante las niñas, claro». (C.1.20).

En algunos textos escritos del S. XIX, se encuentran estas motivaciones subjetivas perfectamente descritas. El contraste con el contenido de estos *textos orales* hasta aquí citados, ayudará a su mejor interpretación.

Afán de Ribera, escritor costumbrista granadino de la 2ª mitad de siglo, en su artículo “Los bailes de los abrazos” (B.1), una vez que describe el lugar y cómo venía preparada la fiesta, detalla que alrededor de las (curiosas para nosotros) figuras del cura y alcalde de barrio, que hacían de autoridad, se encontraban dispuestas, al inicio de la fiesta, (B.1.1) «multitud de jóvenes bellas y saludables, encanto de aquellos sitios, rosas vivientes (...). A ellas dirigían sus miradas infinitos jóvenes labradores y peones, que en pie en los ángulos esperaban con ansia se principiara la función». De pronto:

(...) las guitarras hacían oír cuatro leves compases, pero con los que bastaba para que palpitasen muchos corazones, y de imán para que empezaran a reunirse los jóvenes de ambos sexos. El fandango, ese baile propio de nuestra tierra, era tocado con el mayor primor y afinación por los músicos, y hétenos a las aldeanas con su pareja enfrente, luciendo su esbelto talle y sus diminutos pies, calzados con el descotado zapatito. (B.1.5).

Y así concluye este autor la narración de esta fiesta de ff:

Al oscurecer, o la madrugada, si el baile había sido de noche, y en la cocina de la huerta, (...), se concluía el jaleo, y a presencia de los feligreses, se contaban los fondos recaudados con el producto de los abrazos, que ingresaba en la tesorería de la Hermandad de Ánimas (...). *Todos se retiraban a seguida, quién henchido de esperanzas*, quién con un poco más de vino del que cupiera en su estómago, cuyos vapores ayudaba a disipar el aire fresco de la encantadora vega granadina. Fiesta bendita, porque el corazón se extasía, cuando (...) se pueden narrar cuadros tan halagüeños y encantadores, a los que viene de molde *el dulce cantar de la enamorada*:

Ojos que te vieron ir
por aquellos olivares,
¡cuándo te verán venir
para alivio de mis males! (B.1.13).

El mismo autor, en otro artículo dedicado a las fiestas de la Cruz (de la Granada de los años 70 del pasado siglo), confirma que el motivo principal por el que los jóvenes daban un donativo para sufragar los gastos del adorno de las cruces era que (B.2.1) «así obtienen una invitación para el baile de la noche». Y a propósito de los *motivos subjetivos que movían a los padres de los chicos (sobre todo las madres de las chicas) a organizar estos bailes*, véase cómo este autor continúa su narración. El patio en que Afán de Ribera sitúa uno de esos típicos bailes de la fiesta de la Cruz, es ni más ni menos que propiedad de una viuda, doña Damiana, quien:

... terminó por acceder a la propuesta de la vecindad de hacer allí una cruz, cuando *comprendió que podría ser la ocasión para que cierto cabo de artillería se declarase a su hija*, la Mariquita, a la que venía cortejando desde hacía algún tiempo pero sin atreverse a traspasar los umbrales de su casa. (B.2.2).

De nuevo afloran prácticas (en este caso, *los fandangos como lugar y momento privilegiado para las declaraciones amorosas en público*), cuya explicación dejo para el siguiente apartado. Pero van adquiriendo carácter de recurrente los *motivos subjetivos predominantes*. Aludiendo probablemente a los sentimientos de los jóvenes en relación a estas fiestas, escribe nuestro autor a propósito de los momentos iniciales del baile

(B.2.4): «¡Oh mágicos preludios del fandango, cuántos corazones no hacéis palpar al escucharse las sentidas notas!».

Queda de momento, realizada sólo una primera aproximación a los propósitos subjetivos predominantes que movían a jóvenes y mayores a implicarse en estas fiestas en Andalucía (en torno al S. XIX y primeras décadas del XX). Los ff se nos van apareciendo como la fiesta del enamoramiento, del trato entre jóvenes adolescentes de distinto sexo. *Fiesta del amor, de declaraciones, de esperanzas y desengaños*. Los retomaré más abajo, en el análisis de las fiestas en torno a mitad de este siglo y más abajo aún en el de las fiestas en la actualidad, para ver qué procesos de cambio se pueden individuar. Dirigiré a continuación la mirada a otros aspectos de estas fiestas.

En realidad, los que aquí hemos conceptualizado como *propósitos subjetivos*, van a seguir aflorando de manera privilegiada a lo largo de las siguientes páginas, porque en las descripciones que siguen, aunque me centro en lo ritual y en lo institucional, las motivaciones personales se hacen presentes de continuo. Porque en la sociedad tradicional –sobre la que de momento nos estamos deteniendo–, las mentalidades colectivas y los propósitos subjetivos a menudo no se nos presentan como algo separado de lo institucionalizado, sino que ésto es una buena expresión y continuación de aquello.

Para entender esto adecuadamente, hay que observar que la tecnoestructura del estado moderno, de la sociedad urbana contemporánea, constriñe a menudo las posibilidades de celebración festiva común entre un grupo de ciudadanos. Las esferas de socialización en la ciudad moderna se ven constreñidas, la sociabilidad queda sumergida en la tecnoestructura y la diversión-espectáculo aflora, más como respuesta de grupos organizados y empresas de la diversión que como iniciativa de los grupos o colectivos sociales. Parafraseando a Habermas, el estado moderno ha «colonizado el mundo vital», también en lo que se refiere a la capacidad de organización para la celebración festiva (el mismo concepto de fiesta ha desdibujado sus trazas). Por el otro lado, aflora la diversión individual, la del ciudadano aislado, cuyos paradigmas actuales pueden verse en el walkman, la televisión y la videoconsola de juegos.

La rigidez del sistema y su separación de las redes espontáneas o tradicionales de la vida diaria dejan fuera de los procesos visibles y reglados a un sector considerable de sus protagonistas natos. No sólo tenemos una *economía sommersa*. Hoy podemos hablar sin temor a la exageración, de una *sociedad sumergida*. (Llano: 1988: 41).

b. La conservación social. Comportamientos ritualizados.

b.1. La autoridad en las fiestas.

Una rasgo bien destacado, llamativo para la mentalidad moderna pero bien inserto en las mentalidades de la España del S. XIX y primeras décadas del XX, es que en las diversiones y bailes, los jóvenes, y sobre todo las jóvenes, no se sustraían en ningún momento a la tutela de algún tipo de autoridad, familiar o de otro tipo, destacando por encima de todas la figura de la madre. (La juventud como sector social representativo y autónomo en sus diversiones, no cobra importancia, en España, hasta la década de los 50 e incluso de los 60. Vid infra, IV.4.3.). En los textos escritos del siglo XIX, junto a este tipo de tutela familiar, aparece otro añadido: el de algún tipo de autoridad institucional pública, un personaje de cierta importancia, personalizado en figuras como el alcalde de barrio o incluso el cura de la parroquia cercana. Y lo que sí aflora en todo momento como una constante, es la “mirada de la comunidad”, entendida como sujeto de la opinión colectiva. Esto nos llevará más tarde a establecer conclusiones acerca del tipo de relaciones que se establecían entre todos los asistentes de las fiestas de ff. Vayamos en primer lugar a la figura de los padres.

Las mozelas no iban solas a los bailes sino con sus madres, con sus padres (...).
(A.1.2)

—¿Siempre iban los padres, no iba la gente joven sólo?

—Siempre, siempre iban los padres y madres, sobre todo la madre, si tenía una niña como si tenía dos, y la llevaba y estaba allí el rato o toda la noche...

(...) Antes, mientras no tenían las mujeres veinte años, no le dejaban sentarse con uno.

Te sentabas con ella por ejemplo, *pegao* a ella, una silla al lado de la otra, y la suegra ¡por delantico, enfrentico, pero *mu* cerca! Las madres iban porque también les gustaba el baile, se juntaban y charlaban ellas, las mayores, y así iba. (A.2.2).

Las madres se subían en lo alto de una silla para ver por donde iba la hija... Si le gustaba el compañero que iba bailando con ella, estaba loca de contenta. Pero como no le gustara, no le perdía de vista (...) Y si no, el padre iba con un garrotón y en el momento en que no le gustara el plan que había allí en la fiesta,—Niña, vámonos. Y *pa* el cortijo. (A.1.11).

Y este otro:

Hacíamos un corro de sillas (...) Un carburo o un candil de aceite (...) Con las niñas aparecían las madres. Los niños [los jóvenes] iban siempre sueltos, iban solos, a su plan. Pero las niñas las llevaban las madres. Hombre, claro. (A.2.9).

Así que el control materno se centraba en las hijas, no en los chicos.

Esto, lógicamente, está inserto en los comportamientos sociales de la época referidos al trato entre parejas. Así que tenía su continuidad más allá de lo que en las fiestas sucedía. Véase cómo continúa el anterior testimonio:

Cuando ya llevaba por ejemplo un año o así [encontrándose con la novia solamente en las fiestas], ya fui yo a su casa. Ya la niña era mayorcita, vamos, veinte años. Y le digo: –Niña yo voy a tu casa, ¡yo ya así no *pueo* estar, pegando flechazos, yo voy a tu casa! Y dice: –Pues anda y ve. –Total, que me dejaron.

–Y ¿la cuestión cuál era, pedirle permiso a la madre para qué?

–Pedirle permiso a la madre, que si quería que yo me sentara a hablar con la hija. Y me dijo: –Pues mire *usté*, Juan, va vd. a ser el primero, no ha tenido novio, y va vd a ser el primero, así que *usté*, ea, ¡pa adelante! Y ya... yendo por la casa... pues íbamos a las fiestas y lo primero que apañaba yo eran dos sillas. Bueno, tres: una *pa* mi mujer, y otra *pa* mi suegra, y otra *pa* mí.

–Entonces “para acabar de hacerse novios”, la cuestión era ir él a casa de ella y charlar un rato...

–Y charlaban un rato, pero un rato sentaos en la silla, por ejemplo tú aquí, ella aquí, y la madre por delante.... (A.2.11).

Cosas similares cuentan todos los entrevistados cuya juventud transcurrió en las primeras décadas del siglo. Así Juan Castillo, de Motril:

En aquel tiempo iban las mayores, las mujeres, acompañando a sus hijas solas, para vigilar. Los padres iban cuando tenían gusto y querían, pero las madres era obligado tener que ir acompañando a sus hijas. Pero mayormente en las fiestas se divertía la gente joven. (A.4.3).

El control familiar estaba legitimado por los usos y costumbres, pero podía llegar a extremos de intolerancia cerrada. Salvador Arrabal testimonia un ejemplo de un fin de fiesta accidentado porque una chica, habiendo sido advertida por su padre de que si en la fiesta la pretendía un determinado joven que andaba detrás de ella, que bailara una copla –como era la costumbre en muchos sitios– pero que después se retirara. Pero a la joven, le gustaba aquel muchacho... Lo cuenta en estos términos:

Le tenía *encargao* el padre a la hija que si la sacaba a bailar aquel fulano con ella, que ella se retirara. Que bailara una copla, por no hacerle el feo, pero que después se retirara. Entoces ella, que era nueva [joven] y también andaba detrás de él, bailó una copla con éste de Paco Rando, y a la mijilla pues bailó otra, ¡y siguió bailando!.

El padre se levantó... y con el garrote ¡buenoo!, le dió a él con el palo, y le dio a ella... y allí se acabó la fiesta. (A.3.7).

Respecto al papelón de las madres (no ha de considerarse el papel como el del malo de la película), Andrés Jiménez cuenta que éstas solían hacerse acompañar de alguna más, aunque fuera para asegurar un rato de charla. Pero también para que la niña no se la diera...

En las fiestas antiguas, la madre iba siempre. Y otra más al menos, que le acompañaba, por si se quedaba dormida la madre, o por si tenía que salir por ejemplo a hacer una necesidad... y para tener con quién hablar. Con un ojo en un lado y otro en la hija que andaba en la fiesta. Si había tres hijas y una no tenía novio, ésa se tenía que quedar de carabina. (C.4.5).

Como he anticipado arriba, de los testimonios escritos del S. XIX referidos a este tipo de fiestas, se deduce que antes del actual siglo, además de la presencia de la autoridad materna (o paterna), el ritual incluía la presencia de otro tipo de autoridad *pública*, que junto a la familiar, constituía un *tribunal de apelación, institucionalizado por la costumbre no escrita*, ante posibles encuentros violentos que pudieran sobrevenir durante el baile. Para el caso de Granada, contamos con los interesantes textos del citado Afán de Ribera, que para una de las fiestas descritas, acaecida en un pueblo de la vega granadina, cita la existencia del cura y del alcalde de barrio:

Todos vestidos de día de fiesta, alegres, chistosos, y desde *el Sr. Alcalde de barrio, que se colocaba junto al Sr. Cura*, desde las personas de más posición en el distrito rural, *hasta las madres guardianas cuidadosas de aquel manojo de flores*, en el que hacían el papel de espinas varios chiquillos traviesos, todos los rostros demostraban bondad, todas las palabras alegría. Ya reunidos, la sencilla orquesta preludiaba una marcha, y salían al medio de la placeta los actores llamados jugueteros, hoy desconocidos entre nosotros. (B.1.1).

Poco más abajo, A. de Ribera refiere –quizás un tanto ingénuamente– que durante el baile (B.1.9) «ocurrían escenas que nunca pasaban a ser desagradables, tanto por la docilidad y buena fe de los antiguos campesinos, cuanto por el respeto a la Iglesia y a la Justicia». Y más abajo detalla uno de los típicos momentos en que esas ocasiones podían sobrevenir:

Pero no todo eran tortas y pan pintado, pues algún díscolo de los que acuden a aguar las fiestas, solían endilgar la siguiente:

La niña que está bailando
parece una clavellina,
y el bailaror que la baila
parece un Juan de las Viñas;

lo que valían al imprudente algún que otro pescozón del aludido o sus compadres, y se tramaba riña, y el lance no pasaba a mayores, *porque el tribunal sin apelación del Sr. Cura y del Alcalde* lo condenaban a marcharse del sitio y a no tomar parte en más funciones en largo tiempo. (B.1.12).

Leyendo estos textos, alguien podrían pensar que la costumbre, aparte de tener su mayor o menor pizca de gracia, recuerda a los consejos que Platón hace 25 siglos, dio para los bailes de su época, a propósito de la necesidad de algún tipo de autoridad para que los jóvenes no se 'desmadren'. Los dueños de las actuales discotecas, no suelen caer en la ingenuidad de dejar de contar con los guardas o "guardianes", aunque su papel y sus maneras, sean algo más contundentes –tantas veces no les cabe otro remedio– que las de las madres, cura y alcalde tal como funcionaban en la fiesta arriba descrita. Madre, cura y alcalde, velaban, además de por el orden público, por la moralidad pública, tal y como se entendían en la época. Los guardas de las discotecas, sólo velan por el orden, recuerdan más a la figura del padre con el garrote... De cualquier forma, y por lo que respecta a los bailes de candil, la existencia habitual de una autoridad constituida (más o menos institucionalizada), respondía a algo más que a la simple pervivencia de una costumbre pintoresca, mantenida por la inercia de la tradición. Pero esto ya nos introduce en otro argumento, igualmente caracterizador de las fiestas cuyo etnotexto aquí estoy reconstruyendo. Me refiero a los finales de fiesta accidentados y a la costumbre del *palo al candil*.

b.2. Fines de fiesta violentos. El palo al candil.

A pesar de la existencia de la "autoridad", tanto en los testimonios orales sobre fiestas de principios de siglo como en los textos escritos más antiguos, abundan las alusiones a los fines de fiesta violentos. Tanto, que este rasgo llegó a ser retenido por muchos como algo característico de los bailes o *fandangos de candil*. No todo el campo era orégano, como parece pretender Afán de Ribera en sus pasajes, un tanto idílicos. La mayoría de las veces, los celos y los despechos amorosos (siempre manifestados públicamente, como se va viendo), eran los desencadenantes. Puesto que las declaraciones eran

muchas veces cantadas en coplas improvisadas, este apartado servirá también como primera introducción al siguiente, donde realizo una explicación e interpretación del trovo en estas fiestas.

He aquí algunas referencias orales a fines de fiesta violentos.

Salvador Arrabal, durante una conversación mantenida con él en el campo de Zafarraya a propósito de las fiestas de su época y de historias que recordaba contadas por sus mayores, ante la pregunta de si supo de fines de fiesta violentos, me respondió:

—¡Bueno!... ¿Usted ve ese cortijo que se ve blanco, allí? Enfrente, poco más *pa* allá, hay un cortijo que le llamaban el Cortijo los Machos. Pues allí hubo una fiesta y se mataron tres o cuatro.

—¡Anda!

—Por las coplas, y por las novias... Aquello... ¡es que la gente era muy inculta!, la gente iba con la escopeta. Pero eso era hace más tiempo... (Zafarraya, Granada, A.3.6).

Algo semejante, en este caso con referencia particular al *palo al candil*, cuenta el fiestero de Málaga Pepe Molina a propósito de las fiestas de las que tiene noticias por sus padres y amigos mayores:

Otra costumbre muy bruta que había en zonas cerradas de los Montes a principios de siglo, era lo que llamaban *pegarle el palo al candil*. Bien para darle un beso a la que tenías al lado, o para meterle mano, o para darle un navajazo a un tío al que le tienes ganas. Y muchas cosas que ya han pasado. Si se hacía una fiesta en las Cuevas de Comares, y llegaban dos o tres del Llano de las Almendras o de la Arquería, tenían que ser muy conocidos, porque si no podía haber leña. Porque con que uno de los que llegaban, mirara solo a cualquier chica joven de las Cuevas, se liaba. Solo con mirar. Eso me lo ha contado Rafael Terrones. Y Blas, que eran muy amigos e iban a todas las fiestas. Y contaban que a ciertos sitios iban quince o veinte, porque si no los echaban... (C.3.16).

Las escenas de este tipo, podían tener origen durante el mismo desarrollo del baile, o bien otras veces sucedía que afloraban antiguas afrentas o despechos amorosos. Juan Castillo (Motril, Granada) me proporcionó una excelente narración de estas escenas, mezclando hechos concretos vividos por él con explicaciones genéricas de lo que solía suceder. Continuando la narración ya citada más arriba, a propósito de un joven que conseguía sentarse en el baile junto a una chica que él estaba pretendiendo, cuenta:

Que se sentaba con ella y estaba hablando con ella media hora o una hora y no conseguía nada, porque ella: —No, pues no y no y no y no... Pues se levantaba

(él)... y cuando salía a bailar (ella), le cantaban una copla: ya de *picaila*. Y de ahí venían ya los disgustos y las discusiones. Como no había conseguido lo que él pretendía, pues ya se encontraba él un poco agraviado y un poco avergonzado. Entonces le soltaba alguna copla un poco picaresca, un poco encizajadora (...).

Muchas fiestas acababan a palos. El primero iba *pa* la luz. Y con el que lo daba, siempre se agregaban cuatro o cinco. Uno cogía la puerta, otro cogía una silla... y el que había en la puerta siempre era el más fuerte. Tío que se acercaba a la puerta, lo cogía del pescuezo y pun, a la calle (ja, ja, ja). De esas cosas han pasado muchas veces...

Aquí en las Ventillas, hay uno que todavía vive, que se llama Antonio, ha estado de pastor mucho tiempo con un señor ahí, en el Coto Galindo (...). Y siempre que se formaban bailes por el Cortijo Morales, lo buscaban, dándole algo, para ir *esbaratar* el baile con los que se juntaban con él. Ese se ponía en la puerta, y tío que salía, iba de cabeza al balate, o al *chumbá* o a donde fuera.

P.—Pero ¿había entonces uno en la puerta con una “misión” prevista?

R.—La misión era tirarlo, como el que tira una naranja *podría*.

P.—¿Por qué?

R.—Pa *esbaratar* el baile, el objeto que llevaban era estropear el baile.

P.—Luego en esos casos, el problema venía de antes...

R.—Sí, a veces se enteraban de que había baile e iban a estropearlo, porque tenían hinchas ya de antes... Por ejemplo: Ahí van dos, que han *formao* el baile, que son fulano y fulano y están pretendiendo a fulana y fulana. Y a esas las han pretendido estos otros y no las han conseguido. Aquellos se han montado su baile. Pues ahora vamos a ir a *esfaratarse* (je, je)... Siempre las cosas parten de algo. Tanto lo bueno como lo malo. (A.4.5 y ss).

Estos fines nos hablan de prácticas comunes, extendidas por todo el campo andaluz, pero también en la ciudad, aunque como ya sabemos, este tipo de bailes en las ciudades andaluzas desaparecieron a finales del siglo pasado. Antonio Lopera, trovero de Priego de Córdoba nacido en 1925, cuenta que de pequeño, teniendo como tenía facilidad para trovar coplas, los mayores lo llevaban a algunas fiestas de baile. Recuerda haber improvisado coplas a petición de los mayores, alusivas a temas que, sin saber él que podrían provocar escozores, los provocaban. Los mayores, unas veces se reían con el pequeño, pero otras se aprovechaban, un tanto desaprensivamente, de su ingenuidad. Así fue descubriendo el poder de las palabras...

Yo me acuerdo de un baile que terminó cuando alguien cantó una copla que me había pedido antes que le levantara⁶. La levanté, se la dije, y fue cantarla éste (no recuerdo cómo iba la copla), ¡y liarsetos a palos!. (Antonio Lopera, declaración personal).

⁶Levantar coplas, en terminología de la zona, es sinónimo de improvisarlas.

He aquí un caso concreto, incluidas las coplas, que acabó trágicamente. Lo cuenta Rafael Santiago, fiestero de Santo Pitar (Málaga), que sigue cantando verdiales como desde joven. (Aunque la mayoría de las veces no ya en el campo o en reuniones familiares, sino en la ciudad y en un escenario):

En las aldeas... se picaban entre sí unos y otros muchísimo (...). Y pasaba eso. Mi padre, que en paz descansa, ha visto fiestas con muertes por temas de novias. Y por cierto hay una copla que se cuenta. Uno le quitó la novia a otro. En una fiesta se encontraron los tres, novia incluida. Entonces el novio nuevo cantó la siguiente copla al otro [se ve que ya se habían ido calentando antes...]:

Qué penilla será el ver
la prenda que un hombre estima
en manos de otro gaché.
Por ser un hombre gallina
y no atreverse con él.

Claro, lo dejó de cobarde ante la antigua novia y ante todos los que allí estaban. Pero se ve que éste ya llevaba *preparao* algo. Y le dijo:

No te fíes del gallina
y más si tiene espolones.
Ahí llevas pólvora fina
revuelta con perdigones,
guapo, recibe esa china.

Le pegó un tiro y allí lo dejó.

P.—Eso ¿se lo han contado a usted?

R.—Eso es real. Hombre, la gente no va por ahí inventando historietas de ese tipo... (A.5.1).

No obstante estas noticias, los casos de muertes se cuentan como excepcionales.

Las descripciones que nos han llegado a través de textos escritos del S. XIX, confirman que los fines de fiesta accidentados, eran incluso retenidos como *constitutivos* de este tipo de reuniones. También sirven para comprobar coincidencias interesantes. José María Gutiérrez de Alba, autor sevillano del último tercio del pasado siglo, caracteriza justamente así el final habitual de estas fiestas. Las cursivas son mías:

Mientras todos gozan, *uno solo hay que está reventando de coraje*; que se muerde los labios porque *Mariquilla no ha querido bailar con él una copla de malagueñas* (...). No le ha sentado bien aquel desaire, porque lo atribuye a que Pepillo el de la guitarra anda con ella en dimes y diretes, y hay quien asegura que la moza se muere por sus peazos.

Así es que *deseando vengar la ofensa, se ha puesto de acuerdo con otros dos de sus camaradas, y tratan nada menos que de armar un bronquis, por otro nombre: acabar el baile como el rosario de Espera, que, según dicen, concluyó a trastazos.* En efecto: unode ellos se *acerca a la luz* pausadamente, y cuando nadie le mira, *la apaga* de un soplo y todo queda en tinieblas.

Y las mujeres chillan, y (...) hay bofetón que canta el credo, y pellizco que arranca el pedazo; y la guitarra se hace trizas de cabeza en cabeza, y las sillas vuelan sin alas, y hay navaja en mano, y no pocas veces su correspondiente puñaladilla. Y al fin acude la ronda [de policía] y unos salen para el hospital y otros para *casa de abuela*; y otros van a dormir celebrando la gracia, mientras la vieja del rincón se escapa por un lado con la rubilla, a quien espera en la calle un señorito a quien malas lenguas culpan de haber provocado el alboroto.

Este, lector amado, suele ser UN BAILE DE CANDIL en mi tierra. No todos concluyen del mismo modo; pero como *esto acontece con bastante frecuencia*, te lo aviso, por si te da la tentación de concurrir a alguna de estas reuniones, que te pongas no muy lejos de la salida por si la luz se apaga. (Anexos, B.5.3 y B.5.4).

Éste y el siguiente texto escrito, coinciden en muchas situaciones con las descritas arriba a través de testimonios orales. El que sigue es de Afán de Ribera. Forma parte de su artículo «El día de la Cruz» (Granada, 1872). Para entender bien el texto, hay que tener en cuenta lo ya comentado de la presencia de las madres: si la madre no consentía al pretendiente de su hija, no había nada que hacer. Si además se implicaba el padre (vid supra texto A.3.7 apartado b.1), era señal de que el ambiente estaba ya tan caldeado que la pelea podía estar a punto de llegar. Puesto que ya conocemos por testimonios orales la verosimilitud de la situación, este texto costumbrista gana enteros en credibilidad:

–Que cante Lucía, pidieron varios mozos. Lucía era la rubia de la postrer hora [había llegado comenzada ya la fiesta].

–*Mi hija está ronca, contestó la mamá dándose aires de soberana.*

–Vaya, D^a Trinidad, con este vasito de rosoli se le aclarará el órgano. Esto dijo presentándolo un joven bien parecido, a cuya vista la madre se puso verde (...). Pero ella [Lucía, la hija] se acercó la copa a los labios, desentendiéndose del regaño que la esperaba.

–*Ya se armará el llo, aseguró D. Francisco; la mamá no quiere al amante y la chica parece que sí.* (B.2.11 y ss).

[D, Francisco, recurso literario por el que A. de Ribera personifica a la colectividad]. Continúa la narración con varias coplas que canta la niña y otras de los pretendientes (detalladas abajo en el apartado del trovo). La chica tirando los tejos a los cantaores, y éstos pasando también del aviso materno. La fiesta acaba así:

Pueden figurarse nuestros lectores, *la huelga* que se movería (...). Doña Trinidad se levantó hecha un basilisco, y sin hacer caso de la Damiana [la anfitriona de la fiesta] se fue con su prole, pero antes de salir del portal, *sonaron unas bofetadas* de rechupete y los gritos y carreras de ordenanza. El pellejero [el padre de las dos chicas] había llegado, era hombre de malas pulgas y fue quien propinó aquellos tapabocas a los cantadores. *Estos echaron mano a las navajas* y se movió la del Rosario de la Aurora. Resultado, que hubo conducción al arresto, lloros y desmayos en las hembras, sin que la poderosa facundia de D. Francisco y de la casera pudiesen volver a la festividad su primitiva alegría. Fueron retirándose bastantes personas y solo los afortunados galanes se quedaron en el redondel y entre ellos el artillero y para entretener el rato después de saludar nuevamente a la bota, se dedicaron a decir acertijos y narrar chascarrillos... (Ibidem).

Había mucho de institucionalizado en estas fiestas. Aunque todo ocurría de manera espontánea, en cada lugar con sus matices y en cada ocasión con sus particularidades, se delinean rasgos recurrentes.

Ante el hecho del trato entre jóvenes previo al noviazgo, cada sociedad responde, con prácticas culturales como éstas u otras, similares o diversas. Lo que de esto me interesa resaltar aquí es que estas prácticas, en la medida en que –como es el caso–, están socialmente asimiladas, institucionalizadas, son convenciones culturales, cultura en una palabra. Así que conocer estas prácticas es conocer mejor esa sociedad, sus mentalidades colectivas, entendidas como convenciones culturales más o menos institucionalizados por predominantes. Al *palo al candil* quizás no quepa otorgarle el *rango de institución cultural*. Pero analizado en su conjunto, nos dice mucho. Cuando el palo al candil estaba previsto de antemano, nos habla de una particular manera –más o menos violenta– de expresar un rechazo o disconformidad por el fracaso ante el intento fallido –por parte de un joven– de establecer una relación de tipo amoroso con determinada mujer. (Una especie de protesta inútil). O bien, en otras ocasiones, el palo al candil es manifestación de que un joven quiere impedir que determinada joven establezca relaciones con otros chicos a partir de la nueva fiesta (medida preventiva, prevista de antemano con una frecuencia llamativa). En un caso y otro, manifiesta la manera como los celos o rencores por asuntos amorosos, se resolvían públicamente a través de este tipo de fiestas.

b.3. Petición de pareja durante el baile.

Será útil establecer hasta qué punto estaban ritualizados estos bailes en la época que estamos analizando. Un rasgo particular, que nos habla de prácticas comunes extendidas por diversos lugares de Andalucía, era la manera de invitar a una chica a bailar. La pregunta variaba. Si la chica no estaba bailando, se le hacía directamente a ella. Si ya estaba bailando con otro, la pregunta se le hacía a él. La convención, aunque con variantes según época y lugar, estaba no obstante bien establecida en unos casos y otros. En varias entrevistas orales, afloran datos que, si no se dejan pasar por alto, nos hablan de continuidades. Así p.e. en la aldea de Charilla, Jaén :

En el baile, a lo mejor estaba la mozuela sentada con la madre (...). Entonces llegaba el mozuelo y decía: *—¿Tiene usted pareja? Si tenías confianza, la llamabas por su nombre. Si no tenía pareja, le preguntabas: —¿Quiere usted bailar? Y te decía: pues sí. ¡O pues no! Si la muchacha estaba esperando a otro, pues a lo mejor decía que no, y punto (...).*

Entonces, se ponían a bailar. Si había otro que quería bailar también con ella, cuando le parecía, llegaba y decía al otro, al que ya estaba bailando con ella: *—¿Hace usted el favor? Y siempre él le decía que sí. Pero ella podía decidir que no, en ese caso ella decidía: si ella no quería, porque iba a gusto con el otro, le decía que no. Así era como se pretendían las mozuelas. Allí bailando se le decía lo que había que decirle, ¡porque de otra manera no se podía hablar con la tía!. Porque las mujeres estaban en un lado, los hombres en otro, y ¡allí no había quién respirara! (A.1.8 y 9).*

«Así era como se pretendían las mozuelas». Bien claro lo afirma: en ningún otro momento se podía hablar con ellas. Y ellas, en ningún otro momento podían iniciar relaciones con los chicos. El flechazo podía llegar, como hemos visto poco más arriba. Era algo, qué duda cabe, muy personal. Pero llegaba no en la soledad de un rincón, sino en el marco de un rito festivo, “La colectividad” contemplaba. Y la familia, había de refrendar esa relación, con su visto bueno. Se hacía presente de tal manera la mirada “del otro”, de los otros, que lo privado casi no existía, o quedaba muy en el interior. La *privacidad* completa en los bailes, no llegará hasta que, con la discoteca (años 60), la “colectividad” se diluya en multitud, en agregado más o menos anónimo de parejas que no se conocen entre sí.

En Villanueva de Algaidas (Málaga), la convención para la pregunta al hombre, una vez que la pareja ya estaba bailando, era muy semejante: «Tantas veces he estado yo

bailando y alguien me ha dicho: Juan, *¿hace el favor?* Y ése ha bailado dos coplas o tres, sí hombre, claro, es que eso es así. *Se están bailando las coplas que quiera la bailaora*». (A.2.8).

A lo que se ve, la convención pedía en muchos lugares que la chica aceptara aunque fuera una copla o dos. Quedaba feo que ella negara eso al nuevo pretendiente. Si la chica seguía más tiempo, era una manera de mostrar agrado. Ahora bien, si había prevención paterna, se debía negar de cualquier forma (salvo la copla o las dos coplas de rigor). A eso alude un texto ya visto arriba, en el que Salvador Arrabal (Zafarraya, Granada) cuenta: «El padre le tenía encargao a la hija que si la sacaba a bailar aquel fulano, que ella se retirara. Que bailara una copla, por no hacerle el feo, pero que después se retirara (...)». (A.3.7).

Una sólo referencia a esto he encontrado en textos escritos del siglo XIX, pero lo suficientemente explícita como para confirmar y ampliar el alcance de esta convención. Así lo narra A. de Ribera en “El día de la Cruz”:

En esto se levantaron dos jaques, y acercándose a los bailadores [dos mozos que están bailando con sendas chicas, hermanas entre sí] dijeron:

—*¿Se hace el favor* de que demos una vuelta con sus parejas?

La costumbre es ley, y por más que no les agradara mucho, los segundos saludaron tocándose al filo del sombrero, y ocuparon un rincón (...). (B.2.6).

A primera vista, se podría interpretar el texto en el sentido de que la mujer no tenía arte ni parte en la decisión, puesto que el nuevo pretendiente había de pedir permiso *al otro*, y no a la mujer. Pero véase que más bien sucedía al contrario. El texto dice que no les agradó a los jóvenes que ya estaban bailando, no que no le agradara a las chicas. La explicación es la siguiente: si realmente eran esas fiestas el único momento en que las mujeres solteras podían bailar con unos y con otros, *la convención hacía que ninguno, por muy a gusto que estuviera con su eventual pareja, pudiera impedir que ella siguiera teniendo la posibilidad de elegir entre cuantos la pretendieran*. (Otra historia era cuántos y quiénes la pretendieran, así como la necesidad del posterior consentimiento familiar). Así parece confirmarlo el pasaje, tal como lo sigue narrando A. de Ribera: desde el rincón, *como en venganza*, cantó uno de los desplazados:

Un amor tenía yo
 que me decía llorando
 que nunca me olvidaría
 y ya me estaba olvidando.

Se ve pues, que el agraviado es el que primero estaba bailando. Que el “agravio” viene de la chica, que accede a bailar con el nuevo pretendiente, y no de éste. Si esto es así, es porque la chica al fin y al cabo, podía negarse a bailar con el nuevo pretendiente, al menos una vez bailada la copla o las dos coplas de rigor. Una fina manera de evitar que el machismo imperante se infiltrara hasta extremos de impedir una cierta libertad de elección a las chicas. Otra cosa, insisto, era el exceso –frecuente– de autoridad paterna.

b.4. Las rifas y los abrazos.

De pujas o rifas de muy diverso tipo y de rituales de abrazos al final del baile, tenemos noticias de bastantes lugares de la Península, sobre todo para la época navideña. La mayoría de las veces, estos dos ritos se encontraban separados, pero otras muchas aparecían juntos, formando parte de un ritual integrado. Algunos, como Mandly (1995: 141) ven en la rifa un ritual agrario de tipo saturnalicio, retrotrayendo así la práctica a épocas muy remotas. Están bien documentadas, y aún se hacen –confusa y desdibujadamente– en algunas localidades, en la zona de Murcia y las Cuadrillas (Luna, 1992: 45 y ss) y de Málaga. Puesto que se daban en época de abundancia y festiva a un tiempo, la prodigalidad se manifestaba de diversas maneras. Frecuentemente aparecen asociadas a Cofradías de culto a santos, o a Hermandades, a las fiestas del 28 de diciembre, día de los Inocentes, de lo que en Andalucía oriental y Murcia tenemos abundantes testimonios hasta hace escasamente unas décadas. Y no pocos autores las conectan, además de con rituales saturnalicios, con un antiguo culto a los muertos, ritos agrarios, etc. Es difícil precisar hasta qué punto los ritos en torno a los ff de la época navideña, que han llegado hasta las puertas del S. XX (culto a las Ánimas y a los Inocentes), sean reorientación ecléctica, más o menos fomentada por la Iglesia, de ritos anteriores. Todo parece indicar que así es⁷.

⁷BRISSET MARTÍN, Demetrio. «Fiestas y cofradías de inocentes y ánimas en Granada». *Gaceta de Antropología*, Granada, n.6, 1988, pp. 41-46.

Lo que aquí interesa es destacar de qué manera esta práctica estaba ligada a las fiestas de baile. Por lo que respecta a testimonios orales para Andalucía en las primeras décadas del siglo XX, de donde tenemos más noticias de estas prácticas es de las fiestas de verdiales de la provincia de Málaga, y en concreto de las zonas rurales al oeste del río Guadalmedina. Todavía en las primeras décadas de este siglo, la asociación al culto a las Ánimas estaba vigente, pero conforme avanzan los años, asistimos a un proceso de desvinculación y pérdida de este tipo de ritos. He aquí el testimonio de Andrés Jiménez:

La rifa era la forma de sacar el dinero para la ermita, para las Ánimas, sobre todo: veinte duros para que baile fulanita con fulanito. Veinte duros para que se salga esa a la puerta mientras que estén tocando... había infinidad de maneras, según lo que se le ocurriera a cada uno. Eso no ha existido en la zona de Comares nunca. Para sacar dinero esos días, valía casi todo. Para ganar dinero para la ermita, estaban dispuestos a tocar, si se lo pedían, con los pies dentro de un pileta de agua, o con uno subido a cuestras... Todo esto sólo se acostumbraba hacer en la época de Navidad, sólo entonces se llevaba el sombrero de flores (...). (C.4.9).

Para ampliar sobre este particular del ritual de las Ánimas y sobre la evolución a que este rito se vio sometido a principios de siglo, ref. tomo de anexos, II, C.4. El texto recién citado se refiere a la fiesta de verdiales (y en una zona, la del Puerto de la Torre) en las primeras décadas de este siglo. Poco después, comienza a desvincularse el rito del culto a las Ánimas, reorientándose el ritual hacia contenidos de tipo relacional (de parejas o entre toda la comunidad) o bien de tipo puramente lúdico: celebración de una época festiva y de plenitud. Así resume la práctica de la rifa Antonio Mandly (habría que referir este texto más bien a cómo se encontraba la práctica de la rifa en los años 50-60):

El tipo de puja que apenas se produce ya, y que ha estado en la base de la fiesta de los tontos se conoce con el nombre de "rifa". Coincide con el momento del ciclo estacional en que "todo el mundo tiene dinero" –finales de diciembre– y, por tanto, la desigualdad real que se temple accidentalmente, tiende a ser diluida simbólicamente en este tiempo intenso sin juicio de futuro. Si por ejemplo, un muchacho ha sido postergado por la familia de la muchacha que le gusta, y éste ve a su rival sentado alrededor de la mesa en que comparten unas tapas la citada mozuela, sus hermanos, sus padres y hasta su abuela, tiene una ocasión de oro para rifar a su antagonista entregando al alcalde de la panda los sesenta o los cien duros "por una lucha de fiesta", "pa que ese salga a la calle", mientras dure esta lucha de fiesta. El alcalde vocea a la concurrencia –si es que no se oyó– por quién y por lo que va la próxima lucha, y el *rifao* tiene la ocasión de demostrar quién es, dando al alcalde una cantidad superior para permanecer en su sitio o –cosa que ocurre frecuentemente– para, en un alarde de imaginación romper el cerco en torno a su persona representando los valores propios de su sexo, apuntando detalles ante los presentes que permitan vislumbrar hasta dónde puede llegar su hombría. "Yo

me salgo en esta lucha, pero aquí tienes cien duros, pa que en la que sigue, ése me traiga a cuestras desde la calle, y me siente en mi silla". (Mandly, 1984: 473-74).

Este texto es buen ejemplo de ritual festivo muy directamente centrado en el trato entre parejas, aunque con implicación de toda la comunidad. Sin embargo el siguiente, narrado por el fiestero Alonso Martín (el mismo de la entrevista C.1, que en 1989 escribió un librito contando sus vivencias de la fiesta), es un buen ejemplo de otro tipo de contexto cultural, en el que se ha producido una "reorientación" de la práctica hacia contenidos puramente lúdicos, mezclados con otros de afirmación del prestigio social que otorgaba la ingeniosidad de saber pujar y de vencer en esa puja:

Había personas en las zonas verdialeras, que sin ser aficionados a la fiesta les ilusionaba participar en las discusiones que se formaban en torno a las rifas. Cuenta Salvador Padilla, que en el cortijo de los Postigos, una mañana del 28 de Diciembre, esta familia estrenaba traje, y como era normal en todos los cortijos había horno para el pan. Un miembro de la familia hizo una rifa de 500 pesetas [léase "pujó con 500 pesetas"] para que el cuñado se metiera en el horno a escuchar una lucha de fiesta [una tanda o serie de coplas de verdiales], y como es normal saldría lleno de tizne. A continuación éste dio mil pesetas para que se metiera el anterior. Éste aceptó y se quitó la chaqueta con intención de entrar; el otro con habilidad, al ver la chaqueta se la puso y dijo: las mil pesetas las doy yo para meterme ahora. Entonces el otro, viendo que se metía con su chaqueta ofreció 1.200 pesetas para que no se metiera. Fueron pagadas las 1.200 pesetas y los dos escucharon la lucha de fiesta sin tenerse que meter en el horno. (Martín, 1989:19).

Hasta hace no muchos años, el ritual de la rifa o de la puja era parte de la fiesta en las pandas de verdiales. Cada panda llevaba –en sus paseos festivos por los lagares cercanos, durante los días centrales de la Navidad– sus seguidores, que eran amigos de los componentes de la comparsa o cuadrilla. La puja de estos seguidores, que participaban en la *fiesta*, podía ser lo que animara al *alcalde* de la panda a iniciar una *lucha* de fiesta. Antonio Mandly ha trazado una buena radiografía del ritual festivo de estas pandas o «comparsas de *catetos*, marchando en son de *fiesta*, armados con los instrumentos y presididos por la bandera que lleva cosida una gran estampa de su Virgen delante del alcalde de panda y el caracola –que anunciaba la llegada a lagares y ventas a donde se iban encaminando–». (Mandly, 19484: 466). Pitt-Rivers aventuró una interesante explicación del simbolismo encerrado en este ritual de fiesta, como bien observa Mandly en el artículo citado:

En las asunciones sociales que subyacen al comportamiento individual de los competidores, y que la rifa refleja tan nítidamente, vemos esa preocupación por adquirir prestigio –u honor, como dice Pitt Rivers– mediante la beneficencia y no, como en los países anglosajones, mediante la posesión. Pues «el honor mediterráneo deriva de la denominación de las personas, y no de las cosas, y ese es el fin que distingue los valores adquisitivos de Andalucía⁸». (Ibidem: 474).

Actualmente se hacen algunas rifas –aunque predomina la mirada puesta en los visitantes, o los ánimos recuperacionistas– en algunas ventas de la carretera de las Pedrizas y Montes (provincia de Málaga).

Para acabar de describir el significado profundo de las pujas, recurriré de nuevo a testimonios escritos del S. XIX. Afán de Ribera nos ha dejado un delicioso artículo en el que *re-construye* al estilo costumbrista de la época un baile de rifas acaecido en un pueblo de la vega granadina, artículo que por su interés he transcrito al completo en el tomo de apéndices (B.1). Su comentario, además, nos servirá como introducción a la práctica de los *abrazos de fin de baile*. Véase el siguiente pasaje:

Sabido es, porque hoy subsiste la costumbre, que al finalizar las parejas su tarea, dan las mujeres un ceremonioso abrazo al que ha bailado con ellas, haciendo lo mismo por vía de remuneración con los tocadores y cantadores.

Pues bien, en el acto de cesar la música para un rato de descanso, que era siempre al escucharse una palmada del presidente, tenía lugar la rifa de los abrazos.

Ésta consistía en *ofrecer un jóven una cantidad cualquiera, porque la bailadora no abrazara a su pareja y sí al interpelante, o a otro de la reunión, como por ejemplo, a un pretendiente desairado, o al novio que tuviera antes, para causar celos al actual*.

Así se mostraba el rumbo y garbo de los mozuelos, y ocurrían escenas que nunca pasaban a ser desagradables, tanto por la docilidad y buena fe de los antiguos campesinos, cuanto por el respeto a la Iglesia y a la Justicia.

También algunos aristócratas se mezclaban en esta diversión popular, y entonces la gran bandeja de plata, situada delante de los mayordomos de Ánimas, se llenaba de sendos doblones de oro y pesos duros, algunos de los cuales pertenecían a ricos propietarios de las fincas inmediatas (...).

En efecto, ¿quién no sacrificaba una suma por dar un abrazo a cualquiera de aquellas jóvenes tan limpias y frescas, que correspondían con un fuerte estrujón cuando la dádiva era cumplida, y los aplausos del monaguillo, centinela obligado de la mesa petitoria, avisaban que era dorado o blanco el óbolo ofrecido?

⁸PITT-RIVERS, J. *Antropología del honor o política de los sexos*. (Barcelona, 1979), p.66. Cit. en artículo de ref.

¿Cuántas sensaciones desconocidas no experimentaba el novel amoroso ante aquel suavísimo contacto? Si el maligno Cupido disparaba todas sus flechas, no eran perdidas seguramente, pues para San Antonio, o lo más tarde para San Miguel, podían escucharse en la misa mayor de la parroquia una retaila de amonestaciones que dieran espanto al más furibundo solterón. (B.1.7-10).

El **abrazo del baile**, en efecto, es una antigua costumbre reflejada ya por Pérez de Hita como habitual en la Granada nazarí, en la que se licitaba algo que sólo en esas ocasiones estaba permitido socialmente: el abrazo entre jóvenes de distinto sexo. Aunque a la vista de los demás y como parte del ritual del baile. A veces esos abrazos eran prolegómeno de noviazgos y casamientos. El abrazo ritualizado, unido o no a la rifa, parece haber estado particularmente extendido por tierras de Granada. Y en efecto, contamos con testimonios que retrotraen esta costumbre, al menos, al siglo XV. Así, en las *Guerras Civiles de Granada*, de Giniés Pérez de Hita, se lee lo siguiente:

Estando ya tratado el casamiento [de un moro sevillano con Zayda], una noche, en cierta zambra, que se hacía en casa de Zayda, se halló presente Gazul (...). Pues como allí se hallase, y danzase Gazul la zambra con la hermosa Zayda, estando danzando, cogidos de la mano, —como era en aquel baile costumbre,— no pudo refrenar Gazul tanto que, con el demasiado amor que a Zayda tenía, *al tiempo que acabó de danzar, no la abrazase estrechamente*. Lo cual visto por el moro sevillano, que había de ser su esposo, así como un león, lleno y ciego de cólera, puso mano a su alfange, y fue por herir, con él, a Gazul...⁹.

En 1870, Pedro Antonio de Alarcón construye el argumento de su novela *El Niño de la Bola*, en gran parte en torno a un *baile de rifa* “por fandangos”, cuyo ritual del abrazo —puja para bailar con determinada mujer, o para impedir que alguien baile con ella, cuyo contenido se destinaba al culto que mantenía a la Cofradía del Niño de la Bola— es justamente el que él vivió en su Guadix natal durante su niñez y juventud, en torno a los años 20-30 del pasado siglo XIX.

En el artículo «El día de la Cruz» de Afán de Ribera, aparece narrado en detalle uno de los que debían ser habituales encontronazos a causa de un abrazo protocolario más apasionado de lo que la convención solía permitir. Doña Manuela, madre de Dolores, una de las chicas presentes en el baile, observa cómo uno —el sacristán—, se pasa de la raya en el abrazo que da a su hija:

⁹1ª parte, cap XVII, pp. 299 y ss.

–Sacristán, sacristán de los demontres, decía una vieja, *¿qué modo de cobrar el abrazo es ese?*

–¿Te asustas tía Manuela? Yo los doy de *cortijo jundío*, que así me los manda el médico y la doctrina.

–Pues en volviendo a hacerlo con mi Dolores, te tiro una silla y acabas de cantar letanías y responsos.

–Es que estoy yo aquí antes para romperle los costillares, afirmó un flamenco acercándose al reconvenido. Y luego repuso. *¿Quiere usted tomarse una puñalaita conmigo?*

(...) La pronta autoridad de don Frasquito, que mostró las insignias [de alcalde] en un bastoncillo de a cuarta, evitó la desazón y *fue arrojado el jaque, que había venido de otra parte a moverla.* (B.2.10).

Y una referencia más a los abrazos del baile en este otro texto del mismo autor, del que se deduce que el “pago” (el abrazo final), no era del todo obligado. Al menos, en las reuniones de baile más informales, como la que narra el texto de referencia: «Un amartelado mozalbeta suspiraba al compás de la malagueña, mirando a una rubia que se hacía notar por *los quiebro que daba al pago de los abrazos del baile*». (B.3.15).

Todavía en este siglo, esta costumbre existía por tierras de Almería. Así lo explica Aurelio Capmany en su obra enciclopédica a propósito de las costumbres en torno a los ff en la ciudad de Almería. A propósito “del fandango”, se lee lo siguiente:

«En él, cuando sale a bailar una mujer que goza de reputación de hermosa, todos los hombres presentes toman parte en la copla *para tener derecho después al consabido abrazo de la bailaora en cuanto se sienta, una vez concluido el baile*». (Capmany, 1944, 3 t.).

Pensando en que en la actualidad, los abrazos entre parejas jóvenes se han sustraído a todo tipo de ritos e inhibiciones, me parecía difícil encontrar a través de testimonios orales, algún resto de este antiguo rito, ni siquiera en boca de antiguos cortijeros. Sin embargo, algunos testimonios acabé por encontrar. El siguiente lo escribió Concepción Palacín en la revista *Isla de Arriarán*. Lo testimonia como vigente en los cortijos de los montes de Málaga hasta hace unas décadas. Queda bien explícito cómo iba el ritual del baile:

Empezaba a sonar el acompañamiento musical y uno de los fiesteros –el más decidido– se paraba reverencioso delante de la que ocupaba la silla más cercana al lugar de entrada, se levantaba la fiestera y uno y otra iban a situarse en el puesto de

rigor dando comienzo al paseillo. La primera mudanza con sus dos vueltas era invariable (...) *Cuando la bailaora creía conveniente finalizar su baile, extendía graciosamente los brazos entre los lazos de colorines que ornaban los palillos, en una estilización de abrazo de despedida, y volvía a su silla de anea.* El mozo se retiraba si otro llegaba a sustituirle y, de no llegar, invitaba a la siguiente en el corro.

Constituía una imperdonable descortesía que un bailaor se retirase sin que otro llegara a sustituirle, si la bailaora había esbozado ya el abrazo, o bien alguien le pidiera una cesión de pareja (...) (Palacín, 1993: 118).

Cuento también con un testimonio directo, de boca de Juan Castillo Gómez. La referencia muestra que la práctica del ritual del abrazo permanecía en algunos lugares a principios de siglo, pero ya muy desdibujada. HeLa aquí:

Algunas veces, al final de los bailes, como queriendo dar las gracias, como queriendo dar un homenaje, *las mujeres daban una especie de abrazo al hombre.*

P.-¿Cómo?! ¿Y cómo iba exactamente?

R.- Muy antiguo que era... pero... Que que yo he *estao* por ejemplo bailando, y al terminar de bailar, pues, hacen las mujeres así [me pone las manos sobre el cuello, y las va dejando caer por los hombros y brazos]

Y he visto también –que no lo han hecho conmigo–, pues... echar así, como un amago de abrazo... Que no es darlo, ni darle la cara ni besarla ni *na*, pero... Eso ya fue a última hora de cuando yo estaba mozueto, a última hora de cuando yo moceaba [finales de los 30, principios de los 40]. (A.4.12-13).

c. La improvisación de las coplas en los fandangos.

En esta disección por temas con que vengo reconstruyendo el etnotexto de los ff andaluces del siglo XIX y principios del XX, he dejado para el final el estudio del trovo. Porque he entendido que sólo se comprenderá en toda su significación, una vez analizados los puntos que se acaban de exponer.

Cuando hace años comencé a ahondar en el estudio de los ff, no tenía ni poca ni mucha idea del profundo significado que –hasta hace escasamente unas décadas–, tuvo la improvisación oral de coplas en el seno de las fiestas de ff. Tal es así, que he concluido que sin una profundización en los contenidos de esta práctica, la auténtica significación de esas fiestas quedaría sin desvelar. En la actualidad, esta práctica se puede dar por

desaparecida, salvo en algunas *fiestas de trovo*, en las cuales la celebración se centra precisamente en la exhibición de las capacidades improvisatorias de algunos *poetas* o *troveros*. La fiesta, así, se ha bifurcado: el baile junto con el cante y toda su trama relacional, van por un lado. El trovo –en los escasos lugares de la Península donde se cultiva–, va por otro.

Es más que probable que una buena parte de los juicios entusiastas que, en los textos citados en el cap. II, viajeros extranjeros emitieron acerca de los ff en el S. XIX, tengan mucho que ver con la práctica de la improvisación de las coplas durante estas reuniones festivas: en aquel entonces, el trovo era parte constitutiva de la fiesta. Una mirada superficial a estas fiestas –la más frecuente–, ya descubría en ellas un colorido y atractivo especial, que se captaba directamente. Pero una mirada más detenida, descubrirá en el trovo una de las claves para la mejor comprensión de *la fiesta*, sus particulares códigos simbólicos de tipo relacional. Lo que me propongo en las páginas que siguen, es realizar ambos tipos de mirada. La primera, previa, de tipo descriptivo, de tal manera que la narración de *qué* era esto, permita entender *qué sentido tenía* el trovo dentro de la fiesta. La segunda, de tipo interpretativo.

Como hasta ahora he venido haciendo, comenzaré por los testimonios orales referidos a las primeras décadas de este siglo. Continuaré con las referencias escritas a esta práctica durante el S. XIX. Después, realizaré algunas referencias históricas al trovo en la Península y fuera de ella, desde la Edad Media hasta hoy. Para una explicación del *cómo* y otros aspectos referidos a la *performance* del trovo (proceso de construcción, aprendizaje, etc.), me centraré en el estudio del trovo en la zona de las Subbéticas andaluzas, que es además un trovo “por fandangos”.

La siguiente conversación que mantuve en 1993 con Cristobal González en Charilla (Jaén), sirva como de comienzo en el darle la voz a los protagonistas:

P.–Veo que recuerda vd. esos bailes de su juventud con un especial cariño, ¿qué le atraía más?

R.–*Lo bonito del fandango era la pelea. Las letras, cada cual cantaba la que quería, aprendía o inventá. Lo bonito del fandango era cuando empezábamos a tocar y la gente a bailar, de momento tos los que sabían algo se juntaban allí y estaba cantando uno y estaba el otro esperando a que terminara pa salir, y a lo mejor cantaban 4 o 5, incluso hay coplas de pique, por ejemplo por las novias, y eso es lo bonito, porque ahora lo tenemos ensayao y cantamos dos, pero ya no es lo de antes, tiene que haber mucha gente que se pusiera a aprender esto ahora, pero ahora sólo se preocupan del cuba libre y la discoteca.*

—¿Me podría decir algún ejemplo de esas coplas de pique?
—Por ejemplo, le decías al que acababa de cantar una copla:

En la reja de la cárcel
tengo mi caballo *atao*.
Y me hace la puñeta
esa copla que has *cantao*.

También coplas bonicas, *pa* las mozas:

La madre que te parió
se merece una corona.
Y tú te mereces dos,
hermosa blanca paloma...

Se puede decir lo que uno quiera...

La luna se va se va,
déjela *usté* que se valla,
que la luna que yo espero
sale por una ventana.

P.—¿Y esa capacidad de improvisar las coplas? Porque supongo que unos la tendrían más que otros...

R.—Unos mozueros cantaban, otros no sabían. Mi abuelo era poeta¹⁰ yo he *salío* algo a él, mi abuelo sacaba una copla al momento... Entonces (...) cuando yo tenía 20 años y llegaba un baile, *pa toas* tenía una copla. Por ejemplo:

Eres bonita por fuera
y por dentro Dios lo sabe.
Eres un arca cerrada
que se le ha *perdío* la llave.

Viva Dios que eres hermosa
y te vas contoneando,
con el tipo de gitana
la gala te vas llevando...

—Puedo cantar un millón, aunque de esto hace casi cincuenta años, que tengo sesenta y tres. (A.1.5).

Testimonios de este tipo para los ff de principios de siglo, tenemos muchos. Concepción Palacín escribe a propósito de la improvisación en los bailes de verdiales malagueños:

Eran los momentos oportunos para que el enamorado de la bailaora pudiera hacerle una insinuación versificada en forma de cantas:

¹⁰Igual que en la zona del trovo de las subbéticas cordobesas, con la que casi linda la comarca de Alcalá, bajo el nombre de poetas son (eran) conocidos los que improvisaban las coplas.

Cuántas veces te dirán
salero por ti me muero.
Y yo no te digo *na*,
que soy el que más te quiero
y no te puedo olvidar.

O el peleado, un reproche:

María, si fueras mía,
te compraría un pañuelo.
pero como no lo eres,
que te lo compre tu abuelo.

O el amigo de ambos bailantes, un comentario muchas veces improvisado, como aquél de

Ahora sí que canto yo
con alegría y ahínco.
Porque ha salido a bailar
la Carmela con el bizco. (Palacín, 1993: 118).

De Villanueva de Algaidas (este pueblo está en la 'zona trovera' de la que más abajo escribo), Juan López cuenta lo siguiente:

Se cantaban coplas levantás, había gente que sabía coplas pa cada momento...
Otras veces, echábamos un rato de baile, y después: —¡Bueno!, pues que vengan los poetas y se sienten aquí en el centro. Y venga, a cantar coplas. [improvisadas]
¡No veas! Uno p.e. era de aquí, otro p.e. de Iznajar... Había una hembra *mu* guapa y tenía una pechera preciosa, y era poeta.

P.—¿Había mujeres poetas?

R.—Mujeres poetas había menos... ¡Pero había también! Como estaban con ella cantándole coplas, *contri* más verdes mejor. Disgustos nada, porque era medio en broma aunque se tiraran coplas fuertes. Aquello estaba precioso. (A. 2.6-7).

Salvador Arrabal, campesino de Zafarraya, ya citado anteriormente, afirma de manera contundente (A.3.2): «Yo pienso que casi todos los de mi generación, para declararse a una mujer, empezaban por cantarle y por salir a bailar con ella y esas cosas». Y es que ya sabemos que el inicio oficial de relaciones entre un chico y una chica joven, había de estar como refrendado por la comunidad, justamente a través de una fiesta de este tipo. A veces, cantar una copla a una chica suponía el anuncio público de que el mozo la pretendía, la petición de mano ante la familia y ante la vecindad. Después, vendría o no, junto a la correspondencia de la chica, el refrendo paterno.

A Juan Castillo (Motril, Granada) le hice la pregunta directamente:

P.—Don Juan, yo he oído por ahí que (...) sólo en esos bailes se declaraba uno a la chica que le gustaba, y fuera del baile no.

R.—*¡Correcto!, claro, claro...* “Esas dos que están bailando...” Porque está bailando una que tú pretendes:

Esas dos que están bailando,
una más alta que la otra,
una parece un clavel
y la otra es una rosa.

La que tú pretendes, ya sabe que la copla va pa ella. Está sabiendo algo... (A.4.2).

Lo mismo, con otras palabras y de forma más explícita, cuenta Santiago García (Arroyo Jabonero, Málaga):

P.—¿Y usted, qué cosas vivió que ahora ya no vea en la fiesta?

R.—*Pues antes era lo normal que uno se buscara novia cantándole, porque no podía ni siquiera arrimarse a una mujer, porque no le dejaban los padres. Entonces cantando coplas, se lo decía.*

P.—¿Y ella, si le caía bien la propuesta...?

R.—*Pues contestaba con otra copla.*

P.—¿Y si los padres no querían?

R.—*Pues no había na que hacer.*

P.—Ya se ve que era cosa de tres, no de dos...

R.—*Je, je, je. Claro. Por ejemplo, coplas como... El hombre le dice a ella...*

En el mirar solamente
comprenderás que te quiero.
Y también comprenderás
que quiero hablarte y no puedo.

Y entonces ella le dice, por ejemplo:

Ya que no me *pues* hablar,
hazme con los ojos señas,
que en algunas ocasiones
los ojos sirven de lengua.

P.—Eso haría que las fiestas tuvieran, para los jóvenes sobre todo, una emoción especial...

R.—*Claro. No siempre era el hombre el que empezaba. Por ejemplo recuerdo estas dos coplas, la primera cantada por un joven que llegó de fuera a la fiesta, y la segunda es la respuesta que le dio una mujer joven:*

Aunque soy forasterito,
no vengo en busca de amores.
Que me he dejado en mi tierra
el primor de los primores.

Eso le canta uno, a una que ha visto que le ha echado varias *mirailas*... Y a lo mejor la ha *cantao* para no provocar celos en los presentes y evitar problemas en la fiesta. Pero entonces va y le canta ella:

Si te has *dejao* en tu tierra
el primor de los primores,
aquí hay quien te quiera
con mejores condiciones.

Eso era una declaración de ella. Más claro, agua.

Casi todas eran referentes a los amores –sigue afirmando Santiago García–. Pero a veces eran más en broma. O no, o provocativas mezcladas con ironía. Por ejemplo.

Esa novia que tú tienes
primero la tuve yo.
Me alegra que te diviertas
con lo que a mí me sobró.

O totalmente en broma:

Esa copla que has *cantao*
te ha *salto* como un pimientito
Si la vuelves a cantar
pego un salto y te reviento. (A.5.2).

Esta última narración se refiere a las fiestas de verdiales. Hoy día, el trovo en los verdiales casi no se cultiva. Así dice el fiestero Alonso Martín (C.1.21): «Eso del trovo lo ha habido mucho por aquí también, pero ahora está *olvidao*».

Andrés Jiménez lo recuerda de la siguiente forma:

P.–¿Recuerda de memoria algunas de esas coplas improvisadas?

R.–Las coplillas eran para el juego del amor, o para quejas... mezcladas con el humor a lo mejor. Como por ejemplo:

Si mi suegro no me quiere
porque no tengo corbata,
como vaya luego a verte
me colgaré una alpargata

Y declaraciones de amor completas, como esa de:

Si yo supiera de cierto
que me decías que sí,
en este mismo momento
te lo mandaba decir
aunque fuera con el viento.

Y ella le responde:

Si yo supera de cierta
que tú ibas a venir,
dejaba la puerta abierta
y en la escalera el candil.

Ya no podía estar más hecho el negocio. Eso que ahora puede sonar a poca cosa, podía estar siendo una auténtica declaración. Se declaraban en la fiesta (...) en la fiesta, las coplas casi todas son alusivas, no se cantan por cantar. Por ejemplo:

Desde aquí te estoy mirando
y tú mirándome estás.
Desde aquí te estoy diciendo
y tú diciéndome estás;
y nos vamos entendiendo.

No podía ser más alusiva, decirle eso a una mujer, sólo se le decía cuando había flechazo. (C.4.12).

De los años cincuenta data la siguiente relación o intercambio de coplas entre un joven y una chica, que ya se habían conocido en otro baile y estaban a punto de ser novios. Aún no había tenido lugar el “refrendo” popular, la declaración pública, que por fin acaeció en la fiesta de baile en la que cantaron estas coplas. Fue en los ventorros de Balerma, al norte de Loja (Granada) y sirva como ejemplo de intercambio de alusiones entre dos enamorados. Me la transmitió en 1992 Dña Isabel Fernández Campos, que la recordaba con increíble lucidez –aunque dijo que hubo alguna copla más, que ya había olvidado–.

(Él)
Ere un hermoso clavé
que te encuentro saludable.
También deseo *sabé*
de tu familia y tus *padre*
si están de la vida bien.

(Ella)
Vaya con Dios, *camará,*
que le contesta el clavel.
Que estamos sin *novedá.*
Y *usté* me dirá también
su familia cómo está.

(Él)
Están todos de primera
se lo digo a *usté*, señora.
pa comer mucho si hubiera.
Que estén siempre como ahora
y mejor, lo que Dios quiera.

(Ella)
Yo me alegro que tu gente
se encuentre bien de *salú*.
Y te contesto decente,
si no te disgustas tú,
muchas gracias, igualmente.

(Él)
Eres un ramo de flores,
bendita tu condición.
Te digo de mis amores,
que aquí está mi corazón
en las mismas condiciones.

Hubo algunas coplas más que Dña Isabel no recuerda. Y así fue la “despedida”:

(Él)
Me despido veterano
de su persona, mujer.
Adios, cuerpo soberano,
que siga de salud bien
y hasta otra, si *encartamo*.

(Ella)
Vaya *usté* con Dios, buen mozo,
y que no le pase *na*.
Como siga sin reposo
y ande yo *descompasá*,
tendrá *usté* que ser mi esposo. (Dña Isabel Fdez Campos, declaración personal).

El lenguaje es de cortijeros. De estilo aparentemente poco alusivo, era diáfano si tenemos en cuenta las convenciones que ya se han visto arriba. Los ejemplos expuestos hasta aquí, basten para dirigir ya la mirada al trovo en los bailes de candil del S. XIX.

Me centraré inicialmente, en dos polos: Granada y Sevilla. De Granada, una vez más es Afán de Ribera quien nos suministra datos del máximo interés. Su artículo periodístico «Los cantares de la Golilla» (año 1882) está construido en torno a una reunión informal de jóvenes en la que participan algunas personas mayores. La sitúa en La Golilla, camino arriba del Sacromonte, adonde el grupo, paseando, ha subido. Es un una tarde-noche de verano. Casi la totalidad del artículo se reduce a un sucederse de coplas

improvisadas durante la reunión. Al completo, lo he transcrito en el apéndice I. Aquí sólo presentaré el índice, resume lo que sucedió en aquel baile (sin duda que reconstruido literariamente, pero con una buena base en lo que el autor del artículo habría presenciado). He aquí a manera de resumen, todo lo que habría acontecido en aquella reunión:

—El lugar de la reunión. —Copla de despecho por amores, cantada por un hombre. —Respuesta de una mujer. —Copla de despecho “a los hombres” (de una mujer). —Un joven responde. —Copla de alabanza al vino (hombre mayor). —Despecho de una joven a su ex-novio. —Respuesta del aludido, que se encuentra presente. —Otra chica canta una copla en despecho “a los amores de los hombres” pero que tiene un destinatario concreto. —Respuesta del joven que se ha dado por aludido. —Contrarréplica de la joven. —Contrarréplica del joven. —Siguen las coplas con alusiones personales veladas. —Dos coplas jocosas. Despecho de un hombre casado hacia su mujer y suegra (ausentes ambas). —Referencia a los abrazos del baile. —Despecho al amor interesado de las mujeres. —Uno de los presentes, erigido (tácitamente) en autoridad de la reunión, levanta la sesión —Vuelta a casa. Por el Albaicín, de madrugada, coplas jocosas.

Aunque reelaborado literariamente, el relato es bien atractivo y no puedo sino remitir a su lectura.

Entrando en un estudio más detallado de situaciones que podríamos calificar de habituales en estos bailes, he aquí tres de las más frecuentes durante el desarrollo de un baile en una fiesta más ritualizada que la anterior, la fiesta de la Cruz, en un barrio de Granada hacia 1870, fiesta en la que participa toda una “vecindad” (B.2. 5-11):

Situación “a”. Declaración de un joven (al que llaman El Chato), a una chica y rechazo de ésta.

La campana de la Vela
despierta a los regadores
y a mí también me desvela
al pensar en tus amores.

La copla iba dirigida a una de las mozas presentes en el baile, la Julianilla. Un carnicero amigo de El Chato azuza a la aludida: «para que este hombre duerma, ¿porqué no le da adormideras la Julianilla?» Y ésta responde: «Lo que no le importa a toda la carnicería en masa». Y canta la siguiente copla:

Dicen que me quiere mucho
y que se muere por mi;
muérase *usté* y lo veremos,
y entonces diré que sí.

A lo que una comadre del barbero salta: «anda hija, que te pones más moños que una cuadrilla de toreros (...).

Pero lo importante ya lo ha dicho la chica en la copla: no quiere saber de amores con el Chato.

Situación “b” Declaración del joven, aceptación de la joven y aceptación de la madre.

«El soldado trató de declararse, y nunca mejor ocasión que aquella. Así es que entonó la siguiente pídora:

*La Cruz bendita de Mayo
la celebran aquí todos;
yo quisiera celebrar
la cruz de mi matrimonio.*

En estos casos, sucedía que las amigas de la interpelada estaban ya en antecedentes. Así expresa Afán de Ribera el refrendo y ánimo por parte de las amigas de la chica:

—Que se case, que se case y comeremos dulces, gritaron las mozuelas con gran jolgorio.

La beneficiada tuvo que responder:

*Qué cuidado me dá a mi
que me murmuren contigo,
si entra el sol por los cristales
y no se quebranta el vidrio.*

Con esto está dicho todo: los que conocen el lenguaje, saben bien que si no hay despecho, como en el caso “a”, a la declaración ha seguido el consentimiento. Sólo falta

el de la madre. Y la actitud que ésta tomará de inmediato, hace salir de toda duda a la concurrencia. Así lo describe nuestro autor:

La casera, ya gustosa por el porvenir de su vástago, descubrió una amplísima bota [de vino] que estaba debajo del altar, que corrió de mano en mano, y a pocos instantes ya se le conocían las arrugas.

Situación “c”. Declaración a una joven. respuesta positiva de la chica, pero negativa de la madre (y fin de fiesta accidentado...). Es la situación ya parcialmente referida arriba:

De nuevo se ordenaron los músicos y se renovaron las parejas con otras niñas que ardían en ganas de estirar sus miembros.

–Que cante Lucía, pidieron varios mozos. Lucía era la rubia de la postrer hora [Había llegado una vez comenzado el baile].

–Mi hija está ronca, contestó la mamá dándose aires de soberana.

–Vaya, D^a Trinidad, con este vasito de rosoli se le aclarará el órgano (...). Pero ella [Lucía] se acercó la copa a los labios, desentendiéndose del regaño que la esperaba.

–*Ya se armará el llo, aseguró D. Francisco; la mamá no quiere al amante y la chica parece que sí.*

Y la tensión sigue creciendo: la narración pone en boca de la joven Lucía –que sigue con sus propósitos en contra de la voluntad materna– la siguiente copla:

Solita vivo en el mundo
y de mí nadie se acuerda.
Busco la sombra en el árbol
y hasta las hojas se secan.

Es una copla provocativa: a despecho de la prohibición de la madre, la joven canta a la soledad en que se siente, queja de amores. Y no satisfecha, canta una segunda copla:

A lo lejos que te veo
le digo a mi corazón:
donde lumbre se ha encendido,
siempre ceniza quedó.

Gancho al joven que le ha ofrecido la copa, al que sin duda conocía de antes. Su traducción viene a ser algo así como: “estoy gustosa de que me cantes y me pretendas,

porque yo también estoy loca por tí...". Así que el joven y un amigo, animados por las coplas de Lucía, se acercan a ella y a su hermana, desentendiéndose también ellos de la madre:

«...El mozo del brindis y otro también de circunstancias, se acercaron para sacar a bailar a las dos curtidoras, pero la madre les negó el permiso con desabridas palabras. Los mancebos se retiraron a un ángulo, bien avergonzados, y al llegar la ocasión de que las coplas faltaban, cantó uno:

Anoche estuve soñando
con unas cosas de gracia;
que a ti te echaba en mis brazos
y a tu madre en la tinaja.

No se acabaron los ecos, cuando le siguió el compañero con esta:

El casarse es un Calvario;
el hombre es el Redentor
y la mujer es San Dimas
y la suegra el mal ladrón. (B.2. 5-11).

La terminación violenta del evento, ya ha sido expuesta más arriba.

También hay referencias a la improvisación de coplas en el artículo dedicado al baile de los abrazos, ya comentado. Las citas nos transportan a situaciones muy similares a las que han quedado reflejadas en testimonios orales, para este siglo. Así p.e.:

También se aguzaba el ingenio de los amadores en las coplas que dirigían a sus pretendidas. Ya era un elogio, ya una declaración, y a veces, una píldora no muy sabrosa de digerir, en especial para el sexo masculino. Ya cantaba uno aquella popular de

Te quiero más que a mi vida,
te quiero más que a mi madre,
y si no fuera pecado,
más que a la Virgen del Carmen,

echando unos ojos que hacían ponerse roja como una cereza a la muchacha, que a su vez respondía:

Si la mar fuera de tinta
y el cielo de papel blanco,
no se pudiera escribir
lo mucho que yo te amo. (B.1.11).

Con éste y los anteriores ejemplos, han quedado reseñadas las situaciones más habituales en torno a las que giraba la improvisación de coplas en este tipo de bailes. No todo era referido a amores, pero en éste me he centrado como el tema más destacado e interesante desde mi punto de vista. Al igual que hemos visto en los testimonios orales, el segundo tema más habitual en las fuentes del siglo XIX era el jocoso humorístico, lo que vuelve a hablarnos de continuidades. Véanse estas dos coplas del artículo «Los cantares de la Golilla», justamente las reseñadas (en el índice expuesto arriba) como cantadas por un hombre casado. Sus intereses no iban precisamente por los de buscar novia, así que cuando encartó en el baile, Afán de Ribera lo retrata cantando lo siguiente:

Mi mujer es chica y fea
y con ella me conformo;
que dicen es lo mejor
tener de lo malo, poco.

Y a continuación esta otra:

Si alguien tiene que mandar
alguna carta al infierno,
que aproveche la ocasión;
mi suegra se está muriendo.

Ciertamente, una vez que ha pasado la juventud, esos bailes adquirirían otro cariz para las personas maduras que acudían a ellos, no hay nada nuevo bajo el sol. En el mismo sentido se expresa el fiestero Alonso Martín:

Mira, yo una experiencia que tengo... Porque *en tu juventud, cuando estás "moceando", como se dice, sí: a un joven le inspira mucho probablemente que haya una a la vista que le gusta. Eso inspira. Pero cuando pasa la segunda edad, cuando pasa la juventud, tú te inspiras...* (C.1.18).

Y cita otros motivos subjetivos, que en el caso del entrevistado, era el gusto por la música, el interés por la rifa etc. Esas motivaciones subjetivas, también quedan reflejadas en las coplas. Puesto que en esa época, la mayoría de las coplas eran

improvisadas, o bien se acudía a coplas aprendidas para expresar mensajes. De tal forma que el elenco de las coplas que se cantaban en esos bailes, puede analizarse como radiografía de los intereses que movieron a los que participaron en él.

En las siguientes tres coplas (B.3.4-6) aparecen una vez más, como en resumen paradigmático, los asuntos que surgían en estos bailes. En este caso la mujer, con su actitud recelosa (aparentemente) hacia los hombres, lo que requiere es algo así como “un querer firme”. Por su parte, la copla cantada por el mozo pretende desvelar este particular rasgo de la psicología femenina (o bien, de cómo las convenciones culturales de la época llevaban a expresarse así a las mujeres). Por último, la tercera copla, humorística, esta vez de alabanza al vino. Primero, una chica canta la siguiente copla:

Los requiebros de los hombres
hay que tomarlos a broma;
que lo mismo que te dicen,
se lo repiten a otras.

Un mocito terne que ostentaba sus ribetes de Tenorio, recalcando los conceptos, quiso sacar los colores, como se dice, a la hembra, y con voz clara pronunció:

El demonio son los hombres,
de boca de las mujeres;
y luego están deseando
que el demonio se las lleve.

Lo cual aplaudieron ellos, convencidos por la experiencia de la verdad de la copla.

La algazara y el júbilo eran sin igual. Había para todos los gustos. Un adorador de Baco con voz aguardentosa cantaba:

Desde aquí voy al *Cerrillo*,
del *Cerrillo* a la *Campana*,
de la *Campana* a la *Mona*,
de la *Mona* a la *Galana*.

Nombres de cuatro puntos y no cardinales, donde el [vino] *peleón* sería más barato y estimulante. Otra joven tan linda como su nombre cantó [...]. (B.3.4-6).

Las definiciones que de los ff como fiestas nos dejaron algunos autores del siglo XIX, en gran parte retienen precisamente el trovo o improvisación de las coplas como uno de sus rasgos definitorios. Esto escribió Gutiérrez de Alba en Sevilla, a propósito de los “bailes de candil”:

También la mujer, que, lo repetimos, poetiza como el hombre, *improvisa sus cantares* en las alegres fiestas que en ciertos días celebra el pueblo, y en las ferias y en las romerías y en los bailes al aire libre y en esos otros llamados de candil (...) *Allí suelen entablarse luchas de ingenio, tan interesantes como que, por medio de las coplas, se exigen y dan satisfacciones, se echan en cara defectos, se hacen declaraciones de amor y aun se provocan duelos y riñas, no siempre de felices desenlaces*». (B.5.1).

Por su parte, el vasco Julián de Zugasti, después de haber presenciado uno de estos bailes en un pueblo —cuyo nombre no da, pero por los lugares que frecuentó, debió ser un pueblo de Sevilla o de Córdoba—, escribió lo siguiente:

El rasgo más característico de esta clase de reuniones, hijas legítimas de los antiguos bailes de candil, consiste en *la oportunidad, intención y gracejo de las diversas tonadas, que desde los puntos más distantes del concurso se dirigen recíprocamente mozos y mozas*, formando así como un chispeante y delicioso tiroteo de ingenio y pasión, de celosas reconvenciones y amantes protestas, que saben adaptar a sus respectivas situaciones, o que *al punto improvisan con facilidad increíble y estro notable*. (B.4.2).

Y continúa su amplia y detallada definición de los bailes a través del trovo:

En estas reuniones, los cantares no se limitan a la expresión caprichosa e incoherente de estrofas aisladas, sino que el contenido de todas ellas, al mágico resorte de las circunstancias, adquiere de una manera súbita e imprevista un carácter sorprendente de unidad lógica, viniendo a constituir (...) un maravilloso diálogo lírico, ora sentimental y sollozante, ora bufo y picaresco, que por la variedad deleita, por la unidad recrea, por la ternura conmueve, por los chistes regocija, por las agudezas agrada, y bajo todos los aspectos resulta una obra extraordinaria, original, interesante, deliciosa, compuesta de improviso y ejecutada por el numen, la voz, el canto, el sentimiento, la intención y habilidad de todos los actores. (B.4.3-4).

Zugasti realiza justamente una definición de los bailes andaluces, a través del trovo: lo retiene como lo más característico de ellos. Y como para mostrar de dónde provienen sus conjeturas, escribió alguna de las coplas que habría presenciado en uno de esos bailes. No sabemos si fueron ésas u otras las coplas que Zugasti oyó, pero por el estilo, temática y convenciones que ya nos son familiares, así como por el tipo de lenguaje, no se distancian un punto de lo que se lleva visto. He aquí una parte del pasaje. Obsérvese el estilo metafórico al que autores como Gérard Brenan hacían alusión a la hora de

calificar el estilo de las coplas andaluzas: la primera parte contiene la alusión concreta, y los dos últimos versos, un pensamiento en relación a ella, expresado metafóricamente:

Un majo vestido de luto, y de aspecto socarrón, vino a sentarse no lejos de nosotros, y aguardando el compás oportuno para comenzar su tonada, con mucha intención y muy buen estilo, cantó la siguiente copla de *rondeña*:

Dicen que enciendes dos velas
a dos santos en la urna;
con dos velas encendidas
te puedes quedar a oscuras.

A esta copla responde una graciosa morena (que se vio aludida), con aire de taco y voz argentina:

Porque engañas a dos novias
piensas que dos novios tengo;
muchos, por su corazón,
suelen juzgar el ajeno.

(...) Otros cantadores entran en liza. Es primero una joven quien canta:

Me quisiste, me olvidaste,
y me volviste a querer;
zapato que yo desecho
no me lo vuelvo a poner.

En seguida el interpelado le responde:

El que usted ya no me quiera
no me da pena maldita;
que la mancha de la mora
con otra mora se quita.

Zugasti también transcribe una declaración de un mozo a una rubia, con la siguiente copla:

Concha llena de colores,
ola de la mar en calma,
si tú admites mis amores
te daré a guardar el alma.

A lo que la joven le responde:

Yo te querré, dueño mío,
 si son ciertas tus palabras;
 pero si has de ser ingrato
 prepárame la mortaja. (B.4.3-4).

Estas puyas, quiebros, ataques y elados, provocaciones, quejas medio en serio, medio en broma, convertían las reuniones festivas en un auténtico acontecimiento. No sólo era una “fiesta”, sino un entramado de realaciones previas que afloraban, o que se reforzaban, se rompían o se establecían a lo largo del baile, un aflorar de sentimientos, sobre todo juveniles, bellamente expresados a través de la letra cantada de los ff.

Es indudable que esta costumbre de la improvisación oral no surgió en el siglo XIX. Más bien su práctica estaba llegando entonces a un momento álgido para, poco después, comenzar a decaer de manera acelerada. Que en el S. XIX aún era algo popular, nos lo testimonian no sólo los textos citados sino opiniones como ésta del inglés Richard Ford, fruto de sus largas estancias por España, particularmente por el sur. A propósito de las costumbres andaluzas ligadas al cante y al baile, escribió lo siguiente:

La gente ajusta la tonada a la canción, que *muchas veces son improvisadas*, tanto la una como la otra. Balbucean la cadencia, por no decir los versos; pero su espléndido idioma se presta a una gran prodigalidad de palabras, trátase de verso o prosa (...); las rimas se pasan por alto a voluntad o se mezclan caprichosamente con asonantes, que sólo consisten en la repetición de las mismas vocales, sin cuidar de las consonantes.

Y poco más adelante:

Las palabras de sus coplas se les ocurren, como a Teodoro Hook, en un santiamén y aluden a incidentes y a personas presentes; algunas veces están llenas de intención y *double entendre* y a menudo *cantan lo que no debe hablarse*, y por los oídos roban los corazones, como las sirenas, o como Cervantes dice: “Cuando cantan, encantan”. (Ford, 1988: 360 y ss).

c.1. Algunos testimonios históricos sobre la práctica del trovo en España.

Y de hecho, aunque dispersas, hay las suficientes trazas de la existencia de esta práctica a lo largo y ancho de la Península Ibérica que confirman que desde al menos la Edad

Media hasta hoy, ha constituido un fenómeno cultural arraigado, más en los medios rurales que urbanos.

En efecto, el fenómeno del trovo o poesía oral, en el que composición y recitación son simultáneas, aflora acá y allá en testimonios escritos desde antiguo en España y en los territorios de influencia cultural hispánica. Por supuesto que no es un fenómeno exclusivo de la Península, pues hay abundantes testimonios de su práctica, particularmente a lo largo de todos los países mediterráneos, desde la antigüedad (Armistead, 1994: 46-47).

Pero tal fenómeno, sólo de manera ocasional y dispersa ha trascendido fuera de sus ámbitos más propios, el ámbito de la oralidad. Y queda reflejado por escrito solo en la medida en que escritores, poetas cultos, viajeros etc. se interesaron por él, aflorando entonces como hecho conocido entre las clases letradas o "cultas".

Walter Ong¹¹ dejó apuntadas unas palabras que reivindicaban la importancia del estudio científico de la oralidad:

A pesar de las raíces orales de todo tipo de verbalización, los estudios científicos y literarios de la lengua y de la literatura han evitado durante siglos y hasta hace pocos años, afrontar el argumento de la oralidad.(...) Los estudiosos han dirigido la atención a los textos escritos más que a la oralidad, y esto por una razón fácilmente comprensible: el estudio, de por sí, está ligado a la escritura. (Ong, 1982: 26).

Menéndez Pidal¹² (1962:19) atestigua la existencia del trovo en la Península entre gentes de clases "rústicas" durante los siglos medievales. Así como que se enfrentaban en sus disputas orales con los trovadores, sus equivalentes "cultos". Fue una época la Edad Media, en la que el arte de la repentización llegó a tener entre la nobleza gran reputación: se puede afirmar que en aquellos siglos el trovo llegó a gozar de "trascendencia social", tanta que en algunas cortes llegó a constituir una de las diversiones palaciegas por excelencia. Este mismo autor no duda en afirmar que aunque hay testimonios de que en el siglo XIV los juglares gallegos trovaban en ambientes cortesanos, el juglar o

¹¹ONG, Walter J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. (London and New York, Methuen, 1982). Trad. italiana consultada: *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. (Bologna, Il Mulino, 1986)

¹²MENENDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía juglaresca y juglares*. (Madrid, Espasa Calpe, 1962). p.19

“trovador iletrado”, «desde su origen trovaba entre el pueblo, e influyó sobre los trovadores y les enseñó más de un nuevo camino». (Ibidem: 21).

Y más adelante:

Girardo Riquier nos dice que (...) había juglares dedicados a la gente baja, distintos de los que sabían presentarse en una corte de valía; y no tenemos motivo para suponer que esto no ocurrió igualmente en cualquier tiempo anterior. (1962:55).

Contamos con algunos testimonios históricos sobre la existencia del trovo entre las clases campesinas en la provincia de Granada. La siguiente referencia es interesante por su antigüedad, pues atestigua la existencia de troveros en las Alpujarras (en donde en la actualidad se trova “por fandangos”), ¡en el siglo XI!:

Según reseña Samuel G. Armistead, en un manuscrito de Ibn Hayyan, descubierto hace pocos años pero escrito en el siglo XI, se narra (en árabe) un episodio que tuvo lugar en el año 912, con motivo de la sublevación mozárabe de Omar Ibn Hafsun. El que luego sería Abd al-Ramán II se lanzó a la conquista de varias fortalezas de las Alpujarras, que se habían unido a la revuelta mozárabe de los montes de Málaga. Según Ibn Hayyan, el siguiente episodio sucedió durante el asedio de una de estas plazas fuertes:

«Uno de los imbéciles insolentes de aquellas fortalezas arrogantes le colmó [al jalifa] de culpa y escarnio, al decir: “Ruddu ruddu aban ummuh fi fummuh” [o sea “Volcad, volcad al hijo de su madre, sobre su propia boca”]; pero un arriero, a cargo de los bagages, que estaba en las filas, cerca del jalifa, refutó [al imbécil, al contestar]: “Wa-llah la naruddu-ha, illa bi-ras aban hafsun fi hukmuh” [o sea: “Por Dios, no volcaremos esa boca, a menos que esté en poder (del jalifa) la cabeza de Ibn Hafsun”]...». (Armistead, 1994:47).

Al ser del S. XI el escrito de Ibn Hayyan y narrar algo sucedido en el año 912, es decir a un siglo de distancia, aun contando con la verosimilitud de la anécdota, cabe la posibilidad de que estos trovos estuvieran repentizados en idioma mozárabe –el de los alpujarreños sublevados–, y no en árabe, que era el idioma en que escribía Ibn Hayyan, y en el que por tanto quedaron registrados. Sea como fuere, el texto es un interesantísimo testimonio de que en el siglo X había troveros en las Alpujarras, como los sigue habiendo hoy día. El trovo alpujarreño, del que sabemos bien hoy que es “por fandangos”, adquiere con este testimonio un grosor milenario.

Son ejemplos de práctica de trovo en la Edad Media. Para el caso de la Península, los testimonios son abundantes en comparación con otros países europeos, sobre todo a nivel “popular”.

Pero también en ámbitos más selectos. En el Cancionero de Juan Alfonso de Baena¹³, poeta de la corte castellana de Juan II (2ª mitad del S. XIV), aparecen abundantes ejemplos de *recuestas* (duelos poéticos) entre Baena y otros trovadores. Son, ni más ni menos, enfrentamientos entre dos trovadores (“poetas”, “troveros”...), en las que la norma era no apartarse del tema que el primero sacaba: Baena “llamaba a recuesta” a su contrincante y a partir de ahí, el enfrentamiento iba subiendo de tono hasta que uno de los dos abandonaba. Los versos eran octosílabos, como en la actualidad lo siguen siendo. Incluso el nombre de recuesta se mantiene en la actualidad en lugares de América, como es el caso de Venezuela.

En el Renacimiento, la práctica aparece reflejada con alguna frecuencia en obras de teatro. Armistead hace notar que desde los primeros años del siglo XVI hay ejemplos de duelos poéticos en el teatro español:

*Siempre se trata de un contexto de tono popular, en que participan campesinos. O sea, pese a la autoría erudita de estas piezas teatrales, los versos que nos interesan tienen todas las trazas de ser auténticamente populares. Tales competiciones poéticas –practicadas por los campesinos españoles– se conocían y se conocen aún hoy en día en algunas regiones por la voz *pullas* y se decía *echarse pullas*, que era un duelo poético, en el que los contrincantes invocaban, el uno al otro, toda suerte de desgracias, en la mayoría de los casos de lo más obscenas y procaces. Semejante costumbre se practicaba en una variedad de contextos: en las bodas, por los caminos como pasatiempo de caminantes, o bien en relación con varias actividades agrícolas, las cosechas y la vendimia. (Armistead, 1994: 45).*

A pesar de que tratadistas, cronistas y demás eruditos han hecho gala con demasiada frecuencia de cierto desprecio por “lo popular”, esto no siempre ha sucedido. Sebastián de Covarrubias¹⁴, en su *Tesoro de la Lengua* (1611) es un buen ejemplo de ello. A propósito de la palabra *trovar*, nos dejó escrito lo siguiente:

¹³BAENA, Juan Alfonso de. *Cancionero*. ca. 1430. Edición a cargo de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. (Madrid, Visor Libros, 1993).

¹⁴COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, 1611. (Madrid, Castalia, 1994)

1. **Trobar.** En nuestra lengua castellana antigua, significa hacer coplas y poetizar;
2. y porque los poetas son inventores de nuevas cosas, los llamamos trovadores, conviene a saber inventores y habladores de nuevos conceptos y consonantes.
3. **Trova,** la tal compostura poética. **Trovar de repente:** echar coplas sin tenerlas prevenidas».

Tan interesante explicación de Covarrubias es un testimonio de que las *trovas* eran algo común y suficientemente conocido en su época. También de esta definición de Covarrubias, se constata que ya a principios del S. XVII el significado de la palabra estaba en desuso en cuanto designando a la composición poética culta (poetizar, primera de las acepciones). Y algo aún más interesante: en la última de las acepciones que da: «trovar de repente» (repentizar), ya aparece el significado que hoy se le da en lugares en que la práctica del trovo ha llegado hasta nosotros como práctica popular.

Por las mismas fechas que Covarrubias, Rodrigo Caro atestigua la existencia de esta práctica:

«...especialmente en las aldeas, donde el día de los Santos Inocentes, que concurre en el mismo tiempo en que antiguamente celebraban las Saturnales, la gente rústica hace semejantes disparates, pónense carátulas y *echan coplas de repente*». (Rodrigo Caro, 1978: 210).

Puesto que la práctica del trovo era popular en los siglos renacentistas, es lógico que dejara su huella en manifestaciones similares (similares culturalmente a las de la Península), en tierras americanas. A propósito del trovo en Cuba –popular en la actualidad–, Fernando Ortiz¹⁵ mantiene la importancia de la aportación española, particularmente la andaluza, junto con la africana, desde los primeros años de la conquista:

Españoles y portugueses, antes del poblamiento de América, tenían sus cantos trovadorescos [...] ¿No será oportuno recordar aquí la donairosa *labia* característica de los andaluces, siempre salpimentada, es decir *sandungueada*, con sal de los puertos y picante *ndungu* del Congo?

Entre las canciones de los conquistadores estaban las *cantigas de escarnio y de mal decir y sus tenses, porfias, desafios, contrapunteos*... Luego las extendieron por

¹⁵ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore cubano*. (La Habana, Letras Cubanas 1981), pp.568 y ss.

toda la América Ibérica. Refiere Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, cómo los soldados españoles, en sus descansos celebraban improvisados desafíos poéticos, entonando al son de sus vihuelas los romances, cantares y tonadas de su lejana tierra, de las rústicas montañas, de las picarescas playas o de la babilónica hampa sevillana. (Ortiz, 1981: 568 y ss).

En el siglo XVIII también encontramos referencias a este arte de versificación popular, aunque siempre dispersas y como 'curiosidades'. En 1760 el italiano afincado en Inglaterra Joseph Baretti realizó un viaje por España. Un resumen del mismo aparece en la obra *Los curiosos impertientes*:

«Poco más allá de Talavera dejaron el camino y torcieron hacia Toledo, siguiendo el que les indicó un muchacho cantor de *coplas*, lo que vino a confirmar la creencia de Baretti de que el país “rebose de improvisados cantores o poetas, o lo que quiera llamárseles”; y este descubrimiento pasó a ocupar su atención: “esas peculiaridades locales debieran ser objeto principal del interés del viajero”. Le sorprendió incluso que “nadie hubiera tomado nota de una costumbre tan desconocida en otras tierras...”»¹⁶.

Ya en el siglo XIX, las referencias al trovo en los bailes son muy abundantes, como se ha visto arriba. En Andalucía, además del trovo “por fandangos”, que es el más abundante, tenemos noticias de otro tipo de prácticas improvisatorias. Por ejemplo, el estilo de trovo cubano (las guajiras cubanas) se practicaba a mitad del siglo pasado en las reuniones amistosas, muy probablemente ya como estilo “de ida y vuelta” —de lo que el mundo flamenco sabemos que también sacó su parte—. El francés Charles Davillier¹⁷ nos da noticia de que en las veladas de cante y baile a las que asistió en Sevilla, entre baile y baile se cantaban décimas con la música del *punto* de la Habana. Incluso detalla la manera de improvisarlas: teniendo que coincidir el último verso de cada una de las sucesivas décimas, con versos de una cuarteta previamente improvisada. Con cada cuatro décimas se terminaba la glosa y entonces se planteaba una nueva cuarteta (Davillier, 1988: 81-82). También existía la costumbre de glosar cada cuarteta en quintillas (Schuchardt, 1990: anexos), costumbre que se recuerda hoy en algunos pueblos andaluces, como es el caso de Turre (Almería)¹⁸.

¹⁶ROBERTSON, Ian. *Los curiosos impertientes. Viajeros ingleses por España, 1760-1855*. (Madrid, Editora Nacional, 1975).

¹⁷DAVILLIER, Charles. *Viaje por España*. (Reed. del cap. XX: Sevilla, Fundación Machado, 1988).

¹⁸GRIMA, Juan. *Turre. Historia, cultura, tradición y fotografía*. (Granada, ed. del autor, 1994). p. 149

Lo que hasta aquí llevamos visto sobre el trovo, es posible que llame la atención a cualquier lector *letrado*. Nuestra cultura, de base escrita, encuentra en el trovo algo totalmente novedoso y exótico, ignora que muchas culturas se han valido de la oralidad como vehículo de transmisión de conocimientos y como vehículo de creación, atribuyéndole un papel infinitamente más destacado que el que en Occidente se le da en la actualidad. Walter Ong escribió sobre el particular lo siguiente: «Nosotros –lectores de libros como este– estamos tan habituados a la escritura que nos resulta muy difícil concebir un universo mental y de la comunicación que sea principalmente oral y no una simple variante de un universo alfabetizado.». (Ong, 1986 : 21).

Y poco más abajo, sigue observando (Ibidem: 26, vid. supra) que a pesar de eso, los estudios científicos y literarios [musicológicos también, habremos de decir], han evitado durante siglos y hasta hace no mucho, afrontar en serio el estudio de la oralidad. Los estudiosos de casi todos los campos del saber demuestran con sus enfoques que consideran las creaciones orales, al menos tendencialmente, como variantes de producciones escritas. Esto, que en la actualidad puede estar más o menos justificado, no lo está en ningún caso para el estudio de temas como el que tenemos entre manos. Necesariamente hay que estudiar el fenómeno de la improvisación desde perspectivas distintas a las del simple manejo de fuentes escritas a las que ir añadiendo comentarios y glosas añadidos, de tipo “erudito” (sabia ignorancia). Precisamente por esto, y antes de introducir cualquier otro tipo de reflexión teórica, pasaré a exponer algunos datos –a nivel etnográfico en primer lugar– sobre “el trovo de las Subbéticas andaluzas–. Sobre ellos estableceré algunas reflexiones y consecuencias de tipo teórico que considere pertinentes de cara a la importancia de la improvisación en las fiestas de ff.

IV.3. La improvisación de coplas de fandangos en la actualidad. Las fiestas de poetas en las aldeas de las Subbéticas andaluzas.

Como escribí en la introducción, el primer trabajo de campo que realicé fue en Loja. El objetivo inicial era comprobar hasta qué punto los ff, por esa zona, seguían siendo populares. Un amigo arquitecto (Juan Mateo Ruano), me había contado que a finales de los ochenta, habiendo entrado en una venta (hoy desaparecida) que se encontraba al pie del puente sobre el Genil, en la parte baja de Loja, presencié una reunión informal de

hombres del campo, de edad avanzada, que cantaban una especie de tonadas que le sonaron a fandangos. Le pareció, según me dijo, que la letra la improvisaban directamente. Cuando en noviembre de 1992 acudí a aquel lugar, la venta se había convertido en una sucursal de una Caja de Ahorros, así que me dirigí al Hogar del Pensionista, que supe que estaba cerca. Me acerqué a un grupo de los concurrentes, y les pregunté. Esta fue la respuesta:

–Sí, hace algunos años ha habido *reuniones de poetas*. Muy buenas que eran. Pero eso ya se ha *perdío*. En los Ventorros puede *usté* encontrar algo. Aquí vive uno, Luis Lizanas, pero está muy mayor. En la calle Montoya.

Los Ventorros son aldeas pedáneas del norte de Loja. Como *poetas* o troveros se conoce allí a los que saben improvisar las coplas (de ff siempre). Pregunté por D. Luis, al que felizmente encontré. Fue el primer poeta que conocí. Pero él no supo darme noticias de fiestas de poetas en los Ventorros. Algunas coplas me cantó a lo largo de la entrevista, pero ninguna fue improvisada. Estaba mayor. Su despedida me la dijo así:

Amigo, le voy a decir:
si me necesita *pa* algo,
le deseo buen porvenir;
En Montoya veinticuatro,
Lizana López, Luís.

Fue otro lojeño, José García Rodríguez, quien me habló de la existencia de fiestas hacia el norte: «de los Ventorros hacia el norte». Me dio la dirección de uno de ellos, que vivía en Villanueva de Tapias (provincia de Málaga). Conocerlo e introducirme en las fiestas de poetas fue todo uno, porque en efecto, fiestas como de las que tuve noticias a través de mi amigo el arquitecto, seguían –y siguen– organizándose. Sólo hay que saber cuándo y dónde a través de uno de esos troveros. Gerardo Páez, que así se llama el trovero de Villanueva de Tapias (de apodo *el Carpintero*), era y es uno de los poetas “en activo”, de los que son requeridos desde las aldeas cuando quieren *echar un rato de fiesta*.

La primera fiesta de trovo o *de poetas* a la que acudí, fue para mí todo un descubrimiento, esa especie de “choque cultural” del que hablan los antropólogos o etnógrafos. Entiendo que la lectura del resumen que de ella he realizado, además de remedar esa sensación en el posible lector, también facilitará la comprensión de todo lo

que sigue a continuación en esta tesis. Por eso he decidido incorporar su narración en el tomo de anexos (Anexo III)¹⁹. La he construido de estilo lo más directo posible, como documento etnográfico. Intenta ser una transcripción y a modo de resumen distendido y legible en diez minutos, de lo que aconteció durante seis horas.

Acudir a este tipo de fiestas, ofrece, entre otras cosas, una posibilidad de estudiar *in situ* una manifestación festiva de una gran riqueza cultural y originalidad en relación a lo que en nuestra sociedad contemporánea entendemos por diversión y fiesta. A este motivo de interés se añade el directamente perseguido aquí: las fiestas de trovo de esta zona guardan ciertas conexiones –continuidades– con la manera como se desarrollaron muchas otras fiestas o ff en ámbitos no sólo rurales sino urbanos de la Andalucía del siglo XIX y primeras décadas del S. XX. Su conocimiento, permite profundizar en algunos aspectos de esta práctica hoy perdida en las fiestas de baile de fandangos. El documento etnográfico del presente, permite así la interpretación de datos del pasado. El estudio sincrónico de un fenómeno como este, posee una potencialidad (Shelemay, 1980:233)²⁰ para: «iluminar el continuum histórico del que emergió». Así «lo nuevo afecta a la percepción, construcción y revisión del pasado» (Yung, 1987).

En una primera aproximación, el trovo puede definirse como improvisación oral directa en versos o *repentización* –“echar coplas de repente” en terminología del siglo XVI– dentro de esquemas formales métricos y musicales determinados. Los *poetas* o *troveros* de las aldeas de las Subbéticas andaluzas, trovan con arreglo a esquemas métricos y musicales de f.s. de tipo verdial (una variante local de ff verdiales característica de toda esta zona).

En la comarca de las Subbéticas andaluzas, esta práctica se encuentra en la actualidad lo suficientemente arraigada para poder analizarla como una práctica cultural “representativa” de la zona. Algo semejante podríamos decir del trovo de la zona de las Alpujarras y costa del poniente almeriense²¹ y del trovo murciano del campo de Cartagena²². El trovo de las Subbéticas es el que menos ha sido investigado²³. Su

¹⁹Inicialmente esa narración la tenía incorporada a estas páginas, porque forma parte de toda la argumentación, pero entendí que su lectura rompe con el tono argumental que aquí estoy siguiendo.

²⁰Rice, 1987: 474, nota 9.

²¹Vid. entre otros: VVAA. *El trovo en el Festival de música tradicional de la Alpujarra [1982-1991]*. (Granada, C.D.M.A., 1992).

²²BONMATI LIMORTE, Casimiro. “Los trovos”, en *Narría*: “Murcia”. 1988, nº 49-50.

²³La única publicación de cierta amplitud dedicada al estudio de este trovo es la de Francisco RODRIGUEZ AGUILERA: *La poesía popular en la serranía sur de Córdoba*. (Lucena, Gráficas González, 1987). Se centra en aspectos literarios, históricos, costumbristas... de los trovos de las Subbéticas, pero el trabajo de campo realizado se limita a la zona cordobesa.

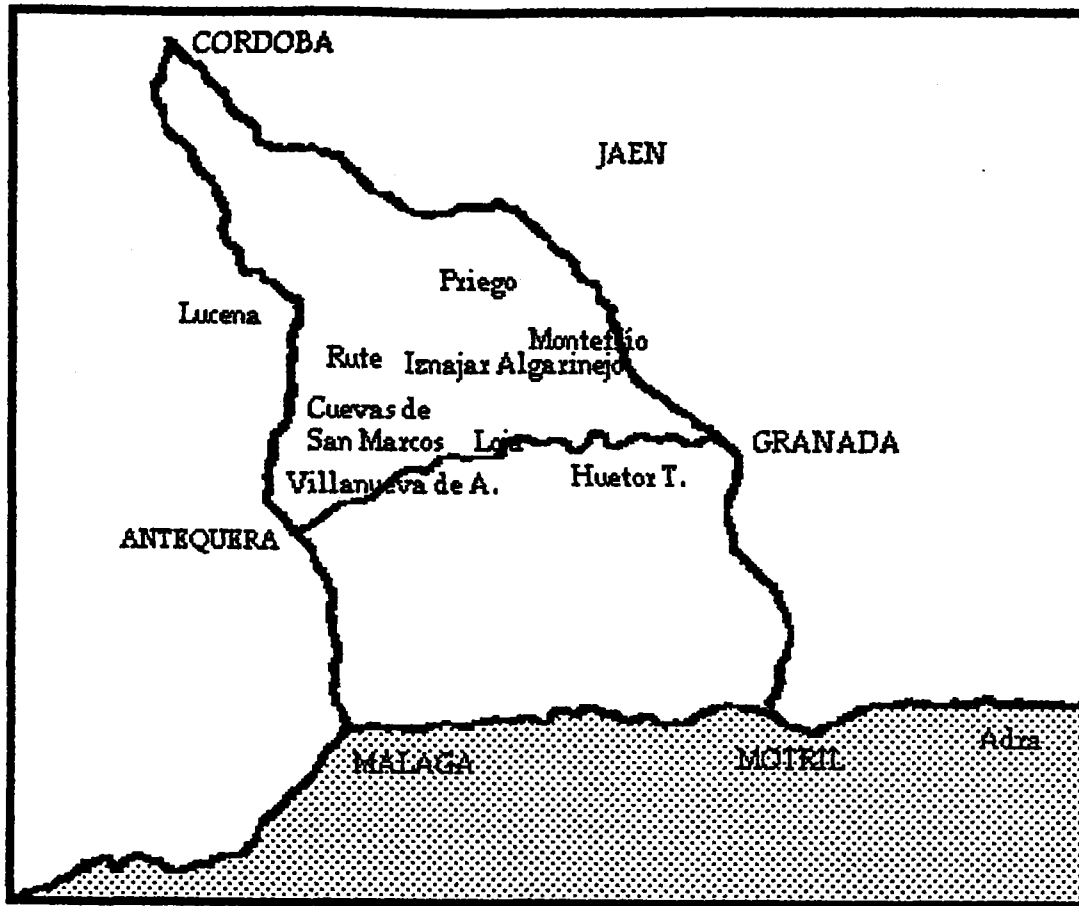
centro geográfico se podría situar en torno al pueblo de Iznajar, al sur de la provincia de Córdoba. Abarca también la parte noroccidental de la provincia de Granada y una franja -nororiental- de la de Málaga.

La actual vigencia de este trovo, localizado casi exclusivamente en las aldeas de buena parte de esa comarca, queda materializada en su forma más común en unas reuniones de troveros, conocidas como *fiestas de poetas*, en las que dos o tres poetas o troveros –por regla general tres– improvisan ante unas decenas de personas (a veces, cientos), en el marco de las fiestas locales principalmente las veraniegas. En sus quintillas cantadas con aire reposado de f, van apareciendo los más variados temas. El enfrentamiento dialéctico que supone, de tono jocoso por lo general, es ocasión de encuentro festivo para un público que acude al espectáculo no sólo para divertirse con el enfrentamiento, sino también en calidad de juez –de la valía de cada trovero–, y a veces, también en calidad de actor (poeta) eventual.

Este trovo es cantado, sin instrumentación la mayoría de las veces -*a capella*, a palo seco-. Eso contribuye a que, faltando el arropo y la vistosidad del acompañamiento instrumental, todo el interés se centre en la dialéctica verbal, en la carga emotiva y conceptual, en el contenido de las coplas y en la manera como éstas vienen construidas. El trovo de esta zona es el menos formalizado de los tres que he citado. Sólo recientemente, y aun así de manera muy eventual, las cámaras de televisión han expuesto a estos troveros a la mirada de un público masivo y nuevo, desconocedor, indagador en potencia de orígenes, técnicas usadas en la invención de las coplas y otras curiosidades por las que se pregunta el *homo urbanus*. Hasta hace escasamente unos años, los poetas no se han visto interpelados por nadie más que por los paisanos de sus aldeas, los *insider*. Esto conlleva que quizás sea el trovo más “rural” de los tres citados, el menos espectacular para el hombre de la ciudad, el que peor pronuncia el castellano y el que menos influencias culturales “externas” recientes ha recibido.

IV.3.1. Delimitación de la zona.

Es interesante constatar la existencia de una serie de rasgos que unifican culturalmente a la zona donde se practica este trovo. En el mapa se puede observar con cierto detalle su ámbito geográfico.



Se puede delimitar de manera bastante exacta la zona en que este tipo de fiestas se da. Los principales pueblos que se encuentran en ella son: En Córdoba, Priego, Carcabuey, Rute, Iznajar y Lucena, localidad más occidental de esta “comarca”: más allá no es conocida esta práctica. En torno a Rute, Iznajar y sur de Priego están quizás las aldeas con más tradición trovera.

En Granada destacan los alrededores de Loja, principalmente al norte. Los abundantes cortijos de sus alrededores –hoy despoblados muchos de ellos– han sido cuna de muchos troveros. Destacan los Ventorros de San José y Balerma, ventorrillos de La Laguna, y otros pueblos al norte como Zagra y Algarinejo. Al este, por el sur llega la zona hasta Huetor Tajar, con algunos troveros provenientes del campo de Loja y de la zona de Arroyo Milano. Montefrío es el límite nororiental. Cuenta con una tradición de trovo “autóctono” en cuanto a la música –la de las antiguas *gañaneras*– usado hasta hace treinta años por los gañanes en la ariega. Aún hoy día lo cantan algunos, improvisando coplas en reuniones festivas. Este trovo ha sido también cantado como cante flamenco “autóctono”, por cantaores como Manuel Avila, Cristobal *el Panaero* o el *Condeso*.

En Málaga destacan los pueblos de Villanueva de Algaidas y sus zonas colindantes, Villanueva de Tapia (el *Entreicho*), Cuevas de S. Marcos y Cuevas Bajas. Su zona de influencia actual también llega hasta Archidona. La zona de La Parrilla, Cruz de Algaidas y La Alcuilla son también de gran tradición trovera.

Fuera de ese ámbito geográfico no se encuentran *poetas* que troven a la manera que ellos lo hacen, incluso la variedad local de ff cambia. Algunos troveros que aisladamente podamos encontrar en poblaciones al exterior de este ámbito geográfico, aunque sean cercanos a ella, no *levantarán* las coplas siempre por quintillas, sino posiblemente formando cuartetos (aunque también de ff)²⁴. Además no es probable que conozcan la tradición de los encuentros o veladas de *poetas*, salvo que modernamente hayan visto algún reportaje en televisión.

También se descubren algunos rasgos culturales que dan cierta unidad a esta zona. Predomina en el habla de toda la comarca el *seseo* cordobés, típico de pueblos como Lucena; *seseo* que se extiende por las provincias de Málaga y Granada justo hasta los lugares, y no más allá, en los que se ha dado y se da esta práctica²⁵. Esto nos está hablando de vínculos históricos en la comarca, que se confirman en las relaciones comerciales existentes a pequeña escala entre sus pueblos. Poco supone, pues, la actual demarcación provincial administrativa.

El tipo de poblamiento de gran parte de la comarca se caracteriza por la abundancia de cortijadas y aldeas en proporción -comparativamente con otras zonas cercanas- mayor de lo habitual. Hoy día casi todos los cortijos están despoblados y sus antiguos inquilinos se han trasladado a los pueblos cercanos. Quedan habitados algunos que eventualmente se encuentran en un lugar bien comunicado, cercano a la carretera²⁶. Este cambio, común a todo el campo andaluz, explica que la velada de trovo no se encuentre ya en las "fiestas cortijeras", hoy inexistentes, sino en las aldeas o pueblos. Las comunicaciones en general son defectuosas aunque con mejoras recientes y en curso. Ninguna carretera

²⁴Testimonio, entre otros, de Antonio Lobato (Las Higueras, Priego), de Antonio Marchal (Huetor Tájar), de Gerardo Páez (Villanueva de Tapias), Antonio Lopera (Algarinejo) etc. Para otras zonas de Andalucía, testimonios, entre otros de José Martín (Albuñol) Antonio Arrabal y Alonso Martín (Villanueva de la Concepción), Rafael Santiago (Arroyo Jabonero), Matilde Gutiérrez y Antonio Izquierdo (Alomartes), Cristóbal González (Charilla, Alcalá la Real), Pío *el del Mulón* (Cotorrío, Cazorla) etc.

²⁵GALEOTE, Manuel. «El léxico popular en la zona del Treviño». *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 1990, pp. 131-136.

²⁶Desde hace unos años se asiste a un repoblamiento de estos cortijos. Pero la dinámica de poblamiento es muy otra: como segunda vivienda, o como centros del emergente turismo rural.

nacional pasa por el interior, sino tangencialmente por el lado sur, a la altura de Loja (Granada-Málaga) y por el oeste (Málaga-Córdoba).

IV.3.2. La “fiesta de poetas”.

IV.3.2.1. La fiesta de poetas a principios de siglo

Las reuniones de poetas siempre han estado ligadas a las ocasiones festivas, fueran familiares, locales o comarcales. El éxito en la búsqueda de agua en un pozo, las bodas y bautizos, casi siempre contaban con bailes de ff o baile del *Chacarrá*, como se le conoce por esta zona. Muchas de sus letras eran improvisadas en el momento del baile.

En toda reunión festiva en que había baile, los que tenían más facilidad para improvisar coplas, establecían con frecuencia un entrecruzamiento de alusiones de unos para con otros, enfrentamiento medio en serio y medio en broma, que se prolongaba posteriormente, cuando el baile terminaba. Esto era frecuente en las fiestas cortijeras invernales que se concertaban de un día para otro. Esas fiestas entretenían a los jóvenes de los cortijos vecinos -así llegaban a conocerse y ennoviarse- en los fines de semana de invierno y en las fiestas locales.

A las concentraciones masivas que suponían las ferias como las de Priego, Huetor, Loja o Iznajar, acudían los *poetas*. Veamos un ejemplo de cómo el trovo por fandangos formaba parte de las fiestas de Iznajar “hasta ayer”. El *poeta* Luis Ariza cuenta con un buen elenco de coplas que por diversos encargos ha escrito para anunciar las fiestas de la zona²⁷.

El día quince de agosto
en casa de Juan Padilla,
el que sea amante del mosto
y de admirar las chiquillas,
que venga, que es chico el costo

²⁷RODRIGUEZ AGUILERA, Francisco. *La poesía popular en la serranía sur de Córdoba*. (Lucena, Gráficas González, 1987).

Otra hoja anunciaba fiesta de la siguiente manera:

El lunes de carnaval
de mediodía en adelante,
se iniciará el festival
con atracciones bastantes
que nos hagan disfrutar.

Habrán tiros a los gallos
a las cuatro de la tarde.
Y si alguno tiene un fallo
y gasta pólvora en balde,
las dulces con las de layo.

Basilio el de los claveles
y Luis Ariza López
vendrán aquí si Dios quiere.
Estos dos son el azote,
ya veremos el que puede.

Traerán coplas preparadas
todas a cual más bonita.
Y otras serán inventadas,
que estos lo que necesitan
no buscar prestado nada.

Si hay algún aficionado
que le interese cantar,
también le haremos un lado
al que tenga capital
para pagar lo fiado.

(Rodríguez Aguilera, 1987:86-87).

En otro anuncio se lee:

Y habrá cante de poetas
con coplas muy oportunas
más rápidos que escopetas:
al que le dirigen una,
si no está firme lo trepan.

(Rodríguez Aguilera, 1987: 43).

Como ya se ha dicho, era frecuente según muchos testimonios, que al final de los bailes continuara la fiesta con el enfrentamiento verbal de los *poetas* allí reunidos. Y no era raro que amaneciera el día al son de las coplas improvisadas, cantadas con el típico

soniquete del *chacarrá*. Todo indica que la *velada de poetas* tal como hoy la encontramos, como celebración festiva independiente, haya surgido paulatina y progresivamente de las antiguas fiestas de baile, a manera de prolongación natural. Actualmente ambas cosas baile y trovo, se han separado casi por completo y es sólo la fiesta de poetas lo que sigue teniendo, entre las gentes de la comarca –entre los mayores, más que los jóvenes–, rango de evento festivo. El baile entre la juventud está actualmente en las discotecas²⁸.

Los testimonios orales con que contamos nos hablan de muchas continuidades entre el modo de desarrollarse estas fiestas en la actualidad y el de hace casi un siglo. Por otra parte, comparando con las referencias históricas analizadas en la primera parte de este capítulo, queda claro que la *fiesta de poetas* es una especie de testimonio vivo de antiguas prácticas.

IV.3.2.2. Evolución reciente.

Después de la guerra civil, durante los años cuarenta, la popularidad de las fiestas de trovo casi había desaparecido de la vida pública, manteniéndose de forma soterrada como costumbre en ámbitos familiares (bodas, bautizos...). Pero a partir de finales de los 60 y principios de los 70, los poetas comenzaron a aparecer de nuevo en algunos eventos festivos de carácter público.

Desde entonces, puesto que el despoblamiento de los cortijos se había acelerado (éxodo rural, migraciones hacia el extranjero, hacia Cataluña y otras zonas de la Península o hacia los pueblos grandes de la comarca) y los poetas se habían dispersado, para poder contar con varios troveros de calidad, se comienza a recurrir a troveros distantes bastantes kilómetros del lugar donde la fiesta se celebra.

Comienza desde entonces la práctica, que desemboca en la actual, de un cierto “nomadismo” ocasional de los poetas. Los organizadores de esas fiestas (dueños de locales, autoridades locales de las aldeas...), contactan con ellos realizando viajes en moto o en coche –más recientemente por teléfono–. Se les contrata, inicialmente

²⁸Excepción hecha de algunas jovencitas, que gustan de bailar el antiguo *chacarrá*.

pagándoles sólo el viaje y la consumición. Después, a partir de los años 70, pagándoles una cantidad en metálico. Y así llegamos a la situación actual.

IV.3.2.3. La fiesta de poetas en la actualidad

Actualmente las fiestas de poetas están en un grado de evolución que es en resumen el siguiente. Suelen tener lugar en aldeas pequeñas, una o dos veces al año, con ocasión de las fiestas locales, más en verano que en invierno, y con poetas de localidades distintas, a los que se ha contratado de palabra o por teléfono por veinte o treinta mil pesetas. Suelen anunciarse para las diez de la noche, y se tienen al aire libre o en un local cubierto y aderezado con sillas de madera. Si el local es espacioso, las sillas se colocan estratégicamente alrededor de mesas, para facilitar la consumición durante la velada. En uno de los extremos del local –y si no cabe, en un lugar cercano–, se coloca la barra de bar con cuyas ganancias se pretenden cubrir los gastos de la fiesta. En el otro extremo, el “escenario”, formado por una pequeña tarima o tablado, montado para la ocasión, sobre el que se coloca una mala mesa con tres sillas –ése suele ser el número de poetas contratados, a veces son dos, otras cuatro–. Un poco de iluminación y si acaso unos cuantos farolillos de papel completan el escenario. Es habitual desde hace algún tiempo que se cuente con megafonía.

La hora a la que se fija la reunión es siempre un dato aproximativo. Cuando el ambiente lo pida, tras haberse encontrado los poetas en la barra, se acercarán lentamente al “escenario” y una vez sentados, uno de ellos, puede que el más conocido por los del lugar, rompa el fuego con una copla de saludo y presentación.

Ya estamos aquí otra vez,
yo los quiero saludar
y pedirle al Gran Poder
que así nos pueda juntar
el año noventa y tres.

(Chorrillos, Priego, IX.92)

Buenas noches *pa* empezar,
hombres mujeres y niños.
Y yo les quiero expresar
un saludo con cariño
la víspera de San Juan

(Gerardo, Ventorrillos de la Laguna, 22.VI.92)

Muy buenas noches señores
y un saludo mío que abraza
a pequeños y a mayores.
Que vivan las Norias de Daza
y sus buenos trovadores.

(Gerardo. Las Norias, VII.92)²⁹

El lenguaje que usan es totalmente coloquial, sin ningún ánimo de parecer cultos, ni ante un público más escogido, a riesgo de mostrarse “camperos” en exceso.

La temática va variando constantemente, a manera de conversación al hilo de la búsqueda de coplas ingeniosas. Ya se ha dicho que no existe ningún tipo de verbalización o formalización acerca de lo que se debe decir y lo que no. Esto lo dice la convención cultural, “la tradición”. Pero lo que todos esperan es que el interés se mantenga. Para ello, todo vale, o mejor dicho casi todo. La sorna y el humor picante, es uno de los condimentos que siempre han de estar presentes. El enfrentamiento entre los poetas, es otro de los componentes que no han de faltar, de tal manera que los troveros saben que han de provocarse entre sí. No hay un vencedor y un vencido, pero las risas, oles, aplausos (pocas veces) y gritos e interjecciones de aprobación, son como el indicador, el “juez” que va diciendo en cada momento quién gusta más a la concurrencia.

Una de las reglas no escritas es que cuando surge un tema al que todos entran, éste no ha de abandonarse hasta que pase un buen rato, hasta casi agotarlo diríamos. Si un poeta no sabe hacer esto, no es buen poeta, y no lo llamarán para las fiestas. Y han de demostrar, a propósito de cualquiera de los temas que surjan, ingenio, profundidad y gracia a la vez. En realidad es fácil que los temas vayan cambiando: porque a raíz de las opiniones personales de cada uno de los troveros, surjen de manera espontánea nuevos

²⁹Desde hace unos años, se dan encuentros entre troveros de esta zona y los de la Alpujarra.

puntos de controversia. Lo que nunca ha de faltar es ingenio para prevalecer sobre la opinión del contrario. Y todo, a la vez, ha de refrendarlo el público.

He aquí un ejemplo de improvisación mantenida durante un buen rato en torno a un mismo tema. Está sacado de una fiesta que tuvo lugar en los Ventorrillos de La Laguna, aldea del término municipal de Loja, unos kilómetros al norte, en la noche de San Juan en junio de 1993. Se juntaron cuatro poetas, Luis Ariza (*Relojero*), Francisco Rodríguez Aguilera (*Timba*), Daniel (*Danielillo*) y Gerardo Páez (*Carpintero*).

La noche se presentó fría. Las coplas variaban en su temática –como es habitual–. Poco después de las 2 de la madrugada el frío se estaba adueñando de los presentes, incluidos los poetas, que durante la fiesta son *la voz del grupo*. Después de un largo forcejeo con el Timba, que era el anfitrión, lograrán de éste que la fiesta se traslade a un sitio bajo techado. Comenzó Daniel con una copla.

Timbilla, yo estoy pensando,
y te lo voy a decir:
me está pinchando Gerardo
que nos vallamos de aquí,
que estamos *tos* tiritando

Al principio nadie se atrevió a seguir por ahí. Pero Daniel acabó retirándose por el frío, y entonces Gerardo cantó:

¿Sabes por lo que habrá *sío*,
que Daniel era una fiera
y ha *desaparesío* ?
Porque sí sigue a mi vera
se muere el hombre de frío.

E inmediatamente Luis tomó el relevo:

A ustedes yo los quiero
porque son amigos míos,
ustedes el pueblo entero.
Pero me está entrando el frío
desde los pies hasta el pelo.

Y de nuevo:

Yo canto *to* lo que quieran
y les pido por favor
que aquí sigan a mi vera.
Pero no había *cantao* yo
desde dentro una nevera.

El Timba pretende quitar hierro al asunto y explica que están de fiesta.

Son las fiestas de San Juan
y estamos en una cumbre.
Y ustedes comprenderán
que no se puede hacer lumbre...

.....
(el último verso no se le entiende)

Gerardo:

Son las fiestas de San Juan,
eso a mí no se me olvida.
Y nunca voy a olvidar
por muchos años que viva
el frío de este lugar.

Y de nuevo Luis agradece a Timba haber contado con él, pero... mejor si le hubiera recibido bajo techo. Primero canta Luis y luego responde Timba:

Has tenido un buen detalle,
y te canto con talento,
no esperes que Ariza falle.
Pero no tuviste acierto
al recibirme en la calle.

Le voy a cantar a *Arisa*
porque así lo he *comprendío*
que no te ayudaron las *prisa*.
Y si tienes mucho frío,
haber *trato* la *pellisa*.

Pero al poco, dice ya uno de los motivos por los que no se van:

Esto ya no tiene *marra*.
Si es que estamos *preparaos*
y el demonio las descarga.
Si no nos *vamo* a otro *lao*
es porque aquí está la barra.

La barra, como se dijo antes, es casi la única fuente de ingresos para sufragar los gastos de estas fiestas.

Pero a Luis le falta tiempo para responder con su gracia habitual:

El cante tiene unas *regla*
y la *verdá* siempre amarra.
Y si hay que seguir la juerga
y es por esos de la barra,
les pagamos lo que pierdan.

Gerardo:

Voy a ver si no las troco
una vez de vez en cuando
porque el aire arrecia un poco.
Como sigamos cantando
nos vamos a volver *loco*.

Luis:

Yo les digo la *verdá*,
que les canto y no me pesa:
si esto va a *continúa*,
pronto estará mi cabeza
con una cuarta de *helá*.

Y aún dos coplas más de Luis:

Muy a gustito *estamo*
nosotros y los *demá*.
Y si seguimos, *cantamo*.
¿Pero quién se iba a *pensá*
un invierno en el verano?

Yo te digo la *verdá*
delante de los *presente*:
te canto a ti y a tu papá.
Pero en un sitio caliente,
porque esto es Sierra *Nevá*.

Así que el Timba no tuvo más remedio que acabar cediendo:

Haciendo caso al *ruio*
ahora les voy a *desí*
que afinamos el *sentío*.
Nos vamos a *despedí*
porque hace mucho frío.

La fiesta siguió en un sitio bajo techado. El ejemplo es una buena muestra de la capacidad improvisatoria volcada sobre un solo tema. Al mismo tiempo nos hace ver el estilo conciso, humorístico, socarrón, que es el que predomina en el tono de los trovadores de las Subbéticas.

Paul Zunthor³⁰ escribió acerca de la existencia de los *desafíos* en diversas culturas, similares al ejemplo aquí reseñado. A pesar de describirlos bien, Zumthor afirma con cierta ligereza que en Europa ya está “fuera de uso”:

Cuando el canto se alterna entre dos únicos cantores, toma con frecuencia la forma llamada, según las épocas y las lenguas, *desafío*, *altercatio*, *tenzone* y otros términos de sentido semejante: disputa estilizada, en principio improvisada, pero estrictamente regulada y destinada a poner de relieve la virtuosidad de los poetas. Fuera de uso en Europa al final de la Edad Media, el desafío se ha conservado en algunos pueblos aragoneses y sobre todo en América Latina... (Zumthor, 1991: 106).

Las fiestas que analizamos aquí, ni son renacentistas, ni de América Latina. Al menos Zunthor tuvo la deferencia de citar la existencia de trovo en algunos pueblos aragoneses. A los que habría que añadir el de otras zonas, como la que aquí estamos estudiando, las Alpujarras, Murcia, País Vasco...

IV.3.2.4. El ambiente de la fiesta. Significados.

En cuanto a la participación del público, se ha visto que éste no reduce su papel al de ser mero espectador. Se puede hacer una estratificación por grupos, de diversos tipos de gente. Las primeras filas las ocupan los más aficionados y conocedores del trovo. Están atentos y en silencio, concentrados, serios o bien con una muesca de sonrisa. Al hilo del trovo, alguno lanza un grito de “aceptación” dirigido al poeta que canta en el momento. Justo por ejemplo en el espacio de tiempo que media entre el canto del primer verso y su repetición: “¡ay Timbilla!”, “¡ay Ferminillo!” ... o bien una interjección semejante a un olé mal pronunciado: “¡oé!” o algo similar. Permanecen horas sin perder

³⁰ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale* (Paris, 1983). Traducción al castellano: *Introducción a la poesía oral*. (Madrid, Taurus, 1991). Col. Humanidades/T³ y crítica literarias, n.326.

un segundo de atención. A lo más, tapean y gustan del vino de Montilla, de cubatas o alguna otra bebida.

De entre este público “versado”, parte de él lo forma un grupo de incondicionales, de buenos aficionados y amigos de los troveros, que acuden siempre que pueden a todas las *fiestas de poetas* que se suceden a lo largo del año por la zona. La *temporada*, por cierto –si es que cabe hablar de ella–, comienza a primeros de mayo, desde las fiestas de la Cruz. Y a través de otras, como la de San Isidro, San Juan, Santiago, la Virgen de agosto, etc. se prolonga hasta bien entrado septiembre. Esto no quita que existan fiestas ocasionales durante el resto del año.

No es infrecuente que alguno de estos incondicionales sea poeta aficionado, que no ha pasado aún a formar parte del elenco de los más prestigiosos (formado éste en la actualidad por no más de diez en toda la zona), bien por falta de experiencia, o bien de facilidad para hilar rápido una quintilla detrás de otra. Sentados entre el público, no pocas veces acaban levantando algunas coplas, bien a iniciativa propia –la posibilidad está siempre abierta, es más, es deseada por todos, es parte del espectáculo de una buena velada– o bien a requerimiento (trovado, claro está) de uno de los poetas que están en la tarima, que saben de casi todos los que están ante ellos. Al que escribe esto, que conocen bien, le han dedicado coplas siempre que ha acudido a fiestas de este tipo.

Un poco más atrás se puede observar otro tipo de público, quizás no tan aficionado pero que presta una mediana atención, alternada con comentarios, al hilo del tema del que se esté trovando, en cada momento.

Un tercer grupo, tan numeroso como los otros dos, se podría distinguir: el de los que acuden porque es el evento de la noche. Saben de qué va la fiesta –son *de allí*– y acuden a conversar durante un rato, sentados en lugar algo separado del tablado, o de pie, detrás, en torno a la barra. Suelen ser jóvenes, que no gustan tanto de estas fiestas como para meterse a fondo en ellas, pero que “se asoman” a curiosear un rato: hay que hacer acto de presencia en el lugar donde transcurre la fiesta ese día. Parejas, familias amigas que llegan al local para *echar un rato* –molestando por cierto con su vocerío a los que quieren seguir el hilo de las coplas–... No permanecen éstos toda la velada: están un rato, saludan a los conocidos y se marchan, por fortuna para los aficionados, los cuales no obstante, en un alarde de comprensión y tolerancia, no les muestran signos de rechazo de ningún tipo.

Todo este conjunto conforma un espectáculo muy particular, ruidoso las más de las veces, salvo cuando por alguna circunstancia hay un momento de silencio, bien casual, bien porque el encuentro está en un momento de tensión, o de fluidez en torno a un tema que concentra la atención de todos. Puede suceder esto cuando el público que no atiende, oye risas, o percibe –por la reacción de los que están más atentos– que hay un momento bueno, de especial inspiración entre los poetas. Entonces casi todos callan y prestan atención. Los poetas a su vez se sienten especialmente observados, y puede llegar el *duende*, que durará más o menos, según la capacidad de los poetas para mantener el interés de la “conversación”. Cuando este ambiente no se da –cosa frecuente, no existe la *fiesta ideal*– predomina el ambiente de algarabía, ruido y desorden. Es parte de la fiesta. Si el ruido excede el límite de lo tolerable para los buenos aficionados –los que están delante– sonarán siseos que consigan que el volumen de ruido ambiental y el vocerío de los desaprensivos que hablan a voz en grito como si estuvieran solos, baje hasta niveles aceptables. Y así transcurre la velada hasta altas horas de la madrugada, en alternancia de momentos poco interesantes con otros de más o menos brillantez. Conforme avanza la noche, los curiosos son menos, el ruido disminuye y la concentración e inspiración parecen aumentar.

Paul Zumthor también dedica unas palabras dedicadas al ruido en las fiestas de este tipo:

Inevitablemente, aunque sea en grado reducido, la *performance* está plagada de ruidos: ruidos acústicos o fragmentos de discursos inútiles, que provienen de la naturaleza de toda comunicación oral y que interfieren en la perspectiva semántica; pero también hay otros ruidos específicos: mala distribución de los lugares, presencia demasiado agobiante del decorado (...) en fin, para el observador externo, ajeno al grupo activo de los participantes –etnólogo que graba una fiesta “primitiva” o medievalista que estudia la epopeya del siglo XIII–, la distancia intercultural. (Zumthor, 1991: 165).

El papel de la fiesta como elemento de identificación de una comunidad (pequeña en este caso) así como el de liberación de la rutina propia de comunidades rurales y la función estética apuntada por Caro Baroja³¹ son algunos de los que se podrían constatar en este tipo de fiesta. Cabe afirmar que los participantes destacan los dos últimos significados citados: por un lado supone liberación de la rutina, con ocasión de la celebración de la fiesta de algún patrono local. Sólo para los buenos aficionados, es un momento lleno de

³¹RODRIGUEZ BECERRA, Salvador. *Las fiestas de Andalucía*. (Granada, Editoriales Andaluzas Unidas. 1985). Col Folclore, nº 28.

emotividad. Para todos, un momento de encuentro festivo, de relaciones sociales distendidas, de “echar el rato”.

En cuanto a la emotividad estética, ésta se hace presente casi siempre. El clímax de emoción (a través de la creatividad, sarcasmo, humor, enfrentamiento verbal, expresión de opiniones por parte de los poetas que son más o menos compartidas por los miembros de la comunidad allí presente), tiene mucho que ver con la inspiración y creatividad de los poetas que actúan y la respuesta cumplida del resto de los integrantes de la velada. El goce estético colectivo, puesto que es un espectáculo con respuesta directa del público y de creatividad conceptual, musical y de enfrentamiento –en parte en broma, pero no exento a veces de tensión y de cierto dramatismo– se mezcla con algunos aspectos de *feeling* colectivo, como ya se apuntó, similar al *duende* de la fiesta flamenca, al *tarah* del canto de las muwasahas árabes y fenómenos similares, de respuesta y conexión entre el público y los que cantan.

Para un análisis de este tipo de acontecimientos, cabe también contar con lo que Zumthor llama la *poética de la oralidad*, cuyo objeto es el funcionamiento de un determinado tipo de discurso:

Una poética de la oralidad no puede fundar su teoría sobre unos criterios estéticos (...) sino con respecto a la elección de los ejemplos que reflejan el gusto personal del poeta integrando a su análisis la felicidad que le procuran, sin la cual sus palabras no tendrían ningún sentido. Sólo se imagina la belleza (...) en la *performance*. Los valores que expone y propone recurren, tanto como a la mediación textual, a la de la voz o del gesto. Lo que subsiste (...) es el testimonio de una armonía fugaz, de una reconciliación momentánea entre una espera y lo que, repentinamente, le responde: ese breve encuentro. (Zumthor, 1991: 134).

Las veladas no tienen hora fija de terminación. Dependerá en cada caso de circunstancias, como la calidad de los poetas que dirigen la velada, el grado de conjunción alcanzado entre ellos y de éstos con el público, la localidad de que se trate –es importante el tipo de público y la conexión con los que están en el tablado–, las condiciones acústicas etc. Lo habitual es que se prolonguen durante horas, llegándose frecuentemente al filo del amanecer. Antiguamente las buenas veladas duraban varios días.

Las últimas horas son las mejores, cuando los troveros se han tanteado y han salido temas a los que se vuelven, de segundas. El cansancio de los que a esas horas quedan,

una vez superado, predispone también a una mayor atención y concentración en una especie de lucha personal de cada uno consigo mismo por atender más y más, atraídos por un no se sabe qué a lo que se dicen los troveros. Es entonces cuando se oyen más coplas de los “aprendices”, poetas aficionados: no hay lugar ya para el miedo para los que aún quedan en la fiesta, que a esas alturas de la noche son sólo los buenos aficionados.

Las coplas a esas horas suelen abundar en alusiones personales muy directas, aparentemente duras, pero en realidad totalmente inocentes. Esto dependerá de cada fiesta. Si no ha habido momentos duros, y ha predominado el buen humor, las últimas horas pueden ser testigos de cualquier burrada hecha copla. Pero a más dura, mejor: ya se sabe que si a esas horas no han surgido fricciones, ya no surgirán. Véase p.e. la parte final de la fiesta transcrita en el tomo de apéndices.

Para captar toda la carga expresiva de las coplas transcritas, habría que tener presentes el resto de los gestos que completan los mensajes que acompañan al del lenguaje verbalizado: a las formas de comunicación gestual³² (gestos, posturas, expresión facial), al paralenguaje (entonación de la voz, silencios...). Aunque sobre el papel, el contenido de algunas coplas pueda parecer subido de tono, las circunstancias en que se dicen (semblante, acentuación...), hace que el trovo no sea sino una pelea en broma. Cierto que a veces la falta de *cintura* de alguno o las alusiones demasiado personales, suscitan momentos de tensión.

IV.3.3. Procesos de aprendizaje.

¿Cómo construyen los poetas sus coplas y cómo han desarrollado esta capacidad improvisatoria? En todos los troveros suelen haberse dado las siguientes circunstancias:

1. Han conocido esta costumbre desde jóvenes.
2. Han sido atraídos por ella.

³²vid al respecto: FERICGLA, Josep M^a: «La etnografía y el comportamiento no verbal», en AGUIRRE, Angel: *Etnografía*. (Barcelona, 1995) p.157.

3. Habiéndose visto con capacidad para improvisar rimas habladas (o cantadas, no otra cosa es el trovo), han comenzado a ejercitarse en esta técnica. Al principio, casi intuitivamente (a base de acudir a fiestas, se les queda el *soniquete* de los ff del lugar, con sus cadencias rítmicas, en este caso octosilábicas); y posteriormente, cultivándola de manera más consciente.

Todos cuentan haber pasado entonces por un proceso más o menos largo de “prácticas”, aprovechando los momentos de *soledad*. Bien cuidando ganado, bien trabajando la tierra, o en momentos similares. Modernamente las circunstancias cambian, y así Gerardo Páez cuenta que viajando sólo en coche, en vez de oír la radio, muchas veces se ha dedicado a improvisar coplas y a responderse las en una especie de duelo consigo mismo. O bien ha enchufado al radio-casette una cinta con coplas grabadas en alguna fiesta.

Algunos de estos troveros, no tuvieron oportunidad de aprender a leer, e inmersos en un tipo de cultura en la que predomina más que en la nuestra, urbana y moderna, la oralidad, ejercitaron su capacidad creativa durante los menesteres del campo. Como siempre, todo artista necesita de una técnica, y para dominarla bien, de un aprendizaje. En esto todos los troveros de una y otra cultura suelen contar procesos parecidos. Algo así describió Albert B. Lord para los bardos de la antigua Yugoslavia³³ (Lord, 1960: 13-45).

Conforme los jóvenes *candidatos* a trovadores van teniendo estas estructuras (a manera de patrones rítmicos y cadenciales), interiorizadas mentalmente, pasan casi siempre por un proceso paulatino de “presentación en público”, no en fiestas públicas sino entre amigos, en conversaciones informales y reuniones ocasionales. A partir de un determinado momento de este “proceso”, cada joven aspirante a trovero ha comenzado a disfrutar de un cierto ascendiente entre sus allegados. Esto le ha hecho ir perdiendo la vergüenza a levantar coplas en público: primero fue en círculos reducidos –amigos, familia–, y luego en algunas reuniones de poetas, con coplas sueltas (como la que figura, de *Bernardino*, en la fiesta del anexo III), por ejemplo a requerimiento de alguno de los que *actúan* en una velada, y que sabe de las posibilidades del joven que tiene delante. Según haya sido su capacidad y su interés, el aprendiz habrá acabado o no consagrándose como poeta de prestigio. Hay gente que llega a improvisar tercetos o cuartetas, pero si no consiguen construir quintillas (integradas en las seis frases

³³LORD, Albert B. *The Singer of Tales*. (Harvard University Press, 1965).

musicales mediante la repetición de uno de los cinco versos, la mayoría de las veces el primero), no llegarán a ser *poetas*, no serán verdaderos troveros. Sólo algunos lo consiguen. En esto, como en todo, podemos decir que el artista nace y se hace.

Este proceso viene a coincidir a grandes rasgos con estas palabras de Ong, a propósito de los procesos de aprendizaje en culturas con predominio de la oralidad como fuente de transmisión de contenidos culturales:

«Los pertenecientes a las culturas orales (...) aprenden oyendo, repitiendo lo que oyen (...) asimilando un cierto material formulario, y al final participando en una especie de examen corporativo». (Ong, 1986: 26).

Este proceso de aprendizaje, en la actualidad es claramente “residual”, casi es cosa del pasado. La juventud ya no se divierte acudiendo a estas fiestas, al menos en el grado en que los mayores cuentan que antes lo hacían. No obstante, en toda esta comarca, los troveros siguen aún gozando de un cierto prestigio de artista: son los *poetas*.

A propósito de la función que el intérprete juega en la sociedad, Ruth Finnegan mostró cómo se pueden dar todas las situaciones posibles. De entre los ejemplos que cita, uno de ellos coincide bastante con el caso de nuestros *poetas*: el de los “profesionales libres”, independientes de cualquier institución. Viven de su arte o aspiran a hacerlo, pero las sociedades se muestran desigualmente favorables a esa autonomía financiera. Los *guslar* serbios interrogados por Lord y Parry ejercían muy profesionalmente el arte épico en determinadas ocasiones, pero practicaban un oficio utilitario (agricultor, pastor, maestro de escuela, tabernero...) Algo semejante habría que decir de nuestros troveros, situación que Paul Zumthor observó no ser muy distinta a la de algunos de nuestros cantantes de moda.

IV.3.4. Estructuras estróficas y musicales. Fandangos.

Todo hace pensar que “desde muy antiguo”, el trovo ha sido cantado bajo la estructura métrica y musical de los ff tradicionales. El trovo, sea de la zona que sea, es un arte que se ejercita en el marco de las tonadas musicales que en cada lugar están culturalmente más integradas en el horizonte musical de la colectividad. Por ejemplo en Cuba y

muchos otros países iberoamericanos, es la décima la estructura métrica predominante del trovo, cantada en tonadas de guajira, con su característica escala mixolidia o modo de *sol*. En todo el sur de España la estructura más extendida con arreglo a la que se trova es la de la música de los ff de cada localidad. El trovo parece haber sido una práctica muy extendida en toda la zona de los ff verdiales.

El concepto de *horizonte musical*, como conjunto, más o menos amplio, de tipos melódicos, escalas musicales y ciertas tonadas de canciones que en cada época están vigentes (son populares) en una colectividad, puede ayudar a entender que cuando éste está suficientemente definido, gran parte de la capacidad creativa de los que hacen música discorra por los mismos cauces. Bela Bartok desarrolló algo estas ideas (Bartok, 1979: 67-68 y 105-106). Lo mismo han hecho otros autores como M. Pidal (1968) y posteriormente Margit Frenk (1977).

Recordemos lo que afirmó la teoría neotradicionalista sobre el origen y perduración de ciertas formas fijas de la lírica popular: Sobre los moldes métricos (y musicales) arraigados en las culturas tradicionales:

«Sujeto poco o mucho a estos moldes, el individuo más genial no puede escribir [léase también improvisar, componer, etc.] guiado sólo por su genialidad, sino encauzado y limitado por la tradición cultural en que él se ha formado y a la cual sirve. El río más impetuoso y más desbordado corre dentro de bordes irrebables». (Menéndez Pidal. 1968: 63).

Muy similar idea expresa Walter Ong: «La métrica apropiada no se presenta a la imaginación poética de modo inmediato y del todo imprevisible, como dependiendo sólo del genio inexplicable del poeta. Los poetas hacen uso de un cierto material, podemos decir, prefabricado». (1986: 45).

El concepto de *horizonte musical* no es sino una concreción de lo que podríamos llamar *horizonte cultural*: Las colectividades (locales, comarcales, regionales...) participan todas ellas de unos rasgos culturales más o menos definidos. Mucho más si hablamos de localidades pequeñas y aisladas. Piénsese en los diversos *acentos* que definen los rasgos típicos del habla.

Este proceso de aprendizaje no tiene la misma vigencia en la actualidad, cuando el horizonte cultural es menos estático, puesto que no sólo actúa con fuerza la herencia de

la tradición, sino en mayor medida que ella, actúa la “información transversal”, es decir influencias culturales (musicales) de todo tipo. Pero en el caso que nos trae, si queremos reconstruir el contexto cultural que dé una explicación lógica a los procesos de aprendizaje del trovo que han sido habituales “hasta ayer”, hay que hacer un poco de “arqueología” de los procesos de transmisión cultural.

A propósito del ritmo y otras estructuras que permanecen insistentemente en las «culturas de ritmo lento», escribió Zumthor que el condicionamiento cultural puede atrofiar ciertas percepciones y exasperar otras. Zumthor centra el discurso, como filólogo, en las estructuras rítmicas, pero podemos matizar que éstas se basan de continuo en las estructuras musicales que son como su soporte interno: la rítmica es como el esqueleto en el que éstas “viven”:

«De ahí proviene la extraordinaria resistencia que, en el seno de una tradición cultural, ofrecen las fórmulas rítmicas [léase musicales] al desgaste del tiempo: mejor que cualquier otro elemento del arte poético (retórica, temas, la función social misma) son aptas para mantenerse sin cambios o casi, por encima incluso del debilitamiento de una lengua, la conmoción del contexto ideológico, el deterioro de una estética y los desplazamientos geoculturales». (Zumthor, 1991: 174).

IV.3.5. El proceso de “elaboración” del trovo. *La performance.*

Dos maneras básicas tienen los troveros de construir la quintilla. La más común es elaborarla “de atrás hacia delante”, es decir: se piensan los dos últimos versos, pues han de ser los de más contenido y a partir de ellos, se “levanta” la copla hasta el primer verso. Es posible que de aquí venga la acepción *levantar coplas* con la que se alude a la capacidad de trovar. Esto de primar el final tiene su lógica: lo que queda en la memoria inmediata de los oyentes, es la parte final de cada copla. El mensaje, la gracia, el efecto sorpresivo, ha de estar ahí, en los dos últimos versos. Lo otro, puede permitirse a veces que no sea de gran calidad, pero no el final. Un trovero sin buen final de copla nunca tendrá ascendiente y no pasará de mediocre. No basta saber rimar, hay que saber terminar con versos ingeniosos.

La otra forma de elaborar la copla es construirla directamente, es decir desde el primer al quinto verso, sobre la marcha. Dominar esta técnica supone gran maestría: sólo los *maestros* son capaces de cultivarla airosamente. Para ejercitarla, existen algunos

recursos: algunas frases más o menos hechas, tener claro que hay que evitar palabras en fin de verso cuya rima sea difícil, uso de participios u otras terminaciones verbales que unifican los finales de verso, etc. Incluso a veces algunos poetas recurren a coplas ya hechas de antemano, por ellos o por otros, a las que llaman *las aprendías*. Pero si son descubiertas por los otros, son motivo de burla y desprestigio.

Aun así, es muy difícil dominar esta otra técnica. Necesita mucha práctica, agilidad y concentración mental. Decidirse a usarla supone correr el riesgo de levantar coplas con poca chispa: puesto que exige improvisar casi sobre la marcha los sucesivos versos, el final de la copla no está preconcebido, y no hay excusas para que el final deje de ser de efecto certero. Véase en el apéndice que en este defecto, a mi juicio, caen algunas de las coplas construidas por el Petaca. Si en el uso de esta segunda técnica se consigue también un buen final de copla, se consigue un doble efecto: terminar la copla con fuerza y haberla comenzado retomando directamente los versos finales de la copla recién oída a otro poeta. Coplas de maestros, a las que sólo se les puede pedir de más, que estén bien entonadas.

IV.3.6. Algo sobre la rima y la métrica.

Puesto que las coplas se dicen y no se escriben, no se pueden valorar en toda su calidad las coplas transcritas al papel sin contar con la pronunciación de la zona, como es el seseo. Un ejemplo:

José, *pa* pescar peces
 algo torpe me resultas,
 perdoname aunque te pese;
 si el primero no te gusta,
 dime lo que te apetece

En teoría, se detecta rima asonante. Pero con el seseo, nos encontramos con *peses* y con *apetese*. Como además las "s" finales no se pronuncian, resulta una consonancia perfecta desde el punto de vista del habla.

De igual modo suele pasar con la métrica. El primer verso de la siguiente copla sólo aparentemente no es octosílabo, puesto que de hecho la palabra *voy* suena en esta copla, como en muchas ocasiones, *vi*

José, te voy a regañar
y tú tendras que aguantarte.
Que no he *venlo* por ganar,
que he *venlo* por enseñarte
lo que tú no aprendes ya.

Una transcripción más fiel, y fácil de leer, sería ésta:

José, te *vi* a regañá
y tú *tendrá* que aguantate.
Que no he *venlo* por ganá,
que he *venlo* por enseñate
lo que tú no *aprende* ya.

IV.3.7. La vida cotidiana reflejada en las coplas.

Buena manera de entender el entronque cultural de la práctica del trovo en la vida cotidiana de las gentes de esta comarca, es tener conocimiento de algunas coplas que, por su ironía y acierto, han quedado en la memoria colectiva, o en la de buenos aficionados al trovo. A continuación van algunos ejemplos.

En Montefrío existió a principios de siglo un trovero, Valentín Matamesa, al que en cierta ocasión, el hombre que le daba empleo –con el que tenía cierta confianza–, le encargó que comprara una chota (cabra). Realizada la operación, a Valentín le sobraron dos reales del dinero recibido para la compra. A la hora de entregar esa cantidad a su dueño, éste le sugirió que se quedara con el dinero y que con él invitara a café. Como Valentín sabía que la invitación le saldría más cara, le contestó:

Entre personas *formale*
a mí me gusta *quear* bien.
Yo te doy los dos *reale*
y tú pagas el café,
que mejor cuenta me sale.

En otra ocasión el mismo Valentín se encontró en Almedinilla (Córdoba) con un amigo, que le contó que había decidido casarse con una mujer del cercano pueblo de Luque, que era algo fea pero que esta circunstancia la había buscado él, *hombre de ideas* según se autoproclamó, para evitar problemas con terceros. A Valentín le vino otra *idea* a la cabeza y se la dijo a su amigo en verso:

También e(s) una *desgrasia*
que siendo un hombre de idea(s)
en la *población* de Luque
tu *mujé* sea la *má* fea.

De un poeta que pasó a disposición judicial por un delito menor, se cuenta que, una vez ante el juez, e interrogado por éste sobre cuál era su delito, le contestó:

Que mi delito no está
escrito en ninguna *audiencia*.
Tengo más hijos que Adán
y le pido a su *exselensia*
que me de la *libertá*.

Se cuenta que el juez, aficionado al trovo, ante tal salida, decidió que no era culpable.

Cristóbal Trujillo, panadero de Montefrío, llegó a repartir pan en una mañana lluviosa de abril a un cortijo en las inmediaciones de Arroyo Milano. El dueño le recibió con dos coplas:

Panaero, yo ya vengo
a que usted me venda el pan.
Dinero *mu* poco tengo,
por no poder *trabajá*
a causa de *está* lloviendo.

Dios con sus aguas aprieta.
Y en abril barbaridad.
Usted con su furgoneta
gana *to* los días su pan
y yo sin embargo, a dieta.

En otra ocasión, el mismo Cristóbal había tenido descendencia hacía un par de días. Le comunicó la feliz noticia a uno de sus clientes en un cortijo, así como que aunque su mujer y él lo habían recibido con alegría, a la primera medianoche ya había despertado llorando a voz en grito sin dejarles pegar ojo. El cortijero le cantó:

Trujillo tiene alegría
porque tiene un cantaor.
Aunque no canta de día,
de noche es un ruseñor.
Y a su madre la tiene *divertía*.

Un amigo del mismo Cristóbal, supo que éste había grabado un disco de cante flamenco junto con Manuel Ávila, cantaor, paisano y amigo suyo. Cuando lo vio, le cantó la siguiente copla, que sirve para ver cómo un poeta se compara con un cantaor.

Te voy a llamar la *atención*
pa que lo tengas en cuenta.
Tú serás un cantaor,
pero yo soy un poeta
y *ca* uno ocupa su rincón.

También quedan en la memoria de muchos, coplas que en los bailes se cantaron mozos y mozas, como las ya reseñadas arriba. De la siguiente forma se declaró uno en los Ventorrillos de La Laguna (Loja) a una chica llamada Victoria, natural de Los Moleones, asunto que acabó en casamiento.

Si te ofendo me perdones,
Victoria, y digo con calma
que vales muchos millones.
Y como mis uñas me valgan
no vuelve(s) a Los Moleones.

El trovero José Arévalo –*Chaparrillo*– recuerda una separación de un poeta y su mujer, después de haber descubierto aquél que ella le había sido infiel. Después de los trámites, y a la puerta del juzgado, se cuenta que le dijo a ella:

Te doy mi palabra absoluta
a la puerta del *juzgao*:
Cuando la mar eche fruta(s)
y los árboles *pescao*,
vuelves conmigo a ser puta.

Casi diez años después resultó que se reconciliaron. Y en una noche de fiesta cantó él aludiendo a la copla anterior, aún en la memoria de algunos paisanos allí presentes:

Una nueva me ha *venío*
y ustedes la habréis *reparao*:
que ya han visto los *nasío*
los *árbol* echar *pescao*
y el mar con fruto *florio*.

De Juan Carpia, poeta ya anciano de Iznájar, se cuenta la siguiente historia de cuando una de sus hijas era pretendida por un mozo, al parecer de pocas luces, y con poco acierto. En cierta fiesta en casa de los Carpia, había poca luz en el candil (lamparilla de aceite, eran años en los que todo escaseaba). Y se le ocurrió al desafortunado mozo decirle a la chica que en su casa (la casa del mozo) tenía mucho más aceite para el alumbrado que su padre (de ella). Cuando Juan, que tenía un negocio de licores, se enteró, dándose la circunstancia previa de que el mozo le debía una cantidad por la compra de unos litros de aguardiente, le dirigió a su hija la siguiente genial copla:

María, cuando se presente
ese hombre pinturero,
dile que venda el aceite.
Y así me paga el dinero
que me debe de aguardiente.

Termino este elenco con algunas coplas referida al momento de la muerte, pues hasta en esos momentos cuentan haber hecho coplas algunos poetas.

Alfonso Pérez *el Caco*, trovero de Priego de Córdoba, cuenta de un poeta que encontrándose en cama con enfermedad mortal, vio cómo su nuera y su mujer (a la que

llamaba familiarmente *mi Cancamusa*), le estaban haciendo la mortaja, que en Priego es una especie de ropaje negro para el difunto. Y dijo la siguiente copla:

Mi nuera y mi Cancamusa
me están preparando un traje:
un pantalón y una blusa.
Porque me voy de viaje
mu lejos de esta *gentusa*.

El mismo Alfonso recuerda otra, recogida también con una ligera variante en el citado libro de Rodríguez Aguilera. Se trata de un diálogo entre un padre y su hija moribunda. Ignoro si hay algo de poético, o de morboso en esta referencia, pero puesto que así la oí, he aquí la transcripción.

Hija:

Padre, ya me voy a ir
derecha a la *eterniddá*.
No tenga *usté* que sufrir,
que no paran de *tirá*
los angelitos de mí.

Padre:

Hasta *pa* morir me canta(s)
pa que te tenga en memoria.
El corazón me quebranta(s).
Que Dios te tenga en su gloria
y quiera que mueras santa.

Con estas páginas he realizado un estudio particular del fenómeno del trovo de las Subbéticas a través de algunos aspectos que he estimado más interesante retener: el contexto histórico en el que enmarcarlo; la construcción del etnotexto o contexto cultural del trovo de las Subbéticas andaluzas, a través de la aproximación a las fiestas de poetas; el proceso de aprendizaje y el proceso de elaboración de las coplas improvisadas. Ha quedado también sugerido que el estudio de los contenidos temáticos de algunas coplas trovadas, es un buen modo de acceder a contenidos de tipo cultural, vital, e ideológico que contribuyen a ubicar a los troveros y a las gentes de la comarca de las Subbéticas.

El análisis detallado del trovo de las Subbéticas, facilita la explicación de un aspecto de las antiguas fiestas, el de la improvisación de las coplas. Por otra parte, confirma la observación de Rice, para quien también era de interés, en etnomusicología, indagar sobre el poder generador que las formas tradicionales en una sociedad, tienen a la hora de inspirar a los músicos en su producción artística.

Pero obsérvese que una vez que los ff. como fiestas de baile han desaparecido como práctica cultural, en esta zona se mantiene el trovo en enfrentamientos conceptuales de tipo lúdico-festivo (la fiesta de poetas) de un cariz muy distinto. La trama argumental de la reconstrucción del etnotexto de los ff. en los siglos XIX-XX, la habíamos centrado en un aspecto muy particular: el de las motivaciones subjetivas y la conservación social y prácticas ritualizadas en torno al trato entre los jóvenes de ambos sexos. Pero en la actualidad, habiendo dado la espalda la juventud a los ff (como en casi todas partes), y siendo los protagonistas de las fiestas de trovo *poetas* de edad avanzada, son otras las motivaciones subjetivas que se manifiestan y afloran, los temas de fondo que se expresan a través de las coplas. Por lo tanto el cariz de las fiestas de poetas ha derivado parcialmente hacia un significado muy particular, que nos ha alejado –sólo en parte– de la trama argumental que hasta ahora se venía siguiendo.

Las páginas aquí dedicadas a la improvisación oral en las antiguas fiestas de ff, son suficientes para llegar a la siguiente conclusión: Una interpretación pertinente de lo que estas fiestas de baile –populares en Andalucía en un pasado no lejano– representaron desde el punto de vista social y cultural, pasa necesariamente por un estudio en profundidad del papel que en ellas jugó la letra de las coplas. En los ff, el significado de las coplas, la letra (su carga conceptual y emotiva) es mucho más que un añadido colateral, algo que se pueda analizar en términos puramente estéticos o formales. El hecho de que en muchos otros tipos de bailes (del pasado o actuales), abunde la música sólo instrumental, puede hacernos perder la perspectiva de lo que suponía –y aún en ocasiones hoy supone– la carga emotivo-conceptual de todas y cada una de las coplas que durante cada baile se iban cantando. Si con Yepes Stock coincidimos en que «la música despierta, evoca, expresa, potencia y acompaña a los sentimientos» (Yepes, 1996: 429), máximamente se puede retener esto para la música vocal. Si podemos retener que la música es un modo privilegiado de expresar, transmitir y suscitar sentimientos, en mayor medida lo es cuando esos sentimientos son expresados a través de la palabra cantada. La música refuerza la carga emotiva y el contenido simbólico de esos sentimientos expresados oralmente.

Goethe afirmó que «podemos hablar de genuino simbolismo cuando lo particular representa lo más general, no como un sueño o una sombra, sino como una viva revelación instantánea de lo inescrutable». Para Yung, el símbolo es «la idea misma hecha sensible, encarnada»³⁴. Muchas ideas y tramas relacionales se establecían o afloraban en estos bailes, pero el sentimiento amoroso ha sido el que más veces ha aparecido en nuestras descripciones y el que más hemos manejado en las interpretaciones. Encarnación simbólica de los sentimientos amorosos –o de otro tipo– a través de la *performance* musical. O expresión materializada de sentimientos y emociones de todo tipo. Relaciones interpersonales, sociales, que emergen, se manifiestan, se refuerzan, se debilitan o se rompen violentamente durante la fiesta de baile. Pero emociones y sentimientos, más que sensaciones. En los ff, lo dionisiaco del ser humano aflora y se hace presente en diálogo interesante con su otra –apolínea– vertiente. Aquella que quizás el baile moderno ha despreciado en buena medida.

Es preciso, pues, retomar el tema central de esta parte de la tesis: la interpretación cultural de los ff. como fiestas de baile. Y proseguir con el enfoque diacrónico, dando un paso adelante en el proceso de evolución y cambio que nos acerque al presente, preguntándonos por el baile en Andalucía en la actualidad.

IV.4. Los fandangos en el siglo XX. Estudio especial de los verdiales malagueños.

IV.4.1. Introducción.

Una vez analizado el etnotexto de las fiestas de ff en Andalucía –el de los años finales del S. XIX y primeros del XX–, cabe hacerse la pregunta siguiente: habiendo constituido las fiestas de ff –a lo que se ha visto–, una práctica cultural bien diferenciada e integrada en los comportamientos festivos de una buena parte de la población andaluza de aquellos años, ¿cómo explicar su práctica inexistencia actual en la mayor parte del territorio andaluz?

³⁴Cit. en Peña, 1987: 119-120.

Porque ciertamente, quedan *rastros* que ligan determinadas fiestas de baile de la actualidad con los antiguos ff. Pero si reparamos uno a uno en los elementos que se han individuado y analizado, que dan razón del contexto sociocultural que sustentaba aquel tipo de fiestas de baile, hay que concluir que *en menos de un siglo, los fandangos como fiestas de baile llegaron a su definitivo declive en casi toda Andalucía.*

No trato tanto de llegar a individuar qué músicas sustituyeron a los ff en la generalidad de los casos, y así hasta el momento presente. Tal asunto llevaría a realizar un estudio que podría titularse algo así como “Las músicas de baile en Andalucía desde el S. XIX hasta la actualidad”. Lo que me propongo analizar a continuación es el cambio radical que en la mayoría de los casos, han experimentado los comportamientos en torno al baile. Porque más que el son al que se baila –que también, en la mayoría de los casos–, lo que ha cambiado es el contexto sociocultural, las motivaciones subjetivas, la ritualización, y el concepto mismo de fiesta de baile. Trato de situarme en los cambios acaecidos a nivel sociocultural, teniendo en cuenta al mismo tiempo qué papel ha jugado la música en ellos.

Estudios dedicados al contexto sociocultural de los bailes de juventud en la actualidad y que partan desde el etnotexto de los antiguos ff –como un todo– hasta el presente, no existen. Más bien los estudios se han centrado en las músicas urbanas: diríamos en la última parte del proceso³⁵. Recientemente se ha publicado un interesante estudio etnomusicológico sobre los procesos de cambio acaecidos en torno a la vida musical tradicional de la zona de Castellón a lo largo de cincuenta años³⁶. Suministra, aparte de una interpretación de los cambios en torno a las músicas cuyo estudio abarca, claves teóricas a tener en cuenta en el estudio de estos fenómenos de cambio. Pero no se centra directamente en nuestro tema de estudio.

Volvamos a la pregunta inicial. En pocos lugares de Andalucía existen fiestas que recuerden, salvo de lejos, a los antiguos ff. Ni en lo musical, ni en el contexto cultural que daba sentido a este tipo de fiestas de baile. ¿Cómo explicar el proceso en su conjunto, de manera satisfactoria?

³⁵Una buena aproximación al fenómeno del cuplé y su auge en las ciudades entre 1900 y 1936 se puede encontrar en SALAÚN, Serge. *El cuplé (1900 - 1936)* (Madrid, Espasa-Calpe, 1990). 362 pp. col. Austral.

³⁶PELINSKI, Ramón. *Presencia del pasado en un cancionero castellanense*. (Castellón, Diputación, 1997). 282 pp.

Una respuesta fácil sería razonar que todo lo que se ha presentado y analizado en este capítulo acerca de las fiestas de ff, habría sucedido sólo en determinados lugares: en algunos pueblos, en las aldeas y cortijos y en determinados barrios de algunas ciudades, caso de las fiestas descritas por Zugasti, Afán de Ribera o Gutiérrez de Alba para las ciudades de Granada y Sevilla (2ª mitad del S. XIX), bailes que habría que situar entre los habitantes de determinados barrios de clase baja o media-baja.

Incluso concediendo esto, el interrogante se mantiene: ¿Y bien, en esos lugares, qué fue de los ff? Porque en la actualidad, ni en Sevilla ciudad, ni en Granada ciudad, existen fiestas de este tipo³⁷. Contamos con suficientes testimonios orales de la existencia (y desaparición, en el intervalo de varias décadas), de fiestas de ff en muchos pueblos y cortijadas del campo andaluz, lo cual suministra pistas interesantes en torno a los procesos acaecidos, no sólo en esas décadas, sino desde antes. Y antes de situar el discurso en el proceso mismo de cambio –tal y como personalmente lo veo– me detendré brevemente en algunos condicionantes externos, factores socio-económicos, demográficos o mediáticos que coadyuvaron y contribuyeron a que esos cambios tuvieran lugar.

Los cambios demográficos, las migraciones tanto interiores como hacia el exterior, explican en parte la desaparición de estas fiestas en las poblaciones rurales. En efecto, muchos pueblos de Andalucía, particularmente del interior, se despoblaron, sobre todo de gente joven, que marchó a las ciudades en busca de trabajo. Ahora bien, en el caso de los ff, lo explican en un sentido distinto al que habitualmente se ha dado al factor demográfico: es precisamente en pueblos, aldeas y cortijadas del interior de Andalucía –los lugares que más experimentaron el receso demográfico–, donde por más tiempo se mantuvo la práctica de este tipo de fiestas. Esto, excepción hecha de los lugares cuyo despoblamiento fue tan acusado, que la juventud casi desapareció: en esos lugares, los ff desaparecen sin ser sustituidos por ninguna otra práctica festiva de baile significativa. Los cambios demográficos no dan razón de la desaparición de los ff en las ciudades, p.e., que es donde primero comenzaron a desaparecer.

En las ciudades, la aparición de las nuevas modas –el surgimiento mismo de una *cultura de la moda*–, de la cultura del espectáculo a lo largo del primer tercio del siglo (*varietés*, cafés cantantes, el nuevo consumo urbano del cuplé, el *music hall*, la difusión de la radio y del cine), fueron factores determinantes. Pero tampoco las nuevas modas fueron

³⁷En realidad, restos más o menos folklorizados de esas fiestas, pueden individuarse en algunos rasgos de la feria de abril de Sevilla y de la fiesta de la Cruz de Granada.

las *causantes* de la desaparición de los ff, pues en todo caso convivieron con ellos, al menos durante un cierto tiempo (en las ciudades: finales del XIX y primer tercio del XX). Son más bien manifestación o efecto de la *desaparición progresiva de un tipo de cultura de la fiesta centrada en la fiesta-participación* –en la que se ve implicada toda la comunidad– *hacia otro tipo de fiestas en las que lo que prima es la diversión-espectáculo*. El proceso, sin duda que era de amplio calado y venía de lejos, pero es en el primer tercio de siglo cuando comienza a cristalizar, a hacerse más patente. En él hay que inscribir la desaparición paulatina de las fiestas vecinales de baile. Así lo ve Serge Salaün, a propósito de la popularidad que el cuplé, justamente como diversión-espectáculo, adquiere en las ciudades en la primeras décadas del siglo:

La canción-espectáculo marca una etapa de regresión de la cultura popular, ya que la canción deja de ser, paulatinamente, una práctica y una participación individual y colectiva, un comportamiento activo exteriorizado y pasa a ser un espectáculo (algo que se contempla), una mera diversión. Su evolución del *hacer* al *ver*, signo de la desaparición de toda cultura comunitaria significativa en provecho de la cultura-espectáculo (otro tanto pasa con el fútbol y el deporte en general con lo que implican de diferencias entre práctica y espectáculo). (Salaün, 1990: 78).

El proceso se nos muestra particularmente acelerado a lo largo del primer tercio de siglo. Primero en las ciudades, y paulatinamente, la difusión de la radio, la llegada del cine y de los gramófonos y la mejora de las comunicaciones, facilitaron la rápida difusión de las nuevas modas desde las ciudades hacia los pueblos. Por eso mantengo que el factor demográfico sólo relativamente influyó: las nuevas costumbres referentes al baile –en las que a continuación me detendré–, se difundieron antes en los pueblos de la costa (Ádra, Motril, Almuñecar, Vélez, Marbella, Algeciras), localidades cuya población experimentó un aumento en ese periodo. Los pequeños núcleos del interior fueron los que más tardaron en cambiar. Es por ello que he considerado más interesante centrar el análisis en el mismo proceso de cambio, es decir destacar su dinámica interna más que los factores externos. Y porque además esto será más original, puesto que poco se ha escrito al respecto.

Y para esto, convendrá establecer los “*términos de partida y de llegada*” de este proceso de cambio, e individuar algunos de sus pasos intermedios. A cada uno de ellos les aplicaré posteriormente algunas categorías analíticas acerca del concepto de *cambio musical*.

IV.4.2. Tres líneas de evolución partiendo de los antiguos fandangos.

¿Dónde y cómo baila la juventud de los lugares en que sus abuelos lo hacían en las fiestas de ff? La pregunta, aparentemente sencilla, no tiene una sólo respuesta, cosa lógica porque las situaciones que existen son diversas, los “puntos de partida” no eran idénticos en toda Andalucía y los procesos evolutivos también han sido distintos en cada lugar. Pero se pueden establecer algunas líneas generales. Para definir bien los términos de ese proceso, metodológicamente he visto útil establecer las siguientes categorías.

–El punto de partida o término *a quo* –se me excuse el término de sabor escolástico–, será ni más ni menos que el que ya ha quedado definido como etnotexto de las fiestas de ff del siglo XIX–XX, considerado en conjunto (haciendo abstracción de casos particulares).

–Los puntos de llegada o términos *ad quem* serán los bailes, tal y como hoy se nos presentan. Tres principales he considerado que se pueden individuar: *discotecas*, *fandangos* y *fandangos folklorizados*.

En efecto, he considerado oportuno destacar esos tres términos de llegada (*grosso modo* hablando, pues podrían verse otros). Los cuales suponen tres líneas o procesos evolutivos desde los ff hasta otros tipos de ambientes de baile, relativamente bien diferenciables unos de otros.

El primer proceso a estudiar es el que va de los ff a las discotecas, proceso mayoritario, el habitual.

El segundo es el proceso de *adaptación* por el cual los ff, en determinados lugares, han llegado hasta nosotros como *fiestas comunitarias de baile*. Este será el que más desarrolle en este capítulo.

El tercero, el proceso a través del cual, a partir de algunos elementos de las antiguas fiestas de ff (la música, separada de la fiesta), surgieron y se mantuvieron hasta el presente lo que llamo ff folklorizados. (Vid. caudro de la página siguiente).

SIGLO XIX

PRIMER TERCIO S. XX

AÑOS 40-60

AÑOS 60-80

1. LA REALIDAD VIVIDA. CAMBIOS EN LOS COMPORTAMIENTOS. CAMBIOS SINTÁCTICOS Y SEMÁNTICOS.

Lo habitual: cambios y rupturas en los comportamientos. **De los fandangos a las discotecas.**

Comienza la moda (en pueblos y barrios) de los **BAILES AGARRAOS.**

Cambios sintácticos
Cambios semánticos
Cambios socio-culturales y en los procedimientos de aprendizaje

Prosiguen las rupturas y continuidades. **GUATEQUES.**

Cambios sintácticos
Cambios semánticos
Cambios socio-culturales
Camb. en procesos de aprendizaje y en el modo de producir la música: el pick-up.

Los jóvenes se emancipan de la Comunidad. Aparición de las **DISCOTECAS.**

Cambios sintácticos y continuidades
Cambios semánticos y continuidades
Cambios socio-culturales más que continuidades
Cambios en el m° de producir la música: a cargo de la discoteca.

2. UN CASO PARTICULAR. LOS FANDANGOS EN LA PROVINCIA DE MÁLAGA. EVOLUCIÓN SIN RUPTURAS

FANDANGOS
(Fiesta-baile de la Comunidad)

Verdiales. Evolución conjunta y paulatina (Música y comportamientos).

Adaptaciones sucesivas. Se mantiene la popularidad de los ff **VERDIALES.**

Destacan las *continuidades* sintácticas, semánticas y socioculturales. Inicio de despoblamiento. Ventas. Inicio de *teatralización* y de popularización entre gente de la ciudad.

1961: Venta del Tunel. La *fiesta* se urbaniza. *Cambios socio-culturales* Desde 1980: La *fiesta*, en los escenarios, deja de serlo (*cambios semánticos*). Sigue como *fiesta*. Nuevos cauces de difusión y enseñanza *Fusión: Cambios sintácticos.*

3. LA REALIDAD IMAGINADA.. VOLUNTAD DE CONTINUIDAD. APOYO INSTITUCIONAL. FOLKLORISMO.

FANDANGOS
FOLKLORIZADOS

Ff folklorizados. Evolución dirigida hacia la conservación de unas músicas que se retienen como de "alto valor cultural" (motivaciones político-ideológicas)

Se constata la desaparición de los fandangos como fiestas en la generalidad de los casos.

Coros y Danzas de la sección femenina de Falange. Recuperacionismo. "Fandangos" como "música tradicional" y espectáculo de baile de escenario. (Cambios estilísticos, semánticos y socio-culturales)

60-70: Auge de los Coros y Danzas
70-80: **Agrupaciones folklóricas.**
70-90: **Grupos folk.**

Convendrá hacer algunas aclaraciones sobre estas tres “vías” que he establecido. La segunda vía³⁸ (la de la adaptación, para lo que he elegido el proceso acaecido en torno a los ff verdiales malagueños), aparece en el centro del cuadro. Es un proceso de “transición” o de *adaptación* sin especiales rupturas, de evolución paulatina, que nos sitúa en “los ff en la actualidad”. Lógicamente, le dedico más espacio que a los otros dos, pues de eso va el tema de la tesis. Lo analizaré como un proceso a través del cual, los “protagonistas” de un tipo de fiestas de ff, las han seguido practicando hasta el presente –con sus cambios, evidentes–, no por voluntad recuperacionista, sino por adaptación paulatina a las cambiantes circunstancias socioculturales a lo largo de este siglo. Destacaré tres elementos condicionantes que considero claves en el proceso: a) la popularidad o arraigo social previo, desde antiguo, de los ff entre la población del interior de la provincia de Málaga; b) la existencia de ciertas condiciones externas (climáticas, demográficas, tipo de poblamiento...), que permitieron que este tipo de fiestas siguiera practicándose hasta los años 60; y c) el surgimiento de nuevos factores a partir de esta fecha, que hicieron posible su nuevo auge y que nos sitúa en el final de siglo.

De las otras dos líneas, será más fácil encontrar, por evidentes, las rupturas que las continuidades. No me las he planteado como objeto directo de mi investigación, por lo que les dedico pocas páginas: las que he estimado necesarias para, justamente, establecer diferencias con el proceso de *adaptación* de los ff a la época actual.

La primera de las líneas que aparece en el cuadro, la presento como paradigma de lo que sucedió en la generalidad de las situaciones, el proceso de cambio experimentado *desde los ff hasta las discotecas*. La califico como “la realidad vivida”, como opuesta a “la realidad imaginada” (la tercera vía a analizar).

La tercera vía –menos representativa que la primera desde el punto de vista de la relevancia social (Martí, 1995: 33-52)–, pretende individuar algunas pautas sobre determinados procesos de folklorización, justamente en los años en que los ff. entendidos como ‘fiesta total’, incluida música y comportamientos, estaban desapareciendo. Proceso de *rescate* fomentado por las instituciones desde los años 40, sólo aparentemente logró reanimar, por unos años, unas prácticas que en la mayoría de

³⁸Aunque la sitúo en el centro del cuadro, su análisis, por ser el más amplio, lo realizo después de analizar el de los otros dos tipos de procesos de cambio.

los casos eran ya una “especie en extinción”. El rescate supuso de hecho una reinvencción. He llamado a esta vía la de la “realidad imaginada”.

IV.4.3. La realidad vivida. De los fandangos a las discotecas

Uno de los términos actuales del proceso, cabría situarlo en la discoteca. La discoteca no es ya, qué duda cabe, “el lugar donde eventualmente *la comunidad vecinal* se reúne para celebrar las fiestas” (familiares o locales: celebraciones tradicionales del ciclo anual o eventos singulares de tipo familiar). Ésta, que podría ser una de las definiciones de “fandango”, tiene poco que ver con la que propongo aquí para la discoteca, no como definición excluyente, sino como una de las posibles, en la que destaco algunos elementos contextuales que separan ambos tipos de *fiesta de baile*. Podemos entender por *discoteca* el local de propiedad privada y uso público, al que los fines de semana acuden jóvenes parejas de novios o de amigos, o incluso personas solas, por libre, con el objetivo de bailar y *ligar*, o en general, en búsqueda de *marcha*, sin la mirada vigilante de la comunidad, y donde las únicas reglas de juego son no alterar el orden público, no “aguar la fiesta” con actos violentos o desestabilizadores.

En el proceso que desde los ff desemboca en las discotecas, históricamente se han producido una serie de pasos intermedios. El análisis diacrónico contribuye a individuar la aparición paulatina de elementos de diferenciación entre las fiestas de ff y los bailes juveniles más extendidos en la época actual. El primer paso, bien podemos situarlo en la aparición de los bailes *agarraos*.

IV.4.3.a. Surgen los bailes *agarraos*.

Los *bailes agarraos* (pasodobles principalmente, pero también valeses, chotis, polcas, etc.), comenzaron a popularizarse desde principios de siglo, y se extendieron a lo largo de la primera mitad: primero, en las ciudades y en los pueblos de cierta entidad. En menor medida, y unos años después, en los pueblos pequeños. Casi no se practicaron en las aldeas pequeñas y cortijadas. Personalmente, retengo que la aparición de los

agarraos, conlleva la aparición de algunas rupturas radicales con el contexto sociocultural de los ff. Aparentemente, se podrían pensar que no. Un análisis superficial sólo destacaría el cambio experimentado en las músicas (de la música tradicional de los ff, a la de los chotis, valeses o pasodobles), y el cambio experimentado en el tipo de baile: de las mudanzas “sueltas” de los ff, por parejas, a los pasitos cortos de esas otras músicas, en los que la pareja baila más o menos abrazada. Pero en realidad, los bailes *agarraos* son mucho más que eso.

La entrada de estos nuevos bailes se realizó como de rondón, en las mismas fiestas y lugares en que tenían lugar los ff: celebraciones tradicionales de los pueblos, fiestas patronales, fiestas familiares... A los pocos años, resultaron como el huevo del cuclillo, que aparece de improviso, tras la sorpresa inicial se le acaba aceptando, y una vez nacida la criatura, acabará desplazando al resto. Si se profundiza un poco, los *agarraos* trajeron o reforzaron determinados cambios en los comportamientos, que ya desde antes (finales del S. XIX) comenzaban a aflorar, pero que los nuevos bailes contribuyeron a que arraigaran.

A favor de que la moda de los *agarraos* no fue un simple cambio de sintaxis musical, sino de mucho más calado, están las mismas opiniones de los jóvenes que asistieron al comienzo de su popularidad, cuando entraron en lid con los ff. Los jóvenes de principios de siglo eran ya conscientes de esto: cuando los rememoran, hacen referencia, especialmente, a los cambios en los comportamientos que los nuevos bailes estaban contribuyendo a generalizar. He aquí el testimonio de Juan Castillo:

–[A principios de siglo, cuando todavía se hacían ff, comenzaron a bailarse] los pasodobles, las rumbas... Cuando empezó eso a bailarse, no querían los padres dejarlas a ellas [a las niñas] que bailaran, y les decían a esos bailes el pegaillo. También yo los aprendí. Eran nuevos en mi época. Al principio, había sólo unas cuantas mujeres que lo sabían bailar, porque *los padres y las madres no las dejaban que bailaran a las niñas el agarrao*.

–¿Y eso?

–Hombre, antiguamente no tenían mucho contacto las hembras con los machos. Estaban enamorando pero no podían tocarse. No podían salir solas. Salían solas con el novio y eso era ya un *herviero* de críticas. En la mocedad mía pasaba. Ahora van a donde les da la gana, hacen lo que les da la gana, a la hora que quieren y cuando quieren (...). (Motril, A.4.11).

La siguiente declaración de Cristobal González (Charilla, Jaén), nos sitúa en los años 50, cuando los mayores eran los que gustaban de los fandangos y los jóvenes –Charilla es una aldea pequeña– de los agarraos. En esa aldea, los agarraos se popularizaron solo 15 o 20 años antes de que las discotecas acabaran arrasando:

En Charilla el baile que ha habido de *toa* la vida es el fandango charillero hasta hace 40 o 50 años. En los años 50 estaba ya muy *dejao*. *Lo bailaba la gente vieja de más edad, los jóvenes ya hacían otros, como un pasodoble, un vals, una rumba...* pero cuando llegaban las dos de la mañana *tos* decían: que toquen el fandango. Y lo tocábamos y *salían a bailar los viejos* pero no todos, eran pocas parejas los que lo sabían. Estaba muy *abandonao* (...). (A.1.4).

La visión de los protagonistas del cambio, la del *insider*, sitúa sin más problemas a los fandangos y a los bailes *agarraos* como dos modas contrapuestas, aunque confluyentes en los mismos años y practicadas al principio en los mismos “escenarios”. Comenzaron por convivir durante unos años.

IV.4.3.b. Diferencias entre fandangos y bailes agarraos.

En lo musical, el cambio era patente: los agarraos se bailaban al son de músicas predominantemente instrumentales, de orquestillas de viento y percusión (trompetas, saxo, clarinetes, caja, bombo), que interpretaban músicos contratados, los cuales eran foráneos muchas veces. La práctica instrumental pues, comenzó a cambiar. Guitarras, laúdes, violines y palillos van dando paso a nuevos instrumentos de viento. Si los temas se cantaban (lo que ocurrían sobre todo con los pasodobles, que se popularizan a partir de los años 30), se hacía con letras compuestas de antemano, que se alejaban de las antiguas *coplas* no sólo desde el punto de vista formal: las nuevas letras eran narrativas, en torno a un argumento con predominio de temas lacrimosos, satíricos, o también líricos, al estilo de los cuplés.

Los procesos de aprendizaje y de invención, por tanto, cambiaron también en los referente a la composición de las letras. Muchas letras de *ff* eran coplas tradicionales. Otras, ya sabemos, se improvisaban. Con la aparición y popularización de los agarraos,

las coplas comenzaron a perder popularidad y los improvisadores y troveros dejaron paulatinamente de cantar coplas *levantadas*. Las alusiones personales, fueran declaraciones amorosas, de celos, irónicas o de cualquier otro tipo, desaparecen poco a poco. (he aquí por qué el trovo es hoy día un fenómeno residual). Véase cómo *respecto de los ff, los cambios en lo musical, son mucho más que cambios puramente sintácticos*. La práctica musical en los ff (sobre todo el canto, la letra de la copla) era, muy directamente, soporte y expresión de unas prácticas sociales de tipo relacional, de comportamientos que se ponían en acción *durante* el baile y sólo *a través* de él.

En cuanto a otros ritos aparentemente menos relacionados con lo musical, también dejaron de tener sentido. El abrazo ritual del final, deja de tenerlo, incluso diríamos que pierde el atractivo, pues en los nuevos bailes, la pareja bailaba abrazada desde el principio. Este pequeño “detalle” expresa más bien una clara ruptura. Se vio que en los ff antiguos, el abrazo sólo estaba permitido dentro del ritual, al final del baile. Unas veces era un abrazo simbólico más que real (Palacín, 1993: 118, Juan Castillo, A.4.12-13). Y cuando el hombre lo daba más apasionado de la cuenta, podían saltar chispas. Recuérdese el texto de A. de Ribera:

- Sacristán, sacrisitán de los demontres, decía una vieja, *¿qué modo de cobrar el abrazo es ese?*
- ¿Te asustas tía Manuela? Yo los doy de *cortijo jundío*, que así me los manda el médico y la doctrina.
- Pues en volviendo a hacerlo con mi Dolores, te tiro una silla y acabas de cantar letanías y responsos. (B.2.10).

El abrazo en los ff, para los jóvenes, era como una culminación, el máximo de sensación, que lo demás era una amalgama, en medio del ambiente festivo, de emociones y sentimientos. Recuérdese lo que afirmaba Afán de Ribera a propósito del “baile de los abrazos”: solían ser prolegómeno de boda al cabo de unos meses. Puede parecer ésta una observación tangencial, pero entrar en la dinámica del cambio exige entrar en los cambios a nivel de comportamientos generalizados, y éstos lo eran. En la época de los ff, los jóvenes enamorados podían estar esperando para darse un beso durante meses, salvo que pusieran a funcionar la inventiva, y esto como “norma” general de la época. He aquí un texto de tío Antón Felipa que narra algo que con sus variantes, llegaba a ser frecuente. Lo sitúa en el Raiguero (Murcia).

En mis tiempos era más difícil darle un beso a la novia que ahora hacer una carretera. Para pedirle relaciones el mozo a la moza, tenía que ir a su casa. Empezar

por ofrecerle tabaco al futuro suegro. Si éste aceptaba, era señal de que admitía tales relaciones; si por el contrario lo despreciaba, era que las detestaba³⁹.

Lo más costoso eran los preparativos para llevar a efecto tan deseado y misterioso acto, cuyo trabajo se repartía entre el novio y la novia. El primero tenía que empezar por hacerse amigo de los perros del cortijo, lo que conseguía echándoles higos. La novia tenía que suavizar los goznes o visagras de la ventana, a través de cuya reja se iba a dar el tan soñado y ansiado beso. Cuando (...) toda la familia se acostaba ella encendía el candil y asomaba la luz por la ventana (...). Aunque a ambos les palpitaba el corazón a 120 pulsaciones por minuto, un beso de aquellos valía por doscientos de los que se dan ahora.⁴⁰

Ésta y otras anécdotas, nos están hablando de un cambio generalizado en los comportamientos de trato entre las parejas. Lo que observamos cambiando en las fiestas de baile con ocasión del decrecer de los ff y la generalización de los bailes agarraos, no se agota en un simple cambio en los ritos de baile, sino que acompaña y expresa cambios más profundos. Los agarraos suponen un paso importante en el proceso de relajación y desaparición del control familiar y comunitario sobre las relaciones de pareja, y por ende de la que surgía o tenía lugar en los bailes tradicionales. Estaba pasando la época de los ff: época en que el trato entre parejas, no sólo era algo entre dos, privado, sino que participaba en ello la familia, y en cierta manera toda la comunidad. Hasta entonces, y quizás desde hacía mucho tiempo, el paso del enamoramiento al noviazgo tenía un cierto carácter público. Y el ritual que lo expresaba, era precisamente la fiesta de baile, en el que de alguna manera se veía implicada toda la comunidad. La “mirada vigilante” de la comunidad, que Juan López expresaba en estos términos: «las viejas, sólo con verte con una [chica joven], es que ya te iban casando».

El pasaje citado por dos veces, el de Afán de Ribera en relación a los abrazos, hemos de tomarlo como narración paradigmática –hecha literatura– de esto que vengo manteniendo. Las implicaciones morales de tal “revolución” son un prolegómeno, aunque menos virulento, de lo que unos años después sucedería con ocasión de la llegada del rock bailable⁴¹. De hecho, la autoridad eclesiástica de algunas diócesis, como el cardenal Segura en Sevilla, prohibió los agarraos a principios de los años 50. (Los inconformistas los siguieron bailando, a cortina cerrada en la feria de Sevilla, bien avanzada la noche, o incluso marchando a territorio de fuera de la diócesis...).

³⁹De ahí arranca el cantar que dice: Un yerno que se empeñó / en darle tabaco al suegro, / tres veces se lo brindó / y él le contestó muy serio: / te he dicho que no y que no.

⁴⁰Boletín del IX Encuentro de Cuadrillas de Vélez Rubio, Almería, 1992. p.4.

⁴¹El rock fue eminentemente música de baile desde los años 50 avanzados hasta finales de los 60.

Los nuevos bailes se popularizaron con rapidez. Era la modernidad, la moda en el baile –grosso modo hablando–. Las ciudades tiraron de los pueblos, y los pueblos grandes de los pequeños (ya después de la guerra civil). Los ff comenzaron a ser considerados mayoritariamente entre los jóvenes como algo antiguo, cosa de mayores, de cortijeros, aburridos. Se les comenzaba a dar la espalda.

La categoría de cambio musical (Blacking, 1977), aplicada al proceso aquí descrito, sólo parcialmente resulta apropiada para analizarlo. Personalmente considero que, en la búsqueda del rigor del que quiso dotar a su categoría de cambio musical, Blacking separó en exceso 'lo social' de 'lo musical'. Quizás queriendo hacer su concepto de cambio, eminentemente *musical*, y por tanto válido también para los cambios en la música puramente instrumental⁴², separó excesivamente ambos conceptos.

Para Blacking, la noción de *cambio musical*, puede ir pareja, en casos, a cambios sociales, pero no necesariamente, porque aunque «las actividades “musicales” se superponen a las “no-musicales”, ambas no son totalmente intercambiables» (Blacking, 1977: 2). Para este autor, la música tiene la virtualidad, entre otras cosas, de ser un potente agente de mediación cultural, de tal manera que a distintos tipos de música se le pueden asignar valores culturales de muy diverso tipo. Blacking *resalta*, además de que los sistemas de organización tonal y rítmica son productos culturales (Idem: 8-9), *lo que de asemántico tienen todos los códigos musicales*. Y con Nattiez (1975), mantiene que la moralidad de la música es esencialmente la moralidad de quién y qué va con ella.

No veo inconvenientes en aceptar estas premisas, pero sólo parcialmente. No tienen la misma carga semántica el canon de Pachelbel que un *rap*, o una pieza de música tecno-pop, un pasaje de rock que otro de gregoriano. Pero además, entiendo que el análisis diacrónico de todo proceso de cambio musical, habrá de ir asociado al análisis de los cambios sociales y culturales que corrieron paralelos, aun a riesgo de parecer menos metódicos. Al menos en todo lo que se refiere a músicas de baile, los cambios musicales acompañan y expresan cambios de tipo sociocultural. Y además, las músicas de baile, puesto que son un potente agente de mediación cultural, coadyuvan, cooperan podríamos decir, a los cambios de tipo sociocultural. Blacking buscaba acotar al máximo el concepto de *cambio musical*, convertirlo en una propuesta aplicable a todo tipo de cambios, incluidos los cambios en música instrumental. Aunque finalmente, Blacking

⁴²No serían ejemplos de cambio musical, según él, las variaciones estilísticas dentro de un mismo sistema musical (Bartok, Sibelius, Kodaly) sino simples variaciones innovadoras dentro de un mismo estilo, porque en música se da siempre una relación dialéctica entre continuidad y cambio (Ibid. 15). Debussy sería un buen ejemplo de cambio musical o de un verdadero cambio de estilo.

no da una definición certera o acabada de qué sea *cambio musical*, me detendré aquí a analizar en qué medida se pueden aplicar a nuestro tema algunas de las categorías colaterales que en su artículo sugiere. Análisis que completaré con la distinción entre a) cambios sintácticos, b) cambios semánticos o de significaciones y c) cambios en los comportamientos o en el contexto sociocultural que da base y respalda un determinado tipo de comportamiento musical (Pelinski, 1997).

Las propuestas de Blacking en torno al cambio musical instrumental, dotan de perspectivas interesantes –deducidas en gran parte de sus experiencias con la música africana–. Pero a veces suenan a obviedades que un buen analista y musicólogo fundamentaría mejor probablemente. En los ff, música, letra y comportamientos iban culturalmente tan unidos, que los términos del cambio producido a partir de ellos, habrán de referirse al todo, y no al sólo sonido musical. He aquí algunos ejemplos que Blacking propone como cambios musicales:

1. Un cambio en las normas de ejecución, reconocido como tal por ejecutantes y por la audiencia.
 - a. La música nueva es desarrollada por un miembro del grupo ejecutante, o asociado a él.
 - b. Una nueva institución social, asociada a un estilo musical especial.
 - c. Una música nueva tomada en préstamos de fuera (...).
 - d. Un cambio social permite el contacto con grupos que tienen música diferente.
 - e. Una combinación de factores sociales: tradición de músicos profesionales, expansión de programas de radio, un sentimiento nacional... que pueden cristalizar en una explosión de creatividad individual.
2. Un cambio en las normas de ejecución considerado significativo por un observador externo.
3. Repercusiones en el producto a partir de desarrollos en la técnica instrumental.
4. Cambios en la técnica de producción musical.
5. Todo cambio en la conceptualización de la música existente, deberá reflejarse en la ejecución (como ya dijera Merriam).
6. Un cambio en el uso social, pero no en las técnicas de ejecución.
7. Una transformación en el proceso de hacer música (...).

Como se puede ver, el elenco que Blacking presenta a manera de sugerencias, es lo suficientemente genérico como para encontrar, aplicables a nuestro caso, varias de estas formulaciones. Así el caso 1.c. (los *agarraos* pueden considerarse, en los primeros años

de su popularización, como “llegados de fuera”, hasta que a base de populares, engrosaron y cambiaron la propia tradición en muchos lugares). La 1.d. se me hace más apropiada para músicas en sociedades de tipo tribal como las que Blacking investigó. El caso 1.e. es lo suficientemente amplio como para que pueda ser aplicado a nuestro caso: músicos “nuevos” –al menos al principio, si no muy profesionales–, eran los que, al principio de la moda de los agarraos, comenzaron acompañándolos. La radio y el pick-up, sabemos que contribuyeron a la nueva moda, pero no tanto como más tarde, ya en los años 50, sucederá con los guateques.

Por su parte, las categorías reflejadas en los números 2 a 4, no sirven para aplicarlas a nuestro caso, y parecen estar pensadas más bien para categorizar los cambios experimentados en música instrumental.

Algo semejante cabría decir del n. 5: la sutil observación de que todo cambio en la conceptualización se deberá ver reflejada en la ejecución, podrá ser útil para aplicarla a músicas de autor, o a músicas de disco, eminentemente *urbanas*, para cuya difusión, reforzada por operaciones de marketing, las casas discográficas hacen estudios de mercado y en cierta medida lo manipulan. Más bien el efecto en nuestro caso es justamente el contrario: los cambios musicales y en los comportamientos, precedieron a los cambios en la conceptualización, que vinieron después. Pasodobles, valeses, chotis y rumbas, sólo conforme iban siendo la moda como músicas de baile, comenzaron a ser conceptualizados como musicalmente válidos o atractivos. No por razones estéticas o de calidad musical, sino por razones vivenciales: al llegar a convertirse en la música que la juventud de la época oía en los bailes, acabaron siendo conceptualizadas positivamente. Este proceso nos sitúa en la época actual, cuando las operaciones de marketing, de publicidad y promoción, están a la orden del día.

Respecto al cambio en el uso social (n.6), es una categoría que sólo veo válida para aplicar a una música cuyo uso cambia. Pero no a un uso o práctica social, como es el baile, cuya música cambia en paralelo a los comportamientos. Sí será válida esta categoría, aplicada a los cambios en el uso de la música gregoriana (p.e. como música de acompañamiento al estudio), incluso a los fandangos folklorizados de los que abajo trato. Pero no a este caso del cambio desde los ff a los bailes *agarraos*.

Por tanto, las ideas que Blacking propuso en tono al concepto de *cambio musical*, las considero lo suficientemente genéricas como para que en efecto sean susceptibles de ser aplicadas en casi todos los casos en que haya indicios de cambios musicales. Pero

también lo suficientemente difusas para no tomarlas como categorías únicas a aplicar en todo estudio referido a cambios musicales. Por eso, siguiendo en esto a la interpretación que Pelinski hace de Morris⁴³, he decidido detenerme en el análisis de los cambios a nivel sintáctico, semántico y pragmático:

Es posible analizar los cambios musicales a nivel sintáctico, semántico y pragmático (Morris, 1938). Estos cambios son particularmente perceptibles en la organización del material musical (nivel sintáctico), en sus resignificaciones discursivas (nivel semántico), y, finalmente, en el contexto sociocultural que da sentido a su ejecución musical, vocal y coreográfica (nivel pragmático). (Pelinski, 1997: 63 y ss).

(A estos cambios, añadido también, como ya se ha podido observar, los cambios acaecidos en los procesos de aprendizaje). Aplicando estas categorías a la evolución vista hasta aquí, es fácil concluir que de los ff a los bailes agarraos, *se dieron cambios sintácticos radicales*, esto no ofrece dudas. *Se dieron cambios semánticos* si consideramos que la música de los f.s. comienza a no ser significativa en los bailes, es decir que cambia la significación atribuida a la música de baile, lo cual hay que entenderlo a su vez como expresión de los *cambios socioculturales* ya descritos (nivel pragmático). Ciertamente se dieron cambios en los comportamientos. No es que la nueva música tuviera un poder directo, transformador de las costumbres, pero sí queda patente de la descripción que los agarraos, a la vez que manifestaron esos cambios sociales, contribuyeron a que se generalizaran.

La popularidad de los bailes agarraos fue algo pasajero: la época de las modas había comenzado. Sí que permaneció más tiempo en los pueblos, que comienzan a tener sus “verbenas”, que sustituyen a sus ff. Pero en las ciudades, a partir de los años 50, comenzaron a multiplicarse los *guateques*.

IV.4.3.c. Los guateques.

Los guateques, de extracción principalmente urbana, pueden retenerse como el paso previo al surgimiento de las discotecas. Se podrían definir de forma sencilla como

⁴³MORRIS, Charles. *Foundations of the theory of signs*. (1938). Cit. en Pelinski, 1997: 65.

reuniones de jóvenes en locales particulares (las propias casas, o las de los padres) con objeto de tener una velada de relación lúdico-festiva, en la que el baile es el principal aglutinante.

Más modernos, urbanos, en los guateques se baila al son de música de disco. Ésta podía incluir eventualmente a la música de los agarraos (argumento a favor del valor asemántico de la música). Pero las músicas a las que los guateques se asociaron, por lo común, no fueron ni la de los ff ni la de los agarraos, sino la que aglutinaba, *grosso modo*, a los estilos del pop y el rock nacientes.

También se producen en estos guateques cambios en relación a los bailes *agarraos*. Cambió el tipo de músicas, una vez más (cambios a nivel sintáctico). Pero cambiaron sobre todo los comportamientos ligados culturalmente a esas nuevas músicas (cambios a nivel pragmático). Y puesto que de músicas de baile se trata, una vez más los cambios semánticos o de significaciones, parejos a los cambios a nivel pragmático (socioculturales).

En efecto: a nivel pragmático, los guateques van a suponer un paso más en la línea de la emancipación, por parte de la juventud del control ejercido por la comunidad: ni el lugar es la plaza del pueblo, sino un recinto privado (habitualmente domicilios particulares), ni la fiesta es de la comunidad, sino la de un grupo o pandilla de amigos. Como también se desdibuja aún más en los guateques toda relación al calendario festivo anual. El paradigma temporal comienza a ser *el fin de semana*, entendido como tiempo libre, más que festivo. La juventud urbana de los 50 en adelante, comienza a disfrutar de un nuevo tiempo de ocio, que había que rellenar.

La generación de la posguerra, primeramente en Estados Unidos, después en Europa (algo más tarde en España), era una juventud urbana y con mucho más tiempo libre que el que nunca tuvieron sus padres y abuelos. Los guateques primero (organización capilar) y las discotecas después (organización mediatizada, en manos de terceros), van a contribuir a rellenar el creciente tiempo de ocio de esa juventud. A esto se une el surgimiento de *la moda como cultura de masas*, que genera un proceso de imitación. «Sin más que por imitación, seguir la moda musical (...), los jóvenes modifican su conducta» (Gil Calvo, 1985: 132). El mismo Gil Calvo, a propósito del rock, escribe:

Desde 1954 hasta 1958, la música de *blues*, con el nombre de *rock & roll*, sirvió para canalizar las relaciones sociales de afinidad establecidas entre los negros y los

jóvenes blancos. Y, desde 1958, y en todas las sociedades plenamente industrializadas, la música de *blues*, bajo los nombres de *rock* o de *pop*, sirve para canalizar las relaciones sociales establecidas entre el grupo de interés de los jóvenes y el grupo de interés de los adultos. (Gil Calvo, 1985: 121).

Nuevos 'grupos de intereses'. El de los jóvenes y el de los adultos. Como mediador, comienza a entrar en lid la *industria del espectáculo*, sea a nivel local (empresarios, particulares, salas de baile, de cine, de espectáculos), sea a nivel nacional e internacional. Especial importancia en este proceso mediador adquiere la industria discográfica.

Pues bien, según el grado de importancia adquirido por uno de estos tres grupos: jóvenes, adultos (los padres) o intermediarios (mass media, industria discográfica, profesionalización creciente de la gestión de la diversión de la población urbana), tendremos tres tipos de bailes: a) Guateques organizados por los adultos para los jóvenes (años 50); b) Guateques organizados por los jóvenes, de espaldas a los padres (primeros años 60); y c) Discotecas, en la que la industria del espectáculo consigue atraer a la juventud hacia los nuevos locales (mediados de los 60 en adelante).

Guateques organizados por los adultos. Desde inicios de los 50, comenzó a prodigarse en las ciudades españolas un tipo de guateques que eventualmente organizaban los padres de adolescentes en las casas, invitando a amigos y amigas de sus hijos/as. Los padres controlaban en cierto modo los comportamientos y las relaciones de amistad de los hijos; establecían, a lo largo del baile, algún tipo de mirada vigilante, que intentaban fuera discreta. Es como el último resto de la *mirada vigilante* de la comunidad hacia la juventud en sus diversiones, esta vez asumida por la familia que organizaba el evento (padres del joven que eventualmente organizaba la fiesta).

Guateques organizados por los jóvenes. Conforme avanzan los años 50 y en los primeros 60, la tutela familiar va desapareciendo. Los jóvenes se emancipan de toda tutela vecinal o familiar, reuniéndose para el baile en un local, público o privado. La propia vivienda va siendo crecientemente sustituida por locales públicos. Queda el control social que mutuamente se ejerce el grupo de amigos entre sí, formado habitualmente por parejas que se conocen de antemano.

La aparición de las discotecas supone el último paso en el proceso que aquí estoy trazando. La organización de los bailes corre a cargo de terceros, de empresas. No es ni la plaza del pueblo, ni el emparrado (ff), ni la sala de estar de la casa de uno de los

amigos que se juntan (guateques). Es un local privado montado como negocio, para que acudan a bailar y divertirse los jóvenes de cualquier procedencia. A la discoteca no se acude, por lo común, en grupos, sino por parejas e incluso individualmente. Aunque se baile rodeado de otros, esos otros son “anónimos”: no son ni la comunidad vecinal (ff), ni el grupo de amigos (guateques). La pareja, aun rodeada de muchos, está sola, se ha independizado, tanto quizás como se ha despersonalizado el ciudadano de la gran ciudad.

IV.4.3.d. Las discotecas.

En efecto, si comparamos la discoteca con los guateques y los bailes *agarraos*, un aspecto que retengo fundamental, ha cambiado a nivel pragmático y de significaciones: la música, ya no aglutina a las parejas entre sí y a éstas con la comunidad, con el grupo (vecindad de los ff o grupo de amigos del guateque). La música en la discoteca une sólo a la pareja, a través de la sincronización de movimientos rítmicos como fuente de atracción y seducción. Y otro cambio más, que ya apareció en los guateques: los movimientos ya no son más o menos convencionales –como sí ocurría en los ff y en los bailes *agarraos*–, sino que son libres, aleatorios, dependiendo sólo de la inventiva, fantasía y capacidad de los que bailan.

A partir de los *agarraos*, resalta cada vez más el aspecto sexual del baile, y queda en un lugar secundario (sin desaparecer, lógicamente) el aspecto emotivo o de sentimientos, que se vio como característico de las fiestas de ff. Aunque la componente sensual siempre ha estado presente en el baile, a partir de la discoteca y la música rock, la componente dionisíaca del baile se impone sobre la apolínea. La sensación prima sobre la emoción, lo sexual sobre lo sensual.

La “privacidad” que esto requiere, es facilitada tanto por el paralelo surgimiento de los lugares reservados de las discotecas, como por el paulatino debilitamiento que en estos locales de baile se observa, desde muy al inicio, de toda relación que vaya más allá de la de la pareja (estable o eventual, establecida por un rato en la misma discoteca). Diríase que el tipo de relaciones que suponía la *communitas* (ff), e incluso las que se establecían entre el grupo de amigos (guateques), no se aviene bien con este otro tipo de relaciones que la discoteca propicia. Se impone el individualismo, aunque sea de pareja. El

anonimato hace entrada en la discoteca, los que andan alrededor son sujetos anónimos. En relación a la época del guateque –retenida aquí como la inmediatamente anterior– todos estos cambios a nivel pragmático no supusieron necesariamente un cambio a nivel sintáctico, al menos al inicio, porque la música de las discotecas coincidía, en sus primeros momentos, con la que se oía en los guateques.

Por último, en cuanto a los *procesos de aprendizaje*, se analizó ya el paso acaecido entre ff y *agarraos*. A partir de este primer paso, comienza un proceso de distanciamiento creciente entre los actores del baile y los músicos propiamente. Con los *agarraos*, bailaores y músicos se han divorciado. Los guateques y discotecas no hacen sino ampliar este distanciamiento: los discos, la música grabada y reproducida a través de aparatos, son un nuevo paso hacia la universalización de comportamientos (las mismas músicas y similares comportamientos pueden observarse en una discoteca de un pueblo andaluz que en Zaragoza, la Coruña...) y hacia la mediatización. Se reduce el protagonismo al sólo baile: ni se canta ni se tocan instrumentos. Quizás el karaoke pueda analizarse como una reacción de intento de vuelta hacia el protagonismo perdido respecto a los bailes tradicionales.

Todos estos elementos de comparación no suponen un proceso evolutivo contínuo salvo si se considera el asunto a nivel global, como visión de conjunto. Los ff, los *agarraos* y los guateques, en sus diversas vertientes, continuaron presentes en cada una de las etapas sucesivas que se han ido analizando. Y hubo lugares en que de los ff se pasó directamente a las discotecas, sin solución de continuidad. Véase p.e. este texto, en el que se contraponen directamente los antiguos ff con el *ague* de las discotecas:

Eso ha sido así [la práctica de los ff] hasta los finales de los 50. Mis hijos no han ido a ningún cortijo a esos bailes, el mayor tiene treinta y un años y ya ha pillao las discotecas. Te desilusiona que Charilla tenga doscientos vecinos y que no haya ¡ni uno! que tenga interés por aprender a tocar la guitarra, la gente a las discotecas, los juegos modernos de máquina, la televisión, lo otro, lo otro... (A.1.12).

IV.4.4. La realidad imaginada: los fandangos se folklorizan.

Existen en bastantes ciudades españolas, y en los pueblos de cierta entidad, determinados grupos de baile, *agrupaciones folklóricas*, que se integran de diversas

maneras en las actividades lúdico-festivas a lo largo del año. Según datos de Juan Francisco Ceballos (Dr. 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 habitual que estén subvencionadas parcialmente por las Diputaciones o Ayuntamientos. Estas agrupaciones, sobre todo las andaluzas, pero también las de Extremadura, Murcia y Castilla la Nueva, cuentan entre sus números de actuación con una considerable representación de bailes (y músicas) de f.s., a veces bajo otros nombres, como el de “malagueña”, o “roba”, “rondeña”, etc. Los ff que, como forma musical y baile, cultivan estos grupos, son los que aquí llamo *ff folklorizados*.

Estos ff no son ya —como tampoco lo son los ff flamencos, ni los de Huelva—, un particular modo de organizar las fiestas de baile. Son más bien *piezas concretas, formas musicales definidas, tanto en su música como en sus mudanzas de baile*. Musicalmente hablando son *fandangos del sur*, particular éste que justifica que nos detengamos brevemente en ellos.

Desde el punto de vista formal, los ff. folklorizados están *parcialmente* emparentados con los ff tradicionales (relaciones sintácticas). Pero desde el punto de vista semántico (significaciones atribuidas) y desde el contexto social del que surgieron y en el que se encuentran insertos en la actualidad, se distancian de éstos.

Se relacionan con las músicas de los antiguos ff, *grosso modo*, en la escala musical, en la disposición formal, en la forma estrófica, en el tipo de acompañamiento instrumental. etc., como ya se ha visto en el capítulo III. Pero hay muchos otros rasgos, bien referidos aún a lo formal, como es el *estilo de canto*, o bien relacionados ya con la *performance* (grado de improvisación, existencia de versiones personales, puesta en escena), que distancian nítidamente a unos ff de otros. En el fondo, dos contextos socioculturales distintos y dos significaciones semánticas también diferenciadas.

En el *estilo de canto* (ref. cap. III) se distancian con frecuencia. Los ff. folklórico-tradicionales habitualmente los canta cualquiera de los que forman parte de la panda: tocaores, bailaores u otro que eventualmente se encuentre presente, aunque sea un advenedizo que sabe cantar: basta con que avise (gestualmente, o incluso a veces sin avisar), para que pueda cantar una copla. En los ff folklorizados, sólo canta el encargado/a de cantar. El cual se habrá preparado determinadas letras, letras de coplas que siempre canta en el mismo orden, a manera de *canCIÓN*. Pero las letras de los ff

tradicionales no eran canciones: eran, cada una de ellas, una copla, con significado autónomo y preciso, muy en relación con el momento de la fiesta.

En efecto –y separándonos del nivel puramente formal y entrando en el contextual, a través de la *performance*–: recuérdese que eran características de los ff. folklórico-tradicionales las alusiones a las situaciones o eventos que a lo largo de la fiesta sucedían. Bien porque se ejercitara la capacidad de trovar –coplas levantadas–, bien porque acudiendo al elenco de coplas (más o menos amplio) que cada uno tuviera memorizado, del que cada uno dispusiera, se intentaban adecuar las letras a las situaciones del momento (declaración amorosa, un piropo a la que bailaba, etc.). Nada de esto sucede en los ff folklorizados.

En los ff. tradicionales –aun en la actualidad– no es habitual que la panda o cuadrilla que hace la música (o mejor dicho, que dirige la fiesta), pase del número de diez, y entre ellos pueden intercambiar sus papeles: el que toca el violín, puede cantar una copla, o cambiar el violín por una guitarra, etc. En las agrupaciones folklóricas, destinadas a actuar en escenario, los instrumentistas pueden y suelen ser muchos más, hasta veinte o treinta en los grupos más nutridos. Los que bailan, sólo bailan, los que tocan, sólo tocan y el o los que cantan, sólo cantan: la *performance* es un número ensayado, una actuación.

He aquí otra diferencia, en el nivel de actuación o puesta en escena. La cuadrilla o panda tradicional, suele disponerse en un pequeño corro, o bien en forma de U, y en el interior del espacio que definen, baila quien decide entrar. Otras veces, el espacio del baile está justamente fuera de esa U o círculo, pero contíguo. Sencillamente ocurre que no hay noción de un frente que hacer de cara al público, no existe el concepto de escenario, porque no hay público que oye ni actores que actúan. Es *la fiesta*, en la que cada uno participa a su manera, desempeñando un rol u otro. Los ff folklorizados lo son de escenario, porque desde que surgieron, ése fue su principal destino y lo que mantuvo su práctica: la actuación en escenarios, en concursos o festivales. provinciales, regionales, nacionales e incluso internacionales.

IV.4.4.1. Origen de los fandangos (y otros bailes) folklorizados. La Sección Femenina de Falange.

El origen de todo esto está en la actividad educadora y recuperadora que, dentro de un marco de actuaciones más amplio, se propuso realizar la Sección Femenina de Falange. Lo cual comenzó a poner en práctica en casi todo el territorio español ya a partir de 1939. Los motivos de fondo eran de tipo político-ideológico, entre los que destacaba el fortalecimiento de la unidad de España tal como la concebía el falangismo integrado en el régimen franquista de esos años. En el III congreso nacional de Falange (1939), se había llegado a la conclusión de que la música tradicional era uno de los modos a través de los cuales conseguir estos objetivos.

En resumen, esos objetivos generales se concretaron en una labor de recogida de datos a cerca de los bailes que, siendo folklórico-tradicionales, se retuvieran como los más representativos de cada lugar. Pues se trataba de integrar la enseñanza de este tipo de bailes en los programas de educación física. A su vez, se potenciaron, a partir de 1940, los concursos provinciales, regionales y nacionales, para fomentar la creación y el mantenimiento de los grupos de baile que fueran surgiendo. En 1942 fueron ya 350 los coros que actuaron, y esos coros y grupos de danza siguieron creciendo (Lizarazu, 1996: 239). Enseñanza del baile en los planes educativos y fomento de concursos para mantener el interés.

Para la labor recuperadora y de instrucción, a partir de esas primeras fechas se impartieron cursos de formación de *Instructoras*, encargadas de recoger y divulgar la música popular. En realidad, lo que divulgaron fue un tipo de músicas folklórico-tradicionales que ya estaba dejando de ser popular en la mayoría de los lugares. Hay constancia de que la eficacia de estos cursos no fue la pretendida y de que la formación musical con que contaban formadoras e instructoras, no siempre fue la adecuada. Las instructoras, de dos en dos, recorrieron muchos pueblos de la geografía española, alojándose en casas particulares durante el tiempo necesario para aprender los bailes que consideraran representativos de cada localidad. Además de la frecuente carencia de conocimientos musicales, en otras ocasiones carecían de los medios técnicos adecuados. A este respecto, caben hacer algunas observaciones:

—a. El método de recogida de datos musicales fue poco riguroso por lo general. El aprendizaje de los bailes se realizaba por mimetismo, intuitivo (método de la intuición que a veces es válido para aprender pasos de baile, no hay que negarlo).

–b. La fundamentación teórica, así como los conocimientos previos, a nivel de bagaje teórico de tipo musical, etnográfico, folklórico o antropológico con que contaban, era prácticamente nula. Una vez más, primó la intuición.

–c. El rápido surgimiento de concursos provinciales, regionales y nacionales, aunque fomentó el afán por investigar y sacar a la luz nuevos bailes, el efecto que consiguió fue el de uniformar: desde que se “aprendía” un baile hasta que se ponía en escena, pasaba por lo general muy poco tiempo. En la puesta en escena, primaba la competición, y se premiaba la originalidad, la perfección técnica, la calidad musical de la rondalla instrumental, la voz del cantaor o cantaora, las entradas y salidas a escena, la *calidad* en suma. Esto hizo que muchos montajes fueran –aunque bien realizados técnicamente– manipulados, factura para escenario, coreografía. Se alejaban de las mudanzas tradicionales.

–d. Los grupos ganadores –habitualmente los de las ciudades, que disponían de más medios– fueron imponiendo un *estilo* que a su vez fue siendo imitado por el resto, pues el espíritu de competición animaba a jóvenes y mayores, instructoras y alumnos. Todo ello conllevó una uniformización estilística, pues los concursos eran frecuentes. Uniformidad que llegó a ser característica del modo de cantar y bailar, y que se hace presente, como estilo de canto de todos los Coros y Danzas y de las agrupaciones folklóricas actuales herederas de aquellos Coros y Danzas. Además de las diferencias fundamentales que arriba se han comentado entre panda o cuadrilla y agrupación folklórica, y que atañen al mismo concepto de lo que cada formación hace (fiesta de ff en un caso, ff como número de actuación en otro), surge aquí la diferencia fundamental del *estilo de canto*.

—Pronunciación nítida en los Coros y Danzas. Oscura, campera, en las pandas y cuadrillas.

—Variantes locales perfectamente diferenciadas entre un pueblo y otro en los ff tradicionales, frente a productos homologados como “fandango de tal sitio o de tal otro” que no se diferenciaban en casi nada con los de pueblos a varios cientos de kilómetros de distancia (vid. cap. III).

—Mientras que musicalmente hablando, cada panda o cuadrilla sólo hacía –y hace– el estilo de ff. característico de la zona, los grupos de Coros y Danzas contaban con un repertorio de ff. de cuantas más localidades mejor, cosa que necesariamente acababa en

la mezcla y amalgama incierta de elementos estilísticos. Todo contribuía a la indiferenciación y a la uniformidad estilística⁴⁴.

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 lo suficientemente representativo de la vida musical y social de bastantes pueblos (de mediano tamaño). En Extremadura y Murcia están muy extendidos, no tanto en Andalucía, cuyo equivalente más próximo bien podría verse en los Coros Rocieros, de reciente auge. Son un elemento de sociabilidad importante para esos pueblos. Integran y vertebran algunas de las celebraciones festivas de los pueblos que cuentan con ese tipo de agrupaciones. Las autoridades públicas, así como la población adulta, acepta y valora esas agrupaciones como positivas para la vida cultural del pueblo y de la juventud que en ellas se implica, por lo que no parece que vayan a desaparecer, al menos de momento: 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 ff –quizás sólo las remeda–: en torno a sus actuaciones, (en barrios populosos de ciudades o en los propios pueblos), la comunidad se hace presente: familiares 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 ff se vio entre *fandango* y *fiesta*, ritos, motivaciones subjetivas, juego del amor, etc. aquí no es sino un pequeño remedo, casi diría que una caricatura.

IV.5. *La fiesta de verdiales. Los fandangos a fines del S. XX.*

Como quedó expuesto en el cap. I, el punto de vista diacrónico nos está sirviendo, a lo largo de todo el IVº capítulo, de vía de acceso progresiva, paulatina, al estudio de interpretación cultural de los ff como fiesta de baile. Doy aquí comienzo al último –y

⁴⁴Como anécdota, el grupo de Coros y Danzas de Granada acudió a principios de los años 80 a Almuñécar. Entre sus piezas de repertorio, tenían “el fandango de Almuñécar” (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 Almuñécar. Oírlo y mandar al grupo que se abstuviera de interpretar esa pieza, fue todo uno: su sensibilidad artística le hizo ver las muchas diferencias que entre un producto y otro había, tantas, que lo hacían dos cosas muy distintas, sólo lejanamente emparentadas.

más amplio— gran apartado del capítulo: el dedicado al estudio cultural de los ff en el siglo XX, en concreto a la *fiesta de verdiales* de la provincia de Málaga.

Se ha visto que desde principios de siglo, la mayoría de los ff andaluces fueron cayendo en el olvido, “pasó su época”, llegaron los agarraos, los guateques y las discotecas... Y también ha quedado expuesto que entre los años 40 y 70, la labor de la Sección Femenina de Falange, en su intento de “recuperar” los bailes tradicionales, supuso no otra cosa que una reinención de algunos elementos formales de los ff y la aparición de un nuevo tipo de asociaciones, de carácter recreativo-cultural. Éstas contaron con un cierto respaldo social ciertamente, pero de base muy distinta al de los anteriores contextos socioculturales de los ff. Cabría pensar, en consecuencia, que la práctica de los ff en el sur de España es en la actualidad poco más que historia. Sin embargo, las páginas que siguen van a versar precisamente sobre lo que puede calificarse con propiedad como *fandangos* en el sentido de fiestas de baile.

Paralelamente desarrollaré la hipótesis de que estas fiestas son una evolución histórica de los antiguos ff del pasado, y que esta evolución histórica 'por adaptación' es perfectamente describible. Después, el análisis cultural de la fiesta, nos servirá para concluir que pueden ser calificados de verdaderos y propios ff tal como hasta aquí vienen siendo considerados. Y ante todo, y como hasta aquí he venido haciendo, el interés principal de las próximas páginas se centra en la presentación y estudio cultural del etnotexto de estas fiestas.

En el sur de España existen en efecto algunos lugares en los que la evolución de las fiestas de baile ha corrido por otros cauces que los hasta aquí analizados. Porque en ellos encontramos prácticas festivas de bailes que bien podremos relacionar con las hasta aquí analizadas como ff. Lugares en los que por tanto, es lógico pensar que paralelamente al proceso que llevó hasta las discotecas, hayan tenido lugar otros procesos de cambios menos radicales que los hasta aquí analizados. Procesos de “adaptación” por evolución paulatina. Y en efecto, contamos con datos, etnográficos e históricos que respaldan la hipótesis de la “evolución sin rupturas radicales” —ni en lo sintáctico, ni en lo semántico ni en lo pragmático y ni tan siquiera en los procesos de aprendizaje— en determinadas fiestas de ff de la actualidad.

Lo que justifica esta afirmación es la existencia actual en algunos lugares de *pandas o cuadrillas* que actúan como *grupos portadores de un tipo particular de ritual festivo*. Tal ritual festivo presenta unos *elementos formales*: a) en la sintaxis musical de los ff.

(f.s.) que interpretan esas agrupaciones, b) en el estilo de canto característico. Pero sobre todo unos *rasgos culturales*: a) restos de prácticas improvisatorias en el canto de las coplas, b) el modo de relación que durante la *fiesta de baile*, la panda o cuadrilla establece con el resto de la comunidad y viceversa: la comunidad con la cuadrilla. Características que, como detallaré para el caso de los verdiales malagueños, se relacionan muy directamente con el ritual festivo de las fiestas de ff. tal como arriba han sido analizadas.

No se trata aquí tanto de demostrar que esas continuidades existen, sino de analizar qué tipo de procesos evolutivos han tenido lugar en uno de estos lugares. Lo que me propongo es estudiar el proceso a través del cual *la fiesta* de determinadas poblaciones del interior de la provincia de Málaga, se ha “transportado” desde el campo a la ciudad. Mi hipótesis es que las fiestas que retendré como “ff urbanos”, o “fandangos en el siglo XX”, lo son porque en ellos aparecen una serie de elementos contextuales de sociabilidad que, habiéndose retenido ya como características de las antiguas fiestas de ff, los podremos individuar –con sus particularidades actuales, a través del análisis etnográfico de determinadas fiestas– como *características distintivas de estas fiestas en la actualidad*. Y sin embargo esos elementos socioculturales, que definirían a los ff. en la actualidad, no los encontramos ni en los bailes agarraos, ni en los guateques ni en las discotecas.

Existen otras zonas, particularmente en Murcia y alrededores, en las que encontramos prácticas festivas que bien pueden retenerse como *fandangos*. Incluso en Andalucía, además del área más definida, que es la que aquí voy a estudiar (la de Málaga), existen zonas aisladas en donde se practican fiestas que recuerdan levemente a los ff. Particularmente en algunos pueblos de las Alpujarras, la costa granadina, las subbéticas cordobesas... Pero mientras que en estos lugares, las prácticas son aisladas y residuales, el proceso que me dispongo a analizar cuenta con el interés añadido de gozar de popularidad creciente entre la juventud, además de que no se circunscribe a pueblos pequeños, sino que tiene lugar en la populosa ciudad de Málaga (600.000 habitantes).

IV.5.1. Las pandas de verdiales malagueños. ¿Antiguas raíces?

Antes de centrar el discurso en uno de los procesos evolutivos experimentados en este siglo, el que nos sitúa en los ff. tal y como se nos presentan en la actualidad, dedicaré unas páginas a la caracterización de la *fiesta*, tal como allí –en Málaga– se la conceptualiza en la actualidad. *La fiesta* es no sólo la 'actuación' de la panda, el cante, toque y baile, sino todo lo que sucede en torno a ello. Iniciaré esta caracterización a través de lo que la bibliografía nos dice al respecto. Pero antes, una aclaración previa.

Suele suceder que a todos los que por primera vez contemplan una panda de verdiales en acción, ésta les causa una sensación de exotismo especialmente acentuada. Y resulta que es frecuente también que el actual *homo urbanus (mulier urbana)*, ante las prácticas rituales, musicales o festivas que le resultan exóticas, tienda a preguntarse por sus orígenes históricos, por su antigüedad. Los posibles datos a favor de la antigüedad de esas prácticas, le otorgarían –se suele razonar– un sello de autenticidad y calidad. Es muy posible que todo esto haya ocasionado que, en efecto, mucho de lo que se ha escrito sobre los verdiales, tiende a la búsqueda del poso que los siglos de historia habrían depositado en *la fiesta*, en este tipo de ff.

Entiendo que centrar toda investigación en la búsqueda de rastros del poso de los siglos, no es el objetivo prioritario de la investigación etnomusicológica (de esto ya escribí en el cap. I). Pero aunque sea de la forma más sintética posible, resumiré lo que sobre el particular se ha escrito. De esta forma, consigo también comenzar la argumentación que sigue: si los ff en la provincia de Málaga han llegado hasta el presente, esto se debe en buena parte a tres factores condicionantes: a) el arraigo histórico, b) los particulares condicionantes geográficos y de tipo de poblamiento de la zona, y c) determinados acontecimientos históricos recientes. Comencemos por el primer punto.

IV.5.2. Los verdiales en la historia.

De la fiesta rural de los campesinos de los Montes de Málaga y Axarquía, hay pocas referencias históricas directas. Por no haberlas, casi ni las hay en la 1ª mitad del S. XX, porque como se irá viendo, los lugares donde tenían lugar estas fiestas, por lo común han pasado desapercibidos, tanto al malagueño de la ciudad como al viajero.

Hay una curiosa referencia del S. XI a la importancia que en la ciudad de Málaga parece haber tenido la música *popular* en época medieval: la del literato oriental Ahmed ben Mohamed, que describe una estancia suya en la ciudad de Málaga. Ahmed dejó interesantes referencias escritas sobre cuáles eran las músicas que todos los malagueños gustaban de cantar, a las que califica de «tumulto de voces odiosas y tocatas turbulentas». El tunecino se quejaba de que en Málaga era difícil encontrar una habitación silenciosa porque «la gente de esta tierra está dominada enteramente de esta afición y es generalísimo ese gusto». Lo más interesante es que al acceder a describir siquiera levemente qué tipo de músicas eran, afirma que era al llegar la noche cuando comenzaba a oírse «el batir incesante de las cuerdas de laúdes, de *tombures* y liras por todas partes; se oían también cantar en mezcla confusa muchas canciones». Canciones profanas y tocatas instrumentales acompañándolas. Repárese en que Ahmed escribe *tombures*, que es la palabra habitual de designar entre los islamitas, en la época, a los instrumentos de cuerda rasgueada: el tambour o tambura. Cuerdas rasgueadas en diálogo con cuerdas punteadas –justamente eso es algo típico de la música de los verdiales, sobre todo los de estilo Comares– como base de las tocatas que acompañaban a bulliciosas canciones. Canciones que, al menos los días que Ahmed estuvo en la ciudad, llenaban los festejos de los malagueños.

Que una vez realizada la Reconquista seguían existiendo agrupaciones de músicas populares en los pueblos, lo testifican las actas capitulares del cabildo catedralicio de Málaga, en las que consta que en el S. XVI se llamaba con relativa frecuencia a las *zambras* de la Axarquía para que amenizaran las fiestas⁴⁵.

Los intelectuales malagueños de época moderna y contemporánea han ignorado habitualmente la fiesta, casi con toda probabilidad porque no la conocían. Una excepción tenemos en el poeta Salvador Rueda, que fue natural de Benaque, justamente 'tierra verdialera' de la Axarquía. Rueda, en *El baile de los abuelos* describe antiguas costumbres en torno a la fiesta, y en su poema titulado *La fiesta* (1890) remeda, con metáforas poéticas y versos heptaslabos, justamente la fiesta de verdiales. He aquí algunas estrofas.

⁴⁵MESSA POULET, Carlos. *La música en la catedral de Málaga en el S. XVI*. Tesis Doctoral en Musicología. Granada, XII 1997. Pro manuscrito.

¿Quiénes son los que, alegres,
forman la fiesta clásica?
¿griegos? No. Campesinos
de la graciosa Málaga.

Que en vez de fiesta griega (...)
celebran viva Zambra.

Se dio ya en los paseros
de mano a la jornada,
y el baile de la tierra
despliega luz y gracia.

Un mozo como un bronce
puntea y enmaraña
sus dedos en las cuerdas
de artística guitarra

Otro, los roncros crótalos
suena, a compás que estallan
los de la linda moza
que a su presencia baila

Cuando una copla empieza,
otro cantar acaba;
no hay punto de reposo
y ríe el que no habla.

Todo en redor se agita
de la aceitosa llama
que da el candil, haciendo
de mortecina lámmpara.

Y rebosando vino
de labio en labio pasa
en vez del vaso griego
la primorosa jarra.

Los antropólogos, musicólogos, folkloristas, etnógrafos o flamencólogos que han investigado sobre los verdiales (todos en la segunda mitad del siglo que termina), parecen haber acabado convenciéndose siempre de que esa práctica, “ha de ser muy antigua”. O al menos, lo que se ha escrito hace ver que el rastreo de su antigüedad es uno de los objetivos principales de la investigación. Pero a la hora de acudir a argumentaciones en las que apoyar esto, una y otra vez se han topado con la realidad: una escasez de datos (escritos) casi decepcionante. Quien busque certezas acerca de la antigüedad de las pandas y de la fiesta, habrá de encontrarla no tanto en los testimonios

escritos como en los datos etnográficos actuales y en argumentos históricos paralelos, colaterales.

El primero que sentó las pautas sobre la posterior investigación sobre los verdiales malagueños, fue José Luque Navajas con su obra *Málaga en el cante*, el año 1965⁴⁶, cuyo cuarto capítulo dedica a los verdiales. El enfoque de Luque Navajas es de tipo descriptivo, por lo que la exposición del contenido del capítulo, servirá como aproximación de conjunto al fenómeno de la fiesta de verdiales. He aquí las principales ideas que, a mi juicio, el capítulo contiene:

- a) Los verdiales son anteriores al nacimiento del cante flamenco. Algunos de los instrumentos con que se acompañan: crotalillos, violín, panderos y castañuelas, son instrumentos usados desde hace siglos en las músicas del sur de la península, mientras que el acompañamiento con guitarra y el lucimiento del cantaor en el cante es práctica reciente.
- b) Los ff flamencos abandolaos, muestran en su factura que son evolución musical de los verdiales.
- c) El baile es el verdadero protagonista en los verdiales, y no el cante y toque, que van en función de aquél.
- d) La práctica del cante, toque y baile de los verdiales ha sido siempre privativa de las clases modestas campesinas.
- e) Distingue dos tipos de prácticas en torno a los verdiales: uno la *ritualizada*, ligada siempre a festividades religiosas, con dos momentos claves a) Navidad e Inocentes, b) la noche de San Juan y otros momentos secundarios: San Andrés, viernes de Dolores, etc. El otro tipo de prácticas es el no sometido a rito y liturgia: las bodas, bautizos u otras celebraciones familiares, mezcladas con rifas, "relaciones" (versos improvisados), y representaciones humorísticas.
- f) La panda es como el *sujeto principal de la fiesta, el grupo en torno al que la fiesta se articula*. La preside el alcalde, con su vara de mando adornada de cintas de colores. Los hombres se adornan con sombreros de palma adornados con cintas de colores, flores, espejillos y otros adornos. Hasta hace no mucho, este sombrero era usado exclusivamente en las fiestas navideñas. Antiguamente, además del alcalde, cada panda tenía su mayordomo, que recogía y custodiaba los donativos en las salidas por cortijos y lagares. Los donativos se destinaban como ofrenda a los santos patronos de las ermitas rurales más o menos cercanas a los cortijos de origen de los miembros de la panda. Para

⁴⁶LUQUE NAVAJAS, José. *Málaga en el cante*. (Málaga, Librería Anticuaria El Guadalorce, 1965). 2ª ed. Málaga, La Farola, 1988). 93 pp.

anunciar la llegada de la panda a los cortijos, hacían sonar, soplándola, una caracola marina.

Luque Navajas completa el capítulo haciendo un elenco de los partidos (demarcaciones administrativas rurales) donde tradicionalmente se han celebrado este tipo de fiestas. El núcleo fundamental se encuentra en la zona que enmarcan los ríos Guadalhorce y Vélez: Montes de Málaga y Axarquía. Asimismo fue el primero en establecer la distinción entre los tres estilos (musicales) de Almogía, Montes y Comares.

El siguiente trabajo de investigación sobre los verdiales lo realizó Anotnio Mandly, antropólogo, ya en el año 1984⁴⁷. Partiendo de lo descriptivo en los primeros momentos, se sitúa progresivamente en un plano de tipo simbólico-interpretativo. De este artículo destaca, en primer lugar, la definición de fiesta que propone:

Se conoce en Málaga capital y buena parte de la provincia como «la fiesta», no sólo a la unidad de tiempo que separa el gran día de los otros, lo sagrado de lo profano, sino al grupo de hombres del campo que componen las pandas de verdiales en acción; esto es, rasgando el viento con frenéticos sonos para bailar apoyados a la vez que con coplas individuales, con dos guitarras, dos pares de platillos, un descomunal pandero ensonajado, un violín, al que se arrancan las tonalidades más agudas y hasta en algunas pandas un laúd. (Mandly, 1984: 464).

De esta definición, hay que aclarar que, si en 1984 –cuando se escribió el artículo–, sí que tenían sentido las palabras del encabezamiento (“Se conoce en Málaga capital...”), es porque ya entonces, se había producido el proceso de “llegada a la ciudad” e *implantación* de una práctica que hasta el año 60, en la capital había sido prácticamente desconocida, o al menos despreciada, ignorada y rechazada como “cosa de catetos”. Acerca del término *implantación*, se detallará más abajo.

En su artículo, Mandly señala cuál es una de las constantes que orientan su investigación: *señalar continuidades* en la fiesta. Califica a las pandas de producto local campesino y recurre a datos históricos que, relacionados con los etnográficos, hablarían de continuidades. Así p.e. la citada descripción que sobre una fiesta de música acaecida en Málaga, realizó el tunecino Ahmmed en el S. XI; la débil islamización que experimentaron los partidos rurales de la Axarquía árabe; datos sobre el uso en España de la guitarra rasgueada desde el siglo VIII al XVI. Mandly establece paralelismos entre

⁴⁷MANDLY ROBLES, Antonio. “Vigencias y amenazas al ritual popular: La Fiesta de Verdiales.” En VVAA: *Antropología cultural de Andalucía*. (Cádiz, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1984) pp. 463-479.

el hecho de que las fiestas de verdiales por antonomasia sean las de las Navidades, y la existencia en la antigüedad de una religión solar, el mitraísmo, celebrado el 25 de diciembre. Para Mandly, ritos de tipo similar a éste o a los de las Saturnalia romanas, habrían sido practicados por estas tierras. Fray Hernando de Talavera, primer obispo de Granada tras la Reconquista, que fomentó la implantación de la fiesta de los Inocentes, habría contribuido a que unos ritos y otros se acabaran mezclando. La permanencia de simbolismos que sugieren restos de un antiguo culto al sol en la fiesta de verdiales, sería indicio de esto.

Mandly destaca también que el proceso de “inserción” que esta práctica campesina ha ido consiguiendo en la ciudad, tuvo sus precedentes en los años cuarenta de este siglo XX, cuando parte de la población campesina comenzó a instalarse en barrios periféricos de la ciudad.

Por los mismos años que Mandly, Miguel Romero Esteo escribió unos apuntes que luego fueron publicados en un libro bajo el título de *Historia y musicología de los verdiales*.⁴⁸ Romero Esteo es más explícito a la hora de destacar (o de pretender hacerlo, pues sus argumentos son sugerentes más que convincentes) las continuidades históricas. Todo en Romero Esteo es resaltar –en relación a los verdiales y como hilo conductor paralelo– lo arcaico, lo “multimilenario” de la cultura rural malagueña. Todo dato a favor de la antigüedad de cualquier manifestación cultural por tierras de Málaga (los hay abundantes), sean mitos, pinturas rupestres, tumbas megalíticas, nombres milenarios etc., sería un argumento a favor de que:

...el hito y rito de los verdiales y sus músicas haya venido sobreviviendo milagrosamente –o no tan milagrosamente– y haya finalmente llegado a nosotros vivo y espléndido, puede que casi tan vivo y espléndido como cuando se inició unos cuantos milenios hacia atrás, que ya milenios son. (Romero, 1994: 16).

Romero Esteo está totalmente convencido de la antigüedad milenaria de las pandas y siempre que tiene oportunidad lo destaca [también es cierto, y valga en su descargo, que es una de las preguntas que todo curioso hace a quien se le supone con autoridad para responderla]. Esto dijo en declaración a un periodista del diario *El Mundo* durante una de las fiestas del día 28, la de 1996: «Esto proviene del año 2.000 A.C. Es una celebración netamente pagana, no tiene que ver nada con la Navidad, ni con Fin de Año

⁴⁸ROMERO ESTEO, Miguel. *Historia y musicología de los verdiales*. (Málaga, Diputación, 1994). 107 pp.

ni con Reyes, nada con la matanza que ordenó Herodes, sino con el solsticio de invierno (...).» (*El Mundo*, 29.XII.96).

Demasiado certera la afirmación, pero ahí queda reseñada. En «Verdiales: la raíz y el ritmo», Mandly volvió a escribir sobre el asunto, ya en 1995. Aparte de la excelente prosa de la que Mandly hace gala, y del tipo de interpretación o interpretaciones confluyentes, sobre las que destacan las de tipo simbólico-cultural –más bien al final del artículo–, el autor dedica de nuevo una buena parte del trabajo a destacar la antigüedad de la fiesta. Así:

Rastrear este proceso en Los Montes de Málaga siguiendo la táctica de lectura de palimpsesto (...), puede llevarnos a encontrar la «profunda raíz campesina» que tonifica la fiesta, con sus muchas características de ritual agrario saturnalicio –la rifa– y las vigencias del tesoro de poesía de tipo tradicional que vienen de todo lo hondo de la Edad Media, a través de los mozárabes –las coplas⁴⁹

Entre los argumentos manejados, destaca la similitud entre las pandas de verdiales y el grupo de músicos representado en la pintura conservada en el Museo de Nápoles, catalogada como *Scena comica con suonatori ambulanti*. Es una copia en mosaico de una pintura helenística del siglo II a.C. Aparece en esa escena un grupo de músicos de la antigüedad helénica. Los instrumentos que usan son el pandero con cintas de adorno, los crotalillos o platillos de bronce, la caracola que anuncia la llegada de los músicos, y una flauta doble tipo aulós. Además, tres de los cuatro músicos van tocados con adornos de flores en la cabeza, al estilo de los que los *tontos* llevan en sus sombreros de palma.

En efecto, todos esos objetos, excepto la flauta doble, son característicos de las pandas de verdiales malagueñas en la actualidad, datos que, una vez más, no prueban nada pero sí sugieren continuidades al *homo urbanus*, incluso al andaluz, para quien las prácticas verdialeras, cuando se topa con ellas y las descubre, le suponen también un choque cultural.

A propósito de las posibles pervivencias, entiendo con Caro Baroja, que de cualquier forma, no habrá que buscar continuidades con trazas de las grandes religiones y teogonías –religiones históricas conocidas, de griegos y romanos–. En todo caso, será posible sugerir –que no probar de manera absoluta, en plan científico– continuidades

⁴⁹MANDLY, Antonio “Verdiales: la raíz y el ritmo”. *Música oral del Sur*. Granada, C.D.M.A. n.1, 1995. pp. 128-161. Cit. en p. 141.

con ritos y creencias más o menos autóctonas de los antiguos pobladores de estos lugares.

Ricardo Sanmartín, comentando a Caro Baroja en «Ecología, economía y fiesta. Algunos ejemplos del País valenciano», escribe lo siguiente:

Las creencias y prácticas de origen pagano que podían quedar, eran aquellas a las que los hombres de Iglesia de los primeros siglos del triunfo del Cristianismo llamaban 'paganas', es decir, propias de los habitantes de los 'pagi', de los rústicos. Los sistemas mitológicos superiores, las grandes teogonías, los grandes cultos griegos era más difícil que permanecieran vivos. Podía permanecer la creencia en un numen de las fuentes, de los ríos, de los bosques, de las cuevas, mejor que el culto a los dioses olímpicos. Mejor también un humilde rito familiar, funeral, que un culto complejo y famoso del helenismo o de la vieja Tirrenia. (Velasco: 1982: 47-69).

Y más abajo:

Tal planteamiento daría pie a una distinta interpretación de la continuidad de ritos, fiestas y símbolos culturales, no ya a través de transformaciones históricamente analizables, sino incluso ahistóricamente, de manera intemporal... (Ibidem: 48).

El referido choque que el *homo urbanus* experimenta, lo es con unos modos que se le presentan exóticos, a pesar de que sus autores sean los campesinos emigrados del interior de la provincia, de unos cuantos kilómetros al norte. La curiosidad, reclama y busca explicaciones verosímiles.

Pero como también sugiere Sanmartín (Ibidem 50), si tan sugerente resulta la posible pervivencia transmutada de lo pagano en lo cristiano, no menos interesante será la transmutación misma o, incluso, la desaparición de ritos y la creación de otros nuevos. Pero volvamos a la obra de Mandly.

Uno de los hilos argumentales que maneja, al igual que hace Romero Esteo, es que las comunidades rurales de los partidos de los Montes de Málaga, han vivido durante siglos de espaldas al trasiego de la historia, o mejor dicho que han vivido otra historia, de ritmo marcadamente más lento que la de la ciudad y los llanos. En el siglo IX⁵⁰, esas aldeas

⁵⁰En ACIEN ALMANSA, Manuel. *Historia de Málaga. Siglos VIII al XIII*. (Málaga, Sur, 1994). Cit. en Mandly.

habrían recibido poca influencia visigótica. En el XI, escasa influencia islámica. Y a partir del XVI, cierta influencia “cristiana” (Mandly, 1995: 142). La fiesta de verdiales, habría ido absorbiendo influencias de un tipo y otro, incorporándolas al ritual, pero sin que esas influencias llegaran, en ningún momento, a desdibujar su identidad.

IV.5.3. *La fiesta en la primera mitad de siglo: fiesta 'campesina'.*

Hasta aquí el comentario de las obras que más han profundizado sobre los verdiales y sobre su posible arraigo secular. Pero demos un paso adelante en la presentación del contexto socio-cultural específico que respaldaba a *la fiesta* en el interior de la provincia de Málaga en la primera mitad de este siglo. Me detendré brevemente en esto, para inmediatamente dar paso a los procesos de cambio que se han producido desde mediados de siglo hasta la actualidad.

El siguiente testimonio de Concepción Palacín, nos servirá como apoyo de la siguiente afirmación: *A mediados de siglo*, mientras en la mayoría de los lugares los ff ya eran historia pasada, *entre la población rural de los Montes y Axarquía las celebraciones festivas eran propiamente fandangos*. En efecto así describe Concepción Palacín cómo era la práctica festiva a mitad de siglo. A propósito de algunos cambios recientes que le evocan los bailes que ella vivió hace pocas décadas, comienza por escribir:

...los hombres, no se sabe por qué, prefieren cantar o bien tocar los clásicos instrumentos a mover con gracia los pies. En el pasado no era así: el baile de la tierra era derecho y deber para ellos y ellas. Y no faltaron ocasiones en las que varias parejas de hombre y mujer se lanzaran en grupo a ejecutar las mudanzas del verdial en medio de alguna plaza; mas éstas eran ocasiones excepcionales. Los verdiales [...] por lo común] tenían lugar bajo techo o bajo el emparrado que sombreaba la entrada de un cortijo o en algún patio espacioso, y *en la fiesta tomaban parte jóvenes y no jóvenes de ambos sexos aunque, como siempre, fueran mocitos y mocitas los que más y mejor aprovechaban el tiempo*. Las mujeres tomaban asiento en corro circular y detrás, a pie firme por lo general, hacían guardia los hombres. El espacio central estaba destinado a la pareja que por turno salía al baile. (Palacín, 1993: 117 y ss).

El texto recuerda ciertamente, a las fiestas descritas por Afán de Ribera, Gutiérrez de Alba, etc. así como a los testimonios de antiguos cortijeros. Palacín describe después –en un texto ya citado arriba: en el apartado dedicado a rifas y abrazos– el ritual de petición de pareja, el tipo de mudanzas que se bailaban, el canto de coplas improvisadas,

el ritual del abrazo de despedida de la bailaora. A propósito de la *participación de toda la comunidad* en la fiesta, que arriba he retenido como *uno de los rasgos definitorios de los antiguos ff*, he aquí otro pasaje del testimonio. El subrayado es mío :

Cada asistente a la fiesta era un crítico (...) Que si la que lleva mejor compás es Josefita, que si Dolorcitas mueve los pies que da gloria verla (...), que Diego se lleva la palma cuando sale a bailar sin dejar de tocar el pandero levantado en alto. *Los principiantes pedían en voz baja y discreta la opinión de los expertos veteranos* y de este modo iban corrigiendo sus fallos. (Ibidem: 118).

Por cierto que nosotros sí sabemos por qué los hombres ya no gustan tanto del baile y sí del cante y toque: una vez más, lo que antes era el único punto de encuentro entre chicos y chicas, el baile, ahora se ha diversificado. Lo interesante será comprobar que también hoy por estos lares hay parejas cuyo primer encuentro se establece en *la fiesta*.

Y bien, el recién citado texto nos sitúa en una de las fiestas de baile no ritualizadas de las que hablara Luque Navajas, aquellas que surgían para celebrar cualquier evento, aparte de las fechas fuertes del calendario anual. Obsérvese, que el texto no es del siglo pasado, ni de las primeras décadas del actual que ya toca a su fin, sino que refiere cosas sucedidas en los años 40 y 50. Pero ¿dónde y entre quiénes tenían lugar estas fiestas? Será necesario situar espacio-temporalmente el contexto social que respaldaba y daba sentido a este tipo de fiestas, para así poder explicar después las circunstancias que hicieron posible que esas fiestas, a través de algunas transformaciones, se extendieran hacia la ciudad: ¿en qué condiciones se dio y qué tipo de proceso fue éste de la “urbanización” de los ff?.

El material fundamental que para el estudio de este proceso he manejado, no es otro que las entrevistas a *fiesteros* que protagonizaron o que asistieron a este tipo de transformación, mediante el que *la fiesta* de verdiales se *instaló* en la ciudad. Manejo fundamentalmente entrevistas realizadas a tres fiesteros singulares y a un aficionado estudioso de la fiesta. Alonso Martín, fiestero de Jeva, aldea próxima a Villanueva de la Concepción; Juan Majallana, fiestero muy conocido en Málaga, originario de Majadallana, cerca del cortijo de los Mora; y Pepe Molina, fiestero también muy conocido y ligado a la familia de Paco Maroto (quien creó la primera panda estable de estilo Comares). Completa el elenco de “informantes cualificados” Andrés Jiménez, aficionado y estudioso de la fiesta, natural del Puerto de la Torre.

En efecto, la fiesta de verdiales con la que la ciudad de Málaga, a partir de los años 80, comenzará a identificarse y a considerar como algo propio, proviene de campesinos, de 'catetos ignorantes' (veremos que no tan ignorantes). Todo en la fiesta habla de sus orígenes (y modos) campesinos:

Lo curioso es que la fiesta es de los lagares, de campesinos de fuera de los pueblos. El mismo pueblo de Almogía, su gente no es fiesterera. Comares pueblo, tampoco. Sí la gente de sus aldeas: Masmullar, Solano, el Romo, la Alquería, la Junta de los Ríos. Incluso en la actualidad, en Comares sólo hay cuatro o cinco fiesteros nativos del pueblo, los demás son de las aldeas. (C.4.13).

De este fenómeno todos son conscientes, antiguos y nuevos fiesteros. En los años 20, igual que en los 40 y aun en los 60, los fiesteros de las "zonas verdialeras" no vivían en los pueblos sino en los lagares, cortijadas y aldeas. Lo cuentan en Comares como en Periana, en Almogía y en Antequera... todos ellos pueblos de cierta envergadura. En esto coinciden tanto fiesteros como investigadores. Y hay datos que hacen pensar que así fue desde tiempo inmemorial. Así lo escribió en coplas Andrés Jiménez:

La fiesta fue en cortijadas
y nunca fue cortijera.
Fue fiesta de campesinos
que tuvieron pocas tierras⁵¹.

O esa otra:

Para buscar la raíz
de los cantes malagueños,
a los *monte* hay que subir,
vivir con los lagareños
y comprender su sentir.

Comentando en cierta ocasión todo esto con Pepe Molina, le dije que en Periana, sus habitantes cuentan que hasta hace unos años no había panda en el pueblo, y que los que

⁵¹Con la palabra "cortijero", en la zona de los Montes de Málaga, no se designa al campesino con una pequeña casita o cortijo, como ocurre en otros lugares de Andalucía, sino al rico propietario de tierras. En las cortijadas estaba (está) la casa principal o cortijo, del dueño de las tierras, y otras casas de campesinos pobres.

hoy forman parte de la panda de Periana son originarios de las cortijadas cercanas. Ésta fue su respuesta

—¡Claro! Eso es otro fenómeno curioso. En los pueblos nunca hubo ni gustó la fiesta. Siempre hubo fiesta en los *partíos* colindantes con los pueblos. En Comares los fiesteros no vivían en Comares, sino en Bonacho, en Masmullar, en el Romo, en la Alquería... Y sé que en Almogía pasó lo mismo. La fiesta es cosa de los campos y de los montes... Bueno: era, porque ahora se va adaptando a la ciudad. Pero su origen cortijero está clarísimo. (C.3.17).

Hay noticias de 1958 que narran la expulsión de una panda que entró en son de fiesta en el pueblo de Almogía, porque alteraban el orden público (C.1.7), al igual que las hay de Málaga en fechas similares (A.5.4.). He aquí un par, entre tantos testimonios, el primero de Pepe Molina, que lo cuenta en tercera persona:

No sé si sabes que por los años 30 o 40, y antes, los fiesteros viejos comentan que cuando llegaban a los arrabales de Málaga por la Pascua y cuando iban de rifa (iban por los Montes, pero a veces se escapaban *pa* la capital por si cogían algunas perrillas)...*Pues les recibían a pedradas, la gente de Málaga no quería saber nada de verdiales, lo rechazaban como cosas de catetos, antiguas... estaban totalmente desprestigiados.* Con el tiempo esa mentalidad ha cambiado... (C.3.3-4)

Y uno en primera persona, de un antiguo fiestero:

Nosotros íbamos una vez, a principios de los sesenta, andando por Málaga, camino de la venta del Tunel. Una gente que nos vio a la altura de la plaza de Felix Saenz nos pidió que cantáramos algo. Nos pusimos. Pero alguien avisó, se enteraron las autoridades de que estábamos cantando y nos echó la policía. Claro que era otra época, no podía haber reuniones sin permiso... (A.5.5).

Ese rechazo de *la fiesta* se producía en la ciudad, pero también, como se ha visto, en los pueblos, a escasos cientos de metros de las aldeas cuyos campesinos celebraban *la fiesta*. Esto sabemos para este siglo y para el pasado. No es de extrañar por tanto que los testimonios escritos sean escasos. El caso del poema *La fiesta*, de Salvador Rueda, es una excepción, explicable porque Rueda vivió esas fiestas de pequeño y escribió de casi todo con lo que se topó, aparte de que es sabida su sensibilidad hacia los temas populares y musicales.

Si las referencias escritas a lo largo de la historia son tan escasas, nada obsta a concluir que la fiesta 'siempre' ha sido de campesinos, y no sólo en la edad contemporánea. (Este "siempre" es lógicamente relativo). Así como se ha visto en el apartado del trovo que en la Edad Media los troveros eran campesinos pero el trovo alcanzó a introducirse en las cortes y a adquirir renombre social, tanto que llegó a ser diversión palaciega,

desde Guillermo IX, en el sur de Francia, de donde el auge pasajero de los trovadores franceses, o más tarde, en España, con Juan Alfonso de Baena en la Corte de Juan II. Y así como el prestigio social del trovo declinó, volviendo a partir del S. XV a sus ámbitos campesinos –en los que seguimos encontrándolo–.

Así también, los ff. alcanzaron en el siglo XVIII su culmen de prestigio social, cuando entre la nobleza llegó a ser signo de distinción saber bailarlos (y cuando la palabra *fandango* comenzó también a designar, en ámbitos letrados, un tipo de música: la de los f.s., y así hasta hoy). A mediados del siglo XIX los ff. comienzan a remitir lentamente de los ámbitos urbanos, volviendo, como el trovo, a sus “ámbitos de origen”. Pero no hay que olvidar que la referencia a los *bailes de candil* y *de cascabel*, ya desde el S. XVI significaban *fiestas de campesinos*, igual que *fandango de candil* la tenía en el XVIII, significado que siguió conservando en el siglo XIX. Así que la identificación fandango-campesino no es algo moderno, de este siglo.

Pues bien, he aquí, resumidos, algunos otros datos sobre *la fiesta* en esas aldeas en torno a los veinte años que median entre 1940 y 1960. Con el comentario de estos datos etnográficos, quedará finalmente realizada la presentación de lo que podemos retener como el etnotexto de los ff. malagueños antes de que comenzaran el nuevo proceso de *urbanización*.

En la zona de Jeva, al sur del Torcal, y en general en toda la zona de Montes y Almogía, las fiestas seguían celebrándose en fechas señaladas: Carnaval, Candelaria, San Juan, y sobre todo las Navidades. En las Navidades la fiesta se ritualizaba especialmente. Las pandas se erigían en grupos itinerantes portadores del ritual festivo, y visitaban todos los cortijos de la zona, en donde sus habitantes estaban preparados para la eventual llegada. El sonido de la caracola por los barrancos cercanos, anunciaba que la panda –la fiesta– se acercaba. Los miembros de la panda (unos diez, a los que se unían otros tantos, amigos), se despedían de sus casas durante tres o cuatro días, hasta el día 28. Se visitaban las ermitas (de los Cruces, de Verdiales, de Jeva):

La panda era sobre todo una cosa de la Navidad y luego se guardaba hasta otro año. Saliendo de la Navidad, ya parece que el verdial no tenía ese aliciente. *Eran cuatro o cinco días tocando, sin parar*. La panda salía el día 24 y ya hasta el día 28, por la noche, o hasta la *madrugá*. Se cogían unas ronqueras tremendas, porque de noche se estaba cantando en las ventas o en las *cortijás*, de casa en casa... La panda se despedía de la casa. Aquello era tremendo. Las cuerdas de la guitarra eran de acero y sangraban los dedos. Hombre, ahora echas un rato, te vas, vuelves... Esa era la costumbre, cualquiera se molestaba si la panda no llegaba a su casa. Llegaban a cualquier hora, en el almuerzo o en el desayuno. Y allí bailaban todos. Fuera de

eso, el día de San Juan, o el de Santiago, o el de San Miguel, pero ya de menos categoría. (C.1.2).

En cuanto a su carácter de fiesta familiar y de la entera comunidad vecinal, que es algo que se vio definía a los ff. –no cosa de jóvenes en exclusiva, como sí lo son las discotecas y lo fueron los guateques–, véase este otro testimonio:

Eran fiestas familiares, no sólo de jóvenes, porque a casi todos, o a todos les tiraba esto. Por ejemplo en una habitación de un cortijo se ponía un grupo de amigos. En otra habitación otro grupo. Y requerían a los tontos, pujando. El que daba más dinero se llevaba la panda a su grupo. Al final, resulta que los tontos acababan yendo a todos los grupos que hubiera en cada sitio, pero así ganaban un dinerillo... (C.1.4).

Muy poco tiene que ver todo esto con el proceso arriba analizado, de *rescate y recuperación* que las instituciones del régimen de Franco, la Sección Femenina de Falange, llevo a cabo entre los años 40 a los 70. En estas fiestas, los jóvenes se divertían cantando y bailando verdiales, y por eso aprendían la música como por ósmosis, sin necesidad de maestra Instructora que les enseñara. En el *proceso de aprendizaje*, ninguna partitura mal transcrita, ni entusastas aprendices de maestra.

Los procesos de aprendizaje por transmisión oral –aparte mixtificaciones y polémicas de qué sea tradición oral y de si coactúa o no, y en qué medida, con el ámbito de la escritura– aquí quedan patentes. Todavía a finales de los 60 y primeros 70, en las aldeas del interior de la provincia de Málaga, los ff. ni habían dado paso al guateque ni a la discoteca. El *horizonte musical* aún no daba para eso, digamos que era un problema de “ausencia de otras ofertas”. Romero Esteo, en una declaración a la prensa, calificó a los verdiales de “discoteca arcaica”. Salvando las distancias, y dejando claro que, más que de *mozos*, eran fiestas de la entera comunidad, se entenderá su afirmación:

Los verdiales eran la gran fiesta de los mozos pobres que salían con el solsticio de invierno a ligar mozas de otros villorrios cantando con voz aguda de macho; si nos fijamos bien, estas orquestinas sinfónicas primitivas (...) constituían la gran discoteca arcaica de Los Montes de Málaga en los tiempos remotos”. (*El País*, 29. XII.96).

Pero por esos mismos años, algo nuevo estaba comenzando a ocurrir.

IV.5.4. Cambios en los 50-60.

Cuando arriba escribí sobre la desaparición de los ff. a principios de siglo y sobre su sustitución paulatina por los agarraos, guateques, etc., mantuve que los cambios demográficos no daban razón de la desaparición de ese tipo de fiestas en ciudades como Granada y Sevilla, en las que los ff. parecen haber desaparecido a principios de siglo. También mantuve –y lo que se acaba de exponer es una prueba de ello– que en la población rural andaluza de la primera mitad de siglo, salvo en los lugares donde el despoblamiento fue muy acusado, estas fiestas de baile se mantuvieron, aunque con desigual arraigo social. El caso de los Montes y Axarquía de la provincia de Málaga es un caso especial, de permanencia de la *relevancia social* (Martí, 1996) de estas fiestas.

La zona de la Axarquía y Montes, al menos desde época islámica, tiene una personalidad propia y distinguida. Es eso lo que llevó a considerar la Axarquía como una provincia, bajo un gobernador, y a diferenciarla de la Garbía (desde el Guadalhorce hacia Ronda). Todo está, en efecto a favor de ello: el clima (mediterráneo: suave, soleado), la geografía (lomas y barrancos), el tipo de poblamiento (en casas dispersas, no muy distantes unas de otras; de cuando en cuando, un pequeño pueblo, habitualmente en los altos, para la defensa), la economía fundamentalmente agraria (la vid: vino, uvas y uvas pasas, el olivar y el almendro), complementada por ganadería ovina y caprina a pequeña escala y por el comercio al por menor de estos productos. Incluso el acento idiomático y los tipos raciales daban y dan unidad a la zona.

Pues bien, los cambios (particularmente los demográficos) que tuvieron lugar a partir de mediados de siglo, harán que los ff malagueños se transporten del campo a la ciudad, fenómeno éste que no tiene paralelo con algo similar en el resto de Andalucía: unos miles de aldeanos lograrán que sus ff (sus fiestas), históricamente ignorados y despreciados por la urbe como 'cosas de catetos', acaben convirtiéndose casi en un signo de la identidad colectiva de la ciudad de Málaga. El proceso a través del cuál esto fue posible es el que me dispongo a narrar e interpretar aquí.

Desde finales de los 40, había comenzado un proceso lento de emigración de campesinos del interior. A partir del año 51, el proceso se incrementó. Las pocas rentas que esta economía producía, llevó a que los jóvenes salieran en búsqueda de mejores ingresos. Durante la década de los 50, la emigración se mantuvo estable. A partir del año 59 se disparó. Su efecto inmediato fue un fuerte descenso de la población en la mayoría

de las aldeas. El sector de población que más la acusó fue el de la edad comprendida entre los 18 y los 40 años. En el periodo comprendido entre 1958 y 1980, la población rural en la provincia de Málaga, pasó de ser casi un 50%, a ser el 20% del total. Muchas aldeas perdieron en esos años la mitad, incluso los dos tercios de la población. El fenómeno de despoblación también tuvo lugar en los pueblos, pero para nuestro caso —allí no se celebraban ff—, lo sucedido en los pueblos grandes nos interesa menos. Así cuenta en primera persona el proceso uno de sus protagonistas:

P.—Todo esto ha cambiado mucho en pocos años...

R.—Hombre, en el año 60 la ciudad de Málaga reclama mano de obra para la construcción y otras muchas familias se van a Palma de Mallorca, a Barcelona... Hasta ese tiempo aquí vivían el triple de familias que viven hoy, por esta zona de Santa María del Cerro y Jeva. Se van, y en eso se van también muchos fiesteros. Y hubo un bache. (C.1.5).

He aquí un dato importante para nuestra historia: *aunque muchos emigraron al extranjero* (Alemania, Francia y Suiza), y otros a Palma, a las ciudades costeras de Levante o a Barcelona, sin embargo *otros tantos emigraron a la ciudad de Málaga*, porque ésta también desde finales de los 50 comenzó a ser un foco de crecimiento importante: reclamaba mano de obra para la construcción, que comenzó a dispararse, y para la hostelería del floreciente turismo de la Costa del Sol. La ciudad de Málaga fue el lugar de destino de muchos campesinos del interior de la provincia. Los *fiesteros* abandonaron la aldea, pero una buena parte de ellos se trasladaron a la capital, sólo unos cuantos kilómetros alejados de sus lugares de origen.

Esto no hubiera supuesto nada, ninguna aportación culturalmente relevante —unos miles de campesinos en una ciudad que en 1960 superaba los 300.000 habitantes— *si la emigración no hubiese sido, como fue, selectiva*. Pero resultaba, en efecto, que esta emigración, aunque a manera de goteo, lenta, venía de lejos. Y que, por los años 30 y 40, aunque aún a nivel poco significativo, *tenía ya sus lugares de llegada característicos: algunos barrios periféricos del norte y noroeste de la ciudad :*

...barrios de entrada a Málaga próximos a los partidos de donde vienen los pioneros de un proceso de emigración caracterizada por ser más colectiva que individual. *Se emigra al mismo sitio donde lo hacen los paisanos y se mantienen con el partido de procedencia lazos* de suministro de productos perecederos, y hasta un pequeño comercio al detall...(Mandly, 1984: 468).

Y este tipo de llegada, continuó: los emigrados del campo siguieron concentrándose en esos barrios y en algún otro de nueva creación. Esto contribuyó a que –y he aquí lo más importante– *este tipo de emigración, no conllevara una especial ruptura con la cultura, con las costumbres ni con los lugares de origen*, que permanecieron cercanos (prácticamente todas las familias acababan teniendo vehículo propio, en el que viajar a los *partidos* de origen en menos de una hora).

Emigración selectiva, concentrada en determinados *barrios de expansión* de la ciudad. Estos *nuevos barrios* sí que fueron “colonizados” por la minoría más numerosa que a ellos llegó: la de los campesinos de determinadas zonas del interior, que les iban dando, poco a poco, una personalidad característica.

Los de los Mora, Monterroso y la parte de Álora, se instalaban en Campanillas, especialmente en la colonia Huertecilla Maña. Ahí es donde unos años después, comenzarán a brotar las pandas de estilo Almogía (además de en Maqueda, pueblo también de la vega del Guadalorce, muy cercano a la ciudad).

La gente de los Montes y Casabermeja se fueron a los barrios de Ciudad Jardín y Mangas Verdes. Y allí (barrios de salida hacia Antequera por la actual carretera de las Pedrizas), surgirán justamente las pandas de estilo Montes.

Y las gentes de la Axarquía, se asentaron en las zonas costeras cercanas a Málaga, hasta Pedregalejo y El Palo, pero en este caso no fueron el principal elemento humano de llegada, por lo que la acción “colonizadora” fue menor. Era una especie de cerco a la ciudad, sobre todo por el noroeste (Almogía), por el norte (Montes) y en menor medida, por la costa este (Comares).

Y bien, esos barrios de la ciudad no comenzaron a presenciar *fiestas* de la noche a la mañana, pues el traslado, a pesar de todo, no dejó de ser para estas gentes algo traumático en los primeros años.

En su estudio sobre el Cancionero castellonense, Ramón Pelinski propone para interpretar fenómenos de conexión humana semejantes a éste que aquí estoy describiendo la noción de red: «aquellos fenómenos sociales de relación personal que son productos de los desplazamientos de la gente entre montaña (o campo) y ciudad, una cadena de correspondencias constituida por las relaciones personales y los papeles que

asumen los individuos en la circulación entre campo y ciudad (...) por los matrimonios entre rurales y urbanos, por la tendencia a repetir en la ciudad lo que se hacía en el pueblo (y viceversa)». Y sigue escribiendo (la cursiva es mía):

En la civilización actual, los diferentes espacios (físicos y sociales) están ligados por una circulación de sentidos (y de sonidos) que quita substancia a la oposición mencionada de campo-ciudad. Los jóvenes que emigran de la montaña a la costa lo hacen generalmente movidos por el deseo de obtener un trabajo, ganar dinero y prestigio frente a sus compañeros que han quedado en el pueblo (...) Sin embargo, regresan regularmente a sus pueblos (sobre todo para las fiestas), restauran las casas de sus padres, recuperan sus tradiciones musicales en «no espacios» urbanos⁵², traen nuevas formas de vida y producen cambios en el comportamiento de los residentes locales. (Pelinski, 1997: 62).

Ahora bien, aclaremos que para el caso de Málaga, como se acaba de ver, la red no sólo consiguió mantener los vínculos con el interior y transformar los modos de vida de los que se quedaban –que también–, sino que sobre todo, posibilitó la implantación en los nuevos barrios de la cultura –al menos en lo referente a la fiesta– de los lugares de origen. Conservación de vínculos con los lugares de origen, pero también y sobre todo, implantación de unos modos de vida en los nuevos lugares de residencia. Es este aspecto precisamente el que me dispongo a destacar a continuación: el proceso de “implantación” de la fiesta en la ciudad, mediante el cual la ciudad se abrirá progresivamente a unas prácticas festivas que antes le eran ajenas, al menos desde hacía ya muchos años.

IV.5.5. *La fiesta se acerca a la ciudad.*

El proceso de entronque de la fiesta del campo en la ciudad fue paulatino. Supondrá, por un lado, una implantación de unos modos campesinos de celebración festiva en la ciudad. Por otro, una cierta adaptación de *la fiesta* a los modos de vida urbanos. Pero previamente a la narración de este proceso, hay que saber algo del proceso histórico por el que la ciudad comenzó a “descubrir” la fiesta. Las concentraciones de pandas en ventas cercanas a la capital (carretera de los Montes), concentraciones que comenzaron a proliferar en la década de los 50 cada 28 y 29 de diciembre, tienen mucho que ver, como *paso intermedio*, con el “descubrimiento” de la fiesta por parte de la ciudad.

⁵²Término usado por AUGÉ, Marc. «Espacio y alteridad». *Revista de Occidente*, II. 1993. Cit. en PELINSKI, 1997: 62.

En efecto, a mediados de los 50, una vez que llegaba el 28 de diciembre, después de que las pandas rurales llevaban varios días de fiesta por los cortijos del interior de la provincia, acababan juntándose los días 28 o 29 en ventas de la carretera de los Montes (Venta Garbey, Venta alegre, Venta Nueva...). Otro punto de encuentro era la ermita de Los Cruces (entre los términos municipales de Álora, Cártama, Almogía y Pizarra). Fueron éstos lugares de reunión en los que tenía lugar una especie de “fin de fiesta”, la última explosión festiva antes de que todo remitiera hasta el siguiente año. Allí se producían los *choques*: de dos en dos, las pandas se acercaban sin dejar de tocar, y aumentaban progresivamente en rapidez, en tempo, hasta que una de las dos quedaba descolgada. La panda que finalmente ganaba, se llevaba mil pesetas y una bandera.

Pues bien, estos fines de fiesta especialmente coloridos, que comenzaban a ser algo más teatrales de lo que hasta entonces venía siendo tradicional, fueron los que comenzaron a reclamar progresivamente la atención de los malagueños. Resultaba que los emigrados a la ciudad, si ya no recibían a sus pandas en sus antiguos cortijos, como cuando vivían en el campo, al menos sí que acudían a estas ventas o a estas ermitas los días 28 y 29. Y acudían no sólo de mirones, sino de actores, para cantar, bailar, tocar... Los lugares de encuentro, de año en año fueron atrayendo a los fiesteros emigrados a la ciudad, los que todavía no se habían propuesto (o no habían logrado) “colonizar” sus nuevos barrios. Los de arriba (los cortijos), bajan. Y los de abajo (la ciudad), suben. Entre los cortijos y la ciudad, la Venta o la ermita, a medio camino.

Otro detalle importante: estos emigrados *comenzaron a llevar consigo enganchados, a muchos malagueños de la ciudad* que, no siendo originarios de los Montes, sí que eran vecinos y nuevos amigos. De esa manera, entraban en contacto con *la fiesta*. Éstos no iban al reencuentro con sus gentes del interior, sino más bien a ver, a pasar un día festivo en plan invitados: a juzgar por lo que fue sucediendo, se diría que *la fiesta* los fue enganchando progresivamente. Pero no como actores: la fiesta, por primera vez, comienza a tener *espectadores*. Sin dejar de ser fiesta-participación, comienza a tomar una vertiente de *espectáculo*. La fiesta, en parte, *se teatraliza*.

También en esas ventas y en aquellos primeros 60, tuvo lugar el *encuentro* histórico de los tres estilos de verdiales (Montes, Almogía y Comares), diferencia de estilos del que hasta entonces los campesinos no eran muy conscientes. Cada uno cantaba, bailaba y tocaba como sabía, pero ahora, comenzaban a relacionarse gente de lugares distantes: de Almogía, de los Mora, de Jeva... y de Comares. Eran aquellos los años en que Paco

Maroto, creó la primera panda estable de estilo Comares. Las pandas de la Axarquía eran hasta entonces poco conocidas, por más lejanas y tenían tradicionalmente una vida más efímera que las de Montes y Almogía (las de la zona al oeste del Guadalmedina). Mientras éstas, una vez constituidas cada Navidad, permanecían como grupo portador del ritual festivo durante varios días, deambulando de cortijo en cortijo, en la Axarquía las pandas se hacían y rehacían cada fiesta, para volverse a disolver. Con la panda de Maroto, que asimila la costumbre de los Montes, también los verdiales de estilo Comares, con un laud añadido, comienzan a oírse en las ventas. Y ya tenemos los tres estilos de verdiales juntos. Esto otorgaba más variedad a la fiesta.

Este proceso de teatralización fue importante para la juventud, y por lo tanto hay que juzgarlo de afortunado para el futuro de la fiesta. Los jóvenes, si no acudían en busca de nuevos amigos o amigas, en plan de ligar –que también–, lo hacían atraídos, cuando cantaban o bailaban, por la mirada de los otros. Se sentían protagonistas y un poco artistas ante un grupo heterogéneo de gente de la ciudad que los miraba con interés.

Y en éstas, llegaron los intelectuales y los medios de comunicación. Algunos estudiosos, habían comenzado a prestar atención al fenómeno de las pandas. A finales de los 50, la Sección Femenina de Falange promociona y saca adelante la grabación de un documental en el que un grupo de muchachas baila verdiales en el puerto de Málaga, con la ciudad al fondo. Para los fiesteros no supuso un descubrimiento, sino más bien un montaje. Pero sí para muchos malagueños: la escena se proyecta en el Nodo, documental previo a la proyección de películas, que se veía en todas las salas de cine de España⁵³.

También en los primeros sesenta se graban en disco las primeras músicas de verdiales, y comienzan a oírse en las radios locales. La ciudad observa, el *homo urbanus* malagueño comienza a ver en los verdiales, no sólo unas músicas y bailes exóticos o curiosos, de *catetos*, sino algo próximo a él.

Desde la Peña Juan Brea –y sobre todo José Luque Navajas y Manuel Jiménez Bravo–, comenzaron a interesarse, a estudiar y a escribir y a hablar de *la fiesta*: ¿No estarán en los verdiales las raíces de los cantes malagueños, de las jaberas, de los cantes abandolaos y de todo tipo de malagueñas flamencas? –comienzan a preguntarse los

⁵³Por los mismos años, se rodó una película americana en Málaga, en uno de cuyos pasajes aparece una panda de verdiales cantando y bailando. El título no he podido llegar a saberlo, aunque el pasaje referido sí lo he visto en vídeo. Una de las actrices es la madre de Mélanie Grifits.

flamencólogos—. Esta copla, de una retaila dedicada a la Venta del Tunel, le dedica Andrés Jiménez a la Peña:

Una mención especial
como entidad pionera
del pregón del verdial
para la peña Juan Brev...

Cada año eran más los malagueños que cada 28 o 29 de diciembre subían a las ventas, a lo que comenzaba a ser la *Fiesta Mayor de verdiales*, que inopinadamente estaba tomando un cariz masivo. Los inmigrados del interior, cada vez eran más, ciertamente, pero el número de curiosos y nuevos aficionados a la fiesta que subía de la ciudad, crecía en progresión geométrica. Se sentían atraídos por ese día festivo: baile, choques de pandas, música, espectáculo, colorido, vino... Y *el ambiente* festivo, la relación interpersonal durante la fiesta. En torno a una panda, cualquiera se sentía parte de *la fiesta*. El ambiente se iba descubriendo grato.

Pero las carreteras, no siendo seguras (aún no estaba construida la autovía), ofrecían peligro ante la afluencia creciente de coches que se producía en estos días. Así que el año 61, el Ayuntamiento de Málaga –a impulsos una vez más de los de la Peña Juan Brev, que se estaban convirtiendo en el principal valedor de los fiesteros–, y siendo alcalde García Grana, tomó la decisión de llevar la fiesta a la Venta del Túnel, que se encuentra a escasos kilómetros de la ciudad: estando prácticamente a las afueras de Málaga, era aún territorio del interior, zona de Montes, grata por tanto a los fiesteros, y al mismo tiempo facilitaba el acceso de los malagueños. Se anunció a los fiesteros, en el periódico local y en la radio. No sólo muchos malagueños, sino *la ciudad como tal, comenzaba a implicarse de lleno en el asunto*. La fiesta se acercaba aún más a Málaga. Así lo recuerda Alonso Martín:

El Ayuntamiento de Málaga ya tomó parte en el asunto y llevó la fiesta a la Venta del Tunel, en donde la Fiesta Mayor ha estado treinta años. Surgió así. Eso lo hacía más cómodo para los que vivían en Málaga. Muchos de los que subían de Málaga eran gente que procedía del interior, fiesteros afincados en la ciudad. A los malagueños de la ciudad esto no les tiraba, pero han ido poco a poco descubriéndolo. (C.1.6.).

La Venta del Tunel supone como la *puesta de largo* de los verdiales ante la ciudad. No es que la ciudad al completo se identificara con los verdiales, que muchos se mantenían y mantienen al margen; pero sí una buena parte de ella, como para comenzar a tener relevancia en prensa, en radio, en televisión.

En medio del bullir de la fiesta de aquellos 28 de diciembre, los choques llegaron a ser fuente de fuertes rivalidades. Había pandas de calidad que en un choque salían derrotadas, simplemente porque no resistían el ritmo de la panda que tenía enfrente. Centrar en eso la calidad de la panda, mediante un jurado que se encargaba de decidir cuál de las dos, en cada choque, se quedaba descolgada, hizo que los piques y recelos subieran de tono, hasta convertirse en origen de peleas y los consiguientes disgustos que ensombrecían el día festivo. Así que como “el espíritu de la fiesta” peligraba, a partir del año 75 o 76 los choques se eliminaron de la Venta del Tunel. Los alcaldes de panda y la Peña Juan Breva, así lo decidieron.

Especialmente en los años 80, años del mandato de Pedro Aparicio al frente de la alcaldía de la ciudad, los verdiales conocieron un auge inusitado. A partir de Aparicio, el Ayuntamiento de Málaga se erige en organizador directo de la fiesta, aunque aconsejado lógicamente por los alcaldes de las pandas: controla el orden público, contrata policía local, manda guardacoches, habilita aparcamientos. Eran también los años en que “lo folklórico-popular” (en versión verdialera, que ya comenzaba a identificarse con “lo malagueño”), estaba muy de moda. Los políticos, que así lo entendieron, comenzaron a hacerse fiesteros. Desde entonces, el auge de la Fiesta Mayor no ha remitido.

Un buen índice del auge que la fiesta iba cobrando, puede darlo simplemente el número de pandas estables que había en el año 60 y el que ha llegado a haber en la actualidad. Es mejor oírlo contar a un fiestero como Alonso Martín, aunque el pasaje venga a ser algo más largo de lo que mandan los cánones:

P.-¿Y cómo ve este auge creciente de pandas?

R.-Pues mira, esto no sé como pensar. Antes pandas pandas, lo que se dice pandas, había cuatro o cinco en toda Málaga.

P.-¿¡Como!?

(Alonso se refiere a pandas *estables*, que comenzaron a proliferar a partir de los 50-60: pandas que permanecían “constituidas” más allá de los días navideños. No se refiere a

esas otras reuniones esporádicas para “hacer fiesta” o fandangos, que de éstas había muchas en aquellos años)

R.—Lo que oyes. En los Montes había dos. Una en la que iba el Galleta, y otra que sacaban los Medina. En Comares, una, la que lleva hoy Paco Maroto. Y en el estilo Almogía, estaban los Mora, y luego entre Jeva y Monterroso y las Habanas de Alora, una barriada de cortijás de allí, hacían otra panda (...). Y ya para cada panda, se seleccionaban las figuras de cada zona. En total, yo diría que cinco.

P.—¿Y en la actualidad?

R.—Y hoy hay treinta pandas o quizás algunas más. Las academias también: la de Mangas Verdes, Maqueda, la Peña los Verdiales. Luego profesores aparte, como Majallana o Pepe Molina. Aquí estamos también preparando fiesteros siempre. Ahora están viniendo los niños aquí otra vez. Y mayormente, los niños que vienen son hijos de fiesteros.

Y luego hay sitios que ahora les da por los verdiales, como el valle de Abdalajis. Allí ha habido siempre muchos cantaores flamencos, ha habido mucha afición al flamenco, pero verdiales nunca hubo, y eso que están aquí cerca. Y hoy tienen dos pandas, en cuestión de dos años. La Joya nunca ha tenido fiesteros y hoy tiene su panda también. Aquí en Jeva si quisiéramos podríamos hacer tres pandas. En Villanueva de Algaidas, hay una panda nueva, que han venido a aprender aquí. Allí hacen el *fandango* de ellos, el tradicional, más lento, y los verdiales ahora. Alora tiene su panda, que ha sido un pueblo también muy flamenco pero no de verdiales. Pizarra tiene dos pandas. En Cártama, que no tuvo, aunque en las Yeseras sí ha habido fiesteros, hacia la ermita de los Cruces, también. Y en Málaga no sé cuántas habrá. En la peña Los Verdiales, en Ciudad Jardín hay varias, Casabermeja, Río Gordo, Periana, Colmenar, Santo Pitar, en Benagalbón hay dos, en Comares otras dos... En los años 82, 85, a la gente en Málaga le entró la fiebre de defender lo malagueño.

P.—Entonces, ¿es justo por los 80 cuando comenzó la especial identificación de Málaga, de muchos malagueños con esto de la fiesta de verdiales? Porque ya lo malagueño y los verdiales se identificaban...

R.—Así es. (C.1.8-11).

A finales de los 80 las proporciones de la Fiesta Mayor en la Venta del Tunel llegaron a ser masivas. Hubo incidentes y accidentes de tráfico, porque muchos volvían de la fiesta bien entrada la noche o de madrugada, en coche y con demasiado alcohol en el cuerpo. Así que, a pesar de la inicial resistencia de los fiesteros, que ya guardaban (y guardan) un cariño especial por la Venta que protagonizó el verdadero *encuentro* entre la fiesta y la ciudad de Málaga, el Ayuntamiento tomó la decisión de trasladar la Fiesta Mayor a su enclave actual: la Venta San Cayetano, en el Puerto de la Torre. Este enclave se encuentra aún más próximo (contíguo) a la capital. La medida no agradó a los fiesteros, y siguen oyéndose voces a favor de la vuelta a la Venta del Tunel como lugar más

acogedor, por su proximidad a los Montes. Pero la Fiesta Mayor viene celebrándose allí desde entonces (1989).

IV.5.6. La *Fiesta Mayor*, junto a la ciudad.

La situación y enclave de la Venta San Cayetano, en las afueras del Puerto de la Torre y casi a un tiro de piedra de la ciudad (conectada por autobuses urbanos), es todo un símbolo de lo que ha sucedido: los verdiales del campo han entrado en la ciudad, y hasta cierto punto la han “colonizado”. Los *catetos* han ganado la partida poco a poco y pacíficamente, a los pijos malagueños, muchos de los cuales se han rendido al atractivo del verdial. Véase esta declaración de un fiestero:

Yo con lo que flipo a veces es con *algo que se da ahora, y es que hay gente de Málaga, sobre todo gente joven, que han oído hablar de la fiesta, y la ven, y se meten con un entusiasmo y una ilusión...* p.e. un muchacho que vive por [...]. Es... el típico malagueño. No tiene raíces en el campo, *criao* de siempre en la ciudad. Y conoció la fiesta, y el tío es un fiebres de la fiesta. Me llama, para ver si doy clase, para que le diga que cuándo hay fiesta... A lo mejor no tiene todas las dotes. Tampoco es que sea torpe el chaval. No será un gran tocaor. Pero para mí ése ya es un fiestero. (C.3.13.).

En la actualidad la organización de la Fiesta Mayor corre totalmente a cargo del Ayuntamiento, lo cual viene a ser toda una señal de los procesos modernos de institucionalización a que la fiesta se ve sometida. El 30 de noviembre, día de San Andrés, se reúnen todos los alcaldes de pandas con el concejal de Cultura en la venta San Cayetano y acuerdan novedades y líneas de actuación, número de pandas que participarán en el concurso (pues hay concurso), etc.

La fiesta comienza en torno de las 11 de la mañana y dura hasta el anochecer. Tiene dos “ambientes”, muy diferenciados. El más reciente, de concurso y escenario, y el tradicional: los rincones en los emparrados, al aire libre, en las naves interiores de la gran venta, lugares en los que cada panda, de manera espontánea y libre, se planta y “forma la fiesta”: cante, baile, toque, vino, relaciones humanas en torno a todo ello.

La parte protocolaria y oficial, la de escenario, es una anécdota en el día para los verdaderos fiesteros. Las pandas la despreciarían si no fuera por la posibilidad de optar al primer premio (que en la actualidad va por 200.000 pts), por el prestigio que da ganarlo, y porque el escenario ejerce también el raro atractivo de sentirse contemplados por miles de personas y retransmitidos por radio y televisión. Son dos sentimientos encontraros los que los fiesteros experimentan ante el escenario. Hay tres primeros premios para cada uno de los tres estilos. Delante del escenario, al aire libre, unas dos mil sillas para el público –se llenan pronto, sobre todo de gente mayor– y cabina cubierta para la prensa, radio, TV y el jurado. Esto llena una parte del terreno (explanada de buena tierra, entre lomas de olivos y yerba). A lo largo del día, las pandas, en torno a treinta los últimos años, van pasando. La gente oye, observa, comenta, aplaude.

Pero donde realmente está *la fiesta*, donde “el espíritu de la fiesta” brilla, es en la explanada que, sin solución de continuidad con las últimas filas de sillas, media entre el escenario y la venta, y en los rincones de los alrededores. Allí se sitúan las pandas que aún no han pasado a concursar, y sobre todo las que ya han pasado, libres del natural nerviosismo que actuar en público provoca. La gente (de joven y mediana edad, sobre todo jóvenes) se mezcla y confunde con ellas, bebe, baila, mira, canta, habla, alguno graba en cintas, hace fotos o toma imágenes en vídeo. Pero nadie permanece pasivo:

Una cosa muy importante, que define a la fiesta es que *tú tienes que protagonizar el tema*. O tocas, o cantas, o bailas, o escuchas porque tu gusta... o te aburres. El que sabe escuchar ya está disfrutando. Tú tienes que hacer algo. p.e. tú tienes que tocar un violín. No te puedes sentar delante de una mesa con un cubata y pon, pon, a beber... o lo que encarte. (C.3.14.).

Cada cierto tiempo, cuando el alcalde ve que “encarta”, la panda *echa un revezo* o *lucha de fiesta*: paseillo (introducción instrumental) y varias coplas, según quién cante, hasta que con la vara, el alcalde anuncia terminar. Si la panda lleva sus bailaores (más bien bailaoras), bailarían posiblemente. Si no, puede que alguna pareja lo haga. Para ello no tienen que pedir permiso: se ponen a bailar al lado, “para ellos”, los miren o no. Si esos bailaores eventuales se han querido implicar más en *la fiesta*, habrán pedido previamente bailar dentro del pequeño círculo del corro que cada panda suele formar –el principal espacio acotado donde transcurre la fiesta– y se les habrá hecho hueco. Otras veces, sólo se canta, sin baile. En los dos casos, siempre habrá gente al lado, sean amigos, familiares o foráneos, que nadie ha de pedir permiso para acercarse. Mezclados, casi estorbando a los instrumentistas, confundiéndose con ellos, observan en actitud ritual,

casi sería, sintiendo el misterioso atractivo de esa música medio disonante: el chirriar agudo del violín, el chasquido de los platillos, el repique de castañuelas, los golpes secos del pandero, los acordes de las guitarras, puede que el punteo del laúd. Y la voz del cantaor que intenta destacar por encima de todos, entonando agudos suspiros que cortan el aire y, si lo hace por derecho, la respiración de más de uno.

En medio de todo este trasiego, los locutores de radio locales comentan las incidencias –en algunas emisoras hay programas especiales ese día–. Las televisiones locales, Canal Sur, TVE-Andalucía etc. hacen tomas y entrevistas a expertos, a estudiosos de la fiesta, a aficionados, a miembros de las pandas, con lo que elaboran un resumen documental en el que resaltarán el colorido, el sabor malagueño de la fiesta, su originalidad, su antigüedad y quizás sus valores como gran fiesta de la tolerancia.

La siguiente reseña de prensa, que el diario *Sur* publicó el 29. XII. 1995 firmada por Manuel Becerra, refleja en crónica el ambiente de uno de esos días. En portada, una gran foto a color de la alcaldesa de Málaga, Celia Villalobos, dirigiendo (haciendo como que dirige) una panda con la vara de mando. A pie de foto: «Más de 20.000 personas en la fiesta de verdiales». En páginas de interior:

Por séptimo año consecutivo en la venta San Cayetano, fiesteros, aficionados, turistas, autoridades municipales, jóvenes en busca de diversión y algo más, disfrutaron ayer desde el mediodía hasta primeras horas de la noche de una jornada que, pese a sus numerosos añadidos, tiene como protagonista único el cante, el baile y todo lo que significa el verdial, que se convierte durante unas horas en objeto de reverencia.

Los verdiales es una forma de expresión cultural de la Málaga de Los Montes, de origen remotísimo y caracteres únicos. Los sombreros, el ritmo, los chalecos, los violines y las voces quebradas por el cante y la buena uva moscatel, hicieron disfrutar a un público que, como siempre, se arremolinó de forma natural alrededor de los artistas (...).

Como desde hace treinta y cuatro años, cuando la fiesta comenzó a celebrarse en la venta del Túnel –lugar que pocos olvidan–, la tradición de los bisabuelos se plasmó en espléndidos sombreros (...) La herencia de las pandas infantiles y la presencia de numerosos aficionados veinteañeros corrobora la buena salud del verdial, gracias sobre todo al impulso de los aficionados.

Hasta 28 pandas afinaron sus instrumentos en las inmediaciones de la venta, esperando nerviosos su turno en el concurso, no sé más si por el público o por la frialdad de un escenario que, según anunció el concejal de Cultura, se podría suprimir el próximo año, respondiendo así a las peticiones de algunos alcaldes, que culpan con razón a la tarima de la falta de ambiente de las actuaciones del concurso y quieren que se vuelva a los Montes.

A partir de aquí, el articulista se detiene en describir el colorido del día festivo:

Varios carros de chucherías en los que abundaban los artículos navideños y en los que también había garrapiñadas y chupetes de caramelo más propios de la feria de agosto, e incluso patatas asadas para la tarde

Unos metros más cerca de la comida y la bebida, los corros reunieron a cientos de personas ensimismadas ante las cintas, las castañuelas, el tintinear de los platillos y el baile de las banderas andaluzas y españolas.

Villalobos soportó abrazos, besos, felicitaciones y peticiones variadas (...) Sin embargo, la alcaldesa disfrutó como cualquiera y se atrevió a lucir un sombrero de verdiales y a tomar una vara de mando.

También se integraron los muchos extranjeros que visitaron la venta. Japonesas, ingleses y noruegos colorados por el sol como en primavera, hicieron las fotos más coloristas. Un grupo de 15 alumnos de musicología de la Universidad de Granada estudiaron en vivo el verdial [Un servidor fue el organizador de esa expedición].

El vino regó los gaznates de todos. (...) Entre risas y salpicones de inexperto, ayudaron a que la fiesta y el cante subiera de tono. Algunos jóvenes con guitarras se arrancaron por bulerías y tangos, y hasta alguna panda se pasó al flamenco por unos instantes recibiendo la reprimenda de su alcalde. Ni los gorros de Papá Noel, ni los sprays de nieve restaron esplendor a la Fiesta Mayor de Verdiales de 1995, que reunió a miles de personas en torno al folclore más puro de Málaga, uno de los más bellos y originales del mundo. (Diario *Sur*, 29.XII.1995).

La crónica, lograda sin duda, viene a destacar:

- a) Que un “folklore auténtico” y de gran antigüedad es capaz de aglutinar en reunión festiva a una multitud.
- b) Que niños y jóvenes aseguran el recambio generacional.
- c) Que la frialdad de la actuación en escenario no es del agrado de nadie. Pero el Ayuntamiento, que se ha hecho responsable de la fiesta, no es capaz de ofrecer solución mejor.
- d) Que la gente que acude *lo pasa bien* ese día.
- e) Se alaba a la autoridad municipal por su sensibilidad y su saber conectar con “el pueblo”. Y bien se deduce que la alcaldesa ha llegado a ser consciente (no tanto como lo fue Pedro Aparicio) de que ha de congraciarse con el pueblo, que ese día de alguna manera está representado en la gente que allí acude. Extranjeros y estudiosos de Granada, vendrían a confirmar que los verdiales atraen a un público variopinto.
- f) Y que los verdiales no son cante flamenco, sino “el folklore más puro de Málaga”, aunque queda reflejado que uno y otro no están tan lejanos.

En resumidas cuentas, es un felicitarse por la bondad de la fiesta. Y una declaración de que el pueblo malagueño está plenamente representado, personificado allí ese día. La alcaldesa y autoridades locales, la prensa, los extranjeros y los estudiosos, así parecen confirmarlo.

Pero ¿es esto realmente así? ¿La fiesta es hoy día algo en lo que participan todos los malagueños? Son ya muchos los que consideran a los verdiales como algo típico de Málaga, como algo simbólicamente representativo de la ciudad, como lo es la Costa del Sol, el *pescaito* frito, el vino moscatel o la Feria de Agosto. Pero ¿se puede retener este día como la Fiesta mayor *de Málaga*?

En realidad, la estimación en 20.000 personas hecha ese año 1995, fue algo generosa, puede que fueran 15.000. De cualquier forma: siendo la Fiesta Mayor la máxima manifestación pública de los verdiales en una ciudad que supera los 600.000 habitantes, la proporción de malagueños que pasó por la venta de San Cayetano aquel año no llegó al 5% del total. El año siguiente el 28.XII fue lluvioso y los asistentes bajaron a unos 8.000, menos del 2% de la población. El 97, que cayó en domingo e hizo bueno, volvió a dispararse en torno a los 20.000.

Así pues, la Fiesta Mayor no puede retenerse en propiedad como la 'Fiesta de la ciudad de Málaga': ésa sigue siendo la Feria de Agosto. Sin embargo, de lo que no cabe duda es de su creciente implantación en la ciudad. La Fiesta Mayor tiene la suficiente *relevancia social* como para que las autoridades locales y los medios de comunicación se hayan dado cuenta de que hay que apoyarla. Por su parte, el resto de la población, que sigue siendo la mayoría –al menos de momento– acepta de buen grado este estado de cosas: aunque no participe en la fiesta, no la rechaza.

IV.5.7. La panda como portador del ritual festivo. *La fiesta.*

¿Qué se celebra en ese día? ¿Qué encuentran en la fiesta los que acuden a ella? Para dar respuestas a estas preguntas, no veo mejor camino que acudir a las pandas, profundizar en su ritual tal y como en la actualidad tiene lugar. En efecto, incluso en una fiesta masiva como lo es la Fiesta Mayor, lo que se lleva descrito de ella basta para saber que *no es en el escenario donde se encuentra la fiesta*. Es en torno a cada panda, no en el

escenario sino fuera de él, donde “están a gusto” fiesteros o mirones aún no “convertidos”. El significado del gran día de la Fiesta Mayor, no se entenderá si no se profundiza en el significado de lo que tiene lugar en torno a cada panda, es decir si no se cae en la cuenta de que el día de la Fiesta Mayor es un día en el que hay muchas fiestas confluyentes. Pero intentemos profundizar en el *sentido de la fiesta*, en la de cada panda.

¿Es acertado pensar que lo que en la actualidad hace cada panda es como un trasunto, transportado a la ciudad, de lo que se ha analizado, en el inicio de este capítulo, como característico de los fandangos? Las motivaciones subjetivas, los intereses que en el siglo XIX y a principios del XX se ha visto que movían a los protagonistas de los antiguos fandangos, ¿encuentran alguna correspondencia con las que se puedan individuar como actuantes en las fiestas de ff. en la actualidad? ¿No tiene la juventud sus discotecas y otros ambientes para divertirse? Entoces, ¿qué encuentran los jóvenes fiesteros –y los no tan jóvenes– en la fiesta, en la panda y lo que ésta hace?

Para dotar a los datos etnográficos del presente, los que se están barajando, de su significado profundo, contamos ya con una buena dosis de perspectiva histórica. Los datos adquirirán así un relieve especial.

IV.5.7.a. Motivaciones subjetivas.

Detengámonos en las motivaciones subjetivas que se hacen presentes en los actores de *la fiesta* en la actualidad. Cuando quedaron individuadas las del pasado, ciertamente que centré el análisis en las motivaciones subjetivas de los jóvenes: destacaba el afán de diversión, consolidar las amistades y establecer relaciones con jóvenes del otro sexo que, eventualmente, acababan en noviazgo. Pero los mayores también se implicaban en la fiesta, como fiesta de relación: las madres, al mismo tiempo que vigilaban a las hijas, le daban al palique, cotorreaban con las amigas y vecinas. Los fiesteros mayores, daban consejos a los más jóvenes sobre cómo bailar mejor. El *alcalde* o quien estaba erigido tácitamente en autoridad, velaba por la tranquilidad de la fiesta. Los mayores también gustaban de cantar y bailar ¿Qué mueve a la gente fiestera hoy?

¿Qué es la fiesta para los fiesteros en la actualidad? Un fiestero, Pepe Molina, responde a esta pregunta de dos maneras:

(1) La fiesta es *música interpretada por gente del campo para divertirse, para celebrar cosas*.

(2) Generalizando, la fiesta es un grupo de amigos que se reúnen *para echar un rato de fiesta, estar un rato a gusto, tomarse sus copitas, charlar entre ellos, de sus cosas, de sus problemas y de su vida. Y luego tocar (cantar, bailar), por supuesto. Pero luego, ¿qué es la fiesta para el fiestero? No se puede generalizar, porque cada uno es distinto. Unos van por el dinero. Otros porque no tienen otra cosa que hacer, o porque no saben divertirse con otra cosa. Si alguno p.e. le gusta la cacería, fallan en la fiesta en el tiempo de la cacería. Cada uno va por sus motivos. El que va por dinero, va a lo que va. El que va porque le gusta, va a tocar y a disfrutar de la fiesta, sentirla y sentirse arropado por el resto de los compañeros. (C.3.8. y C.3.11).*

La primera definición que a Pepe le viene a la mente, sitúa a *la fiesta* justamente en el que sigue siendo su marco social más propio: gente del campo o de origen campesino que actualmente vive en la ciudad. Los fiesteros no tienen inconveniente en autodefinirse o considerarse 'campesinos', son conscientes de que, al menos por el momento, los verdaderos artífices de la fiesta lo son en efecto. O son hijos de campesinos. Es la componente de la fiesta que –no de modo absoluto o excluyente– se puede calificar de étnica, aunque cada día que pasa está más diluida.

Por otra parte (segunda definición), un fiestero en absoluto rechaza, antes bien se felicita, de que la ciudad se vaya abriendo a la fiesta. No es elitista, ni pretende erigirse en depositario racial, identitario, de unas músicas –y prácticas sociales a ellas anejas– cuya identidad hubiera que conservar frente a la invasión del malagueño de la ciudad. Cualquier malagueño puede convertirse en fiestero, no es cuestión de sangre, ni de raza, sino cultural. Bastará para ello descubrir qué es *la fiesta* e integrarse en ella.

La segunda definición de *fiesta* es tan simple como: echar el rato, tomar unas copas, charlar con los amigos y, por supuesto, cantar y bailar. *La fiesta se ha transformado en un vehículo de sociabilidad a través de la puesta en acción de una música específica y todo lo que ella conlleva.* Cabe afirmar que siempre lo fue, pero de antiguo, éste parecía quedar relegado a un segundo plano, por detrás de el de ser la fiesta del amor para los jóvenes. Pero ahora, cuando la fiesta es para los jóvenes un modo más de los posibles de establecer relaciones, ha tomado especial importancia la vertiente de ser cauce y vehículo de relaciones sociales de amistad, entre jóvenes y mayores.

Pero como en este establecimiento de vínculos de sociabilidad estable que es la panda, también hay jóvenes implicados, a veces lo que comienza siendo una amistad entre jóvenes de distinto sexo, acaba en establecimiento de parejas estables. Pepe Molina lo expresa así: «Si te fijas, en las pandas juveniles, siempre hay una pareja o dos que se ha conocido en la panda. De las pandas siguen saliendo parejas» (Declaración personal, 28.XII.97).

¿Qué dicen los más jóvenes, los que aún no han llegado a los veinte años y están integrados en la fiesta? Oigamos por un momento sus opiniones. Primero opiniones rápidas, sueltas, comenzando por las más habituales, las de aquellos que, sin ser *figuras* (también hay *figuras* entre los jóvenes, de éstos se verán después), forman parte de una panda. El primer grupo de respuestas es el de jóvenes miembros de una panda, la de Santa Catalina, durante un rato de fiesta en la Peña Los Verdiales:

P.-¿Qué os gusta más de esto?.

R.-[M^a José, 18 años] En conjunto, todo, me gusta todo. Yo bailo; lo que hago aquí es bailar.

[Jorge, 14 años] – A mí el cante, el pandero y los platillos... que es lo que hago Y me gusta la amistad de la panda, porque ya llevamos varios años juntos.

[Paco, 18 años] –A mí tocar la guitarra es lo que me gusta.

P.-¿Y del ambiente?

R.-Los amigos y eso...

Llega Reme (Remedios, de 17 años), que se une al grupo. El resto, comienza a juntarse, para volver a cantar, tocar y bailar.

P.-¿Qué te gusta más de la fiesta?

R.-Cantar.

P.-¿Y qué más?

R.-Los fiesteros.

P.-Normal. ¿Y qué encuentras aquí que no encuentres en las discotecas?

R.-No sé, que es otro ambiente, yo qué se... que es muy bonito esto. Yo me he *enseñado* sólo, oyendo, mis padres me han *llevao* de chica a las fiestas, yo soy de Cártama-Estación. (D.2).

... ..

Una de las pandas jóvenes y de calidad es la de Benagalbón, ninguno pasa de los 19 años. He aquí algunas de sus declaraciones.

Con Antonio (16 años):

P.-¿Cuántos años llevas en la fiesta?

R.-Unos diez años.

P.-¿Diez? Pero ¿cuántos años tienes?

R.-Dieciseis.

P.-O sea, que desde los seis años estás en esto. Y ¿qué haces en la panda?

R.-Bailo la bandera y bailo con las chicas.

P.-Está bien eso. ¿Y más cosas?

R.-No, ya con eso tengo bastante.

P.-¿Te gusta especialmente todo lo que es la fiesta?

R.-Sí, todo lo que es la fiesta

P.-¿Y por qué estás?

R.-Porque de chiquitillo me gustó.

P.-¿Y por qué te gustó, cómo la descubriste?

R.-Lo veía en los demás, de mis hermanos, de mi padre... ellos no me decían nada, pero a mí por mi cuenta me gustó.

P.-¿Vas a la discoteca?

R.-Sí, pero muy poco. Cuando tengo que ir a tocar verdiales, pues voy. Y cuando tengo que ir de marcha, pues voy de marcha, según. Pero como ya tengo esto, pues voy poco.

... ..

Raúl es también de la panda. Comenzó con el violín, pero vio que él no servía para eso. En vez de desanimarse se pasó a la guitarra.

P.-¿Y cantas?

R.-No, porque no tengo voz, y si canto meto la pata.

P.-¿Cuántos años tienes?

R.-Diecinueve, y llevo cinco en esto.

P.-¿Antes no lo conocías?

R.-Sí, había oído fiesta de Montes.

P.-Y ¿porqué fuiste a esta panda?

R.—Estaban enseñando y me dio cosa, quise probar. Me gustó y seguí adelante. Y ahora me gusta más todavía.

P.—¿Qué encuentras en la fiesta que no te ofrezcan otros ambientes?

R.—Salimos, viajamos, vamos a otros pueblos. Y la gente. Entre nosotros somos amigos. Lo considero igual que la discoteca. Quiero decir, que no me importa perder un día de discoteca por salir de verdiales, lo paso igual de bien.

... ..

María José tiene 19 años. Lleva año y medio y está empezando a bailar. Cuando me dice que comenzó en esto porque su novio es fiestero, caigo en la cuenta de que me habla de Carlos Fernández, con quien me entrevisté hace unos días en la peña los Verdiales (entrevista D.3), y al que, en efecto poco después, recogimos en el autobús, camino de Torremolinos, para la actuación de la panda.

P.—¿Vas a bailar?

R.—No sé, depende de cómo se presente. [María José aún no ha bailado con la panda en público, y piensa que ésta podría ser la primera vez... finalmente no hubo oportunidad. Quizás a la próxima].

P.—¿Y te gusta esto porque a Carlos le gusta?

R.—No, no, ya me gusta. Antes me gustaba sólo un ratillo... Pero desde que empecé a cantar, hace un año... ya es distinto, porque cuando colaboras, ya te integras. Pero si sólo oyes, sobre todo al principio, lo ves todo igual y te aburre. Cuando te metes, y empiezas a cantar, vas sabiendo quién toca mejor, quién canta mejor... pero si lo ves desde fuera es muy distinto.

P.—Supongo que en la medida en que te vas metiendo y conociendo más, descubres nuevas cosas y te va gustando...

R.—Sí. Es que siempre se va aprendiendo. Además, aparte de todo, aquí he encontrado muy buena gente y muy buen ambiente.

P.—Y tu novio, seguro que también tira de ti, para que sigas en esto...

R.—Claro, también. Pero que a mí ya, esto me gusta.

... ..

Antonio y Antonio (más Antonios) son dos amigos de 17 años a los que une, además de el mismo nombre y edad, la amistad, el pendiente en la oreja, el pelado a la punky y que ambos tocan en un grupo de música Heavy, recién creado entre ellos y otros amigos. Uno toca el bajo eléctrico y otro la guitarra eléctrica. Son “coleguillas” y poco expresivos, por lo que la entrevista resulta algo lacónica. En la panda, uno toca el laud y

el otro la guitarra. El guitarrista dice que aprender la guitarra por verdiales le sirvió para luego usar los acordes en el Heavy. Encuentran de bueno de los verdiales el ambiente y la música, que les gusta. Son 'tolerantes'.

—(Uno de los dos) Me ha gustado la guitarra, y ya la he *desarrollao* también en el plano del rock ¿no? y todo eso. Llevamos sólo un año con ese grupo y hemos actuado sólo una vez.

(El otro): —Yo voy a la discoteca todos los fines de semana. Allí voy a divertirme, pero de otra manera. En la fiesta de verdiales toco para que otros se lo pasen bien...

... ..

Miriam y Estrella son muy amigas y suelen ir juntas. Tienen 17 y 16 años respectivamente, y llevan seis y siete años bailando con la panda. Les viene a ambas de familia, "por sus abuelos y sus padres". Entraron con diez años, cuando vieron a otras niñas acudir a la "escuela" de enseñanza de verdiales, en Benagalbón y se apuntaron. Les gusta bailar por verdiales, por malagueñas y por sevillanas... Se divierten, dicen que como todos son jóvenes, forman un grupo de buenas amigas y amigos. Y que también se puede ligar un poco, aunque sobre todo son amigos: —«Por ahí ligas, aquí haces amigos... Bueno, de aquí también han salido parejas».

... ..

Rafael Barba, joven fiestero de 25 años, a propósito de la amistad en las pandas es más explícito (D.1.3.)

Cuando te metes en la fiesta, si quieres cojes una educación que a tu edad no te corresponde, se coge una clase, que Juan nos ha *enseñao*, y que eso se aprende a la vez que lo otro, si tu quieres. Si te coge un maestro, te enseña música y quizás otras cosas. Juan [Majallana], que fue quien me enseñó, me enseñó además, cómo había que estar, cómo no había que estar... (D.2).

... ..

Y bien, este elenco de respuestas de jóvenes fiesteros nos hablan de cuáles son las motivaciones subjetivas que les mueven. Son jóvenes de su época, normales, nada raros. A muchos les gusta ir a las discotecas, uno de los aquí entrevistados acude todos los fines de semana. Otros, ciertamente, las visitan poco, parece que porque la fiesta les atrae más.

A cada uno le gusta, en el plano musical, lo que hace: cantar, tocar un instrumento, o bailar –esto último particularmente a las chicas–.

Todos, aun a los que no se les pregunta, destacan casi unánimemente algo que valoran especialmente de los verdiales: el grupo de amistad que forman. Lo pasan bien. Miriam y Estrella dicen que de las pandas también surgen parejas, aunque en principio lo que cultivan es la amistad («por ahí ligas, aquí haces amigos... bueno, de aquí también han salido parejas»).

Puede entenderse así la reflexión final que Mandly hizo a propósito de la potencial aportación que la fiesta de verdiales puede transmitir a la sociedad de los intereses, la de la concepción económica de la vida, incluso a la puramente estética. La fiesta de verdiales vislumbra el *relampagueo de la otredad*, parafraseando unas palabras de Octavio Paz. La fiesta «encierra aún virtualidades de actualización»:

La lección que nos brindan las fiestas populares es la de su alternativa moral. En la *concepción económica* separada, el consumidor real se convierte en consumidor de ilusiones, y la mercancía es esta ilusión, realidad invertida para él, efectivamente real para el tiempo del capital, del interés o de la velocidad. En la *concepción estética*, el hombre se sitúa a la altura de la naturaleza, y en comunión con ella crea un lenguaje simbólico que raras veces es de índole privada, sino un medio de expresión de valores significativos para las relaciones sociales. Finalmente, en la *concepción moral* el hombre se eleva sobre la naturaleza para liberarse de ella o para transformar el mundo. Así, en un campo paralelo al nuestro han sido entendidas las fiestas populares como «escuela de moralidad» –Peces Barba⁵⁴– al fomentar la imaginación, el altruismo, la libertad y la tolerancia. (Mandly, 1984: 478).

⁵⁴PECES BARBA, Gregorio: Elogio de las fiestas populares, diario *El País*, 27 junio 1981.

IV.5.7.b. Los jóvenes de la ciudad se enganchan a los verdiales.

Ya ha quedado expuesto que en el proceso de emigración de los fiesteros, poco a poco fueron arrastrando a otros, ganando nuevos adeptos. No se explica de otra manera el auge actual de la fiesta. Se expuso el comentario de Pepe Molina: "flipaba" con la afición de algunos jóvenes malagueños sin raíces en el campo ni por tanto en la fiesta campesina, pero que acababan enganchándose. Casos de estos hay muchos. He aquí el testimonio de uno de ellos, Rafael Barba, de 25 años, que vivía en Huertecilla de Maña, lugar a donde habían llegado emigrados del interior:

Yo oí de mis amigos de la Huertecilla que había uno [era Juan Majallana] que estaba queriendo enseñarles verdiales. Me animaron a que entrara... y por eso estoy en esto. Antes no conocía casi nada, lo ignoraba. Poco a poco, que me he *tirao* años aprendiendo y tocando con los amigos. Ahora casi no voy a la discoteca. Bueno, me eché la novia en la discoteca, y desde entonces seguimos, pero te quita tanto tiempo esto...

P.-¿Y qué diferencia ves entre esto y las discotecas?

R.-Bueno, primero eso, que participas en la música y en una discoteca sólo puedes hacer lo que te marcan. Y después, es lo que aprendes por fuera, en torno a la fiesta. Por ejemplo, yo con esto he ido a Mallorca, a Barcelona...

El verdial, el mundo de la fiesta, a veces entra en lid con la discoteca. Y a veces sale vencedor.

Por lo de ligar, lo digo por mí, si yo quiero, donde más ligo es en los verdiales. A mi novia no le gustan los verdiales, por desgracia. Pero se liga mucho, yo no soy Kevin Costner... pero se liga mucho, porque cuando eres joven, vas en grupo, así, *tos* parejos... pues las niñas que bailan se fijan... y es como... no: ¡mejor! que una discoteca, porque aquí eres protagonista, estás en la fiesta. Y luego, ya si tocas el pandero, como es mi caso, mucho más, porque es lo que más llama la atención. (D.1.1.).

Y antes de abandonar el caso de Rafael, he aquí otra circunstancia suya, problemática, que sucede con otros jóvenes: se le plantean el dilema de elegir entre su novia y *la fiesta*. El problema añadido de Rafael es que no es un fiestero cualquiera, sino de los *figuras* que destacan, de los que ya van siendo conocidos en los mentideros de los aficionados a *la fiesta*. Y sin embargo ella se aburre. Hasta ahora, por la actitud conciliadora de Rafa, su novia no ha logrado apartarlo de los verdiales... Así me lo contaba en una fiesta, mientras su novia charlaba, cerca, con una amiga:

Mi novia y yo nos queremos mucho, pero a ella no le gustan nada los verdiales. Dice que le gusta un poquito, pero los verdiales o gustan o no gustan. Esto es *pa mamarlo toa la noche*, una lucha buena otra mala... Mi novia lleva ocho años detrás de mí intentando que me quite de los verdiales (...) Otras tantas como ella, como mi novia, han podido y han *tirao* de otros fiesteros que estaban aquí, en pandas... y han roto, normalmente con la panda.

Hay que ceder. Por ejemplo, yo seré el primero en irme esta noche de aquí, seguro. No porque yo quiera, sino que es que no lo aguanto. Y antes de que ella llegue a odiar esto, prefiero decir: ¡vámonos! (D.1.4-5).

En efecto, Rafa y su novia salían una hora después, a la una de la madrugada. Ya llevaban allí tres horas. Pero si por Rafa hubiera sido, habría seguido quizás otras tres...

El caso de Carlos es más afortunado. Su novia, que es María José (vid. supra, entrevistas a jóvenes), no sólo ha cedido sino que va entrando poco a poco en esto de la fiesta, está aprendiendo a cantar y a bailar:

Yo desde que estoy en los verdiales, cada vez he ido frecuentando menos la discoteca, y yo ahora entro a una discoteca porque voy con mi novia y a ella le gusta todavía.

P.—¿Porqué dices “todavía”?

R.—Porque ella también se está metiendo en los verdiales, la he *enseñado* yo a cantar. Y a bailar también está aprendiendo. Lleva poco tiempo, pero lo que lleva, va bien. Vaya, va viento en popa pero todavía le falta mucho. (D.3.2.).

Carlos es otro de los que descubrieron los verdiales de pequeño, con doce años. Cuenta haberlos oído alguna vez de pequeño en la feria, y que le parecía “cosa de catetos, de viejos”. Pero a él y a su hermano les atraía todo lo que fuera música. Un día se enteraron de que un amigo de ambos recibía clases de violín en una panda, para aprender verdiales. Y decidieron entre los dos hacer trampa...

“Pues vamos allí... a mí no me gusta eso, pero vamos a meternos. Yo aprendo un poquillo violín, tú aprendes un poco de la guitarra, y después nos salimos y seguimos nosotros por nuestra cuenta, no verdiales ni *na de eso*...”

—Pero nos metimos... nos metimos... y empezamos a... y ahora mismo los verdiales *para mí es un modo de vida, ahora yo no podría vivir sin ellos*.

Y es que el caso de Carlos es el de otro fiestero joven (tiene 19 años) con unas cualidades de voz y de musicalidad fuera de lo común. Voz clara, timbrada y potente se

unen a una personalidad fuerte. Entre los fiesteros ya destaca y es cada vez más conocido. Muestra de su pasión por la fiesta es que, junto con su hermano Alejandro, ha comenzado a impartir clases en dos colegios de la ciudad, a iniciativa propia. Para ello ha tenido que hablar con los directores y lograr que el colegio reserve un espacio semanal para las clases, que comprenden instrumentos... y lo más importante: niños dispuestos a aprender. Así que su novia ha hecho bien en seguirle la corriente: probablemente se dio cuenta hace tiempo de que, o se hacía *fiesterera*, o se buscaba a otro novio; y optó por lo primero. El argumento que Carlos emite a favor de la fiesta y en detrimento de la discoteca (referencia que casi todos hacen, aun sin yo preguntarles) es éste:

Tú por ejemplo sales a divertirte a una discoteca, y te lo pasas bien, eres capaz de ponerte a bailar con una persona que se te pone delante, y te pones así a bailar en plan de cachondeo ¿no? y tal. Ahora: sales por la puerta de la discoteca y te encuentras con quien hayas estado bailando, y *es muy raro que sepas casi quién es*. Es muy raro que hagas amistad allí. *Sin embargo en esto de los verdiales, en el momento en que te metes, haces muchos amigos*. ¡Hombre... la amistad es muy relativa! ¿no? Pero haces muchos amigos, tienes una relación social, es muy importante, es una forma de vida. Yo por ejemplo esta noche, me había dicho mi novia de salir a la discoteca y le he dicho: Mira, yo no tengo ganas de salir, vete tú con tus amigos y yo me voy a la *fiesta*. (D.3.4.).

Lo que los jóvenes buscan y parecen encontrar en este tipo de fiesta es algo más que diversión. Por su puesto que también buscan esto, y todos lo dicen. Pero buscan algo más, que afirman no encontrar en *la marcha* de las discotecas: un tipo de sociabilidad a la que ellos aspiran y que encuentran en *la fiesta*. Unos buscan ser más protagonistas: «en una discoteca sólo puedes hacer lo que te marcan». Otros, tocar un instrumento, o cantar, o bailar, pero junto con eso: el valor de la amistad: «Además, aparte de todo, aquí he encontrado muy buena gente y muy buen ambiente». Los verdiales les ofrecen lo de las discotecas y algo más: «bailo la bandera y bailo con las chicas» (con los chicos). Pueden ligar pero también hacer amistad.

Ante el binomio del que hablara Duvignaud cuyos dos polos serían el de la fiesta-participación –fiesta en sentido tradicional– y el de la fiesta-representación más moderna –conciertos, fútbol, ver los toros desde la barrera, como “espectadores”–, quizás la discoteca se presenta ante una buena parte de la juventud, y desde hace tiempo, como la respuesta a la *ausencia de participación* que todo espectáculo conlleva. Los espectáculos, porque exigen un público más o menos pasivo, no satisfacen la necesidad

de relaciones humanas que los jóvenes, por el mero hecho de serlo, necesitan, desean y buscan. La discoteca parece ofrecer esta alternativa, porque los jóvenes que acuden a ella se implican de lleno, bailan, beben, mueven el cuerpo, se relacionan. Pero desde que entran al recinto interior hasta que salen, el tipo de relación que allí se establece no es precisamente el de la amistad sino el de las sensaciones fuertes, el de la exaltación de los sentidos. Lo dionisiaco acaba demandando siempre una buena dosis de roce corporal. Las sensaciones fuertes que el juego de luces, el alcohol abundante y la música rock, el heavy-metal o la música tecno-pop o el bakalao propician, no dan cabida, al menos dentro del local, a la conversación ni a otro tipo de relaciones sociales que la juventud también parece valorar. La *marcha* proporciona fundamentalmente sensaciones fuertes, pero ya se ve que no a todos los jóvenes les llena.

En este sentido, los jóvenes verdialeros se nos presentan como unos pequeños rebeldes pacíficos. No son anti nada, algunos de ellos, ya se ha visto que no establecen relaciones de oposición entre discoteca y *fiesta*, sino de complementariedad. Otros, más bien parecen estar de vuelta. Lo que buscan estos jóvenes, es algo que afirman que la discoteca no les da: otro tipo de ambiente, de amigos y amigas, otro tipo de relaciones sociales –de amistad– que *la marcha* parece no ofrecerles: «sales por la puerta de la discoteca y te encuentras con quien hayas estado bailando, y es muy raro que sepas casi quién es. Es raro que hagas amistad allí. En esto de los verdiales (...), haces muchos amigos». Y también (D.3.3): «En los verdiales te puedes quedar ronco cantando, pero en la discoteca te quedas ronco *na más* que intentando preguntar: ¡¿que qué hora es?! Pierdes la garganta y el oído».

En la discoteca no se encuentra, y por lo tanto no se aprende a volar la belleza y magia del canto en directo, a plena voz, sin los decibelios del amplificador. No se experimenta el atractivo del sonido de los instrumentos acústicos, ni la belleza del baile por verdiales, ni el ardor con que un joven echa un piropo cantado a una chica mientras ésta baila, ni quizás el rubor de la chica cuando se sabe aludida. Ni la gracia y humor del que canta una copla picante. Ni por supuesto el canto a la tierra de origen, al pueblo o a la Virgen patrona de la fiesta que se celebra, que esos son sentimientos demasiado cursis, blandos para un joven en busca de sensaciones fuertes. La fiesta de verdiales es otro tipo de diversión, pero diversión también al fin y al cabo. Mandly resaltaba en su artículo esta copla:

Hace *mu* pocos momentos
que un malagueño decía:
mentira parece esto,
que una fiesta de catetos
pueda ser tan *divertía*.

Los jóvenes fiesteros parecen haber descubierto ese otro modo de diversión.

IV.5.8. Procesos modernos de institucionalización.

Al igual que se ha hecho con los ff. en el periodo de entresiglos (XIX-XX), el estudio de los procesos de institucionalización que recientemente han surgido en torno al “mundo de los verdiales” arroja una nueva luz sobre el modo en que la fiesta entronca con el entorno social del que surge. A esto me refería con el término *implantación de la fiesta* en la ciudad.

Se ha analizado ya cómo a partir del año 61 la ciudad de Málaga se implicó en la organización de la Fiesta Mayor, aunque todavía esta implicación no llegó a ser incondicional, más bien fue la Peña Juan Breva la que lo canalizaba. Pero a partir de los años 80, con Pedro Aparicio como alcalde, puede afirmarse que la ciudad, a través de su Ayuntamiento, se implica de lleno en la organización de la Fiesta y en el apoyo a las pandas, y por lo tanto en el “mundo de la fiesta”. Con Pedro Aparicio se acude a un paso que todos los fiesteros retienen que fue clave: “la autoridad” –como antaño– se identifica con *la fiesta* y todo lo que ello implica.

Ahora bien, este proceso moderno de institucionalización en torno al mundo de los verdiales, en ningún momento ha surgido de la iniciativa de las Instituciones públicas ni de los políticos. El auge de *la fiesta* nada debe a *la iniciativa* de la autoridad pública, salvo el agradecimiento por la sensibilidad que algunos representantes públicos de la ciudad han mostrado, Pedro Aparicio a la cabeza. Y como los fiesteros muestran ser agradecidos, así lo reconocen de hecho. Pero no fue esto una iniciativa, sino una *respuesta*. Lo que los poderes públicos (Ayuntamiento y Diputación fundamentalmente) han realizado y continúan realizando es una respuesta a lo que puede calificarse de movimiento asociativo de tipo lúdico-cultural que comenzó a emerger, de manera

espontánea, de los fiesteros que a partir de los años 60 comenzaron a poblar algunos barrios de la ciudad.

Así pues, los orígenes de este proceso, que poco a poco fue adquiriendo magintudes significativas, cabe localizarlos en la emergencia de las esferas de sociabilidad de los fiesteros, de su iniciativa privada. Conforme fue adquiriendo dimensiones significativas, el mismo proceso contribuyó a reforzarlas. Y a través de él, los fiesteros –privadamente, familiarmente y asociativamente–, defendieron y defienden esa “institución histórica” que para ellos es *la fiesta*, la cual se actualiza y expresa directamente a través de la panda como *portadora del ritual festivo*. En efecto, la panda es mucho más que un grupo de músicos, es un grupo organizado de amigos que a su vez organiza y saca adelante la fiesta. La fiesta no es sólo la panda, pero la panda es el aglutinante principal y clave de la fiesta. Algo semejante observó para el caso de las cuadrillas de Murcia Manuel Luna (1992: 57-61). El mismo nombre que a veces modernamente reciben (Asociaciones verdialeras), nos habla de la actividad de la panda más allá de la de mero grupo de músicos.

Se adivina que en el proceso de adaptación de la fiesta desde el campo a la ciudad, ha emergido aquél “mundo común” (la comunidad, el pueblo, el barrio), ocultado cuando el mundo vital de la aldea se diluyó en la ciudad, un tanto despersonalizada. Si con Pier Paolo Donati consideramos que «lo privado coincide con la esfera de la exclusividad (intimidad, particularidad, individualidad) y lo público con la esfera de la generalidad (accesibilidad universal, comunidad, pertenencia colectiva)» (Donati, 1978: 9), entonces la diversión en la antigua fiesta era algo claramente público. En la sociedad moderna sin embargo, la diversión se ha polarizado, o bien hacia ámbitos públicos en el sentido contemporáneo (de masificación impersonal, el gran espectáculo, el fútbol), o bien hacia ámbitos privados, aunque, como en el caso de la discoteca, presente maneras y apariencias de publicidad –las fiestas y espectáculos urbanos son de organización privada o mediatizada la mayoría de las veces, y las discotecas son propiedad privada–.

A mi modo de ver, y en lógica con todo lo que aquí se está analizando, lo que está manifestando la emergencia de *la fiesta* en ámbitos institucionalizados, es que en el paso de la “comunidad”, en el que la diversión tenía carácter público, hacia la sociedad urbana moderna, en el que la conciencia de comunidad se diluye, surgen movimientos asociativos, en este caso de tipo lúdico-festivo, que pretenden recuperar, a través de la puesta en marcha de una institución histórica –la panda–, ese espíritu de comunidad que, en nuestro caso, los emigrados no encontraron al llegar a la ciudad. Y que a través del

proceso aquí descrito, los antiguos fiesteros han conseguido —están consiguiendo— recuperar *la fiesta* como *diversión en comunidad*, a través de la cual ese tipo de vínculos societarios emergen de manera casi espontánea. Esta emergencia de sociabilidad que muestra el resurgir de *la fiesta* en la ciudad, es sin duda, además de una de las cosas que más atraen al foráneo que se topa con ella, un interesante fenómeno cultural.

Me detendré por un momento en los principales hitos del proceso de institucionalización a través del cual, la fiesta en los últimos 15 años, ha reforzado su presencia en la ciudad de manera llamativa, imprevisible poco antes para propios y extraños.

A partir de los años 80, y fruto de la iniciativa privada de algunos fiesteros, comenzaron a aparecer las *Peñas verdialeras*. La primera, en el año 81, fue la *Peña El Torcal*, en Villanueva de la Concepción. Después vinieron otras, sobre todo la *Peña los Verdiales*, en Málaga (1987) y la *Peña la Copla*, en Maqueda. Existe otra en el Puerto de la Torre (*Asociación de Amigos de la Torre*) y otra en Benagalbón. Otras surgieron pero no han continuado muy activas, es el caso de la de Álora.

Las peñas son asociaciones que han surgido habitualmente a partir de una panda, cuyos miembros la sacaron adelante. Supone un grado mayor de institucionalización, pero una vez más emergente, del mundo vital, no de la tecnoestructura de lo público. En la *Peña Los Verdiales*, casi todos los sábados del año, por la noche, cuentan con una panda visitante que se erige en protagonista principal de la fiesta. Acuden ese día, además de los amigos y familiares de los miembros de esa panda, todos los fiesteros que quieran acudir. También en el seno de la peña se organizan actos varios a lo largo del año: conferencias, cenas, grabaciones, sesiones de cante flamenco, etc.

En el barrio de Mangas Verdes —uno de los que más afluencia de emigrados del campo recibió en los años 60-70— existe desde 1990 la *Asociación Folklórica Cultural Nuestra Señora de los Dolores*, cuya actividad principal es la formación de jóvenes fiesteros. Unos 50 jóvenes se forman allí en la actualidad. Formalmente, es la música, el cante y el baile lo que los jóvenes aprenden. Pero las *maneras* de la fiesta vienen implicadas en este proceso de aprendizaje: las costumbres verdialeras de sociabilidad. Esta Asociación, que dirige la joven profesora Carmen Tomé con tanto entusiasmo como eficacia, además de haber formado a la panda de Jotrón y Lomilla, que actualmente ya funciona por libre, tiene otra panda infantil en formación. También se imparten allí clases variadas de otros bailes tradicionales.

En 1996 surgió la *Federación de Asociaciones Verdialeras de Málaga*, o simplemente *Asociación de Pandas*, auspiciada por el Ayuntamiento y dotada con la nada despreciable cantidad de 5 millones de pts. anuales, que se destinan al mantenimiento de las formaciones, viajes de investigación, actos culturales a nivel de ciudad, etc. Esta Federación está a punto de inaugurar la *Estatua al Fiestero*, realizada por el escultor Miguel García Navas y que probablemente quedará ubicada en el Paseo del Parque de Málaga, en pleno centro de la ciudad: todo un símbolo de la identificación de la ciudad con el espíritu de *la fiesta*. Esta estatua ha sido cofinanciada entre la Federación y la suscripción popular: venta, por parte de los fiesteros, de acciones de mil pesetas. Así explica Pepe Molina –uno de los fiesteros más conocidos en Málaga– el significado de esta estatua:

Es un regalo que las pandas quieren hacerle al pueblo de Málaga, porque para nosotros eso es un símbolo de que *la fiesta* ya no está en la era, en el campo, en los corrales, sino en Málaga, porque los fiesteros se han venido aquí a Málaga a vivir desde hace ya treinta años. Entonces queremos implantar la fiesta de verdiales en Málaga para que no se pierda. Que esto yo creo que es un fenómeno pasajero.

P.–Yo pienso que este fenómeno no es tan pasajero...

R.–Bueno, si no se le da un calor... se puede perder. Porque ahora mismo están protagonizando la fiesta los hijos y los nietos de los fiesteros. Y casi para de contar... (C.3.6.).

La fiesta, algunos “lo llevan en la sangre” y no hay quién les pare: todo les parece poco.

Desde 1996, la Diputación de Málaga, saca adelante el *Festival de Verdiales*, que –con tres millones de presupuesto– cada año se realiza en un pueblo *fiestero* del interior de la provincia. Viene a ser como un trasunto veraniego de la ya descrita Fiesta Mayor del 28 de diciembre.

Por su parte, el Ayuntamiento subvenciona la Caseta de Verdiales durante la Feria de Agosto, la feria anual de la ciudad de Málaga, que así, desde hace algunos años, cuenta con su representación fija del mundo de los verdiales. Cada día de la feria, acuden dos pandas a la feria de la noche, en el recinto ferial, y durante el día, en el centro de la ciudad, “actúan” (en escenario) otras tres pandas.

Y también la Peña Juan Brevia (peña flamenca), la que en los años 60 iniciara la voluntad de enganche de la ciudad con la fiesta, una vez al año organiza la *Semana de estudios de Verdiales*, durante la que tienen lugar conferencias de estudiosos y fiesta de verdiales.

¿Cabe mayor implantación de la fiesta en la ciudad? Las perspectivas para los fiesteros no son nada pesimistas, a pesar de que algunos la ven insatisfactoria. La anterior declaración de Pepe Molina a propósito de la estatua del fiestero, podría parecer algo reivindicativa, desmedida, visto el elenco que aquí se ha hecho del grado de institucionalización que la fiesta ha conseguido. Pero oyendo sus argumentos, los de los fiesteros, podrá entenderse este interés:

Ten en cuenta que esto es un fenómeno muy reciente, esto viene de cuatro, cinco o seis años para acá. De hecho ya, las dos pandas de Benagalbón son fruto de enseñanza de un profesor y una serie de alumnos aprendiendo. Ya no es de padres a hijos como antes, sino de profesor a alumno. Las dos de Benagalbón, la de Jotrón y Lomillas de Mangas Verdes, la de la asociación N^a S^a de los Dolores de Mangas Verdes...

P.—Está Carmen Tomé ahí ¿No?

R.—Justamente. Majallana también ha sacado sus pandas...

P.—Y Alonso Martín en la parte de Jeva...

R.—Si no existieran estas tres o cuatro personas que están enseñando [Pepe parece no incluirse en este elenco, pero es uno de esos tres o cuatro] y estos treinta o cuarenta alumnos que están aprendiendo, ya hace tiempo que la fiesta de verdiales tendría problemas. El futuro lo veo en que se implante en los colegios, que llegue a las peñas de Málaga y al pueblo de Málaga.

P.—Pero esto está pegando cada vez más. Ahora es mucho más conocido de los malagueños de clase media, digamos. Carlos Fernández y su hermano Alejandro, parece que van a comenzar a dar clases en dos o tres colegios. Hace no tantos años, casi nadie tenía idea de lo que era esto.

R.—Por supuesto. Pero estamos empezando ahora. Estamos viendo ahora el fenómeno de la posible implantación de la fiesta de verdiales en Málaga capital. Pero sin ir más lejos: ibas a la feria de Málaga de 1997 y tú no escuchabas verdiales por ningún sitio. Este año. Sólo por la noche en la caseta de verdiales, de día en la plaza de la Merced, y una actuación de una panda en la plaza de la Marina en el festival de folklore internacional. Y se acabó. Con el montón de casetas y de chiringuitos que hay en Málaga... ¡nada! Alguna que otra malagueña muy *perdía*, rumba... y bakalao a todas horas. (C.3.7-8).

Oyendo a un fiestero como éste, ¿podrá extrañar que *la fiesta* vaya implantándose cada vez más en la ciudad?

IV.5.9. Tradición e innovaciones en el aprendizaje.

El fenómeno de institucionalización, se ha analizado como fruto de la iniciativa particular y de la respuesta que las instituciones públicas han dado y están dando a esta iniciativa. Siendo así, y habiéndose implantado los fiesteros y *la fiesta* en la ciudad, no extrañará que hayan surgido y estén surgiendo nuevas formas de aprendizaje, fruto también de la iniciativa privada.

Los nuevos cauces a través de los que los verdiales se enseñan en la actualidad no hacen sino confirmar esta iniciativa, y muestran que la implantación de la fiesta en la ciudad es firme y que tiene futuro. En efecto, el aprendizaje ya no es algo familiar, los jóvenes no aprenden a cantar y tocar y bailar viéndolo en las fiestas, como antaño, de padres a hijos. Asistiendo a *la fiesta* la descubren y se aficionan a ella. Pero para aprender acuden a profesores, que han surgido de manera espontánea, con ninguna o muy escasa ayuda pública, en las casas particulares o en locales de las asociaciones de vecinos. La relación tradicional en el aprendizaje, padres-hijos, ha sido sustituida (eficazmente) por la de maestro-alumno.

En esto, también ha habido y hay maestros. El caso de *Juan Majallana* es un caso especial, de los que posiblemente sienten época. Para el estilo Montes, Juan Majallana, en la Huertecilla Maña (uno de los barrios de asentamiento de los fiesteros desde los años 60), ha sido uno de los más fecundos transmisores de la música (toque y cante) de verdiales. Juan tiene la rara virtud de retener toda copla que escucha e individualizar y distinguir los estilos personales. Conserva en la memoria decenas de estilos personales de fiesteros famosos, hoy ya fallecidos, de los que comenzaron a grabar en los años 60 y de otros que nunca grabaron. La "historia" de los verdiales es tan reciente como antigua su tradición. Pero esta tradición ha sido escasamente verbalizada. Si se "rascara" en algunos fiesteros como Juan Majallana, se podría reconstruir una historia de los estilos personales de los fiesteros más conocidos e influyentes de los Montes y Almogía, desde finales del siglo pasado hasta hoy: una historia basada en la memoria de la tradición, a partir de todo lo que algunos fiesteros como Juan, tienen asimilado.

Como ya se vio (cap. III, cuadro 10 y sus comentarios), casi todos los fiesteros antiguos tenían su estilo o sus estilos propios en las coplas (uno o dos, o incluso más variantes personales). No decían habitualmente cuántas variantes hacían, porque hablar de ello no interesaba en la época. Simplemente, cada uno cantaba como sabía. Pero

Juan verbaliza (a su manera) las variantes personales de todos los buenos fiesteros que ha oído desde joven. He aquí su virtualidad:

Yo no tengo un estilo propio porque no me he *preocupao* de cogerlo, mi preocupación ha estado más en coger y transmitir. Coger y transmitir, porque yo he visto que el problema que tenía la fiesta era que no salían fiesteros porque no había quién les enseñara. Entonces yo aprendí de aquí y de allí para poder transmitirlo luego. Y de esa manera se me han ido metiendo los estilos, de tal manera que yo podría hacer un sinfín de estilos de cante... que al cantarlos parece que los estoy viendo, fiesteros que ya han muerto. Como ya digo, éste que era el Limpio [estábamos hablando de él]. Y éste cantaba... [Coge la guitarra y canta]:

Pero me ajusto las *cuenta*.
Ya me voy poniendo viejo,
pero me ajusto las *cuenta*.
Que el pez que me ha de *tragá*
ya tiene la boca abierta (BIS).

—Y a lo mejor, si no cantaba nadie, él mismo salía en otro estilo... [Y canta otra copla, en otro estilo en efecto, y de tesitura más baja]:

Pero me voy a *asentá*.
Es *verdá* que he *sío* malo,
pero me voy a *asentá*.
Que el que es malo y se arrepiente
lo deben de *perdoná* (BIS).

—Por eso hay una copla en la que está grabada, como un homenaje a Pepe el Limpio, que dice: 'Si Pepe el Limpio cantaba...' Porque él llegaba a una fiesta, ¡y la fiesta cambiaba!, la gente lo veía llegar, y decía: ¡ha *llegao* un maestro!... Igual que estaba el Rubio de las Casillas, que ha muerto también... este hombre llegaba, se sonreía, ¡y ya se te alegraba el alma! Este es el que cantaba esa copla que decía «Y atravesando los montes, salí a Málaga un día...

—Sí, la he oído en la colección de Blas Vega.

—Exacto. Pues el otro, la copla decía:

Si Pepe el Limpio cantaba,
la fiesta se engrandecía.
Él cantando se reía
y daba sus carcajadas.
¡Pero qué bien que lo hacía! (C.2.7-8.).

Pues bien, Juan Majallana canta, toca el violín y la guitarra. Pero su particularidad es doble. Por un lado, es uno de los ejemplos de la nueva generación de maestros-enseñantes, de profesores, que ha surgido con la implantación de la fiesta en la ciudad. Cuando llegó a Huertecilla Maña, llevaba veinte años de su vida oyendo fiesta en el campo, por donde vivía. Pero su magisterio tiene varias líneas, porque reúne dos cualidades: ser un ejemplo de tradición viviente y tener ideas que a algunos fiesteros les

resultan demasiado innovadoras. Es el paradigma de fiestero que conoce bien y ama la tradición, pero no es tradicionalista, y esto le ha creado tantos admiradores como detractores. Su nombre y su obra suena desde hace años en los mentideros de la fiesta.

Por un lado, Juan enseña la fiesta en plan tradicional (aunque ya como *profesor*, modalidad urbana y emergente de transmisión de la tradición). Muchos jóvenes fiesteros son discípulos suyos: sin haber cumplido los 50 años, tiene ya varias pandas de jóvenes que son obra de su magisterio.

Por otro lado, su intuición musical y oído fuera de lo común, le ha hecho y le hace estar innovando frecuentemente, aun dentro de la tradición (pequeños saltos insensibles, mejoras técnicas en el violín, sugerencias a los guitarristas para que acompañen las *paraillas* del violín que tradicionalmente se ha tocado sin acompañamiento...). Hasta ahí, su labor de magisterio ha sido y es alabada por todos. Oigamos un pequeño pasaje de cómo él innova en este sentido:

José Gutiérrez Suárez, mi maestro de violín, de la zona de Santa Rosalía, por Majallana... hacía unas *paraillas* [recortes con el violín a fin de frase] que no pensó nunca en acompañarlas con la guitarra. A Povea le pasaba igual en estilo Montes. (C.2.10).

[Juan toca un paseo de violín (la parte instrumental de inicio a las coplas de los ff. verdiales), por estilo de Povea, y después lo toca con una versión propia, muy parecida pero a la que le mete cambios en los acordes de la guitarra. Primero, el paseo y la subida de Povea. Después un paseillo semejante pero acompañado con más cambios en la guitarra: Mi, Lam, Sol, Fa, Mi].

—Esto no se le ocurrió a Povea, porque si no, lo hubiera hecho, y suena bien. Y con el estilo de José Gutiérrez lo mismo. Las *paraillas* que hacía con el violín, en seco, cortadas, pueden acompañarse a la guitarra. (C.2.10.).

[Juan le ha metido el acompañamiento de la guitarra. Es sencillo, pero suena bien, en efecto].

Si todas sus innovaciones hubieran quedado en esto, la aceptación de Juan habría sido general. Pero a Juan las ideas le hierven en la cabeza. Lo que de “música moderna” oye, tiende intuitivamente a relacionarlo con la música de los verdiales... Y en 1989 grabó un disco de *Verdiales orquestados* que resultó ser un auténtico bombazo: violín, laud,

guitarras, pandero, platillos y *sintetizador*. Los arreglos corrieron a cargo del malogrado José María Alonso. Así cuenta su génesis:

Esto vino porque yo... bueno, me dio por pensar que la fiesta se podía enriquecer de otra manera. Lo mismo que he *pensao* en meter más música de guitarra para acompañar el violín, pues he *pensao* en acompañarla con una orquesta. La gente dice a veces: –Es que la fiesta, eso es una música de oído y no lleva partitura. Pero a los verdiales se le hacen partituras. Un pandero tiene una medida. Uno, dos, tres, cuatro, y con sus golpes y su rasgueo marca la fiesta entera. Y entonces yo basándome en esto digo: –Pues vamos a ver qué se le puede meter a esto. Luego vi que metiéndole varias flautas que tiene metidas en el disco, oyéndolo por ahí, la gente dice: –Uy, que bonito. Luego indagando por ahí, nos dicen que antiguamente antes del violín estaba la flauta (...).

Y yo digo: Pues es verdad, porque ahí está, ahí lo dice, cuando se hacen esos *terminales* que hace la flauta, suena precioso. Entonces pienso esto, me voy a José María Alonso, lo estudia y me hizo las partituras. Y además me dijo: cuando tú quieras, la fiesta la puedes preparar para donde quieras, por ejemplo en el teatro Cervantes, puedes tocar con la panda acompañada por la orquesta tal. Lo bonito es que le metas varios instrumentos por cada voz. Y fenómeno, se hace, se puede hacer. Una panda de verdiales se puede acompañar por una orquesta, pero tienes que saber tú mandar a la orquesta, el director de la orquesta decirle: pues ahora romper el paseo y vamos a pasar a la subida, en do mayor. Y ellos, en cuanto sale el cantaor, hacen el acompañamiento... (C.2.11.).

Otros ejemplos posteriores de fusión ya han surgido. El coro rociero de Málaga, ha hecho una Misa por verdiales con acompañamiento de orquesta... lo de Juan puede que sólo sea la punta de lanza de nuevos caminos en la música de los verdiales.

Curiosamente los fiesteros mayores, incluso Pepe Molina, que es de los más clásicos, o Alonso Martín, ven bien la propuesta:

P.–Lo que Majallana ha hecho en Nuevos Horizontes, cómo lo ve?

R.–Yo lo veo bien. Los puristas dicen que no. Yo me acuerdo de las primeras sevillanas de los hermanos Reyes... y fíjate por donde va hoy la sevillana, y ahí está, que llega a mucha más gente. (C.1.19.).

Y curiosamente entre los puristas, abundan los más jóvenes, y dentro de los jóvenes, algunos que son especialmente aficionados a la fiesta, como es el caso de Carlos Fernández:

Lo he hablado mucho con muchas personas... que la fiesta ya no es del campo y la fiesta siempre ha sido del campo. Mira, ¿tú has escuchao la cinta de Majallana, la que sale con Paqui Corpas, con instrumentos, con orquesta...? Yo creo que esa no es la respuesta. Personalmente aprecio esa inquietud, de querer adaptarlo a la ciudad, para hacerlo comercial, pero creo que no es la solución. La solución es... es esa, irse a los colegios, de enseñarle a los niños desde primera hora, de enseñarlo como lo que es... no transformar lo que es *pa* que a los niños se le meta mejor por los oídos, sino que lo que es, como es, se le meta desde primera hora. (D.3.10).

Carlos, junto con su hermano Alejandro, ya se ha dicho que están comenzando a dar clases de música y baile de verdiales en un par de colegios. Ambos también han anunciado recientemente clases particulares en la peña *Los Verdiales*. Por otro lado, ya se comentó la existencia de la Asociación de Mangas Verdes, que desde 1990 imparte clases de este tipo. Otras peñas, o fiesteros particulares, hacen lo mismo. El “espíritu de proselitismo” en los fiesteros parece no conocer tregua.

IV.5.10. Hacia los escenarios.

Desde los años iniciales de la Venta del Túnel hasta hoy, la fiesta de verdiales ha experimentado muchos procesos de *adaptación*, no ha decaído, antes bien, se ha expandido, ha ganado nuevos espacios. Pero sobre todo *espacios urbanos*. Los que aún recuerdan la fiesta en los cortijos y siguen cantando en una panda, son, además de nostálgicos, conscientes de las transformaciones sufridas. Y una de ellas, significativa, es la actuación de las pandas en los escenarios. Así rememora Rafael Santiago, antiguo fiestero de Arroyo Jabonero, el cambio experimentado:

La fiesta ha *cambiao* mucho, es una pena pero es así. Eso era en el campo, pero ahora en el campo, ¿a quién le vamos a tocar y a cantar? A nadie. La fiesta, como gusta es en vivo, el espectáculo [el escenario] no es de la fiesta. Pero bueno, así por lo menos seguimos cantando... (A.5.4.).

Este proceso de conquista de nuevos espacios, ya se ha analizado en parte. Respecto a la conquista de los escenarios, será interesante dejar mención de sus primeros estadios, y pasar a analizar el estado actual de esta práctica.

Se comprende que los primeros intentos fueran un fracaso, porque en los años 60, el fiestero era auténticamente un cateto recién salido del terruño, con todas sus virtudes y algún que otro defecto, entre los que se contaba el no saber manejarse demasiado bien en un escenario. Pero algún intrépido hubo que ya a principios de los 60 lo intentó: en la Costa comenzaban los congresos, las actuaciones de todo tipo en los hoteles, los espectáculos para turistas.. había dinero y ofertas, y todo era cuestión de tantear:

P.—Ahora los verdiales se ven en los escenarios. Eso antes no sucedía ...

R.—Antes era un desastre si lo intentabas. A *Juanito el del Manantial*, un hombre que estaba bien económicamente, y tenía tiempo —era ya mayor—, le dio por los verdiales. Como tenía cierta influencia, intentó llevar los verdiales a ese mundo de las actuaciones, diciendo a sus amigos que eso (los verdiales) había que sacarlo por ahí y promocionarlo. Y sí, quedó para tener una actuación en un Congreso en la Costa. Pero resultó que los de la panda se fueron de matanza aquella mañana, al campo. Todo el día asando filetes y bebiendo vino. Total, que aparecieron dos horas más tarde de lo fijado y borrachos. Imagínate cómo quedó. Le dijo el alcalde: te voy a pagar pero no volvemos a hablar. ¡Es que antes la gente era muy inculta!

Pero hoy día, la juventud sí es capaz de presentarse con categoría ante un escenario. El verdial era de esa calor, de ese ambiente del campo pero si lo sacabas de allí, la gente se ponía nerviosa y ya el verdial cambiaba... Hoy una panda va a un escenario y no necesita vino, van tan normales y hacen lo que tengan que hacer. Eso ha cambiado mucho. (C.1.16).

Este tipo de entrada de la fiesta en los escenarios no es, en realidad, tal *fiesta*, sino una parodia de la misma. La teatralización no le va bien a la fiesta. Y así lo ven y sienten los fiesteros, que ante tal fenómeno experimentan sentimientos encontrados. Algunos lo ven como una traición. Otros, como un mal menor: es una manera de dar a conocer los verdiales, por un lado, de mantener la panda funcionando, y una fuente de ingresos suplementaria, puesto que toda actuación se hace a cambio de dinero, sea de las autoridades públicas (Diputación, Ayuntamiento), sea de instituciones privadas (hoteles, Palacio de Congresos de Torremolinos...).

No todas las pandas actúan habitualmente en escenario, sino sólo aquellas cuyos dirigentes y miembros han sabido buscarse un hueco. Las que han jugado malas pasadas a la parte contratante (del estilo de la de Juanito el del Manantial, arriba citada), han

quedado descartadas de la red de contratos eventuales para actuar en escenarios. Las pandas salen a los escenarios durante unos minutos, a cantar, a bailar, a bailar la bandera. Es una actuación, fría por lo general corta. Con trajes de fiesteros y fiesteras, con sombrero de flores. Un paso hacia el folklorismo, una concesión a la cultura del espectáculo. Los fiesteros disfrutaban poco, incluso lo pasan mal algunos, pero ceden. Tienen claro que eso *no es fiesta*, pero también que así ganarán adeptos. Bien es cierto que por la frialdad de la actuación, salvo para el que ya conocía la fiesta de antes, ver la panda en escenario no suele ser punto de enganche para nuevos aficionados. Pero hay casos en que sí. Por otro lado, en la ciudad de Málaga, esta práctica se ha convertido en una atracción casi obligada en determinadas ocasiones.

Pepe Molina es el alma de la Panda de Santo Pitar y de otra de Benagalbón (la que hace estilo Comares). Esas dos pandas, por mediación suya, son de las que más llamadas de compromiso reciben: no suelen fallar. ¿Qué opina un fiestero de la actuación en los escenarios? Le pregunté esto a Pepe en una tarde, pocas horas antes de que las dos pandas aludidas salieran en autocar (y yo con ellos) hacia Torremolinos, para actuar en el protocolo de despedida a los asistentes de congreso de cirujía que terminaba ese día:

Nosotros ya vamos mentalizados a que no vamos de fiesta esta noche. Vamos a cumplir con un compromiso con Diputación, a actuar para un congreso de cirujía. Este tipo de fiestas a mí me repatean, como les repatea a muchos de la panda. Muchos me dicen algunas veces: “A ver cuándo nos juntamos para echar un rato de fiesta de los buenos, no sólo para ir aquí o allí y volvernos a la media hora...”. Pero claro, por un lado, veo positivo que instituciones que el Ayuntamiento o la Diputación le den un poquito de aire a la fiesta. Que la muestren a congresos... de hecho las tres o cuatro veces que la feria de Málaga se ha presentado fuera de la ciudad, en Madrid, en Barcelona, la panda de verdiales no faltó. (C.3.1-2).

Pero Pepe ve la parte positiva –para él y para la fiesta– que esto tiene: a partir de ahí surge alguna gente (incluso de renombre, como un Paul Simon o un Narcis Serra...), que *descubre la verdadera fiesta*.

Efectivamente, son ámbitos en donde, de suyo, la fiesta no tiene por qué estar. Como anécdota, te cuento que hubo malagueños que se cabrearon mucho, gente de las élites, cuando vieron aparecer una panda de verdiales en el hotel Ritz. Hubo artículos en el periódico, unos a favor, otros en contra...

Pero a veces me he llevado sorpresas (...), porque hay gente que han mostrado interés, he contactado con ellos por teléfono, han ido luego *a donde se hace la fiesta...* [la de verdad] Porque yo les digo a dónde tienen que ir si quieren apreciar la fiesta (A Benagalbón el día del concurso, o el 28, a la fiesta Mayor, o mejor todavía, a la venta Cotrina, que estamos de rifa...). Y eso ha partido de una

actuación fría y tonta en un hotel... y así he podido hablar de fiesta de verdiales con Paul Simon, o con Narcis Serra...(Ibidem).

Desde luego que la música y baile de la fiesta tradicional no le va a los escenarios, porque como los antropólogos se encargan de recordar, la fiesta tiene su tiempo y también tiene su lugar, su espacio. Personalmente entiendo y auguro que en los próximos años asistiremos a la conquista paulatina de los escenarios por parte la música de los verdiales, a través de soluciones de fusión como la que Juan Majallana comenzó a introducir y que el Coro Rociero de Málaga ya ha comenzado a seguir. Para el gran público, y siempre y cuando esté bien solucionado el problema de la calidad del sonido en gran escenario (a través de una buena amplificación del sonido), es una manera más de introducir, además de una nueva mezcla de sonidos en fusión, el espíritu de la fiesta....

La fiesta, de hecho, en una buena parte está ahora en la ciudad. Y entre los fiesteros no abundan los que pasan gran parte del día plantando, cuidando o recogiendo la cosecha, ni son gañanes, ni ordeñan cabras. Son pequeños comerciantes, mecánicos, obreros, empleados de la administración... Los jóvenes, en buena parte, acuden a los Institutos de Enseñanza Media y crecientemente a la Universidad, van al cine y a la discoteca, ven televisión, oyen música de disco, conocen también el flamenco (lo cultivan bastante bien, que el verdial le está muy próximo) ... casi todos han adoptado las costumbres del *homo urbanus*.

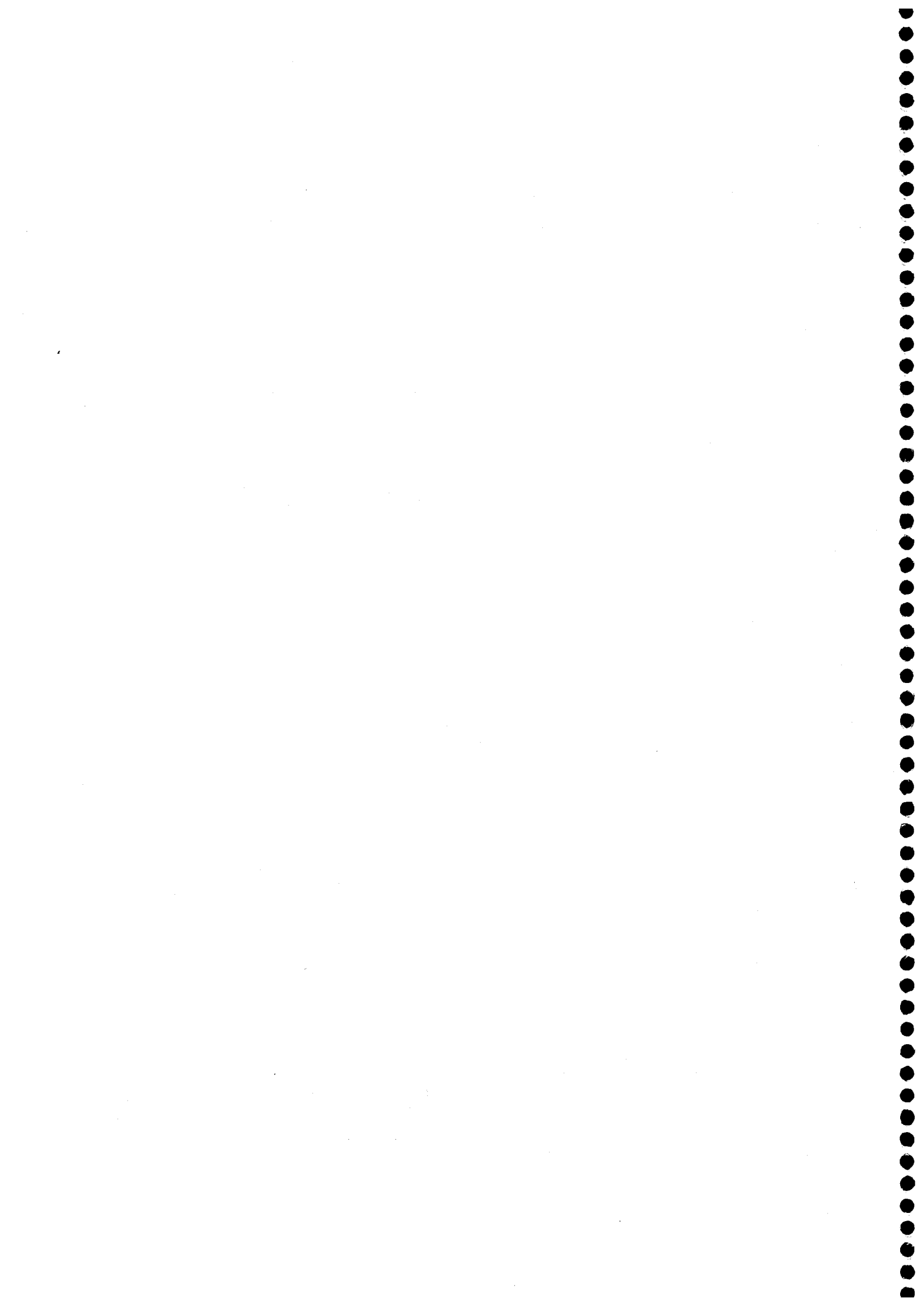
IV.5.11. Presente y futuro de la fiesta.

¿Cuál es el futuro de la fiesta? A juzgar por lo que se ha visto, parece presentarse bastante halagüeño. Como destacara Ariño en *La ciudad ritual* para el caso de Valencia (Ariño, 1992), la ciudad contemporánea no es el lugar en que todo es eficacia y racionalidad. O quizás sea que el espíritu de la economía, de la fría competencia y de la multiplicidad de intereses que marchan paralelos pero sin confluir en ningún momento, la despersonalización y la prisa de la ciudad, están pidiendo a voces otras esferas de sociabilidad comunitaria, a través de las cuales, aunque sólo sea por unos momentos (pero quizás sean suficientes) la desumanización dé paso al encuentro con el Otro, el

ignorado vecino del piso de al lado, el ciudadano anónimo que junto a nosotros viaja en el autobús, sube en el mismo ascensor a no se sabe qué otro piso, se nos cruza entre la multitud de un semáforo en un cruce transitado, o forma parte de la misma cola de cualquier ventanilla. Bien es cierto que en la gran ciudad, las dimensiones, la multiplicidad de intereses y la complejidad de su entramado social, dificulta la existencia de un ritual a través del cual la *communitas* se identifique, porque quizás no existe tal comunidad. Pero la fiesta es un cauce por el que establecer nuevas esferas de amistad y de sociabilidad comunitaria, una posibilidad de vuelta al *mundo común* en el que lo privado y lo público no marchaban tan separados. Un punto de encuentro.



Conclusiones



Conclusiones.

Quizás en esta tesis se hayan abarcado más argumentos en torno a los fandangos de los que inicialmente me había propuesto. De tal forma que a la hora de detallar las conclusiones, el elenco va a resultar largo de enumerar. Podrían puntualizarse las siguientes:

1. Los enfoques con que tradicionalmente se han acometido los trabajos realizados en España sobre músicas folklóricas, por lo común han minusvalorado la necesaria dedicación al estudio en profundidad del contexto sociocultural que respalda y en el que se insertan estas músicas. Dedicar la mayoría del trabajo de investigación al sólo estudio de la parte textual –en el sentido del producto musical–, lleva a obtener una imagen especular de la realidad de las músicas folklórico-tradicionales que resulta incompleta e incluso falseada. La mayoría de la sociedad española actual, de hecho desconoce el ámbito sociocultural en el que estas músicas (minoritarias por lo común, en buena parte territorializadas, pero además sometidas a fuertes procesos de cambio en la actualidad) se desarrollan. Por tanto, sólo serán interesantes y completos los trabajos que afronten realizar una explicación detallada de cuáles son los contextos socio-culturales que respaldan a estas músicas (dónde se realizan, cuándo se cantan o bailan, en qué tipo de fiestas, con que tipo de respaldo social cuentan en cada lugar...).
2. Un estudio (etnomusicológico) que se fundamente –en cuanto a su bagage teórico– en la teoría cultural de tipo simbólico-interpretativo, como lo es la de Clifford Geertz, se demuestra útil y adecuado para dotar al trabajo del etnomusicólogo del suficiente grosor interpretativo. Porque facilita teorizar sobre los datos (etnográficos) sin separarse en exceso de ellos. El modelo de Timothy Rice facilita (parcialmente) el paso de la teoría antropológica simbólico-interpretativa a esferas etnomusicológicas. Aunque no salva del todo la falla de tipo funcionalista por la que lo cultural y lo social vienen enfocados como dos partes algo separadas de lo que en la realidad se presenta unido (cosa que en cambio sí salvó la teoría de Rice), no obstante, hechas las correcciones adecuadas, es un modelo suficientemente amplio, inclusivo y flexible, que dota al trabajo etnomusicológico de la debida contextualización.

3. Los estudios que sobre “el fandango” se han hecho, adolecen por lo común de un error de planteamiento inicial que ha llevado a que este término vaya unido a un concepto que es al mismo tiempo ambiguo y equívoco. Ciertamente es que en los diversos lugares en que los fandangos son y/o han sido populares, el término se ha usado tradicionalmente de manera ambigua. Pero en esos ámbitos (“no cultos”), esta ambigüedad es perfectamente ‘legítima’ y no da lugar a equívocos. No saber de esas frecuentes ambigüedades con que en muchos lugares sus fandangos han venido designados, ha llevado a definiciones equívocas en ámbitos de cultura escrita. Sólo partiendo de las categorías en uso en cada tradición local (de una adecuada verbalización de los conceptos *emic*) y poniendo en relación unas con otras, se llega a una conceptualización adecuada a efectos de “validez universal”, es decir, que sea válida para categorizar a unos fandangos y otros, en este caso destacando lo que todos ellos tienen de común.

Estos errores de planteamiento se deben principalmente a que los estudios se han realizado desde perspectivas teóricas –y metodologías consecuentes– que se demuestran poco adecuadas. Además, también se debe a que los trabajos adolecen, por lo general, de falta del suficiente trabajo de campo, tanto en intensidad como en extensión geográfica: las fuentes escritas en etnomusicología, aunque importantes, son secundarias.

4. La categorización o conceptualización del término *fandango*, cuya etimología para todos los estudiosos sigue siendo incierta, sí que parece haber evolucionado paulatinamente desde que comenzamos a tener noticias del término a principios del siglo XVIII. De significar genéricamente *reunión festiva, habitualmente con baile* y con un tipo u otro de músicas, según del lugar de que se trate –significado aún latente en muchas tradiciones locales–, poco a poco ha venido a designar a *la música y baile tradicionales que en cada lugar se hacían durante esas reuniones festivas* (durante los “fandangos”). De tal forma que en la actualidad, y sobre todo en los lugares donde estas fiestas han perdido su vigencia y popularidad, el significado del término ha sufrido una transposición o cambio de significado, viniendo a quedar más restringido: “*ciertas músicas tradicionales con las que antiguamente se hacían ciertos bailes*”. Esta definición restringida procede de una evolución más o menos espontánea del uso del lenguaje, pero también ha sido fomentada (incoscientemente) desde ámbitos cultos o *de la escritura*. En la actualidad habría que “ampliarla” de nuevo: sólo así, el término adquiere una significación “universal” o general en el sentido en que antes he explicado: válida para todos los fandangos.

5. Este fenómeno de transposición del significado desde el significado amplio –fiesta de baile– al musical –la música de esas fiestas– explicaría que hoy día encontremos músicas diversas pero designadas bajo el mismo término de “fandango”. No se debe a que “el antiguo fandango” (el supuestamente originario) en la actualidad se haya replegado “a sus lugares de origen” (pretendidamente Andalucía). Con toda probabilidad, ya desde el siglo XVIII y desde antes, la música de los fandangos de otras tradiciones distintas a las de Andalucía (mitad Norte de España, Levante, fandangos en América...), era la que actualmente se puede oír en esos fandangos supuestamente transformados.

6. En amplias zonas del sur de España, las músicas de esos bailes presentan ciertos caracteres comunes (rasgos que los unifican bajo la especie que aquí hemos definido y analizado como fandangos del sur). Puesto que la música de esos f.s. está lo suficientemente diferenciada, y es la “especie” –forma musical– más extendida, son esos caracteres musicales los que más se han tenido en cuenta en las conceptualizaciones modernas, en los estudios sobre “el fandango”. Pero aquí se ha demostrado que ese reduccionismo no es válido: la música de los fandangos del sur no es la música de todos los fandangos, sino la de una de sus especies más representativas.

7. El baile y la música de los *fandangos del sur* puede considerarse, de manera unitaria a efectos de estudio, como uno de los principales géneros de músicas tradicionales de baile del sur de España –el otro serían las sevillanas–, y más en particular de Andalucía Oriental, aun en la actualidad. Pero en cada lugar presenta unos rasgos específicos que justifican hablar de *variantes locales*. Estos *fandangos del sur* no son designados de manera unánime en todo el sur de España, porque tradicionalmente se les ha designado con otros términos: en cada lugar se tenían fandangos (fiestas de baile) en los que se cantaban músicas y se bailaban especies de bailes (de pareja) llamados p.e. *rondeñas*, *malagueñas*, *verdiales*, *riberenques*, *villenera*, *La Sandinga*, etc. Y a veces, quizás por asimilación, también eran llamados “fandangos”. Cada tradición local, digámoslo así, va por libre.

8. En Andalucía, los fandangos del sur pueden considerarse agrupados en dos grandes grupos, desde el punto de vista de la forma musical (y también desde el punto de vista de sus implicaciones socio-culturales): los fandangos verdiales y los fandangos de Huelva. Sus diferencias a nivel musical, han sido resumidas al final del capítulo III (punto III.3.6). Y las diferencias a nivel del contexto socio-cultural que hay detrás de unos y otros, a lo largo de ese capítulo (principalmente puntos III.3.2.1. y III.3.5.1.).

9. Entre otras muchas características, *el modo de mi*, tan extendido en las músicas tradicionales del sur peninsular, es algo característico de los *fandangos del sur*. Siendo esto así, resulta poco afortunado el calificativo –que se ha aplicado con demasiada frecuencia a los fandangos en general.– de *músicas bimodales*. Esto se debe a que en el análisis de la música de los *fandangos del sur* se han aplicado criterios de armonía y análisis clásicos a unas músicas que son de base modal (sobre todo en su parte vocal). Las disonancias características de muchas terminaciones de frase de los *fandangos del sur* (particularmente de los verdiales y de los fandangos flamencos orientales) confirman que los criterios de análisis válidos para las músicas tonales no son aquí del todo adecuados.

10. La música de los fandangos flamencos, el más numeroso tronco o familia de cantes flamencos, procede muy directamente, a través de diversas evoluciones, de la de los fandangos folklórico-tradicionales de Andalucía (con influencias de Murcia en algunos de ellos). Ha quedado demostrado el proceso desde dos puntos de vista: el histórico, a través de diversas fuentes escritas y orales, y el musical, a través del análisis comparativo. La familia de lo que aquí hemos definido como *fandangos orientales*, procede más directamente de los fandangos verdiales. El proceso de evolución más importante tuvo lugar a lo largo del S. XIX. La familia de los *fandangos personales*, procede de la base folklórica de los fandangos de Huelva (principalmente de los de Alosno) junto con influencias de los fandangos flamencos orientales, puesto que esta evolución fue más tardía (primer tercio del siglo XX) y tuvo lugar en ámbitos flamencos.

11. Los ejemplos de piezas de música instrumental para teclado del S. XVIII designados como *fandangos* y que constituyen un repertorio con caracteres rítmicos, melódicos y armónicos bien diferenciados, se pueden relacionar bien con un repertorio de músicas tradicionales (melodías instrumentales interpretadas por instrumentos de viento tipo dulzaina para acompañar antiguos bailes) delimitado y conocido en la actualidad también como “fandangos” en algunas zonas de España, particularmente en Valencia y zonas próximas. Es razonable pensar que aquellos otros fandangos de autor provengan de este repertorio tradicional. Al menos es más razonable que la hipótesis más barajada hasta hoy, según la cuál provendrían de la adaptación por parte de compositores del siglo XVIII, de las secciones instrumentales (introducción, interludios) de los fandangos del sur.

12. Hasta la fecha no se había realizado ningún tipo de estudio cultural de los fandangos como fiestas de baile de la “sociedad tradicional” andaluza. Me refiero a un estudio expositivo unitario e interpretativo desde el punto de vista de sus implicaciones sociales y de las costumbres que en estas fiestas se ponían en juego (prácticas sociales más o menos institucionalizadas, motivaciones subjetivas de sus protagonistas...). Retengo –así creo haberlo mostrado–, que más allá de los estudios analíticos de tipo musical, el estudio analítico-intepretativo de tipo cultural –datos etnográficos suficientemente integrados y consecuente explicación-interpretación de tipo cultural, antropológica– es lo más interesante que un estudio de los fandangos ofrece.


13. Los fandangos como fiestas de baile tal como se presentaban en la sociedad tradicional andaluza del siglo XIX, son fiestas de *la comunidad*, en las que la práctica totalidad de ella venía implicada. Más específicamente, pueden retenerse también como fiestas relacionales en las que los jóvenes de distinto sexo encontraban la oportunidad de tratarse: los fandangos han sido durante largo tiempo, el único tipo de fiestas en las que este trato (con arreglo a unas 'reglas de juego' institucionalizadas por la costumbre) era socialmente admisible. A este aspecto de los fandangos, hasta ahora no se le ha prestado la suficiente atención, a pesar de que todos los protagonistas (hasta hace unas décadas) lo retenían y retienen como lo más importante, muy por encima de los aspectos puramente musicales.

14. En la actualidad, los fandangos han dado paso a otro tipo de prácticas sociales referidas a la relación entre jóvenes de ambos sexos. Las discotecas pueden retenerse como las herederas urbanas de los fandangos. Pero en algunos lugares, particularmente en la provincia y en la ciudad de Málaga, la *fiesta de verdiales* pueden retenerse como la versión urbana y moderna de este tipo de prácticas festivas que hasta el siglo XIX y primeras décadas del XX formaron parte importante de las prácticas festivas de una buena parte de la sociedad andaluza.

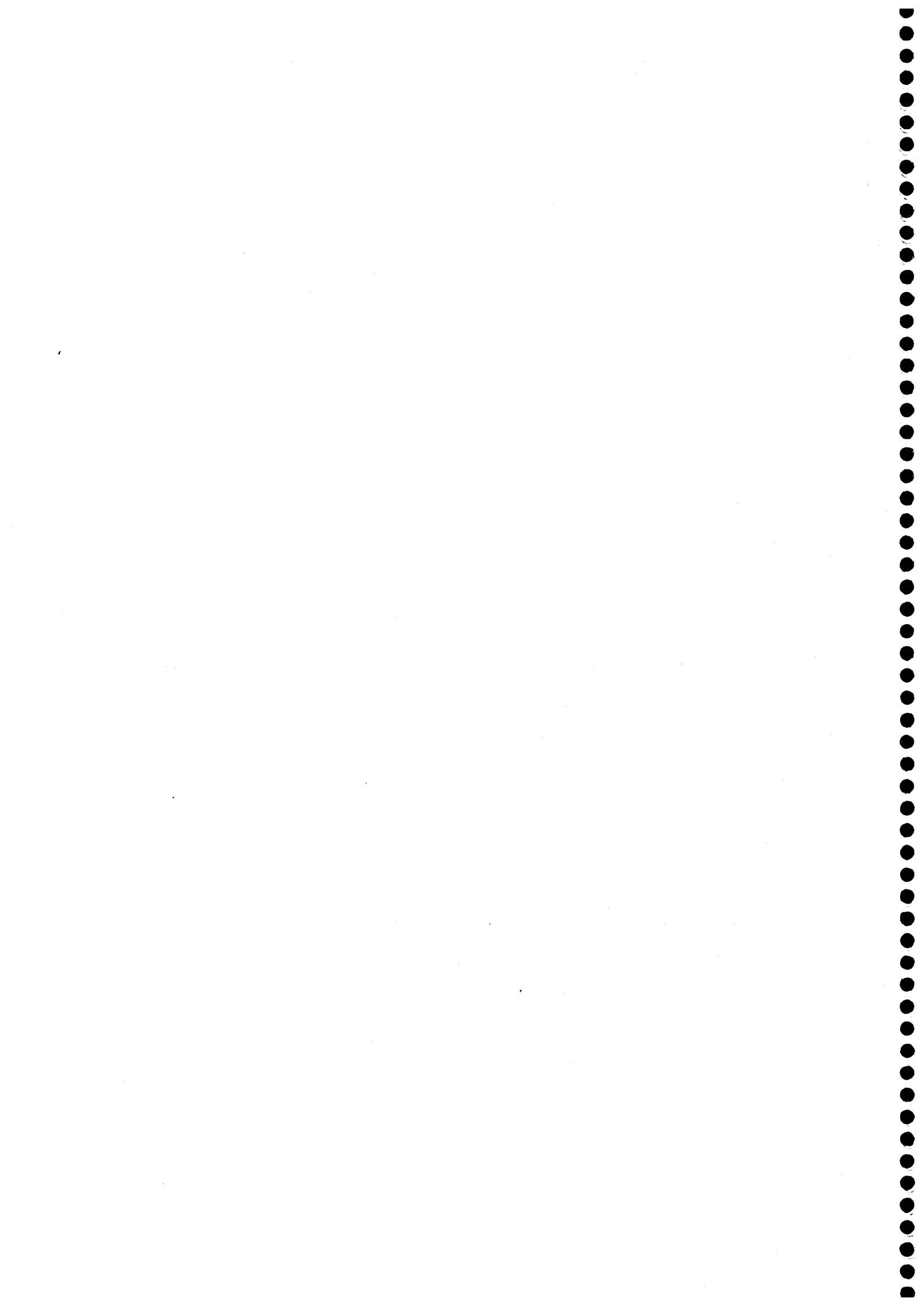
15. El estudio del trovo o improvisación oral de coplas que he realizado, basado principalmente en el trabajo de campo en la comarca de las Subbéticas andaluzas, lleva a confirmar que la improvisación oral ha sido hasta hace unas décadas una práctica muy popular por tierras de Andalucía oriental, bajo la forma de fandango (del sur). Esto confirma la antigua popularidad de esta 'forma musical' en Andalucía oriental. Lleva también a concluir que las formas musicales que son especialmente populares en sociedades de tipo tradicional, en las que el *horizonte musical* es menos diversificado

que el actual, sirven como agentes y cauce de creatividad de los artistas. Se demuestra el poder generador de las formas tradicionales, de la tradición en la música.

16. Los procesos de mezcla y fusión musical, tan vigentes en los años 90 en todas las esferas, también se advierten en relación a los fandangos (del sur), en aquellos lugares en donde éstos siguen siendo populares, particularmente en Huelva y en Málaga. Aun siendo formas muy definidas y bastante más cerradas que las de otras músicas de baile tradicionales –caso de las sevillanas p.e.–, no obstante han comenzado recientemente a fusionarse con elementos musicales (de timbre, instrumentación, etc.) característicos de otros tipos de músicas populares.



Bibliografía



BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA*.**I. ETNOMUSICOLOGÍA. ANTROPOLOGÍA. TEORÍA DE LA PERFORMANCE. ORALIDAD-ESCRITURA.**

- ACOSTA, Leonardo. *Música y descolonización*. (Ciudad de la Habana, Arte y Literatura, 1982).
- ANGUERA ARGILAGA, M^a Teresa. «La observación participante». En AGUIRRE, A. *Etnografía*. (Barcelona, Boixareu, 1995) pp. 73-84.
- ARIÑO VILLARROYA, Antonio. *La ciudad ritual*. (Barcelona, Anthropos, 1992).
- AROM, Simha. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*. (París, SELAF, 1985). 2 vol.
- . «Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale». *Analyse Musicale*, Trimestre 1, 1991. pp. 67-78.
- ASENSIO, Susana. «“Aquí suena mejor”: Transformaciones de representación y percepción de una música emigrada. *Actas del I Congreso de la SibE* (Barcelona, la mà de guido, 1996). pp. 59-67.
- BARTOK, Béla. *Escritos sobre música popular*. (Madrid, Siglo XXI, 1975).
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel A. «Tradición y renovación. Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco». En *Actas del III Congreso de la SibE* (Barcelona, La mà de guido, 1998). pp. 131-142.
- BLACKING, John. «Estructura de la Canción y estructura social». *Ethnology* I, 1962: pp.425-451.
- . «Algunos problemas de teoría y método en el estudio del cambio musical». *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1977, vol 9, pp. 1-26.
- . *How musical is man?* (Seattle and London, University of Washington Press, 1973). (Síntesis mecanografiada traducida por el Equipo de trabajo del Instituto Nacional de Musicología de Buenos Aires “Carlos Vega”. 1986).
- BLÁZQUEZ, José María. *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. (Madrid, Cristiandad, 1977).
- BLOOM, A. *The closing of the American Mind* (New York, Simon&Schuster, 1987). Ed. española *El cierre de la mente moderna* (Barcelona, Plaza y Janés 1989).
- BOILES, Charles. «Sémiotique de l'Éthnomusicologie». *Musique en jeu*, 10, 1973, pp. 34-40.

* La bibliografía consultada la he dividido en los siguientes 5 apartados. Algunas obras, cuando su temática así lo sugiere, aparecen repetidas en más de uno. El propósito, lógicamente, no es repetir bibliografía, sino construir un índice temático de consulta.

- BOUVIER, Jean-Claude, y otros. *Tradition orale et identité culturelle. Problèmes et Méthodes*. (París, C.N.R.S., 1980).
- BRAILOIU, Constantin. *Problèmes d'Ethnomusicologie* (Genève, Minkoff-Reprint, 1973).
- BRISSET MARTÍN, Demetrio. «Fiestas y cofradías de inocentes y ánimas en Granada». *Boletín del VIIIº encuentro de Cuadrillas Comarca de los Vélez*. (Vélez Rubio, Almería, 1991). pp. 16-20.
- CARO BAROJA, Julio. Prólogo a *La Málaga de comienzos de siglo*, de Manuel Blasco (Málaga, 1973). p. 12. Cit. en Mandly, 1984: 463.
- . *Los pueblos de España*. (Madrid, Istmo, 1981). 2 vol.
- . *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid, Istmo, 1990).
- . *El carnaval* (Madrid, Taurus, 1979). Cit. en Brisset, 1991.
- . *Los moriscos del Reino de Granada*. (Madrid, Istmo, 1991).
- CÁMARA DE LANDA, Enrique. «Baguala: entre cultura rural y urbana. *Actas del I Congreso de la SibE*. (Barcelona, La mà de guido, 1996). pp. 109-141.
- . ¿Qué se espera de la etnomusicología hoy en España? *Actas del III Congreso de la SibE* (Barcelona, la mà de guido, 1998). pp. 77-87.
- COLETTE, Marie-Noël. «L'invention musicale dans le Haut Moyen Âge: ponctuation et transposition». *Analyse musicale*, 1^{er} trimestre, 1990. pp 7-17.
- CRIVILLÉ i BARGALLO, Josep. *Historia de la música española. El folklore musical*. (Madrid, Alianza, 1983). Col. Alianza Música, n.7.
- DÍAZ VIANA, Luis. «El folklore dentro de las disciplinas antropológicas: tradición y nuevos enfoques». *Tercer Congreso de Folklore Andaluz*. Almería, 1990. (Granada, C.D.M.A., 1992). pp. 29-40.
- . *Música y Culturas* (Madrid, Eudema, 1993). Col. Eudema Antropología, Horizontes.
- . «La etnografía como actividad y discurso». VVAA. *Etnografía* (Barcelona, Boixareu Universitaria, 1995) pp. 260-270.
- DONATI, PIERPAOLO. *Público e privato. Fine di una alternativa?* (Bologna, L. Capelli, 1978).
- DONNIER, Philippe. «Le flamenco, ou le temps falsifié». *Analyse musicale*. 2º trimestre 1988. pp. 30-36.
- . *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation*. Tesis doctoral dirigida por Bernard Lortat-Jacob en la Universidad de París X (París, pro manuscrito, 1996). 2 vol.
- FANJUL GARCÍA, Serafín. *Literatura Popular árabe*. (Madrid, Editora Nacional, 1977).
- FELD, Steven. «Sound Structure as Social Structure». *Ethnomusicology*, 1984, pp 383-409.

- FERICGLA GONZÁLEZ, Josep M^a «La etnografía y el comportamiento no verbal». En AGUIRRE, Angel: *Etnografía* (Barcelona, Boixareu, 1995). pp. 151-159.
- FINNEGAN, Ruth H. *Oral Poetry. Its nature, significance and social context*. (Cambridge University Press, 1977). XIII.
- . *Literacy and orality: studies in the technology of communication* (Oxford, B. Blackwell, 1988).
- . *Oral traditions and the verbal arts: a guide to research practices*. (London y New York, Routledge, 1992).
- FREEDMAN, Sigfried J. *Corrientes de la investigación en ciencias sociales, 2. Antropología, Arqueología, Historia* (Madrid, Tecnos, 1981).
- GEERTZ, Clifford. *El antropólogo como autor*. (Barcelona, Paidós, 1989).
- . *La interpretación de las culturas* (Barcelona, Gedisa, 1995).
- GEERTZ, C., CLIFFORD, J. y otros. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. (Barcelona, Gedisa, 1996).
- GIL CALVO, Enrique. *Los depredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas*. (Madrid, Tecnos, 1985).
- GÓMEZ PELLÓN, Eloy. «La evolución del concepto de etnografía». En: VVAA. *Etnografía*. (Barcelona, Boixareu Universitaria, 1995) pp. 21-46.
- GOURLAY, D.A. «Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research». *Ethnomusicology*, v. XXII, n^o 1, enero 1978.
- HAMMERSLEY, Martyn - ATKINSON, Paul. *Etnografía*. (Barcelona, Paidós, 1994).
- JOUTARD, Philippe. *Ces voix qui nous viennent du passé*. (París, Hachette, 1983) Trad. castellana *Esas voces que nos llegan del pasado* (México, FCE, 1986).
- KWABENA NKETIA, J.H. «The Juncture of the Social and the Musical: The Methodology of Cultural Analysis». *The World of Music*. vol XXIII, n. 2, 1981, pp 22-35 (Symposium '80 - On Methodology).
- LABAJO, Joaquina. «Anotaciones sobre la mecánica de los procesos de cambio en las sociedades urbanas». *Actas del II Congreso de la SIBE*. (Santiago, Luis Costa edit. 1998). pp. 13-22.
- LIST, George. «Ethnomusicology: a Discipline Defined». *EM* XXXIII, 1979, p.1
- LLANO, Alejandro. *La nueva sensibilidad*. (Madrid, Espasa-Calpe, 1988).
- LLOBERA, Josep R. *La identidad de la antropología* (Barcelona, Anagrama, 1990).
- LORD, Albert B. *The Singer of Tales*. (Cambridge, Harvard University Press, 1965).
- LÓMAX, Alan. *Folk Song Style and Culture*. (New Brunswick, New Jersey, Transatio Books, 1968).
- . «Estructura de la canción y estructura social». *Ethnology*, I, 1962. pp. 425-451. Traducción al castellano: Irma Ruiz, 1988 (Cátedra de Introducción a la antropología de la música, U.B.A.).

- LORTAT-JACOB, Bernard. «Petit traité d'impertinence ou critique de la distinction» *Analyse Musicale*, Abril. 1991. pp. 74-77.
- LUQUE BAENA, Enrique. «Antropólogos y folkloristas: desencuentros y confluencias». En *IVº Congreso de Folklore Andaluz*. (Granada, C.D.M.A., 1993) pp. 19-31.
- LUNA SAMPERIO, Manuel. *Las cuadrillas de Murcia*. (Murcia, Trenti, 1992).
- MAGRINI, Tullia. *Uomini e Suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*. (Bologna, Clueb, 1995).
- MANDLY ROBLES, Antonio. «Vigencias y amenazas al ritual popular: La Fiesta de Verdiales». En *VVAA: Antropología cultural de Andalucía*. (Cádiz, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1984). pp. 463-479.
- . «Verdiales: la raíz y el ritmo». *Música oral del Sur*. Granada, C.D.M.A. n.1 1995. pp.128-161.
- MANUEL, Peter. «Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics». *Yearbook for Traditional Music*, 1989. pp. 70-93.
- MARTÍ I PEREZ, Josep. «El folklorismo. Análisis de una tradición "prêt a porter"». *Anuario Musical*, vol 45, 1992. pp. 318-349.
- . «Etnomusicología, folklore y relevancia social». *Actas del I Congreso de la SibE*. (Barcelona, la mà de guido, 1996). pp. 11-21.
- . *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. (Barcelona, Ronsel, 1996).
- . ¿Existe una identidad etnomusicológica? *Actas del III Congreso de la SibE*. (Barcelona, la mà de guido, 1998). pp. 57-66.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Silvia. *El heavy metal a Barcelona: aportacions a l'estudi d'una música popular*. (Tesis doctoral, pro manuscrito, Barcelona, 1997).
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. (Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1964)
- . «Definitions of Comparative Musicology and Ethnomusicology: An Historical Theoretical Perspective». *Ethnomusicology*, 2, 1977, vol. XXI, pp. 189-204.
- MINDEN, Pieter. «Modalidad en la Tonada Asturiana». *Actas del II Congreso de la SibE* (Santiago, Luis Costa edit., 1998). pp. 215-20 y apéndices.
- MOLINO, Jean. «Analyser» *Analyse Musicale*. Número especial, I^{er} Congreso Europeo de Análisis Musical. Junio 1989. pp. 11-13.
- MYERS, Helen. *Ethnomusicology. An Introduction*. (Londres, Helen Myiers editor, 1992).
- NATTIEZ, Jean-Jacques. «S. Arom: Polyphonies et Polyrythmies D'Afrique Centrale Structure et Méthodologie. (1985, SELAF, Paris)». Parte 1: «Résumé et présentation critique» -pp. 66-74- y 3: «Arom, ou le sémiologue sans le savoir» -pp. 77-82-. *Analyse Musicale*, Abril 1991.

- . «Musique, structure, cultures». *Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia* (Roma, Libreria Musicale Italiana, 1995). pp 37-54
- NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. (New York-Londres, Collier McMillan, 1964). 306 pp.
- . "Ethnomusicology Today". *World of Music*, XVII/4 (1975), p. 11.
- . *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. (Madrid, Alianza, 1985). Col. Alianza Música.
- . *The Western Impact on World Music* (New York: Schirmer Books. 1985).
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London and New York, Methuen, 1982). Trad. italiana consultada: *Oralità e scrittura. Le tecnologie dellaparola*. (Bologna, Il Mulino, 1986).
- ORTIZ, Fernando. *Los Bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. (La Habana, Letras Cubanas, 1ª reimp. 1985).
- PELINSKI, Ramón. «Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom». *Simposio Europeo sobre la promoción de los Patrimonios Musicales Populares y Tradicionales de Europa*. (Conferencia Europea de la Música, Toledo, 1991).
- . «El Tango Nómada». *South America, Central America, México and the Caribbean, volume II, The Universe of Music: A History* (Washington DC: The Smithsonian Institution Press, 1995).
- . «De la historia escrita a la historia oral: La Danza Guerrera de La Todoella». *Anuario Musical*, 46. Barcelona, 1991. pp. 321-343.
- . «Oralidad: ¿Un débil paradigma o un paradigma débil?». *Anuario Musical* 43. Barcelona, 1988. pp. 257-268.
- . *Presencia del pasado en un cancionero castellonense* (Castellón, Diputación, 1997). Col. Biblioteca de les Aules.
- . ¿Qué es etnomusicología? *Actas del III Congreso de la SIBE*. (Barcelona, la mà de guido, 1998). pp. 35-56.
- RICE, Timothy. «Toward a Remodeling of Ethnomusicology». *Ethnomusicology* 31, 1987, n.3. pp. 469-488.
- RIEMANN, Hugo. *Riemann Musiklexikon*. Hans Heinrich Eggebrecht editor (Mainz, B. Schott's Söhne, 1967). 3 vol.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Armonía*. (Madrid, Real Musical, 1979).
- SEEGER, Charles. *Studies in Musicology. 1935-1975*. (Berkeley-Los Angeles-London, University Press, 1977). Especialmente pp 168-181.
- STEINGRESS, Gerhard. «La investigación del flamenco: hechos, problemas, perspectivas (Una aproximación crítica)». *Actas del III Congreso de la SIBE* (Barcelona, la mà de guido, 1998). pp. 89-102.

VELASCO, Honorio M. *Tiempo de Fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. (Madrid, Tres-Catorce-Dieciséiete, 1982).

YEPES STORK, Ricardo. *Fundamentos de Antropología filosófica*. (Navarra, EUNSA, 1996).

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale* (Paris, 1983). Trad. al castellano: *Introducción a la poesía oral*. (Madrid, Taurus, 1991). Col. Humanidades/Tª y crítica literarias, n.326.

---. *La letra y la voz de la «literatura» medieval* (Madrid, Cátedra, 1989).

II. LIRICA POPULAR. OBRAS CON REFERENCIAS A MUSICAS Y BAILES TRADICIONALES . TEXTOS CON DESCRIPCIONES SOBRE EL BAILE DEL FANDANGO. DICCIONARIOS, CANCIONEROS ANTIGUOS (Siglos XIV al XVIII)

AFÁN DE RIBERA, Antonio J. *Fiestas populares de Granada* (Granada, Imprenta de la Lealtad, 1885). Reed. Granada, Albaida, 1987.

ÁLVAR LÓPEZ, Manuel. *Estudios de literatura popular malagueña* (Málaga, Diputación, 1989).

ANGLÉS, Higinio. «El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales». *Anuario Musical*, vol XV, 1960, pp. 3-19.

BAEHR, Rudolf. *Manual de Versificación Española*. (Madrid, Gredos, 1973) Col. Biblioteca Románica Hispánica. Especialmente pp. 245-247.

BAENA, Juan Alfonso de. *Cancionero*. ca. 1430. Edición a cargo de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca. (Madrid, Visor Libros, 1993).

BERLANGA REYES, Alfonso. *Poesía Tradicional. Lírica y Romancero*. (Madrid, Alce, 1978). Col Clásicos Alce, n.2.

CARO, Rodrigo. *Días geniales o lúdricos* (Madrid, Espasa-Calpe, 1978). 1ª ed. Sevilla, 1884. Manuscrito: 1619.

CASARES, Julio. *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*. (Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1992).

CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de Refranes y Frases proverbiales*. (Madrid, Visor Libros, 1992).

----. *Arte Grande* (Ed. de Viñaza, 1626).

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* Madrid, 1611. (Madrid, Castalia, 1994).

- CRIVILLÉ i BARGALLO, Josep. *Historia de la música española. El folklore musical*. (Madrid, Alianza, 1983). Col. Alianza Música, n.7.
- DA PONTE, Pero. *Cancionero*. ca. 1250. Edición a cargo de Aurora Juárez Blanquer (Granada, TAT, 1988).
- DAVILLIER, Charles. *Viaje por España* (Reed. del cap. XX: Sevilla, Fundación Machado, 1988).
- DELEITO Y PIÑUELA, José. *...también se divierte el pueblo*. (Madrid, Alianza, 1988).
- ESQUIVEL NAVARRO, Juan de. *Discursos sobre el arte del Danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. (Sevilla. Juan Gómez de Blas. 1642. Reimpresión facsimil de Librerías París-Valencia. Valencia, 1992).
- FANJUL GARCIA, Serafín. *Literatura Popular árabe* (Madrid, Editora nacional, 1977).
- FORD, Richard. *Las cosas de España*. (Madrid, Turner, 1988).
- FRENK ALATORRE, Margit. *Lírica española de tipo popular* (Madrid, Cátedra, 1977) Col. Letras Hispánicas n. 60.
- . *Estudios sobre lírica antigua*. (Madrid, Castalia, 1978).
- GALÁN, Natalio. *Cuba y sus sones* (Valencia, Pre-Textos, 1983).
- GALEOTE, Manuel. «Léxico rural del treviño de Córdoba, Granada y Málaga», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLV, 1990. pp. 131-166.
- GALMÉS de FUENTES, Álvaro. *Las jarchas mozoárabes. Forma y significado* (Barcelona, Crítica, 1994).
- GUERRERO, Ana Clara. *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII* (Madrid, Aguilar, 1990).
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *La copla flamenca y la lírica de tipo popular* (Madrid, Cinterco, 1990). 2 vol.
- GUTIÉRREZ DE ALBA, José M^a. *El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares* (Madrid, Impr. Gaspar, ca 1870. Copia facsimil: Valencia, librerías París-Valencia, 1995).
- IZA ZAMACOLA, José Antonio. *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. 1^a ed. 1788. (Reed. Córdoba, Demófilo, 1982).
- KRAUEL HEREDIA, Blanca. *Viajeros británicos en Andalucía de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)*. (Málaga, Universidad, 1986).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *España, Eslabón entre la Cristiandad y el Islam*. (Madrid, Austral, 1968). Col. Austral n. 1280.
- . *Poesía árabe y poesía europea*. (Madrid, Espasa Calpe, 1973) pp. Col. Austral n. 190.
- : *De primitiva lírica española*. (Madrid, Espasa-Calpe, 1977). Col Austral, n.1051
- : *Estudios literarios*. (Madrid, Espasa-Calpe, 1973). Col Austral, n.28

- MORINIGO, Marcos A. *Diccionario de americanismos*. (Buenos Aires, Muchnik editores, 1966). Ed. consultada: 2ª ed. Barcelona, 1985.
- OTERO, José. *Tratado de Bailes*. (Sevilla, 1912. Reed. Asoc. Manuel Pareja Obregón, 1987).
- PALACÍN PALACIOS, Concepción. «El baile de verdiales de antaño». *Isla de Arriarán, revista cultural y científica*. II, Málaga, 1993, pp. 117-119.
- PALATÍN, Fernando. *Diccionario de Música*. (Sevilla, 1818) Edición y estudio de Angel Medina (Oviedo, S.P.U., 1990).
- ROBERTSON, Ian. *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España (1760-1855)*. (Madrid, Editora Nacional, 1976).
- RODA, Cecilio de. «Los instrumentos músicos y las danzas en el Quijote» en *El Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de El Ingenioso Hidalgo...* (Madrid, Ateneo, 1905) Especialmente pp. 147-176.
- RODIRIGUEZ BECERRA, Salvador. *Las fiestas de Andalucía*. (Granada, Editoras Andaluzas Unidas, 1985). Col. BCA nº 72.
- SWINBURNE, Henry. *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. (London, P. Elmsly, 1787). 2 vol.
- SUÁREZ PAJARES, Javier. «El Bolero. Síntesis histórica». En *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. (Madrid, Ministerio de Cultura, 1992) pp. 187-193.
- VVAA. *Diccionario de Autoridades (De la Lengua Castellana)*. (Madrid, RAE, 1732, Gredos, 1969).

III. FOLKLORE MUSICAL: CACIONEROS.

- BELTRÁN MIÑANA, Mª Nieves. *Folklore toledano: Canciones y Danzas*. (Toledo, I.P.I.E.T., 1982).
- CÓRDOVA Y OÑA, Sixto. *Cancionero Popular de la provincia de Santander*. (Santander, Aldus, 1947). Especialmente libro IV (1955).
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro. *Cancionero Musical Manchego*. (Madrid, C.S.I.C. 1951).
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Danzas Populares Españolas. Andalucía, I*. (Madrid, Sección Femenina del Movimiento, 1971) pp. 18-20.
- . *Cancionero Popular de la provincia de Cáceres*. (Barcelona, CSIC, 1982).
- GARCÍA MATOS, Manuel-SCHNEIDER, Marius-ROMEU FIGUERAS, José. *Cancionero Popular de la provincia de Madrid*. (Barcelona-Madrid, CSIC, 1951). vol I.

- GIL GARCÍA, Bonifacio. *Cancionero Popular de Extremadura*. (t.I: Badajoz, Diputación, 1961; t. II: Badajoz, Diputación, 1959).
- . *Cancionero Popular de la Rioja* (Barcelona, CSIC, 1987).
- INZENGA, José: *Cantos y Bailes populares de España* (Madrid, Romero, 1988). 3 vol.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *Cancionero Leonés* (Madrid- Diputación de León, 1988). 3 vol. Vol. I, t. 2: «Tonadas de baile». Especialmente pp. 169-72.
- MINGOTE, Angel. *Cancionero Musical de la provincia de Zaragoza*. (Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, CSIC, 1981).
- OCÓN, Eduardo. *Cantos Españoles*. (Málaga-Leipzig, 1874). Ed. consultada: 1888.
- OLMEDA, Federico. *Folklore de Burgos* (Burgos, Diputación Provincial, 1992).
- PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. (Barcelona, Boileau, 1958) 4 t.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto - FILGUEIRA Y VALVERDE, José. *Cancionero Musical de Galicia*. (Madrid, Bermejo Impresor, 1942). 2 vol.
- SEGUI, Salvador. *Cancionero Musical de la Provincia de Alicante*. (Alicante, Diputación, 1973).
- SCHUBARTH, Dorothé - SANTAMARIA, Antón. *Cancioneiro Galego de Tradición Oral*. (La Coruña, Fundación P. Barrié de la Maza, 1982).
- TORRES RODRÍGUEZ, M^a de los Dolores. *Cancionero Popular de Jaén*. (Jaén, Instituto de Estudios Jiennenses del C.S.I.C., 1972).
- V.V.A.A. *Canciones y danzas del Condado de Cocentina*. (Valencia, Instituto Valenciano de Musicología-Diputación. Sin fecha de edición. Col. Cuadernos de Música Folklórica Valenciana.

IV. FANDANGOS EN EL FOLKLORE Y EN EL FLAMENCO.

- ACTAS del I Congreso Provincial de Almería de Flamenco. *Los Cantes y el Flamenco en Almería*. (Almería, Diputación. Norberto Torres editor, 1996).
- ÁLVAREZ CABALLERO, Angel. *Historia del Cante Flamenco* (Madrid, Alianza, 1986).
- . *Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del flamenco*. (Madrid, Cinterco, 1988).
- . *El cante flamenco*. (Madrid, Alianza, 1994).
- ANDRADE de SILVA, Tomás. *Antología del Cante Flamenco*. (Madrid, Hispavox, 1958). Dicos Hispavox, HH 1201-2-3.
- ARREBOLA, Alfredo. *Introducción al folklore andaluz y cante flamenco* (Cádiz, S^o Publicaciones de la Universidad, 1991).

- BLAS VEGA, José. *Los Cafés Cantantes de Sevilla* (Madrid, Cinterco, 1987).
- . *Magna Antología del Cante Flamenco* (Madrid, Hispavox, 1992) Obra anexa a la colección de discos.
- . *Vida y cante de Don Antonio Chacón*. (Madrid, Cinterco, 1990).
- . «Hacia la historia del baile flamenco». *La Caña*, n. 12. (Madrid, 1995).
- . *Ese difícil mundo del flamenco* (Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1975).
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel A. «El flamenco en tiempos del Cancionero de Eduardo Ocón. Estudio especial de la Soledad». *Cuadernos de Arte*. n. 26. Granada, 1995. pp. 321-335.
- . «Los fandangos de Granada». En *Historia del Flamenco*. (Sevilla, Tartessos, 1996), vol 5.
- . «Tradición y renovación. Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco». En *Actas del III Congreso de la SibE* (Barcelona, La mà de guido, 1998). pp. 131-142.
- CABALLERO BONALD, José M. *Luces y sombras del Flamenco* (Sevilla, Algaida, 1988). Col Temas Andaluces.
- CANO, Manuel. *La guitarra. Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco* (Granada, Anel, 1991).
- CAPMANY, Aurelio. «El baile y la danza». En *Folklore y Costumbres de España*. (Barcelona, Ed. Alberto Martín, 1944). 3 vol.
- CARRILLO ALONSO, Antonio. *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar*. (Sevilla, Editoras Andaluzas Unidas, 1988). Col. Biblioteca de la cultura andaluza n. 78.
- CRIVILLÉ i BARGALLO, Josep. *Historia de la música española. El folklore musical*. (Madrid, Alianza, 1983). Col. Alianza Música, n.7.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín. *Dos escenas flamencas* [Recopilación de dos de sus escenas: "Un baile en Triana" y "Asamblea General"]. (Córdoba, Virgilio Márquez editor, 1984).
- DAVILLIER, Charles-DORÉ, Gustave. *Viaje por España*. Reed. del cap. XX. (Sevilla, Fundación Machado, 1988).
- ETZION, Judith. «The Spanish Fandango. From Eighteenth-Century "lasciviousness" to Nineteenth-Century exoticism». *Anuario Musical*. Barcelona, 1993, vol 48. pp. 229-250.
- FALLA, Manuel de. *Escritos sobre Música y Músicos* (Madrid, Espasa Calpe, 1988) Col. Austral n. 53. Especialmente pp. 165-180.
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Danzas populares de España. Andalucía, I*. (Madrid, Sección Femenina del Movimiento, 1971).
- . *Sobre el Flamenco. Estudios y notas* (Madrid, Cinterco, 1984)
- GARRIDO PALACIOS, Manuel. *Alosno, palabra cantada. El año poético en un pueblo andaluz* (Madrid, F.C.E. 1992).

- GONZÁLEZ CLIMENT, A. *Flamencología*. (Madrid, Escelicer, 1954).
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. (Madrid, Cinterco, 1990).
- JIMÉNEZ PÉREZ, Francisco-PUENTE MUNGUIA, Carmen. «Época dorada del cante onubense». En *Historia del Flamenco* (Sevilla, Tartessos, 1995) t. III, pp. 217-229.
- LARREA, Arcadio. *El flamenco en su raíz*. (Madrid, Editora Nacional, 1974).
- LEBLON, Bernard. *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*. (Madrid, Cinterco, 1991).
- LÓPEZ PÉREZ, Manuel. «Notas sobre el fandango tradicional de la provincia de Jaén. Boletín XIº Encuentro de Cuadrillas Comarca de los Vélez (Vélez Rubio, Almería, 1995). pp. 24-28.
- LUQUE NAVAJAS, José. *Málaga en el cante*. (Málaga, La Farola, 1988).
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. *Cantes Flamencos*. (Madrid, Demofilo, 1982).
- MARTÍN RUIZ, Alonso. *Raíces y costumbres Verdialeras*. (Málaga, Grafinter, 1989).
- MARTÍN SALAZAR, Jorge. *Los cantes flamencos*. (Granada, Diputación, 1991).
- MOLINA, R. - MAIRENA, A. *Mundo y formas del cante Flamenco*. (Sevilla - Granada, Al-Andalus, 1979).
- NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Cantes y Bailes de Granada* (Málaga, Arguval, 1993). Col. Aldaba.
- ORTIZ NUEVO, José Luis. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del S. XIX* (Sevilla, El Carro de la Nieve, 1990).
- PANIAGUA PÉREZ, Angel. *El fandango del Andevalo y de la Sierra de Aracena*. (Sevilla, pro manuscrito, 1989).
- PÉREZ, Eric. *Flamenco. Recorrido de un arte* (Almería, Instituto de Estudio Almerienses, 1996).
- RIOJA, Eusebio. *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. Biental de arte Flamenco, VI, El Toque. (Sevilla, Texto e Imagen S.A., 1990).
- PITARCH, Carles. «En torno al cant valencià d'estil». *Actas del II Congreso de la SIBE*. (Santiago, Luis Costa edit. 1998). pp. 191-215.
- RÍOS RUIZ, M. *Introducción al Cante Flamenco*. (Madrid, Istmo, 1972).
- : *Ayer y hoy del cante flamenco* (Madrid, Istmo, 1997).
- RODRÍGUEZ COSANO, Ricardo. *Enigmas del Cante Flamenco*. (Sevilla, Rodríguez Cosano Editor, 1990).
- ROMERO ESTEO, Miguel. *Historia y musicología de los verdiales*. (Málaga, Diputación, 1994).
- ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo* (Barcelona, CREDSA, 1966).
- RUIZ FERNÁNDEZ, José. «Expresiones de la Cultura del Pueblo: El Fandango». *Comunicación Vº Congreso de Folklore Andaluz*. Málaga, 1994. Publicado en el *Boletín XIº Encuentro de Cuadrillas Comarca de los Vélez* (Almería, 1995). pp. 38-44.

- SALÓM, Andrés. *Los cantes libres y de Levante* (Murcia, Editora Regional, 1982).
- SCHUCHARDT, H. *Los Cantes Flamencos* (Sevilla, Fundación Machado, 1990).
- SELLEN, Jean Marc. «Langage du fandango. De la poétique musicale au sens poétique du *cante jondo*.» *Anuario Musical*, 1995, n.50. pp. 245-270.
- SNEEUW, Arie C. «El flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert». (*Candil* 1991 n. 74). pp. 657-669.
- STEINGRESS, Gerard. *Sociología del Cante Flamenco* (Jerez, C.A. De Flamenco, 1994).
- TORRES, Norberto. «Importancia de la guitarra actual en el flamenco». (*Sevilla Flamenca* 1993, n. 82) pp. 48-51. n. 83, pp. 41-46, n.84, pp. 10-12.
- . «Universalidad guitarrística del flamenco». (París, XXI Congreso de Arte Flamenco, 1993). pp 49-70.
- . «Los fandangos de Almería: contexto general y análisis musicológico». (Almería, pro manuscrito, 1994).
- VICENTE LARA, Juan I. de. *El Chacarrá y sus tradiciones* (Cádiz, Junta Actividades Culturales del Minist. de Cultura-Campo de Gibraltar, 1982).

V. ESTUDIOS SOBRE MUSICAS TRADICIONALES: TEMAS DE MUSICA, DANZAS Y BAILES. ESTUDIOS HISTÓRICOS Y LITERARIOS RELACIONADOS.

- ALONSO, Celsa. *Manuel García: Canciones y caprichos líricos* (Madrid, Ediciones del ICCMU, 1994). Col. Música Hispana, Antologías, n.1.
- : *La Canción Andaluza*. (Madrid, Ediciones del ICCMU, 1996). Col Música Hispana, Antologías, n.3.
- ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio. *Los Papeles Españoles de Glimka*. (Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1996).
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. *Obras inéditas para tecla*. (Madrid, S.E.M., 1984).
- ARETZ, Isabel. «La música Ibérica en América». (*Anuario Musical*, 39-40. Barcelona, 1984-85). pp. 121 y ss.
- BARRIOS, Manuel. *Gitanos, moriscos y cante flamenco*. (Sevilla, Rodríguez Castillejo Editor, 1988). Col. Popular de Bolsillo n. 14.
- BERLANGA FERNÁNDEZ, Miguel A. «Transformaciones y descontextualización en el paso de la tradición oral a la escrita: Villancicos y fandangos». En *Actas del I Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología* (Barcelona, La mà de guido, 1996). pp. 97-108.

- CAPMANY, Aurelio. «El baile y la danza». En *Folklore y Costumbres de España* (Barcelona, Ed. Alberto Martín, 1944). 3 vol.
- CARRILLO ALONSO, Antonio. *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar* (Sevilla, Editoras Andaluzas Unidas, 1988). Col. Biblioteca de la cultura andaluza n. 78.
- CRIVILLÉ i BARGALLO, Josep. *Historia de la música española. El folklore musical*. (Madrid, Alianza, 1983). Col. Alianza Música, n.7.
- DAVILLIER, Charles-DORÉ, Gustave. *Viaje por España*. Reed. del cap. XX. (Sevilla, Fundación Machado, 1988).
- DONOSTIA, P. José Antonio de. «El modo de "Mi" en la canción popular española». *Anuario Musical*, vol I, 1946. pp. 153-179.
- FALLA, Manuel de. *Escritos sobre Música y Músicos* (Madrid, Espasa Calpe, 4/1988) Col. Austral n. 53.
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Danzas populares de España. Andalucía, I*. (Madrid, Sección Femenina del Movimiento, 1971).
- GARRIDO PALACIOS, Manuel. *Alosno, palabra cantada. El año poético en un pueblo andaluz* (Madrid, F.C.E. 1992).
- GUIDOBALDI, M^a Paola. *Vita e costumi dei romani antichi*. Museo della Civiltà Romana. (Roma, Quasar, 1992).
- KELLER, John E. *Las narraciones breves piadosas versificadas en el castellano y gallego del medievo* (Madrid. Ediciones Alcalá S.A. 1987). Col. Aula Magna.
- 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.
- MANZANO ALONSO, Miguel. *La jota como género musical*. (Madrid, Alpuerto, 1995).
- MARRERO, Vicente. *El enigma de España en la danza española*. (Madrid, Rialp, 1959).
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la Música Andaluza*. (Granada, Editoras Andaluzas Unidas, 1985) Col. B.C.A. n.30.
- ORTIZ NUEVO, José Luis. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del S. XIX* (Sevilla, El Carro de la Nieve, 1990).
- PALACIOS GAROZ, Miguel A. *Introducción a la música popular castellana y leonesa* (Segovia, Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León, 1983).
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *España desde la Opera a la Zarzuela*. (Madrid, Alianza, 1967).
- REY GARCIA, Emilio. *Bibliografía de Folklore Musical Español* (Madrid, S.E.M. 1994).
- RIBERA I TARRAGÓ, Julián. *La Música Árabe y su influencia en la Española* (Reed. de la obra de 1928: Madrid, Mayo de Oro, 1985).

- ROBERTS, John Storm. *La música negra afro-americana* (Buenos Aires, Víctor Lerú, 1978).
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Francisco. *La poesía popular en la serranía sur de Córdoba* (Lucena, Gráficas González, 1987).
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. *La copla* (Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1919).
- ROMERO, José. *Joaquín Turina ante la estética flamenca*. (Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1984).
- ROMEU FIGUERAS, José. "El canto dialogado en la canción popular. Los cantares a desafío". En *Anuario Musical*, vol III, 1948, pp. 133-161.
- SALAÜN, Serge. *El cuplé (1900 - 1936)* (Madrid, Espasa-Calpe, 1990).
- SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet*. (México, F.C.E., 1964).
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio. *El Islám de España y el Occidente* (Madrid, Espasa-Calpe, 1981).
- SANZ de PEDRE, Mariano. *El Pasodoble español*. (Madrid, Sanz de Pedre edit. 1961).
- SCHNEIDER, Marius. "A propósito del influjo árabe: Ensayo de etnografía musical de la España medieval. *Anuario Musical*, vol I, 1946, pp. 30-141.
- : "¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio? *Anuario Musical*, vol VIII, 1953, pp. 177-191.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *La música en Canarias*. (Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 1977).
- SUÁREZ PAJARES, Javier. «El Bolero. Síntesis histórica». *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. (Madrid, Ministerio de Cultura, 1992) pp. 187-193.
- SUBIRA, José: «La Música Popular en España e islas adyacentes. Folklore Musical Español», *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* (Barcelona, Salvat 1953), pp. 887-936.
- : *Latonadilla escénica* (Barcelona, Labor, 1933)
- TRAPERO, Maximiano (editor). *La décima popular en la tradición hispánica*. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima. (Las Palmas de Gran Canaria, M Trapero edit, 1994).
- TURINA, Joaquín. *La Música Andaluza* (Sevilla, Alfar, 1982).

Bibliografía citada.

- ACOSTA, Leonardo. *Música y descolonización* (Ciudad de la Habana, Arte y Literatura, 1982).
- AFÁN DE RIBERA, Antonio J. *Fiestas populares de Granada* (Granada, Imprenta de la Lealtad, 1885). Reed. Granada, Albaida, 1987. 198 pp.
- ALONSO, Celsa. *Manuel García: Canciones y caprichos líricos* (Madrid, Ediciones del ICCMU, 1994). Col. Música Hispana, Antologías.
- : *La Canción Andaluza* (Madrid, Ediciones del ICCMU, 1996). 235 pp. Col Música Hispana, Antologías, n.3.
- ÁLVAR LÓPEZ, Manuel. *Estudios de literatura popular malagueña* (Málaga, Diputación, 1989).
- ÁLVAREZ CABALLERO, Angel. *Historia del Cante Flamenco* (Madrid, Alianza, 1986).
- . *Gitanos, payos y flamencos en los orígenes del flamenco* (Madrid, Cinterco, 1988).
- . *El cante flamenco*. (Madrid, Alianza, 1994).
- ALVAREZ CAÑIBANO, Antonio. *Los Papeles Españoles de Glimka* (Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996).
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. *Obras inéditas para tecla* (Madrid, SEM, 1984).
- ANDRADE de SILVA, Tomás. *Antología del Cante Flamenco* (Madrid, Hispavox, 1958). Dicos Hispavox, HH 1201-2-3.
- ANGUERA ARGILAGA, M^a Teresa. «La observación participante». En AGUIRRE, A. *Etnografía* (Barcelona, Boixareu, 1995). pp. 73-84.
- ARETZ, Isabel. *La música popular de Venezuela* (Caracas, E. Armitano ed., 1976).
- . «La música Ibérica en América». *Anuario Musical*, 39-40. Barcelona, 1984-85. pp. 121 ss.
- ARIÑO VILLARROYA, Antonio. *La ciudad ritual* (Barcelona, Anthropos, 1992).
- AROM, Simha. *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale* (París, SELAF, 1985). 2 vol.
- . «Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale». *Analyse Musicale*, Trimestre 1, 1991. pp. 67-78.
- BAEHR, Rudolf. *Manual de Versificación Española* (Madrid, Gredos, 1973) Col. Biblioteca Románica Hispánica. Especialmente pp. 245-247.
- BAENA, Juan Alfonso de. *Cancionero*. ca. 1430. Edición a cargo de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (Madrid, Visor Libros, 1993).
- BARTOK, Béla. *Escrito sobre música popular* (Madrid, Siglo XXI, 1975).

- BARRIOS, Manuel. *Gitanos, moriscos y cante flamenco* (Sevilla, Rodríguez Castillejo Editor, 1988). Col. Popular de Bolsillo n. 14.
- BELTRÁN MIÑANA, M^a Nieves. *Folklore toledano: Canciones y Danzas* (Toledo, I.P.I.E.T., 1982).
- BERLANGA, Miguel Angel. «Transformaciones y descontextualización en el paso de la tradición oral a la escrita: Villancicos y Fandangos». *ACTAS del Primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Barcelona, 9-10 de marzo de 1995* (Barcelona, La mà de guido, 1996) pp. 97-107.
- . «El flamenco en tiempos del Cancionero de Eduardo Ocón». Granada, *Cuadernos de Arte*, 26, 1995. pp. 322-333.
- BLACKING, John. «Algunos problemas de teoría y método en el estudio del cambio musical». *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1977, vol 9, pp. 1-26. Traducción: Equipo de trabajo del Instituto Nacional de Musicología de Buenos Aires "Carlos Vega". 1986.
- BLAZQUEZ, José María. *Imagen y mito. Estudios sobre religioines mediterráneas e ibéricas* (Madrid, Cristiandad, 1977).
- BLAS VEGA, José. *Magna Antología del Cante Flamenco* (Madrid, Hispavox, 1992). -- --. «Hacia la historia del baile flamenco». *La Caña*, n. 12. Madrid, 1995.
- BLOOM, A. *The colsing of the American Mind* (New York, Simion&Schuster, 1987). Ed. española *El cierre de la mente moderna* (Barcelona, Plaza y Janés 1989).
- BONMATI LIMORTE, Casimiro. «Los trovos», *Narria* : "Murcia". 1988, n^o 49-50.
- BOUVIER, Jean-Claude, y otros. *Tradition orale et identité culturelle. Problèmes et Méthodes* (París, C.N.R.S., 1980).
- BRAILOIU, Constantin. *Problèmes d'Ethnomusicologie* (Genève, Minkoff-Reprint, 1973).
- BRISSET MARTÍN, Demetrio. «Fiestas y cofradías de inocentes y ánimas en Granada». En *Boletín del VIII^o encuentro de Cuadrillas Comarca de los Vélez* (Vélez Rubio, Almería, 1991). pp. 16-20.
- CABALLERO BONALD, José M. *Luces y sombras del Flamenco* (Sevilla, Algaida, 1988). Col Temas Andaluces.
- CANO, Manuel. *La guitarra. Historia, estudios y aportacioines al arte flamenco* (Granada, Anel, 2/1991).
- CAPMANY, Aurelio. «El baile y la danza». En *Folklore y Costumbres de España* (Barcelona, Ed. Alberto Martín, 1944). 3 vol.
- CARO, Rodrigo. *Días geniales o lúdricos* (Madrid, Espasa-Calpe, 1978). 1^a ed. Sevilla, 1884. Manuscrito: 1619.
- CARO BAROJA, Julio. Prólogo a *La Málaga de comienzos de siglo*, de Manuel Blasco (Málaga, 1973). p. 12. Cit. en Mandly, 1984: 463.
- : *Los pueblos de España*. (Madrid, Istmo, 1981) 2 vol.

- . *Ensayo sobre la literatura de cordel*. (Madrid, Istmo, 1990).
- . *El carnaval*. (Madrid, Taurus, 1979). Cit. en Brisset, 1991.
- CARRILLO ALONSO, Antonio. *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar* (Sevilla, Editoras Andaluzas Unidas, 1988). Col. Biblioteca de la cultura andaluza n. 78.
- CASARES, Julio. *Diccionario Ideológico de la Lengua Española* (Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1992).
- CLIFFORD, J. *The Predicament of Culture* (Cambridge, Harvard University Press, 1988), pp 21-54. Traducción castellana: «Sobre la autoridad etnográfica», en GEERTZ, C.- CLIFFORD, J. (1996: 141-170).
- COLETTE, Marie-Noël. «L'invention musicale dans le Haut Moyen Âge: ponctuation et transposition». *Analyse musicale*, 1er trimestre, 1990. pp 7-17.
- CÓRDOVA Y OÑA, Sixto. *Cancionero Popular de la provincia de Santander* (Santander, Aldus, 1947). Especialmente libro IV (1955).
- COROMINAS, J – PASCUAL, J.A. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid, Gredos, 1980). 5 vol.
- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de Refranes y Frases proverbiales* (Madrid, Visor Libros, 1992).
- . *Arte Grande* (Ed. de Viñaza, 1626)
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, 1611 (Madrid, Castalia, 1994).
- CRIVILLÉ i BARGALLO, Josep. *Historia de la música española. El folklore musical* (Madrid, Alianza, 1983). Col. Alianza Música, n.7.
- DA PONTE, Pero. *Cancionero*. ca. 1250. Edición a cargo de Aurora Juárez Blanquer (Granada, TAT, 1988).
- DAVILLIER, Charles-DORÉ, Gustave. *Viaje por España*. Reed. del cap. XX (Sevilla, Fundación Machado, 1988).
- DELEITO Y PIÑUELA, José. *...también se divierte el pueblo* (Madrid, Alianza, 1988).
- DÍAZ VIANA, Luis. «El folklore dentro de las disciplinas antropológicas: tradición y nuevos enfoques». *Tercer Congreso de Folklore Andaluz*. Almería, 1990. (Granada, C.D.M.A., 1992). pp. 29-40.
- . *Música y Culturas* (Madrid, Eudema, 1993) Col. Eudema Antropología, Horizontes.
- . «La etnografía como actividad y discurso». VVAA. *Etnografía* (Barcelona, Boixareu Universitaria, 1995) pp. 260-270.
- DONATI, PIERPAOLO. *Público e privato. Fine di una alternativa?* (Bologna, L. Capelli, 1978).
- DONNIER, Philippe. «Le flamenco, ou le temps falsifié». *Analyse musicale*. 2º trimestre 1988. pp. 30-36.

- . *Flamenco. Relations temporelles et processus d'improvisation* Tesis doctoral dirigida por Bernard Lortat-Jacob en la Universidad de París X (París, pro manuscrito, 1996). 2 vol.
- DONOSTIA, P. José Antonio de. «El modo de «Mi» en la canción popular española». *Anuario Musical*, vol I, 1946. pp. 153-179.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro. *Cancionero Musical Manchego* (Madrid, C.S.I.C. 1951).
- ESTEBANEZ CALDERON, Seraffn. *Dos escenas flamencas* [Recopilación de dos de sus escenas: «Un baile en Triana» y «Asamblea General»] (Córdoba, Virgilio Márquez editor, 1984).
- ETZION, Judith. «The Spanish Fandango. From Eighteenth-Century «lasciviousness» to Nineteenth-Century exoticism». *Anuario Musical*. Barcelona, 1993, vol 48. pp. 229-250.
- FALLA, Manuel de. *Escritos sobre Música y Músicos* (Madrid, Espasa Calpe, 1988). Col. Austral n. 53.
- FANJUL GARCÍA, Seraffn. *Literatura Popular árabe* (Madrid, Editora nacional, 1977).
- FERICGLA GONZÁLEZ, Josep M^a «La etnografía y el comportamiento no verbal». En Aguirre, Angel: *Etnografía* (Barcelona, Boixareu, 1995). pp. 151-159.
- FINNEGAN, Ruth H. *Oral Poetry. Its nature, significance and social context* (Cambridge University Press, 1977) XIII.
- . *Literacy and orality: studies in the technology of communication* (Oxford, B. Blackwell, 1988).
- . *Oral traditions and the verbal arts: a guide to research practices* (London y New York, Routledge, 1992).
- FORD, Richard. *Las cosas de España* (Madrid, Turner, 1988).
- FREEDMAN, Sigfried J. *Corrientes de la investigación en ciencias sociales, 2. Antropología, Arqueología, Historia* (Madrid, Tecnos, 1981).
- FRENK ALATORRE, Margit. *Lírica española de tipo popular* (Madrid, Cátedra, 1977) Col. Letras Hispánicas n. 60.
- . *Estudios sobre lírica antigua* (Madrid, Castalia, 1978).
- GALÁN, Natalio. *Cuba y sus sonos* (Valencia, Pre-Textos, 1983).
- GALEOTE, Manuel. «Léxico rural del treviño de Córdoba, Granada y Málaga», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLV, 1990. pp. 131-166.
- GARCÍA MATOS, Manuel. *Danzas Populares Españolas. Andalucía, I* (Madrid, Sección Femenina del Movimiento, 1971) pp. 18-20.
- . *Magna Antología del Folklore Musical de España* (Madrid, Hispavox, 1979).
- . *Cancionero Popular de la provincia de Cáceres* (Barcelona, CSIC, 1982).
- GARCÍA MATOS-SCHNEIDER-ROMEY FIGUERAS. *Cancionero Popular de la provincia de Madrid* (Barcelona-Madrid, C.S.I.C., 1951) vol I.

- GARRIDO PALACIOS, Manuel. *Alosno, palabra cantada. El año poético en un pueblo andaluz* (Madrid, F.C.E. 1992).
- GEERTZ, Clifford. *El antropólogo como autor* (Barcelona, Paidós, 1989).
- . *La interpretación de las culturas* (Barcelona, Gedisa, 1995).
- GEERTZ, C., CLIFFORD, J. y otros. *El surgimiento de la antropología posmoderna* (Barcelona, Gedisa, 1996).
- GIL CALVO, Enrique. *Los depredadores audiovisuales. Juventud urbana y cultura de masas* (Madrid, Tecnos, 1985).
- GIL GARCÍA, Bonifacio. *Cancionero Popular de Extremadura* (t.I: Badajoz, Diputación, 1961; t. II: Badajoz, Diputación, 1959).
- . *Cancionero Popular de la Rioja* (Barcelona, CSIC, 1987).
- GÓMEZ PELLÓN, Eloy. «La evolución del concepto de etnografía». *Etnografía*. (Barcelona, Boixareu Universitaria, 1995). pp. 21-46.
- GOURLAY, D.A. «Towards a Reassessment of the Ethnomusicologist's Role in Research». *Ethnomusicology*, v. XXII, nº 1, enero 1978.
- GRIMA, Juan. *Turre. Historia, cultura, tradición y fotografía*. (Granada, ed. del autor, 1994).
- GUERRERO, Ana Clara. *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII* (Madrid, Aguilar, 1990).
- GUIDOBALDI, M^a Paola. *Vita e costumi dei romani antichi*. Museo della Civiltà Romana. (Roma, Quasar, 1992).
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *La copla flamenca y la lírica de tipo popular* (Madrid, Cinterco, 1990). 2 vol.
- GUTIÉRREZ DE ALBA, José M^a. *El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares* (Madrid, Impr. Gaspar, ca 1870. Copia facsímil: Valencia, librerías París-Valencia, 1995).
- IZA ZAMACOLA, José Antonio. *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranias y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. 1^a ed. 1788 (Reed. Córdoba, Demófilo, 1982).
- JIMENEZ PEREZ, Francisco-PUENTE MUNGUÍA, Carmen. «Epoca dorada del cante onubense». *Historia del Flamenco* (Sevilla, Tartessos, 1995) t. III, pp. 217-229.
- JOUTARD, Philippe. *Ces voix qui nous viennent du passé* (París, Hachette, 1983). Trad. castellana *Esas voces que nos llegan del pasado* (México, FCE, 1986).
- KRAUEL HEREDIA, Blanca. *Viajeros británicos en Andalucía de Christopher Hervey a Richard Ford (1760-1845)* (Málaga, Universidad, 1986).
- KWABENA NKETIA, J.H. «The Juncture of the Social and the Musical: The Methodology of Cultural Analysis». *The World of Music*. vol XXIII, n. 2, 1981, pp 22-35 (Symposium '80 - On Methodology).
- LARREA, Arcadio. *El flamenco en su raíz* (Madrid, Editora Nacional, 1974).

- LEBLON, Bernard. *El cante flamenco. Entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas* (Madrid, Cinterco, 1991).
- LIST, George. «Ethnomusicology: a Discipline Defined». *EM XXXIII*, 1979, p.1
- 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.
- LLANO, Alejandro. *La nueva sensibilidad* (Madrid, Espasa-Calpe, 1988).
- LLOBERA, Josep R. *La identidad de la antropología* (Barcelona, Anagrama, 1990).
- LÓPEZ PÉREZ, Manuel. «Notas sobre el fandango tradicional de la provincia de Jaén». *Boletín XI^o Encuentro de Cuadrillas Comarca de los Vélez* (Vélez Rubio, Almería, 1995). pp. 24-28.
- LORD, Albert B. *The Singer of Tales* (Cambridge, Harvard University Press, 1965).
- LÓMAX, Alan. *Folk Song Style and Culture* (New Brunswick, New Jersey, Transatio Books, 1968).
- : «Estructura de la canción y estructura social». *Ethnology*, I, 1962. pp. 425-451. Traducción al castellano: Irma Ruiz, 1988 (Cátedra de Introducción a una antropología de la música, U.B.A.).
- LORTAT-JACOB, Bernard. «Petit traité d'impertinence ou critique de la distinction». *Analyse Musicale*, Abril. 1991. pp. 74-77.
- LUQUE BAENA, Enrique. «Antropólogos y folkloristas: desencuentros y confluencias». *IV^o Congreso de Folklore Andaluz*. Sevilla, 1992 (Granada, C.D.M.A., 1993) pp. 19-31.
- LUQUE NAVAJAS, José. *Málaga en el cante* (Málaga, La Farola, 1988).
- LUNA SAMPERIO, Manuel. *Las cuadrillas de Murcia* (Murcia, Trenti, 1992).
- MAGRINI, Tullia. *Uomini e Suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale* (Bologna, Clueb, 1995).
- MANDLY ROBLES, Antonio. «Vigencias y amenazas al ritual popular: La Fiesta de Verdiales». En *VVAA: Antropología cultural de Andalucía* (Cádiz, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1984). pp. 463-479.
- . «Verdiales: la raíz y el ritmo». *Música oral del Sur* n.1, 1995. pp.128-161.
- MANUEL, Peter. «Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic Musics». *Yearbook for Traditional Music*, XXI, 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).
- MARRERO, Vicente. *El enigma de España en la danza española* (Madrid, Rialp, 1959).
- MARTÍ I PEREZ, Josep. «El folklorismo. Análisis de una tradición "prêt a porter"». *Anuario Musical* 45, 1992. pp. 318-349.
- . *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición* (Barcelona, Ronsel, 1996).
- MARTÍN RUIZ, Alonso. *Raíces y costumbres Verdialeras* (Málaga, Grafinter, 1989).

- MARTÍN SALAZAR, Jorgue. *Los cantes flamencos* (Granada, Diputación, 1991).
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, «La canción tradicional española». *Folklore y costumbres de España*, (Barcelona, 1931). 2 vol.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *España, Eslabón entre la Cristiandad y el Islam* (Madrid, Austral, 1968) Col. Austral n. 1280.
- . *Poesía árabe y poesía europea* (Madrid, Espasa Calpe, 1973). Col. Austral n. 190.
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music* (Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1964).
- . «Definitions of Comparative Musicology and Ethnomusicology: An Historical Theoretical Perspective». *Ethnomusicology*, 2, 1977, vol. XXI, pp. 189-204.
- MINGOTE, Angel. *Cancionero Musical de la provincia de Zaragoza* (Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, C.S.I.C., 1981).
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español* (Madrid, Gredos, 1981). 2 vol.
- MOLINO, Jean. «Analyser» *Analyse Musicale* Número especial I Congreso Europeo de Análisis Musical. Junio 1989. pp. 11-13.
- MORINIGO, Marcos A. *Diccionario de americanismos* (Buenos Aires, Muchnik editores, 1966). 2ª ed. Barcelona, 1985.
- MYERS, Helen. *Ethnomusicology. An Introduction* (The New Grove handbooks in musicology). (Londres, Helen Myiers editor, 1992).
- NATTIEZ, Jean-Jacques. «S. Arom: *Polyphonies et Polyrythmies D'Afrique Centrale. Structure et Méthodologie*. (1985, SELAF, Paris)». Parte 1: «Résumé et présentation critique» –pp. 66-74– y 3: «Arom, ou le sémiologue sans le savoir» –pp. 77-82–. *Analyse Musicale*, Abril 1991.
- . «Musique, structure, cultures». *Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia* (Roma, Libreria Musicale Italiana, 1995). pp 37-54.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis. *Cantes y Bailes de Granada* (Málaga, Arguval, 1993) Col. Aldaba.
- NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology* (New York-Londres, Collier Macmillan, 1964).
- . «Ethnomusicology Today». *World of Music*, XVII/4 (1975), p. 11.
- . *Música folklórica y tradicioinal de los continentes occidentales* (Madrid, Alianza, 1985).
- OCÓN, Eduardo. *Cantos Españoles* (Málaga-Leipzig, 1874). Ed. consultada: 1888.
- OLMEDA, Federico. *Folklore de Burgos* (Burgos, Diputación Provincial, 1992).
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London and New York, Methuen, 1982). Trad. italiana constlada: *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. (Bologna, Il Mulino, 1986).

- ORTIZ, Fernando. *Los Bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (La Habana, Letras Cubanas, 1ª reimp. 1985).
- ORTIZ NUEVO, José Luis. *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del S. XIX* (Sevilla, El Carro de la Nieve, 1990).
- PALACÍN PALACIOS, Concepción. «El baile de verdiales de antaño». *Isla de Arriarán, revista cultural y científica*. II, Málaga, 1993, pp. 117-119.
- PALATÍN, Fernando. *Diccionario de Música* (Sevilla, 1818) Edición y estudio de Angel Medina (Oviedo, S.P.U., 1990).
- PANIAGUA PÉREZ, Angel. *El fandango del Andevalo y de la Sierra de Aracena* (Sevilla, pro manuscrito, 1989) pp. 1-20.
- PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español* (Barcelona, Boileau, 2/1958) 4 vol.
- PELINSKI, Ramón. «Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom. en *Simposio Europeo sobre la promoción de los Patrimonios Musicales Populares y Tradicionales de Europa* (Conferencia Europea de la Música, Toledo, 1991).
- . «El Tango Nómada». *South America, Central America, México and the Caribbean, volume II, The Universe of Music: A History* (Washington DC: The Smithsonian Institution Press, 1995).
- . «De la historia escrita a la historia oral: La Danza Guerrera de La Todoella». *Anuario Musical*, 46. Barcelona, 1991. pp. 321-343.
- . «Oralidad: ¿Un débil paradigma o un paradigma débil?» *Anuario Musical* 43. Barcelona, 1988. pp. 257-268.
- . *Presencia del pasado en un cancionero castellanense* (Castellón, Diputación, 1997). Col. Biblioteca de les Aules.
- . «Etnomusicología y discursos posmodernos». *Codexxi*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *España desde la Opera a la Zarzuela* (Madrid, Alianza, 1967).
- PÉREZ, Eric. *Flamenco, recorrido de un arte* (Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996).
- PITARCH I ALFONSO, Carles. *El Cant Valencià d'Estil: Apuntes para un estudio conceptual e histórico* (Valencia, la Máscara, 1997).
- REIG I BRAVO, Jordi. «Anàlisi Musicològica del Cant d'Estil». En *Antologia del Cant Valencià d'Estil* (Valencia, Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, 1997).
- RICE, Timothy. «Toward a Remodeling of Ethnomusicology». *Ethnomusicology* 31, 1987, n.3. pp. 469-488.
- RIEMANN, Hugo. *Riemann Musiklexikon*. Hans Heinrich Eggebrecht editor (Mainz, B. Schott's Söhne, 12/1967). 3 vol.

- RIOJA, Eusebio. *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. Bienal de arte Flamenco, VI, El Toque (Sevilla, Texto e Imagen S.A., 1990).
- RIVERA Y TARRAGÓ, Julián *La Música árabe y su influencia en la española* (Madrid, 1927). Reimpresión: Madrid, Mayo de Oro, 1985.
- ROBERTS, John Storm. *La música negra afro-americana* (Buenos Aires, Víctor Lerú, 1978).
- ROBERTSON, Ian. *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España (1760-1855)* (Madrid, Editora Nacional, 1975).
- RODA, Cecilio de. «Los instrumentos músicos y las danzas en el Quijote». *El Ateneo de Madrid en el III centenario de la publicación de El Ingenioso Hidalgo...* (Madrid, 1905).
- RODRIGUEZ AGUILERA: *La poesía popular en la serranía sur de Córdoba*. (Lucena, Gráficas González, 1987).
- RODRIGUEZ BECERRA, Salvador. *Las fiestas de Andalucía*. (Granada, Editoriales Andaluzas Unidas. 1985). Col Folclore, nº 28.
- RODRÍGUEZ COSANO, Ricardo. *Enigmas del Cante Flamenco* (Sevilla, Rodríguez Cosano Editor, 1990).
- ROMERO, José. *Joaquín Turina ante la estética flamenca* (Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1984).
- ROMERO ESTEO, Miguel. *Historia y musicología de los verdiales* (Málaga, Diputación, 1995).
- ROSSY, Hipólito. *Teoría del cante jondo* (Barcelona, CREDSA, 1966).
- RUIZ FERNÁNDEZ, José. «Expresiones de la Cultura del Pueblo: El Fandango». Comunicación Vº Congreso Folklore Andaluz. Málaga, 1994. *Boletín XIº Encuentro de Cuadrillas Comarca de los Vélez* (Almería, 1995). pp. 38-44.
- SALAÚN, Serge. *El cuplé (1900 - 1936)* (Madrid, Espasa-Calpe, 1990). col. Austral.
- SALAZAR, Adolfo. *La danza y el ballet* (México, F.C.E., 1964).
- SALÓM, Andrés. *Los cantes libres y de Levante* (Murcia, Editora Regional, 1982).
- SAMPEDRO Y FOLGAR, Casto - FILGUEIRA Y VALVERDE, José. *Cancionero Musical de Galicia* (Madrid, Bermejo Impresor, 1942). 2 vol.
- SANZ de PEDRE, Mariano. *El Pasodoble español* (Madrid, Sanz de Pedre editor, 1961).
- SCHÖMBERG, Arnold. *Armonía* (Madrid, Real Musical, 1979).
- SCHUBARTH, Dorothé - SANTAMARIA, Antón. *Cancioneiro Galego de Tradición Oral* (La Coruña, Fundación P. Barrié de la Maza, 1982).
- SEEGER, Charles. *Studies in Musicology. 1935-1975* (Berkeley-Los Angeles-London, University Press, 1977). Especialmente pp 168-181.
- SEGUI, Salvador. *Cancionero Musical de la Provincia de Alicante* (Alicante, Diputación, 1973).

- SELLEN, Jean Marc. «Langage du fandango. De la poétique musicale au sens poétique du *cante jondo*». *Anuario Musical*, 1995, n.50. pp. 245-270.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *La música en Canarias*. (Las Palmas de Gran Canarias, El Museo Canario, 1977). col Temas Canarios.
- SNEEUW, Arie C. «El flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert». *Candil* 1991 n. 74. pp. 657-669.
- SUAREZ PAJARES, Javier. «El Bolero. Síntesis histórica». En *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional* (Madrid, Minsiterio de Cultura, 1992) pp. 187-193.
- SWINBURNE, Henry. *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* (London, P. Elmsly, 1787). 2 vol.
- TORRES, Norberto. «Importancia de la guitarra actual en el flamenco» (*Sevilla Flamenca* 1993, n. 82) pp. 48-51. n. 83, pp. 41-46, n.84, pp. 10-12.
- . «Universalidad guitarrística del flamenco». (París, XXI Congreso de Arte Flamenco, 1993). pp 49-70.
- . «Los fandangos de Almería: contexto general y análisis musicológico» (Almería, pro manuscrito, 1994).
- TORRES RODRÍGUEZ, M^a de los Dolores. *Cancionero Popular de Jaén* (Jaén, Instituto de Estudios Jiennenses del C.S.I.C., 1972).
- TRAPERO, Maximiano (editor). *La décima popular en la tradición hispánica*. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima (Las Palmas de Gran Canaria, M Trapero editor, 1994).
- TURINA, Joaquín. *La Música Andaluza* (Sevilla, Alfar, 1982).
- VELASCO, Honorio M. *Tiempo de Fiesta. Ensayos atropológicos sobre las fiestas en España* (Madrid, Tres-Catorce-Diecisiete, 1982).
- VICENTE LARA, Juan I. de. *El Chacarrá y sus tradiciones* (Cádiz, Junta Actividades Culturales del Minist. de Cultura-Campo de Gibraltar, 1982).
- V.V.A.A. *Canciones y danzas del Condado de Cocentina* (Valencia, Instituto de Musicología-Diputación). Sin reseña de año de publicación. Col. Cuadernos de Música Folklórica Valenciana.
- VVAA. *Diccionario de Autoridades (De la Lengua Castellana)* (Madrid, 1732, reed. Gredos, 1969).
- YEPES STORK, Ricardo. *Fundamentos de Antropología filosófica* (Navarra, EUNSA, 1996). 516 pp.
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale* (Paris, 1983). Traducción al castellano: *Introducción a la poesía oral* (Madrid, Taurus, 1991). Col. Humanidades/T³ y crítica literarias, n.326.
- . *La letra y la voz de la «literatura» medieval* (Madrid, Cátedra, 1989) 377 pp.