

De lo Folklórico a lo Flamenco
LOS CANTES DE ALMERIA (I)

Norberto Torres



De lo Folklórico a lo Flamenco

LOS CANTES DE ALMERIA (I)

Norberto Torres



1) FANDANGOS Y VARIANTES.

El fandango está considerado como uno de los aires de danza con más presencia en la península, y con mayor divulgación. Charles Davillier señalaba la pasión de los españoles por el bolero y el fandango, escribiendo que este último era ya conocido hacia finales del siglo XVII, y haciendo referencia a la famosa carta del sacerdote Martí fechada a 16 de Febrero de 1712, carta en latín en la cual describía el fandango de Cádiz (DAVILLIER, 1988, p.93). Desde entonces, está considerado este documento como uno de los primeros que se tiene sobre el fandango, junto a su primera mención en el entremés de principio del XVIII. «El novio de la aldeana» (CRIVILLE i BARGALLO, 1983, p.221, 222). No faltan tampoco orígenes de su etimología, como las de Corominas que indica que en Portugal en el siglo XVI, esfandangado se aplicaba a un tipo de cante popular (COROMINAS, 1967, p. 267). Otras lo hacen originario de las Indias Occidentales, de posible raíz africana, como recoge Alvarez Caballero (ALVAREZ CABALLERO, 1981 p. 66).

Lo que sí está claro es que todavía no se sabe con ciencia cierta de dónde procede el fandango, y cuándo empezó a tomar carta de naturaleza, a pesar de su extensión en casi toda la península, quizás porque falte todavía el estudio monográfico definitivo sobre esta danza, que tanto tuvo y tiene que ver con nuestro folclore musical, y con el flamenco. Lo que sí parece razonable suponer, es que desde su origen está ligado a baile o bailes, que gozaron de gran popularidad y que por ello pasaron a formar parte del pueblo y de sus tradiciones. Hay testimonios escritos de esta popularidad, y lógicamente de la presencia de Maestros de danza, que estilizaron el fandango. El ferviente discurso hispanofilia que introduce la colección de seguidillas, tiranas y polos de Don Preciso es ciertamente ilustrativo: «Apenas por los años de quarenta se presento en Madrid, de vuelta a sus viajes de Italia, el célebre Maestro de baile Don Pedro de la Rosa (digno de mejor fortuna por su nacimiento, y que hoy vive en Madrid sujeto a la suerte que le proporciona este ejercicio), se instruyó a fondo de nuestro baile Manchego, y como hombre que había adquirido un perfecto conocimiento de arte de danzar, reduxo las seguidillas y el fandango a principios y reglas



Almería antigua. Paseo del Principe Alfonso.

Foto: VOZ DE ALMERIA.

sólidas, con las cuales a poco tiempo pudo formar discípulos que acreditaron su talento y maestría» (IZA ZANACOLA, 1982, p.13).

Si Don Preciso, nacionalista «avant l'heure», se queja de las influencias francesas, y sobre todo italianas en los músicos y coreógrafos españoles en este final del siglo XVIII, otros observadores como un anónimo francés escribirá en 1975 que «Los jardineros (de El Escorial)..., pasan descuidadamente todo su tiempo tocando la guitarra, instrumento que hace más daño a España que la sequía o el granizo», o bien el Marqués de Langle en 1784 que «Los moros la llevaron a España: es el instrumento nacional. Hombres, mujeres, ancianos, niños, todos los españoles rasguean la guitarra: es el instrumento más arrebatador, el más delicioso de oír durante la noche. Durante la noche está en todas partes y fue siempre la base continua, la base natural de todos los instrumentos: es a la noche a la que la guitarra debe sus bellezas, sus efectos, su magia, sus acordes más conmovedores» (RIOJA Y CAÑETE DIAZ, 1987, p.66). Buscando la presencia de la guitarra en los primeros tiempos del flamenco, Eusebio Rioja y Angel Luis Cañete rastrean 22 obras significativas y la ponencia de Elías Torres Sadaba (TERES SADABA, 1969), ofreciendo una relación de los cantes y bailes que les consta documentalmente se interpretaron entre 1800 y 1880. Entre los 77 cantes que censan por orden alfabético, relativo al fandango y derivados, encontraremos fandangos, granadinas, javeras, malagueñas, malagueñas de la Parrala, malagueñas por el estilo de la javera, rondeñas, rondeñas del Negro, seguidillas afandangadas. Entre los 65 bailes censados, fandango, fandango robao, malagueñas, rondeñas. Sobre esta relación de cantes y bailes, llegarán a afirmar que «la mayoría de las formas citadas se cantan y bailan indistintamente. Escasas son las que descubrimos cantadas solo como «Para escuchar». Se trata sin duda de otro rasgo folclórico, donde la principal función desempeñada por la música, es la del baile. Y a ésta subordinan todos los demás

elementos» (RIOJA Y CAÑETE DIAZ, Córdoba, 1988). Esta supeditación de la música al baile parece mantenerse sin alteraciones cuando escuchamos y observamos las malagueñas de la Comarca de Los Vélez. En la zona de la Alpujarra, además de esta función de apoyo rítmico al baile sobre todo, parece añadir otra, como servir de acompañamiento y climax emocional al trovo.

Otra fuente de información sobre los bailes son las hemerotecas. El vaciado de noticias referentes al flamenco en la prensa de Sevilla de 1812 a 1889 señala la presencia abrumadora y popularidad que gozaban las malagueñas, sean bailadas como «baile nacional o de palillos», tocadas por concertistas de guitarra como Julián Arcas o Parga, voces de tiples en zarzuelas, voces populares o voces flamenca de cantaores y cantaooras. (ORTIZ NUEVO, 1990).

Si desde el punto musical, estas noticias o estos testimonios literarios deben tomarse con cierta reserva, tenemos también comentarios de músicos y/o musicólogos sobre los bailes que nos interesan.

Becado por el gobierno belga después de haber ganado el concurso nacional de composición musical, el musicólogo y compositor François Auguste Gevaert visita España de 1849 a 1851. Fruto de este viaje es un informe al Ministro del Interior sobre el estado de la música en España, publicado en 1852 en el Boletín de la Academia Real de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica, que el hispanista Arie C. Sneeuw acaba de publicar y comentar en la revista especializada de flamenco Candil. Gevaert divide los aires musicales de la parte meridional de España, cuyos orígenes supone árabes, como era de esperar en la época, de dos grandes grupos:

- 1) Los cantes propiamente dichos, que se designan con el nombre de cañas o de playeras.
- 2) Los aires de danza que se denominan, según la localidad, fandangos, malagueñas o rondeñas.



Almería antigua. Plaza de Toros.

Foto: VOZ DE ALMERIA.

De esta división que informa tanto el flamenco «primitivo» o «pre-flamenco» como el folclore musical, nos interesa los aires de danza en el presente estudio.

Su descripción no tiene desperdicio: «Los aires de danza suelen componerse de dos partes distintas:

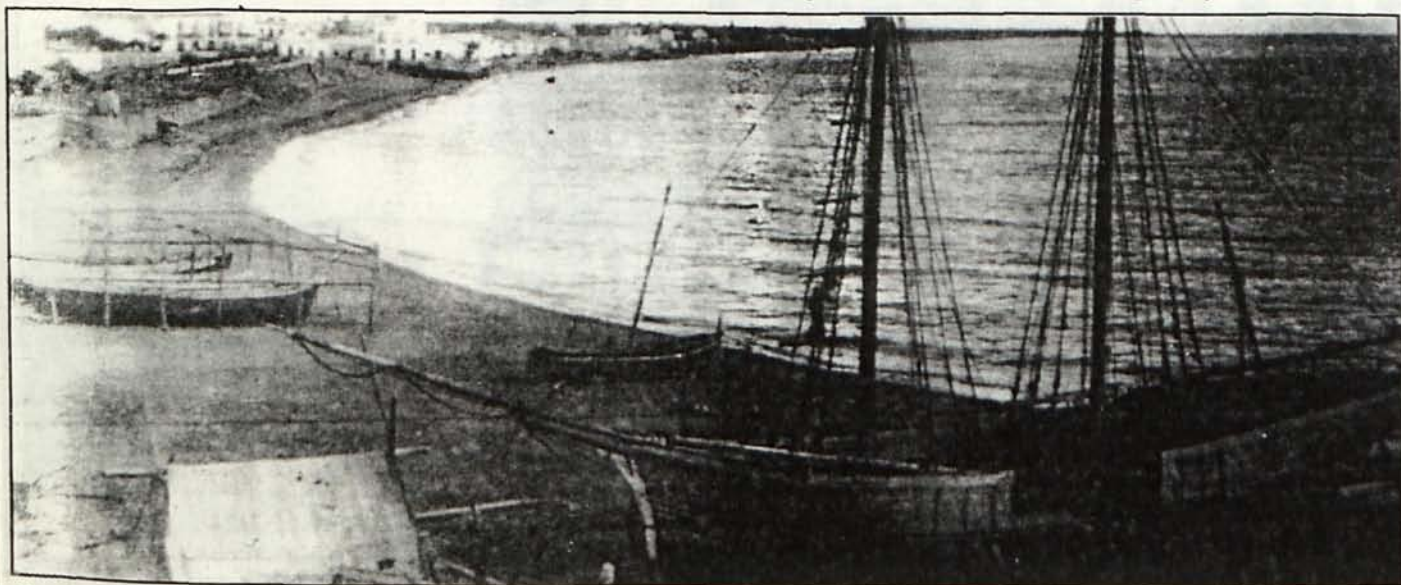
1) el ritornelo instrumental; 2) la copla.

La primera parte es invariable -al menos en cuanto al fondo melódico- para todos los aires del mismo género. La copla varía cada vez, ya sean en la parte poética, ya en la musical. Sus formas son más sencillas y menos vagas que las de la caña. 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 más al final. Sus letras, de acuerdo con el carácter de la tierra, están llenas de imágenes hiperbólicas, y el canto suele distinguirse por una originalidad netamente africana... La tonalidad es la misma que la de todos los aires españoles de origen árabe, es decir, que está basada en esta escala que corresponde al tercer modo eclesiástico... 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... Los aires de esta especie tienen, por lo común, un compás de 3x4 bastante vivaz». En cuanto al rito que acompaña la letra y la copla, aunque no lo precise, Gevaert nos describe, con la obligada exageración romántica de un viajero de 19 años, toda una pugna trovera: «El canto y la letra de la copla a menudo son improvisados por el intérprete, y algunos de ellos despliegan ahí una imaginación y un talento extraordinarios. Es sobre todo entre los gitanos andaluces donde encontramos a estos improvisadores, y a veces los más renombrados de estos cantores de desafían unos a otros. Estos singulares concursos dan lugar frecuentemente a contiendas más sangrientas, donde la navaja representa el papel protagonista, y que muchas veces terminan con la muerte de uno de los cantores» (SNEEUW, 1991

p. 657,670). Lo esencial sobre el fandango está apuntado aquí, y los posteriores escritos sólo vendrán a confirmarlo. En 1874 el organista y compositor malagueño Eduardo Ocón viene a decir lo mismo en su cancionero, agrupando bajo la denominación de fandango, a malagueñas, rondeñas, granaínas y murcianas (estas dos últimas no referidas por Gevaert en 1862, y sin embargo Davillier en 1892 hablaba de las granadinas como danza ejecutada por una sola bailarina). Aportará precisiones sobre los instrumentos (guitarra, castañetas, castañuelas o palillos, triángulo, platillos pequeños y algunas veces el violín). No aporta como factor diferenciador entre estilos la localidad, sino el tono y alguna variante en los acordes (OCON, 1888, P.80). Estas apreciaciones de Ocón serán recogidas por Pedrell a la hora de comentar las transcripciones que propone de estos estilos (PEDRELL, 1958, p. 64, vol. II).

Eduardo Torner, hará la misma descripción del fandango, de cuatro versos literarios y seis musicales y, siguiendo a Ribera, encontrará claro origen árabe y un fandango inicial que origina los demás, el fandango andaluz. Si afirma que es muy difícil para quien no tenga mucha costumbre de oír estos cantos, diferenciarlos entre ellos, será la introducción instrumental la que permitirá establecer esta diferenciación. Se refiere aquí seguramente a los diferentes estilos flamencos que el fandango ha generado, estando ya organizados estéticamente en torno a derivaciones de la cadencia andaluza producidas por las peculiaridades de la guitarra, entre ellas su afinación, como lo hemos analizado en ponencias (TORRES CORTES, 1993, 1994), cuando Torner realiza sus trabajos sobre el folclore musical (TORNER, 1944), el flamenco está ya estructurado en sus formas esenciales.

El bimodalismo del fandango volverá a ser descrito por García Matos después de elaborar su impresionante antología del folclore musical de España, y de analizar sus



Almería antigua. Ensenada antes del Puerto. 1860.

Foto: VOZ DE ALMERIA.

rasgos esenciales: «Seis frases de cuatro compases cada una -o de tres- componen la copla del fandango, que es precedida de una introducción ritornello, instrumental en el modo de mi sabido ya. La primera de las frases entra modulando en su cadencia -régimen armónico fijo asimismo- al modo mayor de la nota que se sitúa a la tercera mayor inferior del mi (do), nueva tónica; la segunda va al 4º grado de ésta, la tercera recae sobre ella, la cuarta va al 5º grado, la quinta vuelve a la tónica y la sexta regresa al modo de la introducción. Semejante forma de incisivo y feliz contraste, es la propia, a la vez, de la malagueña, la rondeña y la granaína, y en sus vivas expresiones realizase siempre creaciones inspiradísimas y de belleza admirable y conmovedora» (GARCIA MATOS, 1960). También Rossy incidirá en el bimodalismo del fandango en la clasificación de los estilos flamencos que propone (ROSSY, 1966).

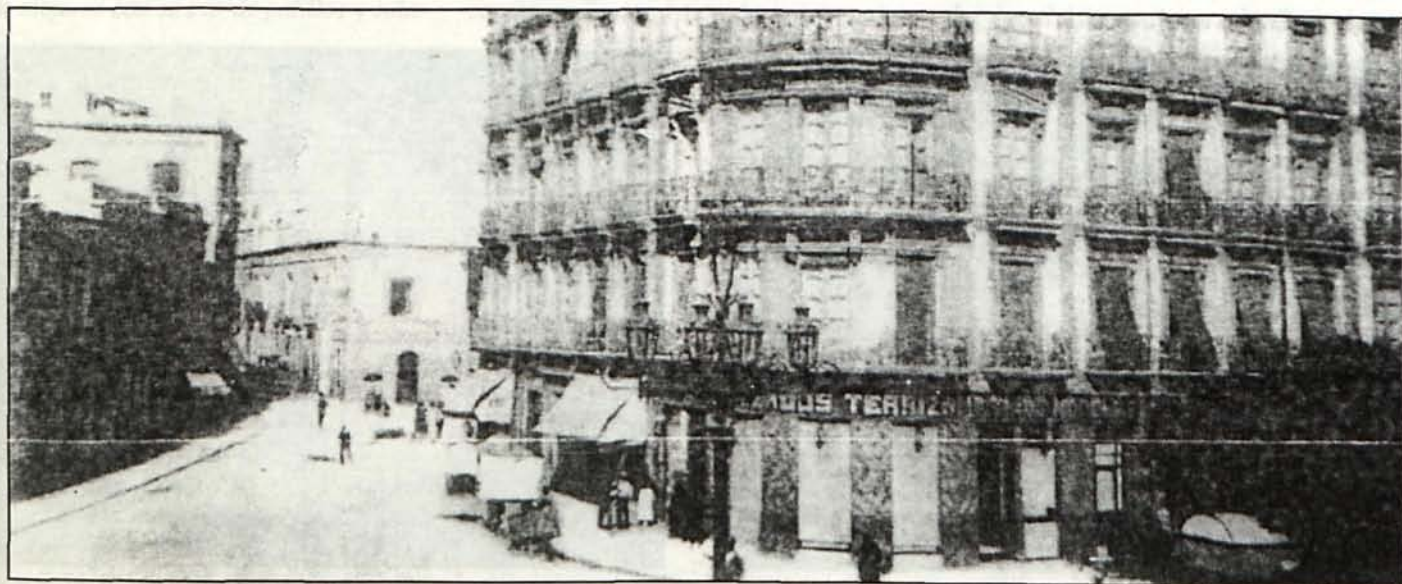
Otros autores consideran equivocada esta noción de bimodalismo aplicada al fandango, sobre todo en las interpretaciones de los cantaores flamencos, manteniendo que solo están en el modo dórico, como Patricio Galindo: «En la técnica musical el cambio de modo o tono, o de ambos a la vez, implica necesariamente una cadencia, un reposo, esto es, un ictus que esté bien definido modal, tonal y rítmicamente. Esto no ocurre en dichos cantes, pues los tercios de salida y caída, principio y fin del cante, que podríamos llamar expositivo al primero y reexpositivo o resolutivo al segundo, están en modo dórico flamenco y los tercios 2º, 3º, 4º y 5º no presentan cadencias propiamente dichas, sino semicadencias en diferentes grados del modo dórico flamenco y en especial en el VI y VII grados. Grados estos que son los básicos o tonales de los modos mayor y menor, respectivamente. Esto, innegablemente, confunde y difumina bastante el modo» (GALINDO, 1974, p. 42). Galindo habla de modo dórico flamenco, es decir de una forma particular que los intérpretes y «creadores» del flamenco tienen de utilizar el modo dórico y que configura uno de los rasgos esenciales de la estética flamenca. Esta utilización puede estar en conflicto

con la de un intérprete ligado al mundo del folclore. Determinar en qué consiste esta utilización del modo dórico, y en qué medida se diferencia de un fandango de baile de cualquier localidad nos conduciría quizás a observar de cerca uno de los pasos de lo folclórico a lo flamenco, en formas supuestamente iguales. También nos ayudaría a determinar el grado de aflamencamiento de los distintos fandangos, y quizás encontrarnos con que bajo este término se esconde una pluralidad de formas de cantar, y por consiguiente una complejidad del arte popular.

Sugiriendo una vía de investigación después de establecer un paralelismo entre los «bailes de candil» y los «bailes de cascabel», cuyo origen morisco ha sido puesto de manifiesto por Elena Pezzi (PEZZI, 1990, p. 259, 268). Miguel Angel Berlanga ha reclamado recientemente la necesidad de ahondar en las claves coreográficas del fandango, este baile que hizo ruborizarse hasta los ojos al «impúdico» Beaumarchais ■

BIBLIOGRAFIA

- ALVAREZ CABALLERO, Angel. - Historia del cante flamenco. Alianza Editorial, Madrid, 1981.
 BERLANGA, Miguel Angel. - Algunas acotaciones para la definición del concepto «fandango». Análisis musicológico. V Congreso de Folclore Andaluz, Málaga 1994. En preparación.
 COROMINAS, J. - Breve diccionario etimológico. Madrid, Gredos, 1967 (2).
 CRIVILLE i BARGALLO, J. - Historia de la música española (2) El folclore musical. Alianza Música, Madrid, 1983.
 GALINDO, P. - Método de guitarra flamenca. Guillermo Lluquet, Valencia, 1974.
 GARCIA MATOS, M. - Antología del Folklore Musical de España, "Hixpavos" Madrid, 1960.
 IZA ZAMACOLA, J.A. - Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra. 1ª ed. 1799, reedición en Demófilo, Córdoba, 1982.
 DAVILLIER, C. - Danzas Españolas, 1ª Ed. 1862, reedición Fundación Machado y Bienal de Arte Flamenco, Sevilla, 1988 (se trata del capítulo XX de Viaje por España).
 OCON, E. - Cantos españoles, Málaga y Leipzig, 1888. (1ª ed. 1874).
 ORTIZ NUEVO, J.L. - ¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX, ed. el carro de la nieve, Sevilla, 1990.
 PEDRELL, F. - Cancionero musical popular español, ed. Boileau, Barcelona, 1917-1922. Ed. consultada, cuarta edición, 1958.
 PEZZI, E. - Los llamados «bailes de cascabel» y los moriscos, III Congreso de Folclore Andaluz, Almería, ed. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1992.
 RIOJA, E. Y CAÑETE DIAZ, A.L. - La guitarra en los primeros tiempos del flamenco. Actas del XV Congreso Nacional de Actividades Flamenca, Benalmádena, 1987.
 La guitarra en los primeros tiempos del flamenco. (2) Actas del XVI Congreso Nacional de Actividades Flamenca, Córdoba, 1988.
 TERES SADABA, E. - Testimonios literarios para la historia del cante flamenco (1750-1850). Actas de la Reunión Internacional de Estudios sobre los Orígenes del Flamenco. Centro de Estudios de Música Andaluza y de flamenco, Madrid, 1969.
 TORNER, E. - «La Canción tradicional española» in Folklore y costumbres de España. Tomo II. Ed. Alberto Martín. Barcelona, 1944. (edición facsímil, 1988).
 TORRES, N. - Universalidad guitarrística del flamenco. Actas del XXI Congrès d'Art Flamenco, París, 1993.
 Sobre el toque de rondeña, Actas del XXII Congreso de Arte Flamenco, Estepona, 1994.
 SNEEUW, A.C. - «El flamenco descrito en 1850 por François A. Cevaert» en Revista de Flamenco Candil, Jaén, 1991, n° 74.
 ROSSY, H. - Teoría del cante jondo, ed. Credsá, Barcelona, 1966.



Almería antigua. Puerta de Puchena.

Foto: VOZ DE ALMERIA.

DE LO «FOLCLORICO» A LO «FLAMENCO»: LOS CANTES DE ALMERIA (II)

Norberto Torres



FANDANGOS DE ALMERIA

El baile de fandango ocupa un lugar importante en el repertorio del folclore musical almeriense. Siempre que se alude a las danzas o bailes de Almería, se recurre a una repetida descripción del cantaor y guitarrista **Fernando de Triana**, quien, como confirma **Gonzalo Rojo** en su reciente monografía dedicada a **Juan Breva** (ROJO, 1992: 100-101), visitó Almería a principios de siglo. Describe así lo que ve en Almería: «*Ya que estamos en la costa, trasladémonos en un momento a Almería, cuna gloriosa del sin par cantador por Levante Antonio Grau Mora (Rojo el Alpargatero). En esta simpática capital, siguiendo la tradición, se celebra todos los años la fiesta del fandango en la forma siguiente: en el centro del paseo del Príncipe se levanta un pequeño escenario, del que toman posesión varios cantadores y guitarristas; a la hora anunciada están preparadas las parejas de baile; alternan dichos cantadores y guitarristas, y a la voz de un solo cantador he visto yo bailar a más de cien parejas en el hermoso paseo; todas las mujeres con su par de palillos y sola-*

mente el ruido de tanta castañeta es capaz de apagar a un coro. (Los bailarines son voluntarios). ¡Qué fiesta más emocionante! ¡Así es el verdadero fandango: bailable!» (DETRIANA, 1986:274). Es curioso observar que todavía hoy, los ensayos del grupo municipal de folclore de Almería corresponden a la descripción de **Fernando de Triana**: una voz aguda y chillona (¡No hay otro remedio!) acompañada por bandurrias, laúdes y guitarras con cejillas pelea con las castañuelas de unas cincuenta personas que forman parejas de baile. Tenemos aquí una verdadera cultura del ruido, tan presente en las manifestaciones festivas andaluzas (recuérdese la predilección pirotécnica de no pocas fiestas patronales, destacando en el sur de Almería la del Cristo de la Luz de Dalías, fiesta basada en la pólvora, que **José Ruiz Fernández** relaciona con la antigua costumbre morisca de «hacer correr la pólvora» (RUIZ, 1989:65), o bien en el norte de la provincia las carretillas de Olula del Río, verdadero rito purificador por medio del fuego y del ruido). Lógicamente esta cultura tendrá consecuencia en el tipo de instrumentos

elegidos por el pueblo para acompañar sus bailes, prevaleciendo cordófonos con sonidos agudos (bandurrias, violines, laúdes, guitarras con cejilla al cinco o al siete...) e instrumentos de percusión con sonido agudo penetrante (palillos, platillos, pandero...). Esta cultura del ruido nos llevará lógicamente más adelante a reflexionar sobre el tipo de educación musical que los practicantes del folclore musical reciben, y su consecuencia en el juicio del público, cuando aparecerá este público, ya exigente, y que aspirará a escuchar formas estilizadas y de mayor complejidad.

Manuel del Aguila debe de aludir a la misma fiesta cuando escribe que se organizaban concursos de fandangos y boleros, llamados bailes de postizas, en los festejos de agosto, «*generalmente interpretados por parejas o pequeños grupos, en una especie de escenarios levantados en la Puerta de Purchena y, más tarde, en el llamado Boulevard del Príncipe, que, en representación de los barrios y barriadas de la Ciudad, e incluso de algunos pueblos de la Provincia, optaban a los premios concedidos por el Ayuntamiento o las Sociedades*



Sierra de Filabres. Sorbas. Foto: NORBERTO TORRES.



Sierra de Filabres. Agricultor. Foto: NORBERTO TORRES.

recreativas» (DEL AGUILA, 1983:1457). Si los bailes de postizas alcanzan gran popularidad durante una feria concedida a perpetuidad para Almería por **Carlos IV**, en una Real Provisión de 1807 (NUÑEZ, 1983:1424), también suelen celebrarse en la capital en fechas diferentes para amenizar verbenas o celebrar las Cruces. Así lo documenta la prensa de la época. Dos ejemplos: «*Verbena: la de San Antón, fue muy celebrada la noche del lunes en el barrio de aquel nombre, a pesar del mal tiempo que reinaba... El rasgueo de alguna que otra guitarra y el son de las postizas no faltaron tampoco, que esta es la nota indispensable en tales fiestas*» (CRÓNICA MERIDIONAL, 18 de enero de 1893). «*Fiesta de la Cruz: los vecinos del barrio de la Caridad celebrarán el día de la Cruz de Mayo, una función en el Cerro de las Cruces, en el sitio llamado «las tres Marías», verificándose un velatorio, y en la víspera el clásico baile de postizas*» (CRÓNICA MERIDIONAL, 30 de abril de 1893).

Aurelio Capmany que escribe la parte de baile y danza del voluminoso estudio sobre folclore y costumbres de España, nos dice que el baile favorito de los naturales de Almería es el fandango. «*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, 1944:333). Hay una copla popular del fandango en Almería que dice:

En Almería hay una fiesta
mi madre me va a llevar,
y, como voy tan compuesta,
me sacarán a bailar
llevo yo mi castañeta.
(MÚSICA POPULAR DE ALMERÍA, 1989)

El lector habrá reconocido aquí una variante de uno de los verdiales interpretado por **Juan Brea**:

Mi mare me llevará
en la Cala hay una fiesta,
mi mare me llevará,
yo como voy tan compuesta
me sacarán a bailar,
llevo yo mi castañeta.
(ROJO, 1992:117)



Calle de Nijar. Foto: NORBERTO TORRES.

Copla que dejó grabado **Antonio Ortega Escalona** acompañándose él mismo a la guitarra, segundado por **Ramón Montoya**, a principio de siglo, y que volvería a grabar otro malagueño, Joaquín José Vargas Soto «*El Cojo de Málaga*» en 1921 y con la etiqueta «*Fandangos de Juan Brea*» (ROJO, 1994:20-21). Según nos informa **Angel Alvarez Caballero**, el **Brea** aprendió esta copla oyéndosela de niño a su madre (ALVAREZ, 1981:122). La presencia de esta copla en el cancionero musical popular almeriense, con el habitual cambio toponímico cuando el pueblo asume lo que le gusta, nos alerta sobre la influencia de **Juan Brea** en los públicos almerienses, cuya estancia exacta en Almería ha sido recientemente establecida por **Antonio Sevillano**, cotejando la prensa local, estan-

cia bastante más larga de lo conocido hasta ahora (SEVILLANO, 1994:14-16), a la vez que incide en la estrecha relación entre folclore musical y flamenco en el Levante andaluz.

El Atlas Lingüístico-Etnológico elaborado por la Universidad de Granada bajo la dirección de **Manuel Alvar** confirmará la importante presencia del fandango en la provincia de Almería, con seis recensiones del fandango, siete de la malagueña, cuatro del bolero, una del «*robao*». (ATLAS LING-ETNO. DE ANDALUCÍA, 1972:mapas 1438-1457).

La consulta de artículos y trabajos de investigación realizados desde entonces corroboran esta presencia del fandango en la provincia almeriense: en el Poniente, sobre todo en la Alpujarra (F. CRIADO Y

OTROS, 1990:269-274), en el litoral levantino (ASENJO, 1980:15-17), en una zona suprarregional llamada «zona de cuadrillas» y asociada a la comarca de Los Vélez en lo que concierne la parte almeriense (GARCIA, 1990:205-219), aunque conecta con el litoral de la zona de Levante a través del curso del Río Almanzora y llega hasta el norte de la Sierra de Filabres en Serón con el fandango de la Jauca (GRIMA, 1993:24-28). Salvo el caso de Adra, la antigua Abdera fenicia, donde ejecutan las «mudanzas y robaos», bien es verdad en el interior (barranco de Gurría), el fandango parece haber bajado de los montes interiores de la Alpujarra hasta la costa de Poniente, debido al reciente fenómeno migratorio ligado a la explotación de invernaderos (El Ejido es el caso más elocuente). Nuestro trabajo de campo de recopilación y catalogación de las músicas de las zonas mineras de Almería (TORRES, 1992-1994) nos ha permitido comprobar sin embargo que en el Levante, si bien encontramos el fandango en el litoral (Cabo de Gata, Carboneras, Garrucha, Villaricos, Pulpí...), lo tendremos también en el interior, en el Campo de Níjar sobre todo (Níjar, Lucainena de la Torre, Sorbas...) y en pueblos cercanos al litoral (Vera, Cuevas, Antas, Huerca-Overa...). El fandango, que adopta términos diferentes según zonas y variantes melódicas, (robaos, parral, enreaílo, bolero, trovo, fandango, malagueña, baile de postiza, baile de palillos...) estará muy presente en el folclore musical almeriense ■



Vista parcial de la Alcazaba. Foto: J. SERRAT.

FLAMENCO EN MÁLAGA: TRES ACTOS PUNTUALES

Paco Vargas



X VELERO FLAMENCO
Las lagunas de Mijas-Costa,
27 de mayo, 10'30 noche,
Caseta Municipal.
MANOLO SIMON Y BARQUERO
DE FUENGIROLA, GANADORES
DEL CONCURSO

Dentro de los concursos de Cante Flamenco que se celebran anualmente en Málaga, este del Velero Flamenco sea quizás uno de los de más prestigio. No en vano pasan por él una amplia nómina de artistas de ambos sexos en busca de su trofeo más preciado, el ya mencionado Velero Flamenco, obra de un escultor local, que ya tienen en su poder **Rafael Ordóñez, José Martínez Jerez «El Bolo», Pepe Vergara, Rufo de Santiponce, Juan Delgado, Paco Moya, Andrés Lozano y Manolo Simón** en la edición de 1995. Ha quedado desierto dos años, en 1985 y en 1990.

En la Caseta Municipal de las Lagunas, lugar poco apropiado para el Cante Flamenco, se daban cita **Barquero de Fuengirola, Kiki de Castiblanco y Bonela hijo**, finalistas del Primer Grupo; y **Manuel Vera «El Quincalla», Manolo Simón y Juan Delgado** para el Segundo Grupo. **Morenito de Jaén** era el ganador del mejor cantaor local no clasificado. La guitarra oficial a lo largo de todo el concurso fue la de **Gabriel Cabrera**.

Fue esta una noche irregular, pues una parte importante del público no estuvo a la altura con su escaso silencio lo que motivó que los artistas no pudieran concentrarse con el consiguiente perjuicio para todos. Por eso decíamos arriba que una caseta de feria no es el lugar más

idóneo para el espectáculo flamenco y menos para un concurso donde los cantaores deben disponer de unas condiciones especiales.

A pesar de todo, el jurado, presidido por **D. Román Moreno**, estuvo acertado en sus valoraciones y decidió otorgar los primeros premios de los grupos primero y segundo, respectivamente, a **Barquero de Fuengirola** y a **Manolo Simón** de Jerez; aunque éste, por haber obtenido una puntuación global superior a 160 puntos, se llevara el Velero Flamenco, máximo galardón del concurso.

Este concurso, organizado por la Peña Flamenca Unión del Cante, que preside el buen aficionado **D. Sebastián Fuentes**, y patrocinado por el Ayuntamiento de Mijas, debiera cambiar algunos aspectos de su entramado organizativo para de esta manera asentarse definitivamente como lo que ya es: un evento flamenco de importancia.

**II CONCURSO NACIONAL
DE CANTE GRANDE
«CIUDAD DE ADRA»**

**JOSE PLANTON MORENO
«EL CALLI» FUE EL GANADOR**

El Concejal de Festejos, **Don Francisco Utrera**, se ha empeñado en hacer un concurso de categoría y al final lo conseguirá. Y es que el trabajo bien hecho y el rigor a la postre acaban imponiéndose.

Este año por el concurso han pasado lo más granado de los injustamente -en algunos casos- llamados «profesionales de los concursos», aunque al final sólo han podido quedar seis a pesar del

DE LO «FOLCLORICO» A LO «FLAMENCO»: LOS CANTES DE ALMERIA (III)

Norberto Torres



TRABAJO DE CAMPO

Una vez realizado este pequeño estado de la cuestión sobre los fandangos almerienses, pasamos a dar cuenta del resultado de nuestro trabajo de campo.

Estamos actualmente trabajando en nuestra tesis doctoral a través de los departamentos de Literatura y de Antropología de la universidad de Almería, sobre el tema siguiente: «*El folclore musical y el flamenco de Almería*». Para ello, hemos querido verificar dos hipótesis:

El folclore musical almeriense tiene alguna relación con el taranto.

El trovo almeriense tiene alguna relación con el taranto. Veremos más adelante como el curso de nuestra investigaciones nos obligó a reformular las hipótesis en:

- El folclore musical almeriense tiene alguna relación con la taranta.

- El trovo almeriense tiene alguna relación con la taranta.

Para comprobar estas hipótesis, hemos realizado la recopilación y grabación sonora de la música popular de las zonas mineras de Almería, así como de los trovos de dichas zonas. Para ello,

localizando en el mapa provincial de carreteras de Almería editado por Editorial Hernando, S.A., Madrid, 1988 (7ª edición) las zonas con minas, establecimos inicialmente la distribución geográfica siguiente:

Sierra de Gádor (Berja, Marchal de Antón, López, Castala, Chirán, El Cid, La Peñaranda, Benimar, Hirmes, Dalías, Calín, Alcaudique, Darrical, San Roque, Enix, Férix).

Sierra de Almagrera (Vera, Palomares, Las Bombardas, Villaricos, Las Herrerías, El Arteal, Burjúlú, Puerto Rey, La Mulería, Los Lobos, El Pozo del Esparto, Cuevas de Almanzora, San Juan de los Terreros, El Alhanchete, Las Cupillas, Baños, El Real, Aljariz, Antas).

Sierra de los Filabres (Serón, Las Menas, El Cortijuela, Bacares, El Barracón, Olapra, Lubrín, El Pilar, El Chive, Serena, Bédar, El Ponte, Venta de los Castaños, Los Gallardos, La Mela, Albanchez, El Soto, Las Huertecicas Altas, Chercos).

Otras zonas con minas (Gádor, Las Minas, San José, Pozo de los Frailes, Cabo de Gata, Rodalquilar, Hortichuelas, Las Negras, Sierra Alhamilla, Níjar, Huerbro, Turrillas).

Como veremos más adelante, la práctica recopilatoria nos obligó a una reorientación geográfica.

METODOLOGIA

El trabajo realizado presenta todas las características de la encuesta o trabajo de campo en etnomusicología.

Para ello, hemos seguido las pautas marcadas por **Josep Crivillé i Bargalló**, formuladas en el 1º Congreso Nacional de Musicología (1981), retomadas y desarrolladas en su publicación sobre el folclore musical (1983) y centradas en la encuesta etnomusicológica en su ponencia del II Congreso de Folclore Andaluz (1988).

Hemos seguido posteriormente la aplicación de estas pautas a parte del folclore musical andaluz, es decir en repertorios afines al nuestro, con los trabajos de **María Angeles Subirats Bayego**, presentados en Congresos de Folclore Andaluz (1986, 1988, 1990) y en su estudio etno-musicológico dedicado de forma monográfica a la nana andaluza (1990).

Pero cuando emprendimos nuestro trabajo de campo, teníamos dos referencias-modelos que localizamos en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, las dos únicas que pudimos encontrar entonces en dicho centro, realizadas sobre el folclore musical andaluz: una recopilación y catalogación de la música tradicional de la provincia de Jaén (dos cintas y la localización de los bailes en un mapa de la provincia) y una recolección de la **MUSICA TRADICIONAL DEL PUEBLO DE ATALBEITAR**, provincia de Granada, comarca de la Alpujarra Alta, término de la Taha de Pitres, realizada en 1991 por **María Angeles Subirats** y **Ana Sánchez Santiago**, con motivo de la beca de investigación convocada bajo forma de premios por el Centro de Documentación Musical de Andalucía en BOJA con un apartado dedicado a la etnomusicología. Por tener ya referencias del método a través del profesor **Crivillé** y de las publicaciones de **María Angeles Subirats**, por la claridad de la exposición y rigor en el tratamiento, optamos por este último modelo. Esta recolección sigue las pautas diseñadas por la Fonoteca del Servicio de Cultura Tradicional del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, proponiendo fichas de «informante» y fichas de «inventario».



José Sorroche (emblemático cantaor de Almería) y Diego Ruano, joven promesa de la guitarra almeriense. Foto: Archivo "EO".

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALVAREZ CABALLERO, A. - *Historia del cante flamenco*. Alianza Editorial, Madrid, 1981. **ATLAS LINGÜÍSTICO Y ETNOLOGICO DE ANDALUCIA**. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad de Granada, Granada, 1972, tomo V (dirección a cargo de Manuel Alvar con A. Llorente y G. Salvador). **BROTONS BERNAL, M. C.** y **GOMIS PEINADO, F.** - «Gaspar Vivas Gómez. Permanente presencia folclórica en su obra», III Congreso de Folclore Andaluz, Almería, 1990. **CAPMANY, A.** - «El Baile y la danza», in *Folklore y Costumbres de España*, Casa editorial Alberto Martín, Barcelona, 1944. **CRIBADO RUIZ, F.**, **SEDANO MORENO, J.**, **LOPEZ GALAN, M. C.**, **BONILLA MARTINEZ Y ARAGONSAEZ, M.** - «Los bailes de la Alpujarra», III Congreso de Folclore Andaluz, Almería, 1990. **CRIBADO, J.**, **RAMOS MOYA, F.**, **EQUIPO DE TROVO, ABUXARRA y OTROS.** - «El trovo en el festival de música tradicional de la Alpujarra, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Orgiva (Granada), 1992. **CRIVILLEI BARGALLO, J.** - «La etnomusicología: sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral» in I Congreso Nacional de Musicología, Institución «Fernando el Católico», Diputación provincial de Zaragoza, Zaragoza, 1981. - «Historia de la música española, vol. 7, el folclore musical, Alianza Editorial, Madrid, 1983. **DEL AGUILA ORTEGA, M.** - «La canción popular como elemento de expresión (con particularidades folklóricas almerienses)» in *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses n° 1, segunda edición Almería, 1987. (1ª ed., 1981).* - «Panorama de la música almeriense (1980-1936)», in *ALMERIA (tomo IV)*, ed. Andalucía, Granada, 1983. - «Panorama de la música almeriense (1939-1983)» in *ALMERIA (tomo II)*, ed. Andalucía, Granada, 1983. **DE TRIANA, F.** - *Arte y artistas flamencos*, ed. Andaluzas Unidas, Madrid, 1986 (1ª ed., 1935). **GARCIA JIMENEZ, M.** - «Zona folclórica (un ejemplo metodológico: la zona de las cuadrillas)», in III Congreso de Folclore Andaluz, Almería, 1990. - «Sobre música tradicional y literatura musical populares en la zona de las cuadrillas. Los encuentros de cuadrillas» Comarca de Los Vélez de Vélez Rubio, in *El Folklore Andaluz, Fundación Machado, Sevilla, 1990, n° 5.*



Almería. La Chanca. Foto: JAUME SERRAT.

GRIMA CERVANTES, J. - «El tiempo petrificado. Los fandangos y seguidillas de la cortijada de la Jauca. Serón (Almería)», in *X Encuentros de Cuadrillas*, Ayuntamiento de Vélez Rubio, 1993. **JIMENEZ JURADO, M.** - «Influencias moriscas en la indumentaria tradicional almeriense», in III Congreso de Folclore Andaluz, Almería, 1990. **MOLINA, P.** y **PROVANZAL, D.** - «Las danzas ¿Folclore o cultura popular? Versión EMIC-ETIC, I Congreso de Folclore Andaluz, Granada, 1986 (sobre el fandango de Nijar). **NUÑEZ RUIZ, G.** - «Los orígenes decimonónicos de la Feria de Almería», in *ALMERIA (tomo IV)*, ed. Andalucía, Granada, 1983. **ROJO GUERRERO, G.** - Juan Breva, vida y obra, Málaga, 1992. - Joaquín José Vargas Soto «El Cojo de Málaga», XXII Congreso de Arte Flamenco de Estepona, Diputación provincial de Málaga, 1994. **RUIZ FERNANDEZ, J.** - *Fiestas y Tradiciones de la Alpujarra*, ed. Ayuntamiento de Berja e Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1985. - «Las manifestaciones del fandango en la provincia de Almería», in *XI Encuentros de Cuadrillas*, Ayuntamiento de Vélez-Rubio, Vélez Rubio, 1995. **SUBIRATS, M. A.** - «La canción de cuna andaluza, breve estudio etnológico, musical y literario», in I Congreso de Folclore Andaluz, Granada, 1986. - «Aportación para un cancionero general de la Alpujarra: metodología», in II Congreso de Folclore Andaluz, Sevilla, 1988. - «Danzas de espadas en Andalucía: estudio etnomusicológico», III Congreso de Folclore Andaluz, Almería, 1990. - *La nana andaluza: estudio etnomusicológico*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1990. **SEVILLANO MIRALLES, A.** - «Juan Breva y Almería», in *Taranto n° 41*, Peña El Taranto, Almería, diciembre 1994. **TORRES CORTES, N.** - *Recopilación y catalogación de las músicas tradicionales de las zonas mineras de Almería*, beca de investigación del Instituto de Estudios Almerienses, 135 cantos catalogados, 22 cintas grabadas, Almería, 1992-1994.

Hemeroteca: Crónica Meridional, año 1893.

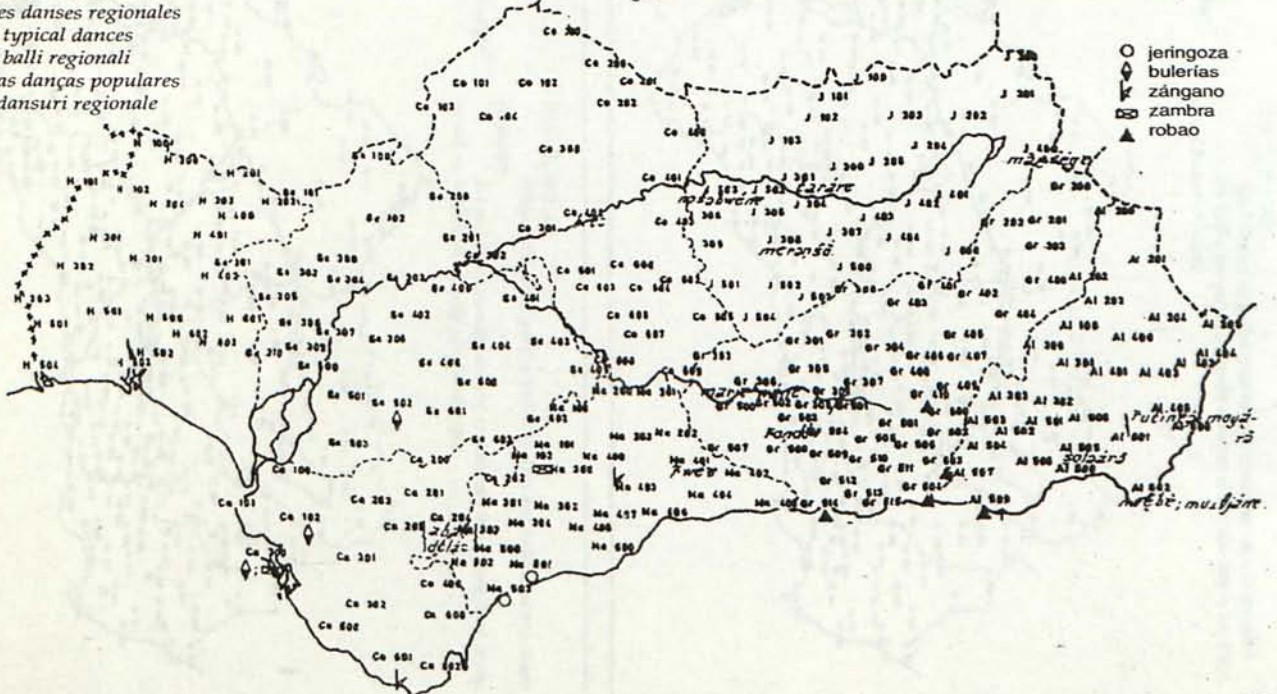
Discografía: *Música Popular de Almería*, vol. I, Diputación Provincial de Almería, Chumbera D-2-189-L, Almería, 1989. - *Música Tradicional de Almería*, Diputación Provincial de Almería y Centro de Documentación Musical de Andalucía, Vade Records, C.D.A. -109-5, Almería, 1995.

MAPAS DE LAS AREAS DEL FANDANGO, MALAGUEÑAS, BOLERO, MUDANZAS, OTROS BAILES SUELTOS DEL ATLAS LINGÜÍSTICO Y ETNOLOGICO DE ANDALUCIA, UNIVERSAL DE GRANADA, 1972

1457 (ETNOGRAFICO) OTROS BAILES SUELTOS

*andere Volkstänze
autres danses regionales
oher typical dances
altri balli regionali
outras danças populares
alte dansuri regionale*

ALA 174 (Balls típics); ALEIC IX 1780 (alcuni balli antichi), ALG I; 209 (dances regionales); ALMC III, 1647 (la bourree)
¿Qué clases de bailes sueltos se conservan en este pueblo?



1455 (ETNOGRAFICO)

AREA DE LAS MUDANZAS

Verbreitungsgebiet der "mudanzas"
domaine des "mudanzas"
area of the "mudanzas"
area delle "mudanzas"
area das "mudanzas"
arie dansurilor "mudanzas"

¿Qué clases de bailes sueltos se conservan en este pueblo?
En todos los puntos donde aparece el círculo negro es, o era,
usual bailar las mudanzas.



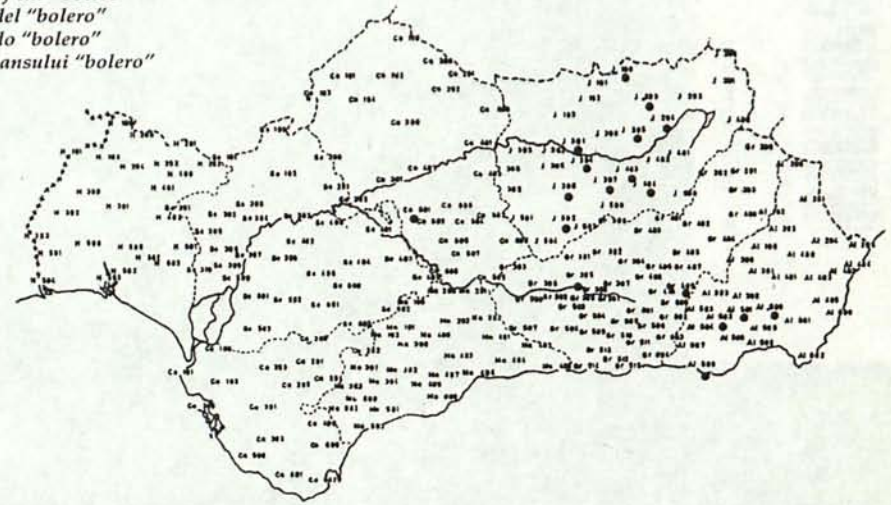
1454 (ETNOGRAFICO)

AREA DEL BOLERO.

Verbreitungsgebiet der "bolero"
domaine du "bolero"
area of the "bolero"
area del "bolero"
area do "bolero"
arie dansului "bolero"

ALC II, 210 AB

¿Que clases de bailes sueltos se conservan en este pueblo?
En todos los puntos donde aparece el círculo negro es, o era,
usual bailar el bolero



1451 (ETNOGRAFICO)

AREA DE LAS MALAGUEÑAS

Verbreitungsgebiet der "malagueñas"
domaine des "malagueñas"
area of the "malagueñas"
area delle "malagueñas"
area das "malagueñas"
arie dansurilor "malagueñas"

Preguntábamos, por los bailes sueltos que todavía se practican en fiestas.
En todos los pueblos donde aparece el círculo negro es, o era,
usual en las fiestas el baile por malagueñas.



1449 (ETNOGRAFICO)

AREA DEL FANDANGO

Verbreitungsgebiet des "fandango"
domaine du "fandango"
area of the "fandango"
area del "fandango"
area do "fandango"
arie dansurlii "fandango"

ALC II, 210 AB

Preguntábamos por los bailes sueltos que todavía se practican en fiestas.
En todos los puntos donde aparece el círculo negro es, o era,
usual en las fiestas el baile por fandangos.

