

anexo I

quitar esta hoja y poner la firmada 1

(anverso)

anexo I

quitar esta hoja y poner la firmada 1

(reverso)

anexo II

quitar esta hoja y poner la firmada 1

(anverso)

anexo II

quitar esta hoja y poner la firmada 1

(reverso)

Quiero dedicar este trabajo a Paula Ojeda León, mi Madre, que me acompaña y a Carmelo y Natacha Suárez, mi Padre y mi Hermana que ya no están en este mundo pero que siguen conmigo. También a Jesús Quintana Quintana, mi mentor en el mundo de los Ranchos.

Agradecimientos

Tengo la suerte de tener una familia que respeta y valora lo que hago y que a lo largo de los años ha sabido mantenerse unida. Aunque siempre suelo dejarla para el final, ahora quiero hacer una excepción.

Estoy agradecido con mis compañeros del Rancho de Arbejales, los vivos y los muertos. Los que están, y los que se han marchado y recordamos, puesto que en cada salida rogamus por ellos.

Gracias a Óscar Vizcaíno por su generosidad y disponibilidad y a Francisco Trejo y Alfredo Viera, todos compañeros del grupo de investigación del Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror.

A mis tutores de la tesis doctoral: Francisco Robaina y María del Carmen Mato por dedicarme su tiempo, a veces fuera de su horario de trabajo, para ayudarme y dar coherencia a mi tesis. También a Pilar Lago, quien sabiamente me guio en la primera parte de mi doctorado en la UNED.

Estoy en deuda con todas las personas que participaron en este trabajo a lo largo de su recorrido: Cristóbal Nuez, Xiomara Mozón y Alberto Domínguez fueron los profesores de música que participaron en la primera experiencia didáctica sobre los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias en el curso 2010-2011. Por esa misma época también entrevisté a los profesores Juan José Monzón y Cristina de la Fe que me ilustraron con su experiencia en relación con la docencia de la Música Tradicional de Canarias. También los 57 profesores que tuvieron la amabilidad de contestar la encuesta en relación con la enseñanza de los contenidos en música y danza tradicional. No me olvido de los alumnos que han participado en las experiencias didácticas que he analizado en esta tesis y otras que finalmente no incluimos.

Han sido muchos los informantes que se han prestado a ser entrevistados y que me han enseñado en relación con las tradiciones y con su experiencia vital. En el anexo de esta tesis aparecen las entrevistas transcritas.

A los rancheros de otros grupos que me han brindado sus conocimientos y su amistad: Agustín Calderín, Juanjo, Dámaso, “Mariase”, la familia Sánchez y los amigos del Rancho de Valsequillo; Carmelo Sánchez, Reyes, Segundo, Rosario, José Pedro y Lidia... del Rancho de La Aldea; Felipe Bermúdez, Ramón Rodríguez y los amigos de Tiscamanita; Domingo Rodríguez y los rancheros de Tetir. Antonio, Fermín, José Manuel, Oliver y los amigos de Teguisse; Luz Duque y María José, jóvenes investigadoras del Rancho de Haría y los otros componentes de ese grupo; Urbano y los amigos de Tinajo; Miguel Ángel Tavío del Rancho de Yaiza; Genaro Bonilla de Mácher; Julián Rodríguez, Benigno Díaz, Bernardita, Lázaro, Juan Manuel y Blas del Rancho de Tías; Antonio Corujo del Rancho de San Bartolomé, abanderado del folklore musical del Lanzarote...

En la Agrupación Folklórica “Chemida” tuve la oportunidad, durante dos años, de aprender algunos bailes tradicionales y trabajar el folklore musical desde una perspectiva bastante diferente a la de pertenecer a un Rancho de Ánimas, lo cual me ha enriquecido musical y humanamente.

La primera vez que estuve en Barranco Hondo (Candelaria, Tenerife) indagando sobre el desaparecido Rancho de esa localidad me sorprendió que todavía hubiera políticos tan serviciales: Francisco Pinto una persona ejemplar que me ha facilitado información y concertó las entrevistas con personas de esa localidad.

Juan Antonio y Domingo, dos compañeros de la Diplomatura de Estudios Canarios que quisieron participar en el estudio de los desaparecidos Ranchos de Lomo Magullo (Telde) e Ingenio. Guardo un recuerdo muy grato de todos mis compañeros de clase y de Manuel Pérez, profesor de folklore.

Eulogio Santana, Desiré Carballo y Fernando Suárez, de la Escuela de Folklore del Cabildo de Gran Canaria, me han ayudado con sus conocimientos y me han facilitado material de la fundación Nanino Díaz.

En Telde (Gran Canaria) se lleva a cabo desde la Escuela de Folklore de ese municipio una encomiable labor en favor de la Música y Danza Tradicional en los centros educativos. Esta iniciativa debería ser un referente para el territorio nacional. Mi reconocimiento a Andrés Pulido y a todos los profesores de ese proyecto.

Pedro López Rodríguez me ayudó con la tediosa e imprescindible parte estadística de mi tesis y José Navarro de CopiMaycor estuvo siempre atento a hacer las cosas bien y en tiempo.

Lothar Siemens, Maximiano Trapero, Talio Noda, Rosa María y Elfidio Alonso... eruditos que han dedicado parte de su tiempo a investigar y poner en valor las tradiciones de Canarias.

ÍNDICE

1. Justificación.....	29
2. Introducción.....	31

PARTE I: MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1

Las Islas Canarias: Geografía e Historia

1. Encuadre geográfico, social y político.....	33
2. Historia de Canarias.....	36

CAPÍTULO 2

El Folklore Musical y la Danza en Canarias

1. El Folklore, la Etnografía y la Etnología.....	49
2. Estudios sobre el Folklore de Canarias. Folklore Musical.....	57
3. Música Tradicional y Nacionalismo.....	71
4. Géneros Musicales y Danzas del Folklore de Canarias.....	73
4.1. Música y Danza de los aborígenes canarios.....	76
4.2. Géneros musicales y danzas tradicionales (Siglos XVI-XVII).....	81
4.3. Géneros musicales y danzas tradicionales (Siglo XVIII).....	87
4.4. Géneros musicales y danzas tradicionales (Siglo XIX).....	94
4.5. Cantos Canarios.....	95
4.6. La Canción Canaria.....	96
5. Organología del Folklore Canario	
5.1. Instrumentos musicales de los aborígenes canarios.....	98
5.2. Instrumentos musicales del folklore canario.....	99

CAPÍTULO 3

Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

1. La Muerte: Aproximación antropológica.....	103
2. Las Ánimas, el Purgatorio y la Religiosidad Popular.....	110
3. Cofradías y Hermandades.....	115
4. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.....	120

5. Grupos parecidos a los Ranchos de Canarias en la Península Ibérica	
5.1. Introducción.....	173
5.2. Cuadrillas de ánimas (animeros).....	175
5.3. Los Campanilleros (campanilla o campanas de auroros).....	178
5.4. Cofradía de Ánimas de Casar de Cáceres.....	180

CAPÍTULO 4

La Música en la ESO: Música y Danza Tradicional de Canarias y el método Kodaly

1. La materia de Música en la ESO. Canarias	
1.1. Currículo de la ESO para Canarias. Referencias a la Música y Danza tradicional.....	183
1.2. Alumnado de la ESO.....	191
1.3. Profesorado de la ESO.....	192
1.4. Enseñanza-aprendizaje de la música en la ESO.....	199
1.5. Tratamiento de la Música y Danza tradicional en el aula.....	213
2. Método Kodály de educación musical.....	217

CAPÍTULO 5

Propuestas educativas relacionadas con el Folklore Musical

1. Políticas del Gobierno de Canarias en relación con el folklore.....	223
2. Programa de apoyo a la educación musical en el aula. Iniciativa Educativa del M. I. Ayuntamiento de Telde (Gran Canaria).....	227
3. Estado de la cuestión.....	228
3.1. Estudios sobre la enseñanza del folklore musical en España.....	229
3.2. Estudios sobre la enseñanza del folklore musical en Canarias.....	237
3.3. Experiencias didácticas sobre los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.....	239

PARTE II: MARCO EMPÍRICO

Objetivos.....	241
-----------------------	------------

CAPÍTULO 6

ESTUDIO I: Enseñanza de la Música Tradicional Canaria en la ESO

1. Introducción.....	243
2. Estructura del Estudio.....	244
2.1. Objetivos generales.....	244
2.2. Objetivos específicos.....	245
2.3. Diseño.....	246
2.3.1. Variables.....	247
2.3.2. Técnicas de análisis estadístico.....	248
2.4. Muestra.....	249
2.5. Instrumento de medida.....	250
2.6. Validación del cuestionario.....	257
2.7. Procedimiento	
2.7.1. Desarrollo.....	258
2.8. Resultados y Discusión (desarrollo).....	266
2.9. Resultados y Discusión (síntesis final).....	309

CAPÍTULO 7

ESTUDIO II: Propuesta Didáctica sobre los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

1. Presentación de la Propuesta Didáctica.....	310
2. Diseño.....	320
3. Muestra.....	320
4. Instrumento de medida.....	321
5. Procedimiento.....	329
6. Metodología.....	329

7. Desarrollo práctico de la Propuesta Didáctica.....	331
8. Instrumentos de Evaluación.....	333
9. Resultados.....	334
10. Encuesta de alumnos. Síntesis conclusiva del análisis de los datos.....	350
11. Encuesta de profesores. Síntesis conclusiva del análisis de los datos.....	353
12. Resultados y Discusión.....	354

CAPÍTULO 8

Exposición sobre el Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror

1. Introducción.....	355
2. Objetivos.....	357
3. Organización de la exposición	
3.1. Introducción.....	357
3.2. Documentos importantes.....	357
3.3. Distribución de la Sala.....	360
3.4. Objetos de la Exposición.....	362
3.5. Videos seleccionados y preparados para la exposición.....	365
4. Portal Web y Materiales Curriculares.....	366
5. La guitarra “nueva” del Rancho	
5.1. Introducción.....	367
5.2. Diferencia con un modelo actual de guitarra española.....	368
5.3. Maderas utilizadas.....	370
5.4. Colocación de los trastes en una guitarra.....	371
5.5. Comentarios de interés del lutier (J. A. Rodríguez).....	372
6. Inauguración de la exposición.....	373
7. Situación de Aprendizaje para la ESO	
7.1. Las Rúbricas: especificidad educativa de Canarias.....	374
7.2. Introducción a las Situaciones de Aprendizaje.....	375
7.3. Situación de Aprendizaje (ESO). “Conociendo nuestras tradiciones: Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias”.....	376
8. Exposición virtual.....	387

9. Encuesta	
9.1. Introducción.....	387
9.2. Método.....	388
9.3. Muestra.....	388
9.4. Distribución y aplicación de la Encuesta.....	388
9.5. Cuestionario a los alumnos.....	389
9.6. Resultados: Encuesta a los alumnos.....	390
9.7. Cuestionario a los profesores.....	400
9.8. Resultados: Encuesta a los profesores.....	400
9.9. Análisis de resultados.....	405
10. Resultados y Discusión.....	405

CAPÍTULO 9

Clasificación y transcripción de los géneros musicales en los Ranchos de Canarias.....	407
---	------------

1. Géneros musicales en los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

1.1. Introducción.....	407
1.2. Procedencia de la Música de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.....	407
1.3. Clasificación de los géneros musicales en los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.....	410
1.3.1. Características generales de la música que se interpreta en los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.....	410
1.3.2. Copla o Pascuas.....	412
1.3.3. Deshecha.....	415
1.3.4. El Corrido Antiguo.....	417
1.3.5. Santo Domingo.....	419
1.3.6. Corrido Nuevo.....	420
1.3.7. Lo Divino.....	421
1.3.8. Tablas Resumen.....	423

2. Géneros musicales en Canarias parecidos a la música de los Ranchos de Ánimas y Pascuas

2.1. Introducción.....	425
2.2. Romances cantados de forma responsorial solista-coro.....	425
2.2.1. Romance cantado de La Gomera: El “Baile del Tambor” o “Tajaraste Gomero”.....	427
2.2.2. Romance cantado del Hierro: “La Meda”.....	429
2.3. “Los Divinos”: Agrupaciones de Navidad que cantan a “Lo Divino” en Canarias	
2.3.1. Introducción.....	432
2.3.2. Antecedentes históricos.....	432
2.3.3. Las “Misas de Luz”.....	435
2.3.4. “Los Divinos” en La Palma.....	436
2.3.5. Reflexión final.....	438

3. El “Santo Domingo” y su relación con el “Sorondongo” de Lanzarote.....439

4. El Villancico “Lo Divino” y los Ranchos de Ánimas y de Pascuas de Canarias.....445

5. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias:

Transcripción de los Géneros Musicales

5.1. Introducción.....	452
5.2. Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror.....	452
5.2.1. Copla.....	453
5.2.2. Deshecha.....	457
5.3. Rancho de Ánimas de La Aldea.....	462
5.3.1. Copla.....	463
5.3.2. Deshecha.....	466
5.3.3. Tonadilla de flauta.....	468
5.4. Rancho de Ánimas de Valsequillo.....	470
5.4.1. Deshecha.....	471
5.4.2. Canto al trasladarse.....	473
5.5. Rancho de Pascuas de Teguisse.....	474
5.5.1. Pascuas.....	476

5.5.2. Deshecha.....	481
5.5.3. Corrido (Antiguo).....	486
5.5.5. Salto.....	489
5.6. Rancho de Pascuas de Tías.....	490
5.6.1. Corrido (Nuevo).....	491
5.6.2. Lo Divino.....	494
5.6.3. La Contradanza.....	497
5.7. Rancho de Pascuas de San Bartolomé.....	499
5.7.1. Corrido (Antiguo).....	499
5.7.2. Santo Domingo.....	502
5.7.3. El Corrido (Nuevo).....	504
5.8. Rancho de Pascuas de Haría.....	506
5.8.1. Corrido (Antiguo).....	506
5.8.2. Santo Domingo (Venid Pastorcillos).....	509
5.8.3. “Santo Domingo de Parada” (pieza instrumental).....	511
5.9. Rancho de Pascuas de Tinajo.....	512
5.9.1. Pascuas.....	512
5.9.2. Corrido (Antiguo).....	513
5.9.3. Santo Domingo.....	517
5.9.4. Corrido (Nuevo) (Zapateo).....	519
5.9.5. Lo Divino (El Divino).....	521
5.10. Rancho de Pascuas de Yaiza.....	524
5.11. Rancho de Pascuas de Mácher.....	524
5.12. Rancho de la Purísima de Tiscamanita.....	524
5.12.1. Pascuas.....	525
5.12.2. Deshecha.....	529
5.12.3. Corrido (Nuevo) (Virgen de la Peña).....	533
5.12.4. Lo Divino (Gloria a Dios).....	536
5.12.5. Madre Mía (vals).....	538
5.13. Rancho de Pascuas de Tetir.....	540
6. La organología en los Ranchos de Ánimas y de Pascuas de Canarias	
6.1. Introducción.....	542

6.2. Espada.....	542
6.3. Pandero.....	546
6.4. Tamborcillo.....	556
6.5. Triángulo.....	557
6.6. Flauta de caña.....	559
6.7. Pito de agua.....	562
6.8. El timple.....	564
7. Resultados y Discusión.....	566
CONCLUSIONES.....	567
NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN.....	572
BIBLIOGRAFÍA.....	573
ANEXOS.....	585

FIGURAS

Figura 1. Situación geográfica de Canarias (1).....	33
Figura 2. Situación geográfica de Canarias (2).....	34
Figura 3. Distribución geográfica de los 21 municipios en los que está dividida Gran Canaria.....	36
Figura 4. Estamentos sociales en Canarias después de la conquista.....	40
Figura 5. <i>Adán y Eva</i> de Alberto Durero (1507) Museo del Prado. Madrid.....	103
Figura 6. Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror. Basílica Ntra. Sra. del Pino, Teror (2008).....	124
Figura 7. Rancho de Ánimas de Valsequillo Iglesia de San Miguel, Valsequillo (2008).....	131
Figura 8. Rancho de Ánimas de La Aldea. Basílica Ntra. Sra. del Pino (2008).....	135
Figura 9. Rancho de Pascuas de Teguisse. Encuentro de Ranchos, Basílica del Pino de Teror, 2008.....	140
Figura 10. Rancho de Pascuas de Tías. Teatro de Tías (2014).....	144
Figura 11. Rancho de Pascuas de San Bartolomé. Iglesia de San Miguel, Valsequillo (2002).....	149
Figura 12. Rancho de Pascuas de Haría. Tiscamanita (Fuerteventura, 2013).....	151
Figura 13. Rancho de Pascuas de Tinajo. Iglesia de San Roque (Tinajo).....	155
Figura 14. Rancho de Pascuas de Yaiza. Arrecife (2009).....	159
Figura 15. Rancho de Pascuas de Mácher (Tías). Iglesia de Haría (2013).....	162
Figura 16. Rancho de la Púrisima de Tiscamanita delante de la Basílica del Pino (2008).....	166
Figura 17. Rancho de Pascuas de Tetir. Iglesia de San Marcos (Tiscamanita, 2013).....	171
Figura 18. Tonadilla que cantan los cófrades en Casar de Cáceres cuando piden limosna.....	182

Figura 19. Localización geográfica de los 87 centros públicos donde se imparte la ESO (GC).....	261
Figura 20. Centros públicos de Gran Canaria donde se imparte la ESO y se ha obtenido respuesta a la encuesta.....	262
Figura 21: Ejemplo de cuarteta. Elaboración propia.....	331
Figura 22: Transcripción de la melodía y letra de la Polka Majorera.....	331
Figura 23: Transcripción del principio de la música de una copla (Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror).....	332
Figura 24: Taller de la última sesión (IES Santiago Santana). P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.....	332
Figuras 25-36. Encuesta de alumnos, pregunta 1-12. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.....	335-346
Figura 37-39. Encuesta de profesores, pregunta 1-12. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.....	347-349
Figura 40. Cartel promocional de la exposición. Montaje foto antigua guitarra “nueva”	355
Figura 41. Carta dirigida a los centros educativos de Teror para informarlos del proyecto.....	358
Figura 42. Texto de referencia para el guía de la Exposición.....	359
Figura 43. Croquis inicial. Situación de las secciones de la exposición y los elementos para colocar los objetos.....	361
Figura 44. Primera de la Láminas dedicadas a la biografía de los rancheros más destacados.....	365
Figura 45. Tapa de la caja de resonancia con adornos y terminación oblicua del diapason.....	369
Figura 46. Medida de los 12 primeros trastes de la guitarra.....	372
Figura 47. Rúbricas relacionadas con el criterio de evaluación que trata sobre la “Música de Canarias”	374
Figura 48. Comparativa de la Copla en los	

Ranchos de Arbejales-Teror y La Aldea.....	414
Figura 49. Comparativa de la Copla	
en los Ranchos de Teguiise y Tiscamanita.....	414
Figura 50. Comparativa de la Deshecha. Ranchos de Teror (2),	
La Aldea, Valsequillo, Teguiise y Tiscamanita.....	417
Figura 51. Transcripción del “Corrido Antiguo”	
en los Ranchos que lo siguen interpretando.....	419
Figura 52. Transcripción del “Corrido Nuevo” en sus diferentes versiones	
y el Sorondongo de Lanzarote en ritmo binario.....	421
Figura 53. Transcripción del motivo musical del “Sorondongo”	
y “Santo Domingo” de Lanzarote en varias versiones.....	441
Figura 54. Transcripción del motivo musical del “Santo Domingo”	
de Lanzarote en ritmo binario.....	442
Figura 55. Transcripción del tema musical del “Sorondongo”	
de Lanzarote y el “Santo Domingo” de Tenerife.....	443
Figura 56. Transcripción musical del Tema “Lo Divino”	
(primer parte) en varias versiones.....	448
Figura 57. Transcripción musical del Tema “Lo Divino”	
(segunda parte) Cedrés/Bco. Hondo.....	450
Figura 58. Escala del Modo Eólico de Re utilizada en la	
transcripción de la “Copla”. R. A. de Teror.....	455
Figura 59. Transcripción de la “Copla”.	
Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror.....	453
Figura 60. Escala del Modo Eólico de Fa# utilizada en la	
transcripción de la “Deshecha”. R. A. de Teror.....	458
Figura 61. Escala del Modo Eólico de Fa#	
con el quinto y sexto grados alterados.....	458
Figuras 62-63. Transcripción de la “Deshecha” (modo eólico).	
Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror.....	460
Figura 64. Escala del Modo Mixolidio de Mi.....	460

Figuras 65-66: Transcripción de la “Deshecha” (modo mixolidio).	
Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror.....	462
Figura 67. Ritmo base en el Rancho de Ánimas de La Aldea.....	462
Figura 68. Modo Mixolidio de Mi. Copla Rancho de Ánimas de La Aldea.	
Las notas entre paréntesis no se utilizan.....	464
Figura 69. Transcripción de la “Copla”. Rancho de Ánimas de La Aldea.....	465
Figura 70. Escala del Modo Mixolidio de Mi.....	466
Figura 71. Transcripción de la deshecha en el modo Mixolidio de Mi.	
Rancho de Ánimas de La Aldea.....	467
Figura 72. Tonadilla de la Flauta. R. A. de La Aldea.....	469
Figura 73. Ritmo y acordes en el Rancho de Ánimas de Valsequillo.....	470
Figura 74. Modo mixolidio de re.	
Modo en el que se suele cantar en el R. A. Valsequillo.....	471
Figura 75. Transcripción de una deshecha. Rancho de Ánimas de Valsequillo.....	472
Figura 76. Tema que se cantaba cuando el Rancho de Valsequillo	
se trasladaba de un lugar a otro.....	474
Figura 77. Modo Mixolidio de Mi con alteraciones. “Pascuas” R. P. Teguisse.....	478
Figuras 78-79. Transcripción de las “Pascuas” (Grabación de 2006).	
Rancho de Pascuas de Teguisse.....	480
Figura 80. Modo Mixolidio de Mi. Deshecha Teguisse.....	482
Figura 81. Transcripción del Pie de la Deshecha	
(primeramente el solista y luego el coro). R. P. Teguisse.....	483
Figura 82. Primer redoble (estrofa) de la “Deshecha”.	
R. P. de Teguisse (grabación de 1980).....	484
Figura 83. Final de la “Deshecha”.	
Rancho de Pascuas de Teguisse (grabación de 1980).....	485
Figura 84. Ritmo y acordes del “Corrido Antiguo” y la “Deshecha”.	
R. P. de Teguisse.....	486
Figura 85. Modo Mixolidio de Mi.....	487
Figura 86. Transcripción del Corrido Antiguo.	
Rancho de Pascuas de Teguisse.....	488
Figura 87. Rancho de Pascuas de Teguisse haciendo “el Salto”.	

Encuentro de Ranchos (2008), Basílica Ntra. Sra. del Pino de Teror.....	489
Figura 88. Transcripción del “Salto” (Grabaciones de 1980 y 1991). Rancho de Pascuas de Tegui.....	490
Figura 89. Transcripción del tema musical del “Corrido”. R. P. de Tías Las frases musicales que lo forman son iguales.....	492
Figura 90. Transcripción musical del “Corrido Nuevo” (letra del Estrillo y 1ª Estrofa). Rancho de Pascuas de Tías.....	493
Figuras 91-92. Transcripción musical de “Lo Divino”. Rancho de Pascuas de Tías.....	496
Figura 93. “Contradanza”, pieza instrumental, tradicional del Rancho de Pascuas de Tías.....	498
Figura 94. Ritmo R. de Teror y Ritmo en el Corrido (Antiguo): Ranchos de Haría y S. Bartolomé.....	499
Figura 95. Transcripción musical del “Corrido Antiguo”. Rancho de Pascuas de San Bartolomé.....	501
Figura 96. Transcripción musical de la variación que hace el solista en su intervención en el “Santo Domingo”, R.P. de San Bartolomé.....	502
Figura 97. Transcripción musical del “Santo Domingo”. Rancho de Pascuas de San Bartolomé.....	503
Figura 98. Transcripción musical del “Corrido Nuevo” (Pastorcillos). Rancho de Pascuas San Bartolomé.....	505
Figura 99. “Pascuas”. Género musical “Corrido Antiguo”. R. P. de Haría. Grabación: Encuentro de Tiscamanita, 2013.....	508
Figura 100. “Venid Pastorcillos”. Género musical “Santo Domingo”. R. P. de Haría. Encuentro de Tiscamanita, 2013.....	510
Figura 101: “Santo Domingo de Parada”. Pieza instrumental. R. P. de Haría. Encuentro de Tiscamanita, 2013.....	511
Figura 102-103. Transcripción musical del Corrido (Antiguo). R. P. de Tinajo.....	515-516
Figura 104. Santo Domingo del Rancho de Pascuas de Tinajo (grabación de 2004).....	518
Figura 105. Transcripción musical del “Zapateo” (Corrido Nuevo).	

R. P. de Tinajo.....	520
Figura 106. Propuesta de cambio para el motivo musical de “El Divino”.	
Rancho de Pascuas de Tinajo (Artinech).....	521
Figuras 107-108. Transcripción musical de “El Divino”.	
Rancho de Pascuas de Tinajo (Artinech).....	523
Figura 109. Modo Mixolidio de Re. Pascuas (R. P. de Tiscamanita).....	527
Figura 110: Transcripción de la Pascuas (denominada “desecha”).	
R. P. de Tiscamanita.....	528
Figura 111. Transcripción de la Deshecha (denominada “Coplas”)	
R. P. de Tiscamanita.....	532
Figura 112. Modo Mixolidio de Re. “Corrido Nuevo” R. P. de Tiscamanita.....	534
Figura 113: Transcripción del “Corrido Nuevo”. Rancho de Tiscamanita	
Versión CD, 2002.....	535
Figuras 114-115. Transcripción de “Lo Divino” (“Gloria a Dios”).	
Rancho de Tiscamanita. Versión CD, 2002.....	538
Figura 116. Transcripción del Vals “Madre Mía” del Rancho Tiscamanita.	
Versión del CD grabado en 2002.....	540
Figura 117. J. M. Fontes (R. de Teguisse), V. Paz (R. de Haría) y	
J. R. Rodríguez (R. Tiscamanita) nos muestran sus espadas.....	545
Figura 118. Espada y Espadín utilizados en el Rancho de Pascuas de Tías.....	545
Figura 119. Espadines del R. de Teror y espada del R. de Mácher (Tías).....	546
Figura 120. Pandereta del Rancho de Ánimas de la Aldea (Gran Canaria).....	550
Figura 121. Pandero del desaparecido Rancho de Tao (Lanzarote).....	550
Figura 122. Pandero actual. R. P. de Tías (Lanzarote).....	551
Figura 123. Pandero actual. R. P. de Haría (Lanzarote).....	551
Figura 124. Pandero del Rancho de Ánimas de Teror (Gran Canaria).....	552
Figura 125: Pandero del R. P. de Tiscamanita (Fuerteventura).....	552
Figura 126: Pandero del Rancho de Ánimas de Valsequillo (Gran Canaria).....	552
Figura 127. Pandereta pequeña y sonaja. “Rancho Chico” de Teguisse.....	553
Figura 128. Sonaja del “Rancho Chico”.....	553
Figura 129. “Pandereta” del Rancho de Pascuas de Teguisse (Lanzarote).....	554

Figura 130. Pandero de Marcha (Región Central de Italia).....	555
Figura 131. Tamborcillos de Teror y Valsequillo con baqueta de madera.....	556
Figura 132. Imagen con el triángulo en primer plano y la espada al fondo. Rancho de Pascuas de Teguisse (Teror, 2008).....	558
Figura 133. Un componente del Rancho de Ánimas de Valsequillo tocando el Triángulo (Tenteniguada, Valsequillo, 2010).....	558
Figura 134. Dos ejemplares de flautas de caña del tipo que se utiliza en el R. A. La Aldea.....	560
Figura 135. Flauta que se utiliza en el R. A. La Aldea: Detalle de la embocadura y los agujeros.....	560
Figura 136. Notas musicales y sus respectivas posiciones en la flauta de caña para la tonadilla que se hace en el R. A. de La Aldea.....	561
Figura 137. Pájaro de agua construido en caña y con un tapón de corcho.....	562
Figura 138. Pájaro de agua hecho de plástico.....	563
Figura 139. Pájaro de agua que se utilizan en el R. P. de Tías con embocadura de flauta de pico.....	563
Figura 140. Tocadores de timple y requinto del R. P. de Teguisse y detalle de la firma del constructor del timple, Simón Morales Tavío.....	564

TABLAS

Tabla 1: División política de las Islas Canarias.....	35
Tabla 2: Diferencias ente Folklore y Etnografía.....	55
Tabla 3: N° de fieles en las cinco religiones mayoritarias en el mundo.....	104
Adherents.com	
Tabla 4: Posición del cadáver al ser enterrado. Información extraída de: <i>La muerte realidad y misterio</i> (Ramos y Sánchez, 1982).....	108
Tabla 5: Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias en 2006.....	123
Tabla 6: Limosna R. A. de Teror (2014-2015).....	127
Tabla 7: Distribución de la materia de Música en la ESO (Canarias).....	189
Tabla 8-9: Variables Edad y Género. Estadística de la Música en la ESO.....	250
Tabla 10: Fiabilidad de la prueba. Estadística de la Música en la ESO.....	257
Tabla 11: Centros públicos de Gran Canaria en donde se imparte la ESO.....	263-265
Tabla 12: Varianza Total Explicada.....	275
Tabla 13: Matriz de factores rotados.....	275-276
Tabla 14: La Música (LOGSE/LOE).....	291
Tabla 15: Frecuencias y Porcentajes correspondientes a la pregunta 22.....	294
Tabla 16: Puntuaciones medias y desviaciones típicas en la variable Género.....	301
Tabla 17: de ANOVA, Diferencias significativas en función del género.....	302
Tabla 18: Puntuaciones medias y desviaciones típicas en la variable Edad.....	304
Tabla 19: Diferencias significativas en función de la edad.....	305
Tabla 20: Instrumentos utilizados para evaluar a los alumnos y a la propuesta didáctica.....	333
Tabla 21: Correlaciones variables analizadas alumnos-profesores.....	350-352
Tabla 22: Apartados temáticos de la Exposición.....	360
Tabla 23: Obtención de la medida de los 12 primeros trastes en una guitarra.....	371
Tabla 24: Datos alumnos encuestados.....	390
Tabla 25: Profesores que cumplimentaron la encuesta.....	401
Tabla 26: Parámetros músico-poéticos utilizados en la clasificación de los géneros musicales.....	412

Tabla 27: Ranchos de Canarias-Géneros Musicales.....	423
Tabla 28: Géneros Musicales: Características y Ranchos de Canarias.....	424
Tabla 29: Ejecución del romance “El caso del tambor reventado”.....	428
Tabla 30: Estructura de la “Copla”.....	454
Tabla 31: Estructura Deshecha.....	457
Tabla 32: Transcripción, letra de las “Pascuas” (parte de los 2 primeros solistas) (R. P. de Teguisse, 2006).....	477
Tabla 33: Transcripción, letra de la “Deshecha”. R. P. Teguisse (1980).....	481
Tabla 34: Transcripción de la letra del “Corrido Antiguo”. R. P. Teguisse (1980).....	486
Tabla 35: Ejecución de la parte vocal. Corrido (Viejo). R. P. de San Bartolomé.....	500
Tabla 36: Transcripción, letra de las “Pascuas”. R. P. de Tiscamanita.....	526
Tabla 37: Secuencia de ejecución Solista-Coro de la Deshecha (llamada “Coplas”). R. P. de Tiscamanita.....	530
Tabla 38: Secuencia de ejecución Solista-Coro de una deshecha grabada al rancho antiguo de Tiscamanita.....	531

GRÁFICAS

Gráfica 1. Porcentaje de profesores por tramo de edad.....	267
Gráfica 2. Porcentaje de profesores por especialidad musical.....	268
Gráfica 3. Centros en los que han titulado los encuestados.....	269
Gráfica 4. Porcentaje de profesores con y sin formación en folklore musical.....	270

Gráfica 5. Porcentaje de profesores que han pertenecido o no a un grupo folklórico musical.....	272
Gráfica 6-7. Años de docencia.....	277-278
Gráfica 8. Centros de la ESO con un convenio para la enseñanza del folklore musical.....	279
Gráfica 9. Metodologías de trabajo de los contenidos canarios.....	280
Gráfica 10. Intensidad del tratamiento de los contenidos canarios en clase.....	281
Gráfica 11. Fechas en las que se trabaja los contenidos canarios en el aula.....	282
Gráfica 12. Profesores que han realizado representaciones públicas con sus alumnos.....	284
Gráfica 13. Fechas en que los profesores han realizado representaciones públicas con sus alumnos.....	287
Gráfica 14. Curso-s más apropiado-s para trabajar los contenidos canarios.....	289
Gráfica 15. ¿Diferencias en el tratamiento de contenidos canarios entre el Plan LOE Y LOGSE?.....	290
Gráfica 16. Actitud de los alumnos hacia la danza y el folklore musical.....	293
Gráfica 17. Importancia de los contenidos canarios.....	290
Gráfica 18. Autoevaluación del profesorado sobre su acción docente en relación con los contenidos canarios.....	295
Gráfica 19. Medidas a tomar para mejorar el tratamiento de los contenidos canarios en el aula.....	296
Gráficas 20-27. 1ª-8ª pregunta encuesta alumnos exposición.....	391-399
Gráfica 28. 2ª pregunta encuesta profesores.....	402
Gráfica 29. 4ª pregunta encuesta profesores.....	403
Gráfica 30. 7ª pregunta encuesta profesores.....	404

Justificación

Han pasado muchos años desde que empecé a investigar y formar parte del Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror: siendo profesor y Jefe de Estudios de la recién creada Escuela Municipal de Música “Candidito” de Teror, en 2002, tuve mi primer acercamiento a esta tradición. Más tarde me enteré que mi abuelo había tocado la espada de forma ocasional en este grupo.

Me fascinó, me impactó, me di cuenta que era parte de la historia de mi pueblo, de mi cultura. Aquellos viejos que cantaban de una manera tan extraña, que apenas entendía, tenían una sabiduría popular, una raigambre que difícilmente podría encontrar en otro sitio.

Hice una recopilación y transcripción de letras de las coplas que ellos cantaban a partir de las libretas y hojas sueltas que me proporcionó Jesús Quintana, probablemente, la persona más significativa de este grupo desde la segunda mitad del S. XX. Como resultado de este trabajo se publicó, ese mismo año, un libro¹ con una tirada de 1000 ejemplares.

En 2005, junto a Felipe Bermúdez del Rancho de Ánimas de Tiscamanita (Fuerteventura), coordiné la candidatura de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias al Premio de Cultura Popular de 2006. Finalmente a los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias se les concedió una meritoria medalla de oro y esa experiencia me sirvió para conocer de primera mano la realidad de los 12 grupos de esta especie que quedaban en el Archipiélago.

También en 2005 fui el promotor, coordiné e hice la parte musical de un ambicioso proyecto en el que participaban 6 especialistas² y que tenía como finalidad hacer un estudio multidisciplinar sobre una realidad tan compleja como es el Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror. El resultado, un libro y DVD, vio la luz en febrero de 2009.

Ha sido la intención del grupo de investigación del Rancho de Arbejales-Teror³, dar a conocer y poner en valor esta tradición. Así, en 2010 se creó un Portal Web que sirviera de escaparate de este colectivo y de la tradición que representa con diversa información y materiales didácticos sobre el mismo⁴. Así mismo, en 2011 se creó un

¹ Se trata de un libro de pequeño formato (130 páginas), no obstante tiene el honor de ser el primer libro escrito sobre un Rancho. Hasta ese momento solo se habían publicado artículos sobre estos grupos. Fue el, en aquel entonces, Concejal de Cultura del Ayuntamiento, Rafael Grimón, quien me expresó su interés en que se hiciera un libro sobre este emblemático grupo de la Villa Mariana de Teror.

² Los otros especialistas que participaron en este trabajo de investigación fueron: Julio Sánchez (Religión), Oriol Prunés (Filología), Óscar Vizcaíno (Antropología), Francisco Trejo (Biografías y Anécdotas) y Alfredo Viera (Historia). La parte final: letras de Coplas y Deshechas, fue una ampliación del libro que se publicó en 2002, y de nuevo me ocupé de la clasificación y transcripción de los textos aunque se decidió que su autoría, igual que en la primera publicación, debía ser para los miembros del Rancho.

³ Este grupo está formado por: Óscar Vizcaíno, Francisco Trejo, Roberto Suárez y Alfredo Viera.

⁴ Su dirección en Internet es: <http://ranchodeanimasdeteror.blogspot.com.es/>

perfil del grupo en Facebook a modo de noticiario que diera cuenta (con explicaciones, resúmenes, videos e imágenes) de cada una de las salidas del Rancho y otros actos en los que participa.

En 2014 este grupo de investigación llevó a cabo la organización de la exposición que se desarrolló en la Galería del Ayuntamiento de Teror con carácter divulgativo y didáctico, y por la que pasaron alrededor de 600 escolares y 25 profesores, además de unos 200 visitantes, en su mayoría vecinos de Teror que quisieron conocer este “Fósil Etnográfico”. Esta exposición sirvió de base a la segunda experiencia didáctica que presentamos en este trabajo.

Han sido muchos años en los que he compartido conversaciones y he aprendido de mis compañeros de grupo y de los más de 30 informantes que he entrevistado⁵, todos con una rica trayectoria vital: lo que me han transmitido ha sido mucho más que los datos puntuales que les preguntaba.

Esta tesis en su conjunto pretende ser un paso más en el conocimiento y divulgación de la tradición que representan los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias, antaño tan importante y ahora casi desaparecida.

Creo honestamente que estamos ante un fenómeno cultural de extraordinaria importancia histórica y que se debe hacer lo posible por preservar, a través de su divulgación y valoración confiando en que algunas personas sensibles quieran participar de forma activa en su mantenimiento formando parte de los mismos.

La sociedad ha cambiado mucho en poco tiempo, los motivos para pertenecer a un colectivo de este tipo en la actualidad serán seguramente diferentes a los que tenían los rancheros de siglos pasados pero como dicen los más ancianos, “el Rancho te tiene que gustar, sino, esto no se aguanta”

⁵ La mayoría de esas entrevistas la filmé en video y muchas aparecen transcritas en el DVD anexo a esta tesis.

Introducción

*Un pueblo que no conoce su historia
no puede comprender el presente
ni construir el porvenir*

Helmut Koll

Puede sonar a manido, pero ciertamente la cultura de un pueblo es y debe ser el soporte de identidad y cohesión del mismo. Las diferencias son buenas y nos enriquecen, siempre, por supuesto, desde el respeto hacia los otros y las costumbres ajenas. La dictadura de la “Cultura de Masas” y la “Globalización” en la que está inmersa la sociedad occidental dificulta en gran medida el interés hacia lo tradicional, sobre todo por parte de los adolescentes, que son precisamente el grupo al que han ido dirigidas nuestras experiencias didácticas sobre música folklórica.

El grueso del folklore canario es de origen hispánico, eso sí, adaptado y evolucionado en el seno de un pueblo trabajador, dinámico y con múltiples influencias de América, África y Europa, no debemos olvidar la posición estratégica del Archipiélago en medio de los tres grandes continentes.

No todas las tradiciones se encuentran en el mismo nivel de abandono y olvido, algunas incluso, readaptadas a los nuevos tiempos, gozan de buena salud: “La Fiesta de la Rama”, “La Fiesta del Charco”... Sin embargo la tradición sobre la que hablamos extensamente en este trabajo: “Los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias” pasa por una situación delicada: con pocos grupos y falta de relevo generacional en muchos de ellos, además se trata de una manifestación, en la actualidad, muy poco conocida en el Archipiélago. Su importancia histórica y su valor etnográfico son incuestionables y precisamente por estas razones se les concedió la medalla de oro de Canarias en 2006.

Hemos comenzado nuestra investigación con una contextualización geográfica e histórica de Canarias puesto que estos aspectos influyen significativamente en su Cultura y tradiciones

Antes de abordar nuestro tema de interés: los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias debemos conocer el contexto folklórico-musical en el que se desarrolla la música de esta tradición. Al ser estos grupos una manifestación compleja tenemos que estudiar aspectos antropológicos y religiosos relacionados con la muerte e indagar en

los orígenes de estas agrupaciones como son las cofradías y hermandades. Además, buscamos colectivos parecidos, en su formación y función, en la Península Ibérica

Puesto que el apartado docente es relevante en nuestro trabajo estudiamos diferentes metodologías didácticas utilizadas en la ESO (Educación Secundaria Obligatoria) y especialmente las relacionadas con la enseñanza de la música tradicional. Terminamos el apartado teórico de nuestra tesis con el estudio de algunas experiencias didácticas sobre música tradicional en España.

El apartado empírico de esta investigación consta de dos experiencias didácticas, realizadas respectivamente en 2011 y 2014, un estudio, con una importante carga estadística, sobre el tratamiento de los contenidos en música y danza tradicional en la ESO y en la Isla de Gran Canaria y terminamos el marco empírico con un análisis de los géneros musicales de los Ranchos de Canarias para clasificar y transcribir las piezas tradicionales del repertorio de estos grupos.

Se ha terminado cada capítulo del marco empírico con una discusión de resultados y hemos finalizado esta tesis doctoral con las Conclusiones, Nuevas Líneas de Investigación, Bibliografía y Anexos.

PARTE I: MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1

Las Islas Canarias: Geografía e Historia

La situación geográfica, clima e historia de un pueblo influyen y condicionan su idiosincrasia: cultura, tradiciones...

1. Encuadre geográfico, social y político

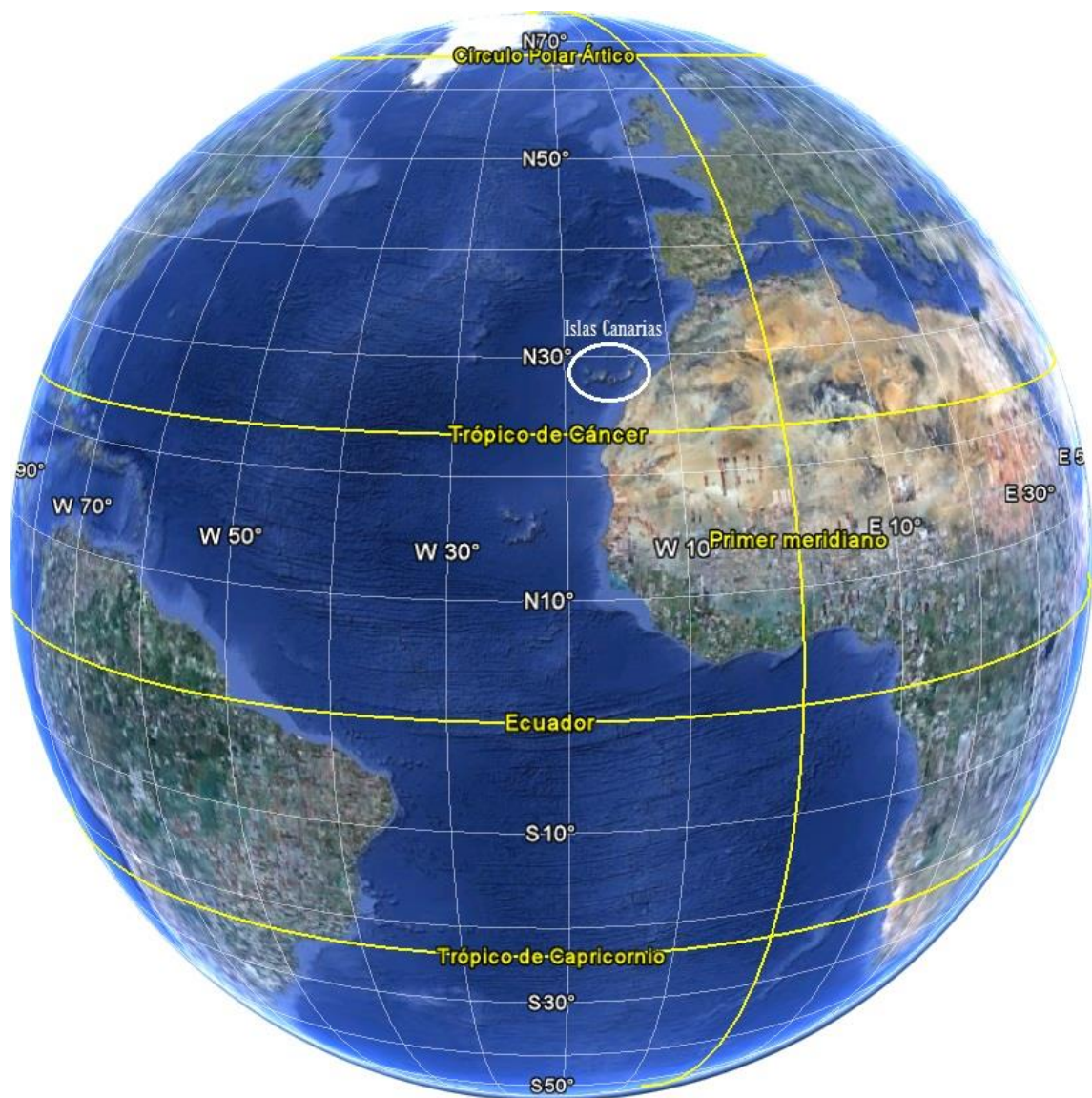


Figura 1: Situación geográfica de Canarias (1)

El Archipiélago de las Islas Canarias se encuentra en medio del Océano Atlántico, a 100 km de la costa noroccidental del continente africano⁶ y a 1000 km de la Península Ibérica. Forma junto a Azores, Madeira, Cabo Verde e Islas Salvajes la región conocida como Macaronesia (Afortunadas), que se distinguen por tener origen volcánico y una flora parecida, de donde sobresale la laurisilva (frondoso bosque de la Era Terciaria, desaparecida de la Zona Mediterránea tras la glaciación).

Canarias es muy valorada por la benignidad de su climatología y cada isla se constituye como un pequeño continente con diferentes microclimas.



Figura 2: Situación geográfica de Canarias (2)

Su posición geoestratégica entre los continentes de África, Europa y América determina que tenga una función de cruce de caminos y ha supuesto una gran mezcla de culturas y razas.

Actualmente la Comunidad Canaria está formada por dos provincias, siete islas y seis islotes, con una población total de poco más de dos millones de habitantes y una superficie terrestre global de 7545km²

⁶ Los puntos más cercanos están situados entre Fuerteventura y Marruecos, y de ahí el dicho popular: “de Tuineje a Berbería se va y se viene en un día”.

Tabla 1

División política de las Islas Canarias

Comunidad Autónoma de Canarias		
PROVINCIA	Santa Cruz de Tenerife	Las Palmas de Gran Canaria
ISLAS	El Hierro, La Gomera, La Palma y Tenerife	Fuerteventura, Lanzarote, y Gran Canaria
ISLOTES		Montaña Clara, Alegranza, La Graciosa, Roque del Este, Roque del Oeste y Lobos

Gran Canaria

La isla redonda es la tercera isla en extensión después de Tenerife y Fuerteventura y ocupa una posición central en el Archipiélago. Con casi 900000 habitantes es la segunda más poblada después de Tenerife. Las Palmas, con una población de cerca de 400000 personas, es la capital de la Isla y de la provincia oriental. Como el resto de las islas tiene volumen cónico, aumentando su altitud concéntricamente desde la periferia costera hacia el interior, estando el pico más alto, precisamente, en el centro de la Isla (Pico de las Nieves, 1949 m, Tejeda). Políticamente está dividida en 21 municipios gobernados por ayuntamientos, además el Cabildo Insular es la institución representativa de cada isla y defensora de sus peculiaridades.

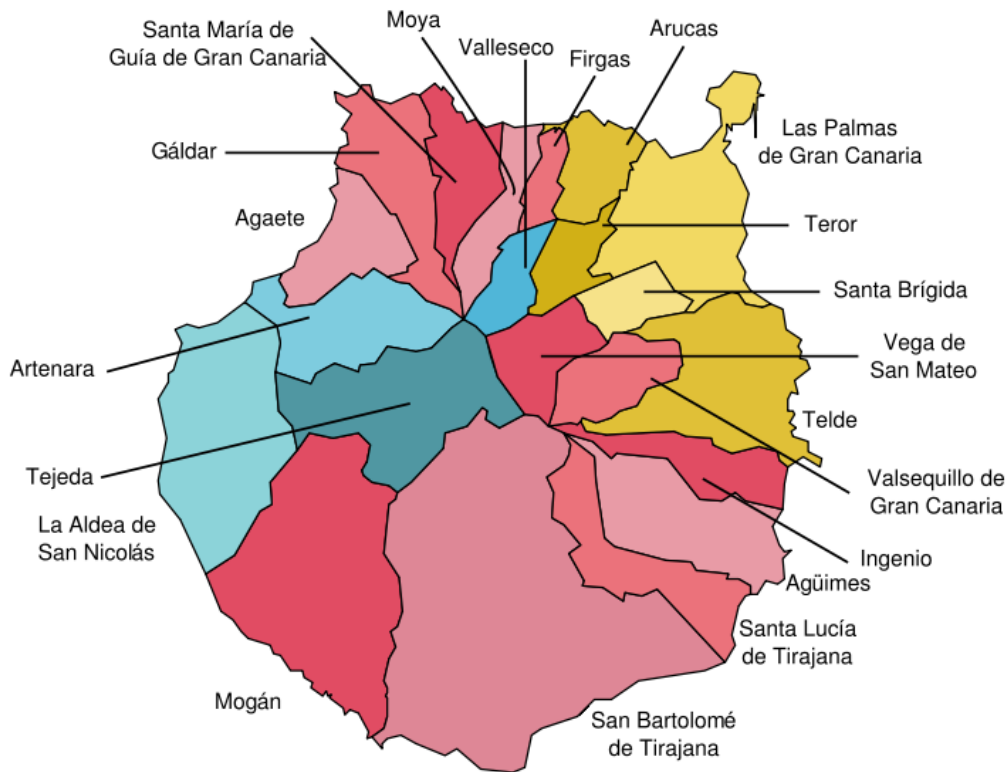


Figura 3: Distribución geográfica de los 21 municipios en los que está dividida Gran Canaria.

2. Historia de Canarias

Existen diversas hipótesis sobre la época en la que se habitaron las Islas Canarias e igualmente se asocian a historias, más o menos mitológicas, que describen los griegos en diversas incursiones más allá de las columnas de Hércules (Gibraltar): *El Jardín de las Espérides*, *Los Campos Elíseos*, *Las Afortunadas* o *La Atlántida*.

El estudio de los esqueletos, de los habitantes primitivos, revela diferentes razas y etnias: cromañóide, euroafricánida, orientálica y nórdica. Sin embargo los estudios más significativos y actuales sobre este tema se inclinan a favor de su procedencia desde el norte del continente vecino, desembarcando en todas las islas en momentos diferentes. No queda claro si con el tiempo perdieron los conocimientos náuticos o quizás se trataba de tribus del interior del continente, que desconocían la navegación y fueron abandonadas a su suerte, quizás como castigo por ser hostiles.

En el S. I a. c., bajo el mandato del rey Juba II (gobernador de la provincia de Mauritania), se lleva a cabo una exploración marítima bordeando la costa africana hacia el sur. El historiador romano: Plinio el Viejo narra esa misión y da cuenta del

archipiélago como: “Las Afortunadas” y, por supuesto, “Las islas Canarias” debido a la existencia de canes de gran tamaño (quizás lobos marinos) en su geografía o según una hipótesis más actual, por la existencia en las mismas de una tribu bereber de la etnia canarii.

La opinión más defendida y contrastada es considerar al archipiélago canario como una ampliación, en alta mar, del mundo bereber (etnias que habitan el norte de África). La búsqueda de mejores condiciones naturales para la vida y la huida del dominio romano, pudieron llevar a aquellos hombres y mujeres a alejarse del continente en los primeros siglos antes de la era cristiana. Son innumerables las coincidencias rituales, lingüísticas y sociales que comparten los aborígenes canarios con estas etnias bereberes.

Los aborígenes canarios tenían una sociedad neolítica, jerárquica y patriarcal cuya religión se basaba en la adoración de los elementos naturales (especialmente el sol) y el culto a los muertos (momificación de cadáveres). Se debe tener en cuenta que al carecer de conocimientos náuticos y embarcaciones, no había comunicación interinsular, por lo que experimentaron una evolución diferenciada, marcada por las distintas posibilidades naturales que ofrece cada isla. Sus ocupaciones prioritarias y en las que tuvieron un alto grado de desarrollo fueron: el pastoreo, la agricultura y la pesca. Artesanalmente trabajaban la alfarería, la madera y la piedra, para construir los utensilios e instrumentos que necesitaban y no conocían la rueda ni los metales, sin embargo las inscripciones de origen líbico encontradas en las islas occidentales y de origen púnico en las orientales demuestran que, aunque de forma precaria, conocían la escritura. El valor intrínseco de Las Afortunadas venía dado por su posición geoestratégica (base de avituallamiento, para incursiones más lejanas), los esclavos, y productos naturales como la orchilla y la sosa que se utilizaban en la época como colorantes en la industria textil y para la fabricación del jabón.

Fruto del espíritu de expansión de los pueblos del Mediterráneo y de la necesidad de buscar rutas alternativas para el comercio con la Indias (Asia), desde finales del S. XIII hay contactos y relación comercial entre Canarias y el sur de Europa: genoveses, portugueses, castellanos, mallorquines y catalanes. En una época de gran fervor religioso la evangelización legitimaba y estimulaba a las potencias europeas a conquistar nuevas tierras y ampliar su territorio. A mediados del S. XIV se inicia una

misión evangelizadora⁷ pacífica desde Gran Canaria y a principios del S. XV se emprende una campaña militar para la anexión del Archipiélago a la corona de Castilla. Este *modus-operandi*: relación comercial, misión evangelizadora y conquista, ensayado en Canarias, es el que se utiliza a continuación en la colonización de América.

La conquista de Canarias fue progresiva y en ella participaron tres estamentos bien diferenciados: El rey de Castilla en busca de expandir sus dominios, Los nobles-militares en busca de riquezas y concesiones territoriales y los banqueros-mercaderes (sobre todo genoveses), como una oportunidad de hacer negocio. Se distinguen dos fases de especial importancia:

1. Fase Señorial

Comienza a principios del S. XV y por orden cronológico son las islas de: Lanzarote, Fuerteventura, La Gomera y El Hierro, las primeras en ser conquistadas.

Jean de Bethencourt, al servicio del reino de Castilla, es el encargado de llevar a cabo esta operación militar. La conquista fue relativamente fácil porque las islas mencionadas tenían una población diezmada y poco organizada. En el caso de La Gomera más que un sometimiento militar fue una aculturación más o menos pacífica.

Estas islas estarán gobernadas por los señores que participaron en la conquista, sus descendientes, o en quien ellos delegaron, hasta principios del S. XIX en un régimen pseudo-feudal.

2. Fase de realengo

Se inicia 1492 y los Reyes Católicos: Isabel y Fernando, se implican directamente en esta empresa. Este interés venía dado por la rivalidad con Portugal en la lucha por la expansión a través del Atlántico en busca de una nueva ruta hacia Las Indias. Progresivamente se conquistan: Gran Canaria, La Palma y Tenerife. Estas islas pasan a depender directamente de la autoridad real.

⁷ La evangelización la llevaron a cabo especialmente frailes franciscanos y dominicos, que hicieron una intensa labor llegando a los lugares más recónditos de la difícil geografía insular. La misión religiosa era imprescindible para justificar la conquista, de la misma manera que sólo se podían hacer esclavos a los infieles (no bautizados).

Lo primero que se hace es cristianizar a toda la población bautizándola, era costumbre que se le pusiera el nombre cristiano de su padrino accidental. Como anécdota podemos nombrar a Tenesor Semidán⁸ que pasó a llamarse Fernando Guanarteme. A los aborígenes que ayudaron en la conquista se les respeta la libertad y a los que no, se les esclaviza: bien se exportan al mercado peninsular, bien permanecen al servicio de los colonizadores.

La conquista supuso la desaparición de la cultura aborígen y una rápida adaptación a la que traían los extranjeros, mucho más evolucionada. Como pasaría luego en América, los colonizadores trajeron nuevas enfermedades para las que los canarios no estaban inmunizados.

Aunque los investigadores no se ponen de acuerdo, la población aborígen cuando termina la conquista (1496) es aproximadamente la mitad de la población total antes de la contienda (unas 50000 almas) y está formada mayoritariamente por mujeres y niños.

Un estudio genético cuyos resultados se han publicado en 2003, demuestra que en la actualidad el 40% de la población canaria tiene el componente mitocondrial de origen norteafricano, este porcentaje era aún mayor (50%) en el S. XVII y XVIII. Este componente genético lo transmiten exclusivamente las mujeres y denota que durante y después de la conquista se exterminaron o vendieron como esclavos a la mayoría de los hombres y no hubo reparo en mantener las mujeres vivas y mezclarse con ellas.

Sociedad colonial

Los colonos que vienen al Archipiélago tras la conquista son mayoritariamente portugueses, castellanos, andaluces y gallegos, atraídos por los incentivos y las ventajosas condiciones de explotación de las tierras. Los gobernadores en las islas de realengo: Pedro de Vera en Gran Canaria, Alonso Fernández de Lugo en La Palma y Tenerife y los dueños de las islas señoriales, crean los Cabildos o Concejos: Instituciones encargadas de organizar a la nueva población y administrar los recursos en cada una de las islas. La adaptación del: *Derecho Castellano* en el Archipiélago se hace

⁸ Era el guanarteme de Gáldar, la mayor autoridad de Gran Canaria en el momento de la conquista, tras ser apresado es mandado a Castilla como parte del trofeo por la victoria. Allí es bautizado teniendo como padrino al mismísimo Fernando el católico y pasando a llamarse igual que el monarca aragonés. A su regreso a la isla ayuda a los castellanos a doblegar al resto de los aborígenes. Por esta acción algunos historiadores lo consideran un traidor y otros un hábil negociador que salvó muchas vidas

con importantes diferencias entre las Islas de Realengo, donde el poder está más distribuido, y las Islas Señoriales donde el poder recae en el señor.

Coexisten tres estamentos bien diferenciados:

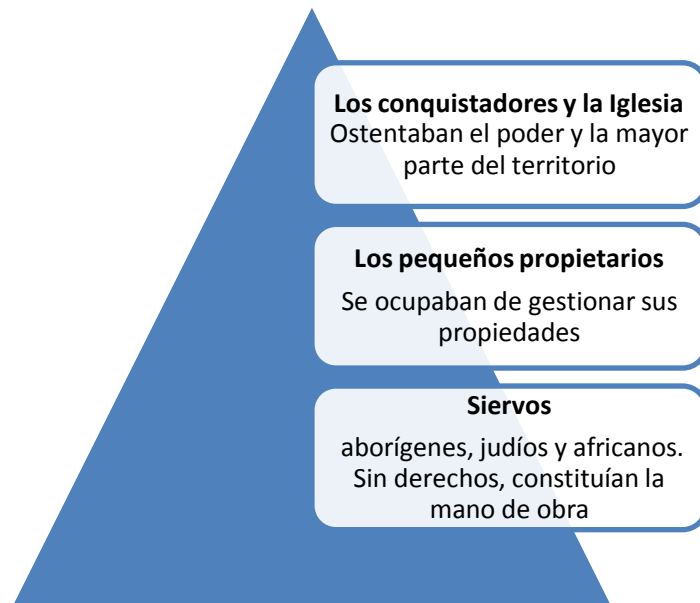


Figura 4: Estamentos sociales en Canarias después de la conquista

El S. XVI coincide con el imperialismo español de Carlos I y después de su hijo Felipe II. Debido a sus múltiples guerras con franceses, ingleses y como defensores del cristianismo, con los moros, las Islas sufren varios asaltos de piratas de esas nacionalidades. Desde el S. XVI hasta principios del S. XIX las Islas y los mares que las bañan tuvieron una intensa actividad relacionada con la piratería, por razones políticas y económicas fueron frecuentes los asedios a las ciudades y abordajes en alta mar por parte de franceses, berberiscos, holandeses e ingleses. Esta continua inseguridad llevó al gobierno central a tomar medidas de fortificación de los lugares más sensibles de ser atacados y por otro lado a los isleños a organizarse en milicias ante emergencias de este tipo.

Canarias por su posición geoestratégica era la parada obligada de los barcos que iban camino de América, coincidiendo además que están en medio de la corriente de los alisios que utilizaban dichos barcos. De esta manera es fácil entender que los habitantes de las islas se enrolaran en las tripulaciones y participaran en la conquista del Nuevo

Mundo desde el primer momento. Esta presencia fue especialmente significativa en la emigración de los siglos XIX y XX, buscando una salida al hambre y exceso demográfico que asolaban el Archipiélago. Los lugares en donde ha habido una presencia de Isleños más acusada son: Cuba, Venezuela, Puerto Rico, Uruguay, Brasil, México, Argentina, Santo Domingo, Texas y Luisiana.

Los puertos canarios (Las Palmas, Sta Cruz de la Palma, Garachico, Puerto de la Cruz, San Sebastián de La Gomera, etc.) crecieron considerablemente gracias al comercio con “Las Indias”⁹. De la misma manera que los emigrantes e *indianos* ayudaron, sobre todo por medio de divisas, a la mejora de la maltrecha economía canaria. La ocupación de los emigrantes en América era sobre todo en la agricultura (caña de azúcar, tabaco, etc.) y el comercio. También es digno de mencionar la ayuda solidaria que se dispensaban entre sí los isleños, sobre todo hacia los recién llegado. Muchos personajes ilustres del continente hermano son de ascendencia canaria.

El S. XVII coincide con un periodo de debilidad política y con el desmantelamiento progresivo del imperio español y esto repercute de forma negativa en las Islas: Aumento de los asaltos de los piratas, disminución de las ventajas comerciales, aumento de los impuestos, emigraciones forzosas, etc.

En este siglo se consolida una clase burguesa, que nace directamente relacionada con el comercio, sobre todo en relación a los diversos monocultivos que históricamente van apareciendo

En relación a la monarquía española, el S. XVIII representa un cambio de la dinastía de los Austrias a la de los Borbones de origen francés. En las Islas hay pocos cambios respecto al siglo anterior, se puede considerar una etapa de estancamiento, con una leve mejoría al final de la centuria bajo el reinado de Carlos III con sus medidas liberales. No obstante cabe subrayar el aumento en la centralización estatal que ocasionó cierto revuelo y malestar entra la clase apoderada de las Islas pues iba en contra de sus intereses

La Ilustración llega a Canarias antes que a la península ibérica, gracias a los intercambios comerciales con ingleses y franceses, las nuevas ideas: razón, naturaleza, modernidad, humanismo, divulgación del conocimiento. Aparecen tertulias de

⁹ Sabido es que Cristóbal Colón descubrió América, pensando que había llegado a Las Indias (Asia) por una ruta alternativa, de ahí que se le siga llamando al Nuevo Continente de esta manera y a los españoles que emigraron y volvieron de allí: “Indianos”.

intelectuales y se crean: los primeros periódicos insulares, las primeras escuelas, la universidad agustina y las *Sociedades Económicas de Amigos del País*, que buscan alternativas de progreso y desarrollo y que han tenido un activo papel desde entonces hasta nuestros días. Las penurias económicas y la ley que obligaba a embarcar a 5 familias para colonizar América por cada 100 toneladas de carga, dieron lugar a un gran porcentaje de emigración. También en estos años se recurre a un aprovechamiento extremo de la tierra, cultivando terrenos mal situados y de secano con tal de tener algo para subsistir, esto llevó a conflictos y luchas por la propiedad. Con la disminución en la plantación y comercialización de la vid, se vuelve otra vez a la recolección de orchilla y barrilla de las que se obtenía tinte y jabón respectivamente. También la pesca experimentó un auge como fuente de recursos ante la escases de alimentos.

Hay que destacar, también, las erupciones volcánicas sucedidas en la primera mitad del siglo en Güimar y Garachico (Tenerife) y Timanfaya en Lanzarote, esta última estuvo en actividad durante 7 años.

La Ilustración desemboca en La revolución francesa a finales del S. XVIII y con ella crece el espíritu republicano en toda Europa. En España dará lugar a luchas intestinas entre liberales y absolutistas, que durarán hasta bien entrado el S. XX.

La alternancia política en el S. XIX se puede sintetizar cronológicamente como sigue: Ocupación de España por los franceses, constitución de Cádiz, gobiernos de Fernando VII e Isabel II, creación de la Primera República, gobierno de Alfonso XII y regencia de María Cristina (madre de Alfonso XIII). En Canarias, como no puede ser de otra manera, se dejan notar estas luchas y posicionamientos ideológicos, acompañados además de una creciente rivalidad entre las dos islas más poderosas Tenerife y Gran Canaria.

La nueva constitución de España, aprobada en Cádiz en 1812 y con representación canaria, tiene un marcado carácter liberal y entre otras cosas disuelve los señoríos¹⁰ y reparte los terrenos baldíos entre los campesinos. Sin embargo esta constitución se anula cuando Fernando VII llega al poder. Esta monarca tiene un trato de favor hacia Tenerife y entre otras cosas propicia la creación de la Universidad de San Fernando y a continuación el obispado de Tenerife, ambos en la Laguna.

¹⁰ Recordar que desde su conquista: Lanzarote, Fuerteventura, La Gomera y El Hierro estaban regidas por un régimen señorial que había perjudicado su desarrollo.

Tras la victoria liberal en 1823 se nombra a Sta Cruz de Tenerife como capital de la provincia canaria, nombramiento que se ratifica bajo el reinado de Isabel II, a partir de este momento Gran Canaria lucha por la división provincial.

En 1852, para favorecer el crecimiento económico de las Islas y a iniciativa del presidente del consejo de ministros (Juan Bravo Murillo), se declaran franquicias a los puertos canarios.

Otro hecho reseñable, acontecido a finales del S. XIX, es la unión telegráfica del Archipiélago con España a través de un cable submarino.

Fernando León y Castillo, el político canario más influyente del último cuarto de siglo XIX, favoreció el crecimiento de Gran Canaria (su isla natal). En este siglo se crean los partidos políticos y se eligen los representantes mediante votación pública, pero los apaños y la alternancia consentida en el poder de los partidos conservador y liberal convierten este proceso en una farsa.

Son de destacar las revueltas populares que aunque motivadas por causas distintas tenían el germen de las ideas liberales y las exigencias de tierras de cultivo para los trabajadores. Así se produce a mitad de siglo lo que se ha dado en llamar *la desamortización*, que consistía en subastar públicamente las fincas municipales o de la Iglesia que no estuvieran en explotación. Con el tiempo se vio que esta medida no tuvo el efecto deseado.

A lo largo de esta centuria las colonias españolas se van independizando de la *madre patria*, las últimas en hacerlo son Cuba y Puerto Rico¹¹ en 1898 (en el mismo momento Filipinas hace lo mismo en el Pacífico). En este movimiento revolucionario hay que destacar, en América Latina, la figura de Simón Bolívar (el libertador).

En el ámbito de la educación hay una incipiente creación de escuelas, pero todavía a finales del siglo la población de poco más de 350000 canarios era analfabeta en su mayoría.

En el S. XIX, la emigración principal es a Cuba y Puerto Rico en un principio y luego, a Venezuela.

La XX centuria igual que la decimonona, es muy inestable políticamente. Comienza con el gobierno del rey Alfonso XIII con un perfil liberal, pero incapaz de arreglar los graves problemas que tiene el país. Aparecen los partidos políticos y hay

¹¹ Puerto Rico no se independizó, pasó a formar parte del territorio de USA, aunque no es un estado de este país.

elecciones libres aunque son poco efectivas en la práctica ya que el poder sigue en manos de la tradicional oligarquía. Estas elecciones se caracterizan por una alternancia de los dos partidos principales: liberales y conservadores. Un dato importante es que en el primer tercio de este siglo el analfabetismo en la población canaria está por encima del 50%.

En su última etapa de gobierno, el monarca acepta una dictadura militar (General primo de Rivera). En 1927, después de mucha presión por parte de Gran Canaria, se produce la división provincial, de tal manera que el Archipiélago queda dividido políticamente en la provincia occidental: El Hierro, La Gomera, La Palma y Tenerife y la provincia oriental: Fuerteventura, Lanzarote y Gran Canaria.

El pleito insular es una lucha de poder entre Tenerife y Gran Canaria que pugnan por tener la hegemonía política y económica del Archipiélago. Formalmente el problema arranca a principio del S. XIX cuando se plantean instituciones suprainsulares y la isla de Gran Canaria se opone a que estas se sitúen en Tenerife. Este asunto conlleva, además de problemas de convivencia, la duplicación de los órganos de gobierno, culturales, educativos, etc. con el gran gasto que esto lleva aparejado.

La dictadura da paso, después de elecciones libres, a la Segunda República¹² y cinco años más tarde en medio de una situación caótica, social, política y económicamente, el general Franco da un golpe de estado¹³ que sume a la nación en una guerra civil que dura tres años. El periodo de posguerra fue especialmente duro: racionamiento de alimentos y represión política hacia los perdedores. El famoso Plan Marshall (finales de los 40 y principios de los 50) de ayuda económica a Europa, por parte de USA, también benefició a Canarias. A finales de los 50 hay una apertura económica a las inversiones extranjeras.

A partir de los años 60 mejoran ostensiblemente las condiciones de vida por lo que se generalizan las vacaciones y los ciudadanos del mundo occidental eligen Canarias como uno de sus destinos favoritos, propiciado también por la mejora en las condiciones aéreas. De esta manera se va consolidando el turismo como la primera fuente de riqueza del Archipiélago. De la mano del turismo viene la construcción que ha sido hasta hace poco otro de los motores económicos.

¹² Cabe destacar que el último presidente que tuvo la República y que continuó en su cargo en el exilio fue el médico e investigador grancanario Juan Negrín.

¹³ Este golpe de estado se gestó en Tenerife, donde el general Franco estaba destinado.

Estos cambios trascendentales respecto a la economía agrícola tradicional llevan aparejado el abandono progresivo de las zonas rurales.

Cuando en 1975 muere el dictador sube al poder el rey borbón Juan Carlos I (nieto de Alfonso XIII) que establece los cimientos para una democracia estable a través de una monarquía parlamentaria. Tras una etapa de transición democrática, se publica la **Constitución**¹⁴ y se convocan elecciones libres en 1978.

Con intención de descentralizar el poder de la capital (Madrid) y proporcionar autogobierno a las distintas regiones, en los primeros años de la década de los 80, España se organiza en 17 comunidades autónomas, siendo la Comunidad Autónoma de Canarias una de ellas (1982). Para evitar desequilibrios y desencuentros entre las dos islas más poderosas, la sede del gobierno se alterna entre las dos islas capitalinas, el parlamento regional reside en Tenerife y la delegación del gobierno en Gran Canaria.

Con la entrada en la CEE, las Islas pierden parte de sus privilegios fiscales y se perjudica especialmente la comercialización del plátano y el tomate que no pueden competir con otros productores. Hay que esperar hasta 1999 con la creación de las Zonas Ultraperiféricas para que Europa tenga en cuenta todas sus especificidades.

En estos momentos (2011), España es un estado social y democrático de derecho, consolidado. Pertenece a la UE (antes CEE) desde 1986 y tiene una buena relación con los países latinoamericanos, siendo junto con Portugal los dos países europeos mejor posicionados para llegar a acuerdos con América Latina.

La bonanza económica general del siglo XX ha aumentado en gran medida el nivel de vida de los canarios pero ha traído aparejado otros problemas:

Aumento excesivo de la población: Actualmente por encima de los dos millones de habitantes.

Un elevado y descontrolado nivel de inmigración.

Como consecuencia de la crisis económica mundial de finales de la primera década del S. XXI:

- Fracasa el sector de la construcción siendo necesario reubicar un gran número de trabajadores, con poca cualificación profesional, a otras labores.

¹⁴ Carta magna de los españoles donde se define la relación de los poderes del estado (legislativo, ejecutivo y judicial) con los ciudadanos y se recogen los derechos y deberes de la población. Aunque han habido intentos, este documento no se ha modificado, en sus apartados básicos, desde su creación.

- Disminución drástica del turismo insular, que empieza a mejorar con la salida de la crisis de los países europeos que más nos visitan: Inglaterra, Alemania, Países Escandinavos, Holanda, Rusia, etc.
- Aumento desorbitado del paro y de la economía sumergida.

Los monocultivos: Base de la economía isleña hasta mitad del S. XX

A principios del S. XVI, a través de Madeira, se introduce en el Archipiélago, el primero de los grandes monocultivos que históricamente han tenido las islas: La caña de azúcar, para la obtención del dulce manjar y el ron.

Igual que la conquista de Canarias fue un ensayo para luego conquistar América, muchos de los cultivos que pasaron al Nuevo mundo, como la caña de azúcar, se probaron primero en las Afortunadas.

Canarias ha sido desde su conquista una sociedad interdependiente económicamente del exterior y además por diversas razones (situación geográfica, concesiones y privilegios comerciales) ha podido negociar directamente con América y países europeos como Inglaterra y Holanda. Desde el Gobierno Central se le han dado ciertas licencias e incentivos para contrarrestar el perjuicio que supone la lejanía y la insularidad y para potenciar su desarrollo.

Desde que Europa, a finales del S. XIII, se abre a través del mar para ampliar sus horizontes y buscar nuevas rutas comerciales, el redescubrimiento de la Afortunadas, y su utilización como escala obligatoria hacia África, América, Asia o Oceanía, han ido forjando en Canarias una mezcla de razas y culturas que han marcado y definido una sociedad rica, abierta y cosmopolita: Africanos, españoles, portugueses, franceses, italianos, etc., han influido de forma decisiva en la configuración de una sociedad y una cultura simpar.

Cuando a mediados del S. XVI el negocio de la caña de azúcar entra en crisis por la fuerte competencia de África y América, se pasa al monocultivo de la vid, exportando especialmente a Inglaterra. De esta época surge la estrecha relación comercial entre Canarias y el país anglosajón. En el S. XVIII, por motivos políticos, se cierra el mercado anglosajón, por lo que se potencia la producción de la papa (patata). Llegados

al S. XIX la hegemonía agrícola va a la cochinilla¹⁵, favorecida por la designación de: *puertos francos* a los puertos en Canarias. A finales del S. XIX y propiciado por los ingleses, que tenían muchos intereses comerciales en las Islas, comienza los monocultivos del plátano, el tomate y la papa que han durado hasta nuestros días, no obstante, debido al gran auge que experimenta el sector turístico a partir de la segunda mitad del S. XX, ambos cultivos han pasado a un segundo plano.

Canarias y América han tenido una estrecha relación y una gran influencia mutua: Cultural, comercial, humana, etc. Si tenemos en cuenta que sólo quedaba Tenerife por conquistar cuando Cristóbal Colón zarpaba de La Gomera para descubrir el Nuevo Mundo y que Las Islas eran parada obligada hacia y desde América Latina, es obvio entender y reconocer esos estrechos lazos entre las dos comunidades.

Desde Canarias llegaron al Nuevo Continente: Caña de azúcar, plátanos, ñames, caballos, cerdos, etc. y desde América arribaron al Archipiélago: Maíz, Papa, tabaco, cacao, tunera (cochinilla), pitera, etc.

Reflexión final (Historia de Canarias)

La insularidad tiene muchos inconvenientes, sobre todo de índole económico, pero como no hay mal que por bien no venga, ha permitido que se mantengan especies vegetales y costumbres que desaparecieron hace mucho de sus zonas de procedencia.

El tipo de conquista y de gobierno ha determinado el grado de desarrollo dentro del archipiélago, así las islas de señorío han tenido un desarrollo mucho menor que las otras y ha habido que esperar hasta el S. XX, primero con los Cabildos Insulares¹⁶ y luego con la Autonomía y el tirón económico del turismo para llegar a un cierto grado de equilibrio entre todas.

¹⁵ Insecto que se cría en las tuneras y del que se extrae el carmín, tinte muy valorado en la industria textil. La tunera, igual que la papa y el tomate, son productos originarios de América, el plátano sin embargo llega a las islas a través de África.

¹⁶ Organismo administrativo, específico de Canarias. Tiene un papel parecido al de la diputación en la península. Hay siete cabildos, uno por isla, y su principal misión es velar por los intereses y desarrollo de cada una de ellas.

CAPÍTULO 2

El Folklore Musical y la Danza en Canarias

Este Capítulo sienta las bases teóricas del contexto cultural, artístico y musical en el que nos vamos a mover en nuestra investigación

1. El Folklore, la Etnografía y la Etnología

folclore. (Del ingl. *folklore*).

1. m. Conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo.

2. m. Ciencia que estudia estas materias.

(RAE: Real Academia Española)

Nos llama la atención que todavía la Real Academia Española de la Lengua (RAE) siga considerando la palabra *folclore* sólo en su grafía castellana y dando como incorrecta la utilización del original anglosajón: *Folklore*, aunque escrito con k es como más habitualmente lo utilizan los investigadores de nuestro país.

Este término fue propuesto en 1846 por el arqueólogo británico: William John Thoms, combinando los vocablos Folk (pueblo) y Lore (sabiduría) por lo que de una forma literal y sintética se puede decir que el folklore representa la sabiduría popular, sin embargo desde que se generalizó su utilización, al poco de crearse, su definición y campo de acción han sido muy confusos. A continuación intentaremos despejar dudas con éste y otros términos afines.

Nosotros seguiremos la norma dentro del mundo científico y escribiremos el término en su forma original: Folklore.

El folklore, tal como se puede deducir de su definición, ha existido siempre íntimamente ligado al ser humano. En este sentido se conocen obras que recopilan cuentos populares desde el S. XIV, pero el folklore como ciencia, y su estudio riguroso por parte de los investigadores, nace a mediados del S. XIX ligado al Romanticismo de principios de ese siglo y al coetáneo movimiento nacionalista que acudía a la sabiduría del pueblo: tradiciones, costumbres... como referencia de lo auténticamente patriótico.

Los estudios sobre folklore han adolecido desde sus comienzos (finales del S. XIX) de rigor científico, lo que en muchos de los casos les ha quitado fiabilidad y

credibilidad. Esto unido a la insistencia en enfocar los trabajos a campos específicos y a metodologías descriptivas, casi siempre con un aporte de imaginación, fruto del idealismo romántico, ha hecho que el folklore haya estado considerado como una ciencia menor.

“Uno de los rasgos más sobresalientes de la historia del Folklore en España y otras naciones europeas son sus paradojas. Propuesto primero como ciencia ha llegado a ser claramente rechazado por posteriores ambientes científicos.” (Maillo, 1990, p. 123)

Caro Baroja se hace eco de esta misma idea. En la conferencia que impartió en la Universidad de La Laguna (Tenerife) en 1964, haciendo referencia a Telesforo de Aranzadi¹⁷, dice lo siguiente:

“Sólo él con Hoyos¹⁸, y algunos más con menos constancia, aplicaban a la materia procedimientos científicos; para los más se trataba de una afición recreativa, más literaria que de estudio”. (Pérez, 1982, p. 97)

En el prólogo de *Tradiciones Populares* (1944), Elías Serra, decano de la Facultad de Letras de la ULL, habla del interés que despierta esta novedosa ciencia (folklore) para que investiguen especialistas y aficionados y para que se interese tanta gente en España y Europa:

Es cierto que aquí esas aficiones se habían limitado hasta no hace muchos años al aspecto más afín a la literatura (esto es, literatura popular y aprovechamiento de temas tradicionales para la literatura culta) y a la música y al baile. Como el campo del folklore es mucho más vasto, casi ilimitado, quisimos hace años, desde el Instituto de Estudios Canarios, ensayar el método de la encuesta o cuestionario aplicado a temas diferentes, con el propósito, además, de dar al estudio del saber popular canario un rigor científico de que carecía. (p. 7)

¹⁷ Telesforo Aranzadi Unamuno (1860-1945) fue un reputado profesor e investigador vasco en el campo de la antropología y ciencias naturales. Las citas de Imbelloni, donde no se especifican las fuentes, creemos que se refiere al siguiente libro: T. de Aranzadi y L. de Hoyos (1917). *Etnografía. Sus bases, sus métodos y aplicaciones en España*. Madrid: Biblioteca Corona, Manuales Corona.

¹⁸ Luis de Hoyos Sáinz (1868-1951), es un eminente antropólogo y geógrafo madrileño, se formó ampliamente en Francia e introdujo las nuevas técnicas de análisis y metodologías de investigación en España.

En su libro: *Concepto y praxis del folklore como ciencia*, Imbelloni¹⁹ cita a Aranzadi en relación con el necesario pero insuficiente trabajo de los aficionados al folklore que recolectan datos:

Sin lo romántico, lo pintoresco y lo nostálgico no se interesarían en ello muchas personas que, a llevar o ayudar a llevar el grano al granero pueden ser, no sólo útiles, sino necesarias para formar el granero científico... En esta etapa pueden colaborar y facilitar datos, desde el pastor hasta el ingeniero, y no es labor para una sola persona... Queda el granero de datos desaprovechado por falta de levadura científica; a mucho andar daría tortas literarias, pero no pan de ciencia (Imbelloni, 1943, pp.13-14)

Folklore vs Etnografía

Ambos términos son coetáneos y con un significado similar sin embargo el primero ha estado históricamente asociado a la falta de rigor y a la divulgación mientras que el segundo entraba en un contexto sólo apto para personas cualificadas que utilizaban una metodología científica.

CONTEXTO HISTÓRICO

La “Ilustración” primero y la “Revolución Industrial” después fueron los detonantes para que durante el S. XIX se fuera creando en Europa (especialmente en Inglaterra y Francia) un ambiente propicio y generalizado para la investigación científica y el estudio del hombre como miembro de una Sociedad que tiene una determinada Cultura (Antropología). La obra de Charles Darwin: “El Origen de las Especies” publicada en 1859 fue un espaldarazo para este movimiento, pues desmitificaba al Hombre y encumbraba la Ciencia.

DEFINICIONES

El inventor del término, William Thoms, define el folklore de la siguiente manera:

¹⁹ El antropólogo y naturalista José Imbelloni (1880-1967), argentino de origen italiano, fue uno de los principales impulsores de la paleontología y antropología americana.

“aquel sector del estudio de las antigüedades y la arqueología que abarca el saber tradicional de las clases populares de las naciones civilizadas (the traditional learning of the uncultured classes of civilized nations)”. (Imbelloni, 1943, p. 16)

Como se puede comprobar y conviene tener en cuenta, el folklore está en un principio relacionado con las culturas occidentales.

Aranzadi²⁰ aporta otro matiz al término:

“Folklore –añade Aranzadi- es propiamente lo que sabe el pueblo, no sólo lo que sabe contar y cantar, sino también lo que sabe hacer” (Imbelloni, 1943, p. 28)

El antropólogo José Imbelloni²¹ da la siguiente definición de etnografía que está, no obstante, anticuada para la actualidad, pues la etnografía también estudia los pueblos occidentales:

Cuando se trata, en cambio, de poblaciones vivientes en territorios donde continúa en vigencia la civilización natural de pueblos que los escritores del siglo pasado, especialmente evolucionistas, se complacían en llamar <<primitivos>> y <<salvajes>>, la tarea de reunir sus alfarerías, canastos, rompecabezas, danzas, cantares, plegarias, manifestaciones del culto, costumbres mortuorias, etc., incumbe a la Etnografía. También la Etnografía ha elaborado sus métodos peculiares de encuesta, recolección y museológicos. Cuando se trata, en tercer término, de las poblaciones que pertenecen a naciones civilizadas, el cómputo de la recolección pertenece al Folklore.

(Imbelloni, 1943, p. 25)

La definición de Hoyos Sáinz²², nos parece muy interesante porque relaciona los dos términos en litigio y se acerca bastante a la concepción actual:

²⁰ Telesforo Aranzadi Unamuno (1860-1945) fue un reputado profesor e investigador vasco en el campo de la antropología y ciencias naturales. Las citas de Imbelloni, donde no se especifican las fuentes, creemos que se refiere al siguiente libro: T. de Aranzadi y L. de Hoyos (1917). *Etnografía. Sus bases, sus métodos y aplicaciones en España*. Madrid: Biblioteca Corona, Manuales Corona.

²¹ El antropólogo y naturalista José Imbelloni (1880-1967), argentino de origen italiano, fue uno de los principales impulsores de la paleontología antropología americana.

²² Luis de Hoyos Sáinz (1868-1951), es un eminente antropólogo y geógrafo madrileño, se formó ampliamente en Francia e introdujo las nuevas técnicas de análisis y metodologías de investigación en España.

“Como parte unos, como complemento otros, y aun como secuela literaria y obra de diletantismo de la Etnografía, consideran los autores, según su peculiar criterio, al Folklore, o ciencia de las tradiciones populares o del saber popular en su más amplio concepto”. (Imbelloni, 1943, p. 17)

Pérez Vidal con su acostumbrada claridad nos saca de dudas:

“Modernamente, sin embargo, la Etnografía ha ampliado su objeto. Antes se limitaba al estudio de la cultura de los pueblos primitivos”, “...después, en cambio, se ha ampliado a la descripción de la cultura de cualquier pueblo, lo mismo primitivo que civilizado.” (1982, p. 14)

Por lo que, en la adscripción actual de la palabra las fronteras entre la Etnografía y Folklore se difuminan bastante.

Para Caro Baroja, la diferencia entre Folklore y otras ramas afines: antropología cultural, etnografía o etnología, es que en su estudio se debe tomar una entidad geográfico-histórica concreta, el pueblo andaluz, gallego, tirolés...

Partimos, pues, de la base de que el <<Folklore>> es la ciencia o disciplina que trata del estudio del <<pueblo>> o de los <<pueblos>>, que tienen una dimensión espacial muy definida y otra temporal clara y distinta hasta cierto punto de la que ofrecen los pueblos llamados primitivos; que sus principios arrancan de épocas remotas y que el interés por los temas que pretende desarrollar e ilustrar es superior a su mismo propósito, ya que antes de constituirse ha servido de elemento de inspiración para grandes pintores, poetas y novelistas. (Caro, 1967, p. 16)

Además, el Folklore se centra en aspectos intangibles, inmateriales: costumbres, dichos, cuentos, canciones, formas de hacer y de ser, mientras que la Etnografía describe utensilios, trajes, construcciones... hechos tangibles y concretos con los que se manifiesta una determinada cultura.

La Etnografía, a diferencia de **la Etnología**, es una ciencia descriptiva y no se preocupa del porqué de las cosas. En uno de los artículos que Bethencourt Alfonso²³

²³ Juan de Bethencourt Alfonso fue un médico y etnógrafo tinerfeño que hizo importantes investigaciones en el campo de la etnografía y folklore. Se le considera el padre del folklore científico en Canarias.

escribió en la Revista de Canarias²⁴: *Dos palabras con relación al estudio de los aborígenes canarios* (1880), precisa esa diferencia:

“la Etnografía describe los caracteres y formas exteriores de cada pueblo; la Etnología los agrupa por sus semejanzas y afinidades.” (Pérez, 1982, p. 14)

El prestigioso antropólogo Conrad Phillip Kottak define la Antropología Cultura y la Etnografía de la siguiente manera:

“La antropología cultural proporciona una perspectiva **comparativa** y no elitista de las formas de expresión creativas, incluyendo el arte, la narrativa, la música y la danza.” (Kottak, p. xiii, 2003)

La antropología cultural estudia la sociedad y cultura humanas, describiendo y explicando, analizando e interpretando las similitudes y diferencias culturales.

“Las Culturas son tradiciones y costumbres transmitidas mediante el aprendizaje que juegan un papel fundamental en el modelado de las creencias de las personas expuestas a ellas ... El rasgo fundamental de las tradiciones culturales es su transmisión mediante el aprendizaje en lugar de mediante la herencia biológica.” (Kottak, p. 2, 2003)

Todavía se sigue utilizando la definición de Cultura que hizo el antropólogo británico Edward Tylor en 1958:

“Cultura... es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, del derecho, la costumbre y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad”

(Kottak, p. 21, 2003)

“La etnografía proporciona una descripción de un grupo, una sociedad o cultura particulares. Durante el trabajo de campo el etnógrafo recolecta datos que luego organiza, describe, analiza e interpretar para construir y presentar esa descripción que puede tomar la forma de un libro, un

²⁴ Una de las publicaciones sobre estudios científicos más representativa de la época en Canarias.

artículo o una película. La etnología analiza, interpreta y compara los resultados de la etnografía – los datos recogidos en diferentes sociedades-. Utiliza tales datos para comparar y contrastar y llegar a generalizaciones sobre la sociedad y la cultura.” (Kottak, p. 3, 2003)

La etnografía es un proceso de investigación en el que el antropólogo realiza un estrecho seguimiento, observando, registrando y participando de la vida cotidiana de otra cultura –una experiencia etiquetada como trabajo de campo- y luego escribe informes sobre esa cultura, poniendo énfasis en la descripción detallada. (Marcus y Fischer, 1986, p. 18) (Kottak, p. 5, 2003)

Sirva como síntesis final de lo que se ha dicho la tabla siguiente:

Tabla 2
Diferencias ente Folklore y Etnografía

Cultura (Líneas de estudio)	
El Folklore (diacrónico)	Antropología (Etnografía) (sincrónico)
Recopila materiales sobre los usos y costumbres antiguos: costumbres, música y danza, comidas, vestimenta, construcciones, etc., sin incidir en la contextualización y haciendo apreciaciones subjetivas y literarias de la realidad.	Estudio de sociedades vivas en su contexto histórico: comportamientos, usos, relaciones, etc. Generalmente utiliza técnicas cualitativas con énfasis en el trabajo de campo, no se pretende (al contrario que en el folklore), hacer un rescate del pasado.
Suele tener un fin divulgativo (prensa local)	Se apoyan en otras disciplinas: historia, arqueología, etc. y utilizan archivos y otras fuentes documentales

La Etnografía, también, se puede considerar una versión metodológica de la Antropología.

Debemos tener claro que Etnografía y Antropología no se pueden separar y que ambas contribuyen a conformar la *Cultura*.

El Objetivo final de la Antropología Social y Cultural es la *Cultura*: Concepto global y visión Holística²⁵.

Otras definiciones de interés relacionadas con el Folklore

A lo largo de este trabajo utilizaremos indistintamente las expresiones: **Música Folklórica** y **Música Tradicional Canaria**, haciendo referencia a un tipo de música que cumple las siguientes características:

- **De tradición oral**, ya que pasa de generación en generación al ser escuchada y practicada.
- **Anónima**, porque no se puede decir que nadie en concreto la creó.
- **Empírica y Funcional**, debido a que se utiliza dentro del ritual al que acompaña.
- **Popular, Colectiva y Dinámica**, por ser del pueblo, la practica un grupo de personas y se modifica con el tiempo.

Ciertamente el Folklore conlleva una evolución y en último término desaparición o paso a una existencia distinta

“La evolución folclórica es una carrera de pérdida, desgaste que conlleva necesariamente la muerte o cambio irreconocible” (García, 1982, p. 126)

La Música Popular, sin embargo, puede tener compositor y fecha de composición siempre que cumpla el requisito de ser muy utilizada por el pueblo. Un ejemplo claro de esta música es la **CanCIÓN Canaria**, que veremos al final del apartado dedicado a los *Géneros Musicales y Danzas de Canarias*. No obstante, algunos autores utilizan indistintamente música tradicional y música popular, por lo que en cualquier caso hay que estar pendientes del contexto en el que se usa la expresión.

Por otra parte (Talavera, 1978 y Delgado, 2004) distinguen entre **Folklore Genérico** cuando se sigue desarrollando en su contexto natural y **Folklore de Proyección** cuando se cultiva en los medios cultos y está constituido por géneros extintos, reconstruidos por amor a la tradición.

²⁵ El resultado final no es la suma de los elementos que lo conforman, es pues algo nuevo y distinto.

2. Estudios sobre el folklora de Canarias. Folklore Musical

Para confeccionar este apartado nos hemos basado sobre todo en el libro: *Los estudios del folklore canario* del erudito palmero José Pérez Vidal²⁶

A finales del S. XIX varios hechos favorecieron el interés por los estudios etnográficos²⁷: el enciclopedista Rousseau había dado un nuevo impulso al mito del *buen salvaje*²⁸, había una importante corriente de hombres ilustrados, viajeros ávidos de conocer y estudiar culturas exóticas.

El mismo Viera y Clavijo²⁹, destacado representante de la Ilustración en Canarias, guardaba un sentimiento de defensa incondicional hacia los guanches³⁰ y de culpa hacia el conquistador usurpador:

“¡Felices todos -dice- si con conocimientos del Evangelio hubiesen podido poner más tiempo su inocencia a cubierto de la ambición y del derecho del más fuerte!”

(Pérez, 1982, p. 10)

Habría que destacar a tres científicos como los promotores de los estudios antropológicos, etnográficos y folklóricos en Canarias:

El doctor gran canario **Gregorio Chil y Naranjo** (1831-1901) fue un eminente científico que cursó los estudios de medicina en Francia y que participó activamente en el movimiento antropológico que se desarrollaba en París en esa época, llegando a ocupar cargos relevantes en organismos internacionales sobre antropología y etnografía. Quizás su empresa más importante, por la repercusión que ha tenido con el tiempo, ha sido la fundación del **Museo Canario** (1879).

²⁶ José Pérez Vidal (1907-1990) fue un erudito palmero que abordó un campo de trabajo muy extenso, entre otros temas, el folklore. Fue miembro de la Real Academia de Historia y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) donde desarrolló parte de su ingente obra.

²⁷ Estudios descriptivos de los pueblos primitivos y extraños, no europeos. De una cultura diferente a la Occidental

²⁸ El mito del buen salvaje nace con la conquista de Sudamérica por parte de los españoles (S. XVI), identificando a los aborígenes (naturales) con las virtudes de los seres humanos (inocencia, bondad, ...) y a los conquistadores con la degradación humana (codicia, violencia, ...). Rousseau en el S. XVIII daría un paso más postulando que el hombre es bueno por naturaleza y es la Sociedad la que lo corrompe.

²⁹ José de Viera y Clavijo (1731-1813) fue un poeta, historiador, escritor y botánico canario, arquetipo de hombre ilustrado.

³⁰ Guanches eran los aborígenes de Tenerife, a veces se toma esta gentilicio para nombrar de forma genérica a todos los aborígenes de las Islas pero nos parece poco adecuado.

El doctor tinerfeño **Juan Bethencourt Alfonso** (1847-1913) fue un médico y etnógrafo canario que hizo importantes investigaciones en el campo de la etnografía y folklore. Estuvo en contacto con la Sociedad de Estudios Folklóricos creada en 1881 y más tarde con Menéndez Pidal en su intento de recopilar el romancero insular. Fundó el Gabinete Científico, el Museo Arqueológico Municipal de Sta. Cruz de Tenerife y luchó por la restitución del RACBA (Real Academia Canaria de las Bellas Artes). Es considerado el padre del folklore canario.

El doctor catalán **Víctor Grau-Bassas Mas** (1847-1918) pasó la mayor parte de su vida en Gran Canaria. Fue directivo del Museo Canario y llevó a cabo un minucioso estudio (croquis y dibujos) sobre la etnografía y folklore de esta isla: costumbres de los campesinos en las distintas zonas, evaluación crítica de los cambios en los cultivos, vestimenta, habitantes, animales, vegetación, construcciones, todo desde una visión realista de los hechos, alejada de la idealización romántica de otros autores.

La revolución industrial, que fue especialmente intensa en Inglaterra, en la primera mitad del S. XIX, favoreció en la segunda mitad de ese siglo, el desarrollo de la investigación científica, por lo que no es raro que en este país se produjeran dos hechos de gran trascendencia para la humanidad; de un lado la publicación de “El Origen de las Especies”³¹ (1859) y en relación con este trabajo, la aparición de un nuevo término: “Folklore”³², cuyo concepto daría carácter de ciencia al estudio de las tradiciones, costumbres, etc. de un pueblo.

Sin embargo la sociedad canaria de finales del S. XIX era netamente agraria y no se percibía peligro alguno en perder las costumbres y tradiciones. Aunque en esta época son múltiples las narraciones, tanto sobre los aborígenes como sobre las costumbres y tradiciones, se deben considerar con cautela, por el poco rigor científico que tienen la mayoría.

Esta situación de: moda científica generalizada, gusto por los pueblos exóticos y el que en Canarias hubiera una sociedad rural, dio lugar a un gran interés por el extinto mundo aborígen y no por la cultura tradicional:

³¹ Escrita por Charles Darwin, esta obra pone de manifiesto la teoría de la evolución de las especies naturales como adaptación al medio. Es probablemente la obra científica más importante que se ha escrito, sobre todo porque supone la clara separación entre Ciencia y Religión.

³² El arqueólogo William John Thoms publicó en 1846 un artículo en el periódico londinense: “The Atheneum”, donde proponía este nombre para denominar la recopilación de literatura popular.

“La disposición de recoger de forma sistemática y con intención científica la tradición popular canaria se inició en las islas bastante después que el interés por los estudios etnográficos y se debió, al menos al principio, a estímulos peninsulares.” (Pérez, 1982, p. 19)

El movimiento de estudios folklóricos en España comienza con Antonio Machado Álvarez³³, éste por influencia del doctor austriaco Schuchardt, que realizaba una investigación en Sevilla sobre fonética andaluza, comenzó a utilizar métodos de investigación más apropiados para estudiar el Folklore y se puso en contacto con la Sociedad de Folklore de Londres (1878) y con los científicos más destacados en cultura popular de Europa. En palabras del catedrático Joaquín Sama, refiriéndose a Machado:

“pasó de la parte al todo, de la literatura popular al saber y a la interpretación de la vida entera espontánea del pueblo, a ser folklorista, en suma”

(Pérez, 1982, p. 19)

En 1881, Machado publica en Sevilla las bases de la *Sociedad para la recopilación y estudio del saber y las tradiciones populares: “El Folklore Español”*. En la primera base se especifican los campos que abarcaban los estudios folklóricos, con un abanico de acción extremadamente amplio: desde proverbios hasta animales y plantas característicos, pasando por formas poéticas y literarias.

La base segunda es significativa porque, a diferencia de la Sociedad de Londres, le da una estructura descentralizada, organizándose en 16 regiones³⁴, entre ellas la canaria.

La tercera se refiere a la fidelidad y declaración de las fuentes utilizadas. La cuarta a la división de las sociedades regionales en tantas secciones como sea necesario,..., la octava abre la posibilidad de crear: bibliotecas especiales, conservatorios de música popular, museos etnográficos, científicos y artísticos.

³³ Antonio Machado Álvarez (1848-1893), padre del conocido poeta del mismo nombre es considerado el padre del folklore español.

³⁴ Hoy nos llaman la atención las regiones de: Cuba, Filipinas y Puerto Rico, que en aquel entonces pertenecían al territorio español.

A la propuesta hecha desde Sevilla, para unirse a la recién creada sociedad, se suman 7 regiones: Andalucía, Castilla, Galicia, Asturias (desde Madrid), Rioja, Extremadura y Vasco-Navarra. Cataluña ya hacía estudios de este tipo en fechas anteriores.

Bethencourt fue la persona encargada de recabar apoyos para crear la delegación de la Sociedad en Canarias. Envía un cuestionario (adaptado a las características del Archipiélago) acompañado de una entusiasta circular, donde invitaba a todos los escritores y amantes del país a recopilar información y a formar el Centro Regional de las Islas Canarias:

“... Me tomo la libertad de suplicar a V. me ayude en el trabajo que tengo entre manos; y del que puede V. formarse una ligera idea leyendo el cuestionario que va al pié de estas líneas...” (Bethencourt, 1985, p. 21)

Desgraciadamente no encontró los apoyos necesarios.

Esta ambiciosa y detallada encuesta consta de dos apartados principales con numerosos subapartados que a su vez se subdividen en otros varios:

1. Antecedentes y materiales relativos a época anterior o coetánea a la conquista:

1.1. Antiguos nombres del pueblo, de sus caseríos y lugares: Nombres genéricos con que fueron o son conocidos sus habitantes por los de otros pueblos inmediatos, Apodos y dictados tópicos, etc.

1.2. Antiguo reino guanche a que perteneció el pueblo o parte de él: Límites que tuvo el reino, Geografía y tradición topográfica con todas sus relaciones, etc.

ETC.

2. Material de estudio posterior a la conquista, que se conserva por tradición y forma parte de las costumbres y creencias actuales

2.1. Usos, ceremonias y costumbres populares: Novios, Casamientos, etc.

2.2. Fiestas y juegos populares: Costumbres en las fiestas del Patrono y demás santos que solemniza el pueblo, Idem en el día de San Juan, etc.

ETC.

En 1883, se proyectó la elaboración de un mapa topográfico tradicional (mapa etnográfico) a través de un cuestionario con diferentes grupos de preguntas que en suma llevaban a cabo una minuciosa exploración de todos los aspectos folklóricos.

Desafortunadamente la Sociedad de estudios folklóricos desapareció a los pocos años de su creación y con excepción de Cataluña, País Vasco, Madrid y Galicia no hubo continuidad investigadora en cuanto a folklore se refiere, a no ser las contribuciones particulares de algunos autores.

En 1901 la Sección de Ciencias Morales y Políticas del Ateneo de Madrid³⁵ promovió otra encuesta por todo el territorio nacional, menos ambiciosa que la comentada anteriormente pero a la vez más práctica. Consideraba:

1. **Nacimiento:** Concepción, gestación, alumbramiento, bautizo, hijos ilegítimos; refranes y consejas.
2. **Matrimonio:** Noviazgo, capitulaciones, amonestaciones, boda, familia, adopción, adulterio, separación, uniones ilegítimas, asociaciones de casados, refranes, y consejas.
3. **Defunción:** Prevenciones para la muerte, defunción, entierro, prácticas posteriores, culto a los muertos, cementerios; refranes y consejas

En Canarias fue de nuevo Bethencourt el encargado de adaptarla y ponerla en circulación, ahora con muchos mejores resultados que en la primera ocasión. Para poder llevar a cabo este magno proyecto, el insigne médico tinerfeño tuvo la ayuda de numerosos colaboradores y corresponsales en todas las islas, encargados de rellenar el cuestionario. Lamentablemente en Gran Canaria sólo participó una persona, hecho que nos llama la atención y que achacamos al “Pleito Insular” que a comienzos del S. XX tenía una especial virulencia.

Aunque el material recopilado en el conjunto de España fue copioso y de mucho interés folklórico, hubo que esperar a finales del S. XX para que los investigadores se decidieran a analizarlo y publicar los resultados. Además, el poco cuidado en su conservación, dio lugar a que se perdieran más de la mitad de las respuestas enviadas desde las distintas regiones. En Canarias el honor en la recuperación y formalización de

³⁵ Los folkloristas encargados de llevar a cabo esta encuesta fueron: Salillas, J. Pujol, Telesforo de Aranzadi y Luis de Hoyos Sáinz. De los dos últimos ya hemos hecho alguna reseña en este trabajo. Rafael Salillas Panzudo (1854-1923) fue un relevante especialista en criminología que cooperó en algunos trabajos, como este, promovidos desde el Ateneo de Madrid. Julio Pujol Alonso (1865-1937) fue un historiador y jurista leonés que igual que Salillas cooperó en algunos proyectos del Ateneo de Madrid.

este estudio recayó en el historiador tinerfeño, Fariña González³⁶, que además de las 193 “papeletas” proporcionadas por el Museo Etnológico Nacional consiguió otras 493 en los archivos privados de los herederos de Bethencourt Alfonso.

A principios del S. XX son destacables algunos otros libros de viajes que describen algunas de las costumbres, creencias, fiestas, cantos... de las Islas con bastante minuciosidad: “A través de las Islas Canarias” (1900) de Cipriano de Arribas y Sánchez³⁷ o “La Tierra de los Guanartemes” (1910) de Luis Morote³⁸.

Llama la atención la casi la nula acogida que tuvo en el Archipiélago el llamamiento de Ramón Menéndez Pidal, en 1904, para recopilar el romancero canario. Tuvo que ser su nieto Diego Catalán Menéndez, con ayuda de la ULL (Universidad de La Laguna), quien llevara a buen puerto esa misión 65 años más tarde.

Son destacables, en el primer cuarto de siglo XX, algunos periodistas y escritores que se ocupan de aspectos folklóricos, entre ellos: Isaac Viera³⁹ o José Batllori⁴⁰.

1927 es un año especialmente importante para Canarias: división provincial, creación de la primera universidad canaria (ULL) o la creación de la revista “La Rosa de los Vientos”, en donde Espinosa García⁴¹ publica una colección de romances.

La década de los años 20 y 30 (S. XX) es bastante productiva con muchas y variadas investigaciones sobre el acervo cultural de las Islas.

El balear Elías Serra Ráfols llega a la recién creada universidad como catedrático de historia y lleva a cabo una importante labor con dos líneas de actuación: la etnografía y la historiografía.

Se crea el **IECan** (Instituto de Estudios Canarios) en 1932 y desde ese momento hasta la actualidad mantiene una estrecha colaboración con la ULL.

En 1935 Serra Ráfols crea y distribuye una importante encuesta que, a diferencia de las que se habían hecho anteriormente en el Archipiélago, nace dentro de Canarias (no es una adaptación de otra echa en la Península) y a la vez se organiza una campaña

³⁶ El tinerfeño Manuel A. Fariña González es profesor de historia en la ULL y miembro del IEC (Instituto de Estudios Canarios). Ha investigado y publicado trabajos sobre diversos temas relacionados con las Islas.

³⁷ Cipriano de Arribas y Sánchez (1844-1921) fue un farmacéutico y escritor avilés afincado en Canarias.

³⁸ Luis Morote y Greus (1862-1913) fue un escritor, periodista y político valenciano que visitó las Islas Orientales en 1910, fruto de ese viaje publicó el libro que se menciona.

³⁹ Isaac Viera (1848-1951) fue un maestro, periodista y escritor conejero.

⁴⁰ José Batllori Lorenzo (1878-1929) prolífico periodista y escritor gran canario.

⁴¹ Agustín Espinosa García (1897-1939), tinerfeño, fue un escritor surrealista que cooperó en varios periódicos.

para captar a las personas que debían rellenar los cuestionarios, pues deben tener un perfil muy particular:

“...personas de cultura, buenos observadores, y que además vivan en relación con los medios rústicos más incultos, a ser posible que se hayan formado en ellos antes de adquirir su cultura posterior.” (Pérez, 1982, p. 62)

En la práctica lo que se hizo fue enviarlos vía correo a los maestros de escuela y ayuntamientos, con las oportunas explicaciones sobre como tomar los datos.

A su vez el cuestionario se hizo de forma directiva, acotando en lo posible las preguntas y abordando únicamente el nacimiento y el trabajo agrícola.

Debido a la guerra civil, no se publicaron las conclusiones de la encuesta hasta 1944, dándoles, por imperativo político, un enfoque integrador. Aunque los cuestionarios rellenados no fueron muchos por el contrario fueron de bastante calidad.

En 1940, a propuesta del entonces bibliotecario del Museo Canario: Benítez Inglot⁴², se crea en Las Palmas un curso de cultura general canaria, aunque dentro de la etnografía se sigue considerando sólo la cultura aborigen.

A partir de estos momentos se irán publicando con continuidad diversos estudios y artículos en la prensa sobre el tema que nos ocupa.

En 1944 el IEC publica *Tagoro* y la *Biblioteca de Tradiciones Populares* con temas relacionados con nuestras tradiciones y costumbres, entre ellos los resultados de la encuesta de Serra Ráfols ya comentada.

En los años siguientes el catedrático de historia sigue con su labor en pos de las encuestas sobre folklore y a propuesta suya el profesor Régulo Pérez⁴³ llevó a cabo un estudio fonético-folklórico en La Palma (1945-1946).

Conviene destacar por sus estudios etnográficos y arqueológicos a Diego Cuscoy⁴⁴ que a partir de la década de los 40 publicaría con continuidad diferentes artículos y

⁴² Eduardo Benítez Inglot (1887-1956), reputado escritor y periodista gran canario fue miembro de prestigiosas instituciones: IEC, Museo Canario, RA de la Historia,..., ocupando cargos de responsabilidad.

⁴³ El palmero Juan Régulo Pérez (1914-1993) fue profesor de filología románica en la ULL, especialista en esperanto, hizo muchas publicaciones e incluso creó su propia editorial en este idioma. Además realizó diversas investigaciones sobre filología, historia y antropología.

⁴⁴ Luis Diego Cuscoy (1907-1987), aunque de origen catalán se traslada a temprana edad a Tenerife. Maestro de profesión tomó contacto con la arqueología por casualidad, llegando a ser con el tiempo

trabajos monográficos. Lo mismo podemos decir de Pérez Vidal⁴⁵ y María Rosa Alonso⁴⁶, ambos nombrados en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo.

En la segunda mitad del S. XX aumenta la cantidad, variedad y calidad de los artículos y trabajos sobre folklóre.

La presencia de Diego Catalán Menéndez (nieto de Ramón Menéndez Pidal) en la ULL, como catedrático de gramática histórica, hizo posible una de las aspiraciones de su abuelo: recopilar el romancero de Canarias. Así, becadas por el Cabildo de Tenerife, dos alumnas de postgrado: Mercedes Morales y María Jesús López, hicieron el trabajo de campo recopilando un gran número de romances.

En 1955 ve la luz la revista anual: *Anuario de Estudios Atlánticos*, editada por el Patronato de la Casa de Colón (Las Palmas) y que trata sobre: Economía, Historia, Geografía, Antropología y Bellas Artes de los pueblos que se rodean el Atlántico pero con especial atención en Canarias. Algunos de los artículos publicados en el Anuario están relacionados directa o indirectamente con el Folklore de Canarias.

En la década de los 50 (S. XX) también se publican varios e interesantes estudios sobre el folklóre musical:

- *Las endechas canarias*: Pérez Vidal, Margit Frenk Alatorre⁴⁷, M^a Rosa Alonso y Rafael Hardisson Pizarroso⁴⁸ (diferentes versiones, de un tema que entendemos, estaba de moda)
- *Cantos populares*: Ángel Zúñiga⁴⁹ y Álvarez Delgado⁵⁰

director del Museo Arqueológico de Tenerife. Publicó diversas obras sobre arqueología y etnografía, amén de un precioso libro de cuentos basado en la historia de los aborígenes. Se le considera el padre de la arqueología en Canarias.

⁴⁵ José Pérez Vidal (1907-1990) fue un erudito palmero que abordó un campo de trabajo muy extenso, entre otros temas, el folklóre. Fue miembro de la Real Academia de Historia y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) donde desarrolló parte de su ingente obra.

⁴⁶ María Rosa Alonso Rodríguez (1909-1911) fue una escritora, profesora y ensayista tinerfeña. En 1932 promovió la creación del Instituto de Estudios Canarios (IEC). Perteneció al Museo Canario, institución con la que publicó varios estudios, entre ellos algunos sobre el folklóre de Canarias. Es tía del eminente folklorista Elfidio Alonso Quintero, fundador y director de los Sabandeños. En 2010 se celebró el día de las letras canarias en su honor.

⁴⁷ Margit Frenk Alatorre (1925) es una filóloga hispanista y folklorista de origen germano-mexicano. Ha publicado múltiples trabajos de investigación y pertenece a varias prestigiosas academias: Academia de la Lengua Mexicana, RAE y British Academy, entre otras.

⁴⁸ Rafael Hardisson Pizarroso (seud. Amaro Lefranc) (1894-1966), fue un músico, compositor y empresario tinerfeño que escribió algunos trabajos de investigación sobre el folklóre musical canario.

⁴⁹ Ángel Zúñiga (1911-1994) fue un prolífico periodista navarro afincado en Cataluña. Su especialidad era el teatro y el cine.

⁵⁰ Juan Álvarez Delgado (1900-1987) fue un filólogo e historiador tinerfeño que escribió sobre diversos temas. Se le concedió el premio de canarias en 1987.

- *Isa y Folía*: R. López Ozelón
- *Divino, Ranchos de Navidad y Ranchos de Ánimas*: Jiménez Sánchez⁵¹
- *Bailes del Folklore Canario*: Hardisson Pizarroso y José Pérez Vidal
- *Instrumentos musicales del folklore canario*: Nuez Caballero (de la)⁵², Bautista Velarde⁵³
- *Artículo sobre la música isleña*: Luis Álvarez Cruz⁵⁴

En la década de los años 60 del S. XX vuelve a haber un auge en la cantidad y calidad de los estudios sobre folklore, producto de la mejora económica que favorecía las ayudas a la investigación.

Cabe destacar, en la década de los 60, un proyecto del IECan que por aquel entonces dirigía Serra Ráfols: *El Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias (ALEICan)*. Este importante trabajo se le encomendó al prestigioso catedrático andaluz Manuel Alvar⁵⁵ quien ya había realizado algo similar en Andalucía. El autor consideraba que la norma lingüística se había expandido de Sevilla a Canarias y luego a América, por lo que era necesario hacer un estudio en el Archipiélago antes de adentrarse en el Nuevo Continente.

Esta idea del catedrático Alvar, ya se ha comentado en otros capítulos de este trabajo en relación con otros aspectos:

- En relación con la conquista, se puede considerar que Canarias fue un simulacro o prueba a pequeña escala de lo que luego sería la conquista de América.
- Varios cultivos agrícolas se probaron en las Islas antes de llevarlos a *Las Indias*: la caña de azúcar, el vino o el plátano.

⁵¹ Sebastián Jiménez Sánchez fue el responsable de las excavaciones arqueológicas en la provincia de Las Palmas a lo largo de tres décadas después de la Guerra Civil. Además se ocupó de varias manifestaciones del folklore musical canario.

⁵² El tinerfeño Sebastián de la Nuez Caballero (1917-2007) fue catedrático de literatura española en la ULL, escritor e investigador de prestigio que entre otros galardones tiene en su haber el premio de Canarias de literatura.

⁵³ A. y A. Bautista Velarde publicaron en Las Palmas, en 1959, un método para tipples de 4 y 5 cuerdas.

⁵⁴ Luis Álvarez Cruz (1904-1971) fue un periodista, escritor y poeta tinerfeño que trató diversos temas en sus artículos.

⁵⁵ El catedrático Manuel Alvar López (1923-2001) fue especialista en filología y dialectología. Miembro de la RAE Y RAH, sus atlas lingüísticos y etnográficos son una referencia obligada en España.

Siguiendo este mismo planteamiento, en palabras de Pérez Vidal:

“... cabe observar aquí la posibilidad de considerar el folklore canario como introducción conveniente, si no necesaria, al estudio del folklore americano, sobre todo del antillano.” (Pérez, 1982, pp. 95-96)

No nos debemos olvidar que Las Afortunadas eran paso obligado de los barcos españoles en la ruta hacia el Nuevo Continente y que desde finales del S. XVII hasta finales del S XVIII era obligatorio que familias canarias embarcaran a América para su repoblación (5 familias por cada 100 toneladas de productos propios).

En la década de los años 60 del S. XX ven la luz dos importantes romanceros:

- *Calas en el romancero de Lanzarote* (1966). Este libro de Sebastián Sosa Barroso⁵⁶ contiene algunos de los romances más arcaicos de las Islas. Téngase en cuenta que Lanzarote fue la primera de todas en ser conquistada (1402).
- *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias* (1969). Ya hemos hablado anteriormente de esta obra de Diego Catalán.

Además de estas dos obras seguía habiendo interés entre los intelectuales por los temas tradicionales que se reflejaba en los numerosos artículos y monográficos, sobre todo, en periódicos y revistas. Relacionados con la música y el baile:

- *La folía tiene origen netamente español* (1961). Antonio Ortiz Muñoz⁵⁷
- *Apología del <<tango>>* (1963). José P. Machín
- *Taganana, muestra de villancicos y decires que ya nadie sabe cantar* (1962). Luis Álvarez Cruz.
- *Recordando la danzas y canciones de la isla del Hierro* (1965). Sebastián Jiménez
- *La folía histórica y la folía canaria* (1965). Lothar Siemens

⁵⁶ El gran canario Sebastián Sosa Barroso fue catedrático de lengua y literatura en la ULL, influenciado por Menéndez Pidal, con quien trabajó, escribió varios trabajos sobre el romancero.

⁵⁷ Antonio Ortiz Muñoz (1906-1968) fue un escritor y periodista sevillano que trató diferentes temas. Quedó finalista del premio Planeta (novela) en 1953.

En la década de los 70 del S. XX se sigue mejorando en la especialización y profundización de los temas tratados.

Por fin se publica la primera parte del proyecto ALEICan, que se había puesto en marcha, con mucha expectación, a principios de los años 60 y que comentamos anteriormente.

Aparecen algunos libros interesantes sobre la música tradicional:

- *La música en Canarias* (1977). Lothar Siemens
- *La música tradicional canaria, hoy* (1978). Talio Noda Gómez⁵⁸
- *Canarias, folklore y canción* (1978). Diego Talavera Alemán⁵⁹

y otros artículos y monográficos:

- *Noticias sobre bailes de brujas en Canarias durante el siglo XVIII...* (1970). Lothar Siemens
- *Algunos datos sobre música de moriscos en Canarias* (1973). Lothar Siemens
- *Las endechas a la muerte de Guillén Peraza* (1975). M^a Rosa Alonso
- *Las endechas canarias del siglo XVI y su música* (1975). Lothar Siemens
- *Bailadores canarios en unas bodas reales europeas en 1451* (1977). Leopoldo de la Rosa Olivera⁶⁰

En la década de los 80 (S. XX)

En los años ochenta sigue el crecimiento que se había experimentado en los años anteriores, aumentando la cantidad, variedad y especialización de los estudios. La influencia de las nuevas tecnologías se hace notar y mucho de los trabajos se acompañan de CDs. En la significativa muestra de publicaciones sobre folklore musical que ofrecemos a continuación sólo se han considerado los libros.

- *Poemas, sorondongos y narraciones* (1981). Fernando Díaz Cutillas⁶¹ y José M^a. Gil⁶²

⁵⁸ Talio Noda Gómez es un reconocido profesor y folklorista palmero que ha escrito varios artículos y libros sobre la Música de Canarias.

⁵⁹ Diego Talavera Alemán (1952) es un destacado periodista gran canario que ha publicado varios trabajos sobre el folklore de las Islas.

⁶⁰ Leopoldo de la Rosa Olivera (1905-1983) fue un profesor de derecho y escritor tinerfeño que trató sobre diversos temas históricos. Perteneció a la R.A.H. y al IEC del que llegó a ser director.

⁶¹ El gran canario Fernando Díaz Cutillas (1937-1988) fue un relevante periodista, escritor y folklorista muy conocido por presentar el programa televisivo de música tradicional canaria: *Tenderete*.

- *Los estudios del folklore canario* (1982). José Pérez Vidal
- *Estudios sobre el Folklore Canario* (1985). Elfidio Alonso Quintero
- *La Navidad en Gran Canaria* (1982). José M. Alzola González⁶³
- *Costumbres Populares Canarias de Nacimiento, Matrimonio y Muerte* (1985). Juan Bethencourt Alfonso y Manuel Fariña González⁶⁴
- *Folclore infantil canario* (1986). José Pérez Vidal
- *Cantares tradicionales canarios, uso y significado* (1986). Francisco J. Castro Pérez
- *La Canción en Canarias* (1988). José Manuel Abreu
- *Cancionero popular* (1988). Álvaro Hernández Díaz⁶⁵
- *El Folklore Musical de El Hierro* (1989). Manuel Lorenzo Perera⁶⁶
- *Juegos y canciones tradicionales* (1989). Alberto Rodríguez Álvarez⁶⁷

En la década de los 90 (S. XX)

En los años noventa sigue el crecimiento que se había experimentado en los años anteriores, aumentando la cantidad, variedad y especialización de los trabajos. La influencia de las nuevas tecnologías se hace notar y muchos de los trabajos se acompañan de CDs y DVDs. En la significativa muestra de publicaciones sobre folklore musical que ofrecemos a continuación sólo se han considerado los libros.

- *Coplas y canciones canarias* (1990). Sindo Saavedra⁶⁸
- *El Folklore de Lanzarote* (1990). Benito Cabrera Hernández
- *Canarias canta I y II* (1991/1994). Francisco Tarajano⁶⁹

⁶² Aunque gran canario de nacimiento (1887), donde José María Gil desarrolló sus dotes como músico tradicional fue en Lanzarote siendo director del emblemático grupo conejero: *Ajay*.

⁶³ José Miguel Alzola González (1913) es un escritor y político gran canario con una amplia obra sobre temas históricos. Entre otras instituciones de importancia perteneció a: El Museo de Canarias, IEC, RACBA. Se le concedió el Premio de Canarias en 1999.

⁶⁴ Manuel Fariña González es un reputado profesor de la ULL, nacido en Tenerife, ha escrito numerosos trabajos relacionados con la historia y la etnografía de Canarias.

⁶⁵ Álvaro Hernández Díaz (1957) es un maestro, escritor y político tinerfeño que ha investigado sobre diferentes temas del acervo canario.

⁶⁶ El Dr. Manuel Lorenzo Perera es director del Aula de Etnografía y del grupo folklórico de la Facultad de Educación de la Universidad de La Laguna. En su dilatada trayectoria profesional ha realizado múltiples trabajos relacionados con la etnografía y folklore canario.

⁶⁷ Alberto Rodríguez Álvarez (1943) es un profesor de formación profesional y escritor tinerfeño orientado al campo de la docencia.

⁶⁸ Sindo Saavedra Padrón (1949-2005) fue un conocido y prolífico compositor gran canario que cultivó la música canaria de raíz y a otras estéticas más actuales.

⁶⁹ Francisco Tarajano Pérez (1924) es un profesor, poeta y escritor gran canario con una amplia obra literaria, en su mayoría orientada a las costumbres y tradiciones populares de Canarias.

- *Toques antiguos y festivos de Canarias II* (1993). Grupo Folklórico de la Escuela de Magisterio de La Laguna
- *El Sorondongo* (1995). Manuel González Ortega⁷⁰
- *El libro de la décima: La poesía improvisada en el mundo hispánico* (1996). Maximiano Trapero⁷¹
- *Tejeguata, 20 años al son del tambor. Folklore de la isla de El Hierro* (1997). Ricardo Fajardo Hernández
- *La música canaria de cuerdas* (1997). Domingo Corujo Tejera⁷²
- *Los Símbolos de la Identidad Canaria* (1997). Varios Autores
- *La música tradicional canaria, hoy* (1998)⁷³. Talio Noda Gómez
- *El Timple* (1999). Benito Cabrera Hernández

Primeros años del S. XXI

En los primeros años del tercer milenio continúa el crecimiento que se había experimentado en los años anteriores, aumentando la cantidad, variedad y especialización de los trabajos. No obstante a partir de 2008 se experimenta un significativo retroceso, producto de la crisis económica, que supone una recesión en todo el sistema productivo, incluidos libros y soportes digitales de grabación.

Además de los CDs y DVDs, que ya se habían generalizado en las décadas anteriores, aparecen, como una gran novedad en este siglo, los portales web: blogs y páginas donde los múltiples grupos folklóricos se dan a conocer, ponen a descargar grabaciones de algunos de sus temas (formato audio y video), informan de sus actuaciones, etc.

También es muy habitual que esos grupos suban a la Red videos de sus actuaciones utilizando la plataforma Youtube.

⁷⁰ Manuel González Ortega es el fundador y director del grupo *neofolklórico* Mestisay, ha publicado diversos trabajos relacionados con el folklore canario.

⁷¹ Maximiano Trapero (1945) es de origen leonés pero está afincado desde hace muchos años en Canarias. Catedrático de filología española en la ULPGC, ha desarrollado una amplia labor en el campo de la tradición oral, con numerosas publicaciones. Entre otros galardones tiene en su haber la medalla de oro de Canarias.

⁷² Domingo Corujo Tejera (1945) es un músico, poeta y escritor conejero que pertenece a una conocida familia de artistas que residen en la localidad de San Bartolomé. Entre sus méritos figura el haber inventado la guitarra de cola.

⁷³ Este libro es una actualización y ampliación de otro con el mismo título y autor de 1978. Va acompañado de un CD de audio.

En la significativa muestra de publicaciones sobre folklore musical que ofrecemos a continuación sólo se han considerado los libros.

- *La Gran Antología de la Música Popular Canaria* (2001). Varios Autores
- *Nuevo cancionero popular* (2003). Álvaro Hernández Díaz
- *El Folklore Musical de Canarias* (2004). José Carlos Delgado Díaz⁷⁴
- *La Danza de los Enanos* (2005). Fátima Bethencourt Pérez⁷⁵
- *La Música en la Sociedad Canaria a través de la Historia I* (2005). Rosario Álvarez Martínez y Lothar Siemens Hernández
- *Método de Timple* (2009). Marío Rodríguez Ramírez⁷⁶
- *El Timple Solista* (2009). Juan José Monzón Gil⁷⁷
- *El Folclore de la isla de El Hierro* (2009). Miguel Ángel Rodríguez Domínguez⁷⁸
- *Rancho de Ánimas de Arbejales-Terror* (2009). Varios Autores
- *La música tradicional en Icod de los Trigos* (2011). Carmen Nieves Luis García⁷⁹

Las instituciones que se han creado desde finales del S. XIX, con intenciones de investigación científica, han hecho una labor fundamental en el estudio del folklore y la etnografía: Museo Canario, ULL, IECan, ULPGC... Se puede comprobar, en el desarrollo de este apartado, como los estudios en las materias que nos ocupan iban aumentando de calidad y cantidad a lo largo del S. XX.

⁷⁴ José Carlos Delgado Díaz (1976) es un profesor y músico tinerfeño muy ligado a las agrupaciones folklóricas de su isla.

⁷⁵ Fátima Bethencourt Pérez es una joven y brillante musicóloga palmera.

⁷⁶ Mario Rodríguez Ramírez (1961), nacido en Gran Canaria, es profesor de guitarra y timple. Ha investigado sobre diversos temas relacionados con el folklore.

⁷⁷ Juan José Monzón Gil (1968), nacido en Gran Canaria, es profesor de música y concertista de timple. Ha investigado sobre diversos temas relacionados con el folklore.

⁷⁸ El tinerfeño Miguel Ángel Rodríguez Domínguez (1966) es un biólogo, amante de las tradiciones, afincado en El Hierro.

⁷⁹ Carmen Nieves Luis García es una profesora y musicóloga tinerfeña con una amplia trayectoria en la investigación folklórica.

3. Música Tradicional y Nacionalismo

Este apartado pretende dar unas ideas básicas de la relación entre la música tradicional y los movimientos nacionalistas, son sólo unas pinceladas de un tema extenso e interesante.

El mapa político de nuestro planeta constituye uno de los procesos más variables que se conocen. Las divisiones territoriales se han determinado, la mayor parte de las veces, a través de guerras. Países como Italia, una de las potencias más estables de Europa, no se terminó de configurar hasta bien entrado el S. XIX y otros importantes países de nuestro entorno no se independizaron hasta finales del S. XIX (Finlandia y Noruega) e incluso hasta hace pocos años hemos visto importantes divisiones y configuraciones territoriales a partir del desmembramiento de la Unión Soviética o la Guerra de los Balcanes.

Los conflictos bélicos que determinan estas divisiones políticas suelen ser complejos pero casi siempre hay intereses económicos por medio a la vez que una ideología común que haga que mucha gente esté dispuesta a perder sus vidas. Los valores comunes, la religión, el idioma, la cercanía geográfica, los monumentos, la raza, la música, los deportes, la mitología, la literatura, ...todo esto conforma el patrimonio material e inmaterial de un pueblo y es muy importante en su identidad.

Cuando nos referimos a la música y danza de un pueblo, la que lo distingue y lo diferencia de otros, estamos hablando del Folklore Musical que, como ya se ha dicho, es fundamental en la esencia e idiosincrasia del mismo. Los siguientes autores inciden en este hecho:

“... el conocimiento del patrimonio cultural está considerado desde el propio Ministerio de Educación y Cultura como un vehículo para la valoración, comprensión e integración en la sociedad.” (Martín, 2002, p.9)

“El folklore, y tal vez especialmente el folklore musical ha sido y continúa siendo una herramienta para la forja de la nación, un elemento identificador de la singularidad de un colectivo arracimado en torno a la nación...”
(Martín, 2002, p.7)

Con el nacionalismo musical de la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX llegamos a la cima en la utilización del canto y la danza popular. Este deseo por autoafirmarse y definirse como nación a través de los ritmos y las melodías populares de cada lugar llega como respuesta al fuerte polo de atracción que significó la corriente Centro Europea que eclipsó, en gran manera, la riqueza nacionalista siempre silenciosa y precavida de los pueblos y regiones pequeños.
(Godoy, 2005, p. 37)

"Amando la música tradicional, también se aprende a amar al pueblo y procurar un bienestar para con ellos mismos."
(Carton & Gallardo, 1994, citado en Martín, 1997)

Desde el jardín de infancia hasta la escuela secundaria, pasando por la escuela primaria, el estudio del folklore debe considerarse como una puerta que puede abrir, mejorar y superar el conjunto de dificultades a las que se ve expuesto un niño, principalmente porque cultivando el amor por la música tradicional se aprende a amar al pueblo y a buscar sus propias raíces desconocidas y perdidas con el paso del tiempo. (Arévalo, 2009, p.11)

Muchos compositores antes y después del *Nacionalismo Musical*⁸⁰ se han inspirado en la música folklórica o tradicional de una determinada región, sin embargo es en ese periodo cuando adquiere su máxima intensidad.

Sin embargo, este interés por la utilización del material folklórico no acaba con los nacionalismos. La segunda mitad del siglo XX nos ofrece abundantes muestras de que el músico necesita, quiere, debe beber de las fuentes de la música popular como complemento de su propia inspiración o de su propio trabajo.
(Godoy, 2005, p. 37)

Ha sido revelador, comprobar en este trabajo, que muchas de las fuentes de información relacionadas con el folklore musical de Canarias estaban alojadas en páginas web de partidos políticos de corte nacionalista e independentista.

Al hilo de lo que estamos diciendo, no es raro que se eligiera el "Arrorró"⁸¹ de la sinfonía "Cantos Canarios"⁸² de Teobaldo Power como tema central del Himno de Canarias.

⁸⁰ Este movimiento musical se suele encuadrar entre la 2ª mitad del S. XIX y la 1ª mitad del S. XX y se caracteriza porque los compositores utilizan o se inspiran en materiales folklóricos para hacer sus obras.

Este ejemplo, que puede parecer gracioso por lo absurdo, denota lo importante que puede ser la música tradicional para catalizar los sentimientos patrióticos, o para que algunas personas piensen que lo hace. El programa de televisión sobre folkore canario, *Tenderete*, tras una temporada de exitosa emisión se quitó de la parrilla televisiva por su supuesta incitación independentista:

La primera etapa de *Tenderete* concluyó en junio de 1972, tras emitirse un total de 41 programas. Después de un periodo de descanso, vuelve en 1973, pero sólo se emitieron 10 programas, y es que “la autoridad competente” da las órdenes correspondientes para la eliminación del programa, porque su contenido (decían) estaba fomentando movimientos independentistas... Ahí queda eso... (Betancor, 2006)

Sirvan, para terminar este apartado, las palabras del eminente palmero José Pérez Vidal que en contra de cualquier nacionalismo exacerbado ponen de manifiesto cuál es la esencia del pueblo canario:

... Nada expresa de modo más fácil y patente los rasgos y el sentido del pueblo canario que las transformaciones y combinaciones que los elementos culturales importados han experimentado en las islas; primero, para su adaptación a la geografía; después, para su aculturación a un medio geosocial en desarrollo; por último, para ser expresión del nuevo pueblo. (Pérez, 1982, p. 120)

4. Géneros Musicales y Danzas del Folkore de Canarias

En este apartado no hemos pretendido hacer una revisión pormenorizada de todos los géneros musicales de las Islas, antes bien, hemos escogido los que nos parecen más representativos, intentado en la medida de lo posible, agruparlos según sus características más importantes y ordenarlos cronológicamente.

Algunos géneros musicales y danzas han tenido un tratamiento más generoso que otros en función de la importancia intrínseca que, creemos, tienen dentro del cómputo general del folkore musical canario. Podemos adelantar que la mayoría de los géneros

⁸¹ “Arrorró” es la denominación que en Canarias se les da a las nanas para adormecer a los bebés y que en esta región son especialmente expresivas.

⁸² Al final del apartado dedicado a géneros musicales y danzas de Canarias se trata en detalle esta obra.

musicales canarios tienen un baile o danza asociada de tipo suelto⁸³ y que se desarrollan sobre un ritmo ternario, normalmente identificable con un compás de $\frac{3}{4}$. Los casos en los que esto no suceda se indicarán puntualmente.

Antes de meternos en faena conviene hacer la siguiente aclaración:

Si en el apartado anterior veíamos las diferencias entre Etnografía y Folklore, aunque algunas veces se pueden utilizar indistintamente, pasa algo parecido con los términos: Danza y Baile.

La literatura al respecto es bastante confusa. Pedrell en su “Cancionero musical popular español” (T. II, p. 52-53) dice lo siguiente al respecto:

...la característica del baile es el meneo de brazos y los quiebro de la cintura, y la danza, los movimientos de los pies, gestos y actitudes, y que ya desde los tiempos de Cervantes se distinguieron por las mismas causas y razones las danzas, propias de gente grave y señoril, de los bailes del pueblo, por lo general si no desenvueltos, bulliciosos, como todo lo que es regodeo y mero placer de saltación más o menos basto. (1958)

En el contexto de la música popular la distinción entre danza y baile viene por el uso ceremonial o lúdico que se haga de la misma. García Matos escribe en su obra: *Lírica popular de la Alta Extremadura*:

No es poco el culto que se rinde en muchos lugares de la provincia a estas serias manifestaciones coreográficas, que el mismo pueblo llama danzas, distinguiéndolas así del puro baile, que siempre fue un producto espontáneo de los efectos que conmueven el alma y sirve a regocijar los sentimientos, mientras que las llamadas danzas fueron compuestas y ordenadas por la inteligencia, al objeto de imprimirles un bien determinado sentido religioso y solemnizador, y tienen lugar sólo en las fiestas mayores para celebrar al santo Patrón o Patrona, ante quien se trenza y desarrolla como señal de homenaje y veneración. (Clemente, 2005, p. 38)

Los más reputados investigadores sobre el folklore de Canarias consideran que tiene una influencia aborígen mínima.

⁸³ Baile en el que las parejas no se tocan ni bailan juntas, como mucho se agarran de las manos en el coro, y hacen cadenas o pases de manos.

Mi creencia respecto al origen peninsular de nuestro folklore se ve cada día confirmada con nuevos ejemplos. Concretándome de momento a las danzas y cantos regionales, creo que no sería excesivo atribuir casi todo el acervo a la importación hecha desde la época de la conquista. (Alonso, 1948, p. 77)

En la misma línea se pronunciaba García Matos⁸⁴, en las notas que acompañan al Cancionero Folklórico de la Islas Canarias:

Innecesario es decir que el hacer y vida culturales de los canarios, su costumbrismo y tradiciones son, en sustancia, de hispánico origen. Lo es en gran parte su cancionero popular. Sin embargo, en éste, como en otros órdenes del folklore isleño, los rasgos originarios no perduraron inalterables. Sensibles modificaciones, por lo común, de acento y expresión, y hasta de forma y estructura en casos, se operaron sobre los viejos estilos de raíz española, resultando de ello una como nueva cancionística de muy conmovedoras y singulares bellezas y con personalidad destacada, efecto, tal vez, derivado de los naturales influjos que en el sentir y alma de los canarios, sin duda, ejercen las especiales condiciones y circunstancias del hábitat, con su ambiente apacible y dulce, caricioso y ensoñador como en pocos lugares de la tierra se hallan. (1961, D. V.1)

Quizás habría que valorar la pervivencia de ciertos ritos y costumbres que, habiendo desaparecido de su lugar de origen, han perdurado y se han mantenido con mayor pureza en sitios alejados a donde llegaron en tiempos lejanos:

A caso una exploración inteligente en la Islas Canarias (de cuya poesía popular sabemos tan poco) nos daría igual resultado [que en Azores y Madera] respecto de los romances castellanos, que es de presumir se conserven allí con más pureza que en Andalucía. (Menéndez⁸⁵, 1945, citado en Alonso, 1948)

Muchas de las costumbres que adopta el pueblo, fueron primero de uso común en la clase aristocrática. En referencia al *Baile de los tres*, que Menéndez Pidal observó en Ávila, María Rosa Alonso escribe:

⁸⁴ Manuel García Matos (1912-1974) fue un eminente musicólogo extremeño, catedrático en el Conservatorio de Madrid y premio nacional de folklore en 1945. Durante los años 1956-1959 llevó a cabo una importante recopilación de Música Folklórica por el territorio español bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música (U.N.E.S.C.O.). Esta recopilación, frente a otras que se habían hecho anteriormente, tenía como novedad la utilización de banda magnética para grabar las piezas con todos sus matices sonoros.

⁸⁵ Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) fue un político, escritor y polígrafo cántabro que ocupó importantes cargos: director de la Biblioteca Nacional de España y director de la Real Academia de Historia. Entre otras obras relevantes escribió la historia de la poesía hispano-americana (1911).

“Las costumbres populares fueron por lo general antes costumbres aristocráticas, abandonadas por la clase superior al verlas extendidas entre el pueblo.”

(Alonso, 1948, p. 78)

4.1. Música y Danza de los aborígenes canarios

Es incierta cuál pudo ser la realidad musical de nuestros aborígenes: canto, danza, instrumentos musicales. Fue tan rápida la aculturación a la que fueron sometidos que hay pocas cosas de las que podemos decir con seguridad que son netamente indígenas. El cronista Abreu Galindo⁸⁶ es consciente de este hecho y escribió a finales del S. XVI:

“...y la población indígena estaba ya tan identificada con la conquistadora que, aun cuando su intención sea destacar las costumbres aborígenes, no sabemos hasta qué punto estas costumbres pertenecían a la población mixta o la primitiva”.

(Abreu, 1948, citado en Alonso, 1948)

Parece seguro, por lo mucho que se repite en las crónicas, que los aborígenes de Las Islas tenían mucha destreza en sus cantos y danzas:

Los cantos, en diferentes alusiones por parte de los cronistas, los describen como tristes y lastimeros, una especie de guineo donde una de las partes se repite a modo de estribillo. El capellán y licenciado: Pedro Gómez Escudero, en su *Historia de la conquista de la Gran Canaria*, nos relata lo siguiente:

“En las casas de juego iban los Reyes y asistían a los bailes que los hacían con varas pintadas de drago y zapateados y cabriolas, que eran diestrísimos, cantaban canciones sentidas y lastimeras, y repetían una cosa muchas veces a modo de estribillo, y esto usaban mejor los gomeros, por que oyendo cantar solían enternecerse y llorar, si la cosa era trágica o lastimera. Después de los bailes onde hacían zonzonetes con piedrezuelas y tiestos de barro, y en seguida comían”.

(Sedeño, 1936, citado en Alonso, 1948)

⁸⁶ Juan de Abreu Galindo fue un fraile andaluz que se encargó de la crónica de la conquista de Las Islas. Se cree que escribió la obra a finales del S. XVI, aunque en la misma aparece la fecha de 1632. La obra citada por María Rosa Alonso es una edición de 1948.

Abreu Galindo en su obra: *Historia de la conquista de las siete Islas de Canaria*, en relación con los bailes y cantos en el Hierro, dice lo siguiente:

baylaban en rueda y en folía yendo los unos contra los otros para delante y tornando para atrás asidos de las manos dando grandes saltos para arriba juntos y parejos que parecen pegados unos con otros y muchos y en estos bayles eran sus cantares, los cuales, ni los bayles hasta oy no los han dejado (Abreu, 1948, citado en Alonso, 1948).

De los de Fuerteventura y Lanzarote dice que eran:

“grandes cantadores y bailadores. La sonada que hacían eran con pies, manos y boca muy a compás y graciosa” (Abreu, 1948, citado en Alonso, 1948).

Endecha canaria

Algunos de los cronistas que en el S. XVI describen Las Islas y sus habitantes denominan el canto de los indígenas como endechas:

Abreu Galindo hace las siguientes descripciones del canto de los aborígenes:

“sus cantares eran dolorosos y tristes o amorosos o funestos, a los cuales llamamos endechas”. (Abreu, 1948, citado en Alonso, 1948)

Este género lírico (poesía para ser cantada), parece ser, fue introducido por los conquistadores. Cristianos y judíos (y quizás musulmanes) utilizaban este canto de aire triste y lamentoso en ocasiones fúnebres. En Canarias la asimilaron ya desde principios del S. XV las poblaciones autóctonas de las Islas conquistadas: Lanzarote, Fuerteventura, La Gomera y El Hierro.

Para algunos eminentes folkloristas su procedencia es de origen peninsular:

Una cosa parece cierta: las endechas llegaron a Canarias con los conquistadores, como señala con acierto Pérez Vidal, al señalar que las compuestas a la muerte de Guillén Peraza pueden encuadrarse, de modo perfecto, en la literatura peninsular del gótico florido. (Alonso, 2002)⁸⁷

⁸⁷ En varias ocasiones en este trabajo, hemos citado el apellido Alonso, coincidiendo, además, que se trata de la misma rama parental, ya que María Rosa Alonso y Elfidio Alonso son tía y sobrino respectivamente. En esta cita no hemos puesto la página pues no figura en la versión electrónica del artículo escrito por Elfidio en el Periódico La Opinión de Tenerife.

Leonardo Torriani⁸⁸ transcribe dos de estas endechas, en lengua aborigen, con sus respectivas traducciones. Estos documentos son de incalculable valor por su aportación al léxico e idiomas de los antiguos canarios. La que escuchó en Gran Canaria es la siguiente:

Aicá maragá, aítitú aguahae (Sed bienvenido, mataron a nuestra madre)
maicá guere; demacihani (esta gente forastera; pero ya que estamos juntos)
neigá haruici alemalai (hermano quiero casarme pues estamos perdidos)
(Reyes, 2002, pp. 10-11)

Su estructura se compone de estrofas de tres versos decasílabos (10 sílabas) con la misma rima (trísticos o trístrofos monorrimos).

Las endechas canarias son consideradas las primeras obras literarias del Archipiélago. Las primeras y más conocidas son “las endechas a la muerte de Guillén Peraza” (1447).

Llorad, las damas, sí Dios os vala
Guillén Peraza quedó en La Palma
la flor marchita de la su cara.
(Díez, 2010)⁸⁹

En relación con los benhaoritas⁹⁰

“... alrededor de su idolátrico montón de piedras bailaban y cantaban endechas”
(Abreu, 1948, citado en Alonso, 1948)

Cantaban a manera de endechas tristes en el tono, y cortas; bailaban en rueda y en folía, yendo los unos contra los otros para adelante y tornando para atrás asidos de las manos, dando grandes saltos para arriba, juntos y parejas, que parecen pegados unos con los otros y muchos, y en estos bailes eran sus cantos, los cuales ni los bailes hasta hoy no los han dejado (Diego, 1944, p. 12).

⁸⁸ Leonardo Torriani, ingeniero cremonés al servicio de Felipe II, diseñó un sistema defensivo para las Islas. En 1588 escribió: “Descripción e Historia del Reino de las Islas Canarias”

⁸⁹ Obtenido de un artículo electrónico donde no hay paginación.

⁹⁰ Aborígenes de La Palma

Danza aborigen: El Canario

“Dos cosas andan por el mundo que ennoblecen estas islas: los pájaros canarios, tan estimados por su canto, que no hay en otra ninguna parte a cuanto afirman, y el canario, baile gentil y artificioso” (Gómara, 1552, citado en Alonso, 1948)

Esta afirmación, hecha por Francisco López de Gómara⁹¹ hacia 1552, da cuenta de la importancia que esta danza tuvo desde el mismo momento que se establecen las primeras comunicaciones entre los canarios y los europeos, téngase en cuenta que durante el S. XIV (antes de la conquista) hubo una intensa labor evangelizadora en el Archipiélago y que en los primeros años del S. XV ya estaban conquistadas las cuatro Islas de Señorío: Lanzarote, Fuerteventura, El Hierro y La Gomera, terminando la conquista en 1496 con la anexión de Tenerife.

El fraile y cronista Alonso de Espinosa⁹² lo describe de la siguiente manera en sus crónicas publicadas en 1596:

“...hacían alarde de sus gracias en saltar, correr, baylar aquel son que llaman canario con mucha ligereza y mudanzas” (Espinosa, 1596, citado en Alonso, 1948)

Abreu Galindo, refiriéndose a Gran Canaria dice:

“Su baile era menudico y agudo, el mesmo que hoy llaman canario”.

(Abreu, 1948, citado en Alonso, 1948)

Con motivo de las celebraciones de las bodas de Leonor de Avis en 1453, hermana del rey de Portugal, el cronista y capellán de la princesa (Lankmann) escribe lo siguiente:

Después vinieron unos hombres salvajes, que viven en algún rincón del mundo, en unas islas lejanas del mar, pero bajo señorío del señor Rey de Portugal⁹³, diciendo haber sido enviados por

⁹¹ Historiador, eclesiástico y cronista. Su obra más importante es: Historia general de Indias, T. II, p. 258. Madrid: Espasa-Calpe (1932).

⁹² El dominico Fray Alonso de Espinosa nació en Alcalá de Henares y escribió varias obras sobre la Virgen de la Candelaria.

sus jefes a estas bodas, e hicieron a su manera unos bailes muy particulares y dignos de admiración. (López, 1982, p. 72)

Hemos seleccionado algunas definiciones sobre el baile “El Canario”:

“Baile antiguo procedente de las Islas Canarias, que se ejecutaba en compás ternario y con gracioso zapateo.” (Diccionario de la RAE)

“Género de saltarelo, gracioso importado desde las Islas Canarias antes de que estas fueran conquistadas.” (Capmany⁹⁴, 1988, p. 214)

Viera y Clavijo⁹⁵ en la segunda mitad del S. XIX lo describe de la siguiente manera:

“tañido musical de cuatro compases, que se danza haciendo el son con los pies con violentos y cortos movimientos” (Viera, 1858, citado en Alonso, 1948).

El Diccionario de la Música Brenet (1946)⁹⁶ considera: canario y canaria, de la acepción en género femenino dice que es una antigua danza francesa de moda a finales del S. XVI.

Talio Noda, eminente folklorista y profesor palmero, lo define de la siguiente manera:

Se trataba de una danza de requerimiento y rechazo, en la que se enfrentaban dos filas de danzantes por parejas, que se acercaban y alejaban entre sí con graciosos saltos y taconeos,

⁹³ Los reinos de Castilla y Portugal, en su afán de expansión territorial a través del Atlántico, establecieron una dura pugna por la conquista de las Afortunadas, tras varias escaramuzas políticas, fueron los segundos los que obtuvieron la venia papal para tal fin.

⁹⁴ Aurelio Capmany (1868-1954) fue un folklorista y maestro de danza catalán que hizo una importante recopilación de materiales tradicionales, sobre todo de Cataluña y publicó diversos trabajos, especialmente sobre danza. El libro del que se ha sacado esta información es: “Folclore y Costumbres de España”, una extensa obra de 3 tomos dirigida por Francesc Carrera i Candi y publicada primeramente en Barcelona (1943) y luego en Madrid (1988).

⁹⁵ José de Viera y Clavijo (1731-1813) fue un poeta, historiador, escritor y botánico canario, arquetipo de hombre ilustrado.

⁹⁶ Diccionario de la música. Histórico y técnico. Traducción de Ricart Matas y otros (1946) del original francés de Michael Brenet. Barcelona: Edit. Iberia. 548 pp.

algunos de verdadera dificultad. Sin embargo, su carácter especial lo llevó a ser ejecutado popularmente, en principio, por uno solo o muy pocos personajes. (1998, p. 51)

Destacados escritores del Siglo de Oro de la literatura española lo mencionan en sus obras: Lope de Vega, Cervantes, Quevedo, Navarrete y Ribera, etc.

Como anécdota cabe destacar la fuerte controversia acaecida en 1878, entre Monreal y Barbieri⁹⁷. El primero lo consideraba baile popular (picaresco y de movimientos muy agitados) y el segundo danza cortesana (citado en manuales de danza: danza antigua que se ejecuta dando pataditas), ambos justifican documentalmente sus opiniones y clasificación respectiva. Sin ser especialistas en la materia nos da la impresión de que los dos tenían razón porque como bien se sabe el Canario estuvo de moda tanto en el pueblo como en la corte.

Es generalizada la opinión de que el Canario es el antecesor de la Guaracha y el Zapateado.

4.2. Géneros musicales y danzas tradicionales (Siglos XVI-XVII)

CANTOS DE TRABAJO, como bien indica su denominación, son los que se utilizan en las faenas agrícolas, ganaderas o en la pesca. Por supuesto estos cantos son comunes en todas las culturas y normalmente no tienen acompañamiento instrumental, teniendo como finalidad aliviar o hacer más llevaderos los distintos oficios. Es muy conocido el canto del boyero o el de la pesca de la morena.

EL ARRORRÓ es la nana o canción de cuna de Canarias. Normalmente es utilizado por las madres para dormir a sus bebés.

EL SIRINOQUE (SERINOQUE, CIRINOQUE)

Esta danza es exclusiva de *La Isla Bonita*⁹⁸, se la considera proveniente de *el Canario*:

...la relación del "serinoque" con el primitivo canario y de éste con la música primitiva del archipiélago, y aunque se trate de un baile con pasos acortesanados que ha regresado a las islas

⁹⁷ Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) fue un consagrado compositor de zarzuelas y Julio Monreal (1838-1890), un reputado poeta. Ambos solían escribir artículos en los periódicos de la época.

⁹⁸ A la isla de La Palma se la suele denominar con los sobrenombres de: Isla Bonita e Isla Verde.

desde el continente, lo que es indudable es que en esta danza de la isla de La Palma aún se conservan ciertos dejos de procedencia ancestral. (López, 1982, p. 73)

En un interesante estudio de Elsa López⁹⁹ sobre este baile, pone de manifiesto su indudable relación con *el Canario* y admite la propuesta de Diego Talavera¹⁰⁰ de que sea un baile de ida y vuelta: de Canarias a la corte y de ésta de nuevo a Canarias.

Igual que en el Canario se baila en filas enfrentadas de hombres y mujeres, que se intercambian de posición y hacen rítmicos taconeos y pequeños saltos. Talio Noda lo describe de la siguiente manera:

Baile antiquísimo de origen incierto, aunque de carácter universalmente rural, como parece señalar su ritmo ternario. Por su forma de bailarse, sería lo que más se asemeja a los primitivos "canarios". Ahora bien, en el sirinoque, tal como se interpreta hoy, confluyen elementos de diferente procedencia que parecen resumir un rito festivo ancestral... (1998, p. 67)

El instrumento principal que acompaña la danza es el tambor y más tardíamente se le ha sumado la flauta y a veces castañuelas (castañetas).

TAJARASTE, ROMANCES Y TANGOS

Si bien los investigadores coinciden en el significado del término *tajaraste* (en amazigh significa pandero) no ocurre lo mismo con la procedencia de la música y danza que representa.

Algunos consideran que su origen es indígena y otros, europeo.

Tanto Bethencourt Alfonso¹⁰¹ como Ildefonso Maffiotte¹⁰² creen que el *tajaraste* es autóctono y además emparentado con el Romance (Corrido)¹⁰³. A continuación

⁹⁹ La profesora, poeta e investigadora Elsa López (1943) nació en Fernando Poo pero ha vivido muchos años y está muy vinculada a La Palma.

¹⁰⁰ Diego Talavera Alemán (1952) es un destacado periodista grancanario que ha publicado varios trabajos sobre el folklore de las Islas.

¹⁰¹ Juan de Bethencourt Alfonso fue un médico y etnógrafo tinerfeño que hizo importantes investigaciones en el campo de la etnografía y folklore. Se le considera el padre del folklore científico en Canarias.

¹⁰² Escritor y dramaturgo canario del S. XIX

¹⁰³ "Adviértase que Corridos llamaban en la Andalucía de Estébanez Calderón a los romances, y aún hoy" (Alonso, 1948, p. 79)

citamos un relato de Carballo Wangüemert¹⁰⁴ sobre una escena que le aconteció en La Caldera de Taburiente (La Palma) con unos pastores que interpretaron el conocido romance de **SANTO DOMINGO**:

Dos o tres hombres tocan el tamboril [= “tambor”] con el acompañamiento de alguna pandereta [=“sonaja”]. El principal canta un romance, y sus compañeros cantadores repiten a cada estrofa o cuarteta una tonadilla. Hay por de contado diversas tonadillas que se acomodan á arbitrio á cada romance, y cada una de ellas no pasa nunca de dos versos, así como hay muchos romances sobre diversos asuntos... Entre tanto cuatro bailadores dan grandes saltos y zapateados, sudando por la violencia del ejercicio cuanto es posible sudar, y dos bailadoras se pasean muy suave y tranquilamente entre ellos, abriendo de continuo sus manos y sus brazos con idéntica suavidad, y como queriendo seguir con el movimiento el aire o cadencia del canto.

(Wangüemert, 1862, citado en Catalán, 1969)¹⁰⁵

Efectivamente, los romances se bailaban y se bailan en algunos sitios del Archipiélago. **EL BAILE DEL TAMBOR**, también conocido como **TAJARASTE GOMERO** es un claro ejemplo de esto. Otro ejemplo es el baile del **CONDE DE CABRA** (El Hierro) que bien puede ser una pervivencia del baile del **CONDE CLAROS** muy en boga en el S. XVI en La Península.

Es habitual, en Canarias, que los romances se canten con un solista (cantador de *alante*) y coro (respondedores), repitiendo el estribillo, pie de romance o responder, consiguiéndose mayor lirismo. La misma estructura tiene la *Danza Prima*, que recoge Marcelino Méndez en su *Antología de poetas líricos castellanos* y donde cita a Jovellanos¹⁰⁶:

Los hombres danzan al son de un romance de ocho sílabas, cantado por alguno de los mozos que más se señalan en la comarca por su clara voz y por su buena memoria; y a cada copla o cuarteto del romance responde el coro con una especie de estrambote, que conste de dos solos versos o media copla. (Méndez, citado en Alonso, 1948)

¹⁰⁴ Benigno Carballo Wangüemert (1826-1864) fue un destacado economista palmero que ejerció como catedrático en Madrid. En su libro: *Las Afortunadas, viaje descriptivo a las Islas Canarias* refleja fielmente alguna de las costumbres y lugares que visitó.

¹⁰⁵ Diego Catalán Menéndez (1928-2008), nieto del insigne Ramón Menéndez Pidal, fue catedrático de filología española. Dentro de su obra caben destacar proyectos que en su día no pudo hacer o terminar su abuelo: Romancero General de las Islas Canarias o Historia de la Lengua Española.

¹⁰⁶ Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), es un escritor y político ilustrado (perteneciente al periodo de la Ilustración) asturiano, que llevó a cabo importantes reformas políticas y estructurales.

Hay bastantes relatos históricos que corroboran la relación entre el romance, el baile y otros géneros musicales antiguos, como el Sirinoque y el Tango. En 1785 el ilustrado José Antonio de Urtusástegui presenció, en la isla del Hierro, un baile que describe de la siguiente manera:

Me obsequiaron con una huelga de bailes a su modo, que acompañan con mucha agilidad, así hombres como mujeres, especialmente una especie de contradanza muy bonita que llaman *cruzar* o el *baile de los tres*, compuesta de un hombre, que ha de ser muy ligero y robusto, y de tres mujeres muchachas ágiles, al son de cierto *guinso* o tambor y flauta, cantando en este ínterin endechas o corridos con mucha gracia y expresión, aunque en tono melancólico; esta danza es peculiar de esta isla y consta de varias figuras. (Catalán, 1969, p.4)

El baile al que se refiere este insigne viajero es el ***Baile de Tres***, un baile antiguo asociado a los romances, que Ramón Menéndez Pidal¹⁰⁷ presenció en Ávila y describió en su *Romancero hispánico* (1953).

Igualmente hablando del mismo baile Rosario Álvarez y Lothar Siemens dicen lo siguiente:

“Préstamos del "sirinoque" palmero se observan en la melodía cantada del antiguo "Baile de tres", hoy conocido como "***TANGO HERREÑO***"”
(2005, p. 206)

Por todas las referencias que se han hecho sobre este tema, se puede apreciar una relación, tanto por elementos del baile como musicales, entre los géneros mencionados: ***Sirinoque, Tajaraste, Tango Herreño y Romances (Corridos): Santo Domingo, Conde de Cabra***, etc. No queremos decir que sean lo mismo, pero sí, poner de manifiesto su parentesco.

En las islas más occidentales: La Gomera, El Hierro y La Palma, las piezas mencionadas se acompañan con instrumentos de percusión (tambores, chácaras y castañetas) con el añadido de la flauta, en algunas de ellas, sobre todo en El Hierro (pito herreño). La base de estos géneros musicales es el ritmo monótono del tambor por lo que algunos autores denominan a este conjunto de piezas: Folklore de Tambor.

¹⁰⁷ Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) fue un eminente filólogo, historiador, folklorista y medievalista español. Dentro de los méritos que acumuló en su dilatada carrera sobresale la gran recopilación de materiales folklóricos, especialmente romances. Entre otros, ocupó los siguientes cargos de importancia: director de la Real Academia de la Lengua Española y catedrático de filología románica en la universidad de Madrid.

El Tajaraste y Santo Domingo, que también se cultivan con asiduidad en Tenerife, presentan una evolución, manifestada sobre todo, por la utilización de cordófonos y su especial coreografía, muy distinta de la que se hace en la Gomera. Siemens dice lo siguiente:

Lo cierto es que sobre el mismo ritmo gomero se baila hoy el *tajaraste* en Tenerife, si bien no se trata aquí ya de una danza de filas enfrentadas, sino en rueda, caracterizándose por los saltos que dan los bailadores, no sólo hacia adelante, sino especialmente hacia atrás y apiñándose en dirección al punto central de la rueda. Se trata de una evolución coreográfica que llama mucho la atención y que también aparece en el tajaraste final del llamado **BAILE DE LA FLORIDA**¹⁰⁸, pago de La Orotava, en Tenerife... (1977, pp. 49-50)

La forma de bailar estos géneros es, sobre todo, por parejas en filas enfrentadas, aunque algunos de ellos admiten la distribución en rueda.

Además de lo que se ha dicho conviene destacar el fin devocional y ritual de algunas de estas danzas. En relación con el tajaraste de Tenerife, Benito Cabrera y José Luis Santos¹⁰⁹ escriben lo siguiente:

Actualmente, este género musical es utilizado sobre todo para acompañar danzas procesionales y rituales de Tenerife, como los bailes de cintas (denominados bajo el genérico nombre de “la danza”) o los diferentes “Bailes del Niño” o para otros fines rituales, como el caso de la Matanza, Punta Hidalgo, Ravelo, Icod o Buenavista. (2001, p. 22)

LA MEDA es una especie de romance cantado a ritmo de tambor y característico de El Hierro.

LOS AÑOS NUEVOS, género exclusivo de La Gomera, se interpreta en Navidad a la vez que se pide el aguinaldo por las casas.

LOS RANCHOS DE ÁNIMAS (Gran Canaria y Fuerteventura) pertenecen a la música ritual. Su función original es recaudar limosna para pagar misas por la redención

¹⁰⁸ Algunos autores consideran el Tango de la Florida una evolución del Tango Herreño pero a nosotros no nos lo parece ni la música ni el baile, el único parecido, a nuestro entender, es el nombre.

¹⁰⁹ En 2001 el Centro de la Cultura Popular Canaria (CCPC) publicó un ambicioso proyecto sobre la música hecha en las Islas: Tradicional, Canción de Autor, Clásica, Rock, etc. Al texto lo acompañan 4 CDs recopilatorios. Los textos sobre la Música Tradicional y de Raíz los confeccionaron en su mayoría, el conocido concertista de timple y compositor Benito Cabrera (1963) y el profesor de guitarra y timple José Luis Santos.

de las almas del Purgatorio (Ánimas). Algunos investigadores opinan que esta tradición vino con las órdenes mendicantes (franciscanos, dominicos y agustinos) que participaron en la evangelización del Archipiélago, antes incluso del comienzo de la conquista, aunque no es descabellado pensar que el ritual que representan esté emparentado con prácticas fúnebres por parte de los aborígenes. A nuestro parecer la música que practican es la más arcaica de las que se pueden encontrar en las Islas y tiene cierta afinidad con la de los Romances: ritmo monótono, improvisación, alternancia solista-coro o rima asonante. En palabras de Siemens:

“Son cantos monótonos y tristes, acompañados de un lento y rítmico sonsonete metálico producido por triángulos, espadas, panderos de sacudir, etc.” (1977, p. 43)

Otra distintiva característica de la música de los ranchos es que normalmente se desarrolla sobre un ritmo irregular que se puede representar utilizando un compás de $\frac{7}{4}$ o $\frac{7}{8}$.

LOS RANCHOS DE PASCUAS (Lanzarote) se pueden considerar una variación de los de Ánimas, la diferencia entre ambos es que los Ranchos de Pascuas sólo le cantan a la Natividad de Jesús, por lo que desaparece el carácter animista.

Bailes de simulados y pantomímicos son aquellos en los que los intérpretes simulan hacer lo que dice la letra que se está cantando, tienen una utilidad didáctica además de lúdica, ya que sirven para que se aprenda una determinada labor. Según algunas fuentes consultadas (Siemens, 1977 y Delgado, 1997), su origen podría ser sefardí, pues algunas de estas comunidades todavía practican bailes similares. Bailes de este tipo son:

DON JUAN PERIÑAL O DANZA DEL TRIGO (La Palma) donde a través de dos filas enfrentadas se va escenificando el tratamiento del trigo, desde que se planta hasta que se hace el gofio y se come.

EL BAILE DEL VIVO (El Hierro) lo baila una sola pareja al ritmo del tambor y canto. Es el único baile pantomímico de las Islas: de forma vistosa y con mucho humor, la mujer realiza representaciones (pintarse los labios, mirarse en un espejo, peinarse, etc.) que el hombre debe imitar. Con estas argucias debe aprovechar un descuido de su compañero para quitarle el sombrero, en ese momento termina el baile.

EL BAILE DE LA VIRGEN (El Hierro) es un baile devocional, compuesto por una serie de más de veinte danzas cortas, que hacen los herreños en honor de su patrona La Virgen de los Reyes. Por su carácter ritual debería ser más correctamente denominado: Danza de la Virgen. Se acompaña de castañuelas, pitos y tambores.

EL SORONDONGO, para la mayoría de los investigadores consultados, proviene de la Jeringonza, juego infantil que se conoce en la Península desde S. XVI:

En definitiva, un juego infantil del siglo XVI, que se extendió por toda la geografía española (incluida Canarias), se convirtió en Asturias en una danza denominada “La Gerigonsa del Fraile”. De Asturias pasó a Andalucía, y es posible que nos llegara a Canarias bajo la forma de “El Zorondongo del Fraile” que derivaría en el “Sorondongo del Flaire”, adaptándose en Fuerteventura y Gran Canaria la forma abreviada de “El Sorondongo”, mientras que en El Hierro arraigó la forma terminal de “El Flaire” (Cabrera, 1990, p. 86)

Se baila en Gran Canaria, Tenerife, Fuerteventura y Lanzarote.

La versión conejera de esta pieza se hizo muy popular a mitad del S. XX gracias al grupo “Ajei” dirigido por José María Gil¹¹⁰. Tal es así que para muchos canarios este baile es autóctono y exclusivo de esa Isla.

4.3. Géneros musicales y danzas tradicionales (Siglo XVIII)

Los géneros que aparecen en este siglo, en las Islas, se caracterizan por la influencia española y por la incorporación de los instrumentos de cuerda a la música tradicional canaria.

LAS FOLÍAS son junto a las Isas y Malagueñas los géneros más populares y representativos de la Islas. Su canto, expresivo y sentido, suele hacer alusión a la tierra, el mar, la madre, el amor, ..., temas, en fin, que mueven al sentimiento a quien escucha.

Así las define García Matos:

Son las folías -o folía, en singular- el más hermoso e importante de los cantos canarios. Pasional e idílico a un tiempo en él se traducen o proyectan con mayor viveza que en ningún otro

¹¹⁰ Aunque nació en Gáldar (Gran canaria) en 1887, donde José María Gil desarrolló sus dotes como músico tradicional fue en Lanzarote.

los sentimientos y emociones del pueblo canariense y hasta la poesía y gracia del luminoso y verdeante paisaje insular. Es también danza, fina y gallarda. (1961, D. V.1)

Los investigadores no se ponen de acuerdo sobre su origen: ¿español o portugués?:

Para García Matos es una forma musical autóctona:

“No tiene, empero, esta folía punto esencial de contacto con la hispano-portuguesa histórica. Aunque inspirada en folklóricos elementos andaluces, musicalmente constituye una muy particular forma sin paralelo en la Península: de típica creación canaria.” (1961, D. V.1)

Siemens considera que es de procedencia española:

Las *folías* populares de Canarias constituyen una joya musical de inusitado interés. Son una fiel versión del antiquísimo complejo formado por melodía y bajo acompañante que desde fines del siglo XVI era conocido ya en toda Europa con el nombre de «Folías de España». Esta danza cortesana debió extenderse entre el pueblo canario bastante después del año 1700, y como género musical descendido de cultas esferas, conserva un sello pomposo que viene dado principalmente por las evoluciones armónicas de su «basso ostinato», que el pueblo ha sabido conservar con gran fidelidad. Se bailan las folías muy delicadamente, con maneras cortesanas, y conservan, como elemento más característico de la danza, la antigua tradición del cambio de pareja por parte de la mujer, la cual retorna a la postre a bailar con su primer acompañante. (Siemens, 1977, p. 34)

Según Covarrubias¹¹¹

“Es una cierta danza portuguesa, de mucho ruido porque ultra de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos” (Delgado, 2005, p. 39)

Se suelen bailar en rueda y su aire distinguido denota su origen cortesano, siendo su característica más acentuada, que los miembros de la pareja no llegan a tocarse en ningún momento. Talio Noda lo describe de la siguiente manera:

¹¹¹ Sebastián de Covarrubias y Orozco (1539-1613) fue un relevante canónigo y lexicógrafo que publicó un importantísimo diccionario en 1611.

Es el canto regional por excelencia, más antiguo que isas y malagueñas. En el siglo XIX aparece como una danza amorosa de parejas. Según descripciones antiguas (Domingo J. Navarro en Memorias de un Noventón) y por la forma de bailarla Los Viejos de Gáldar, se ve claramente este carácter de pieza amorosa de parejas separadas (el hombre no puede tocar a la mujer) que se mueven frente a frente de un lado a otro, castañeando los dedos y dando algunos giros. (1998, p. 30)

Las formas de interpretarlas varían de una isla a otra. Benito Cabrera y José Luis Santos en *La música popular canaria* lo explican de la siguiente manera:

En cada isla (exceptuando La Gomera y El Hierro, donde este género no tuvo demasiado arraigo) encontramos peculiaridades que las diferencian. De este modo, en Lanzarote y Fuerteventura se suelen interpretar en tono mayor, pese a que el desarrollo melódico sea en tonalidad menor. En el caso de la variante palmera se ejecutan con un aire mucho más rápido que en el resto del Archipiélago y su estribillo es instrumental. Las de Tenerife se suele interpretar junto a Seguidillas y Saltonas. (2001, p. 40)

LA-S MALAGUEÑA-S¹¹², es uno de los géneros más representativos del Archipiélago. Como su nombre delata proviene de Málaga y por tanto del fandango andaluz:

En palabras de García Matos:

En sus dos modalidades, de canción y baile, la malagueña es practicada bajo diversos estilos por los canarios desde lejanos tiempos. Oriunda, naturalmente, de Andalucía, su original forma conservase intacta en las Islas. Más su prístina emotividad, de expresión casi patética, cobró en el nuevo ambiente sentido, nuevo, tornándose más dulce y enternecedora. (1961, D. V.1)

Aunque por su parecido con la folía canaria algunos consideran que es una evolución de la misma:

“Una variante más popular y tardía de estas Folías, si bien llegada a Canarias por otros derroteros no tan cultos, es la que se conoce con el nombre de *la malagueña*.” (Siemens, 1977, p. 52)

¹¹² Según hemos podido comprobar en las diferentes fuentes consultadas, folía y malagueña se pueden designar, indistintamente, en singular o plural.

Talio Noda sin embargo da una solución de consenso a la cual nos sumamos:

“Procede de la malagueña andaluza entroncada también con el fandango, como la folía, pero adaptada y dulcificada. Puntos en común con la folía son sus bajos y algunos giros melódicos. Pero es una versión algo más moderna.” (1998, p. 32)

La malagueña ha tenido importantes variaciones en su forma de interpretarse durante el S. XX, referidas a: el canto, temática de las letras, el baile y la velocidad de ejecución (movimiento).

En la actualidad, se suele interpretar de forma muy pausada y su canto se ha constituido como uno de los más expresivos y sentidos de todos los que hay en la música canaria, con alusiones a la madre, el amor, la tierra y la muerte.

Sin embargo algunas voces, como la de Pérez Cruz¹¹³, se muestran críticas con los cambios referidos:

...ha sufrido una acelerada transformación en su estructura musical, hoy cada vez, equivocadamente, más lenta” ...“En Tenerife, dentro de la malagueña de figura, el bailaror Fermín Morín creó por los años veinte una que se ha institucionalizado. Es la que un hombre baila y dirige a seis o más mujeres”...“Últimamente se ha encorsetado como canto a la madre, con coplas truculentas de mal gusto y hasta necrófilas, que se desajustan de la sensibilidad poética y creativa que espontáneamente componían los antiguos isleños. (1997, p. 275)

Reflexionando sobre estos últimos cambios, volvemos a poner de manifiesto el dinamismo del folklore y lo relativo que puede parecer el tiempo, pues a las nuevas generaciones que han conocido la malagueña tal como se ejecuta ahora, les puede parecer la forma natural, sin ser conscientes de la rápida evolución que ha podido tener.

LA ISA es la pieza alegre, por excelencia, del folklore musical canario, el género musical al que más se recurre en fiestas y romerías.

En palabras de García Matos:

¹¹³ José Antonio Pérez Cruz, más conocido como “Teno” es especialista además de en bailes tradicionales en vestimenta típica canaria y sobre estos temas tiene varias publicaciones.

No obstante el extraño nombre, la isa, en sus más clásicos estilos, traduce a lo canario verdaderas jotas aragonesas. Muy otra, sin embargo, que la jota suena a los oídos, por lo general, menos fuerte, más suave y cadenciosa que aquella, su expresión deviene un tanto sentimental y por veces nostálgica, conmoviendo plácidamente el ánimo. Es, asimismo, danza, y de gran belleza y tipismo: la que con mayor entusiasmo se cultiva en las islas mayores del Archipiélago. (1961, D. V.1)

El término Isa se suele considerar procedente del Bable¹¹⁴ y significa *salta*.

Aunque su procedencia de la Jota no deja lugar a dudas, existen notables diferencias entre una y otra:

Mientras que la isa atiende preferentemente al baile, la jota se preocupa más en momentos del lucimiento del cantante. Así, en la isa las partes cantable e instrumental son uniformes, no hay diferencias de ritmo en toda la pieza, de forma que los bailadores trenzan la danza sin interrupción. En la jota, la parte cantada por el solista es más lenta que la instrumental, pudiendo así el cantante lucirse a su gusto, mientras los danzantes esperan a los *ritornellos* o estribillos.

(Noda, 1998, p. 28)

y también:

“La isa es, en general, más tranquila que la jota, lo que puede considerarse como una forma más del *aplatanamiento* canario.” (Noda, 1998, p. 28)

La *Isa Majorera* (de Fuerteventura) es la que más se diferencia del resto, teniendo la peculiaridad de que el cambio de acorde se realiza en la parte débil del compás (ternario) y que en el canto se alternan solista y coro, o bien los solistas (como es habitual en las otras islas), pero el coro canta el estribillo al principio y final de la pieza.

Otra particularidad la tienen las Isas de Lanzarote, pues reciben nombre en función del acorde de la tonalidad en la que estén. Así la *Isa del Uno* está en Sol M, la *Isa del Cinco* está en Re M o bien la *Isa de la Zorra* en Fa M. Tenemos que tener en cuenta que dentro de la música tradicional era habitual denominar los acordes con el nombre de la figura que formaban los dedos al colocarse en el diapasón de la guitarra para ejecutar los diferentes acordes.

La Isa es el prototipo de *baile suelto* y además:

¹¹⁴ El Bable es el nombre que en Asturias se le da a la lengua asturleonés o lengua tradicional del Principado de Asturias.

En cada isla en donde se baila, está la de figuras, con coros, molinos, mujeres dentro y una serie de figuras que la convierten en catálogo de macraméailable... En la actualidad las isas de figuras aparecen como hongos, cada grupo tiene la suya distinta a la de los otros, con coreografías propias en un sinfín de enredo... El cambio de las sencillas isas sueltas a las de figuras, se debió al incluir las del *PERICÓN*¹¹⁵ y las de cosecha particular. (Pérez, 1997, p. 274)

LAS SEGUIDILLAS proceden de sus homónimas peninsulares, pero en Canarias, igual que les ha sucedido a otros géneros, han adquirido características propias.

García Matos las define de la siguiente manera:

Proceden de las seguidillas castellanas, pero en Canarias reciben matices e inflexiones peculiares, que le prestan color nuevo. Las de Tenerife añaden las saltonas, con cambio de tempo y alusivas en su designación a los saltos del baile. En esta isla se usa el ejecutar las seguidillas quitándose o pisándose la voz al decir las coplas los cantores que la entonan. (1961, D. V.1)

Existen variedades y subgéneros en las diferentes islas, así: **LAS SEGUIDILLAS ROBADAS**¹¹⁶, **LAS SEGUIDILLAS CORRIDAS**¹¹⁷, **EL TANGANILLO**¹¹⁸, **LAS SALTONAS**¹¹⁹ e incluso **EL BAILE DE LA CUNITA**¹²⁰, son variedades isleñas de La Seguidilla y cada una tiene su propia coreografía.

Algunas piezas, debido a su corta duración y también a la limitación de tiempo que imponían los concursos que organizaba la Sección Femenina¹²¹, se enlazaban sin interrupción de continuidad, siendo las combinaciones más usuales:

¹¹⁵ El Pericón es una forma musical y danza proveniente de Argentina que empezó a utilizarse a principios del S. XX en Canarias.

¹¹⁶ Llamadas así porque cuando se canta, el solista que va a continuación le *roba* el último verso de la estrofa al solista anterior.

¹¹⁷ En lugar de *robar* el último verso, el solista siguiente sigue de corrido (sin parar)

¹¹⁸ Son características de Tenerife y muy parecidas a las seguidillas que se interpretan en Cádiz. Se caracterizan porque tienen un periodo melódico más largo.

¹¹⁹ Exclusivas de Tenerife aportan un ritmo más vivo y marcado.

¹²⁰ Se interpreta sólo en Gran Canaria por Navidades. Se baila alrededor de una cuna con hombres y mujeres en direcciones contrarias.

¹²¹ La Sección Femenina de la Falange (1934-1977), independientemente de sus connotaciones políticas y de sus valores más o menos correctos, llevaron a cabo una importante labor en pos de la cultura y del folklore en particular, conscientes de la importancia de las raíces, el patrimonio y las tradiciones dentro del ultranacionalismo que defendían. Varias de las agrupaciones folklóricas que existen en la actualidad provienen de las que fueron creadas por esta rama política, sobre todo las que incluyen coros y danzas en su denominación. Sería un trabajo muy interesante investigar sobre la contribución, dentro del panorama

Seguidillas + Folías + Saltonas
Folías + seguidillas + Saltonas
Seguidillas + Saltonas
Tanganillo + Santo Domingo + Tajaraste
Tango de la Florida + Tajaraste

LA DÉCIMA O PUNTO CUBANO es un género musical con influencias españolas y cubanas, si bien La Décima como género poético nace en España¹²², es en Cuba donde se consolida como género musical y vuelve a Canarias con mayor ímpetu traída por algunos de los muchos emigrantes canarios que fueron a esta isla caribeña a ganarse la vida.

Maximiano Trapero¹²³, después de considerar los géneros poéticos: romancero y cancionero escribe lo siguiente:

Pero un tercer género se ha desarrollado en las Islas, a partir del siglo XVIII, que falta en la España peninsular, *la décima popular*, y que cumple funciones tanto épicas como líricas, y aún una tercera manifestación, la de la poesía improvisada, que al cantarse en Canarias recibe el nombre de *punto cubano*. (2001, p. 104)

El *Punto Cubano* es especialmente popular en la isla de La Palma donde todavía se improvisa de forma habitual en este género. En los últimos años Yeray Rodríguez¹²⁴ ha a revitalizado y puesto de moda la *Décima* en el Archipiélago.

de agrupaciones folklóricas de Canarias, de las Secciones Femeninas en el Archipiélago. Algunos autores consideran que más que una ayuda, su contribución al folklore fue perjudicial ya que dentro del aparato político depuraban todo aquello que no iba a favor de su ideología y claro está el folklore no se quedaba al margen.

¹²² La Décima Espinela (la más utilizada en oralidad) como estructura de versificación tiene origen culto, fue el malagueño Vicente Espinel quien la inventó a finales del S. XVI. Formalmente está compuesta por 10 versos (décima) con rima: abbaaccddc.

¹²³ Maximiano Trapero (1945) es de origen leonés, pero afincado desde hace muchos años en Canarias. Catedrático de filología española en la ULPGC, ha desarrollado una amplia labor en el campo de la tradición oral, con numerosas publicaciones. Entre otros galardones tiene en su haber la medalla de oro de Canarias.

¹²⁴ El gran canario Yeray Rodríguez Quintana (1978) es profesor de filología en la ULPGC y desarrolla una importante actividad como decimista a ambos lados del Atlántico.

4.4. Géneros musicales y danzas tradicionales (Siglo XIX)

Los géneros que aparecen en este siglo, en las Islas, se caracterizan por la influencia centroeuropea y americana.

AIRES DE LIMA: Este género musical sólo se practica en La Palma y Gran Canaria aunque existió en Fuerteventura. Se especula entre un posible origen portugués o peruano. *Los Aires de Lima* más difundidos son los de La Palma, habiendo constancia escrita de la forma en que se bailaban desde el S. XIX. En Gran Canaria se conocen distintas varianzas y se caracterizan porque las letras van (iban) subiendo de tono a medida que transcurre (transcurría) la reunión y no era raro que terminara en una fuerte disputa. Pocas veces se bailaban y cuando lo hacían se utilizaba una coreografía sencilla: dos filas de hombres y mujeres enfrentadas cogiéndose de una mano se paseaban a ambos lados o bien se acercaban y alejaban alternativamente, algún giro y saludos.

LA POLKA es una danza y música que nace a principios del S. XIX en Centroeuropa (Polonia, Bohemia, ...). Tiene un movimiento alegre y ritmo binario¹²⁵ acentuado. Las más conocidas y extendidas en el Archipiélago son las de Fuerteventura: **Polka Majorera**, pero por su relevancia habría que destacar la que se interpreta en las Fiestas Lustrales de la Palma, en honor a la Virgen de las Nieves, desde 1830. La música que se utiliza en la actualidad fue compuesta por Domingo Santos Rodríguez para las fiestas de 1925, aunque como ocurre con otros temas musicales, la autoría ha pasado al pueblo que la ha hecho suya:

“Desde su lustro de estreno, su afortunado autor la perdió para sí a la vez que el pueblo llano la asumía para su patrimonio espiritual, y la integraba en el repertorio magro de sus canciones de patria.” (Ortega, 1997, p. 293)

EL PASACATRE y la **BERLINA** se consideran derivaciones de la *Polka* e igualmente tienen origen culto y procedencia Centroeuropea. Al igual que la *Polka*,

¹²⁵ Como se ha comentado anteriormente la mayoría de los géneros musicales de la música tradicional canaria son en ritmo ternario, precisamente algunos de los que se incorporan desde Europa en el S. XIX son en ritmo binario.

originalmente eran bailes de salón (corte) ¹²⁶ . La denominación: Pasacatre (paso a cuatro) indica el ritmo cuaternario de la danza y berlina hace referencia a la procedencia del baile (Berlín), siendo características de: Fuerteventura, El Hierro y Tenerife.

EL BOLERO, igual que la *Décima*, es un género musical de ida y vuelta, sus orígenes están en España (S. XIX) pero el producto, tal como se conoce hoy, es de elaboración americana de donde se exportó al resto del mundo.

4.5. Cantos Canarios

Hemos querido poner este apartado a continuación de los géneros musicales y danzas tradicionales de Canarias porque esta obra académica hace una recreación de algunos de ellos.

Los Cantos Canarios (1880) es la obra más conocida de insigne músico y compositor tinerfeño Teobaldo Power y Lugo-Viña. Este pianista excepcional, prematuramente desaparecido (murió con 36 años), se adelantó al movimiento nacionalista con esta sinfonía inspirada en cantos y aires de la música tradicional canaria. El Arrorró de Los Cantos Canarios se ha tomado como base para componer el himno de Canarias.

Para componer los *CANTOS CANARIOS* se inspiró en:

1. *Canto del boyero o del arado*. Primer tema de la sinfonía.
2. *Arrorró* (canto de cuna). Es el tema principal e hilo conductor de la obra. Se le supone procedencia peninsular. El que utiliza el compositor es uno de los arrorrós más conocidos y cultos.
3. *Tajaraste*
4. *Folías*
5. *Malagueñas*
6. *Seguidillas*
7. *Tanganillo*
8. *Isa*

¹²⁶ Son denominados bailes de Salón y cumplen las siguientes características: de pareja, lúdicos y se practican en un recinto cerrado y normalmente acondicionado (parquet, espejos, etc.)

(Los temas aparecen con ese orden en la sinfonía)

4.6. La canción canaria

La canción canaria es un género musical que entra dentro de lo que es la música popular, pues su-s autor-es es/son conocido-s y sabemos la fecha en la que se compuso.

Sin embargo estas canciones son absorbidas de tal manera por el pueblo que de alguna manera pasan a ser de su propiedad. Esta idea la expresa de forma magistral Manuel Machado¹²⁷ en su poema *La Copla*:

La Copla

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.

Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.

Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.

Que, al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad.

¹²⁷ Manuel Machado Ruiz (1874-1947), hijo del conocido folklorista Antonio Machado Álvarez, fue un destacado representante del Modernismo poético español

La canción canaria nace con el comienzo del S. XX, al lado del movimiento folklórico. El soporte de grabación fonográfica, que se empieza utilizar en las Islas en la década de los años 20 (S. XX), supone un espaldarazo para esta música. En los primeros discos de pasta se graban: isas, folías, malagueñas, y otros géneros musicales de moda: tangos, habaneras, pasodobles, etc. La burguesía empieza a interesarse por la música y bajo los auspicios de algunas asociaciones particulares se crean múltiples rondallas y coros que incluyen la música folklórica dentro de su repertorio.

A partir de los años 40, la radio potencia y difunde las canciones, como un medio de entretenimiento, por todo el territorio nacional.

Con la segunda mitad del S. XX y el boom turístico la canción canaria experimenta un nuevo auge y evolución.

Un personaje clave en el afianzamiento de la canción canaria es Néstor Álamo¹²⁸ supo plasmar como nadie la música y la letra de lo popular, fusionada con otras influencias externas de moda en aquel entonces: habaneras, canciones del teatro lírico, boleros, etc.

En realidad, la denominación canción canaria es un paraguas que comprende varios géneros musicales de moda desde principios del S. XX: Isas, habaneras, pasodoble, etc.

La falta de conocimientos musicales (sus canciones eran transcritas por músicos profesionales) no menoscaba su autoría ni su intuición y creatividad musical. Sus temas se caracterizan por el tratamiento depurado del material musical. Varios de los profesores encuestados en este trabajo trabajan algunas de sus canciones el aula.

A continuación citamos algunos de sus temas más conocidos:

Sombras del Nublo, Ay Teror que lindo eres, La alpispá, el cambullonero, Andrés repásate el motor, etc.

¹²⁸ Nestor Álamo (1906-1994), fue un compositor, periodista y escritor. Tuvo una participación muy activa política y culturalmente en su Isla (Gran Canaria), creó o participó en la creación de varios museos: Casa Museo Colón, Museo Benito Pérez Galdós, Casa Museo de los Patronos de la Virgen el Pino o Museo Fernando León y Castillo. Fue miembro de la Real Academia de Historia y cronista oficial de Gran Canaria, recibiendo numerosos galardones como el de Comendador de Orden de Mérito Civil.

5. Organología del Folklore Canario

5.1. Instrumentos musicales de los aborígenes canarios

En función de lo que relatan los primeros cronistas, el “instrumentario” de los aborígenes canarios era muy pobre (percusión corporal y elementos naturales: piedras, palos, etc.).

Aunque cronistas posteriores (segunda mitad del S. XVI) mencionan instrumentos de viento y tambores, Lothar Siemens¹²⁹ niega estas afirmaciones apoyándose en que no se han encontrado restos en yacimientos arqueológicos, y da más credibilidad a los cronistas anteriores. Sí que admite la posibilidad de sonsonetes hechos a partir de un recipiente de barro con piedrecitas dentro que se sacudían y descritos por Gómez Escudero¹³⁰ y otros cronistas posteriores.

Para terminar este apartado nos gustaría hacer referencia a los grandes litófonos¹³¹ (grandes piedras aisladas y pitones de basalto) descubiertos recientemente, para este fin, en todas las islas del Archipiélago. Llama la atención su disposición para conseguir una buena propagación y amplificación acústica y el tratamiento de rebaje por ciertas partes para lograr un sonido acampanado. Esta práctica también se realiza en algunos lugares del continente africano:

No obstante al no haberse documentado nada igual en la Europa cercana y sí en África, nos inclinamos a pensar que son elementos sonoros que seguramente estuvieron ya en uso entre los habitantes prehispánicos de Canarias y que continuaron usándose en las Islas durante la época histórica por los pastores y otras gentes de los ámbitos rurales. (Siemens, 2005, p. 58)

Estos litófonos pueden estar relacionados con los montones de piedras que idolatraban los indígenas:

En relación con los aborígenes de La Palma, escribe Abreu Galindo:

¹²⁹ Lothar Siemens Hernández (1941) es un eminente musicólogo, compositor y empresario gran canario que ha publicado numerosos trabajos de investigación y libros sobre la música en Canarias. Es probablemente, por su preparación específica y sus conocimientos generales, el investigador más reputado que hay en Canarias sobre los estudios científicos de la música tradicional de esta región.

¹³⁰ El capellán Pedro Gómez de Escudero fue uno de los primeros cronistas de la conquista del Archipiélago (1484).

¹³¹ El tinerfeño Antonio Tejera Gaspar (1946), catedrático de arqueología en la ULL, fue quien hizo este hallazgo para la ciencia. En 1987 publicó un artículo al respecto en la revista *Tabona*.

“... alrededor de su idolátrico montón de piedras bailaban y cantaban endechas”
(Alonso, 1948, pp. 89-90)¹³²

5.2. Instrumentos musicales del folklore canario

Igual que ocurre con los bailes y la música, los instrumentos son de procedencia ibérica.

Además de los campesinos que repoblaron las Islas y trajeron sus costumbres e instrumentos musicales, otra vía usual de recepción fueron los destacamentos militares:

Lo interesante de todo esto es que, dondequiera que hubo batallones o regimientos militares, tanto los tambores como los pitos fueron adoptados por el pueblo y continuaron usándose para los actos solemnes, si bien el tambor derivó a ser percutido mayormente con una sola baqueta y marcando únicamente los tiempos del compás, que es lo más elemental que se puede exigir. Así vemos cómo perduran hasta hoy tambores y cajas, en los que se aprecian las técnicas de construcción y de amarre de los instrumentos militares, en el folklore de islas como El Hierro, La Palma, La Gomera, Tenerife y Gran Canaria. (Álvarez y Siemens, 2005, p. 173)

A continuación clasificaremos los instrumentos musicales, que nos parecen más característicos del folklore canario, en función del sistema que publicaron en 1914 Erich Hornbostel y Curt Sachs y que tradujo al castellano María Juan i Nebot a partir de la versión inglesa (Galpin Society):

1 Idiófonos

111.13 *Caña rajada*: Caña de unos 50 cm de longitud que se corta transversalmente en 3/4 de su longitud aproximadamente, produce un sonido parecido al de las castañuelas. Otros instrumentos similares se utilizan en Andalucía (caña rociera o gitana) y en Cataluña (picacanya).

111.141 *Chácara, castañeta o castañuela*: Provenientes de las castañuelas peninsulares se construyen con maderas duras y pueden tener diferentes tamaños y formas, destacan, por sus grandes dimensiones, las chácaras de la Gomera. Se utilizan sobre todo en las Islas Occidentales para acompañar algunas danzas y en las Orientales como uno de los instrumentos que llevan el ritmo en la música de los Ranchos de

¹³² Abreu Galindo, J. (1948). *Historia de la conquista de las siete Islas de Canaria*, p. 175. Santa Cruz de Tenerife: Imp. Isleña.

Ánimas y de Pascuas. En los Ranchos, normalmente para hacerlas sonar, se atan sobre los dedos centrales de la mano, de forma parecida a las chácaras y a diferencia de cómo se suelen coger en el folklore peninsular atadas sobre el pulgar.

111.211 *Espada*: Instrumento característico de los Ranchos de Ánimas y de Pascuas de las Islas Orientales. Para hacerla sonar se golpea con una varilla directamente o bien rascando (repiqueteo), produciendo un característico sonido metálico. Es ideal para estos grupos por el simbolismo y distinción que acompañan al instrumento y por la creencia popular de que los sonidos metálicos espantan los malos espíritus.

111.211 *Triángulo*: Se utiliza especialmente en las Rondallas para acompañar villancicos y en los Ranchos de Ánimas y de Pascuas.

112.1 *Sonajero*: Con diferentes tamaños y formas se sacuden para hacerlos sonar.

112.21 *Carrascal*: Caña con hendiduras que se hacen sonar al rasparse con otra caña de menor tamaño y grosor.

112. 21 *Huesera*: Ristra de huesos atados uno a continuación del otro que se hacen sonar rascándolos en serie, normalmente con una parte de las castañuelas. Son de incorporación tardía (segunda mitad del S. XX) en el folklore de Canarias

111.2/112.1 *Sandunga*: Es un idiófono mixto, golpeado con un palo y sacudido con sonajas.

2 Membranófonos

211.31 *Pandero*: Hay una gran variedad, con o sin sonajas en el marco y con o sin travesaños internos, de los que cuelgan cascabeles y esquilas. Son característicos en los Ranchos de Ánimas y de Pascuas y en agrupaciones folklóricas típicas. Se pueden tocar: golpeando sobre la membrana, el marco, arrastrando alguno de los dedos sobre el borde del parche o como es más habitual en los Ranchos, sacudiéndolo.

211.212 *Tambor*: De diferentes tipos y tamaños, tienen dos membranas y una caja cilíndrica. Algunos de ellos son:

***Tambor herreño*,** de gran longitud (puede medir más de 1 metro). Su ejecución se caracteriza por la percusión con una baqueta tanto en la membrana como en el borde de la caja.

***El tambor gomero*,** corto con un bordón en la membrana opuesta a la que se golpea y tocado con una baqueta.

Los tamborcillos de los Ranchos de Ánimas y de Pascuas, son casi como un pandero con dos membranas y sin elementos sonoros.

3 Cordófonos

321.321 El resonador es de forma abombada (el fondo de la caja de resonancia es convexo)

Timple: Aunque su aparición es relativamente reciente (S. XIX), se ha convertido en el instrumento musical más representativo de las Islas. Se cree que su origen está en las dos Islas más orientales (Fuerteventura y Lanzarote). Es un guitarrillo de 5 cuerdas y procedencia peninsular que se caracteriza por su caja de resonancia alargada y con el fondo abombado. Aunque tradicionalmente se ejecuta mediante la técnica de rasgueo y con función acompañante, en los últimos años ha sufrido importantes mejoras para adaptarlo a las exigencias de varios virtuosos del instrumento. Es especialmente importante en los Ranchos de Lanzarote y Fuerteventura.

La Mandolina: De procedencia italiana, la más utilizada en Canarias es la napolitana que tiene 4 cuerdas dobles afinadas por pares como las cuerdas del violín (del agudo al grave: Mi-La-Re-Sol). Se utiliza especialmente en el folklore de Lanzarote. También puede tener el fondo de la caja de resonancia plano.

321.322 El resonador no es de forma abombada (el fondo de la caja de resonancia es plano o casi plano)

Guitarra: Instrumento de 6 cuerdas, base de las agrupaciones folklóricas y de los ranchos. Se toca pulsando las cuerdas con los dedos.

Requinto: Parecido a la guitarra pero de menor tamaño se afina una cuarta o quinta justa por encima de esta.

Bandurria y Laúd: Instrumentos de 6 cuerdas dobles que se tocan con plectro y suelen llevar la melodía y las segundas voces en los arreglos musicales.

Violín: Instrumento de 4 cuerdas que se hacen sonar, normalmente, frotándolas con un arco. Es especialmente importante en el folklore de Fuerteventura.

4 Aerófonos

412.132 Acordeón: Es un aerófono libre (el aire no está contenido en un tubo) que suena gracias a unas láminas que vibran por la acción de una corriente de aire. Se utiliza o ha utilizado en algunas agrupaciones folklóricas.

423.11 Bucio (caracola): Para que suene, además de echar aire en el instrumento, hay que vibrar los labios. Algunos autores le dan procedencia aborigen.

421.121.12 Pito herreño: Flauta travesera de 6 agujeros digitales que se puede construir de madera, caña, metal o materiales sintéticos (PVC). Se utiliza en varias de las piezas características de las Islas Occidentales: *Baile de la Virgen, Tango Herreño o Sirinoque*.

421.221.12 Flautas de pastores: Con diferentes longitudes y número de agujeros, es característica de los pastores de varias de las islas.

421.221. 11 Pito de agua (silbato o pájaro de agua): Una vez que se ha generado el sonido en una boquilla con bisel, donde el aire es direccionado internamente, el agua depositada en un recipiente se pone en movimiento para conseguir el efecto deseado (sonido de pájaro).

CAPÍTULO 3

Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

En este capítulo nos acercaremos a la manifestación tradicional que nos ocupa a partir de consideraciones antropológicas sobre un tema tan trascendental para la humanidad como la muerte. Cómo ven y tratan este tema las religiones, especialmente la católica. A continuación nos centraremos en el origen y características de los grupos que son objeto de nuestra investigación, Los Ranchos de Canarias, haciendo un estudio de los colectivos que han sobrevivido hasta hoy. Por último trataremos otros grupos parecidos de la España peninsular.

1. La Muerte. Aproximación antropológica

Introducción

Las civilizaciones que han existido a lo largo de la historia y de las que tenemos conocimiento, le han dado un papel fundamental a la Muerte y por tanto a los rituales que tenían que ver con ella, máxime cuando pensaban que la existencia no terminaba en este mundo.

Aunque la Sociedad Occidental tiende a marginarla, su presencia e importancia son inevitables. En este sentido la Música ha jugado y juega un papel relevante toda vez que sirve para magnificar los rituales fúnebres y además pueden exaltar los sentidos y facilitar la conexión con *el Otro Mundo, el Mundo de los Muertos, el Más Allá...* o como se quiera denominar.

1. La Muerte aproximación antropológica



*Con el sudor de tu rostro comerás el pan
Hasta que vuelvas a la tierra,
Pues de ella has sido tomado;
Ya que polvo eres, y al polvo volverás
(Génesis 3:19)*

Figura5. Adán y Eva de Alberto Durero (1507) Museo del Prado. Madrid

Con estas palabras, Dios (Yavé) condenaba a los hombres a ser mortales y a ganarse el pan con el sudor de su frente.

Las tres grandes religiones monoteístas que existen en la actualidad, comparten el mismo mito sobre la creación del género humano y el origen de la muerte, por supuesto, no por casualidad, ya que Cristo era hebreo y Mahoma se basó en las dos religiones que había en su momento (Judía y Cristiana), en la creación del Islam.

Todas las culturas y religiones tienen sus propias versiones de cómo fue la formación del mundo y cómo apareció el hombre.

En la actualidad las cinco religiones con mayor número de creyentes son las que siguen:

Tabla 3

Nº de fieles en las cinco religiones mayoritarias en el mundo. Adherents.com¹³³

Grandes Religiones en la Actualidad	Nº de fieles (2004) (millones)
Cristianos (Católicos, Ortodoxos y Protestantes)	2100
Musulmanes	1500
Hinduistas	900
China Tradicional	394
Budistas	376

Fue el naturalista inglés Charles Darwin, con la publicación de *El origen de las especies* (1859), quien senta las bases científicas sobre el origen del hombre, creando una gran polémica y relegando las versiones religiosas a la categoría de mitos.

Inexorablemente todo lo que nace, muere, y no sólo los seres vivos, también los astros o los sistemas planetarios. El hombre en su carrera contra la muerte ha conseguido robarle algún tiempo, e incluso buscar atajos con la intención de evitarla¹³⁴, pero no dejan de ser amagos para retrasar el último paso que tenemos que dar.

¹³³ Adherents.com es una página web creada en 1998 por el programador informático Preston Hunter que recopila información actualizada sobre el número de adeptos a más de 4000 grupos religiosos en todo el mundo, los datos se obtienen tanto de fuentes oficiales (censos estatales) como por contrastes estadísticos de fuentes secundarias.

¹³⁴ Desde hace relativamente poco tiempo, se utilizan unas técnicas novedosas que consisten, en congelar el cuerpo humano a temperaturas próximas al 0º kelvin, utilizando nitrógeno o helio, de tal manera que en

La sociedad occidental trata la muerte como un tabú, siendo una de las facetas de la vida en que más se nota la deshumanización en la que estamos inmersos. Se evita hacer mención de este hecho y se está perdiendo la sana costumbre de que el moribundo pase sus últimos días en su casa, junto a los suyos. Por la misma razón tampoco se vela su cuerpo en su hogar. Estas funciones han pasado a manos de hospitales y tanatorios respectivamente.

El miedo ante la muerte es algo natural, normal, al fin y al cabo esa enemiga implacable nos quita lo más preciado que tenemos: nuestra propia vida. No obstante las situaciones en las que las personas se enfrentan a su final son muy diferentes, en función de la edad, la personalidad y por supuesto las creencias religiosas. Este sentimiento se plasma perfectamente en, *El llanto de Gilgamesh*, donde el héroe sumerio (3º milenio a. c.), llora la muerte de un ser querido para después expresar su propio temor:

*“El que conmigo soportó toda fatiga,
Enkidu, a quien yo amaba tiernamente,
que conmigo soportó toda fatiga,
¡Ha conocido el destino de la humanidad!
Día y noche le he llorado.
No quise enterrarlo siquiera,
por si mi amigo a mis lágrimas resucitara.
Siete días y siete noches,
hasta que un gusano salió de su nariz.
Ya no vivo desde que él murió,
y vagabundo recorría la estepa como un cazador.
Señora de la cerveza¹³⁵, ahora que he visto tu rostro,
No consientas que conozca yo la muerte tan temida”*

La señora de la Cerveza le dijo a Gilgamesh:
“¿Por qué Gilgamesh, andas errante?”

un futuro esas persona puedan ser recuperadas de sus enfermedades (criogénesis) o revividas si estaban muertas (criónica).

¹³⁵ La Señora de la Cerveza es una divinidad que se adoraba desde tiempos muy antiguos en la región de Babilonia. La cerveza es una bebida que se obtiene de la fermentación de los cereales y se conoce desde los tiempos de los faraones egipcios.

*No hallarás la vida que persigues.
Cuando los dioses crearon a los hombres,
la muerte destinaron a la Humanidad,
reteniendo la vida en sus manos...”*
(Ramos y Sánchez Caro, 1982, p. 38)

Pitágoras en el S. VI a. c. instauró su propia doctrina, en la que promulgaba la idea de que los seres humanos estamos constituidos de cuerpo y alma, de tal manera que al morir se produce una transmigración del alma del difunto al cuerpo de otro ser vivo (Dios, humano, animal o vegetal). Este tránsito del alma no era caprichoso, ya que, dependiendo de la conducta de la persona, ocuparía un ser más o menos evolucionado, de ahí que los pitagóricos llevasen a cabo una vida basada en la pureza: actos, comida, pensamiento, etc.

Por supuesto estas ideas son bastante anteriores a la existencia del filósofo griego, debemos tener en cuenta que en su etapa de formación visitó Egipto y Mesopotamia.

Vemos que el pensamiento de Pitágoras tiene bastantes puntos en común con la religión budista y la reencarnación.

Platón (S. V a. c.), figura clave en la filosofía tal cual la conocemos, es quizás el que más teoriza sobre la muerte y la dualidad cuerpo y alma, para él la muerte supone la liberación del espíritu del cuerpo en el que está sometido.

Aristóteles, discípulo de Platón, sigue sus ideas.

San Agustín (S. IV) se basa en las ideas de Platón sobre cuerpo y alma para sentar este concepto dentro de la Iglesia Cristiana.

Para S. Tomás de Aquino (S. XIII), sin embargo, basándose en las ideas de Aristóteles, cuerpo y alma, aunque sean conceptos diferentes, forman una única sustancia: EL SER, por lo que la muerte es el peor de los males.

Desde 1964 la Iglesia Católica admite, aunque no recomienda, la incineración (cremación), ya que el alma abandona el cuerpo tras la muerte y éste es impuro y corruptible. Los ortodoxos, judíos y musulmanes, no la permiten habida cuenta de que según las sagradas escrituras, en el Juicio Final, los muertos resucitarán en cuerpo y alma.

Origen de la muerte y el Juicio Final

Existen diversas teorías, según las culturas y religiones, sobre el origen de la muerte.

Según el antropólogo escocés J. G. Frazer, estas teorías se pueden reducir a cuatro:

1. Los dos mensajeros

Dios manda un camaleón y un lagarto a la tierra, el primero con el mensaje de que serán inmortales y el segundo que morirán. Desgraciadamente el primero que llega con el mensaje es el lagarto. Muy extendida en África.

2. La luna menguante y oculta

La luna (con sus fases) ha estado en la mayoría de las civilizaciones muy ligada a la vida del hombre, para estas culturas la gente moría (se dormía) en el cuarto menguante y volvía a renacer (despertaba) en la luna nueva, hasta que un ser maligno hizo que los hombres no pudieran despertar. Es habitual en África y Australia.

3. La serpiente que muda la piel

Dios envió un mensajero a los hombres para hacerles saber que cuando fueran viejos cambiarían la piel para rejuvenecer y vivir eternamente, pero tras las amenazas de las malvadas serpientes el mensajero cambió el mensaje anunciándoles la muerte en la vejez.

4. El plátano o desobediencia a un mandato divino

Es la más extendida y aunque tiene muchas variantes, básicamente hay una desobediencia, por parte de los hombres, a una ley divina que conlleva como castigo ser percederos (igual que la platanera).

¹²Vi a los muertos, grandes y pequeños, que estaban delante del trono; y fueron abiertos los libros, fue abierto otro libro, que es el libro de la vida. Fueron juzgados los muertos según sus obras, según las obras que estaban escritas en los libros. ¹³Entregó el mar los muertos que tenía en su seno, y asimismo la muerte y el infierno entregaron los que tenían, y fueron juzgados cada uno según sus obras. ¹⁴La muerte y el infierno fueron arrojados al estanque de fuego, ¹⁵y todo el que no fue hallado escrito en el libro de la vida fue arrojado en el estanque de fuego.

[Apocalipsis (Nuevo Testamento) 20:12-15]¹³⁶

Según las tres grandes religiones monoteístas de la actualidad y salvando algunas pequeñas diferencias, en el Fin de los Tiempos o Fin del Mundo, resucitarán los muertos y habrá un gran Juicio en el cual, de forma implacable, Dios salvará, según sus obras, a los que lo merecen y condenará para siempre, en el infierno, a los que no. A continuación creará un Nuevo Cielo y una Nueva Tierra, donde ya no existirá el trabajo ni la muerte y Dios vivirá con ellos gobernando desde la Nueva Jerusalén. La imagen de la portada es una recreación del pintor y escultor renacentista Miguel Ángel Buonarroti sobre este tema.

Con este Juicio y con la *Nueva Vida*, al igual que en otras religiones¹³⁷, el hombre busca una justicia imparcial y la felicidad que no tuvo en su mundo, sin duda, no valdrán de nada la riqueza ni la posición social.

Una de las diferencias que distinguen al hombre del resto de los animales es que se ocupa de los cuerpos de sus muertos, ya sea enterrándolos o incinerándolos. La mayoría de las culturas practican la inhumación y algunas la cremación, aunque esta última se está generalizando en los últimos tiempos.

También es mayoritaria la creencia en una vida después de la muerte. En este sentido es habitual poner comida para el viaje o para esa otra vida y en algunas culturas, como la egipcia, azteca o guanche, momificar el muerto para asegurar que su cuerpo estará en condiciones cuando llegue al más allá.

Tabla 4

Posición del cadáver al ser enterrado. Información extraída de:

La muerte realidad y misterio (Ramos y Sánchez, 1982)

Posición del cadáver	Motivo
Mirando a Oriente	Donde nace el sol y la vida
Mirando a Occidente	Donde muere el sol y está la muerte
En posición fetal	Para que vuelva a renacer

¹³⁶ Descripción del Juicio final, capítulo 12, versículos 12-15 del Apocalipsis (Nuevo testamento)

¹³⁷ Por ejemplo la del antiguo Egipto. Ver el apartado correspondiente más adelante.

Comparten la mayoría de las religiones el funeral y el duelo, el primero como rito post mórtem¹³⁸ y el segundo como expresión de dolor¹³⁹. Un signo habitual de luto, en nuestra cultura, es vestirse de negro¹⁴⁰ tras la muerte de un familiar cercano.

La búsqueda de los mitos religiosos sobre la muerte, se puede entender como una forma de darle sentido a la “inaceptable” evidencia de este hecho. Deberíamos asumir nuestra propia muerte y la de los demás, con dignidad, respeto y naturalidad.

La muerte en las sociedades rurales

Para el historiador y antropólogo Julio Caro Baroja:

“Una sociedad rural no secularizada del todo cuenta con dos clases de componentes: los vivos y los muertos y la importancia de éstos y su entidad se manifiestan no sólo en ritos de paso o tránsito, sino en otros permanentes.”

(Caro, 1967, p. 70)

En el mismo sentido escribe:

Y, en suma, uno de los rasgos que diferencian más las sociedades modernas de tipo urbano y técnico de las sociedades antiguas, es el de que las sociedades modernas tienden a eliminar la presencia de los muertos en la vida social, o reducirla a puros actos simbólicos, conmemorativos, a destruir las imágenes que reflejan una relación determinada con ellos, tales como trajes de luto, de viudedad, etc. (Caro, 1967, p. 72)

¹³⁸ Según la religión o consideraciones sociales.

¹³⁹ Principalmente por parte de familiares y amigos.

¹⁴⁰ Esta práctica ha cambiado con el tiempo, en España por ejemplo, hasta finales del S. XVI, el color del luto era el blanco.

2. Las Ánimas, el Purgatorio y la Religiosidad Popular

En la encíclica “Salvados en la esperanza” el Papa Benedicto XVI dice lo siguiente:

Se puede dar a las almas de los difuntos consuelo y alivio por medio de la Eucaristía, la oración y la limosna. Que el amor pueda llegar hasta el más allá, que sea posible un recíproco dar y recibir, en el que estamos unidos unos con otros con vínculos de afecto más allá del confín de la muerte, ha sido una convicción fundamental del cristianismo de todos los siglos y sigue siendo también hoy una experiencia consoladora. ¿Quién no siente la necesidad de hacer llegar a los propios seres queridos que se fueron un signo de bondad, de gratitud o también de petición de perdón? (Sánchez, 2009, pp. 223-224)

La mayoría de las culturas, tienen o han tenido rituales animistas que ponen de manifiesto la creencia generalizada en el Más Allá y en la comunicación que de alguna manera se puede establecer entre vivos y muertos.

En Occidente, el “primer mundo”, donde ha habido un desarrollo tecnológico y social asombroso, siguen habiendo personas, religiosas o no, que con ciertos actos (encender una vela, oraciones, poner flores en una lápida, pagar misas de difuntos...) creen que pueden conseguir ayuda para sus problemas mundanos desde el “Otro Mundo” o beneficiar a sus seres queridos fallecidos, dondequiera que se encuentre su espíritu.

Ha existido una gran devoción generalizada hacia las ánimas desde el S. XV hasta bien entrado el S. XX en los estados católicos. Si bien la Ilustración (finales del S. XVIII) pudo disminuir este fervor en parte de la sociedad culta, las gentes de las zonas rurales se ha agarrado con pasión a esta creencia, que por otra parte con mayor o menor intensidad la Iglesia ha defendido (dogma del Purgatorio).

El siguiente extracto pone de manifiesto este sentimiento. Francisco Pizarro, noble extremeño que conquistó el imperio Inca, muerto en Perú, deja escrito en su testamento:

“que todas las noches [en su ciudad natal de Trujillo] salga un muchacho de los quatro acólitos que an de servir en la dicha iglesia con una campanilla por las calles comarcanas a la dicha iglesia trayendo la oración a las animas del purgatorio, diziendo en boz alta que lo oyan fieles cristianos de Jesucristo: Acordaos de las animas de purgatorio e resaldes sendas aves marías y pater nosters por que falléys quien por vosotros las rese”¹⁴¹. (Cillá, 2015, p. 14)

¹⁴¹ Aunque Pizarro se marchó de su pueblo natal (Trujillo, Cáceres, Extremadura) siendo un joven, tenía bien grabada en su mente la tradición de salir por las calles tocando una campanilla y conminando a los vecinos a rezar por las ánimas.

La ansiada limosna se podía conseguir de diferentes maneras. En este trabajo hemos considerado sobre todo, pedirla saliendo por las casas y además cantando, con lo que se consigue mejorar las donaciones, no obstante hay otras muchas formas: bailes, rifas, teatro... y algunas muy curiosas como coger el bastón de mando del alcalde y multar a los vecinos, de forma humorística, por cualquier razón (por ir por la sombra, por tener el pelo de un determinado color...). Todo valía y era admitido dentro de una determinada festividad y con el beneplácito común.

Algunas de las cofradías o devotos que todavía piden limosna por las ánimas, como reflejo de los cambios sociales, la entregan parcial o totalmente para obras benéficas: personas necesitadas, afrontar los gastos de una enfermedad costosa, construcción de un edificio público...). Algunos ven con buenos ojos esta “relajación” de la costumbre, otros sin embargo consideran que es un sacrilegio que va contra el origen de la tradición.

El Purgatorio

Según Jacques Le Goff la noción de Purgatorio aparece en las “Escuelas” de París, al final del S. XII donde se define un “Tercer lugar” después de la muerte, diferente al Cielo y al Infierno donde las almas de las personas con pecados veniales (de poca importancia)¹⁴² podían durante un cierto tiempo expiar (borrar) sus culpas a través de sacrificios.

El Purgatorio no es como el Infierno puesto que es la puerta que conduce al Cielo, sin embargo el fuego purificador que sufren las almas allí es más intenso que cualquier pena.

Según la Iglesia Católica, en la última revisión sobre este concepto y contestando a las preguntas sobre qué es y cómo ayudar a las almas que allí se encuentran:

El purgatorio es el estado de los que mueren en amistad con Dios pero, aunque están seguros de su salvación eterna, necesitan aún de purificación para entrar en la eterna bienaventuranza.

En virtud de la comunión de los santos, los fieles que peregrinan aún en la tierra pueden ayudar a las almas del purgatorio ofreciendo por ellas oraciones de sufragio, en particular el sacrificio de la Eucaristía, pero también limosnas, indulgencias y obras de penitencia.

(Ratzinger, 2005, pp. 42-43)

¹⁴² También las personas que habiendo tenido pecados graves les fueron perdonados en vida.

El Concilio de Trento (Italia) a finales del S. XVI, celebrado como respuesta a la Reforma de Martín Lutero y con intención de mejorar su doctrina, en relación con el dogma del Purgatorio que niegan los Protestantes establece lo siguiente¹⁴³:

Puesto que la Iglesia Católica, ilustrada por el Espíritu Santo apoyada en las Sagradas Letras y en la antigua tradición de los Padres ha enseñado en los sagrados Concilios y últimamente en este ecuménico Concilio que existe el Purgatorio y que las almas allí detenidas son ayudadas por los sufragios de los fieles y particularmente por el aceptable sacrificio del altar; manda el santo Concilio a los obispos que diligentemente se esfuercen para que la sana doctrina sobre el purgatorio, enseñada por los santos Padres y sagrados Concilios sea creída, mantenida, enseñada y en todas partes predicada por los fieles de Cristo. (Sánchez, 2009, p. 191)

La expresión “Economy of salvation” (“Economía para la salvación”) especialmente importante al final de la Edad Media, se puede interpretar como el “mercadeo” en manos de la Iglesia por el que obtiene unos buenos ingresos de los devotos que quieren atenuar su paso por el Purgatorio.

Costumbres relacionadas con las ánimas

En todas las regiones de España son usuales las costumbres relacionadas con las ánimas, por citar algunas: la moza de ánimas (Alberca, Salamanca), el toque de ánimas¹⁴⁴ y el escuadrón de ánimas en Tornavacas (Cáceres), la esquila de ánimas¹⁴⁵ (Valle del Jerte, Cáceres)

En Castroverde de Campos (León y Castilla):

... todos daban su donativo cada domingo a quienes se les encomendaba pasar por sus puertas pidiendo limosna, costumbre que aún hoy perdura, aunque ya no es todos los domingos, sino sólo en algunas fechas determinadas; la colecta se realiza, ahora, por personas voluntarias que van acompañadas del toque de una campanilla o esquila y la vara de las ánimas, antiguamente con un farol, ya que salen por el pueblo de noche. Sus peticiones por las casas siempre van precedidas,

¹⁴³ El decreto sobre el Purgatorio se aprobó el 4 de diciembre de 1563, en la sesión XXV.

¹⁴⁴ Tocar una campana o esquila antes del anochecer, paseando por el pueblo y sin decir nada.

¹⁴⁵ Una o dos mujeres vestidas de riguroso negro, salían a pedir limosna al anochecer

una vez que el vecino pregunta, –¿Quién es?, con la frase que dicen quienes piden:– Las Ánimas Benditas. (Villar, 2010, p. 200)

En muchas parroquias de España, hasta hace poco, existía la costumbre de decir misa de ánimas una vez a la semana. Sabemos que en la Parroquia de Teror, el dinero que entregaba el Rancho de Ánimas servía para sufragar las consabidas misas de ánimas¹⁴⁶ y también procesiones claustrales, novenario de ánimas (del 1 al 9 de noviembre) y otras funciones religiosas relacionadas con los difuntos.

La creencia en las “almas en pena” y los fenómenos asociados a ellas a favorecido el culto a las ánimas:

“Cantidad de leyendas han corrido acerca de reclamaciones de muertos, sobre todo de almas en situación problemática por culpa de sus deudos vivos. Mediante ellas se ha fomentado la piedad y el culto.” (Caro, 1967, p. 71)

La Religiosidad Popular

Este concepto pone de manifiesto como el pueblo, vive, siente y entiende la Religión. Para abordarlo en su complejidad hemos recurrido a las definiciones que R. C. Owen da en su artículo, “La Semana Santa en Marobavi, Sonora, y en Almogía. III Hermandades, Romerías y Santurarios”

Por <<religiosidad>> me refiero a una necesidad humana universal para intentar obtener un control del entorno, cuya necesidad poseen los seres humanos normales en varios grados, como las necesidades de alimento, sexo, comunicación, etc. Esta necesidad fluye naturalmente de las emociones primordiales y no es intelectual. La religiosidad impele a los humanos a buscar respuestas a lo desconocido; a buscar medios de establecer lo previsible sobre las irregularidades de la vida humana y del universo. (Owen, 1989, p. 629)

Desarrollando esta definición continúa:

La religiosidad en la mayoría de las culturas, simples o complejas, tradicionales o modernas, toma la forma de creencias en entidades sobrenaturales, entidades que no se pueden comprobar empíricamente: almas, espíritus, dioses, demonios, diablos, santos, ángeles, djinnes, leprechanes,

¹⁴⁶ El primer lunes de cada mes se celebraba una misa cantada de ánimas, más otras que se celebraban a lo largo del año por el mismo concepto.

etc. Es un tipo de creencia definida hace tiempo como <<animismo>> por E. B. Tylor. La religiosidad también se expresa a través del uso de otras dos categorías de creencias: la magia¹⁴⁷ y el animatismo¹⁴⁸ (Owen, 1989, p. 629)

Dentro de los grandes cambios que ha experimentado la Sociedad Occidental a partir del S. XX:

Hoy, la religiosidad que una vez dirigió el fervor hacia la propiciación de seres espirituales, o a la construcción de catedrales o de pirámides, o al bienestar del <<alma inmortal>>, puede canalizarse hacia filosofías políticas, estrellas de cine, grupos de rock, equipos deportivos, charlatanes políticos y religiosos, objetos materiales o cualquier otra cosa que llame la atención al público. (Owen, 1989, p. 630)

El mismo autor entiende la Religión como el control e intelectualización de la religiosidad.

A medida que aumentaba la distancia en la escala social entre la burocracia de la iglesia en lo más alto y las clases más bajas, las enseñanzas de la iglesia divergían más de las creencias de la gente común del estado. Estas masas con frecuencia rechazaban la usurpación de la iglesia de la legitimación religiosa y continuaban expresando su religiosidad natural a través de creencias y prácticas tradicionales y antiguas. (Owen, 1989, p. 632)

¹⁴⁷ Creencia en técnicas para conocer lo desconocido y hacer lo imposible: predecir el futuro, curar lo incurable, volar por el aire como si se tuvieran alas...

¹⁴⁸ El animatismo, también llamado “mana o tabú” asocia una gran fuerza intrínseca a personas, objetos o ideas que se puede conseguir estando en contacto con ellos.

3. Cofradías y Hermandades

Introducción

Como ya hemos escrito en varios apartados, los Ranchos de Ánimas y de Pascuas surgen, al menos en un principio, a partir de las Cofradías de Ánimas, por lo que conocer el origen, formación y tipología de estos grupos es relevante en este trabajo.

Para realizar este apartado se ha utilizado fundamentalmente el libro multidisciplinar y con varios autores “Las Cofradías de Sevilla”, editado por la Universidad de Sevilla y que es una referencia sobre este tema.

Origen, tipos y funciones

Para Sánchez Herrero (1999), cofradía y hermandad son términos equivalentes, aunque se suele preferir el primero y en su opinión existen desde que aparece el cristianismo, cualquier relación entre cristianos con un fin solidario puede considerarse una cofradía y así podría denominarse, por lo tanto, el grupo que formaban Jesucristo y sus apóstoles.

Como grupos constituidos expresamente aparecen en el S. XI (cofradías medievales) y al final de esta época histórica (1350-1500) aparecen las Cofradías de Penitencia, Pasión o Sangre con un planteamiento distinto de las otras.

Las primeras cofradías (medievales) eran básicamente una reunión de personas de ambos sexos bajo la advocación de un Santo Patrón. Las razones para unirse son variadas: para aumentar las posibilidades de conseguir cosas, son auspiciadas por una personalidad o autoridad religiosa (p. e. una orden religiosa), poner de manifiesto su devoción a una santidad, llevar a cabo acciones solidarias hacia personas de un mismo gremio o hacia cualquier persona, cohesión social, conseguir dinero para obras piadosas, poder propagar dogmas, misterios, sacramentos...

Debemos tener en cuenta que la religión en la Edad Media se vivía intensamente en cualquier actividad y la sociedad era especialmente crédula y supersticiosa con una

piedad visceral que pone de manifiesto en las ocasiones solemnes de la vida: nacimiento, casamiento, muerte...

A continuación vamos a hacer una clasificación tipológica de las cofradías. Para realizar este apartado nos hemos basado en el libro “Las Cofradías de Sevilla”, que coordinado por José Sánchez Herrero es una referencia sobre este tema:

1. PIADOSAS

1.1. Cultuales: están dedicadas a María, Los Santos y Cristo, estas últimas a partir del S. XVI pasan a ser de Penitencia o de Sangre, a excepción de la de la Vera Cruz que siempre fue de sangre

1.2. Parroquiales: todas las parroquias tenían un cofradía bajo la advocación del Santo del lugar

1.3. Muerte, salvación personal y sufragio por los difuntos: En todas las cofradías estuvo presente: orar, hacer misas, vigiliias y otros cultos por los difuntos. Los cófrades se aseguraban sus sufragios después de muertos y suponía la mayor fuente de ingresos y entrada de miembros

2. CONSTRUCTORAS

Son intermediarias entre las Piadosas y Benefactoras. Su función era construir y levantar edificaciones y para ello buscaban la aportación económica de los fieles.

3. BENEFACTORAS

De alguna manera intentaron actuar en beneficio de sus componentes u otras personas vivas (entraría aquí, organizar y sufragar los gastos del entierro).

Tipos de beneficios que podían haber: auxilio en la enfermedad, entierro de los cófrades. ayuda en los oficios y en los trabajos del campo, reparto de distribuciones dividendos, comidas, etc., dotación de una doncella pobre para el matrimonio...

4. AGRUPACIONES DE PERSONAS PERTENECIENTES A UN MISMO GRUPO SOCIAL

4.1. Cofradías profesionales o gremiales

Aunque seguramente los gremios eran conocidos desde mediados del S. XIII, no fue hasta la primera mitad del S. XV que estuvieron creados la mayoría de ellos

4.2. Cofradías de los notarios (escribanos) (S. XV): Tenía carácter benefactor general y de ayuda al gremio.

4.3. Cofradías de clérigos (universidades de clérigos): Estaban organizadas por estamentos y para resolver sus problemas se reunían todos los meses en cabildo. Solían celebrar la festividad de su patrón y otros santos de su devoción y se atendía a los enfermos y difuntos, tanto de los cófrades como de sus familiares. Tenían una economía saneada gracias a sus propiedades e ingresos.

4.4. Cofradías de caballeros hidalgos o hijosdalgos: Formadas por hombres de familias ilustres de Sevilla.

5. COFRADÍAS FORMADAS POR LA ASOCIACIÓN DE PERSONAS DE LA MISMA ETNIA O REGIÓN.

5.1. De una misma etnia: Cofradía de los negros, negritos, morenos o mulatos.

5.2. De una misma región: (Aragoneses, catalanes y genoveses).

6. COFRADÍAS RELIGIOSO-POLÍTICAS

6.1. Cofradías militares: Creadas por la proximidad de los musulmanes y con similares características que los órdenes militares.

6.2. Cofradía de la Marced: Su principal cometido era ayudar a la redención de los cautivos.

6.3. Cofradía de la Caridad: Para el entierro de los ajusticiados.

7. COFRADÍAS RECREATIVAS

Aunque se considera este tipo por existir en otros lugares de España, no hay noticia de que las hubiera en Sevilla.

Evolución de las Cofradías

Las cofradías como cualquier estructura social cambia con el tiempo y esos cambios han dependido de factores como: su situación y evolución económica, la presión social, la presión política y la evolución de la religiosidad.

Algunas cofradías desaparecían por razones económicas o bien cuando cumplían el cometido para el que fueron creadas, otras eran absorbidas por hermandades mayores, pasando su nombre a completar el de la cofradía absorbente y en ciertos casos morían para resucitar al cabo del tiempo.

Las cofradías o universidades de clérigos tuvieron, especialmente, una buena economía, propiciada sobre todo por el dinero que recibían para sufragios. En ocasiones fueron creadas y utilizadas de forma interesada con fines sociales y políticos.

También, algunas cofradías fueron creadas o utilizadas con fines de presión política o social, por lo que el poder dominante reacciona contra ellas insistiendo en que se deben limitar a fines piadosos y religiosos.

La misma Iglesia, en algunos sínodos, critica la actuación de algunas cofradías dentro del Sagrado Templo¹⁴⁹: celebración de fiestas, comer y beber, tratar asuntos impropios, etc.

La evolución de la religiosidad popular en la Edad Media desencadena la aparición de las Cofradías de Penitencia o de Sangre. También cabe destacar los prejuicios en las cofradías a la hora de aceptar nuevos miembros, de tal manera que algunas no admitían cristianos nuevos (conversos).

Para Herrera (2006), hoy en día el objetivo principal de una cofradía es el culto a su Titular de forma más o menos ostentosa y secundariamente pueden realizar acciones de caridad, lo cual era la razón de existencia originaria de estas agrupaciones cuando se crearon en la Edad Media, concretamente, la asistencia material y espiritual de sus componentes y en menor medida hacia cualquier persona necesitada.

Las Cofradías de Penitencia

Estas cofradías tienen sus orígenes en el S. XVI y nacen a partir de un cambio en la mentalidad religiosa de la población, “empatía del pueblo hacia el sufrimiento que padeció Jesús en su Pasión”.

¹⁴⁹ Estas críticas coinciden con las que la Iglesia en Canarias ha tenido puntualmente con los Ranchos dentro del recinto sagrado, tal es así que les estuvo prohibido, por mandato del obispo Antonio Pildain y Sapiaín, actuar dentro de las iglesias a partir de 1947 y por varias décadas. El edicto en concreto hacía mención a la prohibición de utilizar instrumentos musicales fragosos dentro del santo recinto.

Este cambio se debe a situaciones muy adversas que se vivieron en Andalucía al final de la Edad Media, como la mortandad debido a la peste, que menguó la población casi a la mitad y que llevó a que la muerte pasara de considerarse gozosa a ser dolorosa. Se olvida la resurrección y se enfatiza la Pasión y La Muerte y la condición humana de Jesús.

Los franciscanos que regresan de Tierra Santa traen consigo, en 1420, la práctica del Vía Crucis (Camino de la Cruz), procesión que recrea el calvario de Jesús antes de morir.

Cofradías de Ánimas

Estas cofradías estaban especialmente ocupadas en el culto y devoción a las ánimas benditas para lo cual conseguían dinero que entregaban al párroco para las consabidas misas por la salvación de las almas del Purgatorio, aunque por supuesto no era esta su única función pues tenían otras responsabilidades como auxiliar a los cófrades y otras personas que no tenían posibilidad de tener un entierro digno, costear cuadros y altares de ánimas en la iglesia, velas de ánimas, etc.

El fomento de esta devoción entre el pueblo se llevó a cabo no sólo con la catequesis y la predicación de los clérigos, sino con la intensificación de los rituales y la creación de cofradías de fieles que en las mismas parroquias favoreciesen e hiciesen presentes esta piedad.

(Ayuso, 2003, p. 48)

Aunque su aparición es anterior, fue a principios del S. XVII cuando las Cofradías de Ánimas adquieren un gran protagonismo y expansión gracias a la reafirmación del Dogma del “Purgatorio” a finales del S. XVI.

“Fueron los siglos XVII y XVIII cuando estas cofradías se prodigaron, generalmente impulsadas por frailes franciscanos y carmelitas, aunque también por el clero regular” (Ayuso, 2003, p. 48)

“Fueron los siglos XVII y XVIII cuando estas cofradías se prodigaron, generalmente impulsadas por frailes franciscanos y carmelitas, aunque también por el clero regular” (Ayuso, 2003, p. 48)

...cuando añadió el título de las Ánimas, devoción en auge como muestra la proliferación de hermandades de ese tipo en casi todos los templos parroquiales de la ciudad a partir de 1610 aproximadamente y, sobre todo, la gran aceptación popular que tuvieron, traducida en la multiplicación de las misas encargadas y en las generalmente altas rentas que gozaron dichas corporaciones. (Arias de Saavedra y López Guadalupe, 2000, p. 191)

La primera cofradía de ánimas en Gran Canaria se creó en Telde en 1610

Las primeras Cofradías fueron fundadas en 1544, en este caso la de San Sebastián y la del Santísimo Sacramento. A ellas le seguirían la Cofradía de los Mancebos en 1596; la Cofradía de Ánimas en 1610 y la Cofradía de la Vera Cruz en 1653. (Viera, 2009, p. 29)

A medida que se iban creando las parroquias iban apareciendo las correspondientes cofradías de ánimas. La de Teror se crea, aproximadamente, a mitad del S. XVII

“No conocemos la fecha fundacional de la cofradía de ánimas de Teror, pero ya existía a mediados del siglo XVII. La referencia documental más antigua que conocemos es de 1677.” (Sánchez, 2009, p. 198)

4. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

Introducción

Los investigadores más reputados sobre este tema (Álvarez y Siemens, 2005), (Sánchez, 2009) y (Trapero, 2011), apuntan a que fueron las órdenes mendicantes que vinieron a evangelizar las Islas Canarias, antes, durante y después de la conquista, las que propiciaron la creación de hermandades y cofradías. En concreto serán las Cofradías de Ánimas las que están directamente relacionadas con estos grupos.

En el apartado dedicado a los grupos parecidos a los Ranchos de Canarias en la Península Ibérica (Marco Empírico) se comprueba un mismo origen en grupos funcionalmente similares a los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias, las cuadrillas de ánimas o animeros.

Probablemente en un principio (S. XVI) no hubiera distinción entre Cofradía de Ánimas y Rancho de Ánimas. Sería un subgrupo de dicha cofradía el que saldría en las épocas señaladas (Difuntos y Navidades) pidiendo limosna por las casas con la consabida intención de pagar sufragios para aminorar el tránsito de las almas por el Purgatorio.

Con el tiempo Los Ranchos de Ánimas se diferencian de las cofradías y adquieren funcionamiento propio. A finales del S. XVIII tenemos información de ranchos en disputa con las cofradías de ánimas del lugar por cuestiones económicas. Lógicamente este proceso no fue homogéneo y podemos encontrar cofradías de ánimas que hasta su desaparición en el S. XIX tenían como una de sus funciones pedir limosna y rogar cantando por las “ánimas que están en prisión”¹⁵⁰

Aunque Alzola considera que los Ranchos de Ánimas y Pascuas eran realidades diferentes y que existieron primero los de Pascuas:

... los ranchos de ánimas, al desarrollar sus actuaciones a lo largo de los meses de noviembre y diciembre enlazan a los finados con la Navidad. En épocas pasadas la cosa fue diferente: existían los ranchos de ánimas y también los ranchos de Navidad con absoluta autonomía; posteriormente fueron desapareciendo los segundos y entonces los ranchos de ánimas asumieron el papel de aquéllos, incorporando -eso sí- a su repertorio las letrillas propias de la Navidad. (1982, p. 19)

La tendencia más generalizada es considerar que los primeros en aparecer fueron los Ranchos de Ánimas y con el tiempo algunos de ellos se quedaron sólo con la faceta más festiva de su repertorio: La Navidad, constituyéndose en Ranchos de Pascuas.

Creemos que esta opinión equivocada de José Miguel Alzola es debida a que los dos escritores¹⁵¹ que hablan de los Ranchos de Ánimas y Pascuas en la ciudad de Las Palmas, lo hacen cronológicamente nombrando primero a los Ranchos de Pascuas y después a los de Ánimas:

En la primera mitad del siglo pasado aún existían los ranchos de Navidad en la isla. El historiador Domingo Déniz Grek cuenta que por las Navidades se suelen todavía formar ranchos de

¹⁵⁰ Expresión habitual entre los rancheros de ánimas para referirse al Purgatorio

¹⁵¹ Nos referimos a los eminentes médicos e historiadores de Las Palmas: Domingo Déniz Grek y Domingo José Navarro.

cantadores de pascuas que, acompañándose del rústico pandero, cantan al son de romances las maravillas del Niño Dios. Poco después, Domingo José Navarro, en sus Recuerdos de un Noventón, habla ya sólo de los ranchos de ánimas: En toda la temporada de pascua estaba la ciudad, día y noche, atormentada con los “ranchos de cantadores” que cantaban romances con panderos, repiqueteo de asadores, sonajas o cascabeles, bajo el pretexto de pedir para las ánimas bendita. (Alzola, 1982, pp. 19-20)

En la actualidad los Ranchos de Ánimas están localizados en la isla de Gran Canaria (La Aldea, Teror y Valsequillo) y los de Pascuas en Lanzarote (Teguise, Tías, San Bartolomé, Haría, Tinajo, Yaiza y Mácher) y Fuerteventura (Tiscamanita¹⁵² y Tetir).

Aunque a primera vista pueda extrañar, son justificadas las salidas de los ranchos en Navidad y Carnavales

“Posiblemente el hecho de que estas agrupaciones salgan más en los meses de diciembre y primeros de enero, que en noviembre, mes de las Ánimas, puede estar relacionado con la salida de las Ánimas del Purgatorio para el Año Nuevo” (Timón, 1980, p. 27)

“También podemos apreciar que no solamente en *Navidad* sino en *Carnaval*, que es otra fiesta regeneracional, se rinde culto a las Ánimas. (Timón, 1980, p. 27)

Fueron muchos los grupos que existieron en Canarias. En los siglos en los que tuvieron su máximo esplendor (XVIII y XIX) eran, probablemente, las manifestaciones músico-populares más extendidas, al menos, en las Islas Orientales, donde con el tiempo han conseguido sobrevivir algunos colectivos de forma representativa. Conocemos algunos casos puntuales en Tenerife (Barranco Hondo y Puerto de la Cruz), pero a buen seguro debieron haber muchos más, que por la razón que fuere no han logrado llegar a nuestros días.

¹⁵² El Rancho de Tiscamanita (Tuineje) aunque a veces se nombra como “Rancho de Ánimas” está más cerca de ser un “Rancho de Pascuas” o como a veces se le denomina, “Rancho de la Purísima” pues le canta a la Purísima e Inmaculada Concepción que se venera en Tiscamanita.

En este apartado vamos a seguir un orden cronológico y geográfico en la presentación de los grupos, desde los más antiguos o que han mantenido los géneros musicales más antiguos, hasta los de más reciente formación dentro de cada isla.

Los 12 Ranchos que se estudian a continuación fueron los que obtuvieron la medalla de oro del Gobierno de Canarias en 2006¹⁵³.

Tabla 5

Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias en 2006

Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias						
Gran Canaria						
R. A. de Arbejales-Terror		R. A. de La Aldea		R. A. de Valsequillo		
Lanzarote						
R. P. Teguise	R. P. Tías	R. P. San Bartolomé	R. P. Haría	R. P. Tinajo	R. P. Yaiza	R. P. Mácher (Tías)
Fuerteventura						
R. P. de Tiscamanita (Tuineje)			R. P. Tetir (Puerto del Rosario)			

Ranchos de Ánimas de Gran Canaria

En esta isla no podemos decir que uno de los ranchos sea más antiguo que los otros, y las piezas que conservan todos los grupos son tradicionales y de la etapa más arcaica dentro del repertorio general en el Archipiélago. Por estas razones hemos presentado los tres grupos que han sobrevivido hasta hoy por orden alfabético: R. A. Arbejales-Terror, R. A. La Aldea y R. A. de Valsequillo.

¹⁵³ Desde entonces han habido algunos ligeros cambios: El Rancho de Pascuas de San Bartolomé lleva algunos años sin salir y en 2013 se presentó un grupo como “Rancho de Pascuas de Guatiza” (Teguise, Lanzarote) pero parece que sin piezas del repertorio tradicional de los Ranchos.

Aunque ciertamente presentan analogías, musicales y funcionales, tienen también muchas diferencias, por lo que nos parecen excelentes representantes de la gran variedad de grupos que hubo en esta isla capitalina en tiempos pretéritos (ver apartado dedicado a los ranchos históricos en Gran Canaria).

Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror



Figura 6. Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror. Basílica Ntra. Sra. del Pino, Teror (2008)

Introducción

El Rancho de Arbejales-Teror es de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias el que mejor ha mantenido la función original de estos colectivos de pedir limosna y entregarla en las iglesias para que se dijeran misas por la salvación de las ánimas del Purgatorio.

A continuación transcribimos una interesante y acertada definición de lo que es y representa este grupo. Se debe a Faustino Alonso Rodríguez, párroco de Arbejales durante el periodo 1943-1965:

El Rancho de Ánimas lo componen un grupo de hombres de buena voluntad y devotos de las Benditas Ánimas del Purgatorio. El fin que se proponen estos Bienhechores Insignes del Purgatorio es recabar limosnas para sufragios de las Ánimas Benditas. Las limosnas las reúnen a costa de muchísimos sacrificios y en lo que tradicionalmente llaman: Salidas del Rancho de Ánimas. Para estas *salidas* se reúnen bajo la dirección de un Presidente y -en el sector previamente señalado- van a las casas que les invitan a cantar *coplas*. Uno o dos de los del Rancho recorren todas las casas pidiendo limosnas. Esta Salida o recorrido por las casas lo hacen durante la tarde; llegada la noche, se reúnen todos en una casa, de antemano señalada, para *la cena*. Lo tradicional es cenar a base de leche, café, pan y aceitunas. Terminada la cena (que casi siempre la da el dueño de la casa) empiezan a cantar, sin salir a otro lugar, y allí permanecen mientras las personas que acompañan encarguen coplas. Estas reuniones a las que asisten muchos vecinos- suelen prolongarse hasta altas horas de la madrugada y -a veces- hasta altas horas del día siguiente. El Rancho de Ánimas -como otras tantas tradiciones canarias- se ha disuelto en casi todos los pueblos de la Isla, siendo éste de Arbejales uno de los contados que quedan (Vizcaíno, 2009, p. 237)

La limosna se puede obtener de dos maneras:

1. Yendo a las casas a pedirla:

“Venimos pidiendo limosna para la ánimas benditas”

2. O bien recibiendo dinero por parte de los particulares (limosneros) que le piden al Ranchero Mayor, que le canten a sus familiares difuntos¹⁵⁴.

A diferencia de otros grupos históricos que han tenido serios problemas (denuncias y críticas negativas) con las autoridades, eclesiásticas y políticas, por su comportamiento inadecuado, el Rancho de Arbejales-Terror se ha distinguido positivamente en este sentido

¹⁵⁴ Esto se lleva a cabo en alguna de las casas o AA. VV. a donde acude el Rancho en sus salidas. Se suele pedir por: esposo/a, hijo/a, hermano/a, abuelo/a... En las cántigas se nombra a la persona que da la limosna (se le dan las gracias) y se ruega porque sus familiares difuntos (no se dicen los nombres solo el parentesco) estén a salvo en el Cielo.

El Rancho de Ánimas de Arbejales ha sabido conciliar adecuadamente su misión de Culto a las Benditas Ánimas del Purgatorio con un importante papel de dinamización social, lo que no lo ha llevado en ningún momento a perder ni su objetivo ni las formas. (Vizcaíno, 2009, p. 366)

Junto a los Ranchos de Ánimas de Valsequillo y La Aldea es uno de los tres colectivos de estas características que sobrevive en Gran Canaria actualmente.

Una ambiciosa publicación multidisciplinar¹⁵⁵ de 2009 ha hecho un estudio detallado de este colectivo y la tradición que representa.

Antecedentes históricos

La primera constancia documental de entrega de limosna del Rancho de Arbejales-Teror es de 1877, aunque probablemente este grupo existía desde mucho antes. Así aparece escrito en el libro de cuentas de la parroquia:

“Limosna reunida por el rancho de Ánimas a cargo de don Pedro de Cárdenas y de don Francisco Cabrera...876, 84 pesetas.” (Sánchez, 2009, p. 203).

Esta cantidad, mucho mayor que la que se entregan las temporadas siguientes pone de manifiesto que corresponde a la acumulación de varios años. Este dinero servía para sufragar las consabidas misas de ánimas¹⁵⁶ y también procesiones claustrales, novenario de ánimas (del 1 al 9 de noviembre) y otras funciones religiosas relacionadas con los difuntos.

La importante cantidad económica de dinero que recaudaba el rancho y sus exigencias llevaron a que en varias ocasiones, durante la primera mitad del S. XX, el párroco de Teror, Antonio Socorro Lantigua, mandara súplicas al obispado para que mediara con la Santa Sede y se pudieran hacer en esta parroquia hasta 3 misas cantadas de ánimas a la semana, toda vez que oficialmente solo se permitía una al mes.

En 2013 comienza la construcción de la Iglesia de Arbejales y el rancho destina la limosna que recauda entre 2014-2016 a esta importante obra que se concluye en 1918

¹⁵⁵ En este trabajo se abordan diferentes aspectos de este colectivo: Historia, Biografías, Religión, Antropología, Música, Filología y una abundante muestra de textos que se cantan o se han cantado en este grupo.

¹⁵⁶ El primer lunes de cada mes se celebraba una misa cantada de ánimas, más otras que se celebraban a lo largo del año por el mismo concepto.

bajo la advocación del Sagrado Corazón de Jesús. A partir de ese momento la Parroquia de Arbejales será la más beneficiada con los donativos del rancho.

La recaudación de limosna y el destino del dinero en la temporada 2014-2015 es la siguiente:

Tabla 6

Limosna R. A. de Teror (2014-2015)

SALIDA	LIMOSNA(€)	PARROQUIA
La Majadilla	1125,60	
Arbejales	837,20	ARBEJALES
El Faro	400,24	(TEROR)
San Isidro	1638	4346,64 €
Aríñez	345,60	
Miraflor		
	1012,44	
Teror (Iglesia)		TEROR
Lo Blanco	710	2722,74 €
Los Llanos, Las Rosadas y El Álamo	1000,30	
El Palmar	981,27	EL PALMAR (TEROR)
Pino Santo	500,76	SANTA BRÍGIDA
Madrelagua	1820,30	VALLESECO
TOTAL	10371,71	

Nota: Recaudación de limosna por parte del Rancho de Arbejales-Teror durante la temporada 2014-2015 y lugares

Hay una correspondencia directa, entre el lugar donde se pide la limosna y la parroquia en la que se entrega el dinero.

Los párrocos disponen del dinero que les entrega el Ranchero Mayor de la manera que les parece más oportuna: necesidades habituales de su parroquia, solventar algún gasto extraordinario¹⁵⁷, misiones, comunidades religiosas, auspicio de curas retirados...

En los últimos años ha recibido diversos reconocimientos por la labor que ha realizado durante tanto tiempo y por su importancia histórica y cultural.

Como a otros Ranchos de Canarias, al de Arbejales también le afectó la prohibición de 1947 de entrar a la Iglesia, por lo que hasta principios de los años 70 del S. XX, en su tradicional visita a la Basílica del Pino¹⁵⁸, actuaba y realizaba el Besapié en el exterior de la misma, junto a la entrada principal. No obstante esta prohibición no fue especialmente perjudicial para este grupo ya que realiza la mayor parte de su actividad en casas y asociaciones vecinales.

La cena: es cenar a base de leche, café, pan y aceitunas

Componentes, ensayos e indumentaria

Hasta no hace mucho los Ranchos de Pascuas y Ánimas de Canarias eran asociaciones seculares masculinas. En el Rancho de Teror las mujeres se empiezan a incorporar en los años 80 del S. XX: se trataba de mujeres de rancheros (miembros del grupo) que además conocían bien esta tradición porque algunos de sus familiares (padres, hermanos...) pertenecían o habían pertenecido a este colectivo. Dos de ellas tienen hoy un papel relevante como cantadoras de “alante” (solistas).

El número de componentes está sobre las 20 personas con una proporción equilibrada entre hombres y mujeres. La media de edad está por encima de los 50 años y el relevo generacional es su principal problema.

En este grupo no se suele ensayar a no ser que haya algún evento que por su importancia lo requiera. Se aprovecha la primera reunión del grupo para preparar la

¹⁵⁷ En la Iglesia de Arbejales se colocaron unas vidrieras de gran valor realizadas en Portugal con motivo de la celebración del 100 aniversario de la colocación de la primera piedra del Sagrado Recinto en 2013. En el Palmar (Teror) se hizo una necesaria sonorización de la iglesia en 2015.

¹⁵⁸ El Rancho acude a la Basílica del Pino (Teror) el “Día del Bautizo de Jesús”, que se celebra el primer domingo después de Año Nuevo.

temporada¹⁵⁹ e interpretar algunas coplas que sirven de recordatorio después de 8 meses de inactividad.

No hay ni ha habido un uniforme dentro del grupo, siempre se ha vestido la ropa de salir habitual en las zonas rurales en cada época

Salidas/Actuaciones

El Rancho de Arbejales-Teror tiene 12 salidas oficiales al año (ver tabla de limosna recaudada en el apartado anterior), todas en pagos de Teror o municipios colindantes. Comienza a mediados de diciembre (Santa Lucía) y termina a finales de febrero, cuando termina de atender todos sus compromisos. En cada salida se visitan varias casas o asociaciones de vecinos previamente concertadas. También se canta en algunas iglesias y ermitas de esos lugares: Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús (Arbejales), Basílica de la Virgen del Pino (Teror), Iglesia de la Virgen de las Nives (El Palmar, Teror) o Ermita de Fátima (Pino Santo, Santa Brígida).

Normalmente el Rancho sale los sábados¹⁶⁰. La hora de comienzo suele ser las 18 horas pero si en la salida correspondiente hay que “trabajar” (cantar) mucho o poco se puede adelantar o retrasar esta hora.

En tiempos pasados, en las salidas de Mirafior y el Palmar (ambos pagos de Teror) el rancho se dividía en dos para poder atender la gran demanda que había. También, en las salidas de San Isidro (Teror) y Madrelagua (Valleseco), desde la segunda mitad del S. XX, participa el Rancho de Ánimas de Valsequillo junto al de Teror. Se trata de dos lugares con mucha devoción a las ánimas y precisamente, donde más dinero se recauda.

¹⁵⁹ Esta reunión antes se hacía la última semana de octubre pero como coincide con la celebración de la Virgen de Coromoto, que desde hace pocos años se venera en esta Iglesia, ahora se hace el primer sábado de noviembre. Ayudándose de un calendario se fijan las fechas de las salidas tradicionales primero y luego de otros posibles compromisos.

¹⁶⁰ Antiguamente el rancho salía los domingos pero por el inconveniente que suponía tener que ir a trabajar al día siguiente, se cambió a los sábados. Si tenemos en cuenta que se puede estar hasta altas horas de la madrugada o cantando todo la noche (tiempos antiguos) algunos de los viejos rancheros tuvieron que empatar la salida del rancho con la jornada laboral sin dormir.

El último lugar que visita el rancho en una salida habitual es la casa donde se le da de cenar y, después de la comida, se celebra un ritual llamado “doblar el mantel” en el que 4 doncellas (niñas) doblan un paño según va indicándoles el cantador de “alante”¹⁶¹. Esta ceremonia es o fue común¹⁶² a todos los Ranchos de ánimas de Gran Canaria que sobreviven, por lo que entendemos que era una práctica generalizada en todos los que existieron.

Además de las salidas de obligado cumplimiento, casi todas las temporadas hay alguna invitación para ir a la casa de un particular y/o invitaciones de diversa índole: Encuentros de Ranchos, reconocimientos, actos divulgativos...

Instrumentos musicales

Como en otros ranchos, los instrumentos más característicos son las espadas (2 actualmente) y los panderos rituales¹⁶³ (3) que se tocan sacudiéndolos. También se utilizan: una guitarra, un timple y un tamborcillo. Hasta finales del S. XX se usaron triángulos pero ahora no se utilizan.

El timple fue el último de los instrumentos en incorporarse al grupo (década de los años 60 del S. XX).

No es necesario afinar los cordófonos (guitarra y timple) puesto que su función es percusiva, pero ciertamente si se afinan y se hacen ciertos acordes y los cantadores los tienen en cuenta, el resultado sonoro es más agradable al oído. Normalmente se suelen hacer los acordes de Re mayor y La mayor. En las transcripciones que presentamos a continuación, proponemos un acompañamiento armónico con esos acordes.

La referencia instrumental del grupo es la guitarra y a la persona que la toca (“guitarrero”) se le daba una retribución económica.

¹⁶¹ Este ritual se puede ver como una paraliturgia de purificación parecida a la eucaristía en la Misa, donde el rancho mayor asume el protagonismo del sacerdote.

¹⁶² En una de las entrevistas que realizamos a Bernabé (Carmelo) Sánchez González, Rancho Mayor del R. de A. de La Aldea, nos dijo que en su nueva andadura (desde 1991 hasta ahora) ya no se realiza.

¹⁶³ De unos 25 cm de diámetro, con sonajas en el aro y cascabeles y campanillas en un travesaño interior (detrás de la membrana y cogido al aro en sus dos extremos).

Rancho de Ánimas de Valsequillo



Figura 7. Rancho de Ánimas de Valsequillo. Iglesia de San Miguel, Valsequillo (2008)

Introducción

El Rancho de Ánimas de Valsequillo es uno de los tres Ranchos de Ánimas que han sobrevivido en Gran Canaria.

La familia Sánchez de la Vegas y la familia Calderín de Tecén, son 2 de las más importantes sagas relacionadas con el Rancho de Ánimas de Valsequillo.

Para la realización de este apartado hemos utilizado 2 entrevistas que hemos realizado a Agustín Calderín Calderín (Ranchero Mayor), conversaciones mantenidas

con muchos de sus componentes, varios videos de salidas y encuentros de ranchos donde participa este grupo, y la página web de este colectivo¹⁶⁴.

La familia Calderín lleva dirigiendo el Rancho de Ánimas de Valsequillo desde 1941 hasta la actualidad. Miguel Calderín “cogió” el Rancho como promesa al término de la Guerra Civil y su hijo Agustín tomó el testigo en 1993.

Antecedentes históricos

Si preguntamos a alguno de los componentes de más edad de este grupo sobre el origen de esta tradición nos harán alusión a Judas Macabeo y la recolecta de dinero que hizo para hacer una ofrenda en Jerusalén por los muertos en batalla. Este dato, entendemos, no se debe tomar de forma literal sino simbólica, si acudimos a la Biblia (2º libro de los Macabeos) seguramente es este episodio el que guarda una relación más estrecha con la función que realizan los ranchos de ánimas. En los mismos términos se expresaban algunos de los componentes ya desaparecidos del Rancho de Ánimas de la Aldea:

“Esto lo heredamos nosotros de los macabeos” (Sánchez y Suárez, 1996, p. 21)

No se puede dar una fecha exacta para la aparición de este emblemático grupo valsequillero pero podemos decir con seguridad que ya existía el S. XIX.

Como nos decía Agustín en una de las entrevistas que le realizamos, nunca se preocuparon de registrar las entregas de limosna en la Iglesia. El dinero lo recaudan a través de las cántigas¹⁶⁵ que realizan cuando van por las casas o Asociaciones de Vecinos durante sus salidas, lugares que se suelen repetir año tras año.

La limosna que obtienen no lo entregan exclusivamente a la Iglesia, también la dedican a obras de caridad¹⁶⁶ y gastos corrientes¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Esta página web es obra de Juan José Monzón Gil, componente e investigador de este grupo que, como profesor de música en Secundaria, ha llevado a cabo interesantes experiencias didácticas relacionadas con la Música Tradicional de Canarias.

¹⁶⁵ Los rancheros de este colectivo no salen a pedir por las casas, la limosna la consiguen exclusivamente con sus cántigas.

¹⁶⁶ Por ejemplo a personas necesitadas o instituciones de caridad y salud como el Hospital de San Juan de Dios.

¹⁶⁷ Básicamente, arreglo y compra de instrumentos musicales.

Componentes, ensayos e indumentaria

El número de componentes, en estos momentos, está alrededor de las 18 personas y destaca la presencia de niños que en este grupo han sabido involucrar y mantener, normalmente familiares de algunos de los miembros del colectivo. De esta manera aseguran el reemplazo generacional.

Agustín Calderín nos informó de que los ensayos empezaban un par de meses antes de la primera salida (mitad de diciembre) en un local en las Vegas al lado del restaurante La Culata II, cedido por el Ayuntamiento, y en el que guardan su patrimonio: instrumentos musicales, fotos, reconocimientos...

Hay que destacar la incorporación, en los primeros años del S. XXI, de mujeres. Actualmente hay dos que ayudan a fortalecer el grupo y le dan, como los niños, más posibilidades de continuidad.

No suelen utilizar uniforme, aunque la mayoría gusta de ponerse el cachorro negro canario¹⁶⁸. Para ocasiones especiales (en el Encuentro de Ranchos que se celebra en Valsequillo, participación en un programa de televisión ...) suelen, además del cachorro, vestirse con la misma indumentaria: camisa blanca, pantalón de vestir y fajín.

Salidas/Actuaciones

El Rancho de Valsequillo ha salido tradicionalmente a partir de la “Misa del Gallo” (24 de diciembre) hasta la Candelaria, pero desde hace algunos años empieza a mediados de diciembre y termina a mediados o finales de febrero, para poder atender el aumento de demanda. La mayoría de sus compromisos son en barrios de Valsequillo pero también participa junto al Rancho de Ánimas de Teror en dos salidas fuera de su municipio:

- Rincón de Tenteniguada
- “Misa del Gallo” (Besapié)

¹⁶⁸ Sombrero habitual entre los hombres de las zonas rurales, en un principio fabricados a partir de pieles curtidas de animales y más tarde hechos en fieltro. Eran elaborados en las Islas.

- Las Vegas I
- Las Vegas II
- Los Juagarzos, Lomitos de Correa, La Palma y Correa Baja
- Las Chozas y La Cantera
- San Isidro (Teror)¹⁶⁹
- Madrelagua (Valleseco)¹⁷⁰
- Casco de Valsequillo
- Finca de la Cruz

A los compromisos anteriores (oficiales) hay que añadir otras participaciones: encuentro de ranchos, encuentro municipal de villancicos, alguna salida a casa de un particular que se los solicite, Fiesta del Almendro en Flor...

Como en el Rancho de Ánimas de Arbejales, en cada salida se hace el ritual de “Doblar el Mantel”¹⁷¹

La recaudación del Rancho durante la temporada en los últimos años está alrededor de los 2000€.

Instrumentos musicales

De los tres Ranchos de Ánimas que quedan en Gran Canaria es sin duda el de Valsequillo el que tiene una organología más rica: además de los instrumentos característicos de los ranchos, espadas¹⁷² y panderos rituales de sacudir, hay que añadir,

¹⁶⁹ En la entrevista que hicimos a Agustín Calderín (Ranchero Mayor del R. A. Valsequillo) en 2012, nos concretó que esta salida la hacía el con su padre siendo niño (años 40 del S. XX). Era habitual que rancheros de distintas demarcaciones participaran de forma puntual en las salidas de otros ranchos, sobre todo cuando eran buenos cantadores de “alante” y había buena relación entre los grupos.

¹⁷⁰ La participación del R. A. de Valsequillo en la Salida de Madrelagua (Valleseco) comienza a finales de la década de los años 50 del S. XX, siendo requeridos por Antonio Sánchez, y otros componentes del Rancho de Arbejales por un conflicto que hubo en este grupo con el Párroco de Arbejales, Faustino Alonso, y que llevó a una confrontación interna y división del grupo que duró seguramente hasta que el citado cura dejó esta parroquia en 1965. Cuando el problema se arregló el R. A. de Valsequillo siguió cooperando en estas dos salidas: San Isidro (Teror) y Madrelagua (Valleseco).

¹⁷¹ Se explica en el Apartado dedicado al R. A. de Arbejales-Teror.

¹⁷² Las espadas que tienen ahora se hicieron en el Madroñal (Santa Brígida) son de acero (las mandó a hacer Agustín) pero no son gran casa.

un tamborcillo, un triángulo, varias guitarras, timple y en algunas ocasiones, castañuelas, instrumentos de púa (laúd y bandurria) y violín.

Debemos tener en cuenta que en este rancho se afinan los instrumentos y que utiliza un acompañamiento armónico tonal para acompañar el canto, aunque como hemos dicho en los otros grupos de esta isla, no es una referencia obligada y los cantadores son libres de “entonar” a la altura que les parezca.

Rancho de Ánimas de La Aldea



Figura 8. Rancho de Ánimas de La Aldea. Basílica Ntra. Sra. del Pino (2008)

Introducción

El Rancho de la Aldea es uno de los tres ranchos de ánimas que quedan en Gran Canaria, su estilo es representativo de los ranchos de cumbres y oeste de Gran Canaria.

Una de sus peculiaridades es que utiliza una flauta de caña, característica de los pastores de cumbre, para llamar la atención cuando se desplaza. También recibe el sobrenombre de “los panderos” por el gran número de estos instrumentos que usan.

Antecedentes históricos

Probablemente este grupo tuviera afinidad histórica con los Ranchos de Cumbre: Tejada, Artenara, Gáldar... y también con los Ranchos del sur-oeste de la isla: Tasarte (La Aldea), Mogán, Fataga (San Bartolomé de Tirajana)...

Los orígenes de este grupo son inciertos pero si se sabe que en 1945 dejó de salir por las calles y la iglesia aunque siguió reuniéndose de forma esporádica¹⁷³ hasta la década siguiente.

Relata el último ranchero, Francisco Evaristo Díaz (“Fulgencio”), que la actitud negativa del cura fue decisiva para este hecho (Sánchez y Suarez, p. 23).

El antiguo Rancho de la Aldea tuvo su última actuación en 1956¹⁷⁴ y a finales de los años 80 del S. XX algunos aldeanos, entre los que estaba “Carmelo”¹⁷⁵ Sánchez, fueron a la casa de “Fulgencio”¹⁷⁶ en Valsequillo a aprender la parte musical del Rancho.

Su reaparición tuvo lugar en 1991 gracias al tesón en interés de algunos aldeanos, en su mayoría descendientes de los antiguos rancheros que todavía recordaban la tradición. Algunos de ellos conservaban los instrumentos heredados de sus familiares: castañuelas, panderos y pandereta. Para el resto de instrumentos, que habían desaparecido, se hicieron copias artesanales.

¹⁷³ En la casa de la familia Pestana, en el barrio de Los Espinos (La Aldea)

¹⁷⁴ La última actuación del Rancho fue en casa de Antonio Sánchez Saavedra, por este motivo se eligió el mismo lugar para hacer su primera actuación oficial tras la recuperación.

¹⁷⁵ Bernabé Sánchez González, su actual Ranchero Mayor y solista es conocido como Carmelo. Junto a “Fulgencio” y Venancio Díaz fue el artífice de que el Rancho de La Aldea reapareciera en buenas condiciones en 1992. La entrevista que se le hicimos en 2012 aparece en el anexo de esta tesis.

¹⁷⁶ Fue el último Ranchero Mayor y solista del rancho antiguo desaparecido.

Componentes, ensayos e indumentaria

El número de componentes ha estado siempre entorno a los 15 y destaca la pronta incorporación de las mujeres ya desde principios del S. XX.

Los ensayos comienzan un mes antes de la primera salida (“Inmaculada Concepción”, 8 de diciembre) y suelen ser los viernes.

La media de edad es bastante alta, por encima de los 50 años y su mayor problema, como le ocurre al Rancho de Ánimas de Arbejales-Terror, es el relevo generacional.

Otro handicap de este grupo es el reducido número de cantadores de “alante” que tiene, de hecho solo ha habido uno (su Ranchero Mayor, Bernabé Sánchez González) desde su recuperación. Recientemente el niño Daniel Díaz¹⁷⁷, hijo y nieto de rancheros ha tomado la alternativa como solista, lo cual es una gran noticia.

Salidas/Actuaciones

Otro dato importante es que antiguamente y en ciertos actos: “Besapié del Niño en Navidad”, o en la celebración de la “Candelaria” (2 de febrero), algunas personas bailaban¹⁷⁸ al ritmo de los panderos. Esta faceta coreográfica se perdió antes de la desaparición del grupo en 1945, pero algunos de los mayores de la localidad recordaban este hecho a finales del S. XX.

Como antaño, este rancho comienza la temporada el día de la Inmaculada Concepción (8 de diciembre) y termina el día de la Candelaria (2 de febrero). Dentro de su periplo de salidas destacaba su participación en las misas de Luz, que comenzaban el 16 diciembre) y en la misa del Gallo, la víspera del día de Navidad.

El número de salidas varía según el año entre 5 y 10. Van a casa de personas devotas de las ánimas, normalmente mayores y no suelen salir del recinto de La Aldea,

¹⁷⁷ Su abuelo, Venancio Díaz tocó la pandereta (pandero de gran tamaño que se hace sonar arrastrando el dedo sobre el parche) y su padre, Cornelio, tomó el testigo con este característico instrumento musical del Rancho de la Aldea.

¹⁷⁸ Aunque esta práctica debió ser habitual en muchos de estos grupos, solo se ha conservado en el Rancho de Pascuas de Teguisse (Lanzarote).

salvo en alguna ocasión que se han desplazado a Tasarte (uno de los pagos lejanos de la Aldea, dirección a Mogán). En las celebraciones más señaladas de la temporada: 8 de diciembre (“Inmaculada Concepción”), 24 de diciembre (“Misa del Gallo”) y 2 de febrero (“Purificación de María o la Candelaria”) actúan en la Iglesia.

Las salidas se realizan durante la tarde-noche de los sábados o domingos, normalmente de 18-22 horas. En estas salidas, el rancho no exige nada, sólo la limosna que quiera el dueño de la casa. Ahora se le entrega al ranchero una determinada cantidad al final de la velada y no en cada copla como era habitual. Antes se daba la cena de promesa, en la nueva andadura ya no se hace así.

El dinero recaudado se le entrega al Párroco a excepción de los gastos mínimos que tiene el grupo en cuerdas o alguna otra necesidad. Ya no llevan una botella de licor con ellos como antaño.

Instrumentos musicales

Según nos decía Carmelo Sánchez, algunos instrumentos son solistas, es decir, solo se utiliza uno en el grupo. A saber: pandereta¹⁷⁹, guitarra, espada, triángulo y castañuelas.

En relación con las espadas “Carmelo” nos decía lo siguiente en la entrevista que le hicimos:

“La espada actual es una vara de acero que se compró en Las Palmas no hace tanto, la espada original (que si era una espada), tenía rebajes en los extremos para que sonara mejor.” (Sánchez, 2012)

Panderos¹⁸⁰ pueden haber muchos, de hecho este colectivo se conoce como “el rancho de los panderos”, por el gran número de estos instrumentos que posee.

El instrumento musical más característico de este grupo es la flauta de caña, pequeño aerófono de unos 40 cm y 5 agujeros superiores, que se toca cuando el rancho

¹⁷⁹ Pandero de grandes dimensiones que se hace sonar pasando el/los dedo-s por la periferia de la membrana. Para evitar que los dedos resbalen, al parche se le puede echar cera de abeja, o mejor todavía, resina, el mismo producto que los músicos que tocan instrumentos de cuerda frotada aplican sobre las cuerdas para la mejor adherencia de las cerdas del arco.

¹⁸⁰ El pandero es de bastante menor tamaño que la pandereta y se hace sonar sacudiéndolo.

está caminando a modo de reclamo para llamar la atención de la gente. Probablemente fue introducido en algún momento por un pastor pues es del tipo de pitos o flautas de caña que utilizan los pastores de las cumbres de Gran Canaria.

En relación con el acompañamiento de la guitarra, el Ranchero Mayor nos decía:

“Los acordes de la guitarra suelen ser LAM y MIM u otros, lo importante es seguir el Rancho.” (Sánchez, 2012)

Ranchos de Pascuas de Lanzarote

En la Isla de los volcanes es donde hay mayor número de ranchos (7) y donde más variedad musical podemos encontrar: desde las piezas más antiguas que conserva el Rancho de Tegüise, las más parecidas al repertorio de los Ranchos de Ánimas de Gran Canaria, hasta las evoluciones y adaptaciones instrumentales más innovadoras. La mayoría de los grupos han estado desaparecidos durante algunas décadas antes de su feliz recuperación.

Si teníamos claro desde un principio cual era el primer grupo que debería aparecer en la presentación de los ranchos de esta Isla, no nos resultó sencillo ordenar el resto de los candidatos: R. P. de Tías, R. P. de San Bartolomé, R. P. de Haría, R. P. de Tinajo, R. P. de Yaiza y R. P. de Mácher (Tías).

El R. P. de Tías ocupa el segundo lugar por la tradición que históricamente han tenido los Rancho de Pascuas de este municipio en la Isla Conejera y por la influencia que este grupo ha tenido en los Ranchos de Yaiza y Mácher pero ciertamente los 4 ranchos que están del segundo lugar al quinto, en nuestra opinión, podrían intercambiarse entre sí.

Rancho de Pascuas de Teguiise



Figura 9. Rancho de Pascuas de Teguiise. Encuentro de Ranchos, Basílica del Pino de Teror, 2008. Aunque se quitaron la montera (gorro) dentro del Sagrado Recinto, podemos ver dos (parte central delantera) colgadas a la cintura (Foto O. Vizcaíno).

Introducción

El Rancho de Pascuas de Teguire es el más antiguo y el que ha conservado con más pureza los géneros musicales originales de los Ranchos de Pascuas que aún perviven. También tiene el honor de ser el único que participa en el Teatro de Navidad y que sigue haciendo una danza, “El Salto”.

Aunque cuenta con 3 registros discográficos¹⁸¹ y se le han dedicado algunos interesantes artículos (Jiménez, 1955 y Cutillas, 1980), adolece de un trabajo de investigación extenso.

Antecedentes históricos

Se asocia el Rancho de Teguire a los conventos de San Francisco y Santo Domingo (Jiménez, 1955), el primero de finales del S. XVI y el segundo de principios del S. XVIII, no obstante fueron los franciscanos los principales promotores de las cofradías de ánimas y por tanto de los ranchos de ánimas, antecesores de los de pascuas.

Se tienen datos específicos del Rancho de Teguire en 1758 (Hernández, 2012), época en la que era Rancho Mayor, Juan Caleros de Sosa, que además, era “Procurador de Pobres”.

Componentes y vestimenta

En el apartado dedicado al Rancho de Pascuas de Tinajo, hablamos de ranchos de jóvenes y niños. En Teguire al rancho infantil se le denomina, “Rancho Chico” formado por aproximadamente una decena de niños y niñas de entre 10 y 14 años que participan en la pastorada de la “Misa del Gallo”: ataviados con el traje tradicional de Lanzarote, como los mayores, y “armados” de pequeños panderos y sonajas intervienen en el “Auto del Nacimiento” tocando sus instrumentos musicales, cantando y recitando las partes en las que intervienen dentro de la obra teatral. Su intervención es el preámbulo a la actuación del Rancho Grande, el momento más esperado de la velada.

¹⁸¹ Que sepamos se han publicado 3 grabaciones sobre este grupo: 1ª (1980) con la supervisión de “Nanino” Díaz Cutillas, 2ª (1991) con la supervisión de Benito Cabrera y 3ª (2006).

En este Rancho¹⁸² hay dos secciones de componentes bien diferenciadas:

1. Los componentes que danzan y tocan la pandereta¹⁸³, denominados “saltadores” que llevan su propia indumentaria: calzón blanco corto que termina en las rodillas con encajes, alpargatas, medias negras que terminan en polainas, fajín rojo, pañuelo rojo al cuello, la montera¹⁸⁴ (gorro puntiagudo), camisa blanca y chaleco negro.
2. Los componentes que no danzan y cuya indumentaria es: camisa blanca, chaleco negro, pantalón negro, pañuelo negro al cuello y fajín negro.

Ensayos

Los ensayos de este grupo comienzan uno o dos meses antes de comenzar la Navidad

Salidas/Actuaciones

En estos momentos y al menos durante la segunda mitad del S. XX la única actuación oficial del Rancho de Pascuas de Teguisse es su participación en el Auto de Navidad (Pastorada) que se interpreta en la Iglesia de Guadalupe la medianoche del 24 de diciembre.

En la época en que se prohibió hacer esta ceremonia en la Iglesia (Edicto del Obispo Pildain) se llevaba a cabo en el atrio¹⁸⁵ de la Iglesia, a donde se sacaba la figura del Niño Jesús.

Además este grupo participa en Encuentros de Ranchos, actos relacionados con la Navidad, reconocimientos...

¹⁸² A menos que se diga otra cosa, siempre que hablemos del Rancho de Pascuas de Teguisse nos referiremos al “Rancho Grande”.

¹⁸³ Alguno de los “saltadores” puede tocar un instrumento musical distinto de la pandereta pero en el momento de realizar la coreografía del “Salto” cambia su instrumento. De la misma manera alguno de los componentes que no danzan puede tocar la pandereta.

¹⁸⁴ Los que no bailan no llevan montera y los que si lo hacen se la quitan en el momento de la adoración al Niño (danza llamada “Salto”).

¹⁸⁵ Espacio exterior de las iglesias que da acceso a la puerta de entrada del edificio.

Instrumentos musicales

En el artículo que Sebastián Jiménez dedica al Rancho de Teguisse, en 1955, enumera los siguientes instrumentos: 4 espadas (hierros), 4 o 5 panderetas, 2 triángulos, 6 sonajas¹⁸⁶, 2 castañuelas, 1 timple, 1 requinto y 2 o más guitarras.

Actualmente los instrumentos son los mismos con la excepción de las sonajas, que no se utilizan y que hay 3 espadas en lugar de 4.

Una característica peculiar de este grupo es que suelen afinar los instrumentos de cuerda muy bajos. Dependiendo de la tesitura del cantador de “alante” y de cómo se encuentre se pueden afinar hasta 2 tonos y medio más bajos de la afinación normal (grabación de 1980 y 1991)¹⁸⁷.

Si algún saltador (bailador) toca un instrumento musical diferente de la pandereta, en el momento de la ejecución del “Salto”, lo cambia por la pandereta.

¹⁸⁶ Actualmente estos instrumentos los tocan algunos niños, componentes del “Rancho Chico”. Están formadas por chapas enfrentadas en dos grupos que se unen a través de un mango de madera y que se tocan al golpearlas contra la palma de la mano que queda libre. Cabe la posibilidad de que Jiménez se refiriese a panderos de sacudir, a veces llamados sonajos.

¹⁸⁷ Hemos hablado de este tema con Oliver Martín, cantador, tocador y saltador del Rancho de Teguisse, quien a veces realiza la afinación de los instrumentos de cuerda y nos ha aclarado que los acordes que se hacen para la deshecha y el corrido son: RE-SOL-LA, aunque ciertamente los acordes que se escuchan son bastante más graves.

Rancho de Pascuas de Tías



Figura 10. Rancho de Pascuas de Tías. Teatro de Tías (2014)¹⁸⁸

Introducción¹⁸⁹

Los Ranchos que ha habido en el municipio de Tías han tenido una significativa influencia en otros Ranchos de Pascuas de Lanzarote. Así, los Ranchos actuales de Yaiza y de Mácher (Tías) se consideran herederos del desaparecido Rancho de La Asomada (Tías) y el Rancho de Tinajo, descendiente del Rancho de Tajaste, reconoce que fue ese mismo rancho el que les enseñó “El Divino” que tienen desde mitad del siglo pasado en su repertorio.

¹⁸⁸ Curiosamente aunque en la Navidad de 2013 sacamos muchas fotos a este grupo, todas desde dentro (el Coro de la Iglesia) o de lados. Para tener una imagen frontal de todo el grupo tuvimos que digitalizar una secuencia del video que aparece en el Canal de Youtube (Tías Actualidad) de este Municipio de Lanzarote (<https://www.youtube.com/watch?v=4Byj2CBRliA>).

¹⁸⁹ Para la realización de este apartado hemos consultado el libreto que se publicó junto al CD que grabó el Rancho de Tías en 2008 y que editó el Ayuntamiento de este municipio y también la entrevista¹⁸⁹ que realizamos a Benigno Díaz Mesa en 2013 con la colaboración de su hija Bernarda y su mujer, Carmen Rodríguez. En esta entrevista también estuvieron presentes Julián Rodríguez (ex-componente del Rancho de Tías y estudioso del Folklore de Lanzarote) y Andrés Monroy (especialista en literatura de tradición oral).

El personaje más destacado del Rancho de Tías durante la primera mitad del S. XX fue José Bermúdez. Un informante de un antiguo Rancho de Tinajo se refería a Bermúdez de la siguiente manera:

“Y había quien –dando gracias o solicitando- se ponían de rodillas delante de los Santos del altar doméstico, reproduciendo una antigua tradición:”

Esos son pies que echaba un viejito, José Bermúdez, de Tías. Le dijo a la mujer que hiciera una fritura de carne de cochino, buenísima; nosotros comiendo y el viejo cantando, eso era un viejo cantaor. Iban a una casa y le cantaban a un Santo y se arrodillaban. Decía el viejito: las Pascuas ya se han perdido, ya no son como eran (Lorenzo, 2003, pp. 119-120)

(informante: Plácido Cabrera Perdomo, 72 años en 2003)

En la segunda mitad del S. XX ese honor le corresponde a Benigno Díaz Mesa, el hombre que propició su recuperación y quien ha sido su director musical hasta hace pocos años.

Antecedentes históricos

Teniendo en cuenta que el bisabuelo de Honorio Bermúdez (1919)¹⁹⁰ pertenecía a este Rancho, sus orígenes deben ser al menos de la primera mitad del S. XIX.

Al Rancho de Tías se le prohíbe entrar en la Iglesia a partir de 1942, aproximadamente durante 2 décadas. La razón fundamental para esta interrupción fue la advertencia episcopal de 1943, que prohibía la actuación de este tipo de manifestaciones en la Iglesia¹⁹¹.

Los Ranchos, que había en Tías, antes y durante la Navidad también cantaban por las calles y en las casas y como debió ocurrir en la mayoría de los Ranchos, a principios del S. XX se sabe que los hermanos Servando Álvarez bailaban en unas procesiones que se hacían en honor al Niño alrededor de la Iglesia.

¹⁹⁰ Hijo de José Bermúdez y componente del Rancho de Pascuas de Tías desde su recuperación y mientras su edad se lo ha permitido.

¹⁹¹ No todos los párrocos hicieron caso de esta advertencia, que en 1947 se convirtió en un edicto de obligado cumplimiento.

Benigno Díaz nos contó que, antiguamente, era habitual que algunos componentes del rancho se ausentaran de sus casas desde Noche Buena hasta Año Nuevo. Esta información coincide con la que nos han dado otros informantes de otros grupos y pone de manifiesto el carácter parrandero de algunos componentes que no en pocos casos llevó a denuncias por malgasto de la limosna recaudada (ver apartado dedicado a los ranchos históricos de Gran Canaria).

Entre las últimas personas que actuaron dentro de la iglesia antes de la prohibición, estaban: Pepe Bermúdez (cantador de “alante”), Moisés González García (maestro de Tías procedente de Salamanca) y varios militares del destacamento que había en Tías en aquel momento.

A partir de 1943 el Rancho actuaba en la puerta de la Iglesia, al final de la celebración de la Santa Misa, en el “Besapié” (algo parecido sucedió en la mayoría de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias que seguían existiendo).

Entra Benigno en el Rancho de Pascuas de Tías como cantador de “alante” a finales de los años 40 del S. XX. Además de los actos obligados de Navidad, recorrían los caminos y las casas, donde los rancheros cantaban y eran brindados, pero ya hacía tiempo que se había perdido la función de pedir limosna.

Componentes, ensayos e indumentaria

Actualmente hay alrededor de 15 componentes de los cuales dos son mujeres.

Ensayan, como la mayoría de los Ranchos de Pascuas, en fechas próximas a la Navidad.

Su uniforme consiste en: camisa azul, y zapatos y pantalón negro.

Salidas/Actuaciones

Hasta 1942, participaba en Navidades en: las Misas de Luz¹⁹², “Misa del Gallo”, el Día de Navidad, el Día de Año Nuevo y el Día de Reyes.

En la entrevista que hicimos a Benigno Díaz (2013, anexo de este trabajo) nos habló de que eran varios los ranchos que había en Tías, y que se turnaban en su participación en las Misas de Luz. El grupo que tenía el privilegio de actuar la Noche del 24 de diciembre, denominado “El Rancho Manda”, no había cantado los días anteriores.

Actualmente, las tres actuaciones oficiales (principales) del Rancho son:

- Misa del Gallo (noche del 24 de diciembre) (letra: según la escritura ...)
- Misa de Año Nuevo (1 de enero) (letra: Abraham profeta ...)
- Misa de Reyes (6 de enero) (letra: trescientas y doce horas anduvieron ...) ¹⁹³

La música es la misma y las letras están adaptadas a cada festividad

Desde hace algunos años se acostumbra a ir a tocar a la Iglesia de la Candelaria un domingo de Navidad (en 2013 fue el 29 de diciembre).

Participan, también, en Encuentros de Villancicos y de Ranchos, y en algún acto puntual donde se pida su presencia.

Se ha perdido desde finales del S. XX, como ha sucedido en los otros ranchos de pascuas, tocar y cantar por las calles del pueblo y en las casas.

Instrumentos musicales

Según Honorio Bermúdez (Libreto CD, 2008) los instrumentos antiguos eran:

Espada, sonaja, triángulo, pito, guitarra y bandurria

¹⁹² Simbólicamente, se celebraban de madrugada (daban paso a la luz) a partir del 13 de diciembre (Santa Lucía) y hasta el 23 de diciembre y eran 9 como nueve meses estuvo embarazada la Virgen. A esas horas se tenían que alumbrar con velas para poder ver.

¹⁹³ Se refiere a los 13 días (25dic-6ene), haciendo la conversión a horas, que estuvieron los Reyes Mayos buscando a Jesús.

En la última etapa se han tocado los siguientes instrumentos: pandero, espadas, castañuelas, triángulo, bandurria, timple, laúdes, guitarras, requinto, violín, acordeón, mandolina, y pito de agua. Julián Rodríguez¹⁹⁴, nos enfatiza la importancia y antigüedad del pito de agua como instrumento característico de este rancho que más tarde se introduce en otros grupos como por ejemplo “los Buches de Arrecife”. Muchas veces se construye en caña pero el que tocan ahora tiene la embocadura de una flauta dulce y está construida en madera.

La mandolina y el acordeón, instrumentos poco habituales en los ranchos, fueron introducidos por Benigno Díaz, quien era el encargado de tocarlos

El pandero¹⁹⁵ tiene las sonajas del marco externo, y un travesaño con campanillas y cascabeles. Se hace sonar pasando el/los dedo-s por la periferia de la membrana y dando algunos golpes.

Las espadas están hechas por un herrero de Arrecife (S. XX)

¹⁹⁴ Julián Rodríguez Rodríguez, antiguo componente del Rancho de Tías y estudioso del Folklore y las Tradiciones de Lanzarote.

¹⁹⁵ La imagen la podemos ver en el apartado dedicado a la organología de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.

Rancho de Pascuas de San Bartolomé



Figura 11. Rancho de Pascuas de San Bartolomé. Iglesia de San Miguel, Valsequillo (2002)

Introducción

Antonio Corujo Tejera, formidable cantador y recitador, ha sido la persona más representativa de este Rancho desde la segunda mitad del S. XX. En una entrevista en la revista digital de contenidos canario, “Bienmesabe” comentó la existencia de algunos Ranchos históricos de Lanzarote: Güime, Tao, Tiaga...

Hablando de su abuelo dice que solo cantaba Pascuas y que salía de su casa la noche de Navidad y no regresaba hasta Reyes, etapa en la que dormiría muy poco porque estaría mayormente cantando e improvisando.

También considera que los instrumentos primarios del rancho eran: panderos, espadas, triángulo y quizás alguna sonaja.

Antecedentes históricos

Juan García (“el Jariano”, pues procedía de Haría) cambió su apellido a Corujo. Antonio, hijo de Domingo, es la tercera generación de la familia.

En relación con el patriarca de la familia Corujo de San Bartolomé, nacido en Haría, Barreto (cronista de Haría) aclara lo siguiente:

Don Juan Corujo Martín, como se dice anteriormente, practicó en Haría las costumbres folcloristas de la isla, y así se ejercitaba en los toques, los cantos, los bailes y la animación festiva, y con una dedicación exclusiva a los Ranchos de Pascua, cuyas costumbres y conocimientos, se llevó para el Municipio de San Bartolomé en su juventud, siendo luego el Maestro más preparado del Municipio, que enseñó a muchos. (Lancelot digital, 2013)

Y relación con su nacimiento y defunción:

“No tenemos datos concretos del nacimiento de este hombre, Juan Corujo Martín, pero parece hallarse situado por la década de 1850, y su defunción estaría por la década de 1940, a juzgar por información recibida de su familia.” (Lancelot digital, 2013)

En 1992, a través del Centro de la Cultura Popular Canaria (CCPC) se publicó un CD con una introducción y las letras de los temas que se interpretaban. El texto introductorio y la recopilación y transcripción de las letras estuvieron a cargo del catedrático de lengua de la ULPGC, Maximiano Trapero.

Aclara Trapero que la mayoría de las letras corresponden a romances religiosos del S. XVIII.

Componentes, ensayos e indumentaria

Este Rancho está compuesto por unos 15 componente en su mayoría de la familia Corujo y parientes suyos.

Salidas/Actuaciones

Desde hace 4 años el Rancho de San Bartolomé no está saliendo. Pensábamos que la razón era un problema de salud en su cantador de "alante" y hombre emblemático, Antonio Corujo Tejera, sin embargo tuvimos la oportunidad de verlo actuar en mayo de 2015 y nada más lejos de la realidad, su estado de forma físico y mental es muy bueno para su edad (81 años), aprovechamos esa ocasión para animarlo a retomar la maravillosa tradición del rancho.

Instrumentos musicales

Los instrumentos que utiliza este Rancho son los usuales de estas agrupaciones: espadas, panderos, triángulo, castañuelas, timple, guitarras y púas: laúd, bandurria y mandolina.

Rancho de Pascuas de Haría



Figura 12. Rancho de Pascuas de Haría. Tiscamanita (Fuerteventura, 2013)

Introducción

Se ha publicado poco sobre el Rancho de Pascuas de Haría. Este apartado lo hemos confeccionado a partir de las entrevistas que realizamos a un componente del rancho antiguo (Virgilio Paz), y a dos componentes del rancho actual (Luz Duque y M^a José Martín)¹⁹⁶. También hemos consultado el texto que sobre este tema publicó el cronista de Haría, Gregorio Barreto Biñoly en la Página Web que el Ayuntamiento de este municipio dedica a la historia del mismo y una breve alusión del catedrático de la ULPGC, Maximiano Trapero, en su extensa obra, “Religiosidad Popular en Verso”.

Antecedentes históricos

Como en los otros ranchos de pascuas, no sabemos la fecha de su aparición pero sí, que en este municipio del norte de Lanzarote ha habido mucha afición a estos grupos de cantadores. Barreto nombra hasta 3 ranchos en este municipio, situados en Mala, Máquez y el casco de Haría. Sin embargo Virgilio Paz, nacido en 1917 y antiguo componente del rancho de Haría, no conoció el rancho de Mala y nos respondió de la siguiente manera cuando le preguntamos al respecto:

“¿De Mala? que estuviera *mesturao* con alguno de los de aquí no le digo, sabe, había gente de Mala y hasta del Puerto.”

Sí que recordaba al Rancho de Máquez:

“En Máquez, amigo, había una rondalla mejor que la de Haría. De Máquez yo creo que no queda nadie, porque todos eran mayores cuando yo *pegué* a salir”

Según escribe el cronista de este municipio

“... desde los años de 1950 hubo un período bastante decadente, resurgiendo algo a principios de los 2000” (Barreto, Web Ayto. Haría)

Pero debió de ser antes porque el investigador de literatura oral Maximiano Trapero, en 1990, lo vio actuar en un encuentro de Teguiise:

¹⁹⁶ Estas entrevistas, realizadas en diciembre de 2013, aparecen en el Anexo de esta tesis.

“El conocimiento que tengo del Rancho de Pascua de Haría... es de haberlo visto actuar una sola vez en el Encuentro de Ranchos de Lanzarote celebrado en el Convento de San Francisco de Teguiise el 28 de diciembre de 1990.”

(2011, p. 571)

En cualquier caso actualmente hay un grupo de personas, ilusionadas con el proyecto de salvaguardar y recuperar la memoria de este simbólico colectivo jariano.

Componentes, ensayos e indumentaria

El número de componentes es aproximadamente 15, existiendo una intensa vinculación con la Agrupación Folklórica de Malpaís de la Corona, también de Haría.

Como nos decía Virgilio en el rancho que hubo en la primera mitad del S. XX el número de componentes estaba comprendido entre 10 y 15, todos hombres. Ahora, hay dos representantes del sexo femenino que son precisamente los miembros del rancho actual que hemos entrevistado y que llevan a cabo una interesante labor de investigación sobre las raíces de esta formación. La media de edad está entorno a los 30 años.

Utilizan un vestuario que consiste en una blusa de color caqui y un pantalón negro.

Los ensayos se hacen cuando se acerca la época navideña, y son relativamente fáciles de llevar a cabo por su mayoritaria pertenencia a la Agrupación Folklórica que se ha dicho.

Salidas/Actuaciones

Actualmente su acto más importante es la Misa del Gallo, el 24 de diciembre a las 24 horas en la Iglesia de Haría.

También participan en un encuentro de villancicos en el pueblo y en otros encuentros o actos de Navidad que se les invite.

El rancho antiguo, igualmente, tenía la Misa de la víspera de Navidad como salida fundamental, Virgilio recuerda que se situaban en el coro de la Iglesia para cantar y que en el besapié:

“Estábamos arriba en el coro, venía una mujer con el Niño y después venían los bailadores: Bernabé el de Máguez..., iban bien vestidos, con un ropa parecida a la del cura”

A sí mismo, nos confirmó que salían por las casas:

“A lo mejor, íbamos a una fiesta, en las casas nos invitaban a vino. Antes era: higos *pasaos* y vino”

Barreto dice lo siguiente:

Yo, personalmente, recuerdo de ver a estos Ranchos de Pascuas de una forma directa, en los años de 1940-1950, en mi pueblo de Máguez, y recuerdo que iban tocando y cantando villancicos por las calles y luego se metían todos los años en algunas casas de más confianza y se tomaban algunos dulces y restos de cochino y unos vasos de vino, y como mi padre, Marcial Barreto Figueroa, fue componente de estos Ranchos, los recibía en su propia casa

Nos aclaró que en su época no se pedía limosna y que se diferenciaba cuando la salida era del rancho y cuando era una parranda:

“Es distinto, cuando era parranda no llevábamos los *yerros* (se refiere a las espadas)”

Instrumentos musicales

Los instrumentos que utilizan son similares a los de otros Ranchos: Laudes, bandurrias, requinto, timple, guitarras, panderos, espadas, castañuelas, triángulo y una huesera.

En relación con los panderos, nuestras informantes nos comentaron lo siguiente:

Hay 2 o 3 panderos de los antiguos. Se suelen tocar 2 en las actuaciones, uno resbalando el dedo en la membrana (sin elementos internos) y el otro golpeándolo con el puño y sacudiéndolo (el que

tiene los elementos internos). En el 1991, cuando empezó Luz en el rancho, uno de los componentes antiguos del grupo llevaba una pandereta grande a ensayar.

Ahora hay 2 espadas, una se la dieron en Tiscamanita y de esa hizo una copia un herrero de Arrecife.

En el rancho antiguo, hubo un intento de introducir un violín pero no cuajó:

“Si pero no resultó, el violín lo tocaba Tomás, el padre de Basilio, tocaba *toa* clase de instrumentos”

Rancho de Pascuas de Tinajo (Archinech)



Figura 13: Rancho de Pascuas de Tinajo. Iglesia de San Roque (Tinajo) 2010¹⁹⁷

¹⁹⁷ Esta imagen la hemos obtenido de un video sobre el R. P. de Tinajo que aparece en el canal de Youtube de Nicolás Morao (<https://www.youtube.com/watch?v=MNuuMYQ0TcE>), correspondiente al Encuentro de Ranchos que este grupo organizó el 18-12-2010 en la Iglesia de San Roque de Tinajo y que contó con la participación de los “Auroros de Lorca”. Aunque estuvimos en Tinajo en 2009 participando en un Encuentro de Ranchos, no teníamos una imagen frontal del grupo.

Introducción

El Rancho de Pascuas de Tinajo es el único rancho de Lanzarote y Fuerteventura al que se le ha dedicado un trabajo documental extenso. En 2004 Manuel Lorenzo Perera y María Dolores García Martín publicaron un libro con el título, “Los Ranchos de Pascuas en Tinajo [Lanzarote].

Este documento ha sido nuestra principal fuente de información en este trabajo en el apartado teórico, y en el práctico, el análisis de los temas musicales que grabó este grupo en un CD publicado en 2004.

Tradicionalmente Tinajo ha tenido mucha afición a “cantar las Pascuas” y los numerosos ranchos que ha habido, a principios del S. XIX coexistían al menos 4 de estos colectivos, se nombraban en función del lugar de procedencia y/o la persona más representativa del mismo. Era usual que los grupos no tuvieran muchos componentes y su tiempo de existencia podía variar desde algunos pocos años hasta la centena o más pudiendo tener periodos cortos de inactividad por algún motivo.

Antecedentes históricos

Tinajo tiene una ermita desde el S. XVII y parroquia, bajo la advocación de San Roque, desde finales del siglo siguiente. No hay constancia de que hubiera un Rancho de Ánimas pero si existió Cofradía de Animas¹⁹⁸ y también un cuadro de ánimas¹⁹⁹.

Durante la primera mitad del S. XX se recuerdan 4 ranchos diferentes: Tinguatón, La Vegueta, La Costa, y Tajaste, siendo este último el que más perduró en el tiempo, llegando hasta principios de los años 60. Propiciado por Higinio Pérez Cabrera y con la participación de antiguos rancheros de diferente procedencia, 20 años más tarde se creó el rancho actual, “Rancho de Pascuas Archinech de Tinajo”, a partir del Rancho de Tajaste.

Según una informante, alguno de los ranchos antiguos llegó a danzar y cantar dentro de la Iglesia a principios del S. XX

¹⁹⁸ Se sabe de su existencia por una donación que se le hace en 1812

¹⁹⁹ Aparece en un inventario de 1764 firmado por Manuel Antonio de la Cruz

“... e incluso alguno de nuestros informantes, siendo niños, recuerdan ver al rancho cantando y pinchando (saltando) en el interior del templo.”

(Lorenzo y García, 2003, p. 114)

(Informante: Bibiana Guillén Rodríguez, 98 años en 2003)

Componentes, ensayos e indumentaria

Antes era habitual que se agruparan los miembros de una misma familia o vecinos, siempre hombres adultos, aunque también había algunos ranchos de niños y jóvenes.

Ciertas funciones dentro del colectivo e instrumentos musicales pasaban de padres a hijos, algo bastante usual en grupos con un elevado carácter endogámico.

Se empezaba a ensayar varios meses antes de Navidad para prepararse aunque paraban en noviembre pues consideraban impropio cantar y bailar en esa época. Este hecho denota que en el siglo XX, los ranchos que había en Tinajo habían perdido su función como rancho de ánimas.

Actualmente el Rancho de Tinajo-Archinech tiene unos 18 componentes, todos hombres y comienzan los ensayos en el mes de noviembre.

Visten una ropa semi-tradicional con camisa blanca, fajín negro, chaqueta y pantalón gris y zapatos marrones

Salidas/Actuaciones

Antiguamente, las fechas esenciales para sus actuaciones eran: la Noche Buena, El Último día del Año y la Víspera de Reyes y era costumbre, encontrarse después de oscurecer y pasar hasta la mañana siguiente cantando.

Hasta principios del S. XX el rancho actuaba en la Iglesia e incluso se bailaba alguna de las piezas pero, muy pronto se le negó la entrada, prohibición que duró hasta

los años 80. Estas tempranas exigencias en Tinajo, no llegaron a la mayoría de los ranchos hasta la década de los años 40 con la advertencia y edicto del Obispo Pildain.

En los trayectos entre las casas se solía interpretar “el Corrido” y en menor medida el “Zapateo”²⁰⁰.

No iban a las casas de los ricos ni entraban donde había luto, siendo en general, bien recibidos allá donde iban, siendo brindados con la mejor comida de la casa: carne de cochino, cazón (pescado) seco, truchas, frutas pasadas, manzanilla, vino, coñac, anís, ...

Normalmente los alojaban en la estancia más cómoda de la vivienda, con altares improvisados donde se ponían imágenes, cuadros de santos y fotografías de los parientes difuntos.

En su nueva andadura, a partir de los años 80, el rancho participa en la Misa de Nochebuena: al final de la misa hace “El Corrido”, “El Besapié” y sale de la iglesia con el “Zapateo”. Ha recuperado, en la segunda década del S. XXI, la costumbre de salir por las casas tocando y cantando, lo cual ha tenido una buena aceptación por parte de los vecinos²⁰¹. No se pide limosna pero los rancheros son agasajados y brindados por los anfitriones de las casas a las que acuden.

También participan en encuentros de ranchos, de villancicos, pasacalles y otras actuaciones en las que son requeridos.

Instrumentos musicales

En los ranchos antiguos se utilizaban los siguientes instrumentos:

Para los grupos infantiles: panderillos, sonajillas, castañetas y a veces botellas.

En los colectivos juveniles y ranchos de adultos: timple, espada, castañetas, guitarra, sonaja y pandero, laúd, bandurria y requinto.

²⁰⁰ El “Zapateo” es “el Corrido nuevo” y el “Corrido” es el “Corrido antiguo”.

²⁰¹ Información proporcionada por su actual director, Urbano Hernández.

Actualmente los instrumentos del Rancho de Tinajo son: panderos, espadas, huesera, requinto, guitarras, timplés, laúdes y bandurrias.

Rancho de Pascuas de Yaiza



Figura 14. Rancho de Pascuas de Yaiza. Arrecife (2009)²⁰².

Introducción

Se ha escrito muy poco sobre el Rancho de Pascuas de Yaiza. La información que presentamos aquí se ha obtenido a partir de una entrevista que realizamos a su director musical, Miguel Ángel Tavío Díaz en 2013 (se incluye como anexo al final de esta tesis).

Antecedentes históricos

El primer Rancho de nueva formación en Yaiza se creó a finales de los años 60 del S. XX por mediación de rancheros de Tías, en concreto del barrio de La Asomada pero este proyecto duró poco tiempo y el rancho dejaba de salir en los primeros años de la década siguiente.

²⁰² Foto publicada en el periódico digital, La Voz de Lanzarote Diario Digital <http://www.lavozdelanzarote.com/articulo/sociedad/ranchos-pascua-vuelven-alegrar-navidad-arrecife/20091228134943057273.html>

En 1979 comienza la andadura del grupo actual, formado por componentes del Rancho anterior y por nuevos integrantes, de todas las edades y con representación de ambos sexos.

Componentes, ensayos e indumentaria

Actualmente, el número de miembros oscila alrededor de las 18 personas, con una ligera mayoría de mujeres, siendo 3 de ellas solistas vocales (reparto equilibrado con los hombres). Las mujeres han sido una seña de identidad en los 2 últimos ranchos que ha habido en Yaiza.

Empiezan a ensayar en octubre y según nos dice M. A. Tavío:

“el número de ensayos depende de cómo vayan saliendo las cosas”.

No tienen una indumentaria fija pero en los últimos años suelen ponerse camisa morada y pantalón negro. Anteriormente simplemente se ponían una camisa blanca.

La media de edad del grupo está sobre los 40 años.

Muchos de los componentes del Rancho pertenecen también a la Agrupación Folklórica “Rubicón”²⁰³ lo cual es una ventaja porque en caso de necesidad se puede pedir ayuda a otros componentes del grupo folklórico.

Salidas/Actuaciones

En la primera etapa de su existencia y durante bastantes años estuvieron saliendo la noche de la Víspera de Reyes Magos por las casas del vecindario, salida que se solía prolongar hasta la mañana del día de Reyes pero por diferentes motivos se perdió esta costumbre:

²⁰³ Esta situación también se da entre el Rancho de Pascuas de Haría y la A. F. “Malpaís de la Corona” y el Rancho de Pascuas de Mácher

“empezó un montón de gente de afuera a vivir aquí y la gente mayor se fueron muriendo”, “también por dejadez nuestra... mira que yo ya tengo niños, que me tengo que estar en mi casa... es que yo tengo que ir a casa de mi suegra”

Hasta principios de los años 2000, su salida más importante era la actuación en la Misa de Noche Buena:

“La iglesia se abarrotaba. Entrábamos a oscuras tocando la contradanza alumbrados por faroles o con las velas de las personas que estaban dentro”

A continuación, en el Salón parroquial tenían una cena colectiva con la comida que llevaban los vecinos.

Desde la llegada del nuevo párroco se suspendió la “Misa del Gallo” y por tanto la actuación del Rancho de Yaiza en esta celebración.

En los últimos años, la primera actuación del grupo suele ser la segunda semana de diciembre en el acto de inauguración del belén de exposición pública que hace el Ayuntamiento de Yaiza. También participan en el Encuentro de Villancicos que se organiza en el pueblo y en los encuentros de ranchos u otros actos navideños en los que se pida su participación.

Instrumentos musicales

Los instrumentos que utilizan son similares a los de otros Ranchos: Laudes, bandurria, mandolina, timple, guitarras, espada (la hizo un herrero de Arrecife), castañuelas, panderos, triángulo, pájaros de agua y una huesera.

La presencia del pájaro de agua denota la influencia de los rancheros procedentes de Tías en la formación de este grupo y la mandolina no siendo un instrumento habitual en estos grupos no es extraño encontrarla en conjuntos de música tradicional en Lanzarote, de hecho se ha utilizado, que sepamos, en los Ranchos de Pascuas de Tías y San Bartolomé. Cabe destacar, como hecho excepcional, la utilización de un acordeón durante algunos años, algo que también ocurrió en el Rancho de Pascuas de Tías.

Los 2 panderos que tienen son normales (con sonajas en el marco). En algún caso los panderos habituales, comprados en una tienda de música, los han adaptado poniéndoles cascabeles, también por el exterior. Se tocan frotando el/los dedo-s por la periferia de la membrana.

Rancho de Pascuas de Mácher (Tías)



Figura 15. Rancho de Pascuas de Mácher (Tías). Iglesia de Haría (2013)

Introducción

Poco se ha escrito sobre este Rancho de Pascuas de Mácher. La única información que hemos encontrado es una ficha técnica dentro de la “Guía de Recursos y Espacios Culturales” del municipio de Tías, editado por el ayuntamiento de esta localidad en 2007 y en la que, entre otros temas culturales relacionados con el municipio, se mencionan todas las agrupaciones musicales.

La información que aquí aparece procede, en su mayoría, de la entrevista que hicimos en agosto de 2015 a Genaro Bonilla Bonilla (ver anexo de esta tesis), presidente, miembro fundador y principal artífice de que arrancara y continúe con buena salud este proyecto.

Antecedentes históricos

Este Rancho, como el de Yaiza, se considera heredero del rancho de La Asomada (Tías) y por ese motivo su repertorio tradicional e instrumentos musicales tienen mucha afinidad con el Rancho de Pascuas de Tías.

El Rancho actual nace en 1994 como iniciativa de algunas personas que sentían nostalgia del rancho antiguo que hubo en la zona y cuyos componentes eran de La Asomada y de Mácher, localidades próximas y pertenecientes ambas al municipio de Tías. Genaro recordaba de esta manera el rancho antiguo:

“Siendo niño salía detrás del Rancho (se refiere al Rancho de La Asomada-Mácher), iba por las casas, incluso a Puerto del Carmen y los convidaban con truchas y vino.”

Este rancho antiguo desapareció en la década de los años 60 por lo que en la formación del nuevo grupo pudieron contar con la participación de algunos de los viejos rancheros.

Componentes, ensayos e indumentaria

Con fluctuaciones dependiendo del año, el número de componentes está alrededor de veinte con equilibrio entre los dos sexos. En contra de lo habitual en otros ranchos, las solistas vocales suelen ser mujeres.

Como es habitual en la mayoría de las manifestaciones tradicionales, suele ser complicado involucrar a los jóvenes. Así lo expresa Genaro Bonilla:

Es muy difícil involucrar a la gente joven, siempre tienes que estar tirando de ellos: ir a buscarlos, poner los ensayos en función de ellos, fallan a los ensayos o dejan de venir porque dicen que tienen que estudiar... Tiene que gustarles un poquito, porque si no, obligados, así...

Así en relación con los ensayos:

“Si nos dejamos por la gente joven, mientras más tarde mejor, septiembre octubre. Los ensayos los ponemos en función de ellos.

Solemos ensayar una vez a la semana pero nunca vienen todos.”

En relación con el vestuario, los hombres visten camisa blanca y pantalón negro y las mujeres lo mismo pero además un chaleco bastante vistoso.

Salidas/Actuaciones

Cuando comenzaron participaban en la Misa del Gallo (noche del 24 de diciembre) a la medianoche pero más tarde por compromisos familiares, sobre todo, dejaron de hacer esta función.

En los últimos años participan en el Encuentro de Ranchos que se organiza en el teatro de Tías, algunos días antes del comienzo de la Navidad, y el 25 de diciembre en la Misa de Navidad que hay a las 12 del mediodía. También acuden a otros encuentros de ranchos y donde se les solicite de forma extraordinaria.

Instrumentos Musicales

Los instrumentos musicales que utilizan son similares a los de otros ranchos de pascuas: Guitarras, Bandurrias, Laúdes, espadas, panderos, castañuelas, huesera, triángulo y pájaro de agua.

También utilizan dos instrumentos que no son usuales: un tambor, típico de los grupos de folklore y unas claves. En estos momentos nadie toca el timble en el grupo.

Aunque tienen un pandero tradicional de los que se usan en los ranchos (con travesaño interior, cascabeles y esquilas), los que suelen utilizar los compraron en una tienda de música de Arrecife, seguramente, al ser más ligeros les resulta más fácil hacerlos sonar al arrastrar los dedos sobre la periferia de la membrana.

El grupo cuenta con 3 espadas pero como mucho utiliza dos simultáneamente. Genaro nos contó con detalle la forma en que hicieron 2 de esas espadas²⁰⁴, también con asesoramiento de Julián Rodríguez. La primera que tuvieron se hizo en la forja que tiene el padre de Julián en San Bartolomé.

Ranchos de Fuerteventura

Desgraciadamente solo se conservan 2 Ranchos en Fuerteventura de los muchos que hubo en la primera mitad del S. XX. Un estudio de campo podría rescatar alguno de los grupos de los que todavía pueden quedar componentes con vida: R. P. Pájara, R. P. de La Antigua, R. P. de La Oliva, R. P. Ampuyenta, R. P. de Casillas del Ángel...

Los dos ranchos que han sobrevivido: Rancho de la Purísima de Tiscamanita (Tuineje) y Rancho de Pascuas de Tetir (Puerto del Rosario) estuvieron durante alguna-s década-s desaparecidos pero han sido felizmente recuperados.

El R. P. de Tiscamanita, históricamente muy apreciado en Fuerteventura, es de los dos que han sobrevivido, el que presenta un repertorio tradicional más extenso.

²⁰⁴ Este procedimiento está explicado en el apartado de Organología de los Ranchos

Rancho de la Purísima de Tiscamanita



Figura 16. Rancho de la Púrisima de Tiscamanita delante de la Basílica del Pino (2008). Foto de O. Vizcaíno.

Introducción

Conocemos de la existencia de varios ranchos antiguos en Fuerteventura a través de testimonios orales, y algunos interesantes artículos como los escritos por Francisco Navarro Artiles (“El Pajar”, 1999 y 2000), un incasable investigador de las tradiciones majoreras.

Fue el Rancho de Tiscamanita con su cantador de “alante”, Emiliano Cabrera, el más renombrado y el que más tiempo se mantuvo de los grupos que llegaron a la segunda mitad del S. XX.

Antecedentes históricos

Hace pocos años el investigador y componente de este grupo, Felipe Bermúdez, hizo público el hallazgo de un documento en el que se confirma la fundación de la Cofradía de Ánimas de Tuineje en 1800, por lo que el Rancho de Ánimas de Tiscamanita debió empezar a funcionar poco después de esta fecha.

El Rancho de Tiscamanita tenía un huerto en propiedad en “Hoya de San Marcos”. Los productos de los cultivos se vendían y los rancheros administraban el dinero.

También participaba en las 3 festividades más importantes de la Navidad: Misa del Gallo, Año Nuevo y Epifanía.

El dinero que se conseguía se daba una parte al cura de la parroquia y otra para los gastos del grupo.

Navarro Artiles, nos dice lo siguiente en relación con la limosna (aguinaldo o aguinaldo) que todavía pedía el Rancho de Tiscamanita en 1972, aunque ya en decadencia:

Otro personaje del Rancho era el mochillero: se encargaba de recoger los aguinaldos, (los aguinaldos, los regalos que los vecinos daban a los rancheros). El mochillero los guardaba en la mochilla (mochila de lana tejida, típica de Fuerteventura). Con mucha frecuencia el mayordomo ejercía también las funciones del mochillero, y llevaba la sencilla contabilidad de los fondos recaudados, la mayor parte de ellos en especies. (Navarro, 1999, p. 40)

Aunque en su origen fue un Rancho de Ánimas, en estos momentos sería más apropiado hablar de “Rancho de Pascuas” o “Rancho de la Purísima” (puesto que la Inmaculada Concepción es la advocación mariana que se celebra en Tiscamanita).

Como ha pasado con la mayoría de los grupos, el Rancho de Tiscamanita estuvo algún tiempo sin salir (1977-1987)

Componentes, ensayos e indumentaria

El número de componentes, en los últimos años de existencia del rancho antiguo, no era superior a 10 y todos varones. Hoy la cantidad es aproximadamente el doble con equilibrio entre los dos sexos. Las solistas son en mayor proporción, mujeres.

Utilizan una ropa tradicional de Fuerteventura.

Los ensayos se hacen cuando se acerca la fecha de Navidad y la primera semana de agosto para la actuación de San Marcos.

Salidas/Actuaciones

El rancho antiguo salía por la tarde-noche del día de Todos los Santos (1 de noviembre) y continuaba la mañana del día siguiente, Santos Difuntos, cantando por las calles hasta el mediodía, momento en que iba a misa para hacer sus sentidas cántigas.

Navarro Artilles presenció y grabó en audio fragmentos de los Autos de los Reyes Magos que se celebraron en Betancuria entre 1957 y 1965. En estas representaciones participaron los ranchos de: Tiscamanita, Pájara²⁰⁵ y Antigua. Según el insigne investigador aruquense, estos “Autos” se llevaron a cabo por la Epifanía desde mediados del S. XIX hasta 1965 y los textos que se utilizaban en la dramatización eran obra de Gaspar Fernández y Ávila y fueron escritos en 1785²⁰⁶. Estos registros sonoros tienen un valor etnográfico incalculable. Sería una gran noticia, que el legado de Navarro Artilles (1928-2002) se catalogara y se pusiera a buen recaudo y a disposición de los investigadores.

Los ranchos que participaban tocaban villancicos; algunos tradicionales y otros compuestos para la ocasión pero todos en buen tono y apropiados a lo que se representaba:

²⁰⁵ Esto significa que los Ranchos de Pájara y Antigua son rescatables puesto que probablemente quedará gente viva que participó en ellos y existe grabación de sus actuaciones.

²⁰⁶ El insigne investigador aruquense hizo su tesis doctoral sobre el Teatro Tradicional de Navidad en Canarias

“Aún los villancicos de nueva creación suelen seguir la misma senda de la sencillez y de la devoción mariana que los del tipo tradicional, sin que se presenten ramalazos de crítica social o rasgos de humor de subido tono.

(Navarro, 1999, p. 41)

La participación de los Ranchos en el auto teatral consistía en interpretar sus cántigas entre los cambios de escena en la obra.

Al final de la misa²⁰⁷ tocaban villancicos mientras se hacía el Besapié.

El Rancho de Tiscamanita, también, participaba en la celebración del patrón de su parroquia, San Marcos (2ª semana de agosto), tanto en la misa como en la procesión que había a continuación para luego seguir cantando en algunas casas.

En la actualidad, la fecha más importante en las actuaciones de este grupo es la celebración de la Inmaculada Concepción (8 de diciembre): organizan un encuentro, hacen una salida simbólica a casas del vecindario y participan en la Eucaristía en honor de la Purísima.

En diciembre de 2013, tuvimos la oportunidad de asistir y grabar los actos en los que participaba este grupo. La salida, nocturna, es muy participativa, muchos amigos y curiosos se suman al rancho en su periplo por la zona del pueblo que toca visitar cada año. Algunos niños, portando faroles, abren la comitiva y marcan el paso, lo suficientemente lento para que a los tocadores les sea posible llevar a cabo su desempeño. Una vez que se llega a las casas acordadas, el Mayordomo, Ramón Rodríguez, hace la pregunta de rigor:

*En esta casa/Aquí, ¿se canta o se reza?*²⁰⁸

El objeto de la misma es respetar la voluntad del dueño de la casa que por estar de luto o cualquier otro motivo puede preferir una cosa u otra.

²⁰⁷ Entendemos que es una misa especial en la que se desarrolla el Auto de Reyes Magos. Suponemos parecida a la que hemos podido presenciar y, todavía se realiza, en la Noche de Navidad de Teguiise.

²⁰⁸ Algunas agrupaciones de la Península también tenían la costumbre de pedir limosna por las cosas y rogar cantando por las almas de los difuntos, utilizaban igualmente esa cortés fórmula para respetar la voluntad de los anfitriones. Lo mismo que otros ranchos de Lanzarote y Fuerteventura.

Aunque no se recauda dinero o comida, como se hacía antaño, los visitantes son brindados por los anfitriones en un ambiente festivo que disfrutan: el rancho, muchos vecinos y la familia.

También participa en las Fiestas de San Marcos, patrón de la Parroquia de Tiscamanita, a principios de agosto y en otros encuentros o salidas extraordinarias a las que se les invite.

Instrumentos musicales

A finales de los años 60 los instrumentos que participaban en el Rancho de Tiscamanita cuando cantaban ánimas eran: guitarra, timple, violín, laúd, pandero y 7 u 8 espadas (Navarro, 1999)

Llama la atención el elevado número de espadas que tenía el grupo, sobre todo teniendo en cuenta que los ranchos eran grupos con pocos miembros. También debemos resaltar la presencia del violín, instrumento que se ha adaptado muy bien a la música tradicional mayorera.

Los instrumentos musicales que utiliza ahora son prácticamente los mismos pero en mayor número a excepción de las espadas que ahora suelen ser dos y habría que añadir las bandurrias y el triángulo.

Rancho de Pascuas de Tetir



Figura 17. Rancho de Pascuas de Tetir. Iglesia de San Marcos (Tiscamanita, 2013)

Introducción

La información para redactar este apartado se ha obtenido de los artículos que Francisco Navarro Artilles dedicó a los Ranchos de Fuerteventura en cuaderno de etnografía canaria “El Pajar”, del programa de Tindaya TV dedicado a la Agrupación Folklórica y al Rancho de Pascua de Tetir²⁰⁹ y de las charlas informales que se han mantenido con su director musical.

²⁰⁹ Programa 14 de Tindaya TV, dedicado a la A. F. de Tetir, por su 40 aniversario, y al Rancho de Pascuas de la misma localidad. Este programa se puede encontrar en el Canal de Youtube de Tindaya TV: <https://www.youtube.com/watch?v=CQWezZvMUgA>

Como ocurre con los Ranchos de Pascuas de Haría y Yaiza, el Rancho de Tetir tiene una estrecha relación con la agrupación folklórica de su localidad²¹⁰. Su director musical y aglutinador es el conocido solista de timple Domingo Rodríguez Oramas.

Antecedentes históricos

No se sabe a “ciencia cierta” cuando empezó su existencia este grupo pero comenta Domingo Rodríguez que ya su bisabuelo estaba en él por lo que, como poco, estaba funcionando ya a finales del S. XIX.

Ana Rodríguez (91 años), vecina de Tetir y familia de componentes del rancho, habla de que para preparar las actuaciones en la Iglesia (Misas de Luz, Misa del Gallo...) en las que participaba el rancho, su abuelo los levantaba de madrugada.

Este rancho, como la mayoría de estas agrupaciones, tuvo históricamente la doble función de rancho de ánimas y rancho de pascuas. Comenta también, que cuando salían llevaban un burro para llevar lo que les daban que normalmente era en especie: trigo, lentejas, queso, etc. estos alimentos se vendían en la tienda y el dinero se al cura para las consabidos sufragios en favor de las ánimas del Purgatorio.

El Rancho continuó saliendo después de la Guerra Civil (1939) pero pocos años después, en las década de los 40, dejó de hacerlo. Cuando se recuperó, a finales del S. XX, lo hizo influenciado por otras músicas más actuales, especialmente la de las agrupaciones que cantan villancicos a “lo Divino” en Tenerife.

Componentes, ensayos e indumentaria

Actualmente hay unas 20 personas en el grupo con equilibrio entre hombres y mujeres aunque los solistas suelen ser del sexo masculino.

No tienen una indumentaria obligatoria.

²¹⁰ Tetir es una localidad del interior de Fuerteventura que pertenece al municipio de Puerto del Rosario.

La media de edad del grupo está sobre los 30 años con una gran variedad generacional.

Los ensayos se hacen en fechas próximas a la Navidad

Salidas/Actuaciones

Las actuaciones son en fechas Navideñas: Inauguración de belenes, pasacalles navideño, encuentros de ranchos...

Instrumentos musicales

Como en la mayoría de ranchos: Guitarras, tipples, requinto, laúdes y bandurrias, espadas, panderos, lapas, tambor y pájaro de agua.

5. Grupos parecidos a los Ranchos de Canarias en la Península Ibérica

5.1. Introducción

La existencia de cofradías de ánimas en territorio iberoamericano ha sido abundantísima a lo largo de su historia cristiana, su momento de mayor expansión y número fue el S. XVII tras el impulso que les dio el Concilio de Trento con la reafirmación del dogma del Purgatorio a finales del S. XVI.

Utilizar un “grupo musical” para pedir limosna, especialmente en Navidad, la época del aguinaldo y generosidad por excelencia, multiplicó los ingresos que obtenían estas agrupaciones. Estos cantadores de coplas, además: divulgaban la liturgia²¹¹, acertaban el tránsito por el Purgatorio y ayudaban a la cohesión social de la comunidad al visitar las casas de los vecinos. Estos grupos adquirieron mucha importancia y

²¹¹²¹¹ Téngase en cuenta que hasta finales de los años 60 del S.XX (tras el Concilio Vaticano II) la misa se hacía en latín y la mayoría del pueblo llano no entendía el mensaje que se quería transmitir desde el altar.

adoptaron para su cometido la música de la época que les pareció más propicia para llevar a cabo su labor.

En un principio el acompañamiento instrumental sería sencillo, dada la poca instrucción de las personas que participaban en estos grupos y al hecho de que en la lírica popular los instrumentos están supeditados a la autoridad de la voz. Algunos colectivos variaron o perdieron la música y estructuras de versificación que utilizaron en un principio y algunos pocos, milagrosamente, las han mantenido casi intactas hasta hoy.

En la España peninsular, las **“cuadrillas de ánimas”** y los **“campanilleros”** son las dos expresiones músico-religiosas, que conocemos, más parecidas a los Ranchos de Canarias. Las primeras auspiciadas por los franciscanos y carmelitas, y nacidas en el seno de las Cofradías de Ánimas y las segundas bajo la influencia de los dominicos y nacidas en las Hermandades de la Virgen del Rosario de la Aurora.

En función de lo que acabamos de escribir, serían las cuadrillas de ánimas las agrupaciones equivalentes a nuestros ranchos de ánimas allende los mares. Sin embargo en relación con las “músicas”, las que utilizan los grupos de campanilleros se asemejan más a la de los ranchos, especialmente a la de los ranchos de ánimas, ya que, algunos de ellos, han mantenido su estructura modal y ejecución melismática.

Como ha pasado con la mayoría de los Ranchos de Pascuas de Canarias, los grupos peninsulares también han tenido una adaptación a las corrientes musicales que se han ido sucediendo desde el S. XVII, especialmente: un giro a la tonalidad, pérdida parcial o total del canto melismático y adaptación de los ritmos a compases regulares. En algunos casos nos tememos que se han conservado parte de las letras pero la pérdida del repertorio musical ha sido completa y en su afán por recuperar la tradición han adaptado una música más o menos actual o antigua pero de procedencia culta a esas letras.

De forma general podemos decir que los grupos que han quedado descendientes de las antiguas cofradías y hermandades salen normalmente en los días más señalados de la Navidad, a la iglesia del pueblo y/o algunas casas de la vecindad y hacen una representación simbólica, pidiendo limosna o no, de lo que se hacía en otros tiempos. La música ha variado o se ha perdido y el sentimiento también (la sociedad ha cambiado

mucho en pocos años). No obstante valoramos positivamente el intento, con mayor o menor rigor, por preservar las costumbres típicas de los diferentes lugares.

5.2. Cuadrillas de ánimas (animeros)

Geográficamente se encuentran un gran número de cuadrillas de ánimas (más de 50) en la denominada “Comarca de los Vélez” que comprende parte de las siguientes provincias: Murcia, norte de Almería y Granada, noreste de Jaén y sur de Albacete.

La función histórica de estos grupos ha sido muy parecida a la de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias. Nacidos durante los siglos XVI y XVII a expensas de las Cofradías de ánimas tenían la obligación de pedir limosna que entregaban en las iglesias para que se dijeran misas por la salvación de las benditas almas del Purgatorio, siendo la Navidad la época más adecuada para salir por las casas realizando esta labor.

Su actividad principal la desarrollan en Navidad: “Misas de Gozo” y “Misa del Gallo”, Carreras y Pasacalles²¹², Autos de Reyes, Bailes por el Día de los Santos Inocentes, Encuentros... pero pueden participar en otros eventos durante el resto del año, especialmente en Cuaresma y Primavera: Bailes de pujas, Romerías, Mayos...

En el artículo publicado en 1996 en la *Revista de Folklore* podemos leer el siguiente comentario de un animero:

La cuadrilla de Animas -hasta siete distintas ha llegado a tener el pueblo- es una cosa y el baile otra. Y con una cosa y con otra vamos por todos los cortijos y nos dan dinero o pollos o lo que sea. Todo es para la Iglesia. A nosotros nos dan algo pero lo más, para las Animas, que lo gasta el cura en misas. Un año más y otro menos. En 1976 recogimos dieciocho mil duros
(Garrido, 1996, p. 61)

Las letras de las coplas y su proceder son muy similares a los de nuestros ranchos:

Por Pascua, el día del Nacimiento y cuando se tercié, salen a recorrer cortijos hasta que la noche o el cansancio aconsejan un respiro. Cada cuadrilla hace un camino, aunque luego coincidan en la Misa del Gallo para cantar al Niño Jesús.

Hoy, día del Nacimiento,
pasamos con alegría,

²¹² Pedida de limosna por las casas de los vecinos.

y traemos a esta casa
al Niño Dios y a María.
(Garrido, 1996, p. 61)

También participaban como lo hacían los Ranchos de ánimas y Pascuas en las “misas de Gozo”²¹³

Igual que en los ranchos, en estas agrupaciones es muy valorada la improvisación:

... llaman «guión al que canta primero, al que da el pie para que el resto sepa qué copla toca ahora». Los guiones son gente muy buscada; se les compromete con años de adelanto y ese compromiso es sagrado y pagado, como un trabajo más . Tienen la gracia de levantar el ánimo de la cuadrilla de Animas y de quien escuche. No todo el mundo vale para improvisar lo que se quiere decir. (Garrido, 1996, p. 62)

La recogida de limosna se hacía por las casas y llevando un burro para cargar los obsequios materiales:

Es un reto continuo cantado de guión en guión, de cuadrilla en cuadrilla. Así que con lo que los amos de las casas les dan: «vamos a suponer embutido y dulces, cenamos, aunque sea andando, tocando y cantando». Antes, para las limosnas solían llevar un burro con angarillas.
(Garrido, 1996, p. 62)

Los pies (estribillos) de las coplas que cantan tienen una intención y texto similar al de los ranchos pero con preferencia de los versos de 8 sílabas.

Como ocurre en algunos ranchos, cuando las cuadrillas llegan a una casa el Mayordomo pide permiso para cantar o rezar:

En las casas se sabe a qué hora llamarán las Animas a la puerta. El mayordomo pedirá permiso y si no hay luto, se cantará, y si lo hay, se rezará.

Ya se despiden las Animas
y muy contentas se van
en pago de tu limosna

²¹³ También llamadas: “Misas de Aguilando”, “Misas de Madrugada”, “Misas de la Aurora”, “Las Posadas” o como en Canarias, “Misas de Luz”, pues eran justo antes del amanecer y daban paso a la luz del día. De forma simbólica empezaban 9 días antes de la Navidad (novenario), como 9 meses estuvo embarazada la Virgen antes de dar a luz.

felices Pascuas te dan.

(Garrido, 1996, p. 62)

En Velez Blanco (Almería) se sigue saliendo por las casas en Navidades para pedir limosna por las ánimas.

Además de las analogías entre los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias, y las Cuadrillas de Ánimas de la Península que ya se han dicho, coinciden en la utilización de ciertas funciones del grupo heredadas de las Cofradías de Ánimas de las que proceden:

Rancho/Cuadrillero: los términos Rancho o Cuadrilla tienen la misma acepción en este contexto, grupo de personas.

Mayordomo (Rancho Mayor/Hermano Mayor): quien dirige, controla o supervisa las acciones del grupo.

Mochilero: persona encargada de custodiar la limosna, especie de tesorero.

Cantador de “alante”/ “guion” o “trovador”: persona que canta como solista e improvisa.

La Música

Los géneros musicales que se interpretan en las cuadrillas de ánimas: Coplas de Pascua, Aguilandos (Ánimas) o Trovos; El Pasacalles y El Melón, con una finalidad semejante a la del Pasacalles; Las Manchegas, las Jotas, los Fandangos, las Malagueñas y la Hierbabuena; y Las Parrandas, o las Seguidillas.

Los instrumentos son los propios del folklore peninsular: guitarra, laúd, bandurria, guitarrillo²¹⁴, violín, pandero, castañuelas, platillos²¹⁵ ..., a veces algún instrumento de viento como el clarinete o la dulzaina.

El Aguilando

²¹⁴ Cordófono de pequeño tamaño y sonido agudo.

²¹⁵ Platillos de pequeño tamaño que aportan el sonido metálico al conjunto. Para diferenciar este instrumento de los platillos, más usuales de gran tamaño, sería más adecuado denominarlos crótalos.

De entre todos los géneros musicales es el “Aguilando” el más característico y vistoso de las cuadrillas, pues a una música pegadiza se le suma la capacidad de improvisación del solista (guion o trovador).

Musicalmente se trata de una pieza en ritmo binario y vivo (rápido) que armónicamente utiliza los grados: I-V-VIm-III7 (p.e.: C-G-Am-E⁷) de forma cíclica, donde el tema musical suele durar 12 compases (3 compases por cada acorde). En su ejecución se suceden el estribillo y la copla (estrofa), en la que el solista demuestra su habilidad para improvisar.

5.3. Los Campanilleros (campanilla o campanas de auroros)

Existen muchas agrupaciones de este tipo, con un fin devocional similar, en Andalucía, Extremadura, Castilla la Mancha y Levante. Se caracterizan por el canto de coplas de carácter religioso al alba y por la utilización de una campanilla que marca el ritmo de la música. Su música y actividad están más vinculadas a la Iglesia que la de las cuadrillas.

Los campanilleros mejor conocidos, y probablemente los que han conservado más pura esta tradición, son los *Auroros de Murcia*.

Santo Domingo de Guzmán (S. XII), fundador de la Orden de Santo Domingo (Dominicos) tuvo una aparición en la que la Virgen, le encomendó que rezara el Rosario, lo que dio lugar a la veneración y advocación de la Virgen del Rosario por parte de los dominicos.

Las hermandades encomendadas a esta Virgen tenían la costumbre de hacer procesiones durante la aurora (madrugada, antes de la salida del sol), en las que se cantaba y recitaba el Rosario.

La conocida expresión “terminó como el rosario de la aurora” hace referencia a una trifulca que hubo en una de estas procesiones. No está claro el motivo pero parece que los disturbios fueron causados por una lucha entre cofradías rivales o bien por un grupo de maleantes anti-religioso contra una de estas cofradías.

Existe un palo flamenco llamado “los campanilleros” pues se inspiró en un tema que interpretaba una de estas cofradías, de la misma manera que la letra habla de estos

sacrificados y respetados cantadores del alba. Fue el “cantaor” flamenco Manuel Torre quien empezó a cantarlo y la “Niña de la Puebla” quien hizo una versión que llegó a ser muy conocida²¹⁶. Por otra parte cantantes/compositores de renombre han hecho alguna composición dedicada a la figura del campanillero: Antonio Molina (fandango), Carlos Cano (marcha religiosa)...

Ciclo de funcionamiento de los Auroros

- Pasión o Cuaresma: del Miércoles de Ceniza al Sábado de Gloria (al final de la Semana Santa)
- Navidad: periodo navideño
- Difuntos: octubre y noviembre
- Ordinario: Fuera de las fechas señaladas anteriormente.

En el verano no suelen cantar los auroros.

La Música

Además de la campanilla, otros instrumentos musicales que utilizan los campanilleros son: triángulo, caja china, pandereta, rascador, cántaro y alpargata, botella, palillo, esquila, guitarra, guitarro, laúd, bandurria... e incluso más recientemente, instrumentos de viento (fliscorno, trompeta...)

En el caso de los Auroros, su música es a capella (solo voces), acompañados de una campanilla para marcar el ritmo, y pueden hacer polifonía (varias voces simultáneamente) o canto a una sola voz. Normalmente se trata de canto antifonal (diálogo entre dos coros) pero en algunos casos puede ser reponsorial (diálogo entre un solista y el coro)

A modo de ejemplo haremos un breve análisis musical del repertorio del coro de campanilleros “Nuestra Señora de la Soledad” perteneciente a la Hermandad de Santiago de Castilleja de la Cuesta (Sevilla).

²¹⁶ Otros cantantes famosos que lo han interpretado son: Rafael, Rocío Jurado y Manolo Escobar.

Se compone de *coplas de campanillas* y *coplas de pastores*, también llamadas *de villancico*.

Las diferencias más importantes entre coplas de campanillas y de pastores (villancico) es que las segundas se interpretan con un movimiento más rápido y en modo mayor (carácter alegre) y las primeras son lentas y en modo menor (carácter triste).

El ritmo en ocasiones varía en los tiempos del compás (pueden ser 7, 6 o 2) y hace una parada para diferenciar las partes de la copla. El canto a veces es responsorial (solista-coro) y a veces el coro adquiere protagonismo haciendo solos con polifonía. El acompañamiento armónico utiliza acordes básicos: I-V7/ IV-I-V7-I en modo menor (copla de campanilla) o mayor (copla de pastores).

Como ocurre con el compás, la estructura de versificación, no es estricta: mayoritariamente hay versos decasílabos (10 sílabas) pero en alguna ocasión son endecasílabos o pentasílabos. Tampoco hay una rima definida.

A modo de ejemplo, una Copla de Campanilla:

Cuando estaba la Virgen María
Sola en su aposento haciendo oración
Por la puerta se le ha entrado un ave
vestido de blanco que parece halcón
y la saludó
Oh que reina tan “esparecida”
por madre del verbo la ha escogido Dios

5.4. Cofradía de Ánimas de Casar de Cáceres

Esta Cofradía se creó en 1610 con el nombre de “Cofradía de las ánimas del Purgatorio de Casar de Cáceres”. En la actualidad no existe como tal y el colectivo vecinal²¹⁷, por identificación con la tradición, ha asumido algunas de sus funciones. De forma rotativa cada año se nombra a un mayordomo y cuatro diputados que toman posesión de su cargo en una misa de sufragio el último domingo del mes de noviembre.

²¹⁷ Probablemente los vecinos que tienen más relación con la parroquia y los actos que se organizan desde la misma.

Como ya hemos comentado, además de las actividades obligatorias de los cófrades: pago de las cuotas establecidas, asistencia a misas y entierros, favorecer a los compañeros y otras personas que lo necesiten, pedir limosna por las ánimas... existían actividades complementarias que permitían la subsistencia del grupo: bailes, rifas, representación de obras de teatro...

En un librito informativo que publicó la Univesidad Popular, “Helénides de Salamina” de Casar de Cáceres, podemos leer lo siguiente

Dentro de los quehaceres de la cofradía a lo largo del año cabe destacar su doble carácter piadoso y festivo, dentro de lo primero, se hacen veinticuatro misas (dos al mes) en favor de los difuntos de la parroquia, la Ronda de Reyes y el reparto de las Bollas (dos al año). En relación a su carácter festivo se celebra el Ramo. (Cortés, 1996, p. 6)

Desde el punto de vista que nos ocupa en este trabajo es la “Ronda de Reyes o Ronda de Ánimas” la función de este colectivo que presenta más interés:

“Durante los primeros seis días del año el mayordomo y los diputados, al anochecer, recorren el pueblo rezando y cantando por las ánimas del Purgatorio, acompañados de familiares directos siendo todos varones.” (Cortés, 1996, p. 7)

Igual que en otros grupos se utiliza la consabida fórmula:

Mayordomo: Ave María Purísima

Dueño/a de la Casa: Sin pecado concebida

Mayordomo: ¿Se canta o se reza?

Normalmente se elige la primera opción pero en el caso de que hubiese un finado reciente en la familia se podía optar por la segunda.

En 2005 tuvimos comunicación escrita con el párroco de esa localidad (Ceferino de las Heras²¹⁸) e intercambiamos información, por lo que a través de un video casero que nos envió pudimos seguir el desarrollo de una salida actual: la música tradicional se ha perdido y se cantan/recitan algunas pocas coplas que se repiten en las casas a las que

²¹⁸ Este cura, muy querido en Casar, dejó esta parroquia a finales de 2014 después 25 años de acción pastoral en esa localidad.

van. No utilizan ningún instrumento musical, pues la campanilla que llevan se hace sonar como aviso y no para acompañar el “canto”.

Cofradia de Ánimas de Casar de Cáceres Canto actual



Figura 18. Tonadilla que cantan los cófrades en Casar de Cáceres cuando piden limosna

Además de la limosna (ahora en dinero) los visitantes son agasajados con dulces, licores y comidas características de la época navideña.

Desgraciadamente los instrumentos musicales y los cantos, que debieron acompañar a los cófrades en sus salidas para pedir limosna, se han perdido.

CAPÍTULO 4

La Música en la ESO: Música y Danza Tradicional de Canarias y el Método Kodaly

En este capítulo sentaremos las bases de la enseñanza musical, particularizando a la etapa de la Educación Secundaria Obligatoria (ESO), la Comunidad Autónoma de Canarias y los contenidos tradicionales. El Método Kodaly es una referencia obligatoria en la enseñanza-aprendizaje de la música y danza tradicional.

1. La materia de Música en la ESO. Canarias

1.1. Currículo de la ESO para Canarias. Referencias a la Música y Danza tradicional

En este apartado vamos a reflejar las propuestas más novedosas del plan vigente en España (LOE), centrándonos en la materia de Música, y dentro de ésta, cómo se contempla el tema que nos ocupa en este trabajo: la música y danza tradicional de Canarias.

Canarias desde 1982 es una de la Comunidades Autónomas de España, virtud por la cual tiene entre otras atribuciones, competencias en materia de Educación:

La Ley Orgánica 10/1982, de 10 de agosto, del Estatuto de Autonomía de Canarias, modificada por la Ley Orgánica 4/1996, de 30 de diciembre, confiere a la Comunidad Autónoma el ejercicio de las competencias legislativas y de ejecución de la enseñanza, en toda la extensión, niveles, grados, modalidades y especialidades, sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 27 de la Constitución y en las Leyes Orgánicas que lo desarrollen.

Asimismo, corresponde a la Comunidad Autónoma de Canarias el 35 por ciento de los horarios escolares para la impartición de sus incorporaciones propias tal como establece la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

(D. 127/2007, p. 12880)

La ESO (Educación Secundaria Obligatoria) cierra la educación obligatoria para los españoles por lo que muchos jóvenes que no quieren estudiar se ven en la necesidad

de permanecer en esta etapa e intentar titular para poder acceder al mercado laboral o a ciclos de formación profesional.

La Educación Secundaria Obligatoria constituye, junto con la Educación Primaria, la enseñanza básica y obligatoria. Ante un período de tiempo tan largo como crucial en el desarrollo de la persona, se precisa de una estrecha coordinación entre ambas etapas educativas con el fin de garantizar la debida coherencia. No obstante, la Educación Secundaria Obligatoria supone la configuración de un período educativo con identidad propia para los alumnos y alumnas de edades comprendidas, con carácter general, entre los doce y los dieciséis años.

La nueva ordenación educativa se plantea con una organización común en los tres primeros cursos de la etapa, mientras que el cuarto curso se configura con un carácter orientador para dar respuesta al doble carácter terminal y preparatorio de la etapa, que exige garantizar una formación básica, y favorecer un conjunto de aprendizajes que permitan tanto la continuación de otros estudios como la incorporación al mundo laboral y social. (D. 127/2007, p. 12880)

La novedad más sobresaliente de esta ley, con respecto a la LOGSE, es la aparición de las competencias:

Se entiende por competencias básicas el conjunto de conocimientos, habilidades y actitudes que debe alcanzar el alumnado al finalizar la enseñanza básica para lograr su realización y desarrollo personal, ejercer debidamente la ciudadanía, incorporarse a la vida adulta de forma plena y ser capaz de continuar aprendiendo a lo largo de la vida. (D. 127/2007, p. 12884)

Que sirven para:

La inclusión de las competencias básicas en el currículo permite identificar aquellos aprendizajes que se consideran imprescindibles para integrarse en la sociedad de modo crítico, contribuyendo a una formación que permita ejercitar los derechos y obligaciones ciudadanos, y a la adquisición de los elementos básicos de la cultura para así conocer e interpretar el medio que rodea a los alumnos y alumnas y, sobre todo, seguir aprendiendo de manera autónoma a lo largo de la vida. Sin embargo, debe entenderse que no existe una relación unívoca entre la enseñanza de determinadas materias y el desarrollo de ciertas competencias básicas. Cada una de las materias contribuye al desarrollo de diferentes competencias y, a su vez, cada una de las competencias básicas se alcanzará como consecuencia del trabajo en varias materias. (D. 127/2007, p. 12880)

Los 4 cursos que integran la ESO están integrados en dos ciclos: 1º y 2º de la ESO pertenecen al 1º ciclo y, 3º y 4º al 2º ciclo. Además:

La Educación Secundaria Obligatoria presenta una organización común de materias en los tres primeros cursos de la etapa, a diferencia del cuarto curso que tiene carácter orientador, tanto para los estudios posobligatorios como para la incorporación a la vida laboral. (D. 127/2007, p. 12881)

Dentro de los elementos básicos de la cultura, que los alumnos deben haber adquirido cuando terminan la ESO está el aspecto artístico:

“La finalidad de la Educación Secundaria Obligatoria consiste en lograr que el alumnado adquiera los elementos básicos de la cultura, especialmente en sus aspectos humanístico, artístico, científico y tecnológico...” (D. 127/2007, p. 12881)

En el anexo de la ley dedicado a la materia de música se trazan las líneas principales de actuación durante la etapa:

La materia se seguirá articulando en torno a dos ejes fundamentales: percepción y expresión, lo que permitirá considerar la música como lenguaje, es decir, un código comunicativo capaz de transmitir mensajes relacionados con los sentimientos y la imaginación. Además, en su dimensión estética posibilitará valorar los sonidos producidos y percibidos, y asimismo servirá como fuente de experiencia placentera y como medio de relación social y de comunicación entre los seres humanos.

(D. 127/2007, p. 13157)

La percepción es uno de los dos ejes principales en los que se articula la materia de música y está relacionada directamente con la escucha activa en busca siempre del aprendizaje significativo:

Las capacidades perceptivas en la educación musical implican el desarrollo de los elementos básicos de la escucha activa para discriminar los elementos integrantes en el hecho musical; la audición activa para relacionar lo escuchado con los conocimientos previos y con los diferentes elementos integrantes de la obra; y, por último, la memoria comprensiva para asociar unos elementos a otros y para relacionarlos con experiencias musicales anteriores.

(D. 127/2007, p. 13157)

También se introduce el movimiento y la práctica instrumental como los dos elementos esenciales de la expresión musical:

De igual forma, con el movimiento y la coordinación corporal se cultiva el ritmo a la vez que se estimula la observación auditiva y se globaliza la realización musical. Las habilidades instrumentales llevan aparejadas otras más complejas como las destrezas motrices, auditivas, visuales y táctiles. (D. 127/2007, p. 13157)

Los otros elementos importantes que participan en el planteamiento de la asignatura de música son la creación musical, la danza y las TIC:

Los objetivos de la materia potencian capacidades de expresión, de creación, de percepción y de actitud hacia el hecho sonoro. Asimismo, se introducen aspectos relacionados con el movimiento y la danza, y la consideración lúdica de la música. De igual forma, se incide en la presencia de las tecnologías de la información y de la comunicación. (D. 127/2007, p. 13158)

Como no podía ser menos, se mencionan los contenidos canarios:

“Por último, se alude al conocimiento, al respeto y a la valoración de las obras y manifestaciones musicales más significativas de Canarias y su relación con las del resto del mundo.” (D. 127/2007, p. 13158)

Los contenidos se han agrupado de 1º a 3º de la ESO por un lado y 4º de la ESO por otro. Esta distribución se ha hecho atendiendo al doble carácter de curso terminal y puente hacia etapas superiores que tiene cuarto. Dentro de cada grupo, los contenidos se asignan a varios bloques específicos que son:

Primero-Tercero

I Escucha; II Interpretación; III Creación y IV Contextos Musicales

Cuarto

I Audición y referentes musicales; II La práctica musical; III Música y Tecnologías

Sin embargo el profesor tiene libertad a la hora de combinar e impartir los diferentes bloques:

Esta organización de los contenidos en torno a bloques y ejes pretende presentarlos de forma coherente. No existe, sin embargo, prioridad de uno sobre otros ni exigencias por las que se deba partir preferentemente de uno de ellos. En otras palabras, en la práctica educativa se produce una interacción constante entre los distintos bloques, entre los ejes y entre los contenidos.

(D. 127/2007, p. 13158)

Se termina la introducción a la materia de Música, en el Decreto del Gobierno de Canarias, haciendo una síntesis de intenciones:

Para concluir, el desarrollo de este currículo va encaminado a aportar a los adolescentes una formación musical general que conjuga lo teórico y lo práctico, fomenta su sensibilidad y creatividad, despierta su curiosidad por la música y el resto de manifestaciones culturales. En definitiva, contribuye a formar ciudadanos capaces de disfrutar, valorar críticamente e implicarse en la diversidad de opciones que la música ofrece. (D. 127/2007, p. 13158)

Menciones explícitas en el currículo de la LOE (Canarias) que hacen referencia a la música y danza tradicional del Archipiélago:

Dentro de los objetivos de etapa:

e) Conocer y valorar con sentido crítico los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y del resto del mundo, así como respetar el patrimonio artístico, cultural y natural.

f) Conocer, apreciar y respetar los aspectos culturales, históricos, geográficos, naturales, sociales y lingüísticos de la Comunidad Autónoma de Canarias, contribuyendo activamente a su conservación y mejora. (D. 127/2007, p. 12882)

Que en la materia de Música se concreta de la siguiente manera:

“11. Conocer, analizar, valorar y respetar las manifestaciones musicales tradicionales, clásicas y actuales más representativas del patrimonio cultural canario, situándolas en su contexto sociocultural.” (D. 127/2007, p. 13161)

Dentro de las 8 competencias básicas (CCBB) que se contemplan en la ESO, la que está más directamente relacionada con la materia de Música es:

F. Competencia Cultural y artística

A través de esta competencia el alumnado podrá **apreciar, comprender y valorar de manera crítica la variada gama de manifestaciones culturales y artísticas, familiarizándose con éstas mediante su disfrute y su contribución para conservar y mejorar el patrimonio cultural y artístico.** Supone el dominio de las destrezas necesarias para la expresión de ideas, experiencias o sentimientos de forma creativa. (D. 127/2007, p. 12884)

Que en la materia de Música se concreta de la siguiente manera:

La música se relaciona de forma directa con la adquisición de la competencia cultural y artística en todos los aspectos que la configuran. **Fomenta la capacidad de conocer el hecho musical que lleva implícito disponer de actitudes y habilidades de pensamiento perceptivas, comunicativas y de sensibilidad, lo que permite poder acceder a manifestaciones culturales y musicales de diferentes pueblos, épocas y estilos, para comprenderlas, valorarlas y disfrutarlas.** Puede potenciar así actitudes abiertas y respetuosas, estableciendo conexiones con otros lenguajes artísticos y con los contextos social e histórico a los que se circunscribe el hecho musical. El fundamental papel que juega la expresión en la orientación de esta materia, en la que se trabajan contenidos relacionados con la interpretación, la improvisación y la composición tanto individual como colectiva, será lo que permitirá adquirir habilidades para expresar ideas, sentimientos y experiencias de forma creativa. Por otra parte, comprender mejor el hecho musical lleva unido su consideración como fuente de placer y de enriquecimiento personal.

(D. 127/2007, p. 13159)

En Canarias la materia de Música está estructurada de la siguiente manera:

Tabla 7

Distribución de la materia de Música en la ESO (Canarias)

CICLO	CURSO (ESO)	CARÁCTER	HORAS /SEMANA
PRIMER	PRIMERO	NO SE IMPARTE	
SEGUNDO	SEGUNDO	OBLIGATORIA	3
	TERCERO	OPTATIVA CON TECNOLOGÍA	2
	CUARTO	OPTATIVA	3

Los contenidos que están relacionados con el área de Música son los siguientes:

Primero-Tercero

II Interpretación

3. El cuerpo como medio de expresión corporal

3.3. Interpretación de danzas tradicionales de diferentes culturas, así como las propias de las Islas Canarias.

(D. 127/2007, p. 13163)

IV Contextos musicales

1. La música como patrimonio cultural en la sociedad occidental y en otras culturas.

1.1. Audición de músicas de diferentes géneros, estilos, formas y culturas.

1.3. La música tradicional y popular en Canarias.

(D. 127/2007, p. 13164)

Cuarto

II. La práctica musical

3. Práctica de diferentes estilos de danzas para ejercitar la movilidad y la habilidad corporal.

3.3. Interpretación de danzas de las Islas y de diferentes culturas.

(D. 127/2007, p. 13169)

Si comparamos estos contenidos con los que se impartían en el plan anterior (LOGSE):

Primero

Contenidos

Conceptos

...

II. La voz, los instrumentos y el movimiento y la danza.

1. La voz en la música

...

- **La canción tradicional canaria.**

2. Los instrumentos como medio de expresión musical.

...

- **Los instrumentos de la música tradicional canaria.**

...

III. La música en la cultura y en la sociedad occidental.

...

2. **La música tradicional en Canarias.**

Actitudes

...

8. Interés por conocer las manifestaciones musicales tradicionales y actuales del contexto occidental, así como sus manifestaciones concretas en Canarias.

(D. 51/2002, pp. 6289-6290)

Segundo

Contenidos

Conceptos

...

II. La voz, los instrumentos y la danza.

...

2. La danza

...

- **Danzas canarias.**

(D. 51/2002, p. 6291)

Cuartos

Contenidos

Conceptos

IV. La música tradicional en Canarias y en España.

...

2. El canto y la danza.

3. Organología.

(D. 51/2002, p. 6296)

Podemos decir que en el plan antiguo (LOGSE) había una leve mejoría en lo que a tratamiento de la música y danza tradicional se refiere. Para empezar se contemplaban los instrumentos musicales tradicionales y la canción tradicional que en la LOE no se tienen en cuenta, por lo menos explícitamente.

Criterios de evaluación 1º-3º ESO

9. Conocer y valorar las principales manifestaciones musicales propias de Canarias (tradicional, popular, actual) así como sus representantes más significativos situándolos en su contexto. (D. 127/2007, p. 13167)

En los **criterios de evaluación de 4º de la ESO** no se hace ninguna referencia explícita a la música o danza tradicional de Canarias.

Ciertamente el Currículo de la ESO para Canarias no le da especial importancia a la música tradicional

Se nombra de pasada en algunos apartados en una visión global que contempla igualmente otros géneros musicales y la música de otras culturas.

Hemos extractado las partes del currículo que hacen alusión directa a la música y danzas tradicionales.

1.2. Alumnado de la ESO

Las características psicológicas de los alumnos de la ESO, están íntimamente vinculadas a su edad (normalmente, de 12 a 16 años), en relación con la materia de Música:

"En la vida de un niño la experiencia musical decisiva aparece entre los seis y los dieciséis años. Durante esta época de crecimiento es cuando es más receptivo y cuando muestra mayor talento" (Lucato, 2001, p. 5)

En esta etapa hay un proceso muy dinámico de su evolución mental y fisiológica (adolescencia), su pensamiento es formal y pasa de ser lógico concreto a abstracto (Piaget, 1979), es decir el alumno utiliza un razonamiento lógico, considerando situaciones posibles, más allá de las que se le plantean directamente, este pensamiento

es el germen del pensamiento científico. Esto nos lleva a preparar y adaptar las unidades didácticas a sus posibilidades cognitivas.

Por otra parte en estas edades los jóvenes experimentan importantes transformaciones fisiológicas que afectan especialmente a su constitución fisiológica-sexual, y por tanto a su relación con las otras personas, entre ellos: compañeros de clase y profesores.

En una época de cambio tan intenso en sus vidas, no tienen establecidas sus convicciones personales y por lo tanto sus apreciaciones y procederes. En esta situación de inestabilidad que hemos descrito es importante que vean en su profesor justo lo contrario: alguien estable y seguro.

1.3. Profesorado de la ESO

Para este apartado nos hemos apoyado especialmente en el libro de Josep Lluís Zaragoza²¹⁹: “Didáctica de la música en la educación secundaria”

Se queja Lucato de que en la ESO, todavía (2001) algunos profesores siguen con un planteamiento teórico-histórico de la Música:

Y por último el profesorado que imparte Música en la Educación Secundaria cuya formación inicial es muy variada (Conservatorio, Musicología...) normalmente carece de una formación pedagógica y didáctica, este profesorado no ha realizado demasiados cursos de formación ya que no los necesitaba para impartir "Historia de la Música", que es a lo que se reducía la Educación Musical en esta etapa. Todavía gran parte de este profesorado es reacio al cambio y sigue con la misma práctica docente mantenida hasta ahora, asumiendo como mucho el bloque de Audiciones y el de Música en el Tiempo, con un tratamiento didáctico que nada tiene que ver con los objetivos de la LOGSE. (2001, p. 5)

Zaragoza considera cuatro ejes esenciales para la formación de los docentes en la ESO:

²¹⁹ Josep Lluís Zaragoza es catedrático de música de enseñanza secundaria y profesor titular en la ESMUC (Escuela Superior de Música de Cataluña) además ha colaborado con las instituciones catalanas para la elaboración del currículo de artes escénicas, música y danza de esa comunidad.

- Un perfil de competencias docentes adecuado: se debe establecer un marco de relaciones afectivas que sea efectivo para la enseñanza y aprendizaje.
- Aprendizaje musical significativo: de tipo constructivista y válido para la vida cotidiana de los alumnos.
- Metodología didáctica: adaptación del profesor a cada situación y cada bloque curricular por medio de la reflexión en la acción.
- Las estrategias de enseñanza: dispositivos pedagógicos que optimizan el proceso didáctico, por una parte optimizar la instrucción de los contenidos y por otra ser capaces de motivar a los discentes.

Todo lo que ocurre en las clases, las variables que intervienen en la configuración de la dinámica social del aula, obligan al docente a una continua actualización de datos que recibe de la retroalimentación originada durante la interacción de datos que recibe de la retroalimentación originada durante la interacción con sus alumnos. (Zaragozá, 2009, p. 19)

Asimismo, la autoestima y el compromiso profesional son imprescindibles para trabajar con optimismo y confianza en nuestras acciones. Optimismo que debe alimentarse, básicamente, mediante motivación intrínseca, sin esperar excesivas recompensas de un contexto social que suele ser más hostil que lisonjero. (Zaragozá, 2009, p. 21)

A menudo, el contexto sociocultural y organizativo de la enseñanza es de tal complejidad que la inmediatez lo condiciona todo y el aula se convierte en un espacio de gestión de las problemáticas y de los conflictos que genera y proyecta la propia sociedad en los centros educativos. (Zaragozá, 2009, p. 27)

Según Zaragozá las etapas primaria y secundaria comparten:

“... los objetivos generalistas fundamentales en una educación musical para todos los alumnos sin excepción y, evidentemente, el contenido en sí: la música como contenido de aprendizaje vivencial.” (2009, p. 35)

Tanto las habilidades de conducción dinámica del grupo-clase, como las destrezas docentes en conseguir que los alumnos muestren una predisposición, no sólo para aprender, sino para participar activa y ordenadamente en los aprendizajes de expresión musical grupal, suponen una clara distinción entre las competencias de los docentes de primaria respecto a los de secundaria. (2009, p. 36)

En relación con el perfil que debe presentar el profesor de secundaria dice:

“... el requisito competencial que el docente debe cumplir es, básicamente, una formación epistemológica y didáctica suficiente que incluya (conditio sine qua non) la capacidad de transmitir pasión musical.” (2009, p. 36)

Refiriéndose a los profesores de primaria considera:

Los primeros mantienen relaciones con sus alumnos de forma muy cercana y profunda que se traduce en una forma de control y de poder que les permite conducir la dinámica grupal con una gran efectividad. En cambio, los profesores de secundaria deben negociar de manera más abierta las normas y los comportamientos del alumnado. (Zaragozá, 2009, p. 36)

En el 2º ciclo de la ESO los alumnos son reacios a cantar:

La competencia docente para conseguir el aprendizaje no es únicamente el dominio de la didáctica del canto, sino la capacidad de gestionar con asertividad la dinámica para liderar el proceso de liberación de los impedimentos psicológicos, de las barreras represivas que imponen los códigos de conducta adolescente que hace que algunos de ellos se bloqueen.

El contexto didáctico confluyen una serie de elementos que interactúan haciendo posible la actividad educativa de enseñanza y aprendizaje: alumnos, profesores, objetivos, contenidos y metodologías.

Para llevar a cabo su tarea adecuadamente, el profesor:

“Es primordial que el profesional de la docencia ajuste un autoconcepto positivo de sí mismo y de su capacidad para incidir en una realidad educativa contemporánea, dinámica y cambiante, en la que debe desenvolverse.”

(Zaragozá, 2009, p. 85)

En muchas ocasiones la música que propone el profesor no es del gusto de los alumnos:

El aprendizaje musical en el aula y el gusto por la música de los alumnos no siempre han formado un dúo bien avenido. Lo que en realidad debería ser una espiral hacia la excelencia por el

conocimiento y el placer musical, a menudo se ha convertido en un cruce de caminos divergentes: una cosa es la música (mi música), y otra muy distinta la clase de música (la música del profesor)... debemos encontrar el terreno común para iniciar juntos el proyecto de enseñar y aprender música en el aula (Zaragozá, 2009, p. 85)

Conviene aclarar que la música igual que cualquier materia: matemáticas, ciencias, lengua,... conlleva un esfuerzo para su aprendizaje, y no podemos obviar el placer de conseguir el resultado deseado, lo deseable es lograr una espiral donde el esfuerzo se realimente con el deleite del resultado que se obtiene con trabajo.

Los adolescentes tienen sus propios gustos musicales y en muchos casos pasan mucho tiempo escuchando su música preferida y con la que se identifican, debemos ser respetuosos, conocer y tener en cuenta sus preferencias. Conviene ir desde las músicas que les gustan a ellos hasta las músicas que el profesor considera que deben aprender e intentar que se interesen por esas músicas.

Cada docente tiene una formación y un perfil singular que le hace más eficaz hacia un determinado tratamiento de los contenidos que hacia otro. Por ello su obligación es mejorar en los aspectos en que se muestra menos seguro y saber, y saber enseñar, tanto desde el conocimiento perceptivo como expresivo, la variedad de los estilos y las estéticas musicales que se proyectan en el DCB. De hecho, el planteamiento basado en la música moderna que se identifica en los gustos de los y las adolescentes es una opción funcional si se consigue que éstos aprendan desde la música moderna. Se trata de aprovechar estas músicas para conocerlas y vincularlas, por analogía y contraste, con otras músicas diferentes, en épocas y espacios, que permitan experimentar, reflexionar e incentivar la curiosidad por la música en general. (Zaragozá, 2009, p. 100)

Es necesario construir un marco afectivo-efectivo para la docencia musical, la afectividad, en la docencia, se puede considerar una competencia transversal; una metacompetencia²²⁰.

Por su naturaleza, la música incide en aquello que está más relacionado con lo emocional y afectivo, y el abordaje central, más profundamente educativo, debe recaer en su vertiente más sensible: saber escuchar y saber hacer música. Para ello el docente necesita crear sólidos vínculos afectivos con los alumnos porque, por una parte, se facilitará la creación de las condiciones dinámicas de trabajo positivas que son necesarias para iniciar las actividades, mantenerlas y

²²⁰ Una metacompetencia es una “competencia” que facilita la ejecución de otras competencias y por tanto trasciende del concepto de tradicional que define la competencia como una habilidad o capacidad para hacer algo, resolver problemas, etc. Las metacompetencias potencian las competencias esenciales.

finalizarlas con suficiente orden para que resulten efectivas; y, por otra, el clima afectivo se mostrará como el más efectivo para que los alumnos muestren las disposiciones de participación activa en el grupo, sobre todo durante las actividades de expresión, para lograr así un alto nivel de efectividad pedagógica. (Zaragozá, 2009, p. 123)

Ser afectivo no debe implicar ser un colega de los alumnos, ni permisivo, se trata de crear el ambiente más favorable posible para realizar el trabajo y que se produzca la colaboración de los discentes de *motu proprio*, en definitiva el equilibrio dinámico para hacer lo que debes con el consentimiento de la mayoría.

- Para conseguir este ambiente favorable para la práctica educativa se debe:
- Respetar el turno de palabra.
- Ser comprensivo con el punto de vista de los demás, aportando comentarios críticos pero constructivos.
- Favorecer los mensajes de apoyo entre los compañeros.

En el contexto educativo debe estar claro el papel del profesor y del alumno, siendo conveniente enseñar o recordar cuáles son sus derechos y obligaciones.

Cuando se trabaja con grupos grandes se dan situaciones que conviene corregir:

Si una actividad no está funcionando tal cual se esperaba, para conseguir unos determinados objetivos, conviene cambiarla:

“El docente debe mostrar su contrariedad a los alumnos con una distancia emocional, comedida y sincera, cuando las actividades previstas no puedan llevarse a cabo debido a actitudes y comportamientos negativos.” (Zaragozá, 2009, p. 126)

... conseguir el silencio oportuno y la atención continua necesaria requiere una buena dosis de habilidades didácticas. No obstante, aunque sea difícil conseguirlo, el objetivo debe ser el mismo: lograr que todos los alumnos realicen las actividades interpretativas grupales con provecho y satisfacción. Para ello, la reflexión compartida con los alumnos y el entrenamiento práctico de un protocolo de hábitos de comportamiento adecuado a la tipología de estas actividades se muestra como el procedimiento más efectivo. (Zaragozá, 2009, p. 127)

Zaragozá considera que el profesor de música de secundaria debe tener y manifestar algunas competencias fundamentales integradas en un marco de interacción

dinámica gobernado por la metacompetencia afectiva. Las competencias referidas son cuatro que a su vez comprenden subcompetencias:

Competencia epistemológica: saber qué y cómo enseñar

Competencia psicopedagógica: saber cómo crear las condiciones más adecuadas para que la enseñanza sea posible (rigor, afecto, empatía asertiva²²¹)

Competencia vicaria: saber enseñar a aprender, aprender observando y transmitir musicalidad. Se refiere a la adquisición de ciertas pautas de conducta por imitación de la forma de proceder de algunas personas afectivamente próximas y que tenemos en consideración, de la misma manera: “se hace sentir lo que se siente”.

Competencia heurística: saber hacer/proceder “in situ”. Es la competencia que en último término verifica la calidad docente del profesor:

“En el proceso interactivo con los alumnos se comprueba la función y la utilidad de estos saberes.” (Zaragozá, 2009, p. 148)

En esta competencia debemos tener en cuenta el tratamiento a la diversidad y proyectar la música hacia la comunidad educativa:

“La música debe salir fuera del aula para cumplir una de sus funciones más potentes educativamente hablando: compartir sentimientos y emociones haciendo música para el grupo y para todos los compañeros del centro o de fuera de él a quienes les apetezca escuchar música.” (Zaragozá, 2009, p. 157)

Para desarrollar la competencia heurística, se deben tener los siguientes objetivos:

- Confeccionar un repertorio musical motivador y funcional (coste-beneficio del aprendizaje)
- Implicar a los agentes de la comunidad educativa que pueden proyectar y dar relevancia a la actividad (directiva, claustro, AMPA, ...)
- Mostrar eficacia para que el trabajo realizado sea valorado por la comunidad
- Ser insistentes en la petición de recursos didácticos que necesitamos.

²²¹ La empatía asertiva manifiesta la habilidad de algunas personas para sensibilizarse con la forma de pensar y sentir de los demás sin dejarse llevar por ellos.

Por supuesto, igual que en el resto de las materias, en Música se busca que el aprendizaje sea significativo²²², debiendo cumplir las siguientes características:

- Para que se produzca, los nuevos conocimientos se deben relacionar de manera sustancial con los conocimientos previos, produciéndose una reelaboración cognitiva que da lugar a unas estructuras mentales más complejas y funcionales.
- Se transfiere más allá del aula, desde el momento que se adquieren competencias que se pueden utilizar en el contexto adecuado.

Cuando este tipo de aprendizaje se ha producido:

- El alumno es capaz de renombrar lo aprendido con sus propias palabras
- Lo aprendido se puede relacionar con otros conocimientos dándole mayor utilidad
- Es funcional y se puede utilizar en el contexto adecuado
- Por analogía o contraste se puede generalizar o transferir

Brunner y otros autores consideran que el aprendizaje significativo sólo se produce si los alumnos son capaces de descubrir y asimilar por sí mismos los contenidos del aprendizaje.

No obstante la asignatura de Música tiene unas características específicas muy diferentes del resto de las materias:

Los procedimientos son el sello de identidad de nuestra área, y su aprendizaje vivencial constituye uno de los objetivos principales. No nos referimos, claro, a los procedimientos genéricos que compartimos con el resto de áreas, leer, analizar, clasificar, comparar, etc., sino a los disciplinarios, a los específicamente musicales que, además de permitir un aprendizaje conceptual desde la práctica, si se considera necesario, se convierten en procedimientos musicales autotéticos: la escucha, la interpretación vocal e instrumental, el movimiento y la improvisación, son procedimientos que se transforman en habilidades que cumplen, o deben cumplir, el requisito de la significación. (Zaragoza, 2009, p. 182)

²²² El concepto “aprendizaje significativo” fue propuesto y tratado por primera vez por David Ausubel en el libro: *La psicología del aprendizaje verbal significativo* (1963) y que dio lugar a la teoría del mismo nombre.

1.4. Enseñanza-aprendizaje de la música en la ESO

PRINCIPIOS PSICOPEDAGÓGICOS

La metodología tendrá en cuenta los siguientes principios psicopedagógicos:

- 1) *La necesidad de partir del nivel de desarrollo de los alumnos.*
- 2) *La construcción de aprendizajes significativos.* Este tipo de aprendizaje se basa en ligar la información nueva con la que ya se posee, en un proceso de reajuste y modificación de nuestra estructura cognitiva.
- 3) *Aprender a aprender*, o posibilitar que los alumnos realicen aprendizajes significativos por sí solos, prestando atención a la adquisición de estrategias cognitivas de planificación.
- 4) *Favorecer la comunicación interpersonal*, ya que es en el marco de relación profesor-alumno y alumno-alumno en el que se produce la construcción de aprendizajes significativos, y se adquieren contenidos de componente social y cultural.

PRINCIPIOS GENERALES DE INTERVENCIÓN EDUCATIVA. ORIENTACIONES PARA LA ELABORACIÓN DE ACTIVIDADES

Por su propia naturaleza, el área de música dedica atención especial a los contenidos procedimentales, por lo tanto la metodología de enseñanza será primordialmente activa.

El conocimiento de la música que posee el alumno corresponde no sólo a los conocimientos adquiridos en su etapa anterior sino que depende también de su entorno familiar y social. Todo ello será el punto de arranque de los nuevos aprendizajes.

A pesar de la escasa presencia social que tiene la práctica instrumental, el discente tiene la necesidad de producir música es decir, vivirla activamente. Por ello debemos tener presente el contexto de los alumnos para promover y valorar las aportaciones de su propia experiencia, sus gustos y preferencias; procurar que el alumno realice un aprendizaje significativo (progresivo y acumulativo).

La variedad de procedimientos a utilizar garantiza las posibilidades para el desarrollo de las capacidades de todos los alumnos sea cual sea su nivel y ritmo de aprendizaje. Con los procedimientos intentaremos que asimilen los conceptos propios de la materia y que poco a poco vayan desarrollando las actitudes que deben darse en toda experiencia de carácter musical. No será una enseñanza encaminada a formar

virtuosos, sino dirigida a conseguir una formación integral de la persona. Debido a ello no se puede obviar el componente lúdico y de disfrute del aprendizaje.

Se promoverán y potenciarán actitudes de respeto y tolerancia dentro del alumnado en cuanto a sus habilidades, sus capacidades expresivas y sus gustos o preferencias para que ninguno se sienta relegado o infravalorado en el proceso de aprendizaje. En este sentido estaremos especialmente atentos a los problemas de timidez e inhibición que se dan en el alumnado de estas edades al tener que expresarse a través del canto y la danza.

En las actividades musicales que se desarrollen, los alumnos participarán de la siguiente manera:

a) La audición activa en el aula

Es un elemento mediante el cual se construye el conocimiento sobre el hecho musical y un recurso permanente en las experiencias cotidianas del aula, ya que los contenidos serán aprendidos, siempre que sea posible, a partir de fragmentos musicales adecuados. Con la audición se logrará, paso a paso, la preparación suficiente para “saber escuchar” que significa: conocer, comprender, participar, relacionar, compartir y comunicar.

Se seguirá una tendencia de progresiva complejidad en los aspectos cuantitativos y cualitativos de las audiciones elegidas.

Desde el principio del curso se promoverá una escucha activa mediante la elaboración de guías de audición, cuestionarios gráficos, musicogramas y ejercicios diversos con los que el alumnado habrá de trabajar las audiciones.

Esta directriz metodológica permite un reciclaje continuo de lo aprendido según se vayan incorporando los contenidos a lo largo del curso y la aplicación, relación y asociación de diferentes elementos formales musicales en diferentes contextos musicales.

La audición activa y consciente, apoyada con comentarios y transcripciones ayudan a:

- Integrarse activamente en clase
- Definir progresivamente sus gustos musicales
- Comunicar y debatir con los demás sobre la audición escuchada

b) La interpretación: voz, instrumentos y movimiento

Son actividades necesarias para la expresividad y vivencia musical. Los alumnos deben aprender y desarrollar técnicas y habilidades para llevar a cabo piezas musicales y coreografías sencillas con los recursos del aula o material que podamos aportar entre todos. La práctica es la mejor manera de asimilar los conceptos musicales y es rigurosamente necesaria para interpretar y expresarse por medio de la música y la danza.

c) Metodología de enseñanza-aprendizaje

Las metodologías pedagógicas responden a la pregunta: ¿cómo enseñar?. Un método determinado tiene asociadas una serie de pautas de actuación que lo caracterizan a la vez que es susceptible de ser mejorado o en cualquier caso adaptado a los distintos contextos donde se aplica. En cualquier caso utiliza un método o métodos denota rigor y criterio en quien lo-s aplica:

El método no es la causa exclusiva del aprendizaje, su relación no es unívoca, sino dependiente de muchas otras variables del contexto didáctico. Pero consideramos que la falta de una argumentación reflexiva sobre la manera de enseñar conlleva un déficit pedagógico significativo, porque, de todas las variables que intervienen en el proceso, es la que otorga al docente un margen de decisión y control que dependen exclusivamente de él. (Zaragozá, 2009, p. 215)

Dentro de la práctica musical se puede considerar la **inducción** como el descubrimiento por uno mismo, porque nadie más pone en funcionamiento el engranaje cognitivo, de ahí que también se llame *descubrimiento personal*.

A su vez la **deducción** podría verse como una herramienta de catalogación:

Deducimos porque nuestro sistema cognitivo identifica en las experiencias singulares de la realidad aquellos atributos coincidentes con los conocimientos, ideas, conceptos o principios que tiene incorporados en la memoria permanente y en estado latente. Toda experiencia que se ajusta a una idea previa no causa sorpresa ni desasosiego. Por el contrario, aquello que no encaja con lo que ya sabemos no nos gusta demasiado y puede causarnos sorpresa o, incluso, malestar. Como en la inducción, la deducción es un proceso singular y único para cada uno de nosotros. (Zaragozá, 2009, pp. 209-210)

Todos los posibles métodos se sitúan en un punto intermedio entre el aprendizaje receptivo-pasivo y el aprendizaje por descubrimiento autónomo no-significativo. Para algunos autores (Ausubel) el aprendizaje más eficiente es el que se produce por recepción activa.

Métodos didácticos más habituales en la práctica educativa:

ENSEÑANZA TRANSMISIVA: es teórica, el profesor dice a los alumnos lo que quiere que aprendan sin prácticamente ninguna contextualización ni interacción didáctica. El alumno se limita a copiar lo que escucha de la forma más literal posible. Este tipo de enseñanza produce un aprendizaje mecánico y conlleva un estudio de memoria y repetitivo antes del examen. Es la “clase magistral” en su versión menos funcional.

Está muy alejada del aprendizaje por competencias, ya que el alumno actúa como receptor pasivo. El profesor es el protagonista y fuente del saber.

Es el método de enseñanza antiguo, distante y autoritario, muy lejos de lo que requiere la enseñanza obligatoria en estos tiempos.

ENSEÑANZA EXPOSITIVA ACTIVA: En este caso tanto profesor como alumnos tienen una actitud activa en el proceso, el profesor intentará motivar a los discentes y recurrirá con frecuencia a la reflexión de lo que transmite, que son tanto contenidos como estrategias de aprendizaje. Se deben tener en cuenta los conocimientos previos del alumnado a la vez que la dificultad y abstracción en el tratamiento de los contenidos debe ser progresiva. Tiene que haber un proceso de realimentación para que el docente continuamente esté evaluando la situación y modificando la estrategia expositiva según la respuesta detectada. En última instancia tendremos certeza de que el aprendizaje ha sido significativo si los alumnos lo utilizan en situaciones futuras.

ENSEÑANZA PARA EL DESCUBRIMIENTO GUIADO: En este planteamiento didáctico el protagonista de su aprendizaje es el alumno, el profesor presenta los contenidos, orienta en el camino y mantiene el orden. Conlleva un mayor esfuerzo por parte de los discentes pero por la misma razón, un mayor beneficio en el aprendizaje. El docente debe controlar la relación coste-beneficio y plantear adecuadamente las tareas. Es un método muy creativo para todas las partes.

ENSEÑANZA PARA LA PRÁCTICA AUTOTÉLICA²²³: Es un método propio de las materias artísticas. En el caso concreto de la música esta enseñanza se centra en el disfrute a través de la práctica instrumental o vocal. Es una metodología netamente procedimental.

ENSEÑANZA PARA EL DESCUBRIMIENTO AUTÓNOMO: Este tipo de enseñanza se puede plantear desde dos puntos de vista, por un lado, enseñar a los alumnos los mecanismos que deben utilizar para aprender por su cuenta (autonomía en el aprendizaje) y por otro enseñar sin intención previa, por casualidad, se denomina serendipia (serendipity en inglés). Puede o no ser significativo.

Algunas estrategias didácticas:

MODELADO METACOGNITIVO: Es una estrategia que puede utilizar el profesor para ayudar a los alumnos a ser conscientes de su propio proceso de aprendizaje: que es lo que saben y lo que no, cómo funcionan sus mecanismos de asimilación de conocimientos de habilidades... conlleva un proceso de reflexión personal, autoconocimiento, autocontrol y evaluación de nuestro pensamiento.

EXPLICITACIÓN DE OBJETIVOS, CONTENIDOS, ACTIVIDADES Y CRITERIOS DE EVALUACIÓN

La creación de expectativas entre el alumnado es una forma de motivarlo y ayuda a situar las cosas en relación con lo que se espera que hagan y cómo se va a conseguir y a evaluar.

ORGANIZACIÓN DE LOS CONTENIDOS Y LAS ACTIVIDADES

Las actividades y la selección de los contenidos en las mismas, se deben secuenciar de una forma lógica y psicológica.

ORGANIZADORES PREVIOS Y ANCLAJES ANTE CONTENIDOS NUEVOS

²²³ Autotélico es todo aquello cuyo fin consiste en el placer que proporciona su ejecución.

Buscando el aprendizaje significativo, se trata de tenderles puentes que les ayuden a enlazar los conocimientos previos con los que vamos a impartir. Puede ser suficiente hacer una introducción que ponga de manifiesto esta relación.

ESPIRALIDAD²²⁴

Plantear el currículo en espiral consiste en hacer una revisión periódica de aprendizajes ya realizados para afianzar sus conexiones e ir gradualmente a niveles de mayor complejidad.

ANALOGÍA Y CONTRASTE MUSICAL

Es una estrategia bastante usual en la enseñanza musical que facilita el aprendizaje y lo hace más eficiente, ya que enlazamos lo nuevo con conceptos o habilidades que ya los alumnos tenían y son similares o muy diferentes.

CONEXIONES MUSICALES

Para hacer más interesantes estilos musicales que los discentes no conocen los podemos relacionar de alguna manera con la música que les gusta

Tipos de agrupamiento:

GRUPO COMPLETO (gran grupo): para la explicación de conceptos y mensajes dirigidos a toda la clase

GRUPOS MEDIANOS Y PEQUEÑOS (3-10 personas): dependiendo de la actividad que se pretenda realizar, se puede trabajar una obra parcialmente antes de hacerlo al completo, hacer diferentes versiones de una actividad, etc.

PAREJA: para el baile, trabajos monográficos, etc.

INDIVIDUAL: cuando el aprendizaje requiera autonomía personal.

²²⁴ Este concepto-estrategia fue acuñado por Bruner en su “Teoría representacional”

Materiales y recursos didácticos:

Están constituidos por diversos materiales y equipos que ayudarán al profesor a presentar y desarrollar los contenidos, y a los alumnos a adquirir los conocimientos y destrezas necesarias.

La variedad de contenidos y la amplitud de planteamientos de los mismos implican contar con los medios y recursos adecuados. No es cuestión sólo de cantidad, sino también de calidad, así tenemos:

EL AULA DE MÚSICA debe tener el espacio suficiente para colocar los pupitres y reservar un espacio libre para realizar algún baile o danza u otras actividades que lo requieran. Estará dotada de los recursos necesarios para llevar a cabo las actividades musicales: instrumentos (teclados, guitarra, metalófonos, xilófonos y carrillones, instrumentos de pequeña percusión y tambores de varios tamaños), pizarra pautada, equipo de música, televisión, DVD y discografía de diferentes estilos (clásica, pop/rock, jazz, étnica y folclore), atriles y ordenador portátil del profesor, con posibilidad de pedir el proyector y la pantalla de proyección cuando fuera necesario.

- La biblioteca tendrá material de música y algunos libros monográficos.
- Sala de informática para recabar información sobre algún tema y utilizar software musical: editores de partituras, editor de sonido, editor de video, secuenciadores,...
- Material individual: una libreta para las actividades, apuntes y resúmenes, una funda de plástico para archivar las fotocopias, papel pautado, esquemas, etc. que facilita el profesor y material para escribir y borrar.

ACTIVIDADES DE AULA

Las actividades tienen una importancia fundamental dentro de la metodología, ya que son la herramienta básica que nos permitirá alcanzar los objetivos planteados y el desarrollo de las competencias básicas en nuestros alumnos. Éstas van desde el marco del aula a actividades complementarias y extraescolares.

En cuanto a las actividades de aula deberán ser de *motivación y diagnóstico; desarrollo, investigación y descubrimiento, y de consolidación o finales*, debiéndose tener en cuenta los siguientes criterios:

- Que potencien los objetivos de actitud en el alumnado.
- Que faciliten la comunicación entre los alumnos, y entre los alumnos y el profesor.

- Que sensibilicen al alumnado respecto de la materia y su aprendizaje.
- Que desarrolle unos criterios de valoración sobre todo tipo de música.
- Que permitan valorar el progreso del alumnado tanto de forma individual como en grupo.
- Que ayude al desarrollo de capacidades como la atención, concentración, sensibilidad auditiva, aprecio por la música y disfrute de ella.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS Y EXTRAESCOLARES

Tiene como objetivo potenciar los contenidos tratados en el aula y llevar a los niños y jóvenes a los contextos reales donde se desarrolla la vida musical

ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD

La diferencia entre los seres humanos son una riqueza o, cuando menos, es una característica de los mismos. Resulta un hecho objetivo que somos distintos y la diversidad afecta tanto al centro como al profesorado y en definitiva a nuestro alumnado. A todas estas diferencias que forman parte del proceso, habría que añadir las étnicas, de género o socioculturales. Por lo tanto, atender a la diversidad es dar respuesta a la pluralidad y a las diferencias en el aula, tales diferencias se muestran no sólo en las capacidades sino también en los tipos de intereses, motivaciones e incluso diferencias socio-culturales.

La Educación Secundaria Obligatoria se organiza de acuerdo con los principios de educación común y atención a la diversidad del alumnado. Las medidas de atención a la diversidad en esta etapa están orientadas a responder a las necesidades educativas concretas del alumnado y a la consecución de las competencias básicas y los objetivos de la Educación Secundaria Obligatoria, y no podrán, en ningún caso, suponer una discriminación que le impida alcanzar dichos objetivos y la titulación correspondiente.

Para dar respuesta a todas estas diferencias tendremos o utilizaremos una serie de medidas que van desde el propio centro a otras elaboradas por el profesorado. Tales medidas son:

MEDIDAS DE ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD DEL CENTRO

Las medidas que se aplican desde el propio centro pueden ser:

- Refuerzo educativo
- Grupos flexibles
- Desdoblamiento de grupos
- Diversificación curricular

ALUMNADO CON NECESIDAD ESPECÍFICA DE APOYO EDUCATIVO

- Se considerará que un alumno o alumna requerirá una atención educativa específica, cuando cumpla alguna de las siguientes circunstancias:
 - Necesidades educativas especiales derivadas de discapacidad o trastornos graves de conducta.
 - Dificultades específicas en el aprendizaje.
 - Condiciones personales o de historia escolar.
 - Altas capacidades intelectuales.
 - Incorporación tardía al sistema educativo.

A este tipo de alumnado se le realizarán las adaptaciones oportunas buscando el máximo desarrollo posible de las competencias básicas, como por ejemplo:

- Modificación de elementos curriculares.
- Modificación de materiales: al emplear material impreso, se procurará que su calidad sea óptima, con vistas a facilitar al posible alumnado con discapacidades visuales o, simplemente, con una merma de su visión debida a problemas de tipo cotidiano (miopía, hipermetropía...) la recepción del material.
- A través de las actividades de clase: se establecerán los grupos basándose en criterios docentes y no en afinidades entre los alumnos. Se procurará, a la hora de la interpretación de obras, que los grupos estén compensados, de forma que los alumnos con menos aptitudes musicales puedan apoyarse en los que tienen más facilidad y seguridad.

MEDIDAS DE ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD POR PARTE DEL PROFESORADO

Para atender a la diversidad, el profesorado deberá adaptar el currículo a aquellos alumnos que lo necesiten. De esta manera podrán recurrir a:

- Adaptaciones *de acceso*: Modificaciones en los materiales, recursos, espacios y sistemas de comunicación.
- Adaptaciones *significativas*: Para este tipo de adaptaciones, será necesaria la intervención del departamento de orientación que realizará un informe y colaborará con el tutor. Este tipo de adaptaciones afectan a los elementos prescriptivos del currículo como adecuación de objetivos, modificación o supresión de contenidos y criterios de evaluación tienen como referencia objetivos de un ciclo o etapa diferentes a la que se encuentre el alumno o la alumna.

Además de lo expuesto, dentro del continuo de respuestas educativas a la diversidad, se dispone de:

- El plan de Acción Tutorial.
- La organización de los horarios de coordinación.

PROPUESTAS DE ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD

Como una medida más de atención a la diversidad, a los alumnos que tengan una dificultad específica (*NEAE*: Necesidades Específicas de Apoyo Educativo) se les pueden configurar o adaptar actividades a sus posibilidades.

Por ejemplo si tenemos un alumno con *visibilidad reducida* se le pueden pasar los apuntes de clase en formato digital para que aumente el tamaño en su PC o bien hacerle las fotocopias de los apuntes de clase con el tamaño aumentado, incluso podría hacer las pruebas escritas de forma oral. En el otro extremo, a los alumnos *ALCAIN* (Altas Capacidades Intelectuales), se le pueden dar actividades de ampliación sobre el tema que se está tratando. En estos casos especiales nos coordinaríamos con el departamento de orientación educativa para adoptar las decisiones más adecuadas para el alumno.

EVALUACIÓN

“El profesorado evaluará tanto los aprendizajes de los alumnos y alumnas como los procesos de enseñanza y su propia práctica docente.”

(D. 127/2007, p. 12885)

La evaluación, lejos del papel fiscalizador de antaño, debe ser una herramienta eficaz de regulación del proceso de enseñanza y aprendizaje para mejorar su calidad y optimizarlo.

La evaluación constituye un proceso fundamental en la práctica educativa, permitiendo, en cada momento, recoger información y realizar las valoraciones para la orientación y toma de decisiones respecto al proceso de enseñanza-aprendizaje. La función de la evaluación es, por un lado, la medida de la evolución individual y del grupo, pero también el diagnóstico de los aspectos que nos han fallado y los que han sido positivos.

Así mismo la evaluación debe constituir un proceso continuo que se lleve a cabo de forma ininterrumpida y que adquiera un valor de retroalimentación.

A la hora de evaluar se tendrán en cuenta los criterios de evaluación para valorar tanto el grado de adquisición de las competencias básicas como el de la consecución de los objetivos. Así pues deberemos seguir una serie de pasos:

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

1. Identificar y describir mediante el uso de distintos tipos de lenguajes (gráfico, corporal o verbal) algunos elementos y formas de organización y estructuración musical (ritmo, melodía, textura, timbre, repetición, imitación, variación) de una obra interpretada en clase, escuchada en vivo o grabada.
2. Utilizar una terminología adecuada para comunicar a los demás juicios personales acerca de la música escuchada.
3. Participar en las actividades de interpretación en grupo de una pieza vocal, instrumental o coreográfica, adecuando la propia interpretación a la del conjunto y asumiendo distintos roles.
4. Elaborar un arreglo sencillo para una canción, utilizando apropiadamente una serie de elementos dados.
5. Conocer y valorar las principales manifestaciones musicales y danzas propias de Canarias así como sus representantes más significativos situándolos en su contexto.

INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN

1. La observación a través de recogida de datos del alumno en los que se anotan periódicamente sus progresos, diversas observaciones y aspectos como:

- Capacidad de las diferentes formas de expresión musical (vocal, instrumental y de movimiento).
- Capacidad auditiva y de lecto-escritura musical.
- Capacidad de conocimiento de la terminología musical.
- Capacidad de atención, concentración y silencio.
- Capacidad de trabajo en grupo.
- Actitud ante las actividades que se plantean.
- Consideración y respeto hacia las opiniones y actividades que realicen los demás.

2. La realización de pruebas específicas musicales: ejercicios, trabajos, exposiciones sobre temas, etc.

3. Indicadores de adquisición de las CCBB

Nos indican el grado de adquisición de las CCBB por parte del alumno y ponen de manifiesto sus habilidades, conocimientos y actitudes con respecto a los objetivos y contenidos del área de Música:

- Utiliza adecuadamente la terminología musical.
- Maneja apropiadamente el software que se utilizó en la materia y obtiene resultados adecuados.
- Detecta las características más importantes en las audiciones que se han analizado en clase.
- Utiliza su voz, su cuerpo y los instrumentos musicales trabajados en clase de manera satisfactoria.
- Se comporta de forma respetuosa y muestra interés en las actividades que se realizan.

4. Resultados de las pruebas de coevaluación y autoevaluación. Evaluación de la Propuesta Didáctica y el profesor

El profesor se debe autoevaluar (evaluar la adecuación de la U.D. y sus elementos a las características de los alumnos del grupo y de cada alumno en particular) y también

debe ser evaluado por los alumnos. Al final de una Propuesta Didáctica, se le pasará un cuestionario a los alumnos en el que se incluirán preguntas del tipo:

- Valoración global de la unidad.
- Valoración global del profesor.
- ¿Has entendido las explicaciones del profesor?
- ¿Se ha preocupado el profesor por tu aprendizaje?
- ¿Ha contribuido el profesor a hacerte más amena la materia?
- ¿Te ha resuelto el profesor las dudas que te han surgido acerca de la materia a raíz de sus explicaciones?

En la experiencia didáctica que hemos realizado para este trabajo pasamos una encuesta a los alumnos y a los otros profesores que han participado para evaluar la actividad y al profesor que la llevó a cabo.

MOMENTOS DE LA EVALUACIÓN

En el proceso de evaluación debemos llevar un orden que nos ayude a establecer unas pautas de lo que vamos a evaluar en todo momento. Así estableceremos varias fases:

Al comienzo

Predictiva o inicial: Sirve de diagnóstico para adecuar la planificación y tomar conciencia del alumnado.

Durante el desarrollo del proceso

Formativa: Sirve para comprender el funcionamiento cognitivo frente a las materias y adaptarel proceso a los progresos y dificultades.

Al finalizar

Sumativa: Sirve para establecer balances fiables de los resultados y comprobar si se han adquirido las capacidades previstas para continuar posteriores aprendizajes.

CRITERIOS DE CALIFICACIÓN

Debemos establecer una serie de criterios para establecer el porcentaje de nota que vamos a aplicar a los diferentes contenidos (conceptual, procedimental y actitudinal). Los criterios son:

- Interés por la asignatura, participación en las actividades, asistencia a clase, respeto, conservación del material, indicadores de las CCBB y hábito de trabajo.
- Trabajos realizados, cuaderno de trabajo, actividades.
- Pruebas escritas. El resultado de estas pruebas será la media aritmética de las distintas pruebas realizadas por trimestre.

LA EVALUACIÓN PARA LOS ALUMNOS CON LA MATERIA PENDIENTE Y PRUEBA EXTRAORDINARIA

Tendrán que hacer una prueba escrita que aborda los contenidos mínimos del área de Música (*), y además entregar una monografía sobre alguno de los temas que se haya tratado durante el curso y que proponga el profesor.

EVALUACIÓN DEL PROCESO DE ENSEÑANZA

En relación con este aspecto deberemos valorar si los objetivos conseguidos han sido los suficientes para lograr las capacidades que se pretendía.

- Si el diseño de las actividades ha sido interesante, motivadoras y variadas.
- Si la metodología ha facilitado los procesos.
- Si los recursos han sido adecuados.

Además de las actividades citadas, que son las que se desarrollarán con mayor carga horaria, deberemos realizar actividades que vayan más allá del entorno escolar como por ejemplo salidas a exhibiciones folclóricas, visitas a museos etnográficos, u otros sitios que respondan a los intereses de los contenidos trabajados, proporcionando a los alumnos un mayor conocimiento de estos, así como la posibilidad de vivenciar dichos contenidos. Todas estas actividades las podremos llevar a cabo dentro o fuera del horario lectivo.

1.5. Tratamiento de la Música y Danza tradicional en el aula

Desde principios del S. XX los diferentes sistemas de educación musical han visto la música y danza tradicional como una forma adecuada (sencilla y cercana) de iniciarse en la educación musical:

“Expresamente, se entiende que la música tradicional es un paso previo para acceder a la fruición de músicas de mayor altura (músicas de tradición culta)”

(Costa, 1997)²²⁵

El folklore puede ser un elemento primordial en la educación, como medio de contacto directo con la propia cultura y su entorno. Delgado Díaz, en relación con la utilización del folklore musical en el aula, dice lo siguiente:

Conocer y conservar el propio folklore adquiere una notable importancia ya que ha influido e influye de modo directo e indirecto sobre nuestra propia conducta. Y lo que es más importante, ayuda a favorecer el desarrollo de actitudes de tolerancia y el respeto a otras culturas y su diversidad. (2005, p. 5)

Talio Noda considera que la música folklórica es un buen punto de partida para luego afrontar *otras músicas*. En un artículo que escribió en la revista *Eufonía*²²⁶ sobre: *La música tradicional en Canarias* se manifiesta en ese sentido:

Las experiencias del autor a lo largo de varios cursos, en el sentido de despertar en los alumnos y alumnas inquietudes musicales, y el amor y la sensibilidad por el folklore canario, han sido positivas: el alumnado ha llegado a interesarse seriamente por la música y las costumbres de su tierra partiendo de algo que conocen y viven, pasando luego a interesarse por otros campos musicales. (*)²²⁷

Delgado tiene una opinión similar:

²²⁵ Se trata de un artículo en la revista electrónica TRANS en el que no se especifica números de página, no obstante encontrar una frase o expresión es muy sencillo a través del buscador.

²²⁶ Revista especializada en didáctica e investigación musical. En el N° 9 (1997) se hizo un monográfico sobre: *la música tradicional*.

²²⁷ En la versión electrónica de la revista, que es la que hemos utilizado, no se especifican las páginas.

Debemos tener presente que la enseñanza de los contenidos canarios no debe confundirse con la enseñanza reduccionista y exclusiva de «lo canario» a través del entorno y lo que es cercano a los niños y niñas de nuestra Comunidad, lo que se debe intentar es que el alumnado aprenda a conocer y utilizar su acervo cultural como medio de expresión habitual para llegar hasta lo universal. (2005, p. 6)

Metodologías

Según Clemente se deben seguir los siguientes principios en la enseñanza de la música tradicional en cualquier ámbito docente:

- La adecuación de la música al educando, y no al contrario, al principio del aprendizaje, para iniciarlo a la par en músicas ajenas a su afectividad.
- Para esto es necesario combinar las músicas cercanas a ellos con las desconocidas en proporciones variables dependiendo de los resultados obtenidos.
- El repertorio debe ser abierto (cada alumno, o grupo de ellos, necesita un tratamiento generalizado en cuanto al origen y objetivos de las piezas o instrumentaciones a realizar, pero personalizado en cuanto a qué piezas o a qué instrumentaciones).
- El acercamiento al folclore puede obtenerse con Piezas del repertorio que sean arreglos del profesor sobre música folclórica, o composiciones de autores sobre música folclórica.

(Clemente, 2005, pp. 41-42)

Para Pedrell las melodías, populares o no, fueron pensadas armónicamente desde el principio de la Música Moderna. En función de esto, Clemente considera que la melodía folklórica es tratable para la creación musical o el trabajo en el aula:

“... la melodía folklórica es perfectamente tratable desde el punto de vista del compositor o del docente, para su aplicación en la creación musical o en el aula...” (Clemente, 2005, p. 27)

Delgado Díaz y Clemente abogan por los mismos procedimientos:

Simplificación y adecuación de la música tradicional al contexto escolar y la posible utilización de los instrumentos Orff pero combinándolos en la medida de lo posible con los instrumentos tradicionales (originales):

Por tanto, creemos que es lícito adaptar las canciones a las necesidades del alumnado, (arreglos, cambios de tonalidad, número de repeticiones, etc...), teniendo en cuenta que la contemporaneidad

es una de las características de la música folklórica, se renueva constantemente y se adapta a los gustos actuales, partiendo de esa premisa es el profesor el que debe decidir en cada caso, no obstante, y esto es muy importante, sin perder nunca la esencia tradicional.

(Clemente, 2005, p. 12)

“El empleo del folclore en el aula, vistas someramente algunas características, no difiere del resto de las procedencias musicales en cuanto a la inclusión en el material musical para realizar instrumentaciones.” (Clemente, 2005, p. 42)

Rafael Martín considera que no se debe plantear la enseñanza del folclore musical con fines de manipulación política:

“El sentido común nos conduce a pensar que la aproximación a la música tradicional desde unos presupuestos conservadores, nacionalistas o autonomistas es una aproximación pobre, manipuladora y falta de perspectiva...”. (Martín, 2002, p.10)

La Música y Danza tradicional en el aula. Puntos de vista

A continuación vamos a poner de manifiesto la opinión de varios de los pedagogos consultados sobre la utilización de la música tradicional en los centros de enseñanza obligatoria:

1. Como una forma de conocer nuestra historia, patrimonio e identidad

... es necesario conocer nuestra historia musical, nuestro patrimonio cultural para poder apreciar lo que en realidad somos nosotros mismos. Es por eso por lo que consideramos importante seguir enseñando, recopilando e investigando la música tradicional aunque éstas cada vez sean más ajenas a nuestra actividad. (Martín, 2002, p.10)

2. Por sus características intrínsecas de variedad y versatilidad

La música basada en la canción popular tiene todo lo esencial y simple: basarse en una línea melódica cercana a los niños en estructura, tonalidad, intervalo, ámbito, etc. y al mismo tiempo vestirse, de la complejidad necesaria para hacerla interesante, rica y variada, es decir, para tener excelencia sin perder la unidad formal. (Godoy, 2005, p. 37)

3. Crítica a los supuestos de que la música y danza tradicional son connaturales y cercanas a los alumnos

“... a nivel pedagógico sus ventajas son ponderadas refiriéndose a la posibilidad participativa del alumno gracias a una música presentada como la propia de su "medio natural" y formalmente "más sencilla", lo que facilita su aprendizaje.”
(Costa, 1997)²²⁸

A menudo, experiencias con repertorios de música tradicional en alumnos de enseñanza secundaria arrojan resultados descorazonadores para el bienintencionado profesor, por falta de reflexión sobre esta realidad. Parece que se espera de la fuerza mágica de la "música natural" una aceptación entusiasta del alumno, que luego no aparece por ningún lado, o lo hace en una medida asaz²²⁹ discreta. Tal vez porque a pesar del mito étnico, esa música tiene poco que ver con esos alumnos. (Costa, 1997)

“Si atendiéramos a la hipótesis de que se debe enseñar música a partir de lo que los aprendices escuchan, cantan y bailan de manera más espontánea, tal vez deberíamos enseñar música basándonos en los nuevos éxitos...”

(Martín, 2002, p.9)

...la presencia de la música en la radio, televisión, a través de Internet, la masiva emigración a las ciudades, la despoblación rural convierten a nuestro alumnado en una generación más urbana que vive cada día con más intensidad y desconocimiento por la vida de nuestro patrimonio, de nuestra historia.

(Arévalo, 2009, p. 4)

“... sabemos que, en gran medida, el repertorio de música tradicional se ha perdido o se ha descontextualizado, debemos reconocer que el uso de la música tradicional como técnica pedagógica, no puede fundamentarse hoy en el hecho de que “se enseña a cantar con el repertorio tradicional porque es lo que el niño conoce”. (Martín, 2002, pp. 9-10)

²²⁸ En el documento electrónico no se especifican las páginas.

²²⁹ Asaz significa: muy.

“La música tradicional que formaba parte de una colectividad y que se relacionaba directamente con ella ha sido sustituida por el consumo de música ajena al entorno familiar y social.” (Delgado, 2005, p. 10).

Como queda claro por las declaraciones anteriores hay que cambiar las estrategias para enseñar la música y baile folklórico, buscando la manera de motivar e interesar a los alumnos partiendo de sus gustos musicales y haciendo los arreglos musicales e instrumentales necesarios para que se pueda llevar a la práctica de la manera más satisfactoria posible.

2. Método Kodály de educación musical

Con el comienzo del S. XX han ido apareciendo y desarrollándose, sobre todo en Europa, una serie de novedosos métodos o sistemas activos de enseñanza musical que rompían con la pasividad y teorización de la enseñanza tradicional, académica, de la música occidental.

Algunas de las características más importantes de estos métodos son:

- Generalización del aprendizaje musical dentro del marco de la enseñanza obligatoria. Enseñanza integral: expresividad, comunicación, sensibilidad, creatividad, improvisación, imaginación, etc.
- Aprendizaje: práctico, lúdico, activo, vivencial...
- Comienzo del aprendizaje desde las edades más tempranas de la infancia
- Adaptación-creación de instrumentos musicales para los niños
- Protagonismo del movimiento dentro de la enseñanza musical
- Utilización de músicas afines al ámbito social de los alumnos, normalmente folklórica.
- Adaptación y graduación de los materiales pedagógicos a los distintos niveles de aprendizaje.
- Diferentes estrategias metodológicas para facilitar el aprendizaje: fononimia, sílabas musicales, etc.

Zoltán Kodály (1882-1967) cultivó con éxito la mayoría de las facetas del mundo musical: investigación, pedagogía y composición. Es conocido, sobre todo, por el método pedagógico musical que lleva su nombre pero su vocación más temprana fue la composición y desde joven, también, fue un incansable recopilador de materiales folklóricos de Europa del Este (Hungría, Rumanía y Transilvania) junto a su amigo Béla Bartók²³⁰

Sally Albaugh²³¹, pedagoga musical especialista en la metodología Kodály, tiene la siguiente opinión sobre el método:

La Metodología de Zoltán Kodály (1882-1967) es única por el hecho de ser aplicable, con recursos didácticos adecuados según la edad de los alumnos, a cualquier nivel del estudio musical desde Infantil hasta los estudios avanzados de la preparación de músicos profesionales. Más conocidos son los recursos de las sílabas rítmicas, los signos manuales y el uso del solfeo relativo. Alcanza las áreas de la improvisación, la composición, la armonía, la expresión corporal y las audiciones comentadas dentro del estudio de la lectura del pentagrama. El prodigio de esta pedagogía es lo completa que es, desde abrir el mundo de la música a un niño de cuatro años hasta analizar las voces de una fuga de J.S. Bach con el solfeo relativo. (2000)²³²

El profesor de educación musical en la Universidad de Vigo, Marco Lucato, afirma lo siguiente:

Entre los métodos pedagógicos de la Educación Musical, podemos afirmar que el método Kodály es uno de los más completos, ya que abarca la educación vocal e instrumental desde sus orígenes hasta sus niveles más altos en el campo profesional. Por otra parte tiene una sólida estructura y una acertada secuenciación pedagógica basada en criterios científicos que tienen en cuenta el desarrollo psico-evolutivo del alumnado. (2001, p. 3)

Kodály consideraba que la música debía ser materia escolar desde los primeros años y basó la educación musical en el canto de las canciones tradicionales húngaras en

²³⁰ Béla Bartók (1881-1945) fu un compositor, músico, etnomusicólogo y pedagogo húngaro que recopiló gran cantidad de música folklórica de Europa Oriental en los primeros años del S. XX. Su faceta más conocida es la de compositor. Es junto a Kodály el máximo exponente del nacionalismo musical en Hungría.

²³¹ La norteamericana Sally Albaugh (1952-2007), fue una importante pedagoga y profesora en el Conservatorio Histórico de Santiago (Galicia), especialista en el método Kodály y cantante de Jazz.

²³² En el documento electrónico que hemos utilizado no se especifica el número de página

lengua materna, se dio cuenta de que se podía utilizar la gran riqueza del folklore para educar musicalmente a los niños aprovechando su cercanía al contexto vital y cotidiano de la sociedad de entonces (principios del S. XX). Este planteamiento estaba favorecido por el aislamiento cultural y social que había dado lugar a un folklore de gran pureza: lo folklórico era lo mismo que lo popular. Todo esto, además, dentro de una corriente de exaltación e idealización nacionalista en el mundo intelectual. Antes de abordar el estudio de instrumentos musicales los párvulos debían educar el oído y la voz.

Al igual que Platón, dos mil años antes que él, Kodály vio la música como manera de formar buenos ciudadanos, y en su opinión, era la responsabilidad del Estado ofrecer una buena educación musical a todos los niños. También argumentó que la música tiene valores espirituales que inspiran el alma, beneficios físicos que fortalecen el cuerpo, ventajas escolares que desarrollan la atención, la concentración, la voluntad y la memoria, e importancia social que refuerza el compañerismo global. (Albaugh, 2000)

Compuso abundante material para la educación musical: canciones a dos voces, ejercicios de entonación,... basados en la música tradicional de su país. En su afán de mejorar y adaptar los métodos musicales, llegó a crear hasta 22 libros graduados (Método Coral Kodály). Trabaja con la escala pentatónica por ser la base de la música tradicional húngara además de presentar evidentes ventajas para hacer polifonía, comenzando con juegos y canciones sencillas, gradualmente se aumenta la dificultad

Se crearon escuelas con un programa especial para la música pero también en las resto de escuelas se impartían clases de esta materia dos veces por semana, además de las respectivas sesiones de coro comprobándose un mejor rendimiento intelectual de los estudiantes en todas las materias.

Características de la metodología Kodály:

- Los profesores deben estar especialmente formados
- El avance y seguimiento de los niños debe ser homogéneo
- Todos los pasos del método están probados y verificados

- Se utilizan como herramientas de trabajo: *la Fononimia* (situar la mano en una determinada posición y con una determinada forma para cada nota, buscando la interiorización de su altura), *el Solfeo Relativo o Do Móvil*, que consiste en el transporte de las canciones a cualquier altura (la que le resulte más cómoda a los niños para cantar), manteniendo los mismos nombres de las notas y *las Sílabas Rítmicas*, identificando las células rítmicas básicas con algunas sílabas: ta, ti, ri, ...

El currículo de Educación Obligatoria en Hungría cumple la siguiente programación:

INFANTIL (3-6 AÑOS)

Un determinado número de canciones donde se van introduciendo notas progresivamente.

PRIMARIA (8 AÑOS)

1º AÑO: Cuando los niños tienen un dominio suficiente de la entonación y audición, después de haber entonado, marchado y percutido canciones sencillas, se introduce la flauta dulce y se comienza la escritura de la grafía musical a partir de dictados en ritmos sencillos con las 5 notas de la escala pentatónica.

2º AÑO: Se avanza en la complejidad de las canciones y los ritmos y se introducen cánones de dos partes, los nombres de las notas y la idea de “motivo”.

3º AÑO: Se introducen cantos a 3 voces y las alteraciones de las notas. Además aumenta la complejidad de las canciones y dictados.

4º-8º AÑO: En este periodo aprenden a entonar acordes en estado fundamental e invertido (modo mayor y menor) y la lectura fluida en todas las claves.

SECUNDARIA (4 AÑOS)

Música para escuchar y cantar. Se le sigue dando mucha importancia a la música folklórica.

Adaptaciones y aclaraciones

En fechas más actuales, algunos pedagogos han adaptado el método Kodály a España, a su música tradicional y su lengua. Entre ellos destacan el método Elizalde²³³ o el propuesto por Sally Albaugh. El primero, ha armonizado y transcrito muchas canciones populares de Navarra y el País Vasco y ha adaptado el método Kodály a la música tradicional de esta región, igualmente se vale de la fononimia y ha creado sus propias sílabas rítmicas (don, dan, da, le, di, ri, ...). La segunda, como especialista en la metodología Kodály y tras varios años de experiencia en el Conservatorio Profesional de Santiago (Galicia) utiliza canciones del folklore infantil español y crea su propio sistema numérico para la adaptación del do móvil.

Conviene aclarar algunos malentendidos en relación con esta metodología:

No depende del uso de la escala pentatónica, sino de un estudio exhaustivo del folklore propio del niño para determinar sobre qué bases debe caminar el desarrollo de los conceptos musicales. Si el folklore materno de los alumnos no es pentatónico, como aquí en España, el desarrollo melódico tampoco debe serlo.

Aclaremos que el uso de los signos manuales y las sílabas rítmicas es únicamente un apoyo para los alumnos pequeños durante el nivel elemental. Se van dejando al aumentar los estudios y el nivel. No se consideran como recursos apropiados para usar con mayores.

Insistimos que el estudio de la música folklórica es una base inicial y no todo el material musical en que se apoya el método. Abre camino a la aplicación y mejor comprensión de la música clásica y a la exploración de diferentes géneros musicales. (Albaugh, 2000)

Cuando en el folklore musical no encontremos ejemplos adecuados para el concepto que se pretende desarrollar debemos buscarlos en otras fuentes:

“El mismo Z.Kodály que defendió la utilización de canciones populares para aprender la música sostiene que cuando no encontremos en el folklore popular soluciones para un determinado problema debemos acudir al folklore de otras culturas o a la música culta.” (Lucato, 2001, p. 5)

Crítica al método de Kodály

²³³ Luis Elizalde Ochoa nació en Navarra en 1940 es organista, compositor y pedagogo y en estos momentos se encuentra como misionero en Bolivia.

La crítica principal radica en el hecho de que la música que escuchan la mayoría de niños y jóvenes, incluso en entornos rurales, es música comercial y de masas. La música tradicional es tan desconocida para ellos como la música culta. La sociedad actual tiene muy poco que ver con la que vivió Kodály en su Hungría natal por lo que ya no vale el criterio pedagógico de cercanía y naturalidad para utilizar la música tradicional.

Esta crítica coincide con la que se ha visto en el apartado: *Crítica a los supuestos de que la música y danza tradicional son connaturales y cercanas a los alumnos* (pp. 46-47).

Volveremos a insistir en esta idea en las conclusiones finales.

CAPÍTULO 5

Propuestas educativas relacionadas con el Folklore Musical

En este apartado veremos las políticas de apoyo del Gobierno de Canarias en relación con el Folklore y la destacable iniciativa del Ayuntamiento de Telde (Gran Canaria) apoyando la música y danza tradicional de Canarias a través de un programa de colaboración entre la Escuela de Folklore y los Centros educativos de ese municipio. Analizaremos algunos casos concretos de la enseñanza del folklore musical en España y particularizaremos para Canarias. Consideraremos, por último, algunas experiencias didácticas relacionadas con los Ranchos.

1. Políticas del Gobierno de Canarias en relación con el folklore

La Consejería de Educación, Universidades y Sostenibilidad del Gobierno de Canarias, dentro de la Dirección General de Ordenación, Innovación y Promoción Educativa, tienen una sección web dedicada a los **CONTENIDOS CANARIOS**: *aquellos proyectos que se apoyan o desarrollan desde esta institución.*

<http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/WebDGOIE/scripts/default.asp?IdSitio=13&Cont=153>

Silbo gomero

Es un lenguaje de comunicación característico de los habitantes de la Gomera. Lo han utilizado desde tiempos inmemoriales (prehispánicos) por su utilidad para transmitir mensajes a largas distancias, téngase en cuenta la difícil accesibilidad geográfica de la Isla Colombina.

Este lenguaje se basa en una amplia variedad de silbidos que imitan los fonemas de una determinada lengua, en la actualidad, *el castellano que se habla en las Islas Canarias*. En sí misma representa una manifestación tradicional, peculiar y característica que sorprende por su complejidad en matices y variaciones de frecuencias del sonido

Aunque estuvo en peligro de extinción a mediados del S. XX, hoy en día, gracias a una legislación específica para su salvaguarda, disfruta de buena salud.

El silbo gomero empezó, en algunos centros de la Gomera, como una actividad extraescolar y a partir de 1999 pasa a ser enseñanza reglada, incorporándose al plan de

estudios, como parte de la materia de Lengua española en la Educación Obligatoria (Primaria y Secundaria). Esta medida ha asegurado su pervivencia.

Los monitores que se encargan de esta tarea pertenecen a La Escuela Insular de Silbo, dependiente del cabildo insular de la Gomera. Siendo éste, un ejemplo más de cooperación entre el Gobierno de Canarias y un Cabildo Insular.

La UNESCO, en 2009, declaró el Silbo gomero: *Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad*.

Página oficial sobre el Silbo gomero:

<http://www.silbogomero.com.es/>

Pinolere

Pinolere es el nombre de un barrio del municipio de la Orotava en el que hay una gran concentración de artesanos. En 1985, dentro de las fiestas locales, nace la feria de artesanía y en 1995, para llevar a cabo el gran número de preparativos que lleva este evento, se crea la Asociación Cultural: *Día de las tradiciones canarias*, que además de organizar la feria, tiene como objetivo prioritario promover actividades encaminadas a desarrollar, conservar y fomentar la artesanía y los oficios tradicionales.

Dentro de esta línea de trabajo se ha creado el *Museo y el Parque Etnográficos de Pinolere*, con los que se pretende conseguir un lugar de encuentro, formación y empleo, ayudando por tanto al desarrollo económico de la zona.

En el seno de este proyecto se edita el cuaderno de etnografía canaria: *El Pajar*.

Cabe destacar la consecución del premio de Canarias en la modalidad de Cultura Popular en 2006.

ACTIVIDADES Y MUSEOS

- Jornadas de debate y estudio de artesanía y patrimonio etnográfico.
- Certamen de investigación para jóvenes de la región sobre el patrimonio etnográfico canario.
- Creación de exposiciones temporales e itinerantes sobre artesanía y patrimonio.
- Serie documental videográfica: “La memoria de los viejos”, sobre oficios tradicionales en Tenerife.
- Museo de cestería canaria

- Museo de la historia de Pinolere
- Actividades del Proyecto Educativo y actividades para la Comunidad Educativa.
- Otras actividades en Pinolere

Página oficial de la Asociación Cultural Pinolere:

<http://www.pinolere.org/>

Proyecto Cultural de Desarrollo Comunitario de La Aldea

Dos maestros del municipio de La Aldea de San Nicolás ponen en marcha, en 1980, un proyecto sin igual que se ha ido desarrollando y consolidando con el tiempo. El aislamiento geográfico que padece La Aldea ha permitido que se conserven sus tradiciones y costumbres mejor que en cualquier otro sitio y además ha conferido a sus habitantes un marcado espíritu de unión y sacrificio. El acierto de sus promotores fue aprovechar estas características y saber involucrar a sus vecinos en el mismo ideal romántico que tenían ellos.

Es sin duda un ejemplo de integración generacional y participación colectiva. Los múltiples galardones que ha recibido así lo atestiguan. Cabe destacar la consecución del Premio de Canarias en la modalidad de Cultura Popular en 2003.

SU CAMPO DE ACCIÓN COMPRENDE:

- ***Música tradicional y cultura oral:*** El amplio trabajo de campo realizado con los maestros de la tierra a favor de la recuperación y conservación de la cultura popular se ha visto plasmado en la publicación de diversos trabajos: CDs de Música y Oralidad, Documentos videográficos, Unidades didácticas y otro material escolar, etc.
- ***Ciclo del Año:*** Representación de las vivencias de la comunidad a través de los hechos más representativos del año y los acontecimientos más característicos de una población rural (La Aldea) de principios-mediados del S. XX. En su puesta en escena participan alrededor de 300 personas de este emblemático municipio.
- ***Juegos tradicionales:*** Trabajo de campo, sobre los juegos y juguetes tradicionales, llevado a cabo en el curso 1994-1995 en el Colegio Público Cuermeja con la participación del aula etnográfica de La Aldea.

- *Jornadas educativas de cultura popular*: Conferencias y talleres sobre la cultura popular y sus aplicaciones educativas, que se vienen desarrollando ininterrumpidamente desde 1992 y a las que asisten una nutrida representación de docentes de todo el archipiélago.

- *Museos etnográficos*: Museos vivos sobre las diferentes labores que existían en la zona en la primera mitad del siglo XX. Las personas que los atienden han estado directamente relacionadas con esas ocupaciones, bien porque antaño fue su trabajo, bien porque lo fue de un familiar y lo conoció en su niñez. Los museos se localizan, en su mayoría, en el centro del pueblo y los propietarios de los locales los han cedido, desinteresadamente, para este uso: Barbería, Consulta del médico, Escuela, Almacenes para el empaquetado de tomates y plátanos, herrería, Centro alfarero, Molino de gofio, Zapatería, Tienda de aceite y vinagre, Granja de animales, Museo musical, etc.

Página oficial del Proyecto Cultural de Desarrollo Comunitario de La Aldea

<http://www.proyectolaaldea.com/>

En esta dirección (página web del Gobierno de Canarias) se puede encontrar diverso material sonoro y visual sobre el trabajo que se ha desarrollado en el Proyecto.

<http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/WebDGOIE/scripts/default.asp?IdSitio=13&Cont=166#>

Día de Canarias

Conjunto de actividades encaminadas a conmemorar el **30 de mayo**, día en que se celebró la primera sesión del Parlamento de Canarias:

Actos institucionales y educativos, charlas, conciertos, luchadas, regatas de vela latina, talleres de trajes autóctonos, artesanía, teatro costumbrista, folclore musical canario, festivales, concursos, exposiciones, etc.

Publicaciones de contenidos canarios

Obras varias, que sobre el patrimonio de las Islas se han ido publicando durante los últimos años. En relación al tema que nos ocupa, conviene mencionar:

- La música en Canarias (Lothar Siemens Hernández)
- Cultura, antropología y etnografía en Canarias (Alberto García Quesada)
- Propuestas didácticas y Unidades didácticas de diversos autores que tratan contenidos canarios.

Proyecto Arqueomac

Sufragado parcialmente con fondos europeo (FEDER), se basa principalmente en el estudio y comprensión del pasado a través de la arqueología. En este proyecto participan: Madeira, Azores y Canarias (MAC).

Página oficial de Arqueomac

<http://www.pct-mac.org>

2. Programa de apoyo a la educación musical en el aula. Iniciativa Educativa del M. I. Ayuntamiento de Telde (Gran Canaria)

Desde el año 2000, la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Telde a través de la *Escuela Municipal de Folclore* viene desarrollando un proyecto de apoyo a la labor educativa en la materia de Música, ocupándose de la enseñanza de la música y baile tradicional. Se pretende implicar y motivar a los jóvenes en el conocimiento de sus tradiciones haciéndolos conscientes de su importancia en la identidad de un pueblo. Con esta medida se buscan paliar las deficiencias que generalmente existen en estas enseñanzas.

Los técnicos en música y danza folklórica de la Escuela Municipal de Folclore de Telde son los encargados de llevar las enseñanzas, preparando canciones y bailes con los alumnos.

La colaboración se hace con los centros que la solicitan (la mayoría de los centros del municipio), a razón de 1 hora por semana. En secundaria la experiencia se lleva a cabo en el segundo ciclo²³⁴.

Metodología

Cada grupo de alumnos se divide en dos, un subgrupo trabaja música y el otro baile. Para poder llevar a cabo la práctica musical, los monitores llevan los instrumentos musicales necesarios a los centros. De la misma manera, se utiliza material audiovisual como apoyo a los planteamientos didácticos sobre la enseñanza de las tradiciones.

La parte musical se trabaja con partituras.

Se les pide a los alumnos que hagan un/varios trabajo-s de campo (preguntando a las personas de más edad) relacionado-s con las tradiciones. Este/estos se debe-n entregar preferentemente en un soporte de grabación electrónico.

Los organizadores de este proyecto, denominan *la última clase*, a una muestra del trabajo realizado que culmina el desarrollo de estas enseñanzas durante del curso. Suele ser una actuación pública para el Día de Canarias.

3. Estado de la cuestión

Son innumerables los trabajos que sobre folklora y folklora musical se han hecho desde finales del S. XIX en España, pero si consideramos los estudios que se han enfocado a la docencia del folklora musical en la escuela, son muchos menos, y sobre la enseñanza del baile y música folklórica de Canarias, los que hay, se pueden contar con los dedos de una mano.

En el apartado: *Estudios sobre el Folklore de Canarias. Folklore Musical* (3.4.2.) se hizo una revisión de los trabajos más significativos que sobre la música y danza tradicional se han hecho en Canarias, desde los años 80 del S. XIX hasta la actualidad.

²³⁴ Algunos de los profesores, entrevistados y encuestados en este trabajo de investigación, proponen la posibilidad de cambiar el curso de 3º de la ESO (2º ciclo) por el de segundo (1º ciclo), ya que tercero solo tiene 2 horas semanales y con esta actividad les queda poco tiempo para impartir el resto de los contenidos.

Algunas de estas investigaciones son recopilaciones de juegos y canciones, métodos para tocar el timble o bien transcripciones en pentagrama de música tradicional canaria.

Habitualmente la enseñanza del folklore musical y las danzas populares ha estado circunscrita a la Educación Primaria, algo que es a todas luces, lógico y acertado, pero por esa misma obviedad se ha descuidado en etapas posteriores.

El tema que nos ocupa en este trabajo: *la enseñanza-aprendizaje de la música tradicional canaria*, se ha abordado muy poco, apenas hay publicaciones y artículos al respecto. En este apartado empezaremos haciendo una descripción de algunos trabajos sobre la *educación en música y danza folklórica en España*²³⁵, para luego concretar en los estudios hechos en el Archipiélago.

La primera de las obras que consideramos en este apartado es bastante antigua (1ª edición, 1951) no obstante la hemos tenido en cuenta aquí porque muchas de sus propuestas son de vigente actualidad.

3.1. Estudios sobre la enseñanza del folklore musical en España

1. *El folklore en la escuela. Eduardo Martínez Torner*²³⁶ (1951)

Este libro, impreso en Argentina, tuvo mucha aceptación en su época. La primera edición es de 1951 y desde un principio tuvo una intención eminentemente práctica.

A mediados del S. XX hay una importante corriente pedagógica que intenta romper con la excesiva teorización de la docencia musical. La editorial Losada publica una serie de libros que llamó: *La Escuela Activa*, y que aportan novedosas estrategias y metodologías de una pedagogía más práctica y vivencial.

De Eduardo Martínez Torner habíamos tenido la oportunidad de consultar sus escritos sobre *la canción en el folklore de España* (tomo II) del libro: *Folklore y costumbres de España*, dirigido por Carreras y Candi (edición de 1988). Desde luego una obra que tiene un enfoque muy distinto a la que nos ocupa en este momento y que está orientada a la didáctica musical para niños. Se trata de una recopilación de cuentos,

²³⁵ Quizás sería más correcto decir: la educación en música y danza en los centros a través de la música y danza folklórica

²³⁶ Eduardo Martínez Torner (1888-1955) fue un musicólogo, músico y compositor asturiano que tuvo una intensa actividad en el estudio del folklore español, especialmente el de Asturias.

canciones y romances, juegos, adivinanzas danzas y teatro, en su mayoría procedentes del folklore español o sudamericano.

El autor da algunas indicaciones y aclaraciones sobre cómo se debe trabajar con los niños estos contenidos:

“Las canciones y romances entonados con afinación y buen gusto, sin gritar y con sentido rítmico, avivan en el niño la emoción musical...” (p. 9)

“La práctica de la danza en la escuela debe considerarse de utilidad primordial para la educación rítmica del oído infantil.” (p. 12)

2. La enseñanza del folklore en los colegios de educación primaria de la Comunidad de Madrid. Nicolás Oriol (2000)

Esta tesis ha tenido mucho interés para nosotros por su similitud con el proyecto que nos planteamos en este trabajo.

El autor se planteó como objetivos saber, cómo, cuándo y qué se trabaja del folklore musical de Madrid en los colegios de esa comunidad: Canciones, Danzas e Instrumentos musicales tradicionales. Se basó para el estudio en el análisis cuantitativo de una encuesta que había hecho llegar a los maestros de música de los colegios de la Comunidad de Madrid.

Además analizó varias de las canciones que se solían utilizar en la docencia y los contenidos de los libros de texto más frecuentes.

Algunas de las conclusiones obtenidas son:

- La mitad de las canciones que se enseñan a los escolares son de nueva creación, lo que puede transformar en el futuro nuestro cancionero popular.
- Se enseñan más danzas de otros países que de España.
- Los instrumentos del folklore apenas son enseñados en los colegios

3. La educación en valores a través de la danza en las enseñanzas regladas y en el folklore. Propuesta educativa para el ámbito de los estudios oficiales de danza. Rosario Rodríguez (2009)

De entrada nos llamó la atención que una licenciada en Ciencias Políticas hubiera hecho una investigación sobre el mundo de la Danza, aunque la hubiese enfocado a la educación en valores. Después de consultar la tesis nos quedó resuelta la duda, pues también es una experimentada profesora de danza.

Se planteaba con su estudio, cómo la práctica de la Danza contribuye a la educación en valores de los alumnos oficiales de esa disciplina.

Como parte final de su trabajo elabora una propuesta didáctica encaminada a conseguir la educación en valores en el grado elemental de los estudios oficiales de Danza.

El trabajo de campo lo realizó en la Comunidad Valenciana, tanto con grupos de grado elemental de danza como con grupos de folklore (cuerpo de baile). La relación entre unos grupos y otros, aparentemente muy desiguales, es intentar llevar los valores positivos que usualmente predominan en los grupos de folklore al terreno de la danza académica.

Concluye la autora en los aspectos beneficiosos de educar en valores en las clases de danza evitando la competitividad.

4. *La inserción del folklore musical de Castilla y León en la ESO. María Jesús Marcos (2010)*

Con esta tesis doctoral, M^a Jesús Marcos investiga sobre la educación musical de los alumnos de la ESO, utilizando como recurso didáctico el Museo de Instrumentos Musicales de la Fundación Joaquín Díaz (Valladolid).

En su hipótesis de partida plantea que una mayor presencia de la música de tradición oral en la ESO puede incidir de forma positiva en la educación musical de los alumnos de esa etapa.

Si la hipótesis se demuestra cierta se conseguirían además del objetivo principal (mejorar los resultados en la formación de los alumnos de la ESO), que los alumnos conozcan el Folklore Musical de Castilla y León.

Se crea una webquest para favorecer el aprendizaje.

La investigación concluye con la confirmación de la hipótesis, los alumnos mejoran de forma integral sus resultados a través del folklore musical y las herramientas utilizadas, a la vez que conocen de su propia cultura.

5. La música tradicional en la enseñanza. Luis Costa (1997)

Este artículo corresponde a la comunicación que el profesor de secundaria y etnomusicólogo Luis Costa realizó en el III Congreso de la SIBE (Sociedad Ibérica de Etnomusicología).

El contexto de la realización de esta ponencia es la implantación de la LOGSE en el sistema educativo español visto por un profesional de la docencia. Comienza, el autor, hablando de la relativa abundancia de materiales didácticos basados entera o parcialmente en músicas de tradición oral, considera que este es el camino adecuado para pasar a la música de otras culturas y desbancar la música culta de su monopolio. Se detiene en el método Kodály, referencia metodológica que se basa en la enseñanza musical a través de la música tradicional.

Costa critica algunos juicios *manidos* en relación con la música tradicional. Cuando se dice que es sencilla, natural, espontánea, connatural al alumno, ... A su parecer esto no denota sino un paternalismo que conoce poco la música tradicional y que utiliza criterios de juicio de la música culta a la que se considera superior. Por otra parte le parece poco apto para la música tradicional el sistema de transcripción de la música occidental ya que no aprecia muchos matices e intervalos utilizados en la música folklórica.

A partir de ese momento el discurso del Luis Costa se vuelve crítico hacia la utilidad de la materia de música en los centros.

Termina el artículo con una serie de conclusiones sobre este particular:

- En general, la música tradicional le es ajena al alumno, incluso de zonas rurales.
- El contexto social actual es muy diferente del que había a principios del S. XX cuando aparecieron las nuevas metodologías musicales que se basan o utilizan la música tradicional.
- La música folklórica y culta son dos discursos culturales diferentes.
- Relación entre el folklorismo burgués y una orientación cultural y política conservadora.

6. Enseñar la música o educar con las músicas. Jaume Ayats (2000)

El etnomusicólogo y profesor en la Universidad Autónoma de Barcelona: Jaume Ayats, hizo una disertación en las III Jornadas de Música celebradas en la UAB, relacionada con el etnocentrismo educativo de la Cultura Occidental.

Entendemos que el contexto de esta conferencia son los importantes cambios que se estaban empezando a producir en España en relación con la práctica docente, a lo que Jaume suma el cuestionamiento sobre el tipo de música que se enseña normalmente en los centros. El autor comienza su conferencia reflexionando sobre la actividad docente: ¿nos evaluamos?, ¿tenemos en cuenta los parámetros adecuados para modificar nuestra práctica docente?, ¿tenemos en cuenta lo que realmente les interesa a nuestros alumnos?. Pone de manifiesto, que normalmente los profesores sólo se preocupan de qué enseñan (contenidos) y cómo enseñan (procedimientos).

Enfatiza Ayats en la necesidad, por parte del discente, de captar la atención de sus alumnos de música, acercándose a las músicas que les gustan. A modo de conclusión final, de su ponencia se puede deducir que:

La música que se imparte en los centros será útil cuando tenga sentido y la utilicen en otros contextos los alumnos.

7. Tratamiento de folklore como material curricular en la formación inicial del profesorado. S. Galarraga, A. Exeberría y J. Gabilondo (2001)

El artículo trata de la utilización del folklore como material curricular en la Escuela Universitaria de Magisterio de Álava (Universidad del País Vasco). Es un proyecto del área de Educación Física.

Los profesores propusieron a los alumnos de iniciación en la Escuela de Formación del Profesorado preparar unidades didácticas relacionadas con el folklore: una relacionada con los deportes autóctonos y otra con las danzas folklóricas. En la ponencia hablan de algunas de esas actividades. En concreto, la relacionada con la danza se graduó durante una sesión acompañándola de los instrumentos musicales tradicionales con los que normalmente se interpreta y planteando la posibilidad de coordinar los contenidos con la asignatura de Música.

8. La música tradicional en la enseñanza. Rafael Martín (2002)

El profesor de etnomusicología en el C.S.M. de Salamanca, Rafael Martín, hizo una ponencia en el seminario: *Patrimonio Etnológico en Aragón*, en relación con el papel de la música tradicional en la Enseñanza.

Empieza su disertación poniendo de manifiesto el buen momento de la música tradicional: aumento de las ventas discográficas y literatura relacionada.

Continúa su discurso considerando las diversas formas de acercamiento a la música tradicional desde la investigación y la docencia.

Considera que la utilización de la música tradicional con intenciones pedagógicas se realiza desde tiempos remotos. En este sentido es Francisco Salinas, en España, el primer folklorista conocido, al haber utilizado más de 50 melodías tradicionales en su tratado de Música. Otro ejemplo de esto es la utilización de melodías populares para facilitar la memorización del texto en la liturgia.

Comenta luego, la manipulación política que ha sufrido el folklore históricamente y pone como ejemplo a la Sección Femenina.

La música tradicional no es la música ambiental ni habitual que escuchan los niños, por lo que la justificación de utilizar el folklore musical por su conocimiento y afinidad no tiene sentido. Sin embargo el autor aconseja su uso en la enseñanza como medio para conocer nuestra historia y cultura y por lo tanto conocernos a nosotros mismos.

A continuación describe las diferentes modalidades de enseñanza en las que se contempla el folklore musical, y de qué manera se hace:

ENSEÑANZAS NO REGLADAS: Escuelas de Música, Academias, Agrupaciones musicales de diverso índole (grupos: folklóricos, universitarios, etc.)

ENSEÑANZAS REGLADAS

Educación Infantil y Primaria: se imparte la música con un marcado carácter práctico, interdisciplinar e intercultural, para la enseñanza de la música tradicional se utiliza especialmente el método Kodály y la instrumentación Orff.

Educación Secundaria: la enseñanza musical sigue teniendo carácter interdisciplinar e intercultural pero ahora con un tratamiento teórico²³⁷.

²³⁷ Se refiere a Historia de la Música y en la práctica sólo el movimiento. Creemos que el autor, en 2002, todavía no estaba al tanto del currículo LOGSE, ya que en el mismo se especifica el carácter procedimental y lúdico de la materia de Música, independientemente de que se impartan contenidos teóricos.

Conservatorios Superiores: Comenta los cambios que se desarrollan en ese momento con la implantación del Plan LOGSE. En el caso concreto de Aragón hay intención de crear la Especialidad de Etnomusicología.

9. *El folclore musical y su integración en el currículo escolar.* José Antonio Clemente (2005)

Interesante artículo del profesor de la Universidad de Murcia José Antonio Clemente. Aunque el artículo está enfocado para Primaria es perfectamente adaptable a la ESO. Después de hacer un repaso histórico de los referentes en materia de investigación sobre folclore musical, tanto de España (Pedrell, Ledesma y Schindler) como del extranjero (Kodály y Bartók), nos plantea una aproximación a músicas de otras culturas (hindú y árabe) y a la música medieval y andaluza en España.

Nos propone algunas audiciones sobre los ejemplos que hemos comentado y de algunas piezas de música académica, inspirada en música folklórica, de Falla, Rodrigo o Albéniz.

Describe el modelo educativo en Hungría, basado en la educación musical a través de canciones de la música tradicional de ese país, su estructuración y graduación en los diferentes cursos y etapas.

Para terminar muestra algunos ejercicios que se pueden trabajar en el aula utilizando las láminas (rítmico, acordes y arpeggios) y algunos ejemplos del folclore de España. El autor es partidario de armonizar piezas modales y hacer arreglos para cualquier tipo de instrumentos aunque no sean los que se utilizan tradicionalmente.

10. *La canción popular en la música académica: un recurso para la iniciación musical.* Joan de la Creu Godoy (2005)

Joan de la Creu Godoy es profesor de la Universidad de Gerona donde imparte las asignaturas de Historia de la Música y Folklore. Ha llevado a cabo un proyecto pedagógico en 15 escuelas catalanas utilizando la audición de obras del repertorio sinfónico basadas en canciones populares.

La experiencia abarcaba niños de cuarto y sexto de primaria y partía de la premisa de que la escucha debía ser activa (a diferencia de oír, que no implica intención) y experimentar los niveles de percepción: Sensorial, Emocional y Formalista o Intelectual.

La memoria juega un papel fundamental en este proceso auditivo y por supuesto la motivación y atención.

En la primera audición los niños solo captan ciertos parámetros: timbre sobresaliente, alguna dinámica en una parte de la pieza o una notable variación del tempo. La motivación para escuchar es imprescindible para obtener buenos resultados y ésta se apoya en la necesidad y los incentivos.

Se lamenta el autor de lo poco que se utilizan las audiciones en Primaria y por lo tanto, lo poco acostumbrados que están los alumnos a esta práctica.

La hipótesis de este trabajo plantea las ventajas que escuchar música basada en la canción popular produce en la respuesta de los alumnos.

Los resultados obtenidos fueron muy positivos. Una media del 84,49% de aciertos en la conservación musical.

11. *Importancia del folklore musical como práctica educativa. Azahara Arévalo (2009)*

Azahara Arévalo, maestra de primaria en Jaén, se plantea en este artículo, cómo el folklore musical puede mejorar la docencia de la Música. Para esta investigación se centra en el Cancionero.

Comienza su artículo hablando del folklore y su importancia para luego hacer una reflexión sobre la sociedad actual, mucho más urbana que antes y con una forma de vivir la música muy diferente (medios de comunicación).

La autora llevó a cabo en su colegio una experiencia didáctica utilizando el cancionero de Jaén. Las canciones se trabajaron en la clase de música y la puesta en escena, con el coro escolar, en los recreos.

Utilizó sobre todo canciones de ronda (enamorados) que eran aptas para ser cantadas por los niños: movimientos simétricos por grados conjuntos y rango, normalmente, inferior a la octava. La estrategia didáctica más empleada, para enseñar las canciones, es la imitación.

También recurre a canciones infantiles y nanas, en concreto la canción de cuna que se ofrece en el artículo es de mucha dificultad: ornamentaciones, registro, modulaciones, etc.

Concluye la autora el artículo apuntando hacia la importancia de conservar el patrimonio folklórico musical y haciendo una propuesta para que se formen grupos instrumentales y vocales y dinamizar de esta manera la práctica educativa de la música.

3.2. Estudios sobre la enseñanza del folklore musical en Canarias

Como comentábamos, en la introducción de este apartado, hay pocos materiales curriculares publicados sobre la enseñanza de la música tradicional canaria en el aula. Nosotros haremos referencia a dos trabajos relevantes sobre este tema:

1. *La música tradicional canaria, hoy*. Talio Noda (1998).

Talio Noda Gómez es un reconocido profesor y folklorista palmero que ha escrito varios artículos y libros sobre la música de Canarias. La versión que hemos utilizado es una actualización y ampliación de otra que se publicó con el mismo nombre y del mismo autor en 1978.

En la introducción queda claro cuál es la intención de la obra:

Se ha querido elaborar un esquema de trabajo que sirva de base a los profesores para futuras y más profundas investigaciones, así como una modesta guía para las clases de música, con sus respectivas audiciones, aplicable, sobre todo, a los alumnos de E.S.O., con el fin de despertar en ellos inquietudes musicales y el amor y la sensibilidad por el folklore canario. (Noda, 1998, p. 17)

distintas islas), Descripción y Letra (la mayoría se cantan). Cada pieza se acompaña de un dibujo ilustrativo y alegórico del baile de la misma. Al final de la obra se transcriben musicalmente 19 de los géneros musicales más conocidos. Además el libro viene acompañado de un CD con varios ejemplos sonoros de cada pieza.

2. *La aplicación de la música tradicional canaria en las aulas: un reto didáctico para el profesorado*. José Carlos Delgado (2005).

José Carlos Delgado Díaz (1976) es Licenciado en Pedagogía, Maestro especialista en Educación Musical y profesor de Música Tradicional y Popular Canaria de la Escuela Municipal de Música “Fermín Cedrés” de Tegueste (Tenerife). En 2004 publicó un interesante libro sobre el folklore musical de Canarias y al año siguiente un

artículo, en la revista digital *LEEME*, sobre la aplicación de la música tradicional canaria en el aula:

Considera el folklore un elemento primordial en la educación, como un medio de contacto directo con la propia cultura y su entorno.

Aunque también es cierto que en la actualidad:

“La música tradicional que formaba parte de una colectividad y que se relacionaba directamente con ella ha sido sustituida por el consumo de música ajena al entorno familiar y social.” (Delgado, 2005, p. 10).

En relación con la utilización del folklore musical en el aula, dice lo siguiente:

Conocer y conservar el propio folklore adquiere una notable importancia ya que ha influido e influye de modo directo e indirecto sobre nuestra propia conducta. Y lo que es más importante, ayuda a favorecer el desarrollo de actitudes de tolerancia y el respeto a otras culturas y su diversidad. (2005, p. 5)

En relación con el tratamiento de los “contenidos canarios” se expresa así:

Debemos tener presente que la enseñanza de los contenidos canarios no debe confundirse con la enseñanza reduccionista y exclusiva de «lo canario» a través del entorno y lo que es cercano a los niños y niñas de nuestra Comunidad, lo que se debe intentar es que el alumnado aprenda a conocer y utilizar su acervo cultural como medio de expresión habitual para llegar hasta lo universal. (2005, p. 6)

Considera Delgado que los alumnos viven la música de una forma natural y auditiva (popular y oral) y que algunos profesores abusan de las grafías y de la teoría.

Se plantea evidentes preguntas sobre la inexistencia o inadecuación de los materiales curriculares.

Aboga por la simplificación y adecuación de la música tradicional canaria al contexto escolar:

Por tanto, creemos que es lícito adaptar las canciones a las necesidades del alumnado, (arreglos, cambios de tonalidad, número de repeticiones, etc...), teniendo en cuenta que la contemporaneidad es una de las características de la música folklórica, se renueva constantemente y se adapta a los gustos actuales, partiendo de esa premisa es el profesor el que debe decidir en cada caso, no obstante, y esto es muy importante, sin perder nunca la esencia tradicional. (2005, p. 12)

Es partidario de la utilización de los instrumentos Orff pero combinándolos en la medida de lo posible con los instrumentos tradicionales (originales).

“La música tradicional que formaba parte de una colectividad y que se relacionaba directamente con ella ha sido sustituida por el consumo de música ajena al entorno familiar y social.” (Delgado, 2005, p. 10).

Termina el artículo reafirmando en la convicción de que la música tradicional canaria se debe abordar:

“...en su aspecto natural y en su aspecto sociocultural contribuyendo positivamente a la sociabilización del niño y el desarrollo de actitudes sociales de respeto y tolerancia” (Delgado, 2005, p.13).

3.3. Experiencias didácticas sobre los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

Desde hace algunos años los profesores de Secundaria Cristóbal Nuez García y Juan José Monzón Gil vienen trabajando los Ranchos de Canarias con sus alumnos. Nuez es especialista en didáctica y desde los principios de su carrera profesional se ha caracterizado por su interés en impartir en sus clases contenidos tradicionales canarios. Desde hace bastantes años es profesor del IES Teror y creó en 2011 una página web²³⁸ sobre el Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror de marcado carácter pedagógico, con la que trabaja distintos aspectos de este grupo: música y letra, función y composición del colectivo, salidas...

²³⁸ <http://www.ranchodeanimas.cristobalnuez.es/>

Monzón²³⁹ es componente del Rancho de Ánimas de Valsequillo y centra su docencia, sobre este tema, en enseñar de forma práctica como se canta y toca en ese Rancho a sus alumnos. Desde el curso 2011-2012 trabaja en el CEO Juan Carlos I (Valleseco) donde ha desarrollado una interesante labor pedagógica en este sentido con un gran éxito de participación de sus alumnos y la comunidad educativa del centro. Ha conseguido formar varios grupos con los que ha intervenido en diferentes eventos: Jornadas Educativas de Cultura Popular de la Aldea, Programa de Radio Televisión Canaria, Jornadas de Musicología de la ULPGC, Encuentro de Ranchos en Valleseco...

²³⁹ Juan José Monzón creó en 2009 la página Web del Rancho de Ánimas de Valsequillo, referencia en la Red sobre este grupo.

2º PARTE: MARCO EMPÍRICO

Objetivos

- 1) Dar a conocer y valorar los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias
- 2) Llevar a cabo algunas experiencias didácticas que sirvan como referencia para llevar las tradiciones a los centros escolares, especialmente la que representan los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias
- 3) Clasificar y transcribir los géneros musicales tradicionales de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias
- 4) Determinar el tratamiento que en la materia de Música, y en la Isla de Gran Canaria, se hace en la Enseñanza Secundaria Obligatoria (ESO) en relación con los contenidos tradicionales canarios: Metodologías empleadas, frecuencia de trabajo, convenios con escuelas de música y folklore, piezas trabajadas, etc.

CAPÍTULO 6

ESTUDIO I: Enseñanza de la Música Tradicional Canaria en la ESO

1. Introducción

Como parte fundamental de este trabajo se han elaborado dos instrumentos de medida, basados en la encuesta; una de ellas destinada a sondear la situación de la enseñanza-aprendizaje de la música tradicional canaria en los centros públicos de la Enseñanza Secundaria Obligatoria (ESO) en la isla de Gran Canaria: ¿cómo?, ¿qué? y ¿cuándo? se enseña la música tradicional canaria en la ESO, preguntas que están directamente relacionadas con: la formación del profesor y su sensibilidad y opinión hacia este tema. La otra encuesta se utilizó para obtener información de primera mano de alumnos, profesores de música, y profesores de otras especialidades, de la realización de una Propuesta Didáctica sobre los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.

Para recabar los datos se realizó una investigación empírica que se ha dividido en dos Estudios. El primero se llevó a cabo con el profesorado de la materia de Música en Educación Secundaria Obligatoria (ESO) de los IES públicos de la isla de Gran Canaria y, el segundo estudio se realizó con alumnos, profesores de música y de otras especialidades de tres de esos centros.

En esta parte de nuestro trabajo se expondrá el objetivo general del estudio empírico, los objetivos específicos, el diseño metodológico, las variables utilizadas, la muestra y la descripción detallada del instrumento de medida empleado, el procedimiento seguido para la recogida de datos, las técnicas de análisis estadístico para el tratamiento de los datos y, finalizaremos con la interpretación de los resultados obtenidos, las conclusiones más relevantes que se desprenden de esta investigación, las limitaciones y ventajas que presenta y las futuras líneas de investigación.

2. Estructura del Estudio

Esta investigación se ha dividido en *dos Estudios*:

Estudio Primero:

- Análisis y descripción de las respuestas obtenidas del cuestionario aplicado al profesorado de educación musical objeto de estudio.
- Análisis comparativo intragrupo de las respuestas dadas al citado cuestionario en función del género y la edad.
- Análisis de fiabilidad del instrumento de medida aplicado.
- Análisis factorial a través de la medida de la varianza para reducir las preguntas en grupos conformados por afinidad de contenido.

Estudio Segundo:

- Análisis y descripción de las respuestas obtenidas del cuestionario aplicado a los alumnos, profesorado de educación musical y de otras especialidades.
- Análisis correlacional para averiguar si existe correspondencia o diferencias entre las respuestas ofrecidas por los tres subgrupos arriba comentados, estos son, alumnos, profesorado de educación musical y profesorado de otras especialidades.

ESTUDIOS I Y II

2.1. Objetivos generales

- 1) Conocer la percepción y opinión que tiene el profesorado de educación musical en los Institutos de Enseñanza Secundaria Obligatoria públicos de Gran Canaria acerca del tratamiento que se les brinda, en la materia de Música, a los contenidos tradicionales canarios.

- 2) Conocer la opinión que tienen los profesores de música, profesores de otras especialidades y alumnos de la ESO con respecto a la Propuesta Didáctica impartida en tres grupos de 2º de la ESO sobre los Ranchos de Ánimas y de Pascuas de Canarias.
- 3) Determinar el tratamiento que en la materia de Música se hace en la Enseñanza Secundaria Obligatoria (ESO), en la Isla de Gran Canaria, en relación con los contenidos tradicionales canarios: Metodologías empleadas, frecuencia de trabajo, convenios con escuelas de música y folklore, piezas trabajadas, etc.
- 4) Comprobar si hay relación entre la formación en música folklórica del profesor y la manera en que éste trata los contenidos tradicionales canarios en el aula.

2.2. Objetivos específicos

De los objetivos generales se derivan las siguientes metas específicas:

- 1) Comprobar si existen diferencias estadísticamente significativas en la valoración que da el profesorado de música en relación al tratamiento que se le da a los contenidos tradicionales canarios en función del género y la edad.
- 2) Averiguar si los estudiantes, los profesores de música y los profesores de otras especialidades comparten creencias similares sobre los Ranchos de Ánimas y de Pascuas.
- 3) Mostrar la Propuesta Didáctica que sobre los Ranchos de Ánimas y de Pascuas se desarrolló en tres grupos de 2º de la ESO, como una aplicación práctica del tratamiento de los contenidos tradicionales canarios en el aula.
- 4) En función de los datos recabados hacer propuestas de mejora para la enseñanza de la música tradicional canaria en la ESO.

- 5) Dotar al profesorado de música de una metodología adecuada para que utilice herramientas y recursos musicales tradicionales canarios en la formación de sus alumnos con el fin de incentivar, por un lado, el estudio de las costumbres canarias y, por otro, el desarrollo de sus capacidades y potencial creativo.

ESTUDIO I

MÉTODO

2.3. Diseño

La investigación presenta un diseño *descriptivo y cuantitativo*.

Asimismo, también se ha empleado un *método de encuestas por muestreo*. Este método hace referencia al muestreo. Éste es importante cuando se elabora una investigación basada en encuestas ya que, en este caso, el objetivo que se busca es el de describir determinadas características de una población a partir de los datos obtenidos en una muestra de la citada población. La encuesta por muestreo es la estrategia a seguir cuando lo que se busca es la representatividad: describir una realidad determinada y hacer predicciones y establecer relaciones funcionales o causales.

Este tipo de método brinda a los diseños descriptivos la posibilidad de aplicar un instrumento de medida, en este caso, la encuesta, para recoger información relevante al respecto y codificar las respuestas que se dan para asignar códigos a las respuestas de cada pregunta, es decir, asignar números a las posibles respuestas.

Además, cabe destacar que este estudio fundamenta una propuesta de Propuesta Didáctica orientada a desarrollar un “modelo o método” de enseñanza basado en la transmisión y divulgación de las costumbres y tradiciones folklóricas canarias en la asignatura de educación musical de la enseñanza secundaria obligatoria.

2.3.1. Variables

La elección de las variables utilizadas en esta investigación se ha definido en función de los objetivos propuestos, de las hipótesis planteadas y del modelo teórico que hemos presentado. Así pues, las variables tienen un carácter o naturaleza *cuantitativa y comparativa*.

Como la finalidad del estudio es de carácter cuantitativo, el foco de atención se centra en describir y en mostrar si existe alguna relación entre dos o más variables. Para ello, por una parte, hay variables predictivas, y por otra, hay variables criterioles o dependientes, para averiguar si hay relación entre ellas.

- *Variables dependientes (criterios)*: tradiciones y costumbres folklóricas canarias; propuesta didáctica: Ranchos de Ánimas y de Pascuas.
- *Variables predictivas*: Profesorado de secundaria de la especialidad de música; cuestionario aplicado

También se utilizan dos tipos más de variables:

- *Variables moderadoras*

Son una serie de variables que son conocidas o previstas:

- El género;
- La edad;
- La aplicación de la Propuesta Didáctica.

En nuestro caso se emplean para comprobar si la opinión del profesorado en lo que se refiere a la aplicación de contenidos tradicionales canarios es distinta en los dos sexos y por razón de la edad.

- *Variables controladas*

Existen variables que controlan o neutralizan el influjo en la variable dependiente para que no interfieran en los resultados. Son las denominadas variables controladas.

En nuestra investigación se han controlado mediante el diseño y la metodología empleada en la Propuesta Didáctica y la aplicación del cuestionario a un grupo homogéneo, profesorado de música de enseñanza secundaria obligatoria.

2.3.2.- Técnicas de análisis estadístico

Para el análisis y tratamiento de los datos se utilizó el paquete de programa estadístico IBM SPSS versión 20.0 para Windows. Se realizaron los siguientes análisis en subprogramas del SPSS:

- *Análisis univariados*

Estos análisis aportan una visión general de la muestra, de esta forma, se reducen y resumen las características del conjunto de datos recogidos. Para ello, se utilizaron los estadígrafos de porcentajes, distribución de frecuencia y medidas de tendencia central a través de los subprogramas *Frecuencias* y *Estadísticos descriptivos*.

- *Análisis multivariados*

A través del análisis factorial se realiza esta medida sobre los ítems del cuestionario que conforma la encuesta. Esta técnica consiste en resumir la información contenida en una matriz de datos. Para ello, se identifican un número reducido de factores siendo éstos menos que las variables originales con una pérdida mínima de información. El objetivo es sintetizar la información, agrupar las distintas respuestas, obtener las variables compuestas (factores) que muestran la dimensionalidad de las variables originales y determinar los grupos de preguntas resultantes.

- *Análisis de fiabilidad*

Se ha utilizado el coeficiente “de dos mitades de Guttman” para medir la *consistencia interna* del instrumento aplicado.

- *Análisis de Diferencias de Medias*

A través de la utilidad del subprograma *Medias, Comparar Medias*, se establecieron las diferencias de medias de las puntuaciones obtenidas para cada escala. Se aplicó el estadígrafo T de Student ($P < 0.05$) a través del ANOVA para determinar si existe alguna diferencia significativa entre los grupos establecidos a partir de las variables moderadoras: género y edad.

2.4. Muestra

Para la consecución de los objetivos propuestos se contó con una muestra de 57 profesores de la especialidad de música de distintos Institutos de Secundaria de la isla de Gran Canaria, de edades comprendidas entre los intervalos de edad menos de 25 y más de 56 años. Para garantizar la representatividad de la población se escogió una muestra que está conformada por grupos aleatoriamente seleccionados.

La población de profesores de la especialidad de música en centros de enseñanza secundaria obligatoria en la Isla de Gran Canaria se eleva a 133. La muestra de esta investigación cuenta con 57 profesores; dicha muestra goza de un nivel de confianza del 95.5%, con un margen de error $\pm 3\%$, en el supuesto $p=q$ (para las estimaciones más desfavorables).

En las siguientes tablas X e Y se ilustran los subgrupos de género y edad que conforman la muestra de esta investigación. Para ello se refleja la frecuencia y el porcentaje válido obtenidos en dichos subgrupos.

Tabla 8
EDAD

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Entre 25-35 años	22	38,6	38,6	38,6
	Entre 36-45 años	21	36,8	36,8	75,4
	Entre 46-55 años	9	15,8	15,8	91,2
	Más de 56 años	3	7,0	7,0	98,2
	Menos de 25 años	1	1,8	1,8	100,0
Total		56	100,0	100,0	

Tabla 9
GÉNERO

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos		20	33,3	33,3	33,1
	Hombre	19	33,3	33,3	68,4
	Mujer	18	32,9	32,9	100,0
	Total	57	100,0	100,0	

De la lectura de ambas tablas se aprecia que, en cuanto a la edad, los intervalos donde se concentran el mayor número de profesores son los que van entre 25-35 años y entre 36 y 45 años, un 38,6% y un 36,8% respectivamente; entre 46 y más de 56 años existen 13 profesores (22,8%). Solo el 1,8%, que representa un profesor, pertenece al rango de edad de menos de 25 años.

Si se atiende a la variable género, se observa que hay un grupo de 20 personas que no especifica su sexo, (“muerte estadística”); entre los que sí respondieron se puede decir que los porcentajes son prácticamente iguales, un 33,3% en el caso de los hombres y un 32,9% en las mujeres.

2.5. Instrumento de medida.

Para conseguir los objetivos propuestos se elaboró un cuestionario destinado a los profesores de música de la ESO. Para ello, el cuestionario consta de 26 ítems de diseño “ad hoc”, de aplicación colectiva. Es de fácil aplicación y recoge *información de filiación: variables*

descriptivas – referenciales (edad, género, curso académico, grupo, modalidad, etc.) e *información directa* de los sujetos de la muestra, esto es, *variables perceptivas – valorativas*.

El contenido de las preguntas formuladas en el cuestionario pretende que cada uno de los ítems sea relevante y que esté acorde con lo que se intenta y evaluar.

El cuestionario presenta la siguiente estructura. En primer lugar, el sujeto debe cumplimentar los datos de identificación y filiación (7 preguntas); seguidamente, se recogen 19 ítems que los profesores deben señalar sus respuestas, una veces, en escala dicotómicas (sí, no), otras con respuesta múltiple, también de respuesta valorativas de mayor a menor grado y respuestas abiertas.

El contenido de este cuestionario, de manera explícita, versa sobre:

- El perfil del profesor: edad, años de docencia, formación general (especialidad) y específica (folklore musical),...
- La opinión en relación con los últimos planes de estudios y el tratamiento de los contenidos canarios.
- Las metodologías utilizadas en la enseñanza del folklore musical
- Los momentos de la práctica docente en los que suele trabajar los contenidos canarios
- Las piezas trabajadas y representaciones públicas
- La actitud de los alumnos cuando se trabaja la música tradicional canaria
- La opinión personal sobre el grado de importancia que deben tener los contenidos canarios en la asignatura de música
- La autoevaluación
- Las propuestas para mejorar el tratamiento de los contenidos tradicionales canarios en la materia de Música
- Los comentarios y reflexión final

Para analizar el cuestionario y la información que arroja hemos procedido de la siguiente manera:

- 1) *Análisis descriptivo global del cuestionario.* Se analizaron los datos en razón de las frecuencias y los elementos descriptivos alcanzados. Una vez tratados se procedió a realizar un estudio descriptivo de todas las preguntas para conocer las principales características que conforman la muestra, así como se analizaron medidas de tendencia central, de dispersión y de diferencias de medias.
- 2) *Análisis de los ítems individualmente* para extraer los principales hallazgos y discutirlos en función de las frecuencias y medias obtenidas.

Es de destacar que la encuesta es anónima, por lo que para poder llevar un control de las personas que habían contestado o no la misma pusimos la segunda pregunta del cuestionario, (centro de trabajo) obligatoria. De esta manera podíamos insistir con correos y llamadas a los centros, cuyos profesores todavía no habían respondido.

Cuando en la encuesta se utiliza la expresión *contenidos canarios*, en relación con la materia de Música, se hace considerando únicamente la música tradicional canaria, aunque este concepto engloba también cualquier tipo de música hecha en Canarias: Pop, Rock, Música de Autor... no obstante el planteamiento, introducción y preguntas de la encuesta así lo dan a entender.

Este es el formulario que se distribuyó de forma digital (véase punto 2.6. Procedimiento) entre los profesores que imparten la materia de música en la ESO (centros públicos de Gran Canaria):

CUESTIONARIO APLICADO A PROFESORES DE MÚSICA DE LA ESO

“Encuesta sobre la enseñanza del folclore musical en la ESO (Gran Canaria)”

“Esta encuesta pretende recabar información sobre la enseñanza de la música tradicional canaria en la ESO. Para la utilidad de la misma, es importante que contestes con sinceridad. La pregunta sobre el centro en el que impartes docencia, aunque va en contra del anonimato, es necesaria para controlar la cumplimentación de las encuestas y para relacionar las variables zona geográfica-intensidad de la enseñanza folclórica.

EN NINGÚN CASO SE VAN A PUBLICAR NI ANALIZAR LOS DATOS DE FORMA PERSONALIZADA NI SE PARTICULIZARÁ EN NINGÚN CENTRO A NO SER DE FORMA POSITIVA

(*Obligatorio)

1. Selecciona la franja de edad en la que te encuentras

- Menos de 25 años Entre 25-35 años Entre 36-45 años
Entre 46-55 años Más de 56 años

2. ¿En qué centro-s das la materia de música en el presente curso 2010-2011?*

3. Señala el/los curso/s de la ESO en los que impartes docencia

- 2º de la ESO 3º de la ESO 4º de la ESO

4. ¿Cuál-es es/son tu-s especialidad-es Musical-es?

(Titulación académica)

5. ¿Dónde hiciste tu carrera musical?

(El centro que emitió tu titulación y algún otro si consideras que es reseñable:
Conservatorio, Centro privado, Universidad, etc.)

6. ¿Cuántos años llevas en la docencia musical en la ESO?

(Tanto en la enseñanza pública como privada)

- Tres años o menos 4-10 años Más de 10 años

7. ¿Qué curso-s crees que es/son el/los más adecuado-s para trabajar contenidos canarios?

- 2º de la ESO 3º de la ESO 4º de la ESO

8. ¿Crees que hay diferencias, en el tratamiento de los contenidos canarios, entre la LOGSE y la LOE?

No

No lo sé

Sí

9. En el caso de que hayas elegido la 2ª o 3ª respuesta en la pregunta anterior, ¿por qué?

10. ¿Has recibido algún tipo de formación en relación con la música-baile folclórico canario?

No

Sí

11. En el caso de que hayas contestado afirmativamente la pregunta anterior, ¿cuándo y dónde?

(Puedes nombrar algún profesor o monitor en tu formación)

12. ¿Pertenece o has pertenecido o a algún grupo de música folclórica canaria?

(Si el grupo no es exactamente folclórico pero en su repertorio tiene esta música de forma habitual y la interpreta con instrumentos tradicionales, puedes seleccionar sí)

No

Sí

13. En el caso de que hayas contestado afirmativamente la pregunta anterior, ¿cuál-es?

14. El/los centro-s en el/los que trabajas, ¿tienen algún tipo de acuerdo para trabajar la música folclórica con una Escuela de Música o Folclore?

No

Sí

15. En el caso de que hayas contestado afirmativamente la pregunta anterior, ¿qué tipo de acuerdo? ¿a través del ayuntamiento?

16. ¿De qué manera trabajas los contenidos canarios en el aula?

- Audiciones Montar canciones Montar bailes Explicación teórica
 Realización de trabajos No los trabajo

17. En relación con el grado de intensidad con el que trabajas los contenidos canarios. Elige el nº más adecuado a tu caso (19)

- Nada o casi nada 1 2 3 4 5 Constantemente

18. ¿En qué fechas trabajas los contenidos canarios? (17)

- Durante todo el curso Para fechas concretas (Día de Canarias, Navidades, etc.)
 No los trabajo

19. ¿Qué piezas has trabajado? (18)

20. ¿Has hecho representaciones públicas, con tus alumnos, de piezas canarias?

- No Sí

21. En el caso de que hayas contestado afirmativamente a la pregunta anterior, ¿qué piezas?, ¿en qué fechas?

22. En general ¿cómo aceptan los alumnos el trabajo sobre este tema? ¿Son sensibles a conocer nuestras tradiciones?

Son reacios 1 2 3 4 5 Les encanta

23. ¿Qué importancia crees que deberían tener los contenidos canarios en la globalidad de tu asignatura?

Los menos importantes 1 2 3 4 5 Los más importantes

24. ¿Consideras que abor das convenientemente la música folclórica en el aula?
(23)

No Sí

25. ¿Qué crees que se podría hacer para mejorar el tratamiento de los contenidos canarios en el aula?

(Ponle el número más alto el que consideres más importante)

	1	2	3	4
Cursos de formación del profesorado				
Materiales curriculares específicos				
Convenios con Escuelas de Música o Folclore				
Otros (especificar en la última pregunta)				

26. Haz los comentarios que te parezcan oportunos relacionados con este tema

(Cuando termines de rellenar el formulario selecciona: Enviar. MUCHAS GRACIAS POR TU COLABORACIÓN)”

Tras el conveniente análisis y tratamiento de los datos extraídos de las respuestas obtenidas, se emitirán los resultados, así como las conclusiones más relevantes en relación con todos los aspectos consultados y, si procede, se hará una propuesta de mejora.

2.6. Validación del cuestionario

Para comprobar la fiabilidad del cuestionario aplicado se ha realizado un análisis estadístico que destaca la validación del mismo.

Por un lado, la fiabilidad se refiere a la consistencia o repetibilidad de las mediciones de una conducta y, por otro, si después de examinar el contenido y las relaciones con otras mediciones de la conducta y el investigador encuentra que refleja lo que se pretendía medir, estaríamos hablando de una validez alta. Por lo tanto, se considera que un instrumento de medida es fiable cuando existe consistencia o estabilidad de los resultados obtenidos.

A través del subprograma Escalas: Reliability (Análisis de fiabilidad) del programa estadístico Ibm Spss hayamos la fiabilidad del cuestionario aplicado a través del estadígrafo *dos mitades de Guttman*. La fiabilidad global de la prueba es de 0.812, lo que nos permite aseverar que es un instrumento válido de medida. El alto índice de fiabilidad alcanzado manifiesta como satisfactoria la homogeneidad y consistencia interna del cuestionario en su conjunto.

Tabla 10
Fiabilidad de la prueba

Estadísticos de fiabilidad	
<hr/>	
FIABILIDAD	
N total de elementos tipificados	19
Dos mitades de Guttman	,812
<hr/>	
La correlación entre las formas (mitades) de la prueba es positiva.	

2.7. Procedimiento

2.7.1. Desarrollo

En este apartado del estudio nos planteamos la utilización de las Tecnologías de la Información y del Conocimiento (TIC) para elaborar, construir y aplicar la encuesta.

Una de las empresas líder en la comunicación a través de Internet, *Google*, pone al servicio de los usuarios de la Red, de forma gratuita, una serie de herramientas para la elaboración de documentos: *Google Docs*, que contiene, además del editor de formularios que hemos utilizado en el trabajo: un editor de texto, un editor de presentaciones o una hoja de cálculo.

La intención del gigante de las telecomunicaciones es que trabajemos directamente desde el espacio virtual, sin necesidad de tener software instalado en nuestro equipo.

El editor de formularios es bastante fácil de utilizar, no obstante existen muchos tutoriales, alojados en *YouTube*, que explican detenidamente los pasos a dar y las posibilidades del programa, por lo que no nos vamos a detener en ese particular.

VENTAJAS DEL CUESTIONARIO DIGITAL

- Envío directo y automático del formulario al correo electrónico del encuestado.
- Facilidad de uso a la hora de contestar las preguntas. Excepto las preguntas tipo texto (para escribir), es suficiente con elegir alguna-s de las respuestas seleccionándola-s con un clic del ratón. Esto redundará en la disminución del tiempo empleado.
- Al estar el formulario asociado a una hoja de cálculo, el tratamiento de los datos es mucho más sencillo que con las encuestas redactadas en papel.
- El programa tiene algunas utilidades para llevar un seguimiento pormenorizado de las respuestas y un resumen estadístico temporal de las mismas.
- Ahorramos papel y tiempo o lo que es lo mismo: dinero

LIMITACIONES:

- Aunque son pocos, todavía quedan algunos profesores que no utilizan los ordenadores o lo hacen si no les queda más remedio y como las encuestas son voluntarias, simplemente no las cumplimentan.

2.7.1.1. Distribución y aplicación de las encuestas

En primer lugar, se mantuvo una reunión en febrero de 2010 con María Ángeles García Repetto y Francisco Luis Lemes Castellano, responsables de los servicios de Innovación Educativa y Enseñanzas Artísticas respectivamente. Esta reunión nos sirvió, entre otras cosas, para recabar los datos necesarios sobre los centros públicos: denominación, dirección, teléfono, correo electrónico y en algunos casos página web, información que por otro lado es de libre acceso en el portal web del Gobierno de Canarias.

En un principio enviamos la encuesta a los correos oficiales de los centros con el ruego de hacérsela llegar al/los profesor-es del departamento de música. Simultáneamente hicimos lo mismo con los profesores que conocíamos y teníamos su correo o, por medio de una cadena, a los amigos profesores de estos, cumpliendo el requisito, por supuesto, de ser profesor de música en la ESO y trabajar en un centro público de Gran Canaria.

Pensamos que esta tarea tenía un recorrido fácil, pero no fue así. Un porcentaje elevado de nuestros conocidos o sus amistades (aprox. un 50%), a pesar de insistir con correos electrónicos y llamadas telefónicas, no la rellenaron y la vía oficial, a través de los correos de los centros, funcionó mucho peor, tres semanas después de enviados los correos todavía no se había recibido un formulario contestado por este medio.

Así las cosas, se empezó a llamar a los centros, presentándonos y dando a conocer el proyecto. En la mayoría de los casos los correos no habían llegado, según parece por un problema con los filtros anti spam (correo basura). Ante este contratiempo se recurrió a la buena voluntad de los directivos y administrativos de los institutos y CEOs

para que, a través de su correo personal, hicieran llegar la encuesta a los profesores de música.

Después de muchas promesas por medio, el número de encuestas cumplimentadas era muy bajo por lo que nos planteamos ir a los centros y hablar personalmente con los implicados, a la vez que pedirles su correo personal y compromiso de contestar. Cuando terminó el curso, a finales de junio de 2011, habíamos visitado 26 de los 87 centros de la isla de Gran Canaria, lógicamente no visitamos aquellos cuyos profesores ya habían contestado anteriormente.

Centros públicos donde se imparte la ESO en Gran Canaria. Número de encuestas recibidas.

En la Isla de Gran Canaria hay 87 centros públicos que tienen la Enseñanza Secundaria Obligatoria dentro de su oferta formativa. La mayoría (32) de ellos están ubicados dentro de los límites de la capital, Las Palmas. Este hecho es lógico si tenemos en cuenta que de los aproximadamente 850.000²⁴⁰ habitantes que tiene la isla, casi la mitad viven y residen en esta ciudad. También hay una gran acumulación de recintos educativos (14) en la ciudad de Telde (segunda en importancia en la isla) y en general en toda la franja costera que mira a África y que ha tenido un fuerte crecimiento demográfico propiciado por el turismo.

En las imágenes que ofrecemos a continuación se puede comprobar este apiñamiento. La primera gráfica considera los 87 centros consultados y la segunda sólo aquellos de los que hemos tenido respuesta (49).

²⁴⁰ Datos obtenidos del ISTAC (Instituto Canario de Estadística) relativos a 2011. En concreto Gran Canaria tiene ese año 850391 habitantes y residen en la capital (Las Palmas) 383343.



Figura 19. Localización geográfica de los 87 centros públicos donde se imparte la ESO en la isla de Gran Canaria. Imagen obtenida con el programa Google Earth

Para la localización de los centros públicos, donde se imparte la ESO en Gran Canaria, hemos utilizado el programa *Google Earth*, otra de las utilidades que proporciona Google. Es un software gratuito de fácil manejo y que da buenos resultados.

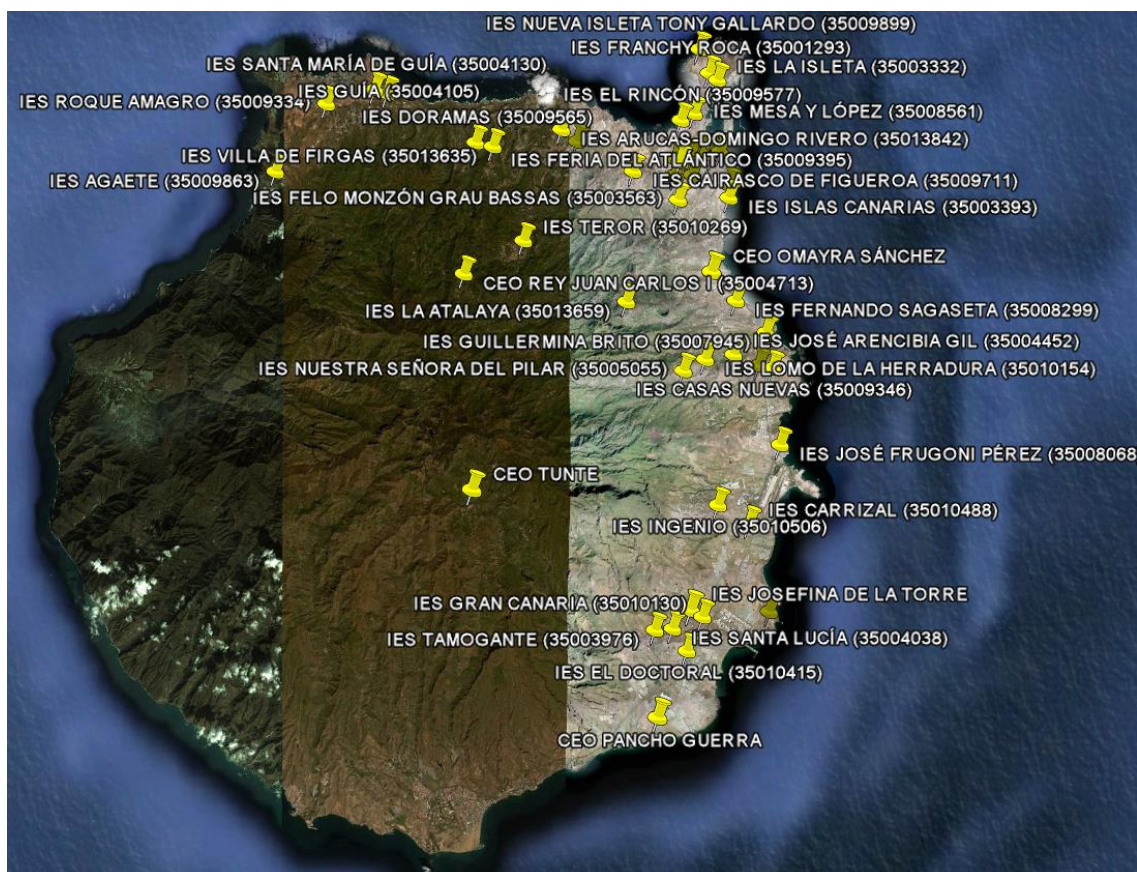


Figura 20. Centros públicos de Gran Canaria donde se imparte la ESO y se ha obtenido respuesta a la encuesta. Imagen obtenida con el programa Google Earth

En la siguiente tabla se muestran los datos correspondientes a los 87 centros que ya se han mencionado. La última columna especifica el número de profesores que han respondido, téngase en cuenta que un CEO (Centro de Educación Obligatoria) o IES (Instituto de Educación Secundaria) pueden haber entre 1 y 3 profesores en el área de música dependiendo del número de alumnos y la orientación del centro²⁴¹.

²⁴¹ Hay centros con una gran oferta en módulos profesionales y una oferta básica en enseñanza obligatoria (un grupo por curso) y por el contrario los institutos artísticos requieren una plantilla mayor de profesores de música.

Tabla 11

Centros públicos de Gran Canaria en donde se imparte la ESO

Municipio Área Geográfica	Tipo de Centro	Denominación	Encuestas Realizadas
AGAETE-NORTE	IES	AGAETE	1
TELDE-ESTE	IES	AGUSTÍN MILLARES SALL	
LAS PALMAS (CAPITAL)- NORTE	IES	ALONSO QUESADA	1
SAN BARTOLOMÉ-SUR	IES	AMURGA	
ARGUINEGUÍN-SUR	IES	ARGUINEGUÍN	
ARUCAS-NORTE	IES	ARUCAS-DOMINGO RIVERO	1
ARUCAS-NORTE	IES	BAÑADEROS	
LAS PALMAS-NORTE	IES	CAIRASCO DE FIGUEROA	1
INGENIO-SUR	IES	CARRIZAL	1
TELDE-ESTE	IES	CASAS NUEVAS	2
AGÜIMES-SUR	IES	CRUCE DE ARINAGA	
LAS PALMAS-NORTE	IES	CRUZ DE PIEDRA	
MOYA-NORTE	IES	DORAMAS	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	EL BATÁN	
TELDE-ESTE	IES	EL CALERO	1
STA. LUCÍA-SUR	IES	EL DOCTORAL	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	EL RINCÓN	1
SAN BARTOLOMÉ-SUR	IES	FARO DE MASPALOMAS	
LAS PALMAS-NORTE	IES	FELO MONZÓN GRAU BASSAS	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	FERIA DEL ATLÁNTICO	1
TELDE-ESTE	IES	FERNANDO SAGASETA	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	FRANCHY ROCA	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	FRANCISCO HERNÁNDEZ MONZÓN	
STA. LUCÍA-SUR	IES	GRAN CANARIA	2
LAS PALMAS-NORTE	IES	GUANARTEME	
STA. M ^º DE GUÍA-NORTE	IES	GUÍA	1

TELDE-ESTE	IES	GUILLERMINA BRITO	1
INGENIO-NORTE	IES	INGENIO	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	ISABEL DE ESPAÑA	
LAS PALMAS-NORTE	IES	ISLAS CANARIAS	1
TELDE-ESTE	IES	JINÁMAR	
AGÜIMES-SUR	IES	JOAQUÍN ARTILES	
TELDE-ESTE	IES	JOSÉ ARENCIBIA GIL	1
TELDE-ESTE	IES	JOSÉ FRUGONI PÉREZ	1
STA. LUCÍA-SUR	IES	JOSÉ ZERPA	
STA. LUCÍA-SUR	IES	JOSEFINA DE LA TORRE	1
SAN NICOLÁS DE	IES	LA ALDEA DE SAN	
TOLENTINO-OESTE		NICOLÁS	
STA. BRÍGIDA-NORTE	IES	LA ATALAYA	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	LA ISLETA	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	LA MINILLA	
LAS PALMAS-NORTE	IES	LA VEGA DE SAN JOSÉ	
TELDE-ESTE	IES	LAS HUESAS	
TELDE-ESTE	IES	LILA	
LAS PALMAS-NORTE	IES	LOMO APOLINARIO	1
TELDE-ESTE	IES	LOMO DE LA HERRADURA	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	LOS TARAHALES	2
STA. Mª DE GUÍA-NORTE	CEO	LUJÁN PÉREZ	
LAS PALMAS-NORTE	IES	MESA Y LÓPEZ	1
MOGÁN-SUR	CEO	MOGÁN	
TELDE-ESTE	IES	NUESTRA SEÑORA DEL PILAR	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	NUEVA ISLETA TONY GALLARDO	1
LAS PALMAS-NORTE	CEO	OMAYRA SÁNCHEZ	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	PABLO MONTESINO	1
SAN BARTOLOMÉ-SUR	CEO	PANCHO GUERRA	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	PÉREZ GALDÓS	2
AGÜIMES-SUR	IES	PLAYA DE ARINAGA	1

LAS PALMAS-NORTE	IES	PRIMERO DE MAYO	
TELDE-NORTE	IES	PROFESOR ANTONIO CABRERA PÉREZ	
TELDE-NORTE	IES	PROFESOR JUAN PULIDO CASTRO	
LAS PALMAS-NORTE	IES	RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL	
VALLESECO-CENTRO	CEO	REY JUAN CARLOS I	1
GÁLDAR-NORTE	IES	ROQUE AMAGRO	2
LAS PALMAS-NORTE	IES	SAN CRISTÓBAL	1
STA. BRÍGIDA-NORTE	IES	SANTA BRÍGIDA	
STA. LUCÍA-SUR	IES	SANTA LUCÍA	1
SANTA MARÍA DE GUÍA	IES	SANTA MARÍA DE GUÍA	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	SANTA TERESA DE JESÚS	1
ARUCAS-NORTE	IES	SANTIAGO SANTANA DÍAZ	2
GÁLDAR-NORTE	IES	SAULO TORÓN	
LAS PALMAS-NORTE	IES	SCHAMANN	2
LAS PALMAS-NORTE	IES	SIETE PALMAS	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	SIMÓN PÉREZ	
SAN BARTOLOMÉ-SUR	IES	TABLERO I (AGUAÑAC)	
LAS PALMAS-NORTE	IES	TAFIRA	
SAN BARTOLOMÉ-SUR	IES	TÁMARA	
LAS PALMAS-NORTE	IES	TAMARACEITE	
STA. LUCÍA-SUR	IES	TAMOGANTE	1
TEJEDA-CENTRO	CEO	TEJEDA	
TEROR-NORTE	IES	TEROR	1
LAS PALMAS-NORTE	IES	TOMÁS MILLER	
LAS PALMAS-NORTE	IES	TOMÁS MORALES	1
SAN BARTOLOMÉ-SUR	CEO	TUNTE	1
VALSEQUILLO-CENTRO	IES	VALSEQUILLO	
STA. LUCÍA-SUR	IES	VECINDARIO	
SAN MATEO-CENTRO	IES	VEGA DE SAN MATEO	
AGÜIMES-SUR	IES	VILLA DE AGÜIMES	
FIRGAS-NORTE	IES	VILLA DE FIRGAS	1

2.8. Resultados y Discusión

En primer lugar, y antes de adentrarnos en el análisis los datos que se desprenden de las preguntas del cuestionario, se debe señalar una serie de ítems que se relacionan entre sí y que hacen referencia al perfil y la formación del sujeto encuestado. Estos datos referenciales de la muestra objeto de estudio nos ofrecen una visión de las características del grupo muestral con respecto a los citados perfil y formación del profesor de música. Las preguntas que se relacionan con estas características son: 1, 4, 5, 10, 11, 12 y 13.

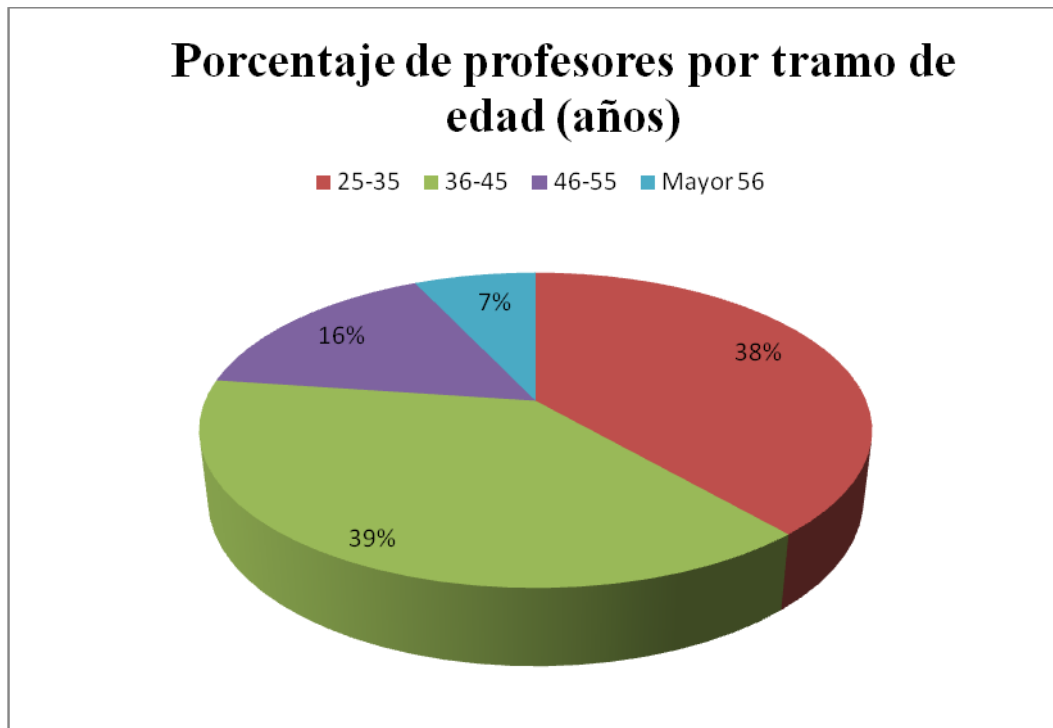
En segundo lugar, se expondrá el análisis factorial realizado en el resto de ítems del cuestionario. Una vez extraídos los factores resultantes se agruparán esos factores en bloques teóricos conformados.

Por último se señalarán las diferencias de medias estadísticamente significativas ($P < 0.05$), si las hubiese, halladas por razón del género y la edad; éstas serán presentadas en una Tabla elaborada a tal fin.

Se utilizarán Tablas, Gráficas de barras y Gráficas circulares en tres dimensiones para presentar los resultados según sea el caso. Asimismo, aparecerán los porcentajes obtenidos en cada una de las preguntas.

A) *Perfil y formación del profesor*

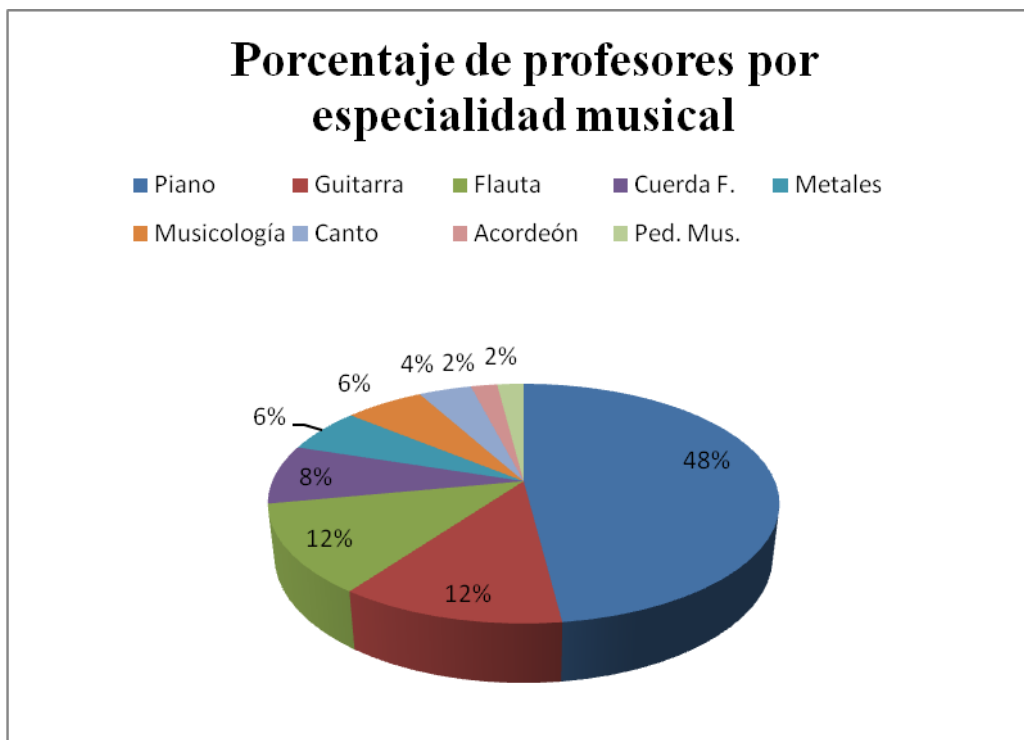
Preguntal. Selecciona la franja de edad en la que te encuentras (Explicada en la descripción de la muestra)



Gráfica 1. Porcentaje de profesores por tramo de edad.

A la vista de los datos expuestos, resultados podemos decir que la mayoría (77%) de los profesores son relativamente jóvenes, con edades comprendidas entre los 25 y 45 años. Ningún profesor tiene menos de 25 años y sólo 4 pasan de los 55.

Pregunta 4. ¿Cuál-es es/son tu-s especialidad-es Musical-es?



Gráfica 2. Porcentaje de profesores por especialidad musical.

En esta pregunta nos ha sorprendido la enorme diversidad de estudios musicales y otros complementarios que se pueden encontrar entre los profesores de música de la ESO: desde el magisterio musical con un cierto nivel de estudios en el conservatorio, hasta el doctorado con otras especialidades superiores en la misma persona. También conviene aclarar que hace algunos años no era imprescindible tener una titulación superior en una especialidad musical para ejercer docencia como profesor de música en Educación Secundaria.

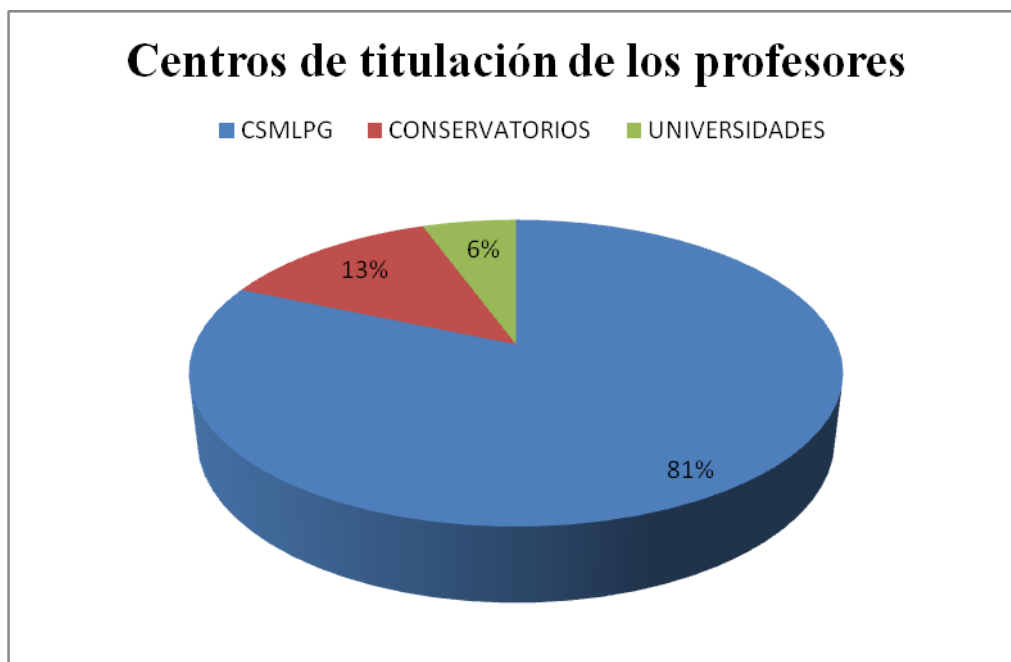
Para simplificar el análisis, no hemos hecho distinción entre el título superior y medio de la misma especialidad y cuando en el mismo sujeto concurrieran varias especialidades hemos elegido la instrumental o bien, si eran varias instrumentales, la que fuera menos común.

Los profesores que pertenecen al cuerpo de maestros, salvo circunstancias excepcionales, sólo pueden impartir docencia en 2º de la ESO, curso que pertenece al primer ciclo de la ESO.

De los 57 profesores encuestados, 7 no han especificado su especialidad musical. De los 50 que sí lo han hecho, casi la mitad tiene el piano como su instrumento principal y por orden le siguen: guitarra, flauta, cuerda frotada (violín y violonchelo),

instrumentos de viento-metal (trompa y trompeta), musicología, canto, acordeón y pedagogía musical.

Pregunta 5. ¿Dónde hiciste tu carrera musical?



Gráfica 3. Centros en los que han titulado los encuestados.

Como era de esperar, la mayoría de profesores han estudiado en la isla de Gran Canaria: Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria; aunque llama la atención que el porcentaje sea tan alto. Sobre todo se echan en falta titulados en el Conservatorio de Tenerife (sólo hay uno). Téngase en cuenta que hasta la aparición del Conservatorio Superior de Música de Canarias (CSMC) en 2002, existían dos centros que ofertaban titulación académica superior en la Comunidad Autónoma de Canarias, uno en Tenerife y el otro en Gran Canaria.

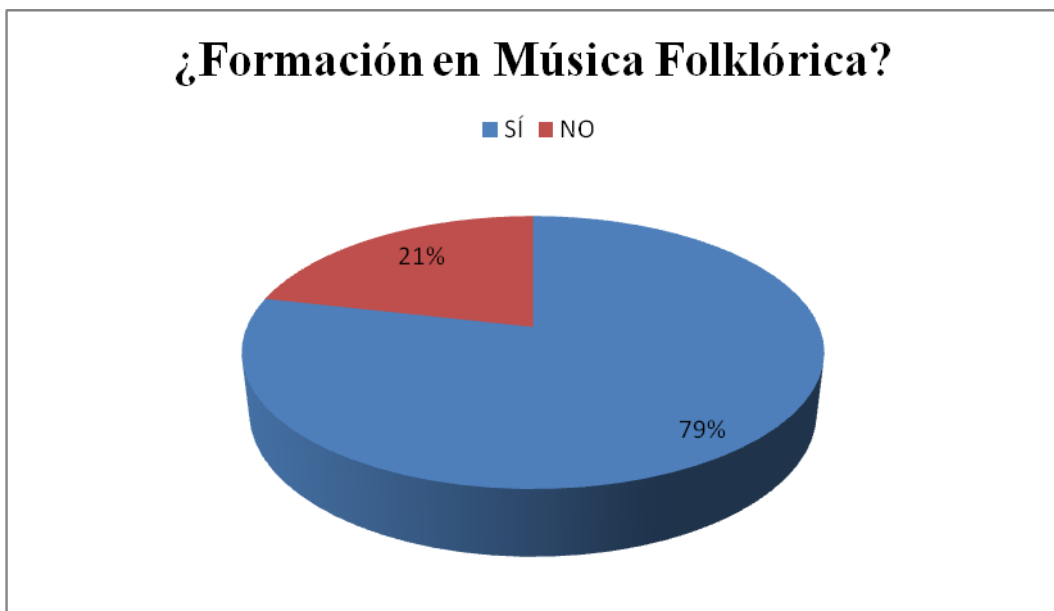
En la denominación Conservatorios, están incluidos: el Superior de Valencia, el Superior y el Ferraz de Madrid, el de Logroño (La Rioja) y el CSMSCT (Tenerife)

En la denominación de Universidades, están incluidos: Granada y La Rioja. Hay un tercer profesor que obtuvo la titulación universitaria de Musicología, pero no especifica en que universidad fue.

Dos encuestados no contestaron este apartado. Uno de ellos imparte docencia en el 2º ciclo por lo que suponemos que carece de titulación musical, algo que como ya se ha comentado, no era imprescindible hace algunos años. El otro caso imparte docencia sólo en el 1º ciclo (2º de la ESO), por lo que entendemos que se trata de un maestro y por lo tanto tampoco es imprescindible titulación musical para impartir la asignatura de música.

Hay un número significativo de profesores (17) que respondieron: Conservatorio, sin concretar la denominación o lugar. Creemos que la mayoría estudiaron en el CSMLPG, ya que por cercanía no se suele especificar lo que se cree obvio, pero lógicamente este hecho puede hacer que los porcentajes varíen un poco.

Pregunta 10. ¿Has recibido algún tipo de formación en relación con la música-baile folclórico canario?



Gráfica 4. Porcentaje de profesores con y sin formación en folclore musical.

La mayoría de los profesores encuestados han recibido algún tipo de formación relacionada con la música tradicional canaria, ya sea asistiendo a cursos o por pertenecer a grupos de música o baile tradicional.

Pregunta 11. En el caso de que hayas contestado afirmativamente la pregunta anterior, ¿cuándo y dónde?

Entre los profesores que contestaron que sí (65%), hay una gran variedad de contextos educativos en los que han aprendido música tradicional canaria, desde instituciones que organizan cursos de cultura tradicional (folklore musical) hasta la enseñanza informal a través de los amigos, pasando por las numerosas agrupaciones folklóricas que hay en las Islas y que desarrollan una importante labor de formación.

Aunque no se ha nombrado directamente en las respuestas, la aparición de las Escuelas de Música, en 1994, ha venido a cubrir una importante necesidad social, y dentro de sus enseñanzas el folklore suele tener un importante papel.

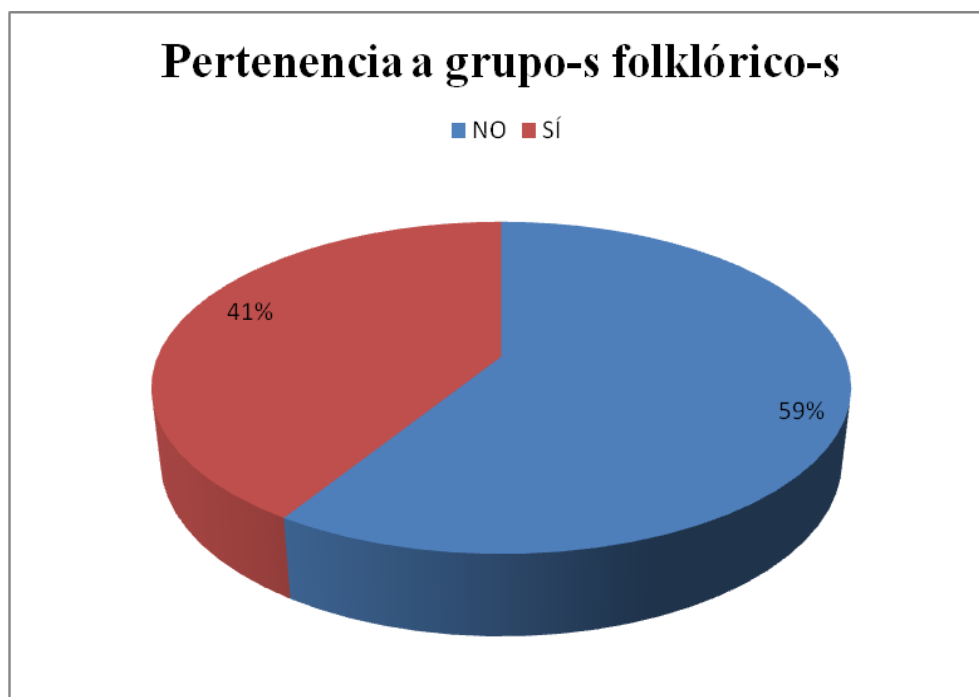
Para, aproximadamente, la mitad de los profesores que tienen formación folklórica, esta consiste en algún-os curso-s puntuales, especialmente sobre baile. En este sentido los CEP (Centro del Profesorado) son los más utilizados por los encuestados.

CURSOS ORGANIZADOS:

- CEP: bailes canarios, curso de danzas y bailes, etc.
- CSMLPGC (Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria).
- ULPGC (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria): Especialidad de Pedagogía Musical (Prof.: Lothar Siemens).
- ULL (Universidad de La Laguna): *El experto universitario* (curso de pedagogía musical).
- OFGC (Orquesta Filarmónica de Gran Canaria): Varios, organizados por el Departamento Pedagógico.
- PROYECTO DE DESARROLLO COMUNITARIO DE LA ALDEA: Jornadas Educativas de Cultura Popular.

- ESCUELA INSULAR DE FOLKLORE DE GRAN CANARIA.
- AYUNTAMIENTO DE TELDE: Folklore Musical en primaria y secundaria (Área de Música).
- UNIVERSIDAD POPULAR: Curso de Baile Tradicional (Prof.: Pino Mary)
- CASINO DE STA. BRÍGIDA: Baile Canario
- TALLERES ORGANIZADOS EN EL CENTRO DE TRABAJO
- CURSOS SIN ESPECIFICAR ORGANIZACIÓN: *Danzas del mundo-Canarias* (Prof.: Manolo Reina), *El pequeño timple* (Prof.: Totoyo Millares)
- AGRUPACIONES FOLKLÓRICAS
- ACADEMIA DE TIMPLE Y GUITARRA
- AGRUPACIONES ESCOLARES
- AMIGOS: Enseñanza Informal
- AMBIENTE FOLKLÓRICO DESDE LA INFANCIA: Enseñanza Informal

Pregunta 12. ¿Pertenece o has pertenecido o a algún grupo de música folklórica canaria?



Gráfica 5. Porcentaje de profesores que han pertenecido o no a un grupo folklórico musical

Una gran parte de profesores declaran no pertenecer a ningún grupo folklórico, como queda reflejado en el valor porcentual alcanzado, el 59%. El resto, la nada desdeñable cifra de 41%, manifiesta pertenecer a un grupo.

Pregunta 13. En el caso de que hayas contestado afirmativamente la pregunta anterior, ¿cuál-es? (13)

Los grupos folklóricos o que interpretan algún-os tema-s folklórico-s, en los que ha estado alguno de los profesores consultados, son los siguientes:

- A. F. de Lomitos de Correa
- A. F. Universitaria de La Laguna
- A. M. Facaracas
- Amor Canario (2)
- Arguaney
- Atazaicate (2)
- Azaygo
- Enac
- La Era
- La Parranda del Tío Pancho
- Las Candelas
- Los Cebolleros
- Los Granjeros
- Mestisay
- Neyga
- Non Trubada
- Parranda Cenobio (3)
- Parranda del Sur
- Rondalla del ICFEM (Instituto Canario de Formación y Empleo)
- Rondalla Harimaguadas
- Savia Nueva
- Taifa (2)

- Vega de S. Mateo

Aparentemente, a juzgar por las respuestas, hay bastante promiscuidad en el mundo del folclore musical, ya que muchos pertenecen o han pertenecido a varios grupos.

Perfil y formación del profesor. Análisis global y generalización

1) La mayoría de los profesores de música (ESO) en Gran Canaria son relativamente jóvenes, con edades comprendidas entre los 25 y 45 años.

2) Aproximadamente la mitad tienen como especialidad el piano, seguidos a mucha distancia por los guitarristas y flautistas.

3) Casi todos han estudiado en Gran Canaria por lo que podemos constatar un fuerte insularismo, y han recibido algún tipo de formación relacionada con el folclore musical, especialmente baile, y para ello, en su mayoría, han acudido a alguno de los cursos que organizan los CEP y otras instituciones, o se han formado en un grupo folklórico.

4) Aproximadamente el 40% de los profesores han pertenecido a uno o, más frecuentemente, varios grupos folklóricos.

A continuación, se indica el *Análisis Factorial* exploratorio con el fin de especificar qué ítems pueden configurar factores para una mejor lectura de los datos. El análisis factorial nos ayuda a reducir los datos y, de esta forma, podremos encontrar grupos homogéneos de variables. Además, estos análisis nos ayudarán a identificar variables subyacentes, o factores, que expliquen la configuración de las correlaciones dentro de un conjunto de variables observadas.

Tras realizar el análisis factorial, hallamos en el grupo de ítems que restan del cuestionario, una vez expuestos los anteriores en el apartado “Perfil y Formación del profesorado”, la denominación de 3 factores extraídos, que se ha realizado en función del peso significativo de las respuestas dentro de su factor. Los factores estadísticos extraídos de la rotación Varimax explican el 51,95% total de la varianza.

Tabla 12
Varianza Total Explicada

Varianza total explicada			
Sumas de rotación de cargas al cuadrado			
Factor	Total	% de varianza	% acumulado
1	1,354	3,760	46,085
2	1,340	3,723	49,808
3	,774	2,149	51,958

Método de extracción: máxima probabilidad.

Tabla 13
Matriz de factores rotados

Matriz de factor rotado			
Componentes	Factor		
	1	2	3
6	,819	,104	,026

14	,816	,076	-,005
15	,723	,089	,129
16	,678	,164	,170
17	,661	,219	,128
18	,652	,203	,175
19	,636	-,018	,103
20	,626	,262	,134
21	-,415	,230	,279
2	-,039	-,783	-,135
7	-,226	-,769	-,143
8	-,157	-,726	-,235
9	-,134	,397	,102
22	,327	,276	,692
23	,481	,273	,511
24	,396	,309	,414
25	,412	,290	,391

Método de extracción: máxima probabilidad.

Método de rotación: Varimax con normalización Kaiser.

- **Factor 1:** Asociado a los ítems 6, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 y 21.

Este factor está representado por una estructura factorial de 46,08% de la varianza acumulada.

Estos componentes formarían un bloque teórico denominado: *Metodologías empleadas. Acuerdos con Escuelas de Folklore*

- **Factor 2.** Asociado a los ítems 2, 7, 8 y 9.

Este factor está representado por una estructura factorial de 49,80% de la varianza acumulada.

Estos componentes formarían un bloque teórico denominado: *Centros, Cursos Académicos y Planes de Estudio*

- **Factor 3.** Asociado a los ítems 22, 23, 24, 25 y 26.

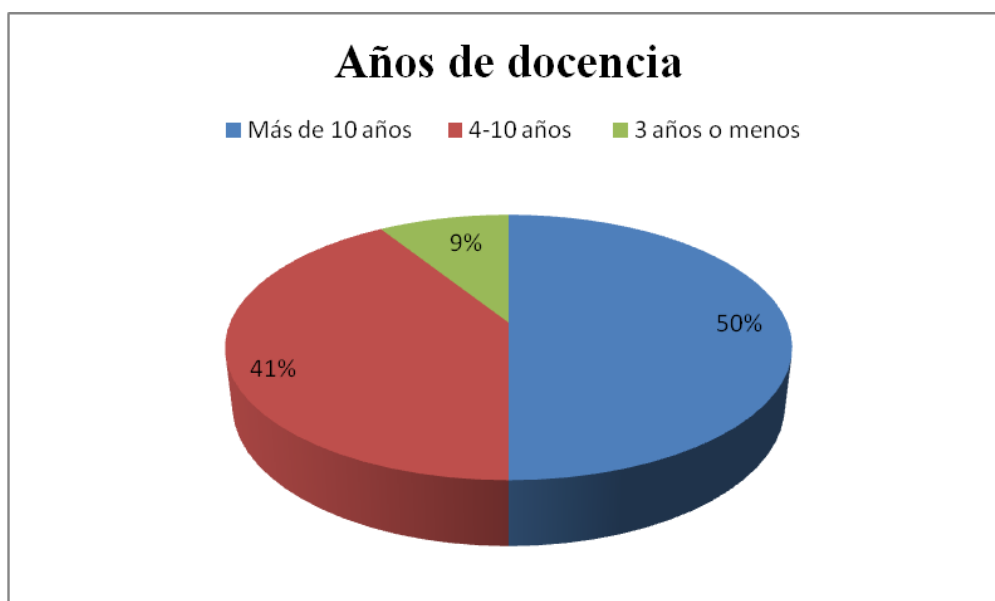
Este factor está representado por una estructura factorial de 51,95% de la varianza acumulada.

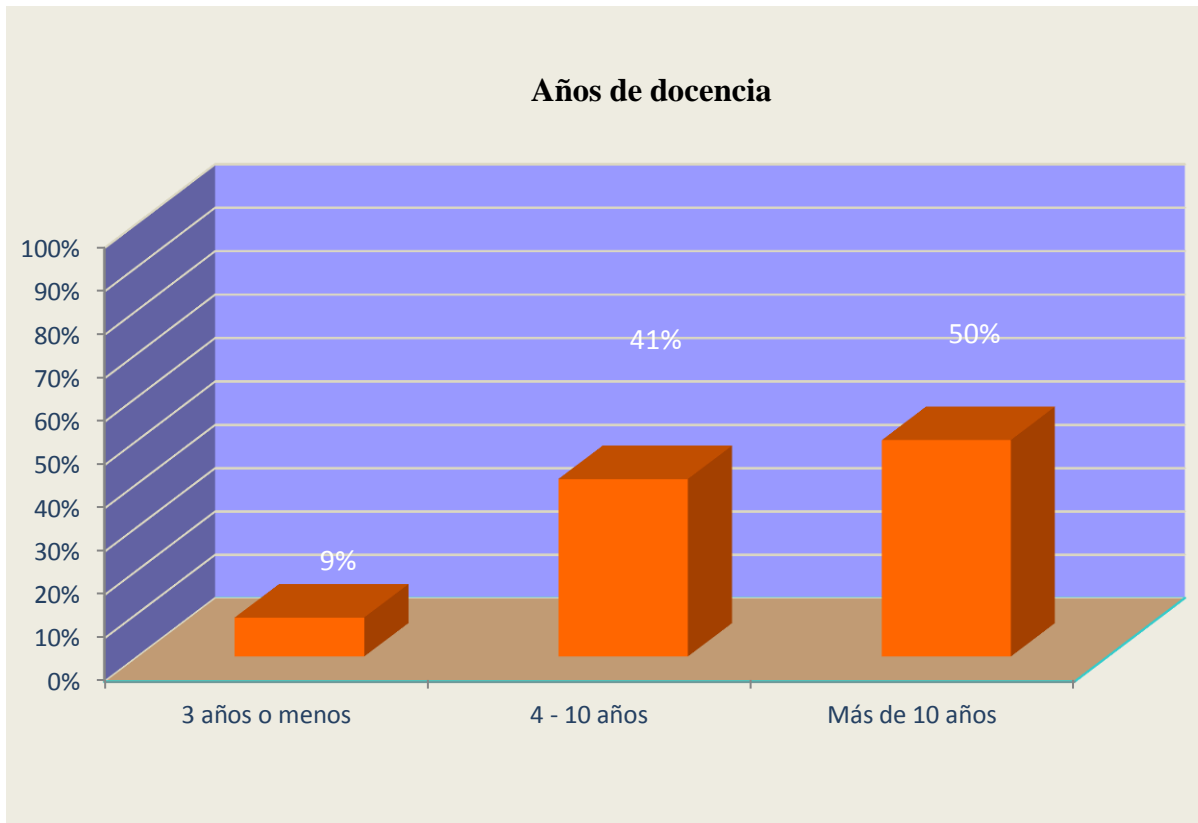
Estos componentes formarían un bloque teórico denominado: *Evaluación y opinión*

RESULTADOS POR BLOQUES TEÓRICOS

1) METODOLOGÍAS EMPLEADAS. ACUERDOS CON ESCUELAS DE FOLKLORE

Pregunta 6. *¿Cuántos años llevas en la docencia musical en la ESO?*

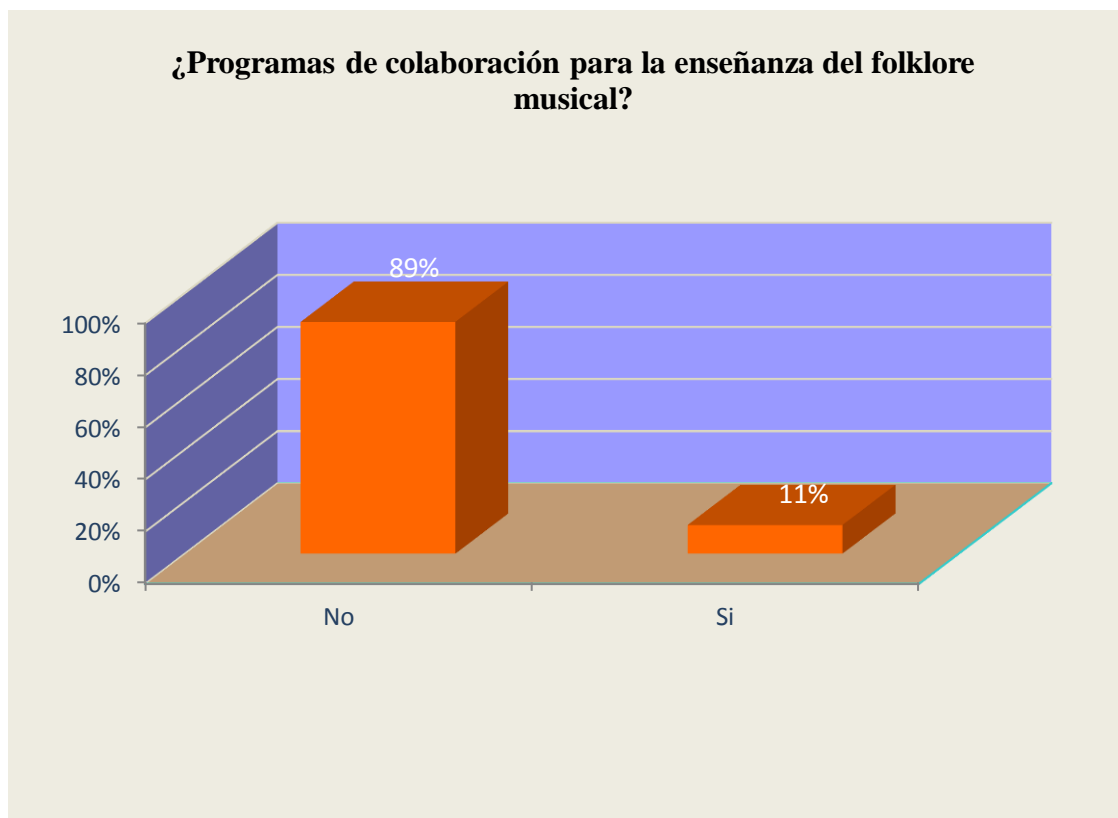




Gráficas 6-7. Años de docencia

El 91%, de los profesores encuestados, llevan más de 4 años impartiendo la materia de música en la ESO, por lo que se puede decir que son relativamente experimentados.

Pregunta 14. El/los centro-s en el/los que trabajas, ¿tienen algún tipo de acuerdo para trabajar la música folclórica con una Escuela de Música o Folclore?



Gráfica 8. Centros de la ESO con un convenio para la enseñanza del folklore musical

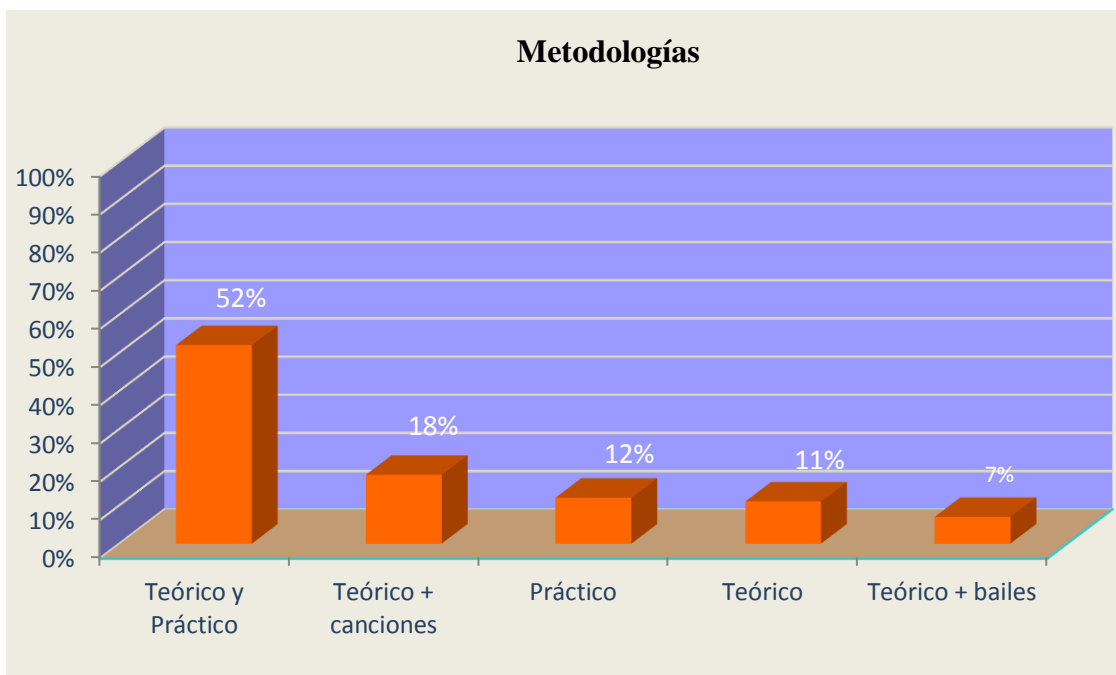
La mayoría (89%) de los centros de la ESO, en Gran Canaria, no tienen ningún tipo de acuerdo con otras instituciones en relación con el apoyo de la enseñanza del folklore musical, luego esta tarea la desempeñan exclusivamente los profesores de música, amén de algunos bailes tradicionales que puedan trabajar los profesores de Educación Física.

Pregunta 15. En el caso de que hayas contestado afirmativamente la pregunta anterior, ¿qué tipo de acuerdo?, ¿a través del ayuntamiento?

La excepción que confirma la regla es el Muy Iltre. Municipio de Telde, segunda ciudad en importancia de la Isla, que desde el año 2000 viene desarrollando un programa de acercamiento del folklore musical a los centros de la zona a través del área de Música. Anteriormente en el Marco Teórico le hemos dedicado un apartado a esta interesante colaboración.

Los 6 profesores que han contestado afirmativamente la pregunta anterior trabajan en alguno de los 14 centros públicos que pertenecen al municipio de Telde. Todos se muestran a favor de esta loable iniciativa.

Pregunta 16. De qué manera trabajas los contenidos canarios en el aula?



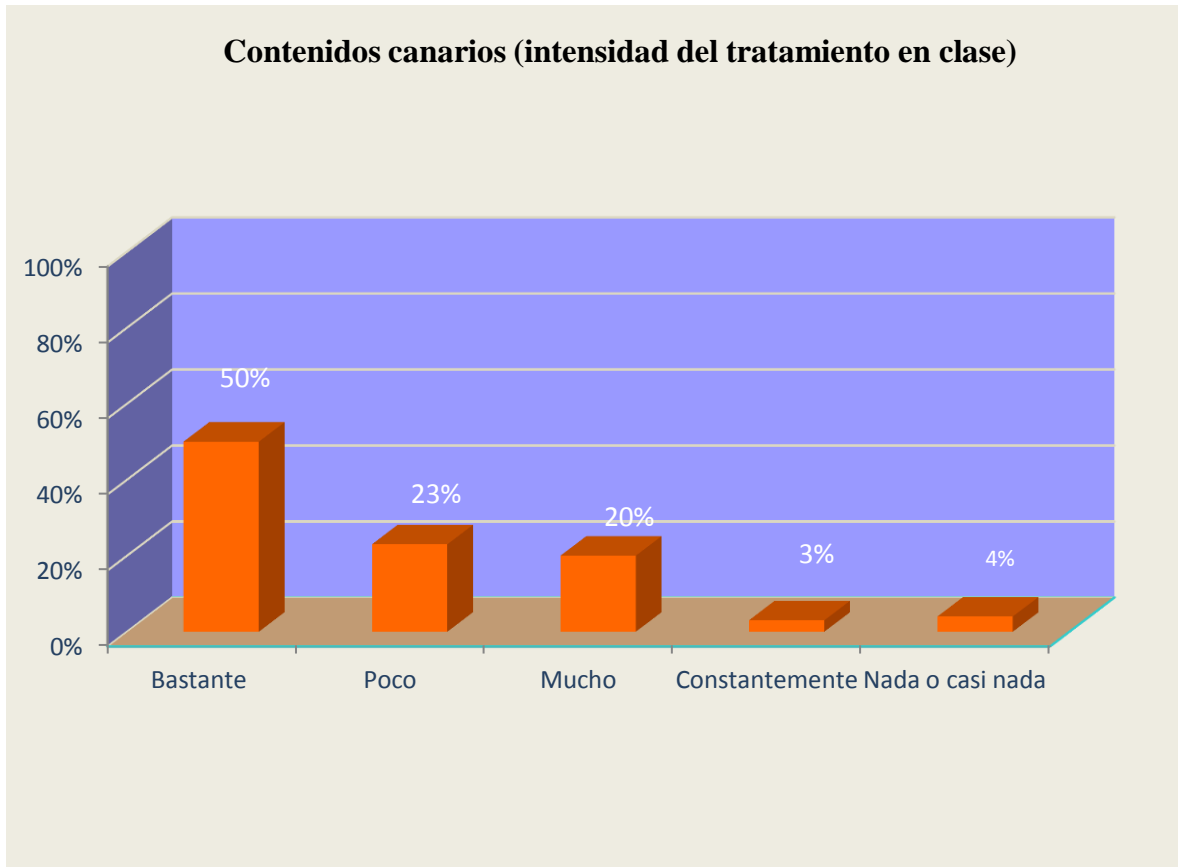
Gráfica 9. Metodologías de trabajo de los contenidos canarios

De entrada hay que destacar que todos los profesores trabajan los contenidos canarios de alguna manera, algo, que por otra parte es obligatorio.

Aproximadamente la mitad de los encuestados trabajan los contenidos de manera global, tanto teórica (audiciones, explicaciones teóricas y trabajos), como práctica (canciones y bailes).

Casi un tercio del profesorado (29% = 18% + 11%) consultado, no trabaja los bailes, frente al 18% (11% + 7%) que no trabaja las canciones.

Pregunta 17. En relación con el grado de intensidad con el que trabajas los contenidos canarios. Elige el nº más adecuado a tu caso



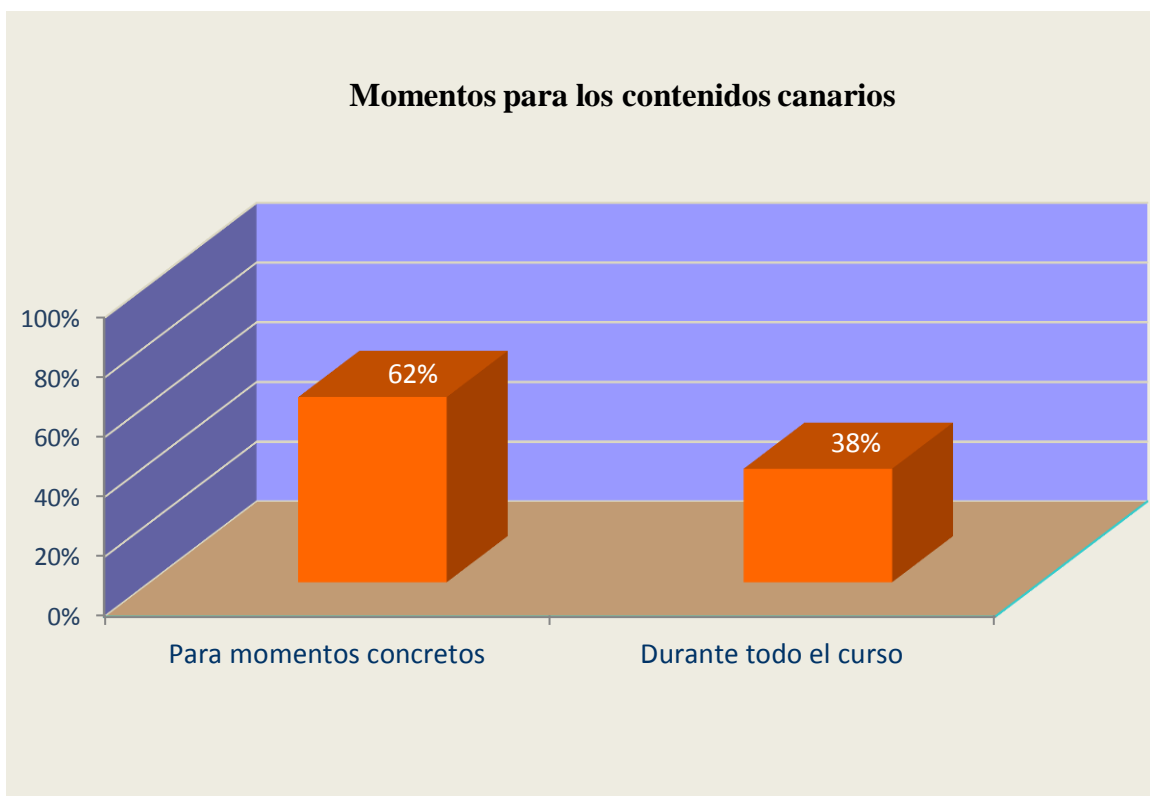
Gráfica 10. Intensidad del tratamiento de los contenidos canarios en clase

Esta pregunta no es fácil de analizar puesto que las apreciaciones de cada profesor son subjetivas: lo que para alguien es dedicarle mucho tiempo, al tratamiento de los contenidos canarios en clase, para otro puede ser poco. Por lo tanto la generalización del resultado se debe hacer con precaución.

Quizás la consecuencia más interesante es que aproximadamente una cuarta parte del profesorado encuestado (27%=23% +4%) trabajan poco o nada los contenidos canarios.

Más adelante relacionaremos las variables: *Grado de intensidad del tratamiento de los contenidos canarios en clase*, con *Formación del profesor en folklore musical* y quizás nos aportará información más significativa.

Pregunta 18. ¿En qué fechas trabajas los contenidos canarios?



Gráfica 11. Fechas en las que se trabaja los contenidos canarios en el aula.

Aproximadamente dos tercios del profesorado que ha respondido el formulario trabaja los contenidos canarios para momentos concreto del curso, especialmente el Día de Canarias (30 de mayo).

Pregunta 19. ¿Qué piezas has trabajado?

A continuación se desglosan por orden alfabético las piezas mencionadas por los encuestados junto con el número de profesores que las han trabajado en clase. Como se puede ver el repertorio es muy variado:

- Aires de Lima (4)

- *Andrés repásate el motor*²⁴²

- Baile del Vivo (8)
- Baile de la Virgen (5)
- Berlina (11)
- Danza del trigo (5)
- *Danza de los enanos*²⁴³ (2)
- *El Cambullonero*²⁴⁴ (1)
- Folía (12)
- *Himno de Canarias*²⁴⁵ (1)
- Isa (32)
- Juan Periñal (1)
- La Cunita (5)
- Malagueñas (1)
- Mazurca (3)
- *Nube de hielo*²⁴⁶ (2)
- Pasacatre (2)
- *Pobrecillo novio, pobre Rafael*²⁴⁷ (1)
- Polka (14)
- Santo Domingo (3)
- Seguidillas (1)
- Siote (3)
- Sirinoque (1)
- *Somos Costeros*²⁴⁸ (4)
- Sorondongo (6)
- Tajaraste (3)

²⁴² Su autor, el gran canario Néstor Álamo (1906-1994), compuso muchos temas populares. Al ser una pieza relativamente moderna y conocerse el compositor es polémica la denominación de música folklórica, estaría más bien en el campo de la música popular, aunque como ya se ha dicho en el apartado dedicado al folklore, popular y folklórico son términos que pueden significar lo mismo.

²⁴³ Compuesta por el palmero Domingo Santos Rodríguez en 1925.

²⁴⁴ Otra de las muchas canciones populares de Néstor Álamo

²⁴⁵ Inspirado en el *Arroró* de la sinfonía *Cantos Canarios* del insigne pianista y compositor tinerfeño Teobaldo Power (1848-1884).

²⁴⁶ Conocido tema, originalmente para timple, compuesto por el conejero Benito Cabrera (1963).

²⁴⁷ Compuesto por el timplista y compositor Andrés Macías.

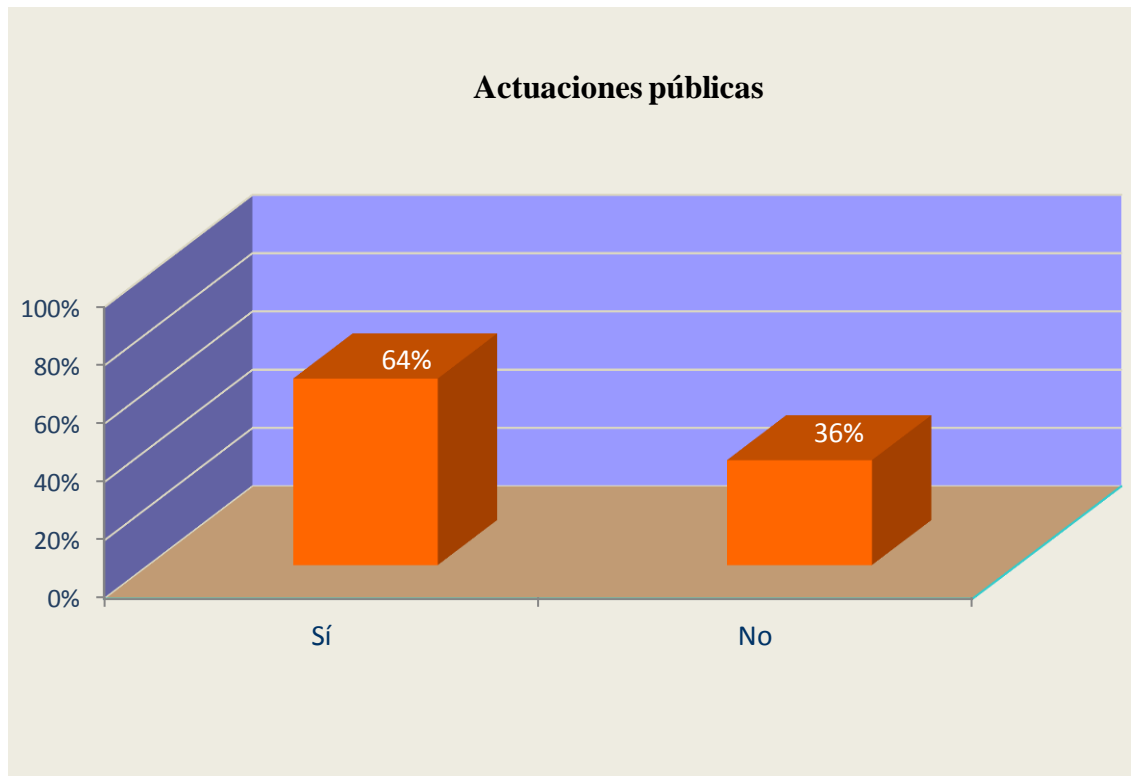
²⁴⁸ Célebre y popular tema compuesto por Francisco Guerra Navarro (1909-1961), un exitoso periodista gran canario que escribía relatos costumbristas con el seudónimo de Pancho Guerra.

- Tanganillos (2)
- Tango de la Florida (2)
- *Una sobre el mismo mar*²⁴⁹ (1)

Con mucha diferencia es la Isa la pieza más trabajada, seguida de la Polka, la Folía y la Berlina.

En cuanto a la canción popular (con fecha de composición y autor conocidos), la más utilizada es *Somos Costeros* tema que han popularizado los Gofiones.

Pregunta 20. ¿Has hecho representaciones públicas, con tus alumnos, de piezas canarias?



Gráfica 12. Profesores que han realizado representaciones públicas con sus alumnos

²⁴⁹ Precioso villancico de Benito Cabrera, estaría quizás, dentro de la música popular.

Aproximadamente dos tercios (64%) del profesorado encuestado ha hecho alguna actuación pública con piezas de la música tradicional canaria.

Pregunta 21. En el caso de que hayas contestado afirmativamente a la pregunta anterior, ¿qué piezas?, ¿en qué fechas?

LOS TEMAS INTERPRETADOS PÚBLICAMENTE Y EL NÚMERO DE PROFESORES EN CADA UNO SON:

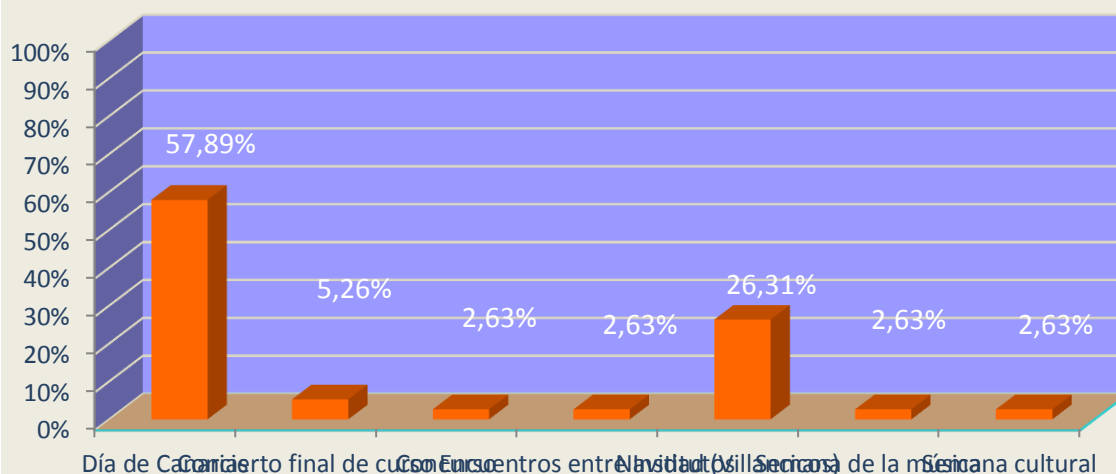
- Aires de Lima (1)
- *Andrés repásate el motor* (1)
- Baile del Vivo (6)
- Baile de la Virgen (2)
- Berlina (2)
- Danza de los enanos (1)
- Danza del trigo (1)
- *El Cambullonero* (2)
- Folía (5)
- *Himno de Canarias* (1)
- Isa (15)
- Juan Periñal (1)
- La Cunita (3)
- Malagueña (1)
- Mazurka (2)
- *Nube de hielo* (2)
- *Pobrecillo novio, pobre Rafael* (2)
- Polka (5)
- Seguidillas (1)
- *Somos Costeros* (2)
- Sorondongo (6)

- Tajaraste (1)
- Tanganillo (1)
- *Una sobre el mismo mar* (1)

FECHAS:

- Día de Canarias (22) 57,89%
- Concierto final de curso (2) 5,26%
- Concurso (1) 2,63%
- Encuentro entre Institutos (1) 2,63%
- Navidad (villancicos) (10) 26,31%
- Semana de la Música (1) 2,63%
- Semana Cultural (1) 2,63%

Actuaciones públicas. Fechas



Gráfica 13. Fechas en que los profesores han realizado representaciones públicas con sus alumnos

Como cabía esperar, los temas interpretados públicamente están incluidos dentro de los que se trabajaron en clase. Conviene destacar que aunque la Isa es la pieza más interpretada en público, no tanto como se preveía por el número de profesores que la abordan dentro del aula, en ese sentido sobresalen el Baile del Vivo y el Sorondongo.

Aunque los encuestados citan en varias ocasiones: *Villancicos de Navidad*, no queda claro si son del folklore canario u otros. Curiosamente sólo se han citado los villancicos canarios: *la Cunita* y *Una sobre el mismo mar*. Echamos de menos al que probablemente sea el villancico canario más popular: *Lo Divino*²⁵⁰, que podría estar incluido dentro de la denominación genérica de Villancico de Navidad.

²⁵⁰ Según parece la versión más conocida e interpretada de *Lo Divino* es de origen culto y fue compuesta a principios del S. XX entre varios amigos en Tenerife.

Igualmente era previsible que la fecha más utilizada para estas actuaciones sean días próximos al día de Canarias (30 de mayo) y en menor medida Navidad y otras fechas puntuales.

Normalmente las actuaciones suelen ser en el Salón de Actos, Auditorio o Patio del centro y en casos muy puntuales en lugares externos como un Teatro.

Metodologías empleadas. Acuerdos con Escuelas de Folklore: Análisis global y generalización.

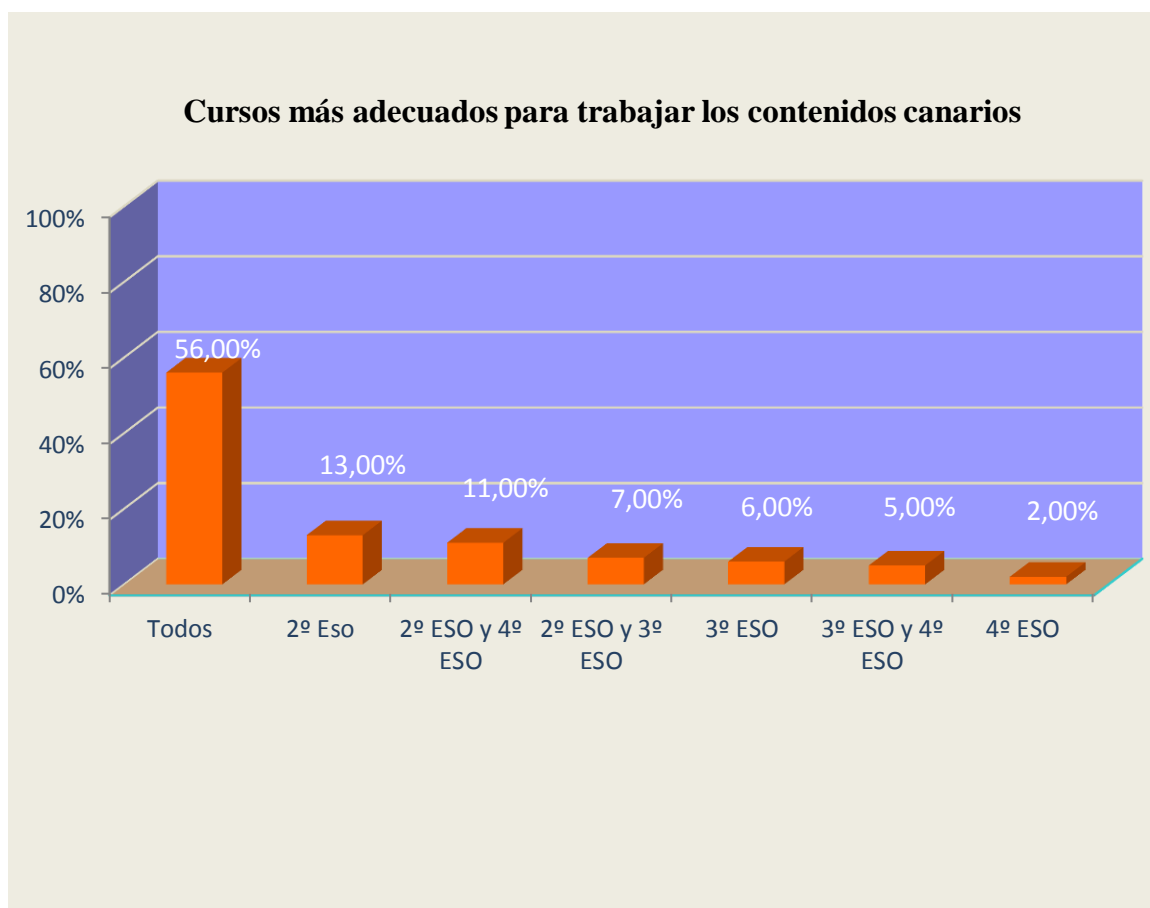
- La mayoría del profesorado de la ESO, en Gran Canaria, tiene una experiencia docente de más de 4 años.
- Aproximadamente la mitad del profesorado de la ESO trabaja el folklore musical de forma integral: Audiciones, Explicaciones teóricas, Trabajos y Montar canciones y bailes, la otra mitad trabaja sólo alguno-s de esos aspectos.
- El 27% del profesorado contempla poco o casi nada el folklore musical en su práctica educativa.
- En su mayoría (62%) el profesorado trabaja los contenidos canarios para momentos concretos del curso, especialmente el Día de Canarias.
- Es mayor el porcentaje de profesorado que no trabaja los bailes (29%) que el que no trabaja las canciones (18%)
- El repertorio de piezas tradicionales canarias que se practica en el aula es muy variado pero son las Isas, con diferencia, el género musical más recurrido, también el que más se representa ante el público.
- Es encomiable la labor que el Ayuntamiento de Telde, a través de la Escuela de Folklore, viene realizando desde el año 2000 en su municipio, apoyando el folklore musical dentro de la materia de música, tanto en Primaria como en Secundaria.

2) CENTROS, CURSOS ACADÉMICOS Y PLANES DE ESTUDIO

*Pregunta 2. ¿En qué centro-s das la materia de música en el presente curso 2010-2011? **

En la Tabla 5, que aparece al principio de este apartado, se indican los 87 centros públicos (IES y CEO) que hay en Gran Canaria, y de estos, los 49 que han participado en este trabajo. En 7 de ellos, en los cuales hay más de un profesor de música, han contestado la encuesta 2 de esos profesores.

Pregunta 7. ¿Qué curso-s crees que es/son el/los más adecuado-s para trabajar contenidos canarios?



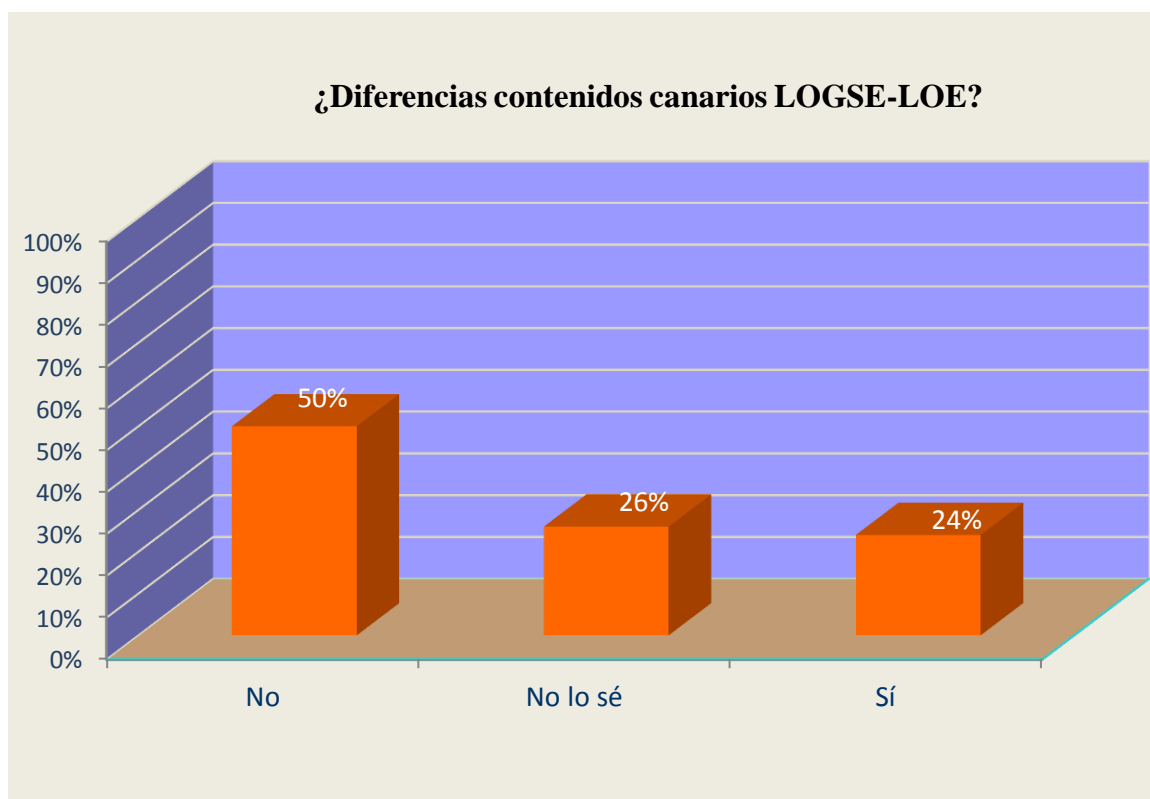
Gráfica 14. Curso-s más apropiado-s para trabajar los contenidos canarios

El 56% de los docentes que han cumplimentado el formulario consideran que todos los cursos son igual de adecuados para trabajar los contenidos canarios

Las siguientes opciones más elegidas, por orden de preferencia, han sido: 2º, (2º y 4º) y (2º y 3º). La elección de 2º y 4º se debe a la mayor carga horaria de esos cursos (3h a la semana frente a las 2h de 3º) y la elección de 2º y 3º tiene que ver con la mayor afinidad de sus contenidos con el folklore musical.

Las otras elecciones, menos significativas, obedecen más a razones secundarias: número de alumnos en el curso o elección voluntaria de los alumnos (3º y 4º de la ESO).

Pregunta 8. ¿Crees que hay diferencias, en el tratamiento de los contenidos canarios, entre la LOGSE y la LOE?



Gráfica 15. ¿Diferencias en el tratamiento de contenidos canarios entre el Plan LOE Y LOGSE?

La mitad de los profesores que han cumplimentado la encuesta manifiestan que no hay diferencias entra el actual plan de estudios (LOE-2006) y el anterior (LOGSE-1996)²⁵¹ en relación con el tratamiento de los contenidos canarios. No obstante, se debe destacar que el 26% declara de forma ambigua o indiferente (“no lo sé”), mientras que el 24% de la muestra contesta positivamente esta pregunta.

Pregunta 9. En el caso de que hayas elegido la 2ª o 3ª respuesta en la pregunta anterior, ¿por qué?

Tabla 14
La Música (LOGSE/LOE)

SÍ	NO LO SÉ
Ahora se pueden abordar los contenidos canarios de una manera muy abierta por lo que es más fácil adaptarlos al contexto del alumnado	Sólo conoce la LOE
La LOE te permite una mayor flexibilidad en el desarrollo de los contenidos, lo que propicia un aprendizaje más profundo por parte del alumnado.	Confusión por los cambios constantes en los planes de estudio
En Plan actual se hace más énfasis en los contenidos canarios	La LOGSE hace más énfasis en los contenidos canarios
La LOE porque incluye las CCBB	Ni siquiera se lo plantea, los imparte por convicción personal
Obligación de trabajar los contenidos canarios durante todo el curso con la LOE	Depende del criterio del profesor
Se les presta más atención a los contenidos canarios en la LOE	
Nota: Justificación de la respuesta que considera diferencias entre el tratamiento de los contenidos canarios entre los dos últimos planes de estudios LOGSE/LOE.	

Algunos encuestados no entendieron bien la pregunta y contestaron a esta otra:
¿Justifica el/los curso-s que has elegido como más adecuados para trabajar los contenidos canarios?

²⁵¹ Aunque la LOGSE (Ley de Ordenación General del Sistema Educativo) apareció en España en 1990, su implantación fue progresiva, en la ESO se empezó a aplicar a partir de 1996.

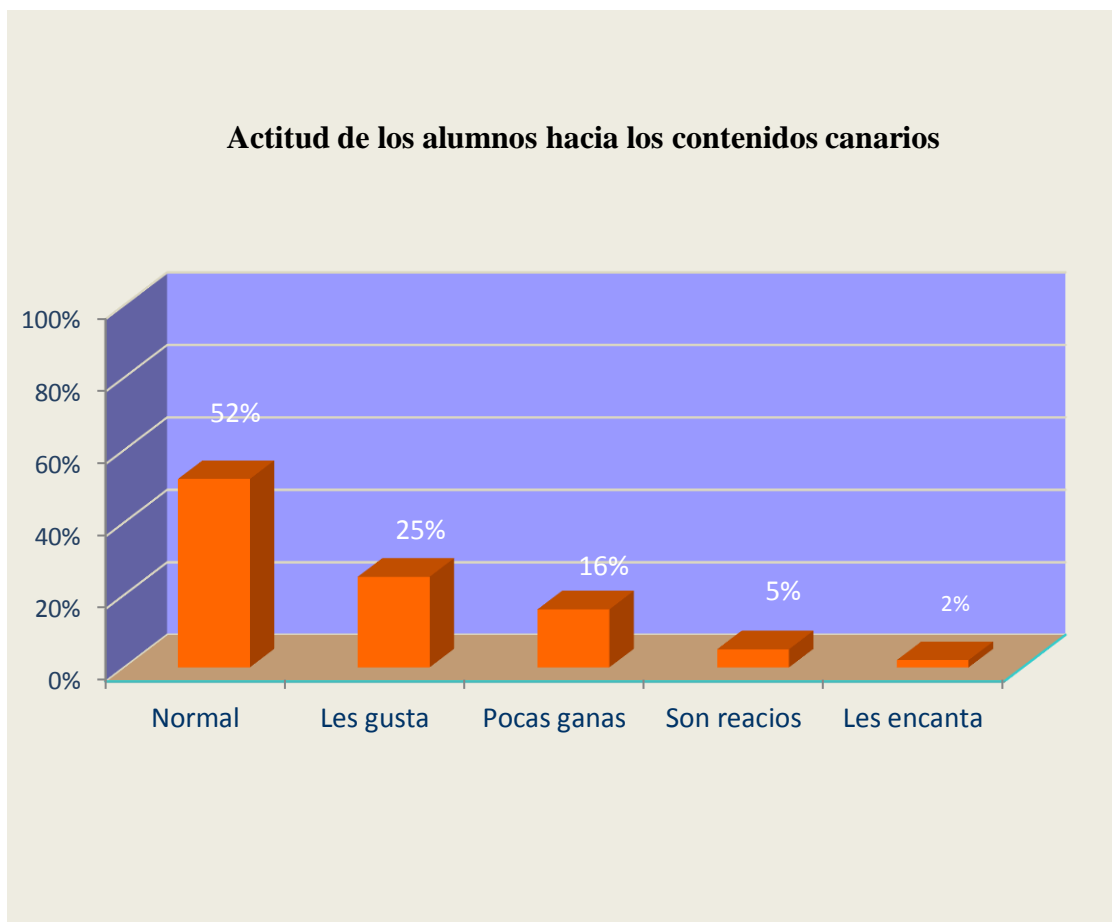
Otros habiendo elegido la opción NO LO SÉ, justificaban el NO

Centros, Cursos Académicos y Planes de Estudio: Análisis global y generalización

- Los 49 centros, cuyos profesores han contestado el cuestionario, son una muestra representativa de la población en estudio (centros públicos donde se imparte la ESO en la isla de Gran Canaria)
- Más de la mitad de los profesores consideran que todos los cursos son convenientes para trabajar los contenidos canarios, aunque algunos prefieren 2º de la ESO porque tiene mayor asignación horaria que tercero y sus contenidos más afinidad a la música y danza tradicional de Canarias que cuarto.
- La mitad de los docentes creen que no hay diferencia en el tratamiento de los contenidos canarios entre el antiguo plan de estudios (LOGSE) y el actual (LOE). De la otra mitad, algunos no lo tienen claro, sobre todo porque no conocen la LOGSE, o no con detalle, y hay un porcentaje (24%) que piensa que en la LOE se trabaja más o mejor el folklore canario, aunque la mayoría de las justificaciones que dan no tienen mucho fundamento.

3) *EVALUACIÓN Y OPINIÓN*

*Pregunta 22. En general ¿cómo aceptan los alumnos el trabajo sobre este tema?
¿Son sensibles a conocer nuestras tradiciones?*



Gráfica 16. Actitud de los alumnos hacia la danza y el folklora musical

Algo más de la mitad de los encuestados consideran que sus alumnos aceptan los contenidos canarios con normalidad, ni les agradan ni les molestan especialmente.

Un 25% opina que les gusta y un 21% que no los aceptan de buena gana (“Pocas ganas” y “Son reacios”). Al final del apartado relacionaremos la variable *actitud de los alumnos* con la variable *formación de los profesores**.

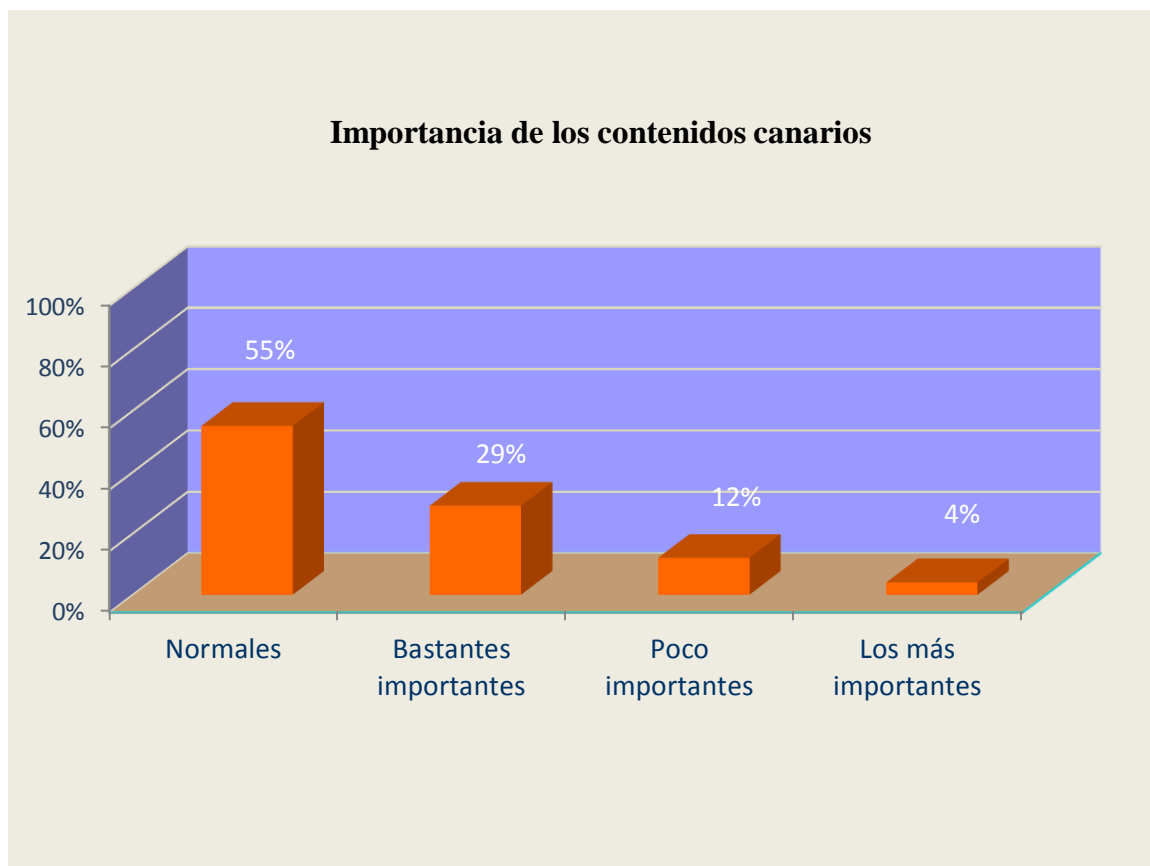
Para una mejor lectura, y de forma detallada, la Tabla XYX muestra las frecuencias y los porcentajes alcanzados en esta pregunta

Tabla 15

Frecuencias y Porcentajes correspondientes a la pregunta 22

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	1	3	5,3	5,4	5,4
	2	9	15,8	16,1	21,4
	3	29	50,9	51,8	73,2
	4	14	24,6	25,0	98,2
	5	1	1,8	1,8	100,0
	Total	56	98,2	100,0	
Perdidos	Sistema	1	1,8		
Total		57	100,0		

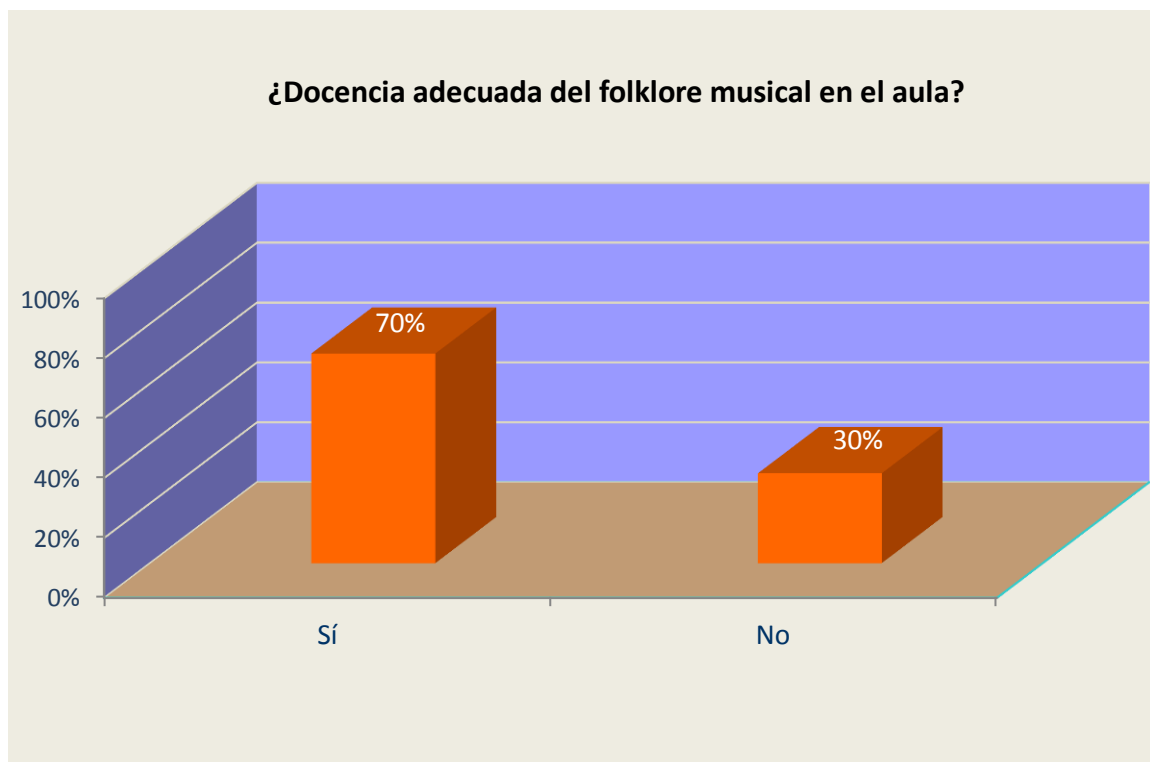
Pregunta 23. ¿Qué importancia crees que deberían tener los contenidos canarios en la globalidad de tu asignatura?



Gráfica 17. Importancia de los contenidos canarios

Más de la mitad de los profesores consultados consideran los contenidos canarios con la misma relevancia que el resto de los contenidos de la materia (55%). Un 29% creen que deberían tener una consideración especial y el 12% percibe que, proporcionalmente, tienen menos significación en la globalidad de la asignatura.

Pregunta 24. ¿Consideras qué abordes convenientemente la música folclórica en el aula?



Gráfica 18. Autoevaluación del profesorado sobre su acción docente en relación con los contenidos canarios

Aproximadamente dos tercios del profesorado que ha contestado la encuesta considera que su tratamiento de los contenidos canarios en el aula es el adecuado, el otro tercio cree que podría hacerlo mejor.

Pregunta 25. ¿Qué crees que se podría hacer para mejorar el tratamiento de los contenidos canarios en el aula?

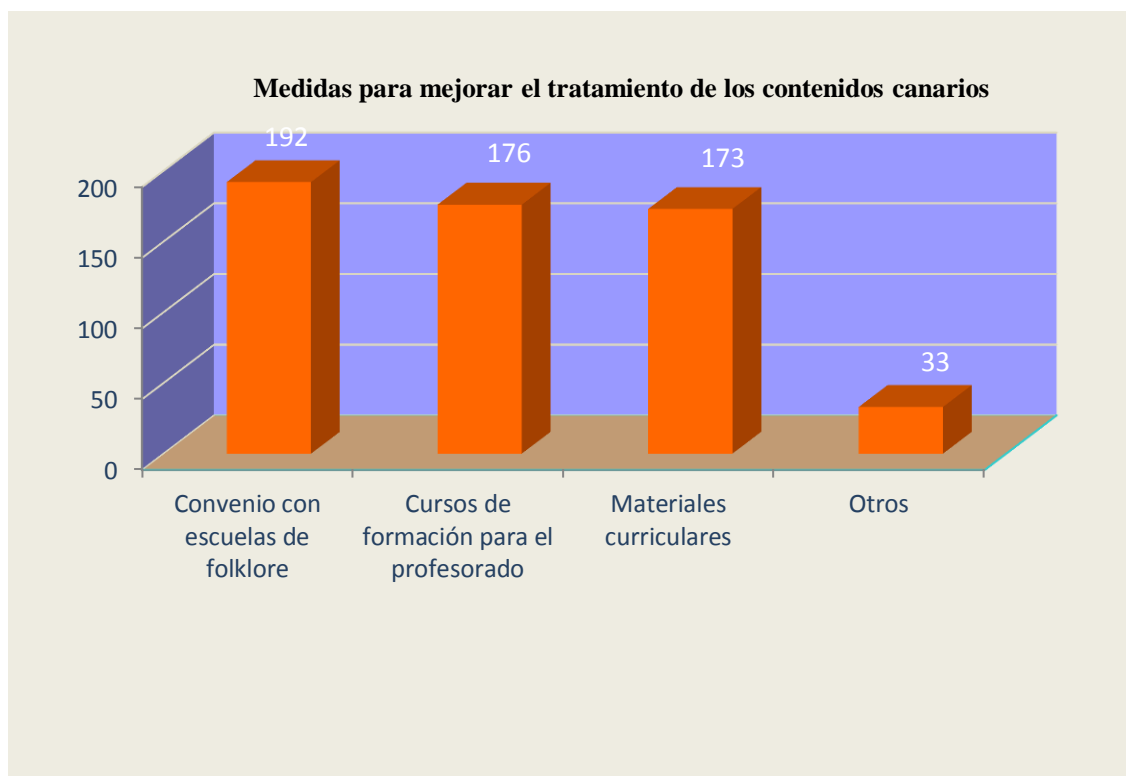
(Ponle el número más alto el que consideres más importante)

Tabla x

Pregunta 25

	1	2	3	4
Cursos de formación del profesorado				
Materiales curriculares específicos				
Convenios con Escuelas de Música o Folclore				
Otros (especificar en la última pregunta)				

Nota: Propuestas de mejora en el tratamiento de los contenidos canarios en el aula



Gráfica 19. Medidas a tomar para mejorar el tratamiento de los contenidos canarios en el aula

En esta pregunta los encuestados podían elegir varias respuestas, asociándole el número mayor a la que consideraban más importante. La puntuación final, de cada una de las opciones a elegir, se obtiene multiplicando el número de profesores que han escogido esa opción por su valor asociado.

La opción: *Otros* la eligieron sólo 9 de los encuestados, no obstante algunos más hicieron comentarios en la pregunta final.

Tal como se puede observar en la gráfica los docentes de música en la ESO consideran la medida más interesante los convenios con Escuelas de Folklore o Música

Evaluación y Opinión: Análisis global y generalización

▪ Un 79% del alumnado acepta bien (con normalidad o le gusta), la música folklórica, el resto (21%) lo trabaja de mala gana.

▪ La mayoría del profesorado (88%) considera que los contenidos canarios deberían tener una importancia igual o superior a otros contenidos, el 12% restante los considera de menor importancia. Además el 70% cree que aborda la música tradicional canaria adecuadamente.

▪ Los convenios con las escuelas de música o folklore son vistos como la mejor medida a tomar para mejorar la enseñanza de los contenidos canarios, seguidos de los cursos de formación del profesorado y de la creación de materiales curriculares específicos para este fin.

Se hacen algunas aportaciones en relación con la enseñanza de la música folklórica en la ESO (Pertenece a la pregunta 26?)

Pregunta 26. Haz los comentarios que te parezcan oportunos relacionados con este tema

En esta pregunta los encuestados aprovecharon para hacer propuestas de mejora sobre este tema.

✓ Organización de encuentros e intercambios culturales.

- ✓ Seguir una metodología, en la enseñanza del folklore musical, partiendo de lo conocido y asequible (Sabanderos, Mestisay, ...) hasta llegar a lo desconocido y menos afín musicalmente (Música de Raíz interpretada de forma purista²⁵²)
- ✓ Sería conveniente llevar a cabo una P. D. interdisciplinar relacionada con el folklore, más integral y motivadora para el alumnado, p. e. en las fechas del Día de Canarias.
- ✓ El profesorado que carece de formación en folklore musical tiene gran parte de la responsabilidad de que no se impartan, o no convenientemente, los contenidos canarios. Lo que no se siente no se transmite.
- ✓ Dotar las aulas de música de instrumentos de la música tradicional en igual medida que instrumentos Orff

RELACIONES DE INTERÉS ENTRE ALGUNAS DE LAS VARIABLES

Antes que nada tenemos que aclarar que de los 21 profesores que contestaron en la encuesta no haber recibido formación sobre baile y música folklórica, 9 habían estado o estaban en grupos de música tradicional y por tanto sí que habían recibido formación, aunque lógicamente, de tipo informal que en el caso que nos ocupa puede ser mucho más adecuada que haber ido a una charla o taller puntual sobre este tema.

Variables a relacionar:

V₁= Formación en folklore musical de los profesores

V₂= Trabajo de piezas del folklore musical en el aula

V₃= Grado de intensidad del tratamiento de los contenidos canarios en el aula

V₄= Actitud de los alumnos (hacia la música y baile folklórico)

V₅= Pertenencia del profesor a un grupo de folklore

²⁵² Con fidelidad hacia la tradición

Relación (V_1 y V_2) (1): de las 12 personas que no recibieron ningún tipo de formación 5 no han trabajado ninguna pieza sobre música o baile tradicional en clase (42%).

Relación (V_1 y V_3) (1): de las 12 personas que no recibieron ningún tipo de formación, 8 trabajan poco o casi nada los contenidos canarios en el aula (67%).

Relación (V_1 y V_2) (2): de las personas que sí han recibido algún tipo de formación (44), tres²⁵³ no han trabajado ninguna pieza en clase y 41 sí (93%).

Relación (V_1 y V_3) (2): de las 44 personas que si recibieron algún tipo de formación 7 trabajan poco o casi nada los contenidos tradicionales canarios en el aula (16%).

Como cabía esperar, la formación del profesorado en músicas y danzas tradicionales determina el tratamiento de los contenidos tradicionales canarios en el aula. Las personas que están formadas trabajan estos contenidos un porcentaje significativamente mayor que las que no lo están.

Relacionando las variable V_1 y V_4 no hemos tenido resultados destacables, es decir aparentemente no influye la formación o no de los profesores en folklore para que sus alumnos acepten la música o baile tradicional de buena o mala gana. Esto se puede deber a que realizar algún curso en una determinada materia no significa que estemos preparados para impartirla.

Donde, a juzgar por los resultados, sí influye es cuando el profesor pertenece a un grupo folklórico:

Relación (V_4 y V_5): 11 profesores (73%) de los 15 que le dan clase a alumnos que les gustan el baile y música tradicional pertenecen a grupo folklóricos. Mientras que sólo 4 profesores (31%) de los 13 que les dan clase a alumnos que no les gustan estos contenidos pertenecen a estos grupos. Esto puede indicar que lo que se siente se

²⁵³ Dándose el agravante de que 2 de ellas han pertenecido o pertenecen a grupos folklóricos

transmite y se contagia, suponiendo que los profesores que pertenecen a estos colectivos comunican más el gusto por esta música y baile que los que no.

Análisis de Diferencias de Medias en función del género y la edad

Se ha realizado un análisis de Diferencias de Media para determinar si existen diferencias por razón del género y la edad en el cuestionario aplicado al profesorado de música.

No obstante, se debe destacar que se han analizado aquellas preguntas de naturaleza y/ o carácter puramente cuantitativo, es decir, las que se cumplimentaban de manera cerrada, con respuestas dicotómicas o tipo escala. Aquellas otras preguntas de carácter o naturaleza abiertas son imposibles de establecer diferencias de medias ya que, estadísticamente, no se pueden analizar ni procesar los datos de forma fiable y correcta.

Así, los ítems a analizar serían los siguientes: 8, 14, 17, 20, 22, 24 y las cuatro alternativas de la pregunta 25

Dicho lo anterior, seguidamente se presentan una serie de tablas en las que figuran las puntuaciones medias obtenidas y el ANOVA en los dos subgrupos analizados.

Tabla 16

Puntuaciones medias y desviaciones típicas en la variable Género

SEXO		PREG8	PREG14	PREG17	PREG20	PREG22	PREG24	PREG25 Alternativa 1	PREG25 Alternativa 2	PREG25 Alternativa 3	PREG25 Alternativa 4
Hombre	N	2,15	1,90	20	20	20	20	19	20	20	4
	Media	20	20	3,78	3,20	3,20	3,30	3,32	3,15	3,70	3,00
	Desv. típ.	,587	,308	,687	,834	,696	,801	,946	,933	,571	1,414
Mujer	N	2,00	1,83	18	18	18	18	18	18	17	3
	Media	17	18	3,83	2,83	3,17	3,22	3,22	3,11	3,59	3,00
	Desv. típ.	,612	,383	,925	,786	,924	,732	,878	,832	,618	1,732
Total	N	1,88	1,89	18	18	18	18	16	17	17	4
	Media	17	18	3,77	2,83	2,67	3,17	3,44	3,18	3,35	2,75
	Desv. típ.	,928	,323	,841	,924	,840	,618	,727	,636	,786	1,500
Total	N	2,02	1,88	56	56	56	56	53	55	54	11
	Media	54	56	3,12	2,96	3,02	3,23	3,32	3,15	3,56	2,91
	Desv. típ.	,714	,334	,872	,852	,842	,713	,850	,803	,664	1,375

Tabla: 17

de ANOVA, Diferencias significativas en función del género

			Suma de cuadrados	gl	Media cuadrática	F	Sig.
PREG8 * SEXO	Inter-grupos	(Combinadas)	,667	2	,333	,646	,528
	Intra-grupos		26,315	51	,516		
	Total		26,981	53			
PREG14 * SEXO	Inter-grupos	(Combinadas)	,047	2	,024	,206	,815
	Intra-grupos		6,078	53	,115		
	Total		6,125	55			
PREG17*SEXO	Inter-grupos	(Combinadas)	,438	2	,092	,093	,627
	Intra-grupos		36,708	8	1,933		
	Total		36,823	10			
PREG20 * SEXO	Inter-grupos	(Combinadas)	1,729	2	,864	1,199	,309
	Intra-grupos		38,200	53	,721		
	Total		39,929	55			
PREG22 * SEXO	Inter-grupos	(Combinadas)	3,282	2	1,641	2,436	,097
	Intra-grupos		35,700	53	,674		
	Total		38,982	55			
PREG24 * SEXO	Inter-grupos	(Combinadas)	,171	2	,086	,163	,850
	Intra-grupos		27,811	53	,525		
	Total		27,982	55			
PREG25A1* SEXO	Inter-grupos	(Combinadas)	,393	2	,197	,265	,769
	Intra-grupos		37,154	50	,743		
	Total		37,547	52			
PREG25A2 * SEXO	Inter-grupos	(Combinadas)	,038	2	,019	,028	,972
	Intra-grupos		34,798	52	,669		
	Total		34,836	54			
PREG25A3 * SEXO	Inter-grupos	(Combinadas)	1,133	2	,567	1,302	,281
	Intra-grupos		22,200	51	,435		
	Total		23,333	53			
PREG25A4 * SEXO	Inter-grupos	(Combinadas)	,159	2	,080	,034	,967
	Intra-grupos		18,750	8	2,344		
	Total		18,909	10			

P: Índice de significación inferior a 0.05

Los datos que figuran en las tablas anteriores muestran resultados reveladores. Observamos que no existen diferencias significativas en los ítems señalados en función del género. Esto invita a pensar en la gran homogeneidad del grupo encuestado, ya sea hombre o mujer, a la hora de valorar las preguntas.

Así, por ejemplo, en la pregunta 17, los profesores debían responder a la pregunta: “en relación con el grado de intensidad con el que trabajas los contenidos canarios. Elige el nº más adecuado a tu caso”; éstos tenían que valorar en un escala de 1 al 5, donde el valor más bajo representaba “Nada o casi nada” y el más alto “Constantemente”. La puntuación media alcanzada por el profesorado masculino es de 3,83 mientras que las mujeres obtienen un 3,77 (tienden a la puntuación 4). Esto significa que tanto un subgrupo como otro tienden a opinar de la misma manera, es decir, valoran positivamente el grado de intensidad con el que trabajan los contenidos canarios. De igual forma ocurre en el resto de las preguntas analizadas: Pregunta 8: ¿Crees que hay diferencias, en el tratamiento de los contenidos canarios, entre la LOGSE y la LOE?”, “Pregunta 14: ¿El/los centro-s en el/los que trabajas, ¿tienen algún tipo de acuerdo para trabajar la música folclórica con una Escuela de Música o Folclore?” “Pregunta 20. ¿Has hecho representaciones públicas, con tus alumnos, de piezas canarias?”; “Pregunta 22. En general ¿cómo aceptan los alumnos el trabajo sobre este tema? ¿Son sensibles a conocer nuestras tradiciones?”; “Pregunta 24. ¿Consideras qué abordas convenientemente la música folclórica en el aula?”; “Pregunta 25. ¿Qué crees que se podría hacer para mejorar el tratamiento de los contenidos canarios en el aula?”

Tabla 18

Puntuaciones medias y desviaciones típicas en la variable Edad

EDAD		PREG8	PREG14	PREG17	PREG20	PREG22	PREG24	PREG25 Alternativa 1	PREG25 Alternativa 2	PREG25 Alternativa 3	PREG25 Alternativa 4
Entre 25-35 años	N	2,14	1,71	21	21	21	21	21	21	21	4
	Media	21	21	3,58	3,33	3,29	3,38	3,33	2,81	3,62	2,75
	Desv. típ.	,793	,463	,469	,796	,902	,669	,856	,814	,669	1,500
Entre 36-45 años	N	2,00	1,95	21	21	21	21	20	21	20	4
	Media	19	21	3,31	2,71	3,00	3,19	3,40	3,24	3,50	3,25
	Desv. típ.	,745	,218	,914	,784	,775	,814	,940	,768	,761	1,500
Entre 46-55 años	N	2,11	2,00	9	9	9	9	8	9	8	3
	Media	9	9	3,12	2,67	2,78	3,22	3,25	3,78	3,50	2,67
	Desv. típ.	,333	,000	,457	,707	,667	,667	,707	,441	,535	1,528
Más de 56 años	N	1,50	2,00	4	4	4	4	3	3	4	
	Media	4	4	2,55	2,50	2,25	2,75	3,00	3,00	3,50	
	Desv. típ.	,577	,000	,560	,577	,957	,500	1,000	1,000	,577	
Menos de 25 años	N	1,00	2,00	1	1	1	1	1	1	1	
	Media	1	1	3,00	5,00	3,00	3,00	3,00	3,00	4,00	
	Desv. típ.	
Total	N	2,02	1,88	56	56	56	56	53	55	54	11
	Media	54	56	3,13	2,96	3,02	3,23	3,32	3,15	3,56	2,91
	Desv. típ.	,714	,334	,813	,852	,842	,713	,850	,803	,664	1,375

Tabla de ANOVA

Tabla 19

Diferencias significativas en función de la edad

			Suma de cuadrados	gl	Media cuadrática	F	Sig.
PREG8 * EDAD	Inter-grupos	(Combinadas)	2,521	4	,630	1,263	,297
	Intra-grupos		24,460	49	,499		
	Total		26,981	53			
PREG14 * EDAD	Inter-grupos	(Combinadas)	,887	4	,222	2,159	,087
	Intra-grupos		5,238	51	,103		
	Total		6,125	55			
PREG17 * EDAD	Inter-grupos	(Combinadas)	,671	4	,345	,121	,043
	Intra-grupos		35,967	49	,654		
	Total		38,127	52			
PREG20 * EDAD	Inter-grupos	(Combinadas)	9,976	4	2,494	4,247	,295
	Intra-grupos		29,952	51	,587		
	Total		39,929	55			
PREG22 * EDAD	Inter-grupos	(Combinadas)	4,391	4	1,098	1,618	,184
	Intra-grupos		34,591	51	,678		
	Total		38,982	55			
PREG24 * EDAD	Inter-grupos	(Combinadas)	1,486	4	,372	,715	,585
	Intra-grupos		26,496	51	,520		
	Total		27,982	55			
PREG25A1 * EDAD	Inter-grupos	(Combinadas)	,581	4	,145	,188	,943
	Intra-grupos		36,967	48	,770		
	Total		37,547	52			
PREG25A2 * EDAD	Inter-grupos	(Combinadas)	6,233	4	1,558	2,724	,040
	Intra-grupos		28,603	50	,572		
	Total		34,836	54			
PREG25A3 * EDAD	Inter-grupos	(Combinadas)	,381	4	,095	,203	,935
	Intra-grupos		22,952	49	,468		
	Total		23,333	53			
PREG25A4 * EDAD	Inter-grupos	(Combinadas)	,742	2	,371	,163	,852
	Intra-grupos		18,167	8	2,271		
	Total		18,909	10			

P: Índice de significación inferior a 0.05

En esta ocasión, en cuanto a la edad, sí se hallan diferencias estadísticamente significativas. Concretamente, esas diferencias se encuentran en las preguntas 17 y la segunda alternativa de la pregunta 25.

“Pregunta 17. En relación con el grado de intensidad con el que trabajas los contenidos canarios. Elige el nº más adecuado a tu caso”.

En la explicación que se hacía anteriormente, se decía que esta pregunta se valoraba en una escala de 1 al 5, donde el 1 era el valor más bajo y el 5 el más alto.

El profesorado de edades comprendidas entre los 25 y 55 años valoran de forma favorable esta pregunta con puntuaciones medias similares; así tenemos que entre 25-35 años tienen una media de 3,00; entre 36-45 años, 3,31; entre 46-55 años, 3,12. Sin embargo, aquellos que tienen más de 56 años tienden a valorarla de forma negativa, como lo demuestra la media alcanzada (2,55). Por tanto, existen diferencias de medias significativas con una $T= 0,43$.

La causa de esta diferencia entre el profesorado que tiene edades comprendidas entre los 25 y 55 años y los que tienen más de 56 años, creemos que se debe, sobre todo, a que en esta franja solo contestaron la encuesta 4 personas que además ejercen docencia en centros de la capital (Las Palmas) donde hay una cierta predisposición a trabajar menos estos contenidos²⁵⁴.

Por su parte, la pregunta 25: “¿Qué crees que se podría hacer para mejorar el tratamiento de los contenidos canarios en el aula?” el profesorado tenía que poner aquel número, del 1 al 4, que consideraban más alto en relación a las siguientes afirmaciones: Cursos de formación del profesorado, Materiales curriculares específicos, Convenios con Escuelas de Música o Folklore, Otros (especificar en la última pregunta). En esta ocasión, la diferencia se da entre el grupo de edad comprendida entre los 25 y 35 años y el resto de intervalos de edad; mientras que éstos últimos valoran con medias de entre 3,00 y 3,78 el ítem “Materiales curriculares específicos”, el grupo de edad de 25 a 35 años le concede una puntuación media de 2,81, una valoración más baja que el resto de los grupos. La diferencia significativa es de $T=0,040$.

²⁵⁴ Las tradiciones son más afines a las zonas rurales que a las urbanas. La puntuación media dada por los 23 profesores que trabajan en centros que pertenecen a Las Palmas es 2,82 mientras que la puntuación media para la zona extra capitalina es de 3.

ANÁLISIS GLOBAL Y GENERALIZACIÓN DE LA ENCUESTA APLICADA.

- 1) La mayoría de los profesores de música (ESO) en Gran Canaria son relativamente jóvenes, con edades comprendidas entre los 25 y 45 años.
- 2) Aproximadamente la mitad tienen como especialidad el piano, seguidos a mucha distancia por los guitarristas y flautistas.
- 3) Casi todos han estudiado en Gran Canaria por lo que podemos constatar un fuerte insularismo y han recibido algún tipo de formación relacionada con el folklore musical, especialmente: baile, y para ello, en su mayoría, han acudido a alguno de los cursos que organizan los CEP y otras instituciones, o se han formado en un grupo folklórico.
- 4) Aproximadamente el 40% de los profesores han pertenecido a uno o, más frecuentemente, varios grupos folklóricos.
- 5) La mayoría del profesorado de la ESO, en Gran Canaria, tiene una experiencia docente de más de 4 años.
- 6) Aproximadamente la mitad del profesorado de la ESO trabaja el folklore musical de forma integral: Audiciones, Explicaciones teóricas, Trabajos y Montar canciones y bailes, la otra mitad trabaja sólo alguno-s de esos aspectos.
- 7) Es mayor el porcentaje de profesorado que no trabaja los bailes (29%) que el que no trabaja las canciones (18%).
- 8) El 27% del profesorado contempla poco o casi nada el folklore musical en su práctica educativa.
- 9) En su mayoría (62%) el profesorado trabaja los contenidos canarios para momentos concretos del curso, especialmente el Día de Canarias.
- 10) El repertorio de piezas tradicionales canarias que se practica en el aula es muy variado pero son las Isas, con diferencia, el género musical más recurrido, también el que más se representa ante el público.
- 11) Es encomiable la labor que el Ayuntamiento de Telde, a través de la Escuela de Folklore, viene realizando desde el año 2000 en su municipio, apoyando el folklore musical dentro de la materia de música, tanto en Primaria como en Secundaria.
- 12) Más de la mitad de los profesores consideran que todos los cursos son convenientes para trabajar los contenidos canarios, aunque algunos prefieren 2º de la ESO porque

tiene mayor asignación horaria que tercero y sus contenidos más afinidad a la música y danza tradicional de Canarias que cuarto.

- 13) La mitad de los docentes creen que no hay diferencia en el tratamiento de los contenidos canarios entre el antiguo plan de estudios (LOGSE) y el actual (LOE). De la otra mitad, algunos no lo tienen claro, sobre todo porque no conocen la LOGSE, o no con detalle, y hay un porcentaje (24%) que piensa que en la LOE se trabaja más o mejor el folclore canario, aunque la mayoría de las justificaciones que dan no tienen mucho fundamento.
- 14) Un 79% del alumnado acepta bien (con normalidad o le gusta), la música folklórica, el resto (21%) lo trabaja de mala gana.
- 15) La mayoría del profesorado (88%) considera que los contenidos canarios deberían tener una importancia igual o superior a otros contenidos, el 12% restante los considera de menor importancia. Además el 70% cree que aborda la música tradicional canaria adecuadamente.
- 16) Los convenios con las escuelas de música o folclore son vistos como la mejor medida a tomar para mejorar la enseñanza de los contenidos canarios, seguidos de los cursos de formación del profesorado y de la creación de materiales curriculares específicos para este fin.
- 17) La mayoría de los profesores que no tienen formación en folclore musical (67%) trabaja poco o casi nada los contenidos tradicionales canarios frente a una pequeña parte (16%) de los profesores que sí tienen formación.
- 18) La mayoría (73%) de los profesores que dan clase a alumnos que les gusta el folclore musical están en grupos folklóricos, al contrario, sólo el 31% de profesores que le dan clase a alumnos que no les gusta folclore pertenecen a alguno de estos colectivos.
- 19) Existen escasas diferencias estadísticamente significativas en función del género y la edad. Esto indica la gran homogeneidad del grupo y la percepción y opinión que tienen los profesores de música con respecto a lo evaluado en este cuestionario.

2.9. Resultados y Discusión (síntesis final)

A falta de asignaturas específicas en relación con la Música y Danza Tradicional de Canarias en los centros de formación del profesorado, los grupos folklóricos y los CEP (Centro del Profesorado) son la única opción que tienen los docentes que tienen interés en aprenderlos. Un profesor bien formado se siente más capacitado y transmite mejor lo que quiere enseñar (los profesores de los alumnos que mayoritariamente (73%) manifiestan satisfacción por practicar los contenidos tradicionales en música y danza pertenecen o han pertenecido a agrupaciones folklóricas)

Aproximadamente la mitad del profesorado de Gran Canaria trabaja el folklore musical de forma práctica y teórica debido a su adecuada formación y convencimiento personal de que debe ser una parte significativa en su práctica docente. El porcentaje de profesorado que no trabaja los bailes (29%) frente al que no trabaja las canciones (18%) pone de manifiesto la escasa formación en baile o danza que existe en la carrera de música.

Sería un objetivo deseable trabajar contenidos tradicionales en fichas distintas al Día de Canarias y diversificar más los temas que se trabajan en los centros educativos. Como se pone de manifiesto en el capítulo 2 de esta tesis, Canarias tiene un rico y variado repertorio en música y danza tradicional.

Las políticas que las instituciones pueden hacer para mejorar y fomentar un apartado de la cultura inmaterial tan sensible y debilitado como la música y danza tradicional son fundamentales para preservar este patrimonio

Se pone de manifiesto por las respuestas de los profesores que todos los cursos son adecuados para trabajar los contenidos folklóricos, las condiciones vienen impuestas por el currículo y la carga horaria de la asignatura.

Los acuerdos con las Escuelas de Folklore son vistos como la mejor opción por los profesores de música, pero esta solución no siempre es viable por lo que recae en el docente la responsabilidad de formarse en lo que considere más adecuado para enseñar a su alumnado.

La mayoría de los profesores (73%) que dan clase a alumnos que les gusta el folklore musical están en grupos folklóricos, al contrario, sólo el 31% de profesores que le dan clase a alumnos que no les gusta folklore pertenecen a alguno de estos colectivos.

CAPÍTULO 7

ESTUDIO II: Propuesta Didáctica sobre los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

Los objetivos generales, específicos de esta investigación fueron descritos en la estructura de la parte empírica. No obstante, este estudio se orienta a la puesta en marcha y concreción en el aula de una Propuesta Didáctica con objetivos, competencias y actividades, que, a continuación pasamos a detallar:

P. D.: “Los Ranchos de Ánimas, comida para las almas”²⁵⁵

Portal Web de la actividad: <http://ranchosdecanarias.blogspot.com/>

Correo electrónico de la actividad: ranchosdecanarias@gmail.com

1. Presentación de la Propuesta Didáctica

Introducción

Esta P. D. pretende dar a conocer, entender y valorar una de las manifestaciones de la religiosidad popular Canaria más importantes de su Historia: Los Ranchos de Ánimas y de Pascuas.

Objetivos Didácticos

I. Conocer, apreciar y cuidar nuestras costumbres y tradiciones con especial atención en los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.

II. Escuchar y realizar una práctica activa sobre algunos géneros musicales con raíz en la lírica tradicional, componiendo versos e improvisando sobre una base rítmico-armónica monótona: Rap, Polka, Música de Ranchos (Copla y Deshecha)...

III. Reconocer y utilizar algunos de los instrumentos musicales que se utilizan en la música tradicional de Canarias, en especial los característicos de los Ranchos de Ánimas y Pascuas: espada, pandero de sacudir, tamborcillo...

²⁵⁵ El título pretende llamar la atención y juega con la doble acepción del término Rancho: Comida y grupo de personas

IV. Buscar y comparar información en la Red sobre la música tradicional, especialmente sobre los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias: grupos, características, función...

3. Objetivos de etapa

- a) Asumir responsablemente sus deberes, conocer y ejercer sus derechos en el respeto a las demás personas, practicar la tolerancia, la cooperación y la solidaridad entre las personas y grupos, ejercitarse en el diálogo afianzando los derechos humanos como valores comunes de una sociedad plural y prepararse para el ejercicio de la ciudadanía democrática.
- b) Desarrollar y consolidar hábitos de disciplina, estudio y trabajo individual y en equipo como condición necesaria para una realización eficaz de las tareas del aprendizaje y como medio de desarrollo personal.
- e) Conocer y valorar con sentido crítico los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y del resto del mundo, así como respetar el patrimonio artístico, cultural y natural.
- f) Conocer, apreciar y respetar los aspectos culturales, históricos, lingüísticos geográficos, naturales y sociales de la Comunidad Autónoma de Canarias, contribuyendo activamente a su conservación y mejora.
- g) Desarrollar destrezas básicas en la utilización de las fuentes de información para, con sentido crítico, adquirir nuevos conocimientos. Adquirir una preparación básica en el campo de las tecnologías, especialmente las de la información y comunicación.
- m) Apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones artísticas, utilizando diversos medios de expresión y representación.

Objetivos de materia

1. Expresar ideas y sentimientos utilizando la voz, el cuerpo, objetos, instrumentos y recursos tecnológicos con el fin de enriquecer las propias posibilidades de comunicación y respetando otras formas de expresión.

2. Desarrollar diversas habilidades y técnicas que posibiliten su aplicación a la interpretación (vocal, instrumental y de movimiento y danza) y a la creación musical, tanto individual como en grupo.
3. Escuchar una amplia variedad de obras, de distintos estilos, géneros, tendencias y culturas musicales, reconociendo su valor como fuente de información, conocimiento, enriquecimiento intercultural y placer personal que le permita interesarse por ampliar y diversificar las propias preferencias musicales.
4. Analizar diferentes obras musicales como ejemplos de la creación artística para poder reconocer sus intenciones y funciones y aplicar la terminología adecuada para describirlas y valorarlas críticamente.
5. Utilizar de forma autónoma y creativa diversas fuentes de información, medios audiovisuales, Internet, textos, partituras y otros recursos gráficos para el conocimiento y disfrute de la música.
7. Participar en la organización y realización de actividades musicales dentro y fuera del centro escolar con actitud abierta, interesada y respetuosa, superando estereotipos y prejuicios, tomando conciencia, como miembro de un grupo, del enriquecimiento que se produce con las aportaciones de los demás.
8. Comprender y apreciar las relaciones entre el lenguaje musical y otros lenguajes y ámbitos de conocimiento, así como la función y significado de la música en diferentes producciones artísticas y audiovisuales y en los medios de comunicación.
9. Analizar críticamente los diferentes usos sociales de la música, sea cual sea su origen, elaborando juicios y criterios personales, aplicándolos con autonomía e iniciativa a situaciones cotidianas y valorando su contribución a la vida personal y a la de la comunidad.
11. Conocer, analizar, valorar y respetar las manifestaciones musicales tradicionales, clásicas y actuales más representativas del patrimonio cultural canario, situándolas en su contexto sociocultural.

Contenidos

I Escucha

3. *La voz y los instrumentos*

- La canción tradicional canaria
- Clasificación de los instrumentos musicales partiendo de los tradicionales canarios.

6. Audición y análisis

- Definición y características de los términos: *Folklore*, *Tradicional* y *Popular*. Audición de los géneros musicales, del folklore canario más conocidos: Isa, Malagueña y Folía.
- Definición de algunos géneros de la lírica (poesía y música) de raíz tradicional y de otras culturas (Rap, Polka, Punto Cubano, Payada, etc.).
- Audición/visión y análisis elemental de grupos musicales afines: Rap, Punto Cubano, Glosa, Romance, Payada, Polka, etc., comprobando sus similitudes y diferencias e interpretando en alguno de esos estilos.
- Audición/visión de diferentes Ranchos de Ánimas y de Pascuas.

II. Interpretación

1. *La voz y la palabra como medios de expresión musical.*

- Interpretación e improvisación de música verseando sobre una base rítmico-armónica monótona: Rap, Polka, Copla y Deshecha.

III. Creación

1. *La improvisación como recurso para la creación musical: improvisaciones vocales.*

IV. Contextos musicales

1. *La música como patrimonio cultural en la sociedad occidental y en otras culturas.*

- Evolución de los Ranchos de Ánimas (Ranchos de Pascuas y grupos a “Los Divino”) y Ranchos de Ánimas ya desaparecidos de los que hay constancia.
- Otras agrupaciones similares fuera de Canarias.
- Reflexión sobre estos colectivos y su pervivencia.

- El resto de los contenidos se distribuyen en las materias donde deberían ser desarrollados. En el caso de que no fuera posible la coordinación interdisciplinar, en la materia de Música se haría una breve contextualización cuando fuera necesario de cada uno de los contenidos siguientes:

Ciencias Sociales, Geografía e Historia

- Conquista y evangelización de las islas Canarias, Órdenes Mendicantes.
- Significado de los términos: *Ánimas* y *Purgatorio*, análisis de un Cuadro de *Ánimas* (características, personajes, simbolismo) y referencia al Concilio de Trento. (también se puede abordar en la materia de Religión)

Lengua Castellana y Literatura

- Acepciones semánticas de la palabra “Rancho”.
- Improvisación y estructuras de versificación: Pareados, Cuartetas, Redondillas, Décimas, Zéjel, etc.

Religión

- El significado de la muerte y ritos asociados a ella, según algunas de las grandes civilizaciones y algunas de las religiones actuales.
- Ritos hacia los muertos: Rancho de *Ánimas*, Halloween, vudú, santería.
- Significado de los términos: “*Ánimas*” y “*Purgatorio*”, análisis de un Cuadro de *Ánimas* (características, personajes, simbolismo) y referencia al Concilio de Trento (también se puede abordar en la materia de Ciencias Sociales Geografía e Historia).
- Función Social, animista y religiosa que representan los Ranchos de *Ánimas*.
Proyección de videos.

Transversalidad e Interdisciplinariedad

Al ser esta una Propuesta Didáctica con predominio de contenidos canarios, este hecho debe ser transversal al resto de las áreas de la etapa, además de:

- Valorar el patrimonio de Canarias.

- Valores: solidaridad, respeto, interés, buen comportamiento, resolución de conflictos por medio del diálogo.

Como ya se ha mencionado y se ha puesto de manifiesto en el apartado de contenidos, esta actividad es especialmente adecuada para la interdisciplinariedad, ya que el estudio de los Ranchos de Ánimas requiere una visión de este tipo. Las áreas que participan son: Ciencias Sociales, Geografía e Historia, Lengua Castellana y Literatura y Religión.

Contribución de la Propuesta a la adquisición de las Competencias Básicas

Conviene recordar que las competencias, en el ámbito de la Enseñanza Obligatoria, se definen como:

El conjunto de conocimientos, habilidades y actitudes que debe alcanzar un alumno al finalizar la enseñanza básica para lograr su desarrollo y realización personal, ejercer adecuadamente la ciudadanía, incorporarse a la vida adulta de forma plena y ser capaz de seguir aprendiendo a lo largo de toda la vida. (D. 127/2007, p. 12884).

Esta unidad ayuda especialmente a la adquisición de las siguientes competencias:

A) Competencia en comunicación lingüística

Participa en gran medida en la adquisición de esta competencia ya que varios de los estilos que se trabajan e interpretan son en verso y los alumnos deben escribir y rimar adecuadamente lo que conlleva un esfuerzo importante en la expresión oral y escrita.

D) Tratamiento de la información y competencia digital

Esta competencia se trabajará utilizando los ordenadores para buscar información en Internet.

E) Competencia social y ciudadana

Desde el momento que se trabaja en grupo: se dialoga, se analiza los estilos musicales y se interpreta colectivamente, se tienen que guardar turnos de preguntas y respuestas y debe haber respeto hacia las opiniones e interpretaciones de los demás. Por otra parte existe la posibilidad de hacer una actuación ante el público con alguna de los estilos musicales que se han trabajado en clase.

F) Cultural y artística

Es si cabe la competencia que más se fomenta en esta unidad y la que más relación tiene con la Música como arte. Tanto en los ejes de articulación de percepción (escucha de varios ejemplos de música de raíz en la lírica tradicional) como expresión (interpretación de varios géneros musicales), se asienta esta competencia, con el añadido del carácter patrimonial que tiene este tema.

G) Competencia para aprender a aprender

Desde el momento que los alumnos están aprendiendo: conceptos, expresión lingüística, análisis de audiciones... y que ellos deben ejercitarse por su cuenta desarrollan esta competencia.

H) Competencia en autonomía e iniciativa personal

En varias etapas de esta unidad los alumnos deben trabajar de forma autónoma y también deben tomar decisiones personales sobre lo que deben hacer, improvisar conlleva un trabajo individual de máxima intensidad.

Actividades

Para esta actividad se va a crear un blog que servirá como apoyo y complemento del trabajo que se haga en el aula. Previa autorización de la directiva, profesor de la asignatura y alumnado, se grabarían las sesiones con la finalidad de su posterior análisis y la posibilidad de subir algunos fragmentos al blog.

A la finalización de la U.D. se le pasará una encuesta a los alumnos y profesor-a de la asignatura,

Las actividades están planteadas para una clase de aproximadamente 30 alumnos.

Las actividades las llevaremos a cabo en 5 SESIONES de 55 minutos cada una.

El tipo de actividades que se van a realizar son:

- INICIALES: de motivación y diagnóstico
- DE DESARROLLO: investigación, descubrimiento y comunicación

- FINALES: de síntesis o consolidación
- ACTIVIDADES DE REFUERZO, AMPLIACIÓN Y COMPLEMENTARIAS

Actividades de motivación y diagnóstico

1ª Sesión (Introducción, motivación y diagnósticos sobre el Folklore de Canarias)

1) PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA DIDÁCTICA: *El Rancho de Ánimas, comida para las almas.*

Se dará una visión global de lo que se pretende hacer en esta unidad y cómo se va evaluar (este particular se tratará con el profesor de la asignatura y se dejará a su criterio). Semblanza del protagonista de esta unidad: Pedro Ortega Domínguez (un importante componente del grupo, que murió con 101 años). La intención de este apartado es dar a los alumnos una referencia humana. (25')

2) Se hará una evaluación inicial sobre sus conocimientos en el Folklore de Canarias: tradiciones, música folklórica, bailes de taifas, descamisadas, velorios... Se les pedirá que les pregunten a sus abuelos y padres sobre costumbres folklóricas que recuerden, especialmente las relacionadas con la música y danza: canciones, serenatas, bailes, Ranchos de Ánimas, etc. y las apunten en sus cuadernos (se les pondrá nota) (esto se tratará con el profesor de la asignatura y se dejará a su criterio). En función de su participación se escucharán algunas de las obras folklóricas que se analizarán más adelante o no. (30')

Actividades de desarrollo

2ª Sesión (Sprechgesang-Rap)

1) Repaso de los conceptos introducidos en la clase anterior y coloquio sobre las costumbres del folklore canario que han apuntado en sus cuadernos. (10')

2) Introducción y explicación del término Sprechgesang. (5').

3) Rimas: asonante y consonante, practicar los pareados, primero escribiéndolos y luego improvisándolos sobre un ritmo sencillo dado. (20')

- 4) Introducción y explicación sobre la música Rap: El hip hop, música urbana, música protesta, Break dance, Graffiti. (10')
- 5) Audición (vídeo) y análisis elemental sobre el Rap. (10')

3ª Sesión (Taller de Polka Majorera)

- 1) Taller de Polka Majorera: El profesor hace un ejemplo de Polka Majorera acompañándose de la guitarra (Piano, timple...) e introduce a los alumnos en la parte del coro. A continuación hace la explicación de la versificación en la pizarra. El ritmo es sencillo y el coro lo debe llevar con las palmas o pequeña percusión. (10')
- 2) A continuación cada alumno compone una estrofa de cuatro versos que irán cantando de forma alternativa como solista y el resto respondiendo. (15')
- 3) El siguiente paso es hacer lo mismo pero improvisando. El profesor debe animar a los más remisos a que lo intenten. (15')
- 4) Entre todos escribirán en la pizarra pautada las notas de la melodía de la polca e identificarán y transcribirán el ritmo. Lo puede intentar alguno de los alumnos con la colaboración de los otros y del profesor. Todos deben escribir la partitura final corregida en sus cuadernos. Se repasará la clave de sol y la duración y los nombres de las notas. (15')

4ª Sesión (Contextualización del Rancho de Ánimas-Ranchos de Ánimas y de Pascuas)

- 1) Independientemente de su posible tratamiento en otras materias (Religión o Ciencias Sociales e Historia), se hará una breve contextualización a lo que es y representa un Rancho de Ánimas: como debemos afrontar la muerte, como la tratan las grandes religiones, qué son las ánimas y el Purgatorio, vídeo documental explicativo de la organización y función de un Rancho de Ánimas, etc. (20')
- 2) Audición/vídeo de los 3 Ranchos de Ánimas que quedan en la isla de Gran Canaria: La Aldea, Teror y Valsequillo. Después de la actuación de cada uno, se hace una reseña en la pizarra de sus características (instrumentos, componentes, forma de cantar, identificación del ritmo, tipo de versificación, etc.). Al final se buscan las diferencias entre los tres, lo cual nos ayudará a definir cada uno de forma más precisa. (10')

3) Audición/video de un Rancho de Pascuas (Lanzarote): Diferencias entre los Ranchos de Pascuas y los de Ánimas. (10')

4) Instrumentos representativos de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias: espada, pandero de sacudir, tamborcillo... Características y técnica de ejecución. (15')

Actividad final

5ª Sesión (Taller Rancho de Ánimas-Síntesis final y Reflexión)

1) Se explicará la estructura de versificación en un Rancho de Ánimas y se compondrá una letra siguiendo ese criterio. (15')

2) Instrumentos más representativos de un Rancho de Ánimas. (5')

3) Se explicará y practicará el ritmo que va a acompañar la improvisación. (5')

4) Se tomará una de las letras o bien se creará una entre todos los alumnos y el profesor y se practicará su entonación con la ayuda de una guitarra e instrumentos de percusión: panderos, tamborcillo, triángulos, etc. En un principio los alumnos hacen la parte del coro, con posibilidad de que alguno de ellos haga de solista (cantador de “alante”) con el apoyo del profesor. En función de la mayor o menor facilidad demostrada en esta partes, se puede ver sólo la Copla o Copla y Deshecha. (15')

5) Síntesis final y Reflexión sobre el futuro de estas manifestaciones tradicionales. (15')

Actividades de refuerzo (Recursos a consultar en el blog de la asignatura)

Realización de actividades encaminadas a aquellos alumnos con un mayor grado de dificultad en el aprendizaje. Haremos una selección de actividades donde los alumnos asimilen las ideas fundamentales o contenidos mínimos, tales como: sopas de letras a partir de definiciones, colorear dibujos donde aparezcan instrumentos musicales, o palabras clave en esta unidad como: Rancho, Ánimas, Rap, Polka, Isa, etc.

Actividades de ampliación (Recursos a consultar en el blog creado para esta Actividad) (<http://ranchosdecanarias.blogspot.com>)

- Consultar el blog del Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror, página web sobre el Rancho de Teror de Cristóbal Nuez, página web del Rancho de Ánimas de Valsequillo y página web del Proyecto de Desarrollo Comunitario de la Aldea para hacer un trabajo sobre alguno de estos grupos.
- Acudir a alguna de las salidas que estos grupos hacen tradicionalmente, filmándola con una cámara, haciendo fotos y entrevistas a los Rancheros. Las fechas y lugares de las salidas del Rancho de Ánimas de Teror y Valsequillo se publican en sus respectivas páginas web.

MÉTODO

2. Diseño

La investigación presenta un diseño *descriptivo y cuantitativo*. También se ha utilizado un *método correlacional*. Este método es una medida de la relación lineal que se establece entre dos variables aleatorias cuantitativas, es decir, es un índice que puede utilizarse para medir el grado de relación de dos variables siempre y cuando ambas sean cuantitativas. Así, si la relación que se establece entre dos variables se acerca al valor 1, existe una correlación positiva perfecta, es decir, cuando una variable aumenta, la otra aumenta en proporción constante; si se encuentra entre 0 y 1, existe una correlación positiva; Si es igual a 0, no existe relación lineal; si el valor se sitúa entre -1 y 0, existe una correlación negativa, y si el valor es de -1, existe una correlación negativa perfecta: cuando una de ellas aumenta, la otra disminuye en proporción constante.

De esta manera, lo que se quiere comprobar es si existe relación entre las respuestas ofrecidas por los alumnos y los profesores.

3. Muestra

La muestra para llevar a cabo la Propuesta Didáctica estuvo constituida por una parte, por 67 alumnos pertenecientes a 2º y 3º de la ESO y, por otro por 12 profesores correspondientes a especialidades de música, ciencias sociales, lengua castellana, Literatura y Religión.

4. Instrumento de medida

Se elaboró una encuesta para los alumnos, otra para el profesorado de música y una tercera para los profesores de otras especialidades. Dicha encuesta consta de 12 preguntas, tanto para los alumnos como para los profesores de otras especialidades, mientras que para los profesores de música presenta 14 ítems. Es de fácil aplicación y recoge información directa de los sujetos de la muestra aquellos que pretendemos medir, esto es, variables perceptivas – valorativas.

Los cuestionarios presentan la siguiente estructura:

1. ENCUESTA PARA LOS ALUMNOS

Experiencia Didáctica: Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias (enero-febrero de 2011)

Encuesta de evaluación de la actividad (alumnos)

Este cuestionario servirá para evaluar la experiencia didáctica desarrollada paralelamente en los centros de secundaria: IES Santiago Santana (Arucas), IES de Teror y CEO Juan Carlos I (Valleseco).

La encuesta es anónima y para su mayor utilidad te ruego que seas sincero en las elecciones que hagas.

Sólo se puede seleccionar una respuesta de las posibles, para ello, debes poner una (x) en la casilla correspondiente.

1. ¿Sabías lo que era un Rancho de Ánimas o de Pascuas, antes de realizar esta actividad?

Sí

No

No estoy seguro

2. ¿Habías escuchado o visto un Rancho de Ánimas o de Pascuas, antes de realizar esta actividad?

Sí

No

No estoy seguro

En caso afirmativo, ¿Cuál-es, cuándo y dónde?

3. ¿Qué te ha parecido la Propuesta Didáctica?

Poco interesante Algo interesante Interesante Muy interesante Interesantísima

4. ¿Qué fue lo más que te gustó de la P. D.?

Improvisar Componer versos Tener conocimiento de los Ranchos de Canarias

El concurso de coplas Cantar Otra (indicar): _____

5. La utilización de herramientas tecnológicas en esta experiencia: Blog, correo, cámara de video, videos, enlaces, etc. ¿ha favorecido el desarrollo y aprendizaje de la actividad?

No mucho Algo Bastante Mucho Muchísimo

6. Estás de acuerdo en que el concurso, en el que participan los tres centros donde se realiza la actividad, sobre la realización y elección de una copla, favorece la relación entre estos centros y motiva al alumnado.

Poco Algo Bastante Mucho Completamente

7. ¿Consideras que el profesor, que ha impartido la experiencia didáctica, domina los contenidos, objetivos y competencias de la actividad?

No mucho Algo Bastante Mucho Muchísimo

8. ¿Crees que la forma en que se ha trabajado la actividad en clase es la más apropiada?

1ª Sí 2ª No 3ª Unas cosas sí y otras no

Si has elegido la 2ª o 3ª respuesta, ¿Qué crees que no se ha hecho bien?, ¿Tú cómo lo trabajarías?

9. ¿Te gustaría volver a tener una experiencia didáctica relacionada con alguna de las tradiciones canarias: Música y baile, juegos y canciones, expresiones y romances, artesanía, agricultura, comidas y postres, vestimenta, etc.?

No Quizás Me es indiferente Me gustaría bastante Me encantaría

10. ¿Cuál de la tradiciones canarias te gustaría que se trabajara?, Indica tres de ellas por orden de prioridad.

1^a _____ 2^a _____ 3^a _____

11. ¿Crees qué es importante para los canarios conocer, valorar y respetar nuestras tradiciones?

Poco importante Algo importante Importante Muy importante Importantísimo

12. Por favor, haz las observaciones que te parezcan oportunas respecto a la Propuesta Didáctica.

MUCHAS GRACIAS POR LA COLABORACIÓN

2. ENCUESTA PARA LOS PROFESORES DE OTRAS ESPECIALIDADES

Experiencia Didáctica: Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias (enero-febrero de 2011)

Encuesta de evaluación de la actividad (profesores)

Este cuestionario servirá para evaluar la experiencia didáctica desarrollada paralelamente en los centros de secundaria: IES Santiago Santana (Arucas), IES de Teror y CEO Juan Carlos I (Valleseco).

La encuesta es anónima y para su mayor utilidad te ruego que seas sincero en las elecciones que hagas.

Sólo se puede seleccionar una respuesta de las posibles, para ello, debes poner una (x) en la casilla correspondiente.

1. ¿Sabías lo que era un Rancho de Ánimas o de Pascuas, antes de participar en esta actividad?

Sí No No estoy seguro

2. ¿Habías escuchado o visto un Rancho de Ánimas o de Pascuas, antes de participar en esta actividad?

Sí No No estoy seguro

En caso afirmativo, ¿Cuál-es, cuándo y dónde?

3. ¿Qué te ha parecido la Propuesta Didáctica?

Poco interesante Algo interesante Interesante Muy interesante Interesantísima

4. ¿Te parecieron adecuados los textos ilustrativos facilitados para que abordaras el tema de los Ranchos desde tu materia?

Poco adecuados Algo adecuados Adecuados Muy adecuados Ideales

5. Además de los textos facilitados, ¿utilizaste otro material para tratar este tema en tu materia?.

No Poca cosa Bastante Mucho Prácticamente todo lo que utilicé lo confeccioné por mi cuenta

6. Estás de acuerdo en que el concurso, en el que participan los tres centros donde se realiza la actividad, sobre la realización y elección de una copla, favorece la relación entre estos centros y motiva al alumnado.

Poco Algo Bastante Mucho Completamente

7. ¿Te parece conveniente llevar al aula actividades relacionadas con nuestras tradiciones?

- Poco conveniente Algo conveniente conveniente Muy conveniente
 Imprescindible

8. ¿Sueles trabajar los contenidos canarios en tu actividad docente?

- No mucho Algo Bastante Mucho Muchísimo

9. ¿Te gustaría volver a participar en una experiencia didáctica relacionada con alguna de las tradiciones canarias: Música y baile, juegos y canciones, expresiones y romances, artesanía, agricultura, comidas y postres, vestimenta, etc.?

- No Quizás Me es indiferente Me gustaría bastante Me encantaría

10. ¿Cuál de la tradiciones canarias te gustaría que se trabajara?. Indica tres de ellas por orden de prioridad.

1^a _____ 2^a _____ 3^a _____

11. ¿Crees qué es importante para los canarios conocer, valorar y respetar nuestras tradiciones?

- Poco importante Algo importante Importante Muy importante Fundamental

12. Por favor, haz las observaciones que te parezcan oportunas respecto a la Propuesta Didáctica.

MUCHAS GRACIAS POR LA COLABORACIÓN

3. ENCUESTA PARA LOS PROFESORES DE MÚSICA

Experiencia Didáctica: Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias (enero-febrero de 2011)

Encuesta de evaluación de la actividad (profesores de Música)

Este cuestionario servirá para evaluar la experiencia didáctica desarrollada paralelamente en los centros de secundaria: IES Santiago Santana (Aruca), IES de Teror y CEO Juan Carlos I (Valleseco).

La encuesta es anónima y para su mayor utilidad te ruego que seas sincero en las elecciones que hagas.

Sólo se puede seleccionar una respuesta de las posibles, para ello, debes poner una (x) en la casilla correspondiente.

1. ¿Sabías lo que era un Rancho de Ánimas o de Pascuas, antes de participar en esta actividad?

Sí

No

No estoy seguro

2. ¿Habías escuchado o visto un Rancho de Ánimas o de Pascuas, antes de participar en esta actividad?

Sí

No

No estoy seguro

En caso afirmativo, ¿Cuál-es, cuándo y dónde?

3. ¿Qué te ha parecido la Propuesta Didáctica?

Poco interesante Algo interesante Interesante Muy interesante Interesantísima

4. La utilización de herramientas tecnológicas en esta experiencia: Blog, correo, cámara de video, videos, enlaces, etc. ¿ha favorecido el desarrollo y aprendizaje de la actividad?

No mucho Algo Bastante Mucho Muchísimo

5. ¿Consideras que el profesor, que ha impartido la experiencia didáctica, domina los contenidos, objetivos y competencias de la actividad?

No mucho Algo Bastante Mucho Muchísimo

6. ¿Crees que la forma en que se ha trabajado la actividad en clase es la más apropiada?

1ª Sí

2ª No

3ª Unas cosas sí y otras no

Si has elegido la 2ª o 3ª respuesta, ¿Qué crees que no se ha hecho bien?, ¿Tú cómo lo trabajarías?

7. ¿Cuál es tu opinión respecto al trabajo final y los criterios de evaluación de la experiencia docente?

Poco adecuado Algo adecuado Adecuado Muy adecuado La evaluación más adecuada en este caso

En el caso de que hubieras elegido alguno de los dos primeros ítems, ¿tú cómo hubieras evaluado esta actividad?

8. Estás de acuerdo en que el concurso, en el que participan los tres centros donde se realiza la actividad, sobre la realización y elección de una copla, favorece la relación entre estos centros y motiva al alumnado.

Poco Algo Bastante Mucho Completamente

9. ¿Te parece conveniente llevar al aula actividades relacionadas con nuestras tradiciones?

Poco conveniente Algo conveniente conveniente Muy conveniente
 Imprescindible

10. ¿Sueles trabajar los contenidos canarios en tu actividad docente?

No mucho Algo Bastante Mucho Muchísimo

11. ¿Te gustaría volver a participar en una experiencia didáctica relacionada con alguna de las tradiciones canarias: Música y baile, juegos y canciones, expresiones y romances, artesanía, agricultura, comidas y postres, vestimenta, etc.?

No Quizás Me es indiferente Me gustaría bastante Me encantaría

12. ¿Cuál de la tradiciones canarias te gustaría que se trabajara?. Indica tres de ellas por orden de prioridad.

1^a _____ 2^a _____ 3^a _____

13. ¿Crees qué es importante para los canarios conocer, valorar y respetar nuestras tradiciones?

Poco importante Algo importante Importante Muy importante Fundamental

14. Por favor, haz las observaciones que te parezcan oportunas respecto a la Propuesta Didáctica.

MUCHAS GRACIAS POR LA COLABORACIÓN

Para analizar los cuestionarios y la información que arroja se ha procedido de la siguiente forma:

- 3) *Análisis descriptivo global del cuestionario.* Al igual que en el Estudio I, se analizarán los datos en razón de las frecuencias y los elementos descriptivos alcanzados. Una vez tratados se procederá a realizar un estudio descriptivo de todas las preguntas para conocer las principales características que conforman las muestras, así como se analizaron medidas de tendencia central.
- 4) *Análisis de los ítems* para extraer los principales hallazgos y discutirlos en función de las frecuencias y medias obtenidas.
- 5) *Análisis de Correlación* para averiguar si existe asociación entre las respuestas que dan los grupos de alumnos y profesores.

5. Procedimiento

Este proyecto empezó a tomar forma en los últimos meses de 2010. Empezamos con un borrador de la Propuesta Didáctica que íbamos a poner en práctica. Queríamos llevar esta experiencia didáctica a 3 centros de secundaria próximos a Teror puesto que la música que íbamos a utilizar de forma práctica en la parte dedicada a los ranchos de ánimas y de pascuas correspondía precisamente al rancho de ánimas de esta localidad. Además, como ya hemos indicado en esta tesis, creemos que en los centros educativos se le debe dar preferencia a las tradiciones y costumbres propias de la zona en la que se encuentran ubicados, siempre que sea posible.

Así, nos pusimos en contacto con el profesor de Música (ESO) del IES Teror (Cristóbal Nuez) el cual acogió de buena gana la propuesta y nos ayudó en algunos trámites necesarios para poder empezar: autorización de la directiva del centro para llevar a cabo esta experiencia educativa, autorización de los padres de los alumnos para poder filmar las sesiones, contacto con los profesores de las materias de apoyo (Ciencias Sociales, Lengua y Literatura y Religión)...

A continuación contactamos con los responsables de la materia de Música en el CEO Valleseco (Alberto Domínguez) e IES Santiago Santana de Arucas (Xiomara Monzón) los cuales, también, acogieron bien la propuesta y nos ayudaron en sus centros con los trámites necesarios.

6. Metodología

Para el desarrollo de la experiencia didáctica se ha utilizado, básicamente, una *Enseñanza Expositiva Activa* junto con una *Práctica Autotélica* (Zaragozá, 2009). Tanto el profesor como los alumnos han tenido una actitud activa, propiciada por la motivación y la reflexión. El docente ha variado la estrategia expositiva en función de las condiciones del grupo y del momento.

Comparativamente con la etapa primaria, en secundaria la relación del docente con sus alumnos pierde cercanía por lo que las estrategias de motivación y los modos de incentivar son diferentes. En este sentido nos pareció más apropiado el acercamiento a

una forma de cantar y rimar desconocidas (Ranchos) a partir de otros géneros musicales más actuales: *Rap* y *Polka Majorera*, que guardan similitudes básicas con la música en estudio: improvisación sobre una base rítmica repetitiva y rima de versos.

Se decidió llevar esta experiencia didáctica en el segundo curso de la Educación Secundaria Obligatoria por dos razones fundamentales:

- En Canarias, en 2º de la ESO, la materia de música es obligatoria y cuenta con 3 horas semanales por lo que se podía utilizar una de esas horas sin perjudicar en demasía la programación que el profesor se había planteado previamente para el curso

- Temas importantes para entender esta tradición aparecen dentro de los contenidos de este curso: “Conquista y evangelización de Canarias” y “Contrarreforma: Concilio de Trento” (CCSS) y “Estructuras de versificación y tipos de rima” (LCL)

Además se creó un portal web²⁵⁶ que sirvió como apoyo y complemento del trabajo que se realizó en el aula. Previa autorización de la directiva de los centros, tutores del alumnado y padres de los alumnos, se grabaron las sesiones con la finalidad de su posterior análisis y la posibilidad de subir algunos fragmentos al blog para apoyar el trabajo de clase y motivar a los discentes.

ESTRATEGIA DIDÁCTICA PARA ENSEÑAR A RIMAR SOBRE UN COMPÁS DE 4/4

Siguiendo las pautas de la metodología Orff para el trabajo del ritmo y teniendo en cuenta la supremacía de los versos de ocho sílabas en la lírica popular nos basamos en un ritmo de corcheas en compás de 4/4 y la utilización preferente de palabras llanas de dos sílabas y monosílabos. Cuando la última palabra del verso es aguda se permite que sean siete sílabas en lugar de ocho y por tanto con una negra al final del compás.

Se utilizó tanto rima consonante como asonante y estructura de versificación en grupos de dos versos en un principio y luego de cuatro: xbx, abab (cuarteta), abba (redondilla), donde x representa rima libre.

Para llevar el ritmo de referencia, en negras, se utilizó las claves o la caja china.

²⁵⁶ Se pueden conocer los detalles de la experiencia didáctica a través del Portal Web que se habilitó para la misma <http://ranchosdecanarias.blogspot.com>

Primeramente el profesor ejecutó algunos ejemplos y a continuación los alumnos escribieron los versos para luego interpretarlos sobre el ritmo base de negras.

Figura 21: Ejemplo de cuarteta. Elaboración propia

7. Desarrollo práctico de la Propuesta Didáctica

El trabajo práctico se desarrolló, entre los meses de enero y febrero de 2011, durante 5 sesiones en los tres centros de Gran Canaria que ya se han mencionado.

Esta es la transcripción musical de la Polka mayorera que se utilizó en el taller de la tercera sesión

Polka Mayorera
Tradicional de Fuerteventura

Solista Los a - lum - nos de _es - ta cla - se can - tan con mu - cha a - le - grí - a si les die - ra cho - co - la - te más con - ten - tos can - ta - rí - an

Coro más con - ten - tos can - ta - rí - an más con - ten - tos can - ta - rí - an los a - lum - nos de _es - ta cla - se can - tan con mu - cha a - le - grí - a

Figura 22: Transcripción de la melodía y letra de la Polka Mayorera

A continuación se puede ver la transcripción musical y letra del principio de una copla, uno de los dos géneros musicales que se utilizan en el Rancho de Ánimas de Arbejales-Terror. Se interpretó en la última sesión:

$\text{♩} = 60$

Cantador de adelante

Es — ta- mos a-qui_ a- pren-dien — do -

5

la — co- pla que voy — di- cien- — do

Respondedores

(Ay) Es — ta- mos a-qui_ a- pren-dien — do

13

la — co- pla que voy — di- cien- — do

Figura 23: Transcripción del principio de la música de una copla (Rancho de Ánimas de Arbejales-Terror)

En el taller de la quinta sesión, los alumnos tuvieron la oportunidad de tocar instrumentos de percusión característicos de los Ranchos de Ánimas y de Pascuas, destacando de entre ellos por su construcción y técnica de ejecución los panderos ya que para hacerlos sonar se sacuden.



Figura 24: Taller de la última sesión (IES Santiago Santana).

P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

La votación para elegir las mejores coplas se hizo a través del correo electrónico, contando con el portal web como escaparate para ver los poemas y seguir las especificaciones a observar en las composiciones y en el sufragio.

8. Instrumentos de Evaluación

En este apartado nos planteamos evaluar tanto a los alumnos que habían participado como a la propuesta didáctica que estábamos desarrollando. En la tabla siguiente podemos observar los instrumentos para evaluar a los alumnos y a la propuesta didáctica:

Tabla 20

Instrumentos utilizados para evaluar a los alumnos y a la propuesta didáctica

INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN	
ALUMNOS	-Trabajo monográfico relacionado con los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias - Composición de la letra de una copla
PROPUESTA DIDÁCTICA	- Encuesta a los alumnos que participaron - Encuesta a los profesores que colaboraron en el proyecto

El trabajo monográfico debía tener una estructura básica: Portada, Índice, Desarrollo, Reflexión Personal, Fuentes de Consulta y se insistió en la necesidad de que no se podían copiar los contenidos. Las notas obtenidas se comunicaron a los profesores de la materia de Música y contaban en la nota del curso.

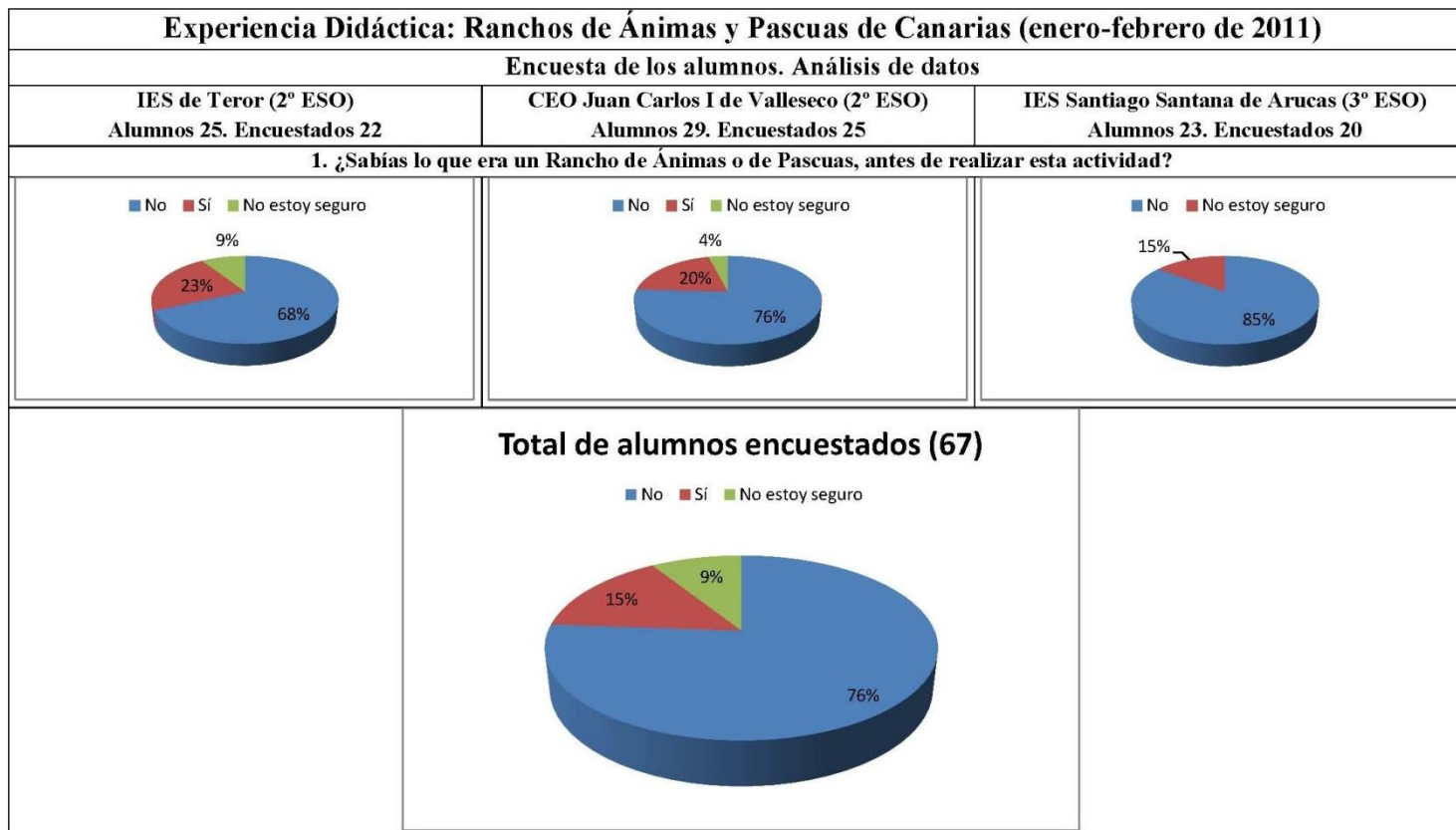
Las coplas debían seguir alguna de las estructuras de versificación trabajadas de forma práctica y participaban en un concurso para elegir las mejores de ellas entre los 3 centros.

Las encuestas además de servir para evaluar la experiencia didáctica proporcionaban datos de interés sobre los gustos folklóricos de los encuestados y el

tratamiento de los contenidos canarios en las materias que participaban en este proyecto. La última pregunta es una invitación a opinar y hacer aportaciones sobre la propuesta didáctica.

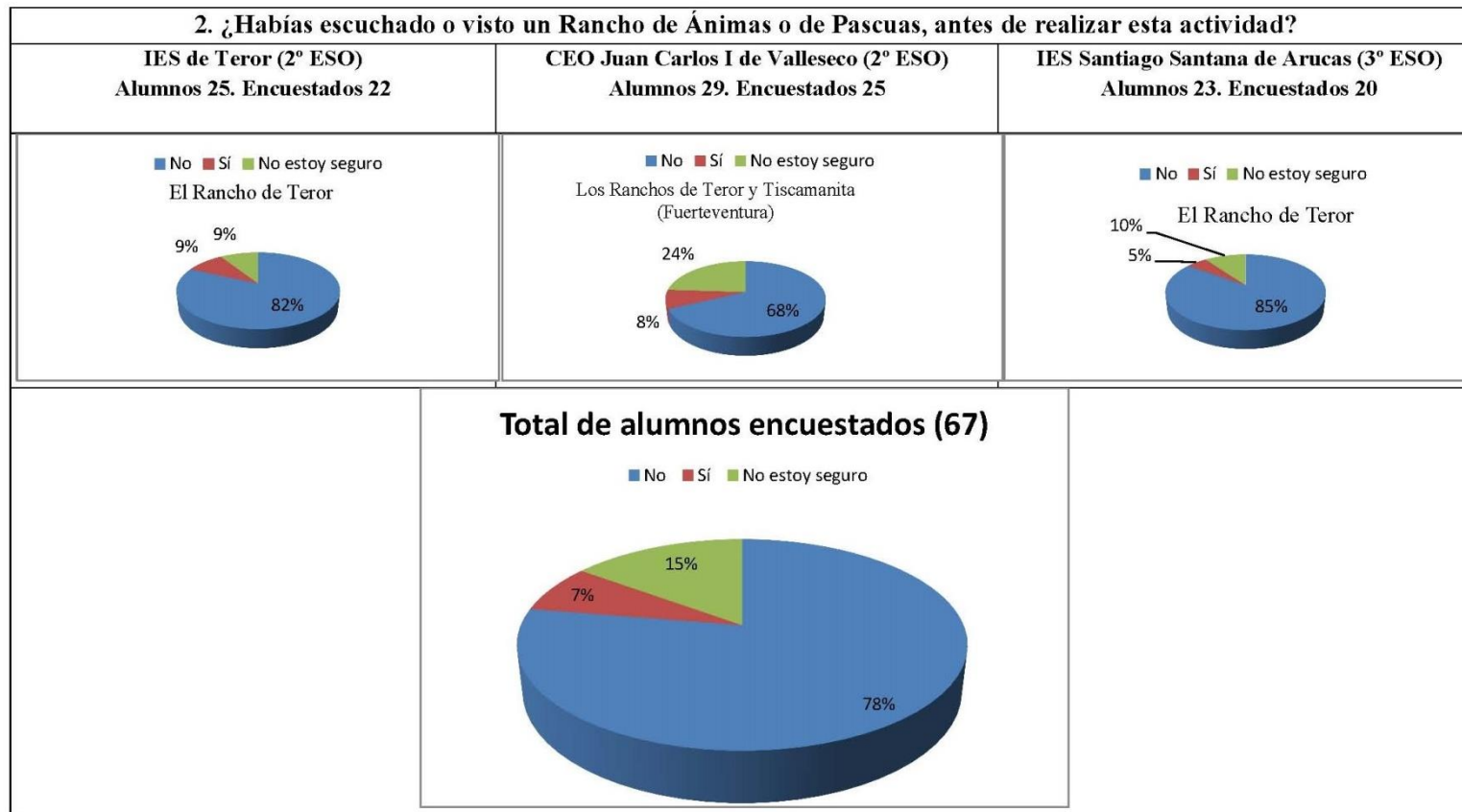
9. Resultados

1. Conforme a la encuesta aplicada a los alumnos y profesores



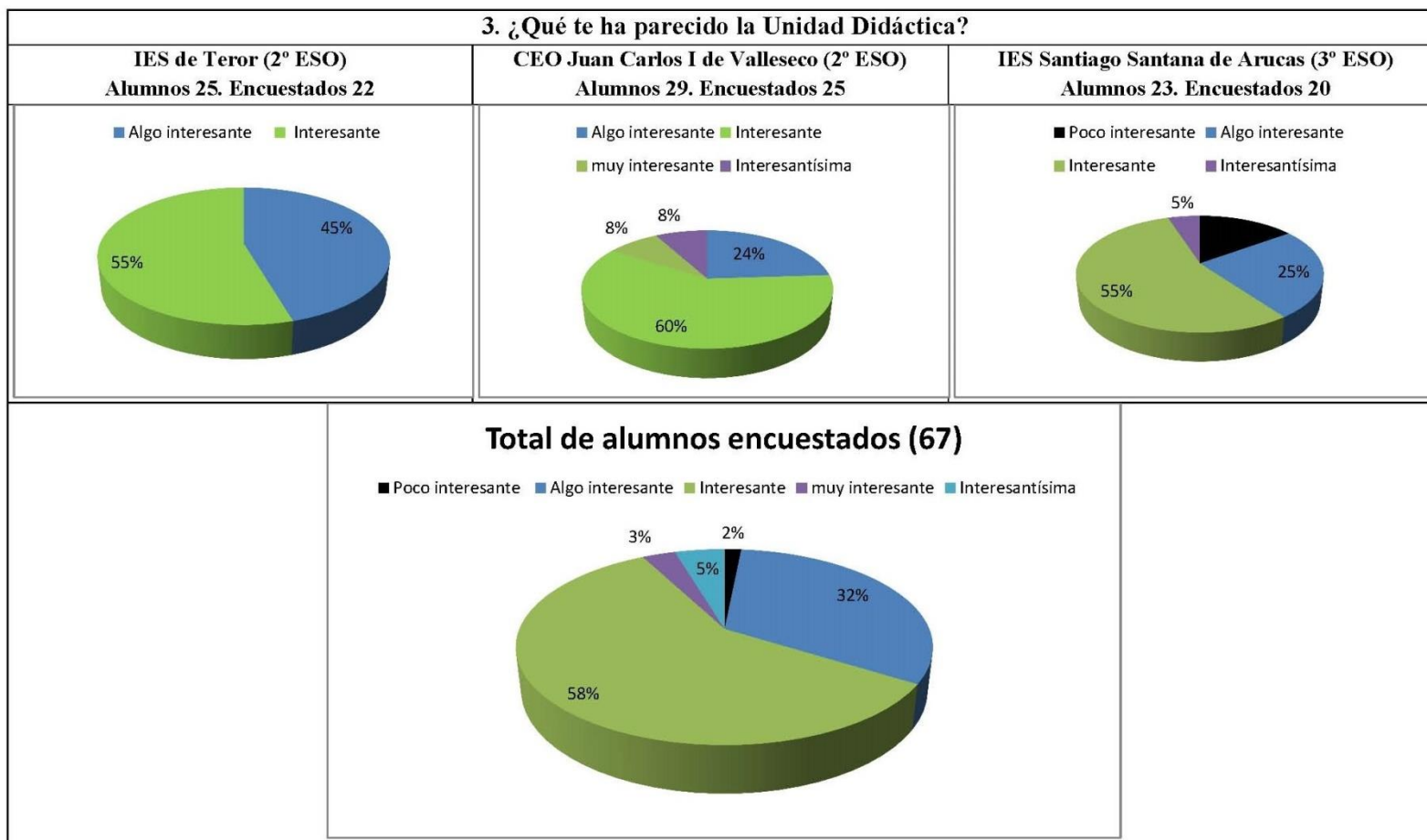
- ✓ La mayoría de los alumnos no conocen esta tradición. Llama la atención que en uno de los centros (IES Santiago Santana) no la conocía nadie, seguramente porque el Rancho de Teror (el más cercano a Arucas) no tiene ninguna “Salida” en ese municipio.
- ✓ La respuesta: “No estoy seguro” que denota imprecisión tiene sentido, ya que a veces no somos conscientes de haber visto o escuchado algo o simplemente sentimos confusión ante ciertas cosas.

Figura 25. Encuesta de alumnos, pregunta 1. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias



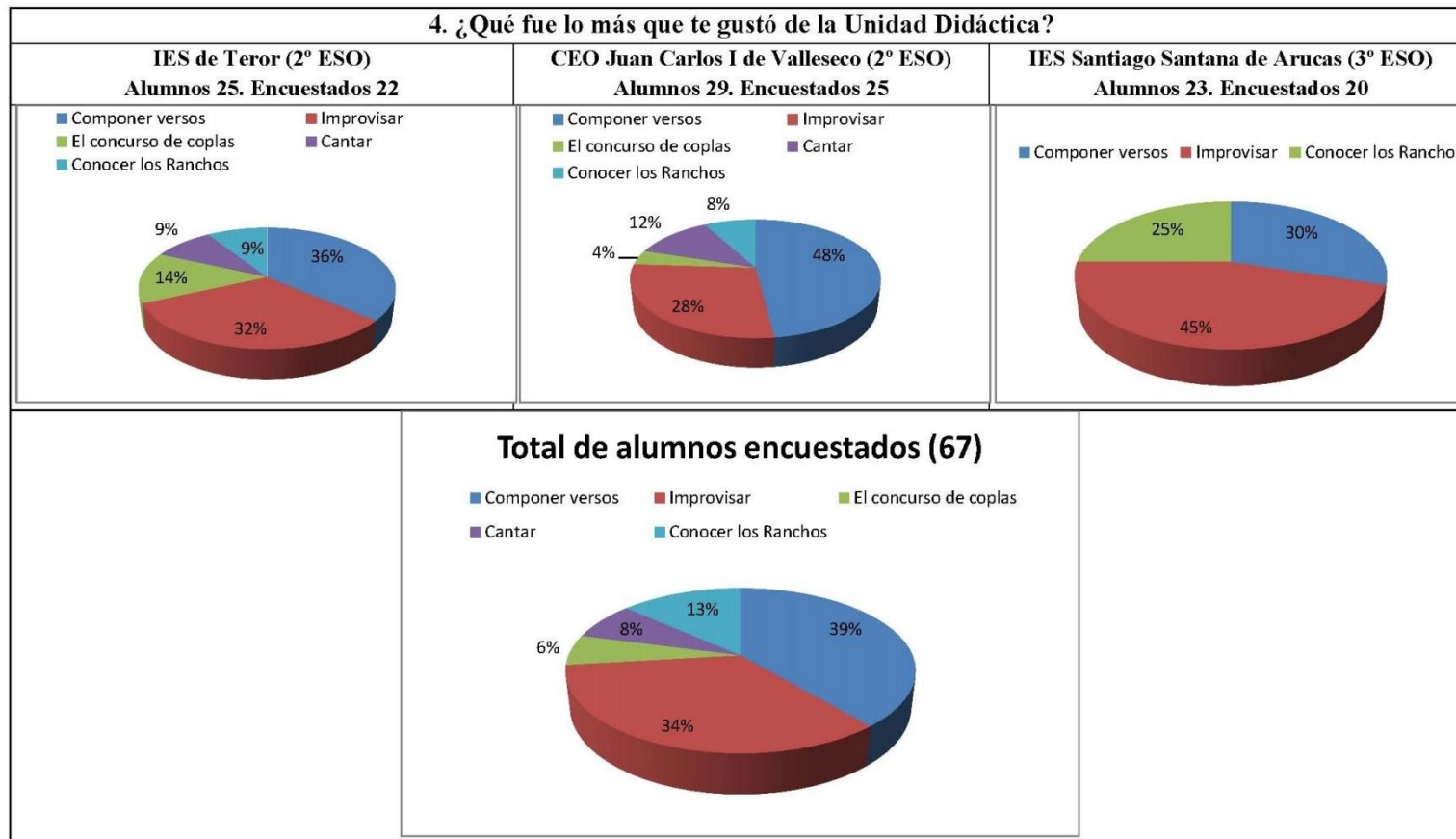
- ✓ Como cabía esperar los resultados de esta pregunta son similares a los de la pregunta anterior. Aumenta de forma significativa la respuesta: “No estoy seguro”, lo que indica que aunque no conocían los Ranchos si es posible que los hubieran visto o escuchado en alguna ocasión.
- ✓ La respuesta afirmativa en el centro de Arucas, donde anteriormente todos los encuestados contestaron que no conocían la tradición, conlleva una contradicción por parte del encuestado.

Figura 26. Encuesta de alumnos, pregunta 2. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias



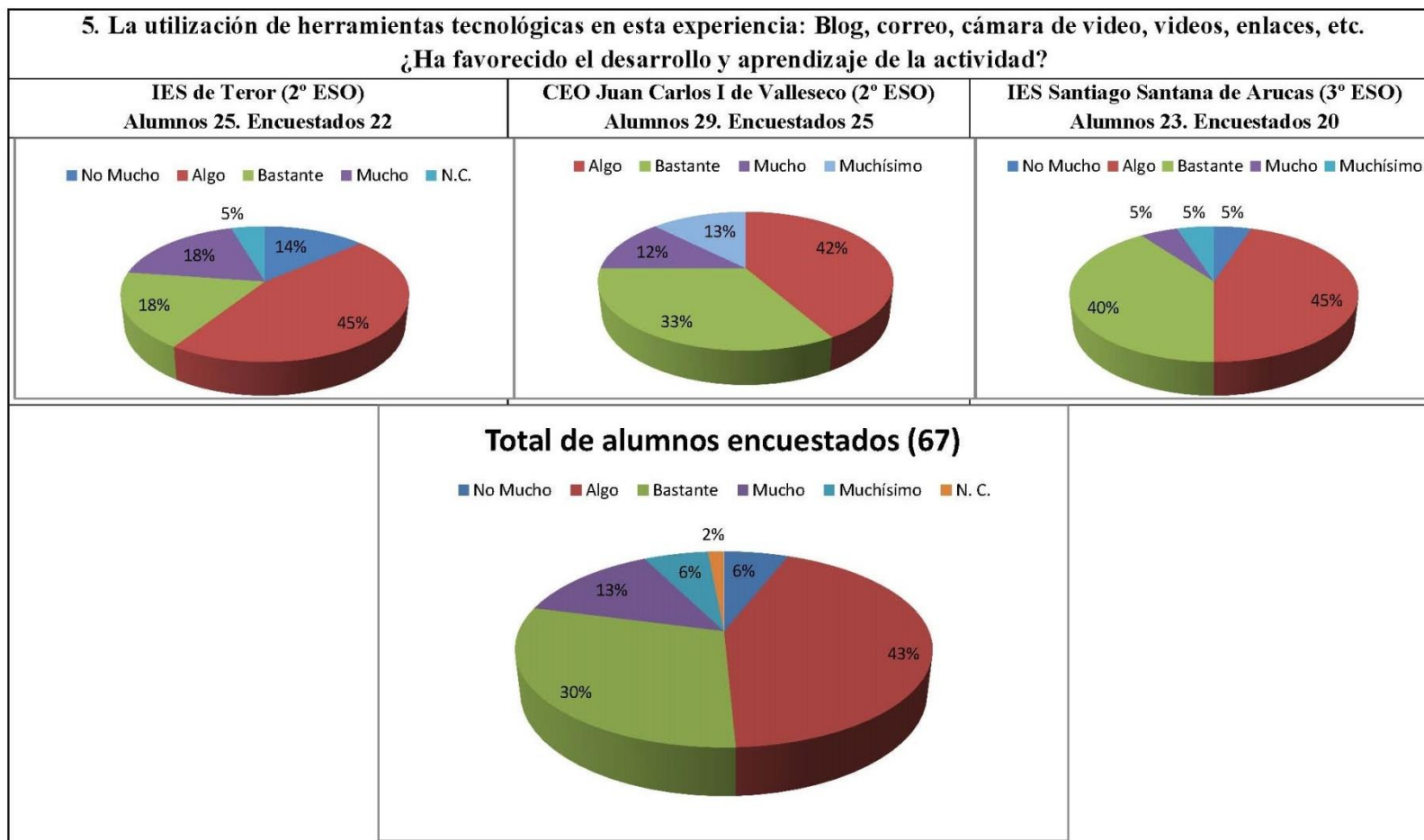
✓ Mayoritariamente la actividad les ha parecido interesante. A un tercio de los alumnos encuestados no les ha parecido especialmente interesante y a una pequeña cantidad les ha gustado mucho o les ha gustado poco.

Figura 27. Encuesta de alumnos, pregunta 3. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias



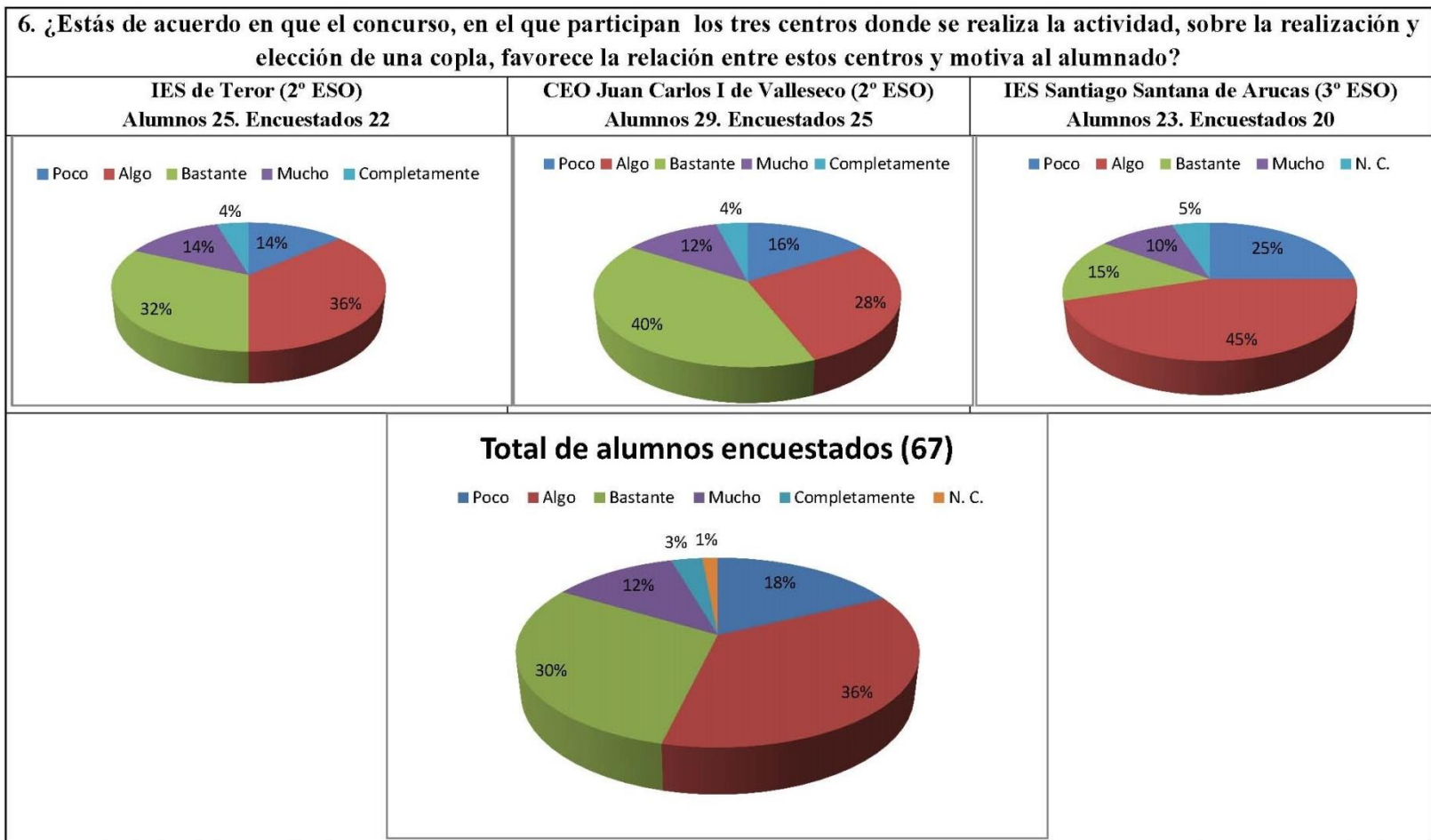
✓ En su mayoría lo más que le ha gustado a los alumnos, de la Unidad Didáctica, ha sido componer versos e improvisar y en menor medida conocer lo que representa la tradición de los Ranchos de Ánimas y de Pascuas.

Figura 28. Encuesta de alumnos, pregunta 4. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias



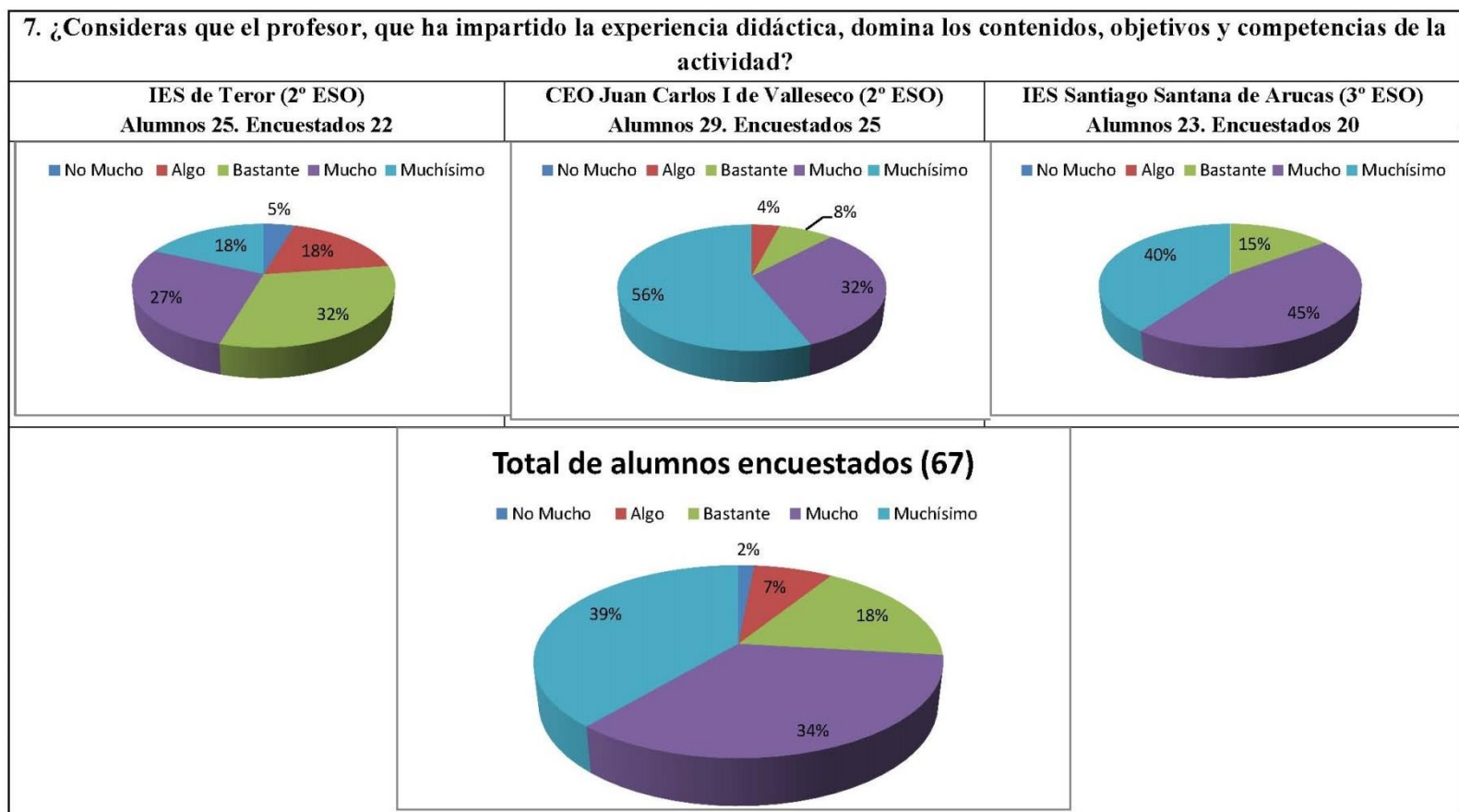
✓ No le dan especial importancia a la utilización de las TIC en esta Unidad Didáctica y en general creen que han ayudado algo o bastante a su desarrollo.

Figura 29. Encuesta de alumnos, pregunta 5. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias



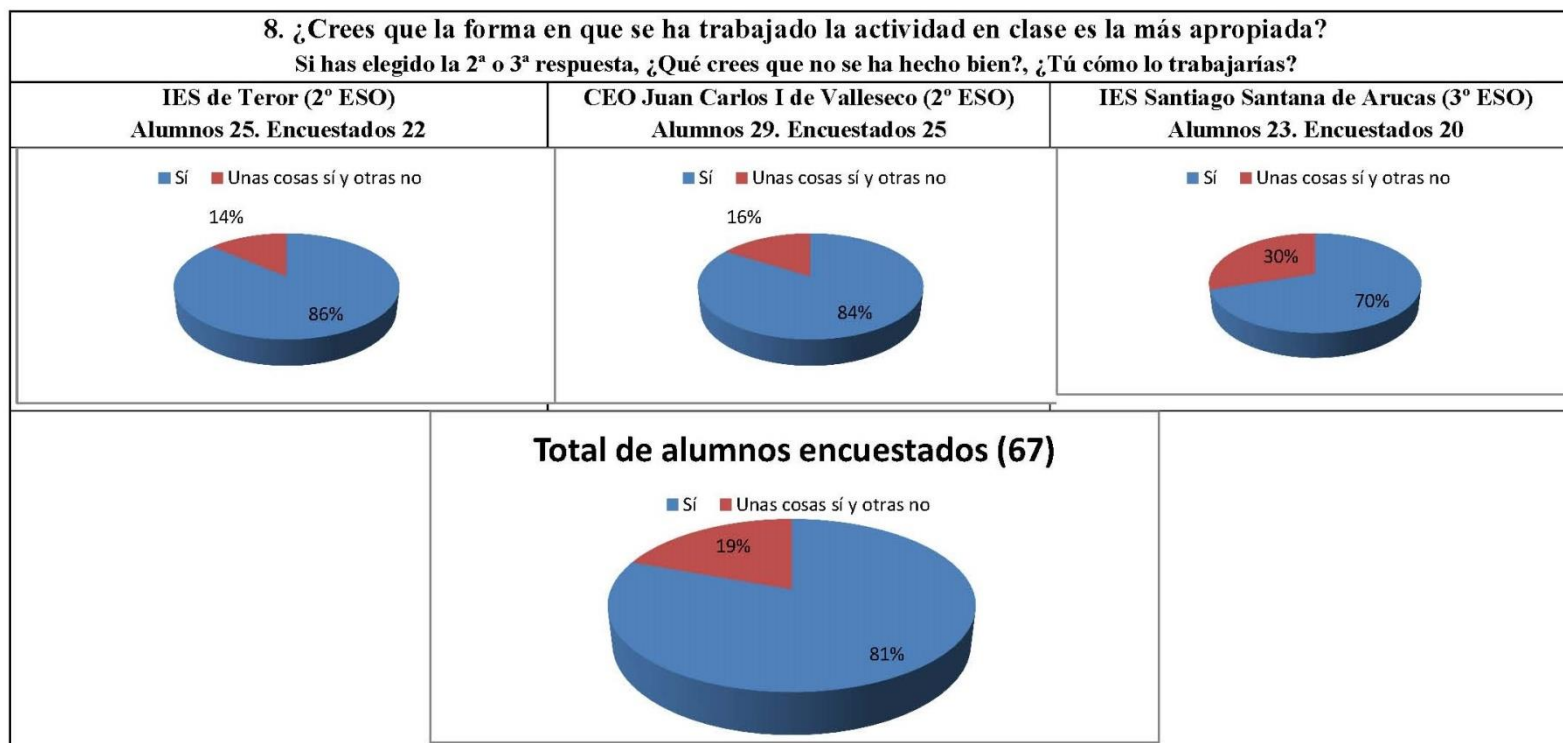
✓ No le han dado especial importancia a la realización del concurso intercentros para la elección de una copla y en general creen que ayudó algo o bastante a la relación entre los alumnos de los tres centros que han participado y a su motivación para realizar la actividad.

Figura 30. Encuesta de alumnos, pregunta 6. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias



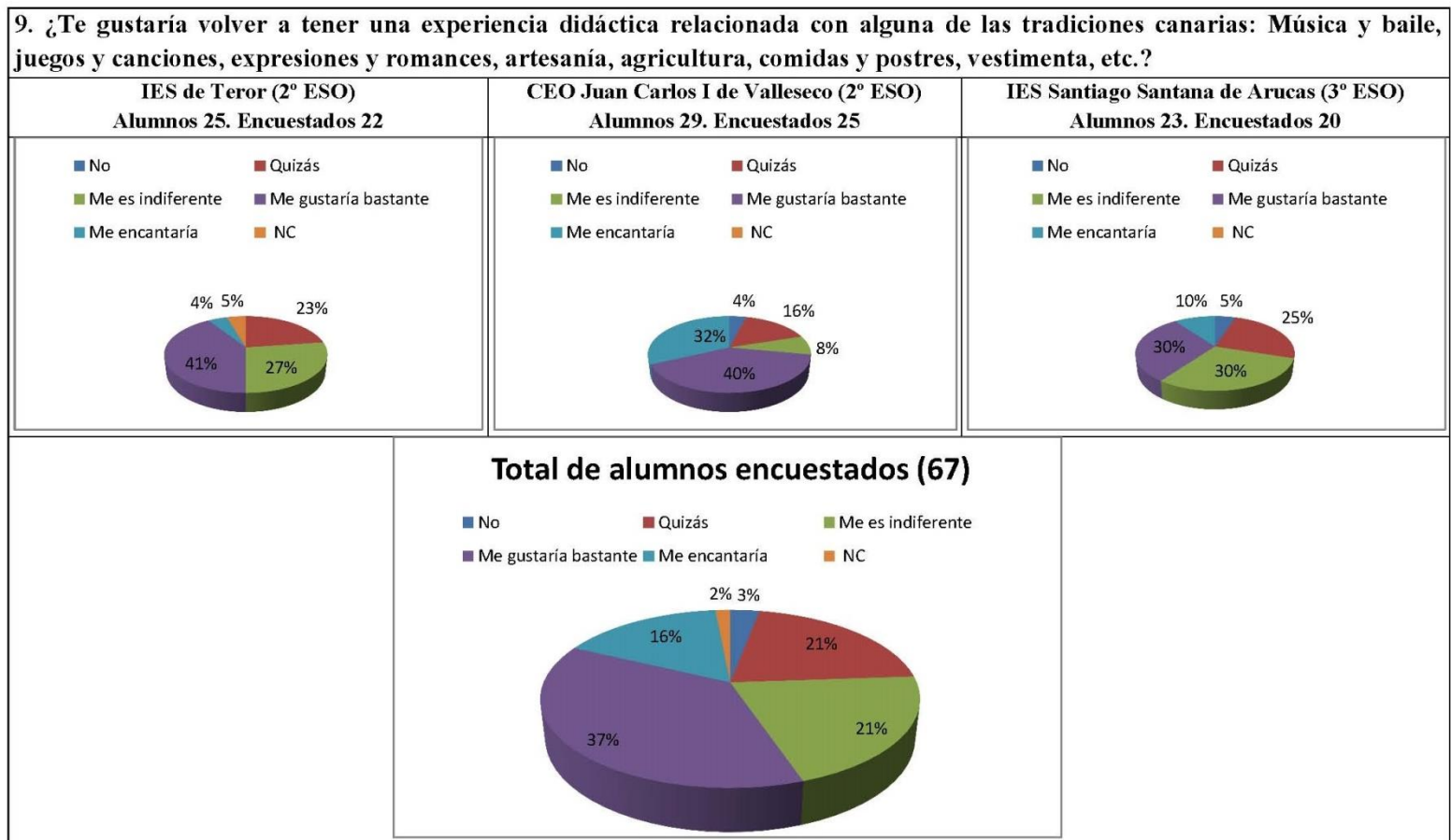
- ✓ El 73% de los alumnos encuestados consideran que el profesor que impartió la U. D. sobre los Ranchos de Ánimas y de Pascuas de Canarias, domina mucho o muchísimo los contenidos, objetivos y competencias de la unidad. Un 18% opinan que sus conocimientos y habilidades en este tema son buenos y un 9% que son más bien flojos.
- ✓ Llama la atención que la consideración del profesor, por parte de los alumnos del IES de Teror, es bastante inferior a la de los otros centros.

Figura 31. Encuesta de alumnos, pregunta 7. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias



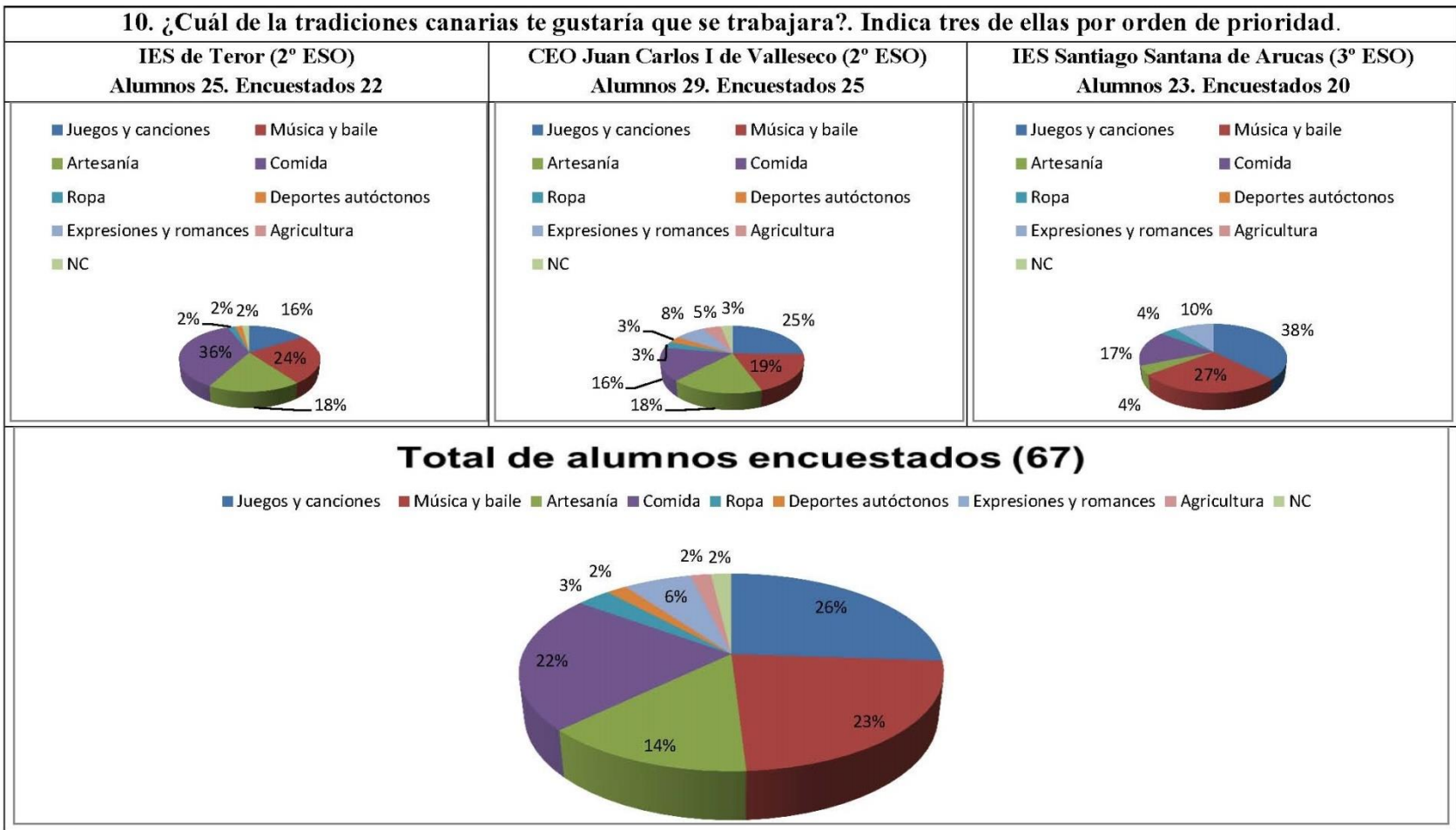
- ✓ Mayoritariamente los alumnos creen que el profesor ha utilizado la metodología adecuada en los diferentes apartados de la Unidad Didáctica. Es destacable que los alumnos del IES Santiago Santana de Arucas hayan sido los más críticos en este aspecto, esto puede deberse a que están en un curso superior a los alumnos de los otros centros.
- ✓ También nos parece remarcable, por contradictorio, que los alumnos del IES de Teror presenten el porcentaje más elevado en relación con la adecuación de la metodología empleada y sin embargo el más bajo en relación con el dominio del tema por parte del profesor.
- ✓ No todos los que están parcialmente en desacuerdo, con la metodología empleada, aclaran su punto de vista ni proponen alternativas, pero los que sí lo hacen se refieren a: Falta en la capacidad de motivación, demasiada teoría, no repasar la clase anterior en la siguiente y trabajar más en grupo y menos individualmente.

Figura 32. Encuesta de alumnos, pregunta 8. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias



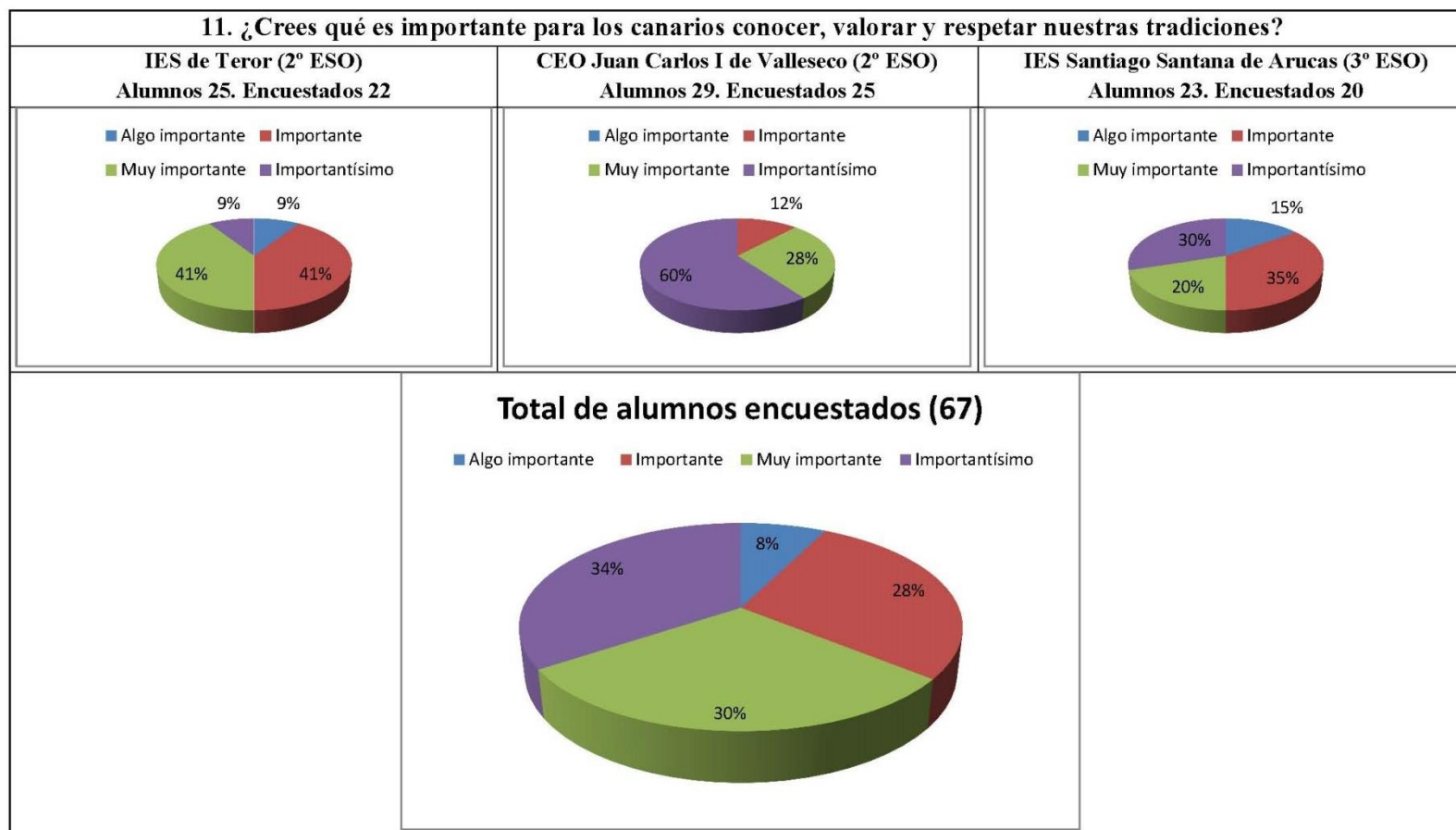
✓ El 53% de los alumnos encuestados muestra especial interés en volver a tener una experiencia didáctica relacionada con las tradiciones canarias: Música y baile, juegos y canciones, expresiones y romances, artesanía, agricultura, comidas y postres, vestimenta, etc. El 42% manifiesta una actitud de indiferencia y un 3% (2 alumnos) son reacios a tener actividades de este tipo.

Figura 33. Encuesta de alumnos, pregunta 9. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias



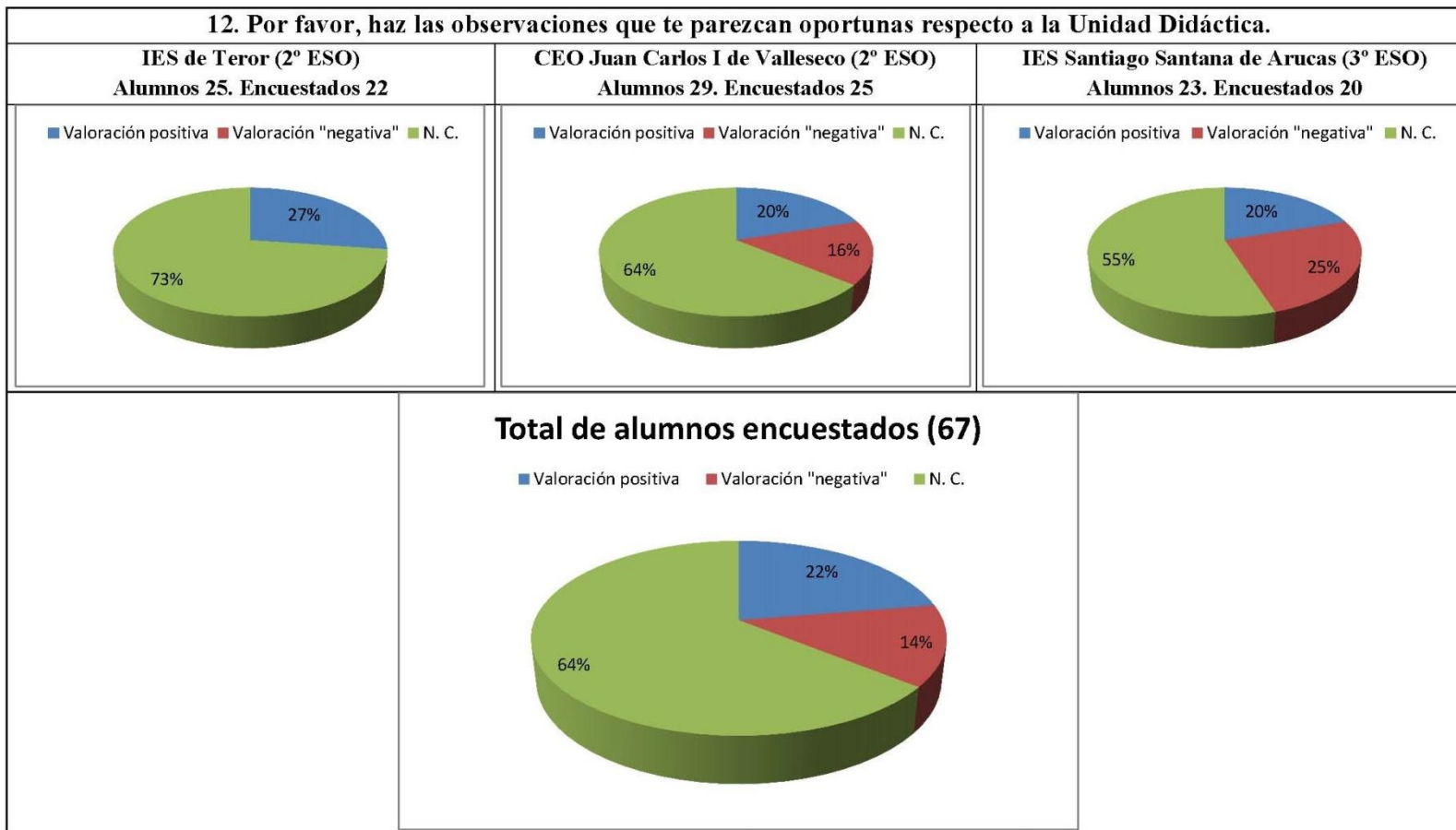
✓ Las tres tradiciones canarias que prefieren trabajar los alumnos son: Juegos y canciones, música y baile, y la comida. Le siguen a cierta distancia: Artesanía y, expresiones y romances.

Figura 34. Encuesta de alumnos, pregunta 10. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias



✓ A la vista de los resultados se comprueba que los alumnos son conscientes de la importancia de conocer respetar y valorar nuestras tradiciones, sin embargo paradójicamente, casi la mitad de ellos manifestaban (pregunta 9) poco interés en realizar actividades de este tipo. Esta aparente contradicción pone de manifiesto que una cosa es lo que creemos que debemos hacer y otra lo que realmente nos gusta hacer.

Figura 35. Encuesta de alumnos, pregunta 11. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias



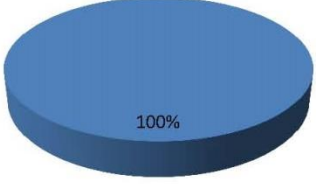
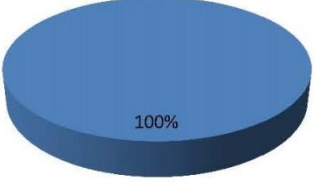
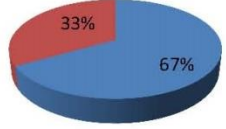
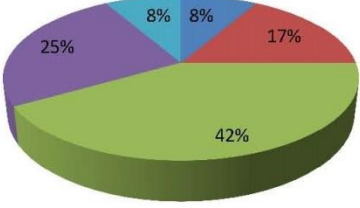
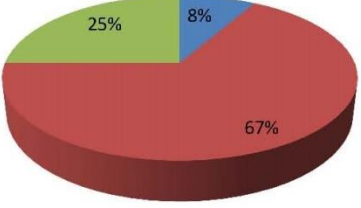
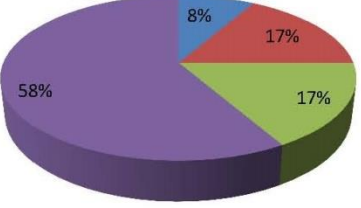
✓ De entrada llama la atención la poca participación en esta pregunta (el 64% del alumnado encuestado no la contesta), creemos que ante todo es una razón de comodidad. Las valoraciones positivas agradecen la actividad: conocer la tradición de los Ranchos, versar, improvisar, tocar los instrumentos musicales y cantar. Las valoraciones negativas tienen que ver con la poca duración de la actividad, aburrimiento y es significativa la queja de un alumno que recrimina el que se hablara de la religión católica cuando él y otros compañeros no la profesan.

Figura 36. Encuesta de alumnos, pregunta 12. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

Experiencia Didáctica: Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias (enero-febrero de 2011)																														
Encuesta de los profesores. Análisis de datos																														
Profesores de las áreas de: Música, Ciencias Sociales, Lengua castellana y Literatura, y Religión. Encuestados 12																														
1. ¿Sabías lo que era un Rancho de Ánimas o de Pascuas, antes de realizar esta actividad?	2. ¿Habías escuchado o visto un Rancho de Ánimas o de Pascuas, antes de realizar esta actividad?	3. ¿Qué te ha parecido la Unidad Didáctica?																												
<table border="1"> <tr><th>Respuesta</th><th>Porcentaje</th></tr> <tr><td>Sí</td><td>58%</td></tr> <tr><td>No</td><td>25%</td></tr> <tr><td>No estoy seguro</td><td>17%</td></tr> </table>	Respuesta	Porcentaje	Sí	58%	No	25%	No estoy seguro	17%	<table border="1"> <tr><th>Respuesta</th><th>Porcentaje</th></tr> <tr><td>Sí</td><td>42%</td></tr> <tr><td>No</td><td>50%</td></tr> <tr><td>No estoy seguro</td><td>8%</td></tr> </table>	Respuesta	Porcentaje	Sí	42%	No	50%	No estoy seguro	8%	<table border="1"> <tr><th>Respuesta</th><th>Porcentaje</th></tr> <tr><td>Interesante</td><td>50%</td></tr> <tr><td>Interesantísima</td><td>50%</td></tr> </table>	Respuesta	Porcentaje	Interesante	50%	Interesantísima	50%						
Respuesta	Porcentaje																													
Sí	58%																													
No	25%																													
No estoy seguro	17%																													
Respuesta	Porcentaje																													
Sí	42%																													
No	50%																													
No estoy seguro	8%																													
Respuesta	Porcentaje																													
Interesante	50%																													
Interesantísima	50%																													
4. La utilización de herramientas tecnológicas en esta experiencia: Blog, correo, cámara de video, videos, enlaces, etc. ¿ha favorecido el desarrollo y aprendizaje de la actividad? <i>Sólo los Profesores de Música (3 encuestados)</i>	4. ¿Te parecieron adecuados los textos ilustrativos facilitados para que aboraras del tema de los Ranchos desde tu materia? <i>Profesores Interdisciplinar (9 encuestados)</i>	5. Además de los textos facilitados, ¿utilizaste otro material para tratar este tema en tu materia? <i>Profesores Interdisciplinar (9 encuestados)</i>																												
<table border="1"> <tr><th>Respuesta</th><th>Porcentaje</th></tr> <tr><td>Mucho</td><td>33%</td></tr> <tr><td>Muchísimo</td><td>33%</td></tr> <tr><td>N. C.</td><td>33%</td></tr> </table>	Respuesta	Porcentaje	Mucho	33%	Muchísimo	33%	N. C.	33%	<table border="1"> <tr><th>Respuesta</th><th>Porcentaje</th></tr> <tr><td>Poco adecuados</td><td>11%</td></tr> <tr><td>Adecuados</td><td>56%</td></tr> <tr><td>Muy adecuados</td><td>33%</td></tr> </table>	Respuesta	Porcentaje	Poco adecuados	11%	Adecuados	56%	Muy adecuados	33%	<table border="1"> <tr><th>Respuesta</th><th>Porcentaje</th></tr> <tr><td>No</td><td>11%</td></tr> <tr><td>Poca cosa</td><td>11%</td></tr> <tr><td>Bastante</td><td>11%</td></tr> <tr><td>Mucho</td><td>11%</td></tr> <tr><td>Elaboración propia</td><td>56%</td></tr> </table>	Respuesta	Porcentaje	No	11%	Poca cosa	11%	Bastante	11%	Mucho	11%	Elaboración propia	56%
Respuesta	Porcentaje																													
Mucho	33%																													
Muchísimo	33%																													
N. C.	33%																													
Respuesta	Porcentaje																													
Poco adecuados	11%																													
Adecuados	56%																													
Muy adecuados	33%																													
Respuesta	Porcentaje																													
No	11%																													
Poca cosa	11%																													
Bastante	11%																													
Mucho	11%																													
Elaboración propia	56%																													

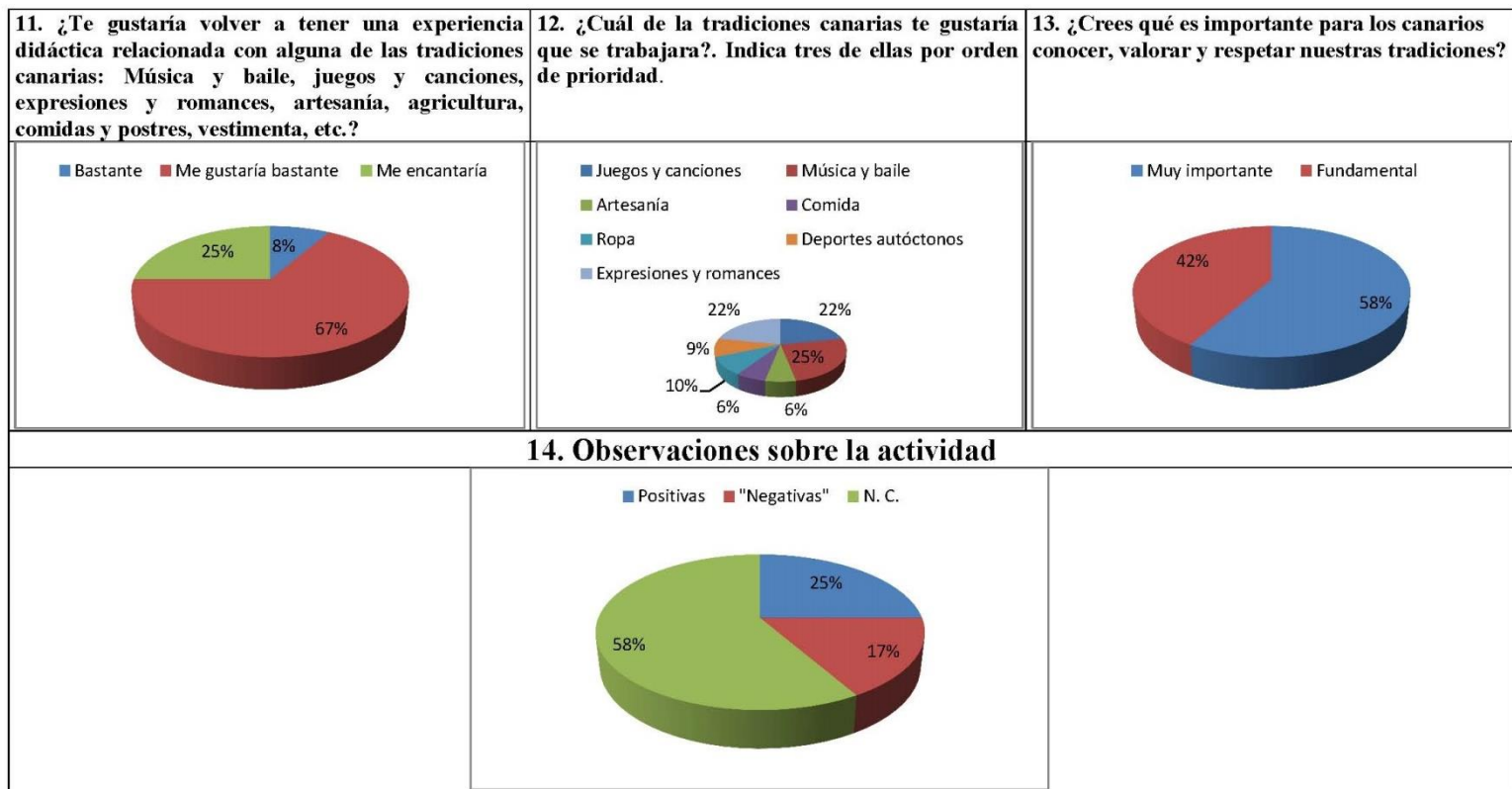
- ✓ Cerca de la mitad de los profesores encuestados no conocían esta manifestación popular y menos aún habían visto un Rancho de Pascuas o de Ánimas.
- ✓ Todos consideran que la unidad didáctica es interesante o muy interesante.
- ✓ Los profesores de música consideran que la utilización de las TIC en la actividad ha favorecido de forma significativa el desarrollo de la actividad, a excepción de un profesor que no quiso pronunciarse.
- ✓ En relación con los textos ilustrativos que se facilitaron a los profesores de: Ciencias Sociales, Lengua castellana y Literatura, y Religión, mayoritariamente consideran que son adecuados para abordar el tema de los Ranchos en su materia y (excepto dos profesores) fue el material que más utilizaron.

Figura 37. Encuesta de profesores, pregunta 1-5. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

<p>5. ¿Consideras que el profesor, que ha impartido la experiencia didáctica, domina los contenidos, objetivos y competencias de la actividad? <i>Sólo los Profesores de Música (3 encuestados)</i></p>	<p>6. ¿Crees que la forma en que se ha trabajado la actividad en clase es la más apropiada? <i>Sólo los Profesores de Música (3 encuestados)</i></p>	<p>7. ¿Cuál es tu opinión respecto al trabajo final y los criterios de evaluación de la experiencia docente? <i>Sólo los Profesores de Música (3 encuestados)</i></p>
<p>Muchísimo</p> 	<p>Sí</p> 	
<p>8. Estás de acuerdo en que el concurso, en el que participan los tres centros donde se realiza la actividad, sobre la realización y elección de una copla, favorece la relación entre estos centros y motiva al alumnado</p>	<p>9. ¿Te parece conveniente llevar al aula actividades relacionadas con nuestras tradiciones?</p>	<p>10. ¿Sueles trabajar los contenidos canarios en tu actividad docente?</p>
		

- ✓ Los profesores de música, de los centros en donde se ha desarrollado esta Unidad Didáctica, consideran que el ponente domina los objetivos, contenidos y competencias relacionados con la misma, y que la metodología y los criterios de evaluación utilizados han sido los más apropiados.
- ✓ Consideran, excepto uno, que el concurso de coplas, favorece la relación entre los centros y motiva al alumnado.
- ✓ Todos los profesores encuestados le dan mucha importancia a la realización de actividades relacionadas con las tradiciones canarias y en su mayoría suelen trabajar los contenidos canarios con normalidad en el aula.

Figura 38. Encuesta de profesores, pregunta 5-10. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias



- ✓ Todos los profesores se muestran, en mayor o menor medida, interesados en volver a realizar actividades de este tipo, donde se trabajen contenidos canarios en el aula.
- ✓ Las tres manifestaciones folclóricas que más les gustaría trabajar son: Música y baile, Juegos y canciones, y expresiones y romances.
- ✓ Consideran unánimemente que conocer, valorar y respetar nuestras tradiciones es muy importante o fundamental para los canarios.
- ✓ Más de la mitad de los profesores encuestados no hacen observaciones finales respecto a la Unidad Didáctica, los que sí las hacen, manifiestan “negativamente” que los criterios de evaluación se deberían haber dado con más tiempo de antelación y que se deberían haber hecho más actividades de refuerzo. Positivamente consideran que la actividad fue un gran acierto.

Figura 39. Encuesta de profesores, pregunta 11-14. P. D. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

10. Encuesta de alumnos. Síntesis conclusiva del análisis de los datos

1. Conforme al análisis correlacional entre variables.

Tabla 21

Correlaciones. Descriptores estadísticos de las variables analizadas. Alumnos – profesores.

		PREG1	PREG2	PREG3	PREG4	PREG5	PREG6	PREG7
PREG1	Correlación de Pearson	1	,563**	,654**	,607**	,475**	,237**	,289**
	Sig. (bilateral)		,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	79	79	79	79	79	79	79
PREG2	Correlación de Pearson	,563**	1	,587**	,494**	,467**	,223**	,290**
	Sig. (bilateral)	,000		,000	,000	,000	,000	,000
	N	79	79	79	79	79	79	79
PREG3	Correlación de Pearson	,654**	,587**	1	,707**	,469**	,216**	,288**
	Sig. (bilateral)	,000	,000		,000	,000	,000	,000
	N	79	79	79	79	79	79	79
PREG4	Correlación de Pearson	,607**	,494**	,707**	1	,439**	,147**	,275**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000		,000	,008	,000
	N	79	79	79	79	79	79	79
PREG5	Correlación de Pearson	,475**	,467**	,469**	,439**	1	,393**	,525**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000		,000	,000
	N	79	79	79	79	79	79	79
PREG6	Correlación de Pearson	,237**	,223**	,216**	,147**	,393**	1	,364**
	Sig. (bilateral)							
	N							

	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,008	,000	,000
	N	79	79	79	79	79	79
PREG7	Correlación de Pearson	,289**	,290**	,288**	,275**	,525**	,364**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000	,000
	N	79	79	79	79	79	79

		PREG8	PREG9	PREG10	PRG11	PREG12
PREG8	Correlación de Pearson	,486**	,402**	,293**	,371**	,331**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000
	N	79	79	79	79	79
PREG9	Correlación de Pearson	,381**	,168**	,210**	,288**	,317**
	Sig. (bilateral)	,000	,002	,000	,000	,000
	N	79	79	79	79	79
PREG10	Correlación de Pearson	,412**	,306**	,241**	,313**	,330**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000
	N	79	79	79	79	79
PREG11	Correlación de Pearson	,428**	,236**	,244**	,387**	,294**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000
	N	79	79	79	79	79

PREG12	Correlación de Pearson	,520**	,280**	,413**	,569**	,430**
	Sig. (bilateral)	,000	,000	,000	,000	,000
	N	79	79	79	79	79

** . La correlación es significativa en el nivel 0,01 (2 colas).

* . La correlación es significativa en el nivel 0,05 (2 colas).

La lectura de la tabla no deja lugar a dudas. Las correlaciones efectuadas entre los componentes de las variables descritas, alumno-profesor, poseen significación positiva entre las preguntas correlacionadas. Esto significa que, por ejemplo, a la pregunta 5: “La utilización de herramientas tecnológicas en esta experiencia: Blog, correo, cámara de video, videos, enlaces, etc. ¿ha favorecido el desarrollo y aprendizaje de la actividad?” tanto los alumnos como los profesores valoran de forma similar este ítem. En este caso, se ha valorado con tendencia a la respuesta “algo”, más que a las otras opciones, mucho, bastante, muchísimo.

Las consecuencias más importantes que se deducen de la encuesta son las siguientes:

- ✓ La tradición que representan los Ranchos de Ánimas y de Pascuas de Canarias es prácticamente desconocida para el alumnado.
- ✓ En general la actividad didáctica les pareció interesante y dentro de ésta, lo que más les gustó fue componer versos e improvisar.
- ✓ El concurso para elegir las mejores coplas entre los centros y la utilización de las TIC en la actividad no los motivó especialmente ni favoreció de forma sustancial el desarrollo de la Propuesta Didáctica.
- ✓ Opinan que el profesor domina los objetivos, contenidos y competencias relacionados con la unidad y que la metodología que ha empleado es la adecuada.

- ✓ Ante la posibilidad de aprender otras manifestaciones del folclore canario, la mitad de los alumnos encuestados se muestra interesada y la otra mitad indiferente. Las experiencias didácticas que más les gustaría tener son: Juegos y canciones, música y baile y comida y postres tradicionales.
- ✓ Aunque son conscientes de la importancia de conocer, valorar y respetar las tradiciones, no sienten especial motivación por aprenderlas.
- ✓ Las correlaciones que se establecen entre las preguntas obtenidas de los alumnos y profesores poseen significación positiva.

11. Encuesta de profesores. Síntesis conclusiva del análisis de los datos

Las consecuencias más importantes que se deducen de la encuesta son las siguientes:

- ✓ Cerca de la mitad de los profesores encuestados no conocían esta manifestación popular.
- ✓ A todos les parece una Propuesta Didáctica interesante o muy interesante.
- ✓ Consideran que la utilización de las TIC y el concurso inter-centro de coplas ha ayudado de forma significativa al desarrollo de la actividad.
- ✓ En general los profesores de: Ciencias Sociales, Lengua Castellana y Religión se apoyaron en los textos ilustrativos que se les facilitaron para impartir este tema en su materia.
- ✓ Los profesores de música, de los centros en los que se realizó la experiencia didáctica, consideran que el ponente es muy competente y que ha utilizado la metodología y los criterios de evaluación más apropiados.
- ✓ Todos los profesores le dan mucha importancia a los contenidos canarios y los suelen trabajar en el aula. Además les gustaría tener otras experiencias didácticas relacionadas con las tradiciones canarias, especialmente: Música y baile, Juegos y canciones, y expresiones y romances.

✓ Consideran unánimemente que conocer, valorar y respetar nuestras tradiciones es muy importante o fundamental para los canarios.

12. Resultados y Discusión

La tradición de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias es prácticamente desconocida entre los alumnos y la mitad de los profesores encuestados tampoco sabían de ella. Desde el punto de vista didáctico lo que más le gustó a los alumnos fue componer e improvisar versos. Probablemente este resultado tiene que ver con la utilización de este recurso en el Rap, música de moda y atractiva para muchos de ellos.

La mitad de los alumnos muestra interés por aprender otras tradiciones y la otra mitad se muestra indiferente. Es una constante en los diferentes estudios y encuestas que hemos hecho: en general los alumnos consideran que es importante conocer y practicar el folklore musical como elemento propio de su cultura, sin embargo no suele ser de su agrado. Como en otras facetas de la vida, una cosa es lo que nos conviene y otra distinta lo que nos gusta. Creemos que esta opinión y gusto de los alumnos viene determinada en gran medida por la *Cultura de Masas* que impera en la Sociedad Actual, donde lo “importante” es lo que está de moda en cada momento, lo nuevo y por tanto opuesto a la música tradicional que por definición se practica en un determinado sitio desde hace muchos años.

CAPÍTULO 8

Exposición sobre el Rancho Ánimas de Arbejales-Teror



Figura 40. cartel promocional de la exposición. Montaje foto antigua guitarra “nueva”.

1. Introducción

Una exposición temática, en sí misma, puede ser un excelente instrumento para conseguir transmitir conocimientos y apoyar una situación de aprendizaje sobre un determinado tema.

Previamente, en otro apartado de esta tesis se abordó, de forma práctica, una experiencia didáctica sobre los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias, simultáneamente, en 3 centros de la ESO de Gran Canaria, a través de una Propuesta Didáctica que sirvió de base para la Situación de Aprendizaje de Secundaria que se creó como parte de los materiales pedagógicos que acompañaban esta exposición.

En la propuesta que presentamos ahora hay una doble intención: por un lado el interés didáctico y por otro el divulgativo puesto que cualquier persona interesada podía visitar la exposición.

La guitarra, que inspirada en modelos antiguos construyó el lutier y carpintero José Antonio Rodríguez para el Rancho de Arbejales, sería uno de los objetos más destacados de esta muestra.

Además se contaba con buena cantidad de objetos patrimoniales de este grupo: trofeos, reconocimientos, ajuar, instrumentos musicales, pintura/dibujo... La mayoría en el Museo de la Casa Parroquial de Arbejales y la Casa de José Rivero (Ranchero Mayor del R. A. de Arbejales-Teror)

El proyecto tuvo comienzo en julio de 2014 cuando se contactó con cuatro de los especialistas²⁵⁷ que escribieron en el Libro sobre el Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror (2009) para pedir su colaboración en el diseño y elaboración de una exposición y materiales pedagógicos sobre el mismo tema. También se habló con los concejales de cultura y festejos del Ayuntamiento de Teror (Sabina Estévez y Jorge Rodríguez), la gestora cultural del mismo municipio (Obdulia Domínguez) y el responsable de prensa y de la sala de exposiciones Antonio Vega.

A continuación se contactó con un monitor de la oficina de turismo (Yaray González) que sería el encargado de guiar los grupos escolares que hicieron la solicitud para visitar la exposición.

A través de los cauces normales de comunicación del Ayuntamiento: cartas a los centros escolares de Teror, prensa, radio, y Redes Sociales se hizo publicidad de este evento que se inauguró el 31 de octubre (celebración de los “Finaos”) y que tendría continuidad durante el mes de noviembre de 2014.

Siempre que fuera posible, teniendo en cuenta las limitaciones de espacio de la sala, los grupos escolares numerosos (más de 30 alumnos) se dividían: mientras una parte se quedaba en la galería de exposiciones el resto hacía una visita por el Casco Histórico de Teror.

Se utilizó una encuesta como instrumento para comprobar: el grado de satisfacción de los asistentes, utilización de los materiales curriculares creados y conocimiento de sus opiniones sobre esta y otras tradiciones de Canarias.

En el DVD anexo se muestran algunas fotos representativas de la exposición.

²⁵⁷ Óscar Vizcaíno (Antropología y Religión), Francisco Trejo (Biografías, Anécdotas y situación de aprendizaje de primaria), Alfredo Viera (Historia) y Roberto Suárez (Música, Filología y situación de aprendizaje de secundaria).

2. Objetivos

I Dar a conocer y valorar el Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror a través de una exposición con láminas explicativas, instrumentos musicales, artículos, libros, objetos rituales, reconocimientos, trofeos...

II Conocer y valorar los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias y la tradición que representan a partir de los materiales didácticos creados para tal fin y teniendo la posibilidad de visitar una exposición sobre uno de estos colectivos.

3. Organización de la exposición

3.1. Introducción

Este proyecto didáctico y divulgativo empezó a tomar forma en el verano de 2014. En julio tuvo lugar la primera reunión del equipo de investigación que ya había participado anteriormente en la elaboración de un libro y DVD sobre el mismo tema: “Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror. Guardianes de una Tradición Centenaria”

Los cuatro miembros de este grupo: Óscar Vizcaíno, Francisco Trejo, Alfredo Viera y Roberto Suárez, conocen bien este colectivo tradicional y tienen abundante material recopilado sobre el mismo por lo que este nuevo proyecto es una oportunidad para volver a reunirse y seguir avanzando en el reconocimiento y divulgación de esta reliquia etnográfica.

Hasta 7 reuniones de trabajo fueron necesarias para terminar de definir todos los elementos que conlleva un evento de estas características, desde detalles básicos como el título que va a tener la exposición y el cartel promocional hasta el tiempo y fecha de apertura pasando por el diseño de las secciones que se deberían considerar.

12.2. Documentos importantes

Hubo que redactar dos importantes documentos antes de abrir la exposición: por un lado una carta dirigida a los centros educativos de Teror para informarlos de este proyecto y por otra parte se escribió un texto que sirviera de referencia al guía que se

iba a encargar, por las mañanas, de explicar la exposición a los alumnos y profesores que se desplazaban hasta la Sala de Exposiciones:

A/A Director o Responsable de

(Colegio/Escuela/Instituto ubicado en Teror)

En Canarias, tradicionalmente, el 31 de octubre se ha celebrado la festividad de los “Finaos”, en la que, de forma respetuosa, las familias se reunían para recordar a sus seres queridos ya desaparecidos a la vez que degustaban alimentos de la época: castañas, almendras, manzanas, ... y dulces y licores preparados para la ocasión.

Los Ranchos de Ánimas son unas manifestaciones populares que desde hace más de tres siglos vienen desarrollando, en nuestro archipiélago, una actividad piadosa hacia los difuntos, rogando por ellos y recaudando limosna para que se digan misas por la salvación de sus almas, utilizando para ello unos cantos y estructuras de versificación medievales.

Del 31 de octubre al 27 de noviembre tendrá lugar, en la Galería del Ayuntamiento de Teror, una exposición de carácter divulgativo y didáctico sobre el Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror, con tal motivo invitamos a los profesores y alumnos del centro que usted dirige a que la visiten y trabajen, si les parece oportuno, los materiales didácticos diseñados para la ocasión. En la siguiente dirección puede encontrar la información al respecto:

<http://exporanchoteror.blogspot.com>

Los grupos que lo deseen pueden visitar la exposición en horario de 9-14 horas de lunes a viernes, previa reserva llamando al teléfono:

Aprovechamos para invitarlo a la inauguración que tendrá lugar el 31 de octubre de 2014 a las 22 horas en el Ayto. de Teror

Teror 16 de octubre de 2014

José Rivero Viera
(Ranchero Mayor del R. de A. de Arbejales)

Juan de Dios Ramos Quintana
(Alcalde-Presidente del Ayto. de Teror)

Figura 41. Carta dirigida a los centros educativos de Teror para informarlos del proyecto

Visita a la Exposición sobre el Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror:
Guardianes de una Tradición Centenaria (Duración 30 minutos)

TIEMPO	ACCIÓN	DESCRIPCIÓN
5 min	Saludo-Introducción	<p>Bienvenidos a esta exposición sobre el R. A. de Arbejales Teror. Quien lo desee puede hacer anotaciones o tomar fotos. Debido al poco tiempo que tenemos iremos un poco rápido</p> <p>Este grupo, de Teror, representa una antigua tradición animista. Para que me entiendan tengo que aclarar que muchas religiones consideran que estamos compuestos de cuerpo y alma y que cuando morimos esta última continúa existiendo.</p> <p>Su principal misión es rogar cantando por la salvación de la almas de los difuntos a la misma vez que piden limosna que entregan en la Iglesia del lugar en donde se ha recaudado con la finalidad de que se digan misas por la salvación de las ánimas (almas que están en el Purgatorio*)</p> <p>El ritual, la forma de cantar y versar, los instrumentos musicales y toda la parafernalia que acompaña el grupo proviene de la Edad Media</p>
4 min	Visualización en el TV1 (entrada) del doblado del mantel (pañó)	<p>Video TV1</p> <p>Min 17,50-20,15 (cuando se llama a cuatro niñas para doblar el paño y hasta que se marchan después de haberlo doblado)</p>
1 min	Diseño exposición	A continuación iremos pasando por cada una de las secciones en que se ha dividido la exposición
2 min	Historia y Biografías	Estas láminas y fotos corresponden a los componentes más significativos que han pasado por el Rancho y los componentes actuales
3 min	Reconocimientos	Probablemente el galardón más importante que se le ha concedido a este grupo es la Medalla de Oro del Gobierno de Canarias, junto a los otros Ranchos del Archipiélago, por el importante papel histórico que han tenido en Canarias estos colectivos. Por casualidad y suerte la medalla la tiene en estos momentos el Rancho de Teror y ustedes la pueden ver en esta exposición.
3 min	Publicaciones	Desde principios del S. XX se han hecho varios artículos relacionados con el Rancho de Arbejales, y se han escrito 2 libros el último de ellos publicado en 2009 es un ambicioso trabajo multidisciplinar del que ustedes pueden encontrar varios ejemplares para consultar en esta exposición y es de libre descarga en formato digital en Internet. El DVD que se reproduce en el TV1 es parte de ese proyecto.
2 min	Ritual y Liturgia	Dos de los elementos más importantes del Rancho son la alforjas, para llevar los utensilios que necesita el grupo y el paño que será doblado de forma simbólica después de cenar.
3 min	El Rancho y la Escuela	Se han llevado a cabo en los últimos años varias experiencias educativas para llevar esta tradición a las aulas. En internet pueden encontrar información detallada de alguna de ellas. En los ordenadores que hay en la exposición hay una conexión directa al Perfil de Facebook del grupo, en donde pueden encontrar información detallada de las salidas de las últimas tres temporadas del Rancho de Teror y un acceso a la página de apoyo didáctico de esta exposición donde hay información, ejercicios y se proponen 2 experiencias de aprendizaje: una para primaria y otra para secundaria.
2 min	Espacio y tiempo	La temporada de salidas del grupo va de mitad de diciembre a finales de febrero: se salen los sábados, normalmente se pide limosna casa por casa por la mañana y se canta en ciertos lugares por la tarde-noche.
2 min	Lírica: poesía y música	<p>La forma de cantar y versar del rancho proviene de la Edad Media. Los instrumentos más característicos que utiliza son las espadas (muy antiguas) y los panderos</p> <p>En esta temporada contarán con un instrumento nuevo: una guitarra inspirada en modelos antiguos, con muchos elementos simbólicos como el planetario que podemos ver en la boca del instrumento.</p>
3 min	Despedida información final	<p>MUCHAS GRACIAS POR LA VISITA</p> <p>Quien tenga interés puede encontrar más información sobre este colectivo y la tradición que representa en Internet, en el Blog del grupo, en Facebook o en los portales que alojan experiencias didácticas y o materiales didácticos sobre este tema.</p> <p>Es suficiente con poner en el buscador el apartado que más les interesa.</p>

*Purgatorio: Espacio de purificación por el que deben pasar las almas de los difuntos antes de ir al Cielo (la Gloria)

Figura 42. Texto de referencia para el guía de la Exposición

3.3. Distribución de la Sala

De entrada se definieron 4 grandes grupos dentro de los distintos aspectos desde los que se puede estudiar esta tradición, distribuidos en función de la especialidad de los 4 organizadores.

Tabla 22

Apartados temáticos de la Exposición

RANCHO DE ÁNIMAS DE ARBEJALES-TEROR				
EXPOSICIÓN v(31-10)/j(27-11) 2014				
LÍRICA (MÚSICA POESÍA) (Roberto Suárez)	HISTORIA Y GRUPO (Francisco Trejo)	RELIGION (Alfredo Viera)	MEDIO Y SOCIEDAD (Óscar Vizcaíno)	
LA GUITARRA “NUEVA”	HISTORIA	LOS “FINAOS”	LIMOSNA	
OTROS INSTRUMENTOS	LOS COMPONENTES (personajes destacados)	LAS ÁNIMAS	SALIDAS	
MÚSICA	FUNCIONES DENTRO GRUPO	RELIGIOSIDAD DEL POPULAR	SIMBOLOGÍA	
VERSIFICACIÓN				
LETRAS				

La situación de los objetos dentro de la Sala de Exposiciones requirió de un detenido estudio para aprovechar el limitado espacio (aprox. 3x10 m²) lo mejor posible. Este es el croquis sobre la localización de las secciones de la exposición:

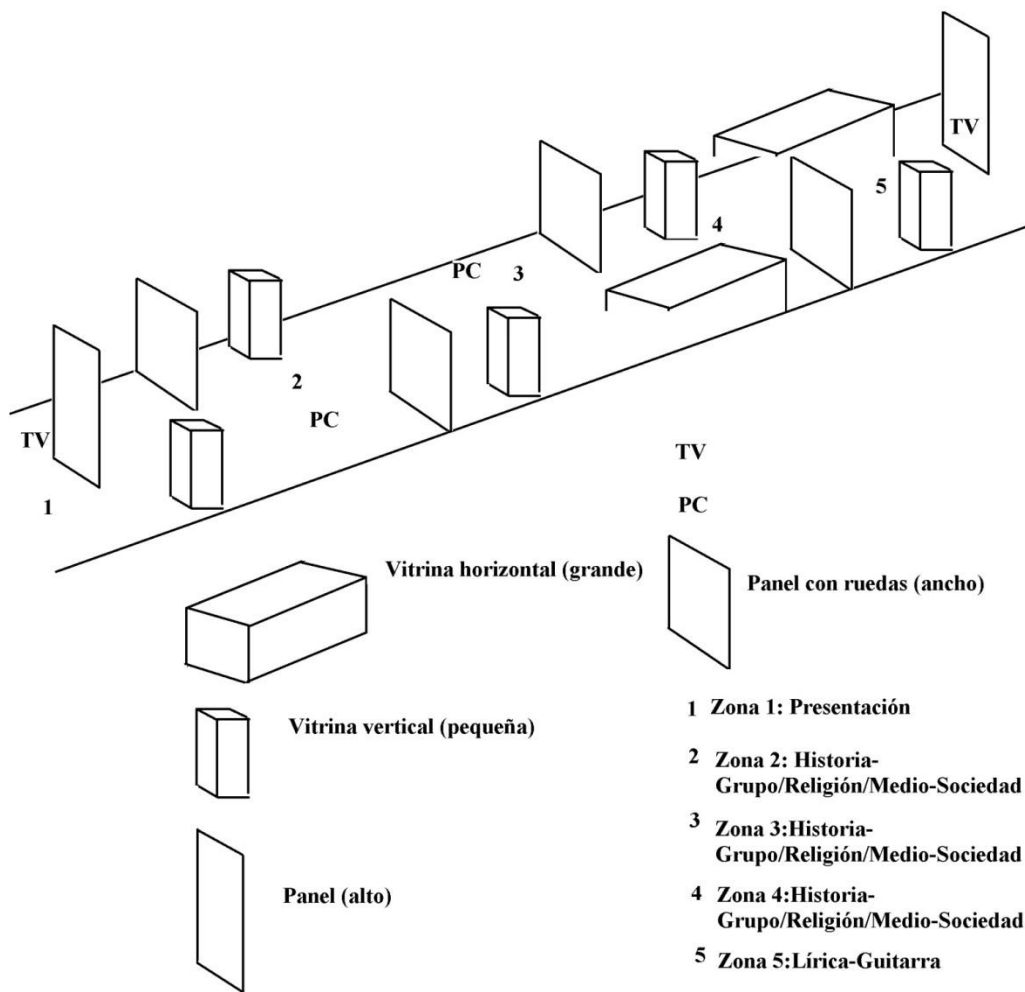


Figura 43. Croquis inicial. Situación de las secciones de la exposición y los elementos para colocar los objetos

Las secciones que definitivamente tuvo la exposición fueron (por orden de la entrada (izquierda) al fondo (derecha)):

1. HISTORIA DEL RANCHO Y RANCHEROS

Con láminas, de imagen y texto, explicativas de la historia de este grupo, la tradición que representa y los rancheros más ilustres que han pasado por él.

2. PUBLICACIONES Y RECONOCIMIENTOS

Libros y artículos de periódico relacionados con este emblemático grupo

3. RITUAL Y LITURGIA

Objetos y Láminas (texto e imagen) explicativas relacionadas con este apartado

4. EL RANCHO EN LA ESCUELA

2 ordenadores (PCs) con conexión al portal web con materiales curriculares sobre este tema y Láminas explicativas.

5. ESPACIO Y TIEMPO

Láminas explicativas con los mapas de las salidas a los diferentes pagos que visita este grupo durante la temporada.

6. LÍRICA: POESÍA Y MÚSICA

Instrumentos musicales y láminas explicativas (texto e imágenes) de la música y las estructuras de versificación que utiliza este grupo y otros ranchos.

Una de las características relevantes de esta exposición fue la utilización de elementos multimedia:

- 2 televisores donde se reproducían videos sobre el Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror y otros Ranchos, y el documental que se hizo sobre el proceso de fabricación de la guitarra “nueva” del grupo.
- 2 PC con conexión a Internet. Estos ordenadores estaban vinculados: al Portal Web que se construyó para esta exposición y al Perfil Facebook del Rancho de Arbejales-Teror donde hay resúmenes y videos de las salidas que este grupo lleva realizando desde 2011.

3.4. Objetos de la Exposición. Descripción general

Libros y artículos

Libro recopilación de letras tradicionales y de autor del R. A. de Arbejales-Teror (2002)

Libro multidisciplinar sobre el R. A. de Arbejales-Teror (2009)

Artículos de periódico sobre este grupo. El más importante el que escribió en 1943 el cronista de Teror y canónigo Miguel Suárez Miranda, sobre todo por ser el primer documento escrito sobre el Rancho de Teror que se conoce.

Reconocimientos:

- El Cabildo de Gran Canaria, en 2007, concedió a los tres ranchos de ánimas que quedan en Gran Canaria: Valsequillo, La Aldea y Arbejale-Teror, el Roque Nublo de Gran Canaria

- Obsequio por la participación del R. A. Arbejales-Teror en el Encuentro de Ranchos de Ánimas de Valsequillo celebrado en 2010 en ese municipio
- Recuerdo del alumnado del CEO Juan Carlos I (Valleseco) por la participación del R. A. de Arbejales-Teror en un encuentro que se celebró en la Iglesia de Valleseco
- Galardón del R. A. de Valsequillo al R. A. de Arbejales-Teror, por su participación en el encuentro de ranchos celebrado en esa localidad en 2003
- Obsequio del Ayto. de Tías (Lanzarote) por la visita del R. A. de Arbejales a esa localidad en 1999.
- Trofeo-obsequio al Rancho de Ánimas de Arbejales por su participación, en 2010, en el Encuentro de Ranchos de Ánimas y Pascuas de Tinajo (Lanzarote)
- Placa por la participación del Rancho de Ánimas de Arbejales (Teror) en el “Festival Regional de Rescate Folklórico”, celebrado en Icod (Tenerife) en 1988
- Obsequio con motivo de la participación del Rancho de Arbejales en el Encuentro de Otoño, celebrado en Osorio (Teror) en 1988
- Placa conmemorativa de la participación del R. A. de Teror en las I Jornadas Regionales de Folclore, celebradas en La Aldea de San Nicolás en 1992
- Placa de agradecimiento hacia el Rancho, por parte del Párroco de Arbejales, en 1981
- Concesión de la Insignia de Oro del Ayto. de Teror al Rancho de Ánimas de Arbejales en 2014
- Reconocimiento al Rancho de Arbejales-Teror por parte de la Asociación Cultural Pinolere (Tenerife) en 2013
- Diploma concedido por la Orden del Cachorro al Rancho de Ánimas de Arbejales en 2006
- Insignia de Oro del Ayto. de Teror al Rancho de Arbejales en 2013
- Medalla de Oro del Gobierno de Canarias a los Ranchos de Ánimas y de Pascuas de Canarias por su papel primordial en la Historia de esta comunidad.

Ajuar:

- Tazas y cucharas de lata donde antes comían los rancheros
- 2 manteles que se utilizan en la ceremonia/ritual de doblar el paño

- 1 Alforja
- Libretas en las que se apunta la recaudación de cada salida y de la temporada
- Facturas de entrega del dinero en las distintas parroquias

Instrumentos musicales:

1 Guitarra construida expresamente para el R. A. de Arbejales-Teror e inspirada en modelos antiguos (se trata con detalle más adelante en este capítulo)

2 Espadas

1 Guitarra y timple antiguos y estropeados²⁵⁸

1 Triángulo en desuso

6 Panderos de sacudir

2 Tamborcillos

Láminas

Las 66 láminas se diseñaron expresamente para este evento. Se imprimieron a tamaño A3 y en color. Algunas consistían en una imagen con una pequeña explicación y otras en un texto explicativo. 45 de ellas se colgaron sobre la pared en cuadros acristalados y las 21 que correspondían a Historia y Biografías se pegaron al frontal y lateral de uno de los paneles.

En función del asunto que trataban las láminas se distribuyeron en las distintas secciones de la Exposición.

²⁵⁸ Ya no se utilizan, permanecen expuestos



Figura 44. Primera de la Láminas dedicadas a la biografía de los rancheros más destacados

3.5. Videos seleccionados y preparados para la exposición

1. Video-documental: Construcción de la guitarra “nueva” del Rancho
2. Video más antiguo del rancho de Arbejales (Pedro y Lothar Siemens, 1968 y 1969)
3. Video-documental realizado por el ICEF (Instituto Canario de Etnografía y Folklore) (J. R. Santana, 1982)
4. Programa *Raíces* (TVE, 1974)
5. Encuentro de Ranchos de Teror (2008): Rancho de ánimas de la Aldea
6. Encuentro de Ranchos de Teror (2008): Rancho de ánimas de Valsequillo
7. Encuentro de Ranchos de Teror (2008): Rancho de “ánimas” de Tiscamanita
8. Encuentro de Ranchos de Teror (2008): Rancho de pascuas de Teguisse
9. Encuentro de Ranchos de Teror (2008): Rancho de ánimas de Teror
10. Encuentro de Ranchos de Arbejales (2013): Rancho de ánimas de la Aldea
11. Encuentro de Ranchos de Arbejales (2013): Rancho de ánimas de Valsequillo
12. Encuentro de Ranchos de Arbejales (2013): Rancho de ánimas de Arbejales (1)
13. Encuentro de Ranchos de Arbejales (2013): Rancho de ánimas de Arbejales (2)

14. Los “Finaos” y los ranchos de ánimas (2013)
15. Panorámica de salidas del rancho de Arbejales (2012-2013)
16. Recuerdo a los rancheros difuntos de los ranchos de la Aldea, Valsequillo y Teror

4. Portal Web y Materiales Curriculares

Una parte importante de este proyecto fue la elaboración y adaptación de materiales curriculares que sirvieran para que los profesores, especialmente los que trabajan en centros educativos de Teror, pudieran trabajar con sus alumnos esta tradición antes o después de visitar la Galería de Arte del Ayuntamiento. Se creó un Portal Web²⁵⁹ para alojar estos materiales y las 2 encuestas online (alumnos y profesores):

<http://exporanchoteror.blogspot.com>

Se prepararon Situaciones de Aprendizaje, una para primaria y otra para secundaria, adaptadas a las nuevas especificaciones que desde la Consejería de Educación y Cultura de Canarias se han definido en relación con los Aprendizajes Competenciales y las Rúbricas. Además, otros materiales curriculares de apoyo²⁶⁰:

Textos: “Música Tradicional y Docencia”, “Muerte y Religión”, “Origen de la Muerte y Juicio Final”, “Sobre el Purgatorio y el Concilio de Trento” “Cuerpo y Alma”, “Las Ánimas y los Vivos” (Vizcaíno, 2009), “Los Ranchos de Ánimas y su relación con las Órdenes Mendicantes”. “Los Cuadros de Ánimas” (Sánchez, 2009), “Los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias”, “Estructuras de Versificación de los Ranchos: Zéjel”, “La Música en los Ranchos de Ánimas y Pascuas”, “Los “Finaos” y los Ranchos de Ánimas” “Rancho de Ánimas de La Aldea”, “Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror”, “Rancho de Ánimas de Valsequillo”, “Rancho de Pascuas de Teguiise”, “Polka Majorera” (con transcripción musical), “Lírica Popular: Poesía y Música”

²⁵⁹ Para la elaboración de este Portal Web volvimos a utilizar la utilidad que nos proporciona Google de edición de Blogs: Blogger y de la que hemos hablado en capítulos anteriores.

²⁶⁰ La mayoría de estos materiales son de realización propia, cuando no es así, se especifica su autor.

Videos adaptados con subtítulos: R. A. de Arbejales-Teror, R. A. de la Aldea, R. A. de Valsequillo, R. P. de Teguisse.

Videos relacionados con la Música Tradicional y la Lírica Popular y enlazados a nuestro Portal Web desde YouTube: “La Décima” (Yeray Rodríguez), “Payadores Argentinos y Raperos” (El Trece, Canal de TV argentino), “Polka Majorera” (A. F. “La Pioná”)

5. La guitarra “nueva” del Rancho

5.1. Introducción

Desde finales de 2013, el carpintero y lutier José Antonio Rodríguez Batista, vecino del barrio del Álamo (Teror), nos manifestó su voluntad de construir una guitarra, inspirada en modelos antiguos, más apropiada a la ancestral tradición que representa el Rancho de Ánimas de Teror.

Jose Antonio y su mujer son devotos de las ánimas y acuden a la Asociación de Vecinos del Barrio del Álamo, en la primera salida del Rancho a mediados de diciembre.

Desde un principio llevamos un seguimiento de la fabricación del instrumento, fruto del cual se hizo un montaje de video que se pudo visionar/escuchar en la exposición.

El diseño de esta pieza ha estado muy cuidado y entre sus características destacan los adornos propios de los instrumentos de los siglos XVII-XVIII, la nobleza de las maderas para su construcción y la utilización de procedimientos que complementan las betas de la madera y le dan mayor estabilidad a la estructura. La afinación y la técnica de ejecución serán las mismas que la de la guitarra española actual por lo que tocarla no supondrá un esfuerzo adicional a los “guitarreros”²⁶¹ de este colectivo.

Para el constructor, su creación es como un poema con diferentes alusiones culturales y musicales

²⁶¹ Es más común llamar “guitarrista” a la persona que toca el instrumento y “guitarrero” a quien lo construye, no obstante y según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, también se puede usar esta segunda denominación para los tocadores.

Durante los primeros meses del año el lutier se dedicó a hacer el diseño del instrumento, dibujarlo y definir los elementos de adorno. Lo primero que construyó fue el brazo y esperó a que el tiempo mejorara (primavera, marzo) para evitar las dilataciones de la maderas en la partes más sensibles del instrumento (caja de resonancia)

En el DVD, que complementa esta tesis, aparece el video-documental que hicimos del proceso de fabricación de esta guitarra.

5.2. Diferencia con un modelo actual de guitarra española

- Tamaño un poco menor que la guitarra española estándar. El tiro (distancia de la cejilla al puente) tiene la misma medida (648 mm) el brazo es más corto. La caja de resonancia, también, es un poco más corta de lo normal pero al ser más ancha el volumen es similar al de las guitarras actuales. Llama la atención que el grosor disminuya en unos 2 centímetros del final de la caja de resonancia hacia el principio, donde empata con el brazo.
- Intercalado en el brazo del instrumento de una madera de diferente densidad que ayuda a su estabilización, impidiendo que se curve con los años. Se puede considerar como una especie de “alma”²⁶² fija.
- Utilización de elementos simbólicos de decoración: planetario,
- El clavijero no tiene inclinación hacia atrás, por lo que se mantiene en el mismo plano que el resto del brazo. Por esta razón fue necesario poner una barra de madera en la posición de la cejilla que bajase las cuerdas lo suficiente para poder pisarlas adecuadamente con los dedos de la mano izquierda.
- Las clavijas están dispuestas en horizontal a semejanza de algunos instrumentos antiguos
- El diapasón solo tiene 12 trastes (una octava) y se une con un corte oblicuo a la tapa de la caja
- Adornos para embellecer y con sentido simbólico:

²⁶² El “alma” es una varilla metálica (móvil) que se pone en el brazo de algunos instrumentos de cuerda, que tienen que soportar mucha tensión, con la finalidad de, al tirar de él, enderezar el brazo en caso de que sea necesario.

- Dos Estrella de David o pintaderas canarias²⁶³, símbolo del judaísmo y de la procedencia de Jesucristo.
- Lira musical echa con una hiedra (puente de la guitarra) que también funciona como barra armónica²⁶⁴.
- Hiedra al final del clavijero
- El Planetario, de inspiración árabe, está compuesto por la figura central del sol y a su alrededor los ocho²⁶⁵ planetas del sistema solar: Mercurio, Venus, Tierra, Marte, Júpiter, Saturno, Urano y Neptuno. El sol, en el centro del planetario, está sostenido por una Cruz que divide el planetario en cuatro secciones en forma de corazón, lo cual alude al Sagrado Corazón de Jesús, patrón de la Iglesia de Arbejales.



Figura 45. Tapa de la caja de resonancia con adornos y terminación oblicua del diapasón

Para curvar la faja (madera lateral de la caja de resonancia) construyó un cilindro con una resistencia de unos 150 vatios para calentar la madera y doblarla con facilidad.

²⁶³ Entre los dibujos que hacían los aborígenes de Canarias destacan unas pintaderas de forma triangular dividida interiormente en triángulos de menor tamaño.

²⁶⁴ Las barras armónicas se colocan normalmente en la cara interior de la tapa, pero en este caso el luter quisó dar esa función al adorno.

²⁶⁵ Plutón fue descubierto en 1930 y en los últimos años ha habido una gran controversia en relación con considerarlo o no planeta por su reducido tamaño.

También, a partir de un congelador de una nevera vieja, fabricó una cámara de secado con la intención subir la temperatura y quitar humedad en el ensamblaje de las partes del instrumento, en ese sentido conviene que la madera que se utilice esté bien seca antes de manipularla.

5.3. Maderas utilizadas

Sipo (fondo y aros de la caja de resonancia y brazo): de origen africano, tiene una dureza media y es estable (poco propensa a doblarse) adecuada para formar la estructura

Wengué (adornos y diapasón): Procedente de África, es una madera dura y de color oscuro, adecuada para resaltar sobre las otras maderas de matices más claros. Con esta madera se hicieron los dos adornos en forma de estrella de David que se colocaron simétricamente en la parte alta de la caja de resonancia y el diapasón²⁶⁶ (donde se insertan las barras de los trastes) que se encoló a la parte superior del brazo.

Nogal (adornos): Dura y de color más claro que el wengué se empleó en los adornos en forma de hiedra que tiene el instrumento en el clavijero y en el puente.

Cedro (tapa de la caja de resonancia): Madera noble y flexible utilizada para la tapa de la caja de resonancia

El barnizado del instrumento se hizo en una cámara especial de una carpintería del sur de la isla y llevó, como es usual en los muebles, dos capas, una para cerrar los poros y otra para darle el acabado al instrumento. Se utilizó una técnica moderna de barnizado que se denomina “efecto sin barnizar” por la apariencia natural con la que queda.

Durante siete sesiones pasamos por la carpintería o la casa del lutier para hablar con él y ver y filmar los progresos que iba teniendo la guitarra. José Antonio, igual que su padre, tiene una inteligencia fuera de lo común y de forma prácticamente autodidacta ha conseguido llegar a hacer cosas de gran dificultad. Además de su interés por la música y las tradiciones se ha ocupado en los últimos años de construir el barco y los dispositivos necesarios para moverlo y girarlo en la tradicional fiesta de la “Quema del Barco y el Castillo”, espectáculo pirotécnico que se celebra en Teror desde principios del S. XX.

²⁶⁶ El diapasón, donde los dedos ponen las posiciones de los acordes, no se barniza pero se le da una cera para protegerlo.

5.4. Colocación de los trastes en una guitarra

Se parte de una longitud (L) útil de 648 mm y se va dividiendo consecutivamente por el valor del Semitono Temperado= $S_T = \sqrt[12]{2} = 1,059463094$ o lo que es lo mismo multiplicando por su inversa $\frac{1}{S_T} = 0,943874312$

Los resultados que se van obteniendo son las distancias desde el puente hasta el traste siguiente

$$x_n = x_{n-1} \times \frac{1}{S_T}$$

Donde x_n es la distancia del puente al traste n. Para los 12 primeros trastes se obtiene:

Tabla 23

Obtención de la medida de los 12 primeros trastes en una guitarra

$x_1 = L \times \frac{1}{S_T} \cong 611,63 \text{ mm}$	$x_7 = x_6 \times \frac{1}{S_T} \cong 432,488 \text{ mm}$
$x_2 = x_1 \times \frac{1}{S_T} \cong 577,3 \text{ mm}$	$x_8 = x_7 \times \frac{1}{S_T} \cong 408,2 \text{ mm}$
$x_3 = x_2 \times \frac{1}{S_T} \cong 544,9 \text{ mm}$	$x_9 = x_8 \times \frac{1}{S_T} \cong 385,3 \text{ mm}$
$x_4 = x_3 \times \frac{1}{S_T} \cong 514,318 \text{ mm}$	$x_{10} = x_9 \times \frac{1}{S_T} \cong 363,68 \text{ mm}$
$x_5 = x_4 \times \frac{1}{S_T} \cong 485,45 \text{ mm}$	$x_{11} = x_{10} \times \frac{1}{S_T} \cong 343,266 \text{ mm}$
$x_6 = x_5 \times \frac{1}{S_T} \cong 458,2 \text{ mm}$	$x_{12} = x_{11} \times \frac{1}{S_T} \cong 324 \text{ mm}$

Utilización del Sistema de Afinación de Temperamento igual. División de la octava en 12 semitonos cromáticos iguales

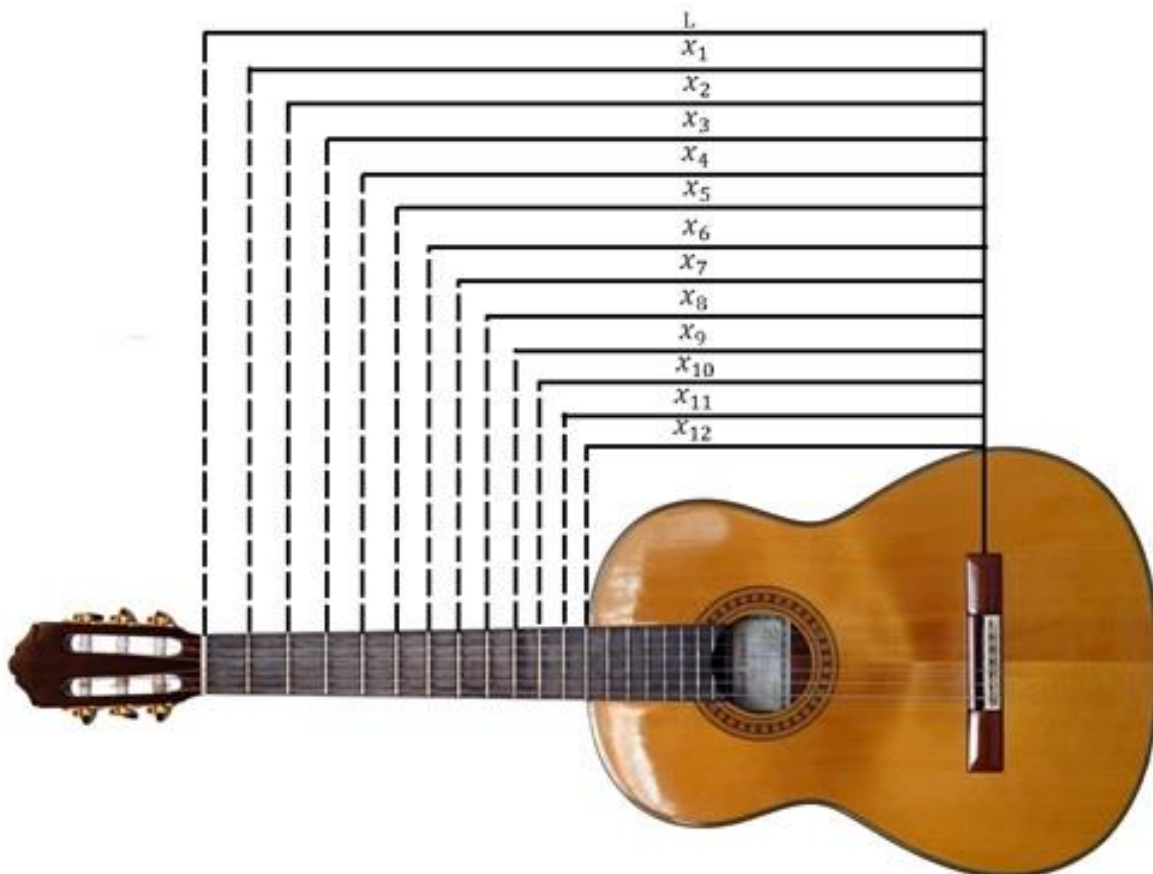


Figura 46. Medida de los 12 primeros trastes de la guitarra

5.5. Comentarios de interés del lutier (J. A. Rodríguez)

“En el mundo de la Música, el sonido y la madera son caprichosos y salvajes a la vez porque nunca se sabe cómo van a reaccionar”

“Para mi es una satisfacción y me siento honrado de que un colectivo como el Rancho de Ánimas utilice un instrumento que he hecho yo. Va a estar en buenas manos y es para un buen fin”

“Mi abuelo Angelito, fue guitarrero del Rancho de Ánimas: cuando vino de Cuba, en la década de los años 20 del S. XX, estuvo varios años cobrando por tocar la guitarra en el Rancho y con el dinero que juntó por ese ocupación, compró una cama de “cuerpo y medio” y en esa cama, con el paso del tiempo, fue donde nació yo”

El instrumento está dedicado “in memoriam” a Simeón Ramos Quintana, cantador de “alante” durante muchos años del Rancho de Ánimas de Arbejales y amigo de la infancia y compañero de escuela del lutier.

Para la exposición se creó una lámina con la obtención de las medidas de los trates

6. Inauguración de la Exposición

La inauguración de la Exposición se hizo coincidir con la celebración de los “Finaos”²⁶⁷ (31-10-2014). Sabemos que históricamente algunos Ranchos de Ánimas han participado en este acontecimiento aunque no hay constancia de que lo hayan hecho los tres grupos que sobreviven en la actualidad²⁶⁸.

Por inclemencias del tiempo el acto tuvo lugar en la Galería de Arte²⁶⁹ pasadas las 22 horas. La concejala de Cultura, Sabina Estévez y el Teniente Alcalde Gonzalo del Rosario, respectivamente, abrieron y cerraron oficialmente la inauguración de esta exposición.

El guitarrista, especialista en música antigua, Carlos Oramas interpretó en la guitarra recién construida, y de la que ya hemos hablado, algunas obras de música barroca.

A continuación, el Rancho interpretó una copla y deshecha de ánimas en las que se hizo referencia a los “Finaos” y se agradeció a José Antonio Rodríguez (lutier) el valioso presente que les había hecho.

Tras el prólogo musical el numeroso público asistente pudo visitar los diferentes apartados que se diseñaron para la Exposición.

²⁶⁷ Los “Finaos”=Finados=Mueertos es una antigua celebración canaria en la que de una forma íntima y respetuosa se recuerda a los parientes y amigos difuntos. Se comen productos de la época: castañas, almendras, nueces, higos pasados, tunos, manzanas y se toma algún licor para mitigar los efectos del frío: anís, ron con miel...

²⁶⁸ Nos referimos como ya se ha escrito en varias ocasiones en este trabajo a los Ranchos de Ánimas de Teror, La Aldea y Valsequillo.

²⁶⁹ Estaba previsto que el acto inaugural, y una actuación musical posterior por la celebración de los “Finaos” se llevara a cabo en un escenario que se preparó en el patio central del Ayuntamiento.

7. Situación de Aprendizaje para la ESO

7.1. Las Rúbricas: especificidad educativa en Canarias

Las “Rúbricas” son una herramienta que la Consejería de Educación y Universidades del Gobierno de Canarias ha puesto al servicio de los profesores de esta Comunidad para facilitar la evaluación competencial de su alumnado. Acompañan a cada uno de los criterios de evaluación para una materia y un curso determinado junto con las competencias relacionadas con ese criterio: en una tabla se especifican las puntuaciones que se debería dar a cada alumno en función del nivel de consecución de un determinado criterio de evaluación.

Por ejemplo, las Rúbricas para 2º de la ESO en la materia de Música relacionadas con el Criterio de Evaluación:

Conocer y valorar las principales manifestaciones musicales propias de Canarias (tradicional, popular, actual) así como sus representantes más significativos situándolos en su contexto.

Son las siguientes:

CRITERIO DE EVALUACIÓN	INSUFICIENTE (1-4)	SUFICIENTE/BIEN (5-6)	NOTABLE (7-8)	SOBRESALIENTE (9-10)	COMPETENCIAS							
					1	2	3	4	5	6	7	8
<p>9. Conocer y valorar las principales manifestaciones musicales propias de Canarias (tradicional, popular, actual) así como sus representantes más significativos situándolos en su contexto.</p> <p>Con este criterio se quiere comprobar si el alumnado es consciente de la realidad musical de Canarias y si la valora en su justa medida. Para ello, deberá conocer la cultura musical del entorno, analizar sus peculiaridades y no olvidar el lugar que ocupa en relación con otras culturas. Un aspecto que se habrá de tener en cuenta son las influencias recíprocas que se producen entre ellas.</p>	<p>Identifica en raras ocasiones y si es previamente conocido, las principales manifestaciones musicales propias de Canarias (tradicional, popular y actual), describe con gran dificultad sus características (instrumentos, cantos y textos, bailes y danzas, afinidad con otras manifestaciones artísticas...), analiza de manera mecánica sus peculiaridades (relación entre algunas piezas y su contexto histórico y/o sociocultural, tímbrica, rítmica, etc.) utilizando un vocabulario básico y reconoce con errores importantes algunos de sus representantes más significativos, para adquirir conciencia de las influencias recíprocas que se producen entre las diferentes culturas y nuestra música a través de producciones musicales, orales, audiovisuales...</p>	<p>Identifica siguiendo indicaciones del profesor las principales manifestaciones musicales propias de Canarias (tradicional, popular y actual), describe con ayuda del adulto sus características (instrumentos, cantos y textos, bailes y danzas, afinidad con otras manifestaciones artísticas...), analiza de forma guiada sus peculiaridades (relación entre algunas piezas y su contexto histórico y/o sociocultural, tímbrica, rítmica, etc.) utilizando un vocabulario específico básico, y reconoce con apoyo externo a sus representantes más significativos, para adquirir conciencia de las influencias recíprocas que se producen entre las diferentes culturas y nuestra música a través de producciones musicales, orales, audiovisuales...</p>	<p>Identifica mediante pautas dadas las principales manifestaciones musicales propias de Canarias (tradicional, popular y actual), describe siguiendo un modelo sus características (instrumentos, cantos y textos, bailes y danzas, afinidad con otras manifestaciones artísticas...), analiza con criterios dados sus peculiaridades (relación entre algunas piezas y su contexto histórico y/o sociocultural, tímbrica, rítmica, etc.) utilizando con adecuación un vocabulario específico fundamental, y reconoce generalmente a sus representantes más significativos, para adquirir conciencia de las influencias recíprocas que se producen entre las diferentes culturas y nuestra música a través de producciones musicales, orales, audiovisuales...</p>	<p>Identifica con soltura las principales manifestaciones musicales propias de Canarias (tradicional, popular y actual), describe convenientemente sus características (instrumentos, cantos y textos, bailes y danzas, afinidad con otras manifestaciones artísticas...), analiza con criterios propios sus peculiaridades (relación entre algunas piezas y su contexto histórico y/o sociocultural, tímbrica, rítmica, etc.) utilizando con adecuación un vocabulario específico, y reconoce con facilidad a sus representantes más significativos, para adquirir conciencia de las influencias recíprocas que se producen entre las diferentes culturas y nuestra música a través de producciones musicales, orales, audiovisuales...</p>	Comunicación Lingüística	Matemática	Conocimiento e interacción con el mundo físico	Tratamiento de la información y digital	Social y ciudadana	Cultural y artística	Aprender a aprender	Autonomía e iniciativa personal

Figura 47. Rúbricas relacionadas con el criterio de evaluación que trata sobre la “Música de Canarias”.

Materia de Música (2º ESO)²⁷⁰.

²⁷⁰ Imagen tomada del documento que sobre este tema ha puesto la Consejería de Educación y Universidades del Gobierno de Canarias en su Página Web.

7.2. Introducción a las Situaciones de Aprendizaje

Una situación de aprendizaje es un diseño didáctico que crea y utiliza un profesor o grupo de profesores con la intención de que sus alumnos aprendan algo.

En la Plataforma Virtual ProIDEAC (Pro Integrar Diseño Evaluación Aprendizaje Competencial), la Consejería de Educación y Universidades de Canarias proporciona al profesorado una plantilla que facilita la elaboración de las Situaciones de Aprendizaje. Se compone de una serie de apartados que el docente debe ir completando en cada caso. Tipos de situaciones de aprendizaje que se contemplan en la página de la Consejería de Educación y Universidades de la ULPGC:

- *Tareas*: Se propone una secuencia coherente de actividades para que el alumnado desarrolle aprendizajes competenciales mediante la consecución de productos
- *Resolución de problemas*: A partir de unos datos, el alumnado hace un tratamiento de ellos y aplica conocimientos y estrategias para su resolución
- *Simulaciones*: Se simula un escenario fiel a los que se dan en la realidad. Es necesario que el alumnado asuma roles, normas, patrones y aplique conocimientos para dar solución a lo demandado.
- *Caza del tesoro*: Se ofrecen pistas para que el alumnado, a partir de inferencias y conexiones de hallazgos llegue a una solución o meta.
- *Desarrollo de investigación*: Se plantea una incógnita que debe solucionarse aplicando el método científico.

En el apartado, “Fundamentación curricular” se eligen los criterios de evaluación que se van a tener en cuenta, en función del curso y la materia que se han escogido anteriormente

En relación con la “Fundamentación Metodológica y la Concreción”, se nos dan las siguientes opciones:

- *Enseñanza no directiva*: El alumnado es libre para explorar problemas, para decidir la respuesta y tomar decisiones, según un criterio personal. El profesorado no interviene.
- *Enseñanza directiva*: Entrenamiento de habilidades y destrezas: se muestra el procedimiento, se realiza una práctica guiada y, después, una práctica autónoma.

- *Simulación*: Utilización de simuladores para entrenar la conducta y lograr que, cuando se dé la situación real, el sujeto sepa actuar adecuadamente.
- *Investigación Grupal*: Búsqueda de información en grupo, en la que lo más importante es la interacción del alumnado y la construcción colaborativa del conocimiento.
- *Juego de roles*: Dramatización de situaciones “reales”, en las que cada alumno/a asume un rol dado y actúa con relación a él.
- *Jurisprudencial*: Modelo de debate y argumentación, en grupo, en torno a temas sociales y éticos, que debe concluir con un veredicto.
- *Inductivo básico*: Al contrario que el deductivo, consiste en partir de casos concretos, establecer semejanzas y diferencias, y agruparlos en categorías más amplias.
- *Organizadores previos*: Cuando la información a suministrar o el campo de estudio es amplio, se parte de una panorámica general del contenido y de sus relaciones (mapa conceptual, gráfico, esquema...)
- *Formación de conceptos*: Un paso más del Inductivo Básico. Generación de conceptos a partir de la contraposición de datos en torno a una problemática. Requiere de planteamientos de hipótesis.
- *Sinéctico*: Proceso creativo de solución de problemas y/o de creación de productos novedosos basándose en analogías: unir dos cosas aparentemente distintas.
- *Deductivo*: Partiendo de categorías y conceptos generales, el alumnado debe identificar y caracterizar los ejemplos concretos que se le suministran.
- *Expositivo*: El docente suministra mucha información, organizada y explicada. Es adecuado cuando son temas amplios y complejos.

7.3. Situación de Aprendizaje (ESO). “Conociendo nuestras tradiciones: Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias”

Para la elaboración de esta situación de aprendizaje se ha partido de la Propuesta Didáctica que sobre los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias se abordó en un capítulo anterior de esta tesis.

Básicamente hemos realizado un trabajo de adaptación a las especificaciones que debe tener una situación de aprendizaje sirviéndonos de los materiales y estrategias

metodológicas que ya habíamos ensayado con buenos resultados años atrás. Eso sí, ahora como colofón de la experiencia didáctica los alumnos tuvieron la oportunidad de desplazarse hasta un lugar especialmente acondicionado (Exposición) para ver/escuchar y comprobar “in situ” los materiales curriculares que se habían trabajado previamente.

Como ocurrió con la Propuesta Didáctica, esta Situación de Aprendizaje tiene un tratamiento multidisciplinar y algunos de sus contenidos se trataron en las materias de:

Ciencias Sociales Geografía e Historia: Conquista/ Evangelización de Canarias: Órdenes Mendicantes.

Lengua Castellana y Literatura: Estructuras de Versificación y rima

Religión: Las Ánimas y el Dogma del Purgatorio.

Situación de Aprendizaje

Conociendo nuestras tradiciones: Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

Datos Técnicos

Autor: Roberto Suárez Ojeda

Tipo de Situación de Aprendizaje: Tareas

Estudio: 2º ESO (LOE)

Materias: Música (MUS), Ciencias Sociales Geografía e Historia (CSG), Lengua Castellana y Literatura (LCL) y Religión (RLG)

Competencias: artística y cultural (MUS), lingüística (LCL), conocimiento e interacción con el mundo físico (CSG)

Vamos a conocer y valorar una de las tradiciones más antiguas que aún se conservan *Los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias*. Empezaremos la Situación de Aprendizaje poniendo de manifiesto las características generales de la Música Tradicional de Canarias para luego centrarnos en la lírica popular, sus similitudes con el Rap y las posibilidades creativas que nos ofrece la combinación de versos y ritmos. Centrándonos en el tema de estudio, tendremos una visión panorámica de los Ranchos de Ánimas y Pascuas que han sobrevivido resaltando sus peculiaridades musicales. La experiencia didáctica terminará con la visita a la Exposición: “Guardianes de una Tradición Centenaria”, sobre el Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror.

Aquí se expone la Situación de Aprendizaje para la Materia de Música pero sería recomendable que en las otras materias mencionadas (CGS, LCL y REL) se abordaran los temas siguientes:

- Ciencias Sociales y Geografía: La conquista y colonización de Canarias: Evangelización y Órdenes Mendicantes
- Lengua Castellana y Literatura: poesía y estructuras de versificación
- Religión Católica: La muerte, las ánimas y el Purgatorio

CIENCIAS SOCIALES Y GEOGRAFÍA (CSG)

CRITERIO DE EVALUACIÓN	CRITERIOS DE CALIFICACIÓN				COMPETENCIAS													
	INSUFICIENTE (1-4)	SUFICIENTE/BIEN (5-6)	NOTABLE (7-8)	SOBRESALIENTE (9-10)	1	2	3	4	5	6	7	8						
<p>7. Situar en su contexto histórico la conquista de Canarias y sus características, así como los principales rasgos de la colonización.</p> <p>Este criterio pretende verificar si el alumnado conoce el contexto histórico de la conquista del Archipiélago, situándola en la época de la expansión atlántica, distinguiendo las etapas de la ocupación de las Islas y las características políticas, económicas y sociales del nuevo modelo organizativo implantado tras la conquista.</p>	<p>Explica, con lagunas y falta de precisión, las relaciones entre la conquista de Canarias y la expansión atlántica a partir de información genérica de fuentes sencillas cuya búsqueda, selección organización y contraste manifiesta deficiencias, a pesar de haber recibido pautas. Reconoce con mucha dificultad algunos de los principales rasgos de la colonización insular y de los modelos políticos, económicos y sociales resultantes, señalando mecánicamente y sin reflexión ciertos ejemplos singulares de Canarias y alude a tópicos, con poca elaboración personal, para referirse a los fenómenos de pluralidad, diversidad y choque cultural.</p>	<p>Argumenta las relaciones entre la conquista de Canarias y la expansión atlántica mediante la búsqueda, selección, organización y contraste elemental de información genérica en fuentes sencillas, siguiendo un modelo muy pautado, a través de la participación guiada en sencillas investigaciones o debates, etc. Reconoce con ayuda los principales rasgos de la colonización insular y extrae algunas conclusiones evidentes sobre los modelos políticos, económicos y sociales resultantes, resaltando ejemplos singulares de Canarias y pronunciándose de manera básica sobre los fenómenos de pluralidad, diversidad y choque cultural.</p>	<p>Argumenta, con un vocabulario específico, las relaciones entre la conquista de Canarias y la expansión atlántica mediante la búsqueda, selección, organización y contraste de información relevante en distintas fuentes y soportes, aplicando pautas, a través de la participación activa en situaciones de aprendizaje variadas como sencillas investigaciones que redacta siguiendo modelos de elaboración de informes y trabajos de síntesis o debates guiados, etc. Reconoce con autonomía los principales rasgos de la colonización insular y extrae las conclusiones fundamentales sobre los modelos políticos, económicos y sociales resultantes, para advertir aspectos singulares del proceso histórico de Canarias y analizar ejemplos que evidencien los fenómenos de pluralidad, diversidad y choque cultural.</p>	<p>Argumenta, con un vocabulario específico y variado, las relaciones entre la conquista de Canarias y la expansión atlántica mediante la búsqueda, selección, y contraste de información relevante y pertinente en distintas fuentes y soportes, aplicando criterios propios de organización, a través de la participación con iniciativa en situaciones de aprendizaje variadas como sencillas investigaciones de grupo, debates, etc. Reconoce con autonomía los principales rasgos de la colonización insular y formula con espíritu crítico conclusiones sobre los modelos políticos, económicos y sociales resultantes, para tomar conciencia de la singularidad del proceso histórico de Canarias y analizar, con empatía pero sin perder la perspectiva temporal, los fenómenos de pluralidad, diversidad y choque cultural.</p>	Comunicación Lingüística	Matemática	Conocimiento e interacción con el mundo físico	Tratamiento de la información y digital	Social y ciudadana	Cultural y artística	Autonomía e iniciativa personal	Aprender a aprender						

LENGUA CASTELLANA Y LITERATURA (LCL)

CRITERIO DE EVALUACIÓN	INSUFICIENTE (0-4)	SUFICIENTE/BIEN (5-6)	NOTABLE (7-8)	SOBRESALIENTE (9-10)	COMPETENCIAS							
					1	2	3	4	5	6	7	8
<p>6. Utilizar los conocimientos literarios en la comprensión y la valoración de textos breves o fragmentos, atendiendo a los temas y motivos de la tradición, incluida la canaria, a la caracterización de los subgéneros literarios, a la versificación, al uso del lenguaje y a la funcionalidad de los recursos retóricos en el texto.</p> <p>La finalidad de este criterio es evaluar la asimilación de los conocimientos literarios a través de la lectura, la valoración y el disfrute de los textos comentados en clase; se observará la capacidad del alumnado de distanciarse del texto para evaluar su contenido, su organización, el uso del lenguaje y el oficio del autor. Se evaluarán la comprensión de los temas y motivos (incluidos los canarios), el reconocimiento de las características de los géneros (elementos de la historia y desarrollo cronológico de la narración, componentes del texto teatral, estructuras de la versificación y su efecto sobre el ritmo) y de los subgéneros más frecuentes, así como el reconocimiento de los recursos retóricos más comunes, con especial atención al valor simbólico del lenguaje poético.</p>	<p>Utiliza de manera imprecisa, aunque se le ofrecen orientaciones, los conocimientos literarios para comprender textos breves o fragmentos de la tradición, incluida la canaria, exponiendo de forma superficial los temas y motivos, la caracterización los géneros (elementos de la historia y desarrollo cronológico de la narración, componentes del texto teatral, estructuras de la versificación y su efecto sobre el ritmo) y de los subgéneros literarios, el uso del lenguaje y la funcionalidad de los recursos retóricos más comunes en el texto.</p> <p>Emite una valoración personal con incoherencias y con un vocabulario coloquial sobre el patrimonio artístico con el que interactúa y establece relaciones incoherentes con los temas e intereses cercanos.</p>	<p>Utiliza, siguiendo orientaciones, los conocimientos literarios para comprender textos breves o fragmentos de la tradición, incluida la canaria, exponiendo en líneas generales los temas y motivos, la caracterización los géneros (elementos de la historia y desarrollo cronológico de la narración, componentes del texto teatral, estructuras de la versificación y su efecto sobre el ritmo) y de los subgéneros literarios, el uso del lenguaje y la funcionalidad de los recursos retóricos más comunes en el texto.</p> <p>Emite una valoración personal con alguna incoherencia eventual y con un vocabulario variado sobre el patrimonio artístico con el que interactúa y establece relaciones elementales con los temas e intereses cercanos.</p>	<p>Utiliza con autonomía los conocimientos literarios para comprender textos breves o fragmentos de la tradición, incluida la canaria, exponiendo con detalle los temas y motivos, la caracterización de los géneros (elementos de la historia y desarrollo cronológico de la narración, componentes del texto teatral, estructuras de la versificación y su efecto sobre el ritmo) y de los subgéneros literarios, el uso del lenguaje y la funcionalidad de los recursos retóricos más comunes en el texto.</p> <p>Emite una valoración personal sin incoherencias relevantes y con un vocabulario variado sobre el patrimonio artístico con el que interactúa y establece relaciones pertinentes con los temas e intereses cercanos.</p>	<p>Utiliza con autonomía y adecuación los conocimientos literarios para comprender textos breves o fragmentos de la tradición, incluida la canaria, exponiendo con precisión y detalle los temas y motivos, la caracterización de los géneros (elementos de la historia y desarrollo cronológico de la narración, componentes del texto teatral, estructuras de la versificación y su efecto sobre el ritmo) y de los subgéneros literarios, el uso del lenguaje y la funcionalidad de los recursos retóricos más comunes en el texto.</p> <p>Emite una valoración personal con cierta coherencia, con un vocabulario diverso y con la terminología apropiada, sobre el patrimonio artístico con el que interactúa y establece relaciones pertinentes y adecuadas con los temas e intereses cercanos.</p>	Comunicación Lingüística	Matemática	Conocimiento e interacción con el mundo físico	Tratamiento de la información y digital	Social y ciudadana	Cultural y artística	Aprender a aprender	Autonomía e iniciativa personal

MÚSICA (MUS)

CRITERIO DE EVALUACIÓN	CRITERIOS DE CALIFICACIÓN				COMPETENCIAS								
	INSUFICIENTE (1-4)	SUFICIENTE/BIEN (5-6)	NOTABLE (7-8)	SOBRESALIENTE (9-10)	1	2	3	4	5	6	7	8	
<p>1. Analizar, reconocer y determinar mediante la audición de distintas obras musicales, escuchadas previamente en el aula, la época o cultura a la que pertenecen, interesándose por ampliar sus preferencias.</p> <p>Con este criterio se pretende, en primer lugar, medir el grado de desarrollo de la capacidad de percepción auditiva; en segundo lugar comprobar en qué medida el alumnado es capaz de relacionar las características que permiten situar en su contexto a una obra musical y de mostrar una actitud abierta y respetuosa ante diferentes propuestas. La evaluación se realizará a partir de piezas musicales ya trabajadas en el aula o de otras con características similares que permitan su fácil identificación.</p>	<p>Relaciona con mucha dificultad incluso con ayuda, las características de una obra musical que le permiten situarla con errores importantes en su época y/o cultura, a partir de piezas cultas y/o populares ya trabajadas en el aula o de otras con características similares, en contextos variados próximos al alumnado (escolar, personal y social), y muestra en pocas ocasiones y si se le indica repetidamente una actitud abierta y respetuosa ante diferentes audiciones propuestas, casi nunca se interesa por ampliar sus preferencias musicales, sugiriendo audiciones con otras características.</p>	<p>Relaciona con ayuda (profesor, compañeros...), empleando razonamientos sencillos, las características de una obra musical que le permiten situarla con un margen de error razonable en su época y/o cultura, a partir de piezas cultas y/o populares ya trabajadas en el aula o de otras con características similares, en contextos variados próximos al alumnado (escolar, personal y social), y se interesa puntualmente por ampliar sus preferencias musicales, mostrando generalmente una actitud abierta y respetuosa ante diferentes audiciones propuestas por el profesor/a o sus compañeros/as, .</p>	<p>Relaciona de manera razonada, con el apoyo de una guía, las características de una obra musical que le permiten situarla con cierta precisión en un época y/o cultura, a partir de piezas cultas y/o populares ya trabajadas en el aula o de otras con características similares, en contextos variados próximos al alumnado (escolar, personal y social), y muestra con frecuencia una actitud abierta y respetuosa ante diferentes propuestas, interesándose por ampliar sus preferencias musicales, sugiriendo siempre que se le indique, nuevas audiciones con características similares.</p>	<p>Relaciona, mediante razonamientos coherentes y con el apoyo ocasional de una guía, las características de una obra musical que le permiten situarla correctamente en su época y/o cultura, a partir de piezas cultas y/o populares ya trabajadas en el aula o de otras con características similares, en contextos variados próximos al alumnado (escolar, personal y social), y muestra casi siempre una actitud abierta y respetuosa ante diferentes propuestas, interesándose activamente por ampliar sus preferencias musicales, sugiriendo ocasionalmente nuevas audiciones con características similares.</p>	Comunicación lingüística	Matemática	Conocimiento e interacción con el mundo físico	Tratamiento de la información y digital	Sociedad y ciudadanía	Cultura artística	Aprender a aprender	Autonomía e iniciativa personal	

CRITERIO DE EVALUACIÓN	CRITERIOS DE CALIFICACIÓN				COMPETENCIAS								
	INSUFICIENTE (1-4)	SUFICIENTE/BIEN (5-6)	NOTABLE (7-8)	SOBRESALIENTE (9-10)	1	2	3	4	5	6	7	8	
<p>6. Elaborar un arreglo sencillo para una canción, una pieza instrumental o una coreografía utilizando apropiadamente una serie de elementos dados.</p> <p>Con este criterio se observa la habilidad del alumnado para seleccionar y combinar distintos elementos musicales y de movimiento a fin de obtener un resultado adecuado en la elaboración de un arreglo sencillo para una pieza musical. Se partirá siempre de elementos previamente trabajados en el aula y se valorará tanto el proceso como los resultados obtenidos.</p>	<p>Elabora de manera incompleta y sin mostrar interés, un arreglo muy sencillo para una canción, pieza instrumental o coreografía, seleccionando y combinando con gran dificultad aun con la ayuda del profesor los diferentes elementos musicales y/o de movimiento propuestos y trabajados previamente en clase, para lograr un resultado simple y con errores importantes sin preocuparse por aplicar pautas de corrección</p> <p>Explica oralmente o por escrito con graves incorrecciones el proceso seguido empleando un vocabulario pobre.</p>	<p>Elabora siguiendo indicaciones precisas de otras personas, un arreglo sencillo para una canción, pieza instrumental o coreografía, seleccionando y combinando con ayuda del profesor o sus compañeros los diferentes elementos musicales y/o de movimiento propuestos y trabajados previamente en clase, para lograr un resultado aceptable cuando aplica de forma guiada pautas dadas de corrección. Explica oralmente o por escrito con pocas incorrecciones el proceso seguido empleando su propio vocabulario.</p>	<p>Elabora de manera guiada y mostrando cierto interés, un arreglo sencillo para una canción, pieza instrumental o coreografía, seleccionando y combinando con ayuda de algún modelo los diferentes elementos musicales y/o de movimiento propuestos y trabajados previamente en clase, para lograr un resultado aceptable y con pocos fallos, apoyándose siempre en la opinión de otras personas. Explica oralmente o por escrito sin grandes dificultades el proceso seguido con un vocabulario musical de uso general.</p>	<p>Elabora con cierta facilidad y buena implicación personal, un arreglo sencillo para una canción, pieza instrumental o coreografía, seleccionando y combinando de forma autónoma a través de criterio dados los diferentes elementos musicales y/o de movimiento propuestos y trabajados previamente en clase, e incorpora las propuestas de mejora del profesor para lograr un resultado correcto y coherente. Explica oralmente o por escrito con claridad el proceso seguido usando una terminología musical básica.</p>	Comunicación lingüística	Matemática	Conocimiento e interacción con el mundo físico	Tratamiento de la información y digital	Sociales y ciudadana	Cultural y artística	Aprender a aprender	Autonomía e iniciativa personal	

CRITERIO DE EVALUACIÓN	CRITERIOS DE CALIFICACIÓN				COMPETENCIAS													
	INSUFICIENTE (1-4)	SUFICIENTE/BIEN (5-6)	NOTABLE (7-8)	SOBRESALIENTE (9-10)	1	2	3	4	5	6	7	8						
<p>9. Conocer y valorar las principales manifestaciones musicales propias de Canarias (tradicional, popular, actual) así como sus representantes más significativos situándolos en su contexto.</p> <p>Con este criterio se quiere comprobar si el alumnado es consciente de la realidad musical de Canarias y si la valora en su justa medida. Para ello, deberá conocer la cultura musical del entorno, analizar sus peculiaridades y no olvidar el lugar que ocupa en relación con otras culturas. Un aspecto que se habrá de tener en cuenta son las influencias recíprocas que se producen entre ellas.</p>	<p>Identifica en raras ocasiones y si es previamente conocido, las principales manifestaciones musicales propias de Canarias (tradicional, popular y actual), describe con gran dificultad sus características (instrumentos, cantos y textos, bailes y danzas, afinidad con otras manifestaciones artísticas...), analiza de manera mecánica sus peculiaridades (relación entre algunas piezas y su contexto histórico y/o sociocultural, tímbrica, rítmica, etc.) utilizando un vocabulario básico y reconoce con errores importantes algunos de sus representantes más significativos, para adquirir conciencia de las influencias recíprocas que se producen entre las diferentes culturas y nuestra música a través de producciones musicales, orales, audiovisuales...</p>	<p>Identifica siguiendo indicaciones del profesor las principales manifestaciones musicales propias de Canarias (tradicional, popular y actual), describe con ayuda del adulto sus características (instrumentos, cantos y textos, bailes y danzas, afinidad con otras manifestaciones artísticas...), analiza de forma guiada sus peculiaridades (relación entre algunas piezas y su contexto histórico y/o sociocultural, tímbrica, rítmica, etc.) utilizando un vocabulario específico básico, y reconoce con apoyo externo a sus representantes más significativos, para adquirir conciencia de las influencias recíprocas que se producen entre las diferentes culturas y nuestra música a través de producciones musicales, orales, audiovisuales...</p>	<p>Identifica mediante pautas dadas las principales manifestaciones musicales propias de Canarias (tradicional, popular y actual), describe siguiendo un modelo sus características (instrumentos, cantos y textos, bailes y danzas, afinidad con otras manifestaciones artísticas...), analiza con criterios dados sus peculiaridades (relación entre algunas piezas y su contexto histórico y/o sociocultural, tímbrica, rítmica, etc.) utilizando con adecuación un vocabulario específico fundamental, y reconoce generalmente a sus representantes más significativos, para adquirir conciencia de las influencias recíprocas que se producen entre las diferentes culturas y nuestra música a través de producciones musicales, orales, audiovisuales...</p>	<p>Identifica con soltura las principales manifestaciones musicales propias de Canarias (tradicional, popular y actual), describe convenientemente sus características (instrumentos, cantos y textos, bailes y danzas, afinidad con otras manifestaciones artísticas...), analiza con criterios propios sus peculiaridades (relación entre algunas piezas y su contexto histórico y/o sociocultural, tímbrica, rítmica, etc.) utilizando con adecuación un vocabulario específico, y reconoce con facilidad a sus representantes más significativos, para adquirir conciencia de las influencias recíprocas que se producen entre las diferentes culturas y nuestra música a través de producciones musicales, orales, audiovisuales...</p>	Comunicación Lingüística	Matemática	Conocimiento e interacción con el mundo físico	Tratamiento de la información y digital	Sociedad y ciudadana	Cultura y artística	Aprender a aprender	Autonomía e iniciativa personal						

CONCRECIÓN							
Secuencia de actividades, tareas...	Cod. CE	Productos / instrumentos de evaluación	Nº de sesiones	Agrupamientos	Recursos	Espacios / Contextos	Modelo de enseñanza
<p>1) Presentación, Indagación e Introducción al tema</p> <p>A) Preguntas generales de indagación en el conocimiento de los alumnos sobre el folklore de Canarias</p> <p>B) Nociones generales sobre la música folklórica: Tradicional vs popular, algunos géneros musicales del folklore canario</p> <p>C) Propuesta para que pregunten a sus padres y abuelos sobre tradiciones (especialmente musicales) que recuerden</p>	<p>SMUS02C01</p> <p>SMUS02C09</p>	<p>Confeción de una lista con la tradiciones que recuerden sus padres y abuelos</p>	<p>Una o dos, dependiendo del interés de los alumnos y el grado de profundidad que se quiera conseguir</p>	<p>Individual</p>	<p>Portal Web²⁷¹</p> <p>Video Proyector y pizarra</p>	<p>Aula de Música</p>	<p>Expositiva Activa Indagación</p>
<p>2) Música y oralidad (exposición y taller)</p> <p>A) Repaso de los conceptos introducidos en la clase anterior y coloquio sobre las costumbres del folklore canario que han apuntado en sus cuadernos.</p> <p>B) Introducción a la rima y las estructuras de versificación: Lírica Popular</p> <p>C) El Rap: Introducción histórica y características musicales</p> <p>D) Taller de Rap</p>	<p>SMUS02C01</p> <p>SMUS02C06</p> <p>SMUS02C09</p>	<p>Pequeña representación de una secuencia de Rap</p>	<p>Una o dos, dependiendo del interés de los alumnos y el grado de profundidad que se quiera conseguir</p>	<p>Grupos de 2-4 alumnos</p>	<p>Portal Web</p> <p>Pizarra e Instrumentos de pequeña percusión</p>	<p>Aula de Música</p>	<p>Expositiva Activa Autotélica (aquello cuyo fin consiste en el placer que proporciona su ejecución)</p>
<p>3) Polka Majorera (taller)</p> <p>A) Repaso de los tipos de rima y las estructuras de versificación básicas</p> <p>B) Taller de Polka Majorera: El profesor puede hacer un ejemplo de polka majorera acompañándose de la guitarra (Piano) e introduciendo a los alumnos en la parte del coro.</p> <p>C) Los alumnos se agrupan y componen algunos versos que cantarán uno o varios del grupo</p> <p>D) El siguiente paso es hacer lo mismo improvisando</p> <p>E) Transcripción de la melodía y ritmo de la Polka majorera con ayuda del profesor, identificando notas y células rítmicas</p>	<p>SMUS02C01</p> <p>SMUS02C06</p> <p>SMUS02C09</p>	<p>Pequeña representación de una secuencia compuesta e improvisada en estilo de Polka Majorera</p>	<p>Una sesión</p>	<p>Grupos de 2-4 alumnos</p>	<p>Portal Web</p> <p>Pizarra e Instrumentos de pequeña percusión</p>	<p>Aula de Música</p>	<p>Autotélica</p>

²⁷¹ <http://exporanchoteror.blogspot.com.es/> Creado para almacenar los materiales curriculares que apoyan esta Situación de Aprendizaje: textos, partituras, videos y ejercicios

CONCRECIÓN

Secuencia de actividades, tareas...	Cod. CE	Productos / instrumentos de evaluación	Nº de sesiones	Agrupamientos	Recursos	Espacios / Contextos	Modelo de enseñanza
<p>4) Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias A) Reflexión sobre la muerte. Los “Finaos”. Introducción a los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias B) Característica de la estructura de versificación en los Ranchos (Zéjel) C) Práctica de los ritmos típicos de la música en los ranchos D) Audición/vídeo de los 3 Ranchos de Ánimas que quedan en la isla de Gran Canaria: La Aldea, Teror y Valsequillo. Después de la actuación de cada uno, se puede hacer una reseña en la pizarra de sus características (instrumentos, componentes, forma de cantar, identificación del ritmo, tipo de versificación, etc.) Al final se buscan diferencias entre los tres, lo cual nos ayudará a definir cada uno de forma más precisa. E) Audición/video de un Rancho de Pascuas (Lanzarote): Diferencias entre los Ranchos de Pascuas y los de Ánimas F) Reflexión sobre el futuro de estos grupos</p>	<p>SMUS02C01 SMUS02C06 SMUS02C09</p>		<p>Una o dos, dependiendo del interés de los alumnos y el grado de profundidad que se quiera conseguir</p>	<p>Individual</p>	<p>Portal Web Pizarra y video proyector</p>	<p>Aula de Música</p>	<p>Expositiva Activa Reflexiva Deductiva</p>
<p>5) Visita a la Exposición: Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror. Guardianes de una Tradición Centenaria Posibilidad de ver los instrumentos musicales, objetos-utensilios, video tutoriales de los distintos apartados de la exposición e información video gráfica específica sobre este grupo</p>	<p>SMUS02C01 SMUS02C09</p>	<p>Elaboración de un trabajo monográfico sobre el tema y de una composición poética en forma de zéjel (5 versos octosílabos con rima: AABBA)</p>	<p>Una sesión</p>	<p>Grupo de alumnos de una clase</p>	<p>Recursos de la sala de exposiciones y objetos e información sobre el Rancho de Teror</p>	<p>Galería de exposiciones del Ayuntamiento de Teror</p>	<p>Vivencial</p>

REFERENCIAS, COMENTARIOS Y OBSERVACIONES

Referencias bibliográficas y bibliografía-web

VV.AA. (2009): *Rancho de Ánimas de Arbejales-Terror*. Gran Canaria : Anroart Ediciones (<http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/56977>)

Trapero, M. (2011). *Religiosidad popular en verso*. México: Frente de Afirmación Hispanista

Portal Web con materiales curriculares que apoyan esta Situación de Aprendizaje: textos, partituras, videos y ejercicios

<http://exporanchoteror.blogspot.com.es/>

Blog del Rancho de Ánimas de Arbejales-Terror: <http://ranchodeanimasdeterror.blogspot.com>

Seguimiento en Facebook de las salidas del Rancho de Ánimas de Terror en los últimos años:

<https://www.facebook.com/people/Rancho-De-%C3%81nimas-De-Arbejales-Terror/100001923547283>

Página Web didáctica sobre el Rancho de Ánimas de Arbejales-Terror: <http://www.ranchodeanimas.cristobalnuez.es/Rancho.html>

Página Web sobre el Rancho de Ánimas de Valsequillo: <http://www.ranchodevalsequillo.es/>

Página Web del Proyecto de Cultural de Desarrollo Comunitario de La Aldea: <http://www.proyectolaaldea.com/>

Observaciones y recomendaciones del autor/a para la puesta en práctica

Cada profesor conoce mejor que nadie sus posibilidades y las de sus alumnos y tiene su propio criterio sobre la importancia del tema que trata, de ahí la flexibilidad que cualquier Situación de Aprendizaje debería tener, en este sentido estamos abiertos a propuestas y comentarios que gustosamente responderemos si nos escribes al correo: mesocamusicaenlaeso@gmail.com

De la misma manera, se pueden buscar y utilizar ejemplos y materiales distintos a los que nosotros ofrecemos en el portal web

8. Exposición virtual

Nuestra intención, cuando decidimos hacer una exposición sobre el Rancho de Ánimas de Arbejales-Terror, era crear una réplica virtual que alojara los textos, imágenes y videos que habíamos elaborado para la exposición real.

No hemos podido desarrollar este apartado pero esperamos hacerlo en un futuro próximo.

Los materiales y experiencia con los que contamos nos serán muy útiles para poder crear esta galería online, accesible las 24 horas del día los 365 días del año y tan sólo con disponer de un equipo informático con conexión a Internet.

De hecho estamos registrados en una plataforma de gestión de contenidos denominada, *omeka.net*, especializada en museos, exposiciones y galerías a través de la Red.

9. Encuesta

9.1. Introducción

Como parte de esta experiencia didáctica hemos utilizado una encuesta que nos ha servido para ver el seguimiento de los materiales curriculares que se han diseñado, el grado de satisfacción de los alumnos y profesores que han visitado la exposición y su opinión e intereses en relación con las tradiciones.

Este cuestionario tiene una versión en papel y otra digital elaborada con la herramienta que nos brinda Google Docs de forma gratuita en la Red y que ya se utilizó en el Estudio I de la parte práctica de esta tesis.

La encuesta, tanto para profesores como para alumnos, tiene 8 ítems con preguntas de los siguientes tipos:

- Texto (para escribir poco texto, p. e. grupo académico)
- Texto párrafo (para escribir textos largos, p. e. comentario final sobre la experiencia didáctica)
- Test (elegir una entre varias opciones posibles)
- Escala (para elegir un número, cuyo valor denota el grado de intensidad de la respuesta, p. e. Escala del 1 al 5, el 1 significa “no me gusta” y el 5 “me encanta”).

- Cuadrícula (Cuadro de 2 entradas donde podemos elegir entre diferentes valores para un grupo de datos, p. e. asociar a los elementos de la Exposición (Láminas, Instrumentos, Publicaciones...) un valor entre 1-3 en función de su interés.

En esta revisión estadística se han omitido los profesores y alumnos de primaria que también visitaron la exposición y cumplimentaron la encuesta.

9.2. Método

Realizaremos un análisis estadístico porcentual y descriptivo de las respuestas de los alumnos y profesores encuestados. De los datos obtenidos deduciremos implicaciones que nos serán útiles para la valoración de: los materiales curriculares diseñados, la exposición y en general las tradiciones.

9.3. Muestra

Alumnos

El número de alumnos encuestados es 242 (119 de sexo masculino y 123 de sexo femenino) con edades comprendidas entre los 12-17 años, pertenecientes a 4 centros de secundaria de 4 municipios diferentes: Teror, Las Palmas, Mogán y Firgas, siendo el municipio anfitrión el que más alumnos aporta (116).

Profesores

8 profesores cumplimentaron la encuesta (4 hombres y 4 mujeres) de los que, curiosamente, solo uno pertenecía al centro educativo de Teror, el resto impartían docencia en: Las Palmas, Mogán, Firgas y Telde

9.4. Distribución y aplicación de la encuesta

La mayoría de las encuestas se cumplimentaron en papel y aunque el cuestionario se proporcionó al final de la visita a la exposición (noviembre de 2014) hubo que pasar por los centros para poder disponer de las respuestas con excepción de los alumnos y la profesora de Firgas que contestaron el cuestionario online y el profesor del IES Casas Nuevas (Telde).

9.5. Cuestionario a los alumnos

Exposición “Guardianes de una Tradición Centenaria” (R. A. de Arbejales-Teror)

Sexo: Hombre Mujer

Edad: _____ años

Centro: _____

Grupo Académico: _____

La encuesta es anónima y para su mayor utilidad te rogamos que seas sincero en tus elecciones

A menos que el enunciado especifique otra cosa, sólo se puede seleccionar una respuesta de las posibles, para ello, debes poner una (x) en la casilla correspondiente.

1. ¿Conocías la tradición de los Rancho de Ánimas y Pascuas de Canarias, antes de preparar la visita o acudir a esta exposición?

Sí No No estoy seguro

2. ¿Has preparado la visita a la exposición en clase con alguno de tus profesores?

Sí No

En caso afirmativo:

¿En qué materia-s? _____

¿Durante cuánto tiempo?

Una clase Dos o tres clases Más de tres clases

3. ¿Has consultado la información que hay en internet sobre este grupo antes de visitar la exposición?

Sí No

4. ¿Qué fue lo más que te gustó de la Exposición? Coloca un 1, 2 y 3, por orden de preferencia de mayor (1) a menor (3), en las tres cosas que más te gustaron

Instrumentos Musicales Videos Láminas con imágenes

Láminas con explicaciones Publicaciones (libros y artículos)

Reconocimientos (medallas, trofeos, placas, ...) Conexión a Internet (información, ejercicios, etc.)

Otra (indicar): _____

5. ¿Crees qué es importante para los canarios conocer, valorar y respetar sus tradiciones?

Poco importante Algo importante Importante Muy importante

Importantísimo

6. ¿Te gustaría volver a tener una experiencia didáctica relacionada con alguna de las tradiciones canarias: Música y baile, juegos y canciones, expresiones y romances, artesanía, agricultura, comidas y postres, vestimenta, etc.?

No Poco Me es indiferente Me gustaría bastante Me encantaría

7. ¿Cuál de las tradiciones canarias te gustaría que se trabajara? Indica tres de ellas por orden de prioridad.

1ª _____ 2ª _____ 3ª _____

8. Por favor, haz las observaciones que te parezcan oportunas respecto a esta experiencia didáctica.

MUCHAS GRACIAS POR TU COLABORACIÓN

9.6. Resultados: Encuesta a los alumnos

Aunque pasaron por la Exposición alrededor de 550 alumnos de Primaria, Secundaria y Bachillerato, fueron 242 alumnos de la Educación Secundaria Obligatoria los que contestaron el cuestionario, pertenecientes a 4 centros de 4 municipios de Gran Canaria. En la siguiente tabla se pueden observar algunos datos significativos.

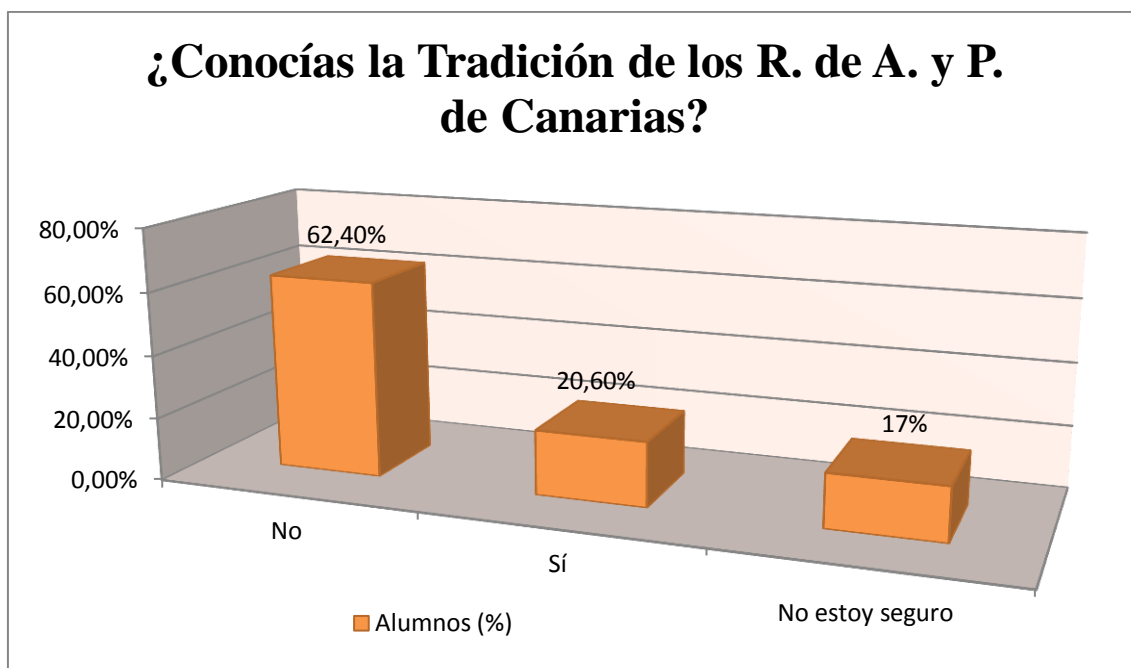
Tabla 24

Datos alumnos encuestados

Nombre del Centro	Municipio	Nº de Alumnos	Curso-s	Edades de los alumnos
IES Teror	Teror	116	2º-4º	12-17
IES Tarahales	Los Palmas	85	2º	12-16
IES Villa de Fargas	Fargas	26	3º-4º	14-16
IES Arguineguín	Mogán	15	4º	14-16

A pesar de nuestra insistencia no pudimos conseguir que los alumnos del IES Casas Nuevas (Telde) cumplieran el cuestionario online.

1. ¿Conocías la tradición de los Rancho de Ánimas y Pascuas de Canarias, antes de preparar la visita o acudir a esta exposición?



Gráfica 20. 1ª pregunta encuesta alumnos

La mayoría de los valores positivos y “No estoy seguro” son de los alumnos del IES Teror, aun así, más de la mitad (56%) de los alumnos de este centro encuestados no la conocía.

2. ¿Has preparado la visita a la exposición en clase con alguno de tus profesores?

El 82,6% de los alumnos encuestados (200) trabajaron este tema en clase antes de la visita, el resto (17,4%) contestaron que no lo habían hecho

En caso afirmativo:

2.1. ¿En qué materia-s?

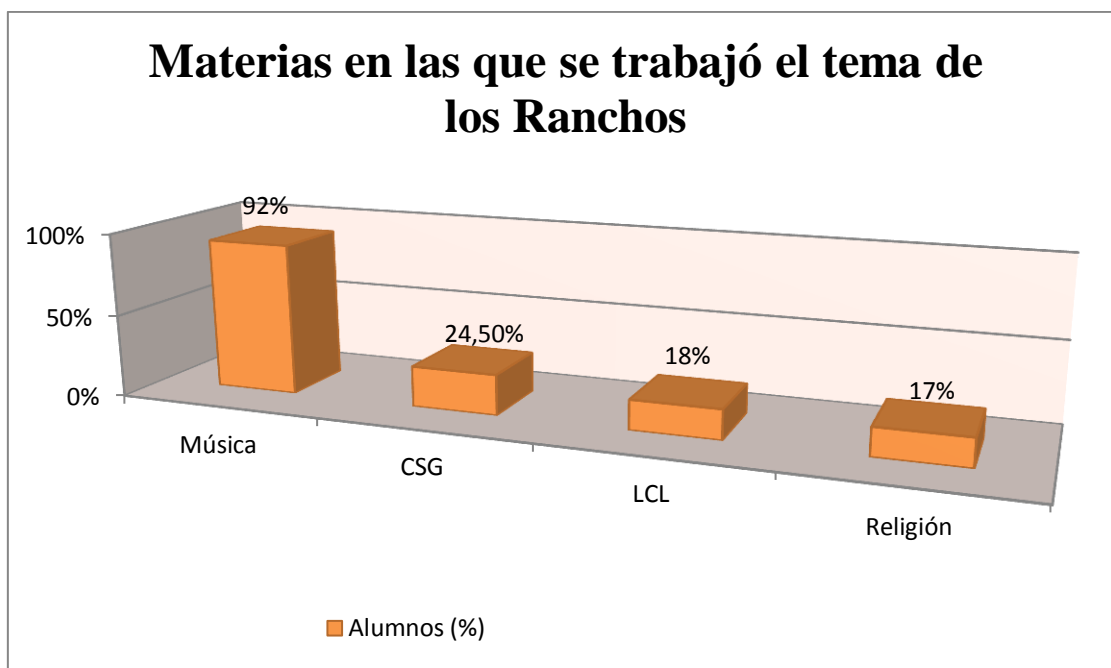


Figura 20. 2ª pregunta encuesta alumnos

Como cabía esperar, fue en Música donde más se trabajó este tema, debemos recordar que la Situación de Aprendizaje se preparó, especialmente, para esta materia. 106 alumnos trataron los Ranchos solo en esta asignatura y 15 solo en Religión, por lo tanto los demás (79) lo hicieron de forma simultánea en varias materias:

Música y SCG (Ciencias Sociales y Geografía)=36

Música y LCL (Lengua Castellana y Literatura)=16

Música, LCL y Religión=13

Música, LCL y SCG=7

Música, Religión y SCG=6

Para los porcentajes en la representación gráfica hemos considerado la suma total de alumnos en cada materia, p. e. en Música=106+16+36+7+13+6=184

2.2. ¿Durante cuánto tiempo?

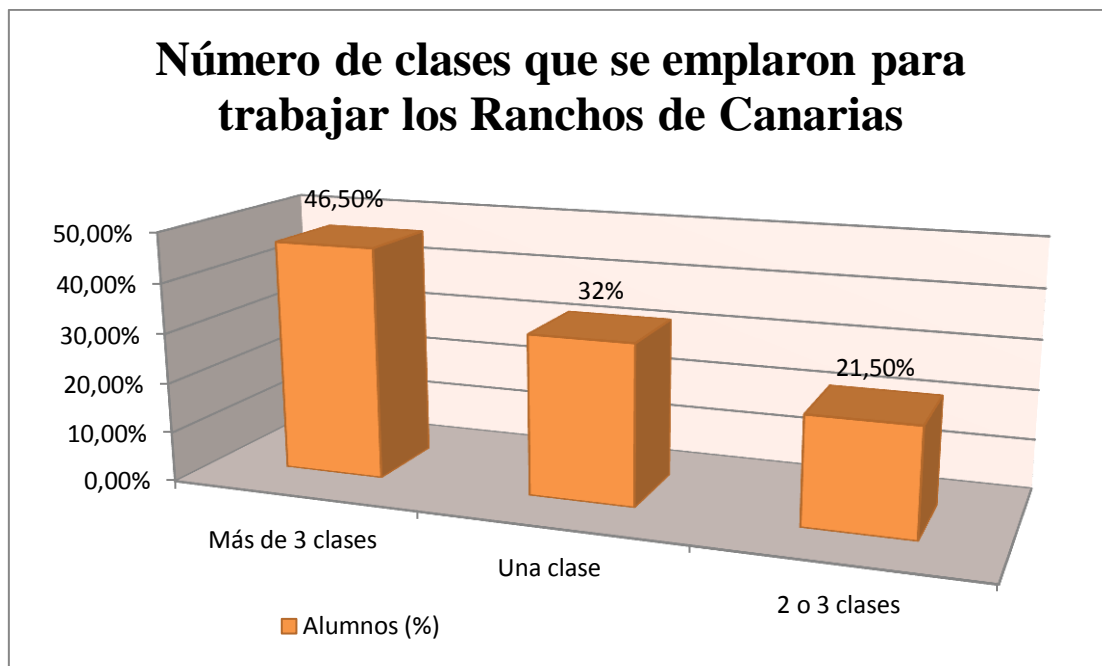


Figura 21. 2ª pregunta (2) encuesta alumnos

Como se puede comprobar por la gráfica, la mayoría de los alumnos encuestados (68 %) trabajaron durante 2 o más clases el tema de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.

3. *¿Has consultado los materiales didácticos que se elaboraron para esta exposición?*

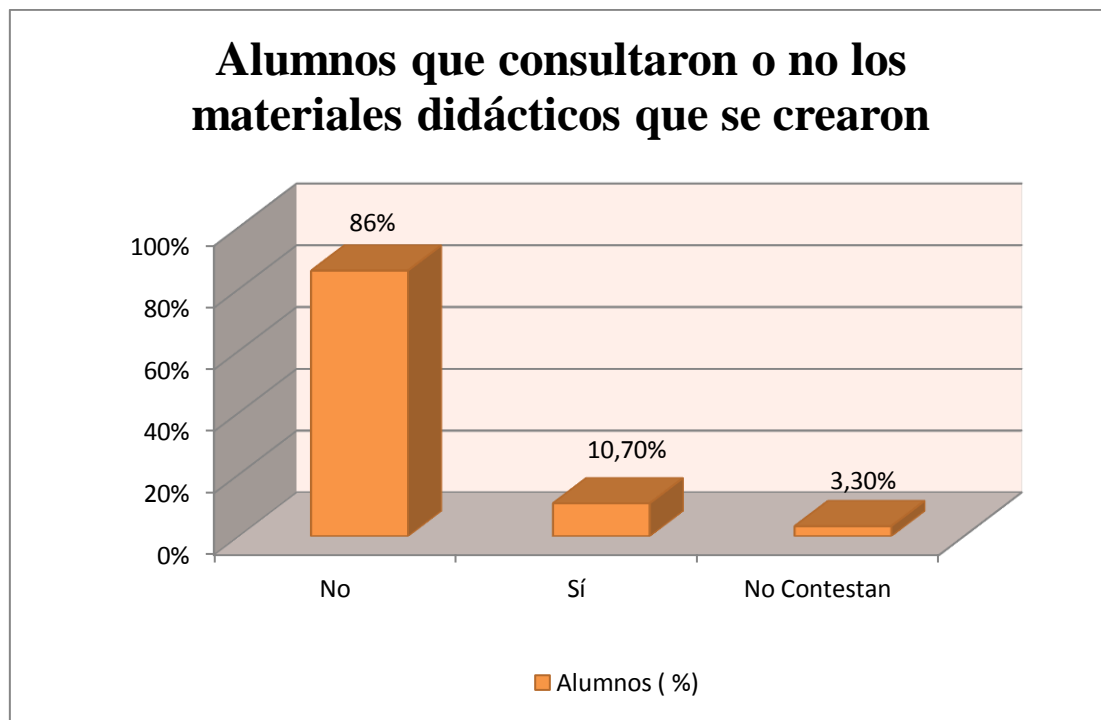


Figura 22. 3ª pregunta encuesta alumnos

La mayoría de los alumnos no consultaron los materiales curriculares que se crearon para apoyar la experiencia didáctica. Aunque la intención principal era su uso por parte de los discentes, también los podían utilizar los alumnos.

4. *¿Qué fue lo más que te gustó de la Exposición? Coloca un 1, 2 y 3, por orden de preferencia de mayor (1) a menor (3), en las tres cosas que más te gustaron*

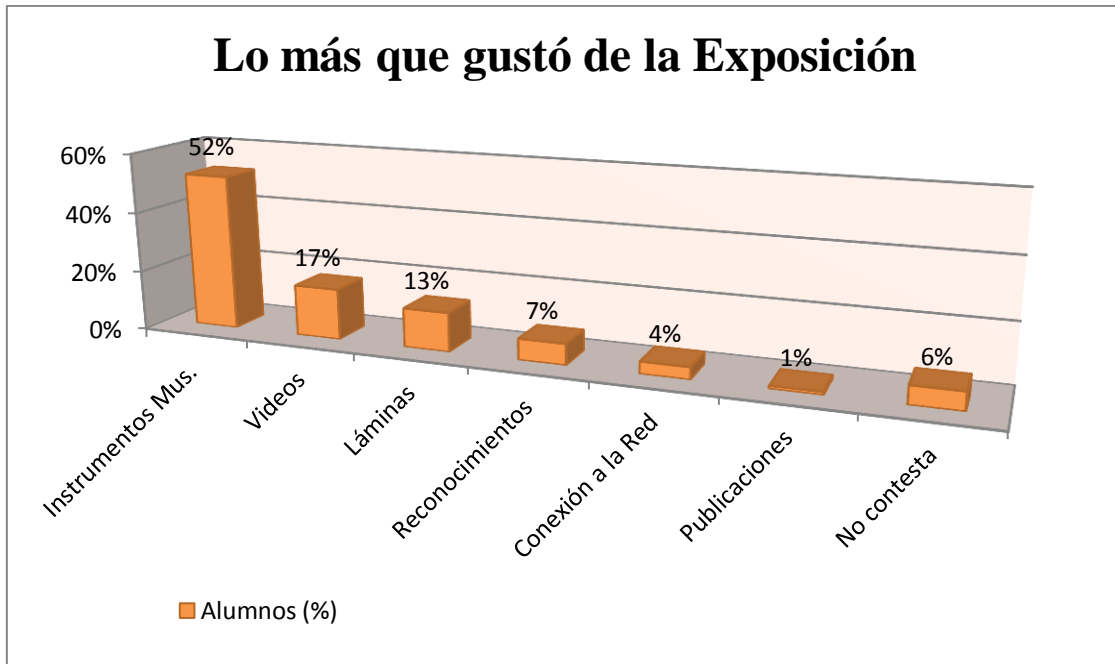


Figura 23. 4ª pregunta encuesta alumnos

Sin duda fue la muestra de instrumentos musicales del Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror y especialmente la guitarra construida para este grupo e inspirada en modelos antiguos lo que más curiosidad despertó entre los alumnos

5. *¿Crees qué es importante para los canarios conocer, valorar y respetar sus tradiciones?*

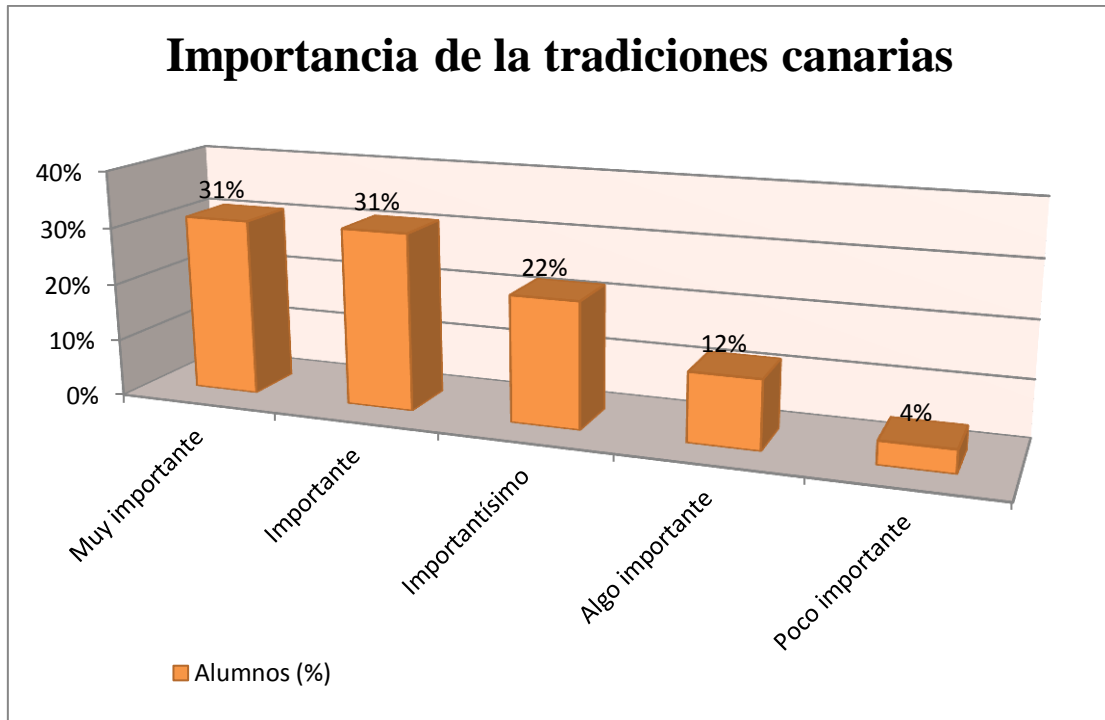


Figura 24. 5ª pregunta encuesta alumnos

El 84% de los alumnos encuestados le dan importancia a conocer, valorar y respetar las tradiciones de su región.

6. *¿Te gustaría volver a tener una experiencia didáctica relacionada con alguna de las tradiciones canarias: Música y baile, juegos y canciones, expresiones y romances, artesanía, agricultura, comidas y postres, vestimenta, etc.?*

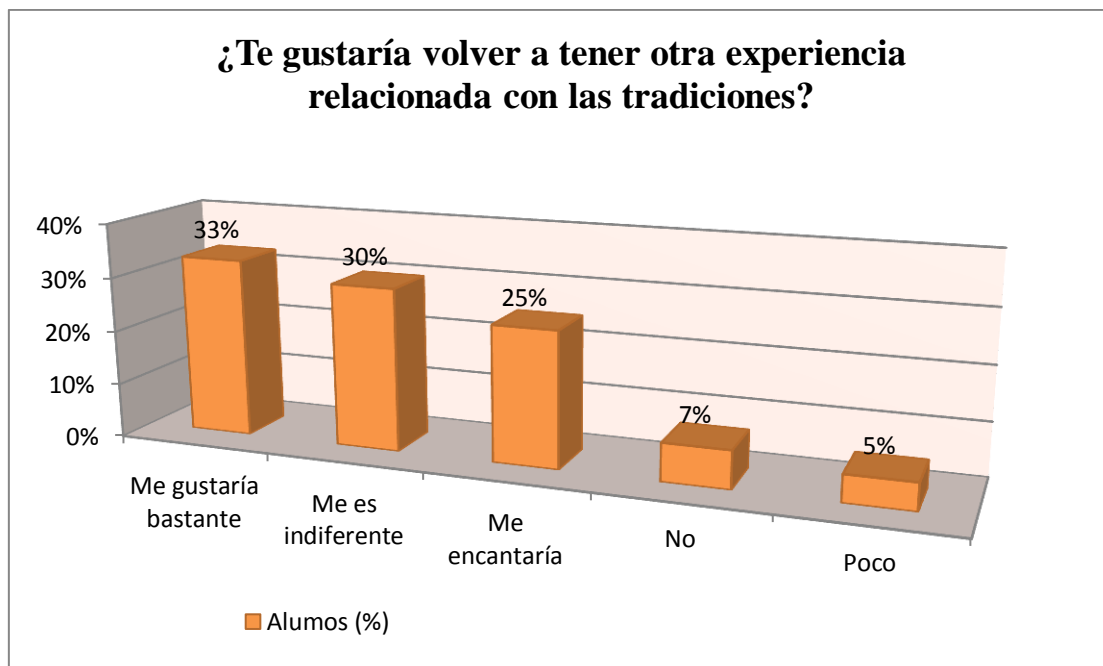


Figura 25. 6ª pregunta encuesta alumnos

Aunque hay variedad de opiniones la mayoría le gustaría o no le importaría hacer otra experiencia educativa relacionada con el folclore canario

7. *¿Cuál de las tradiciones canarias te gustaría que se trabajara? Indica tres de ellas por orden de prioridad.*

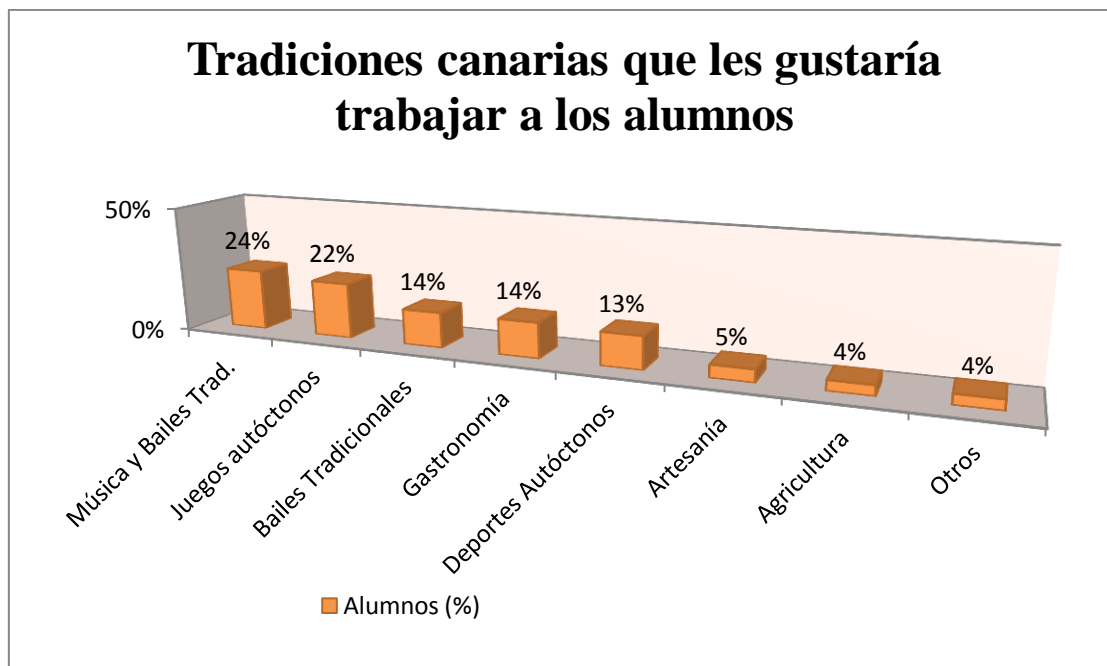


Figura 26. 7ª pregunta encuesta alumnos

Esta pregunta la contestan 182 alumnos (75%) y muestran una gran diversidad de gustos.

Otros=Cantos, Romances y Vestimenta Típica

8. *Por favor, haz las observaciones que te parezcan oportunas respecto a esta experiencia didáctica.*

Aproximadamente la mitad (48%) de los alumnos hicieron algún comentario en este ítem. Las opiniones son las siguientes:

Comentarios sobre la Experiencia Didáctica

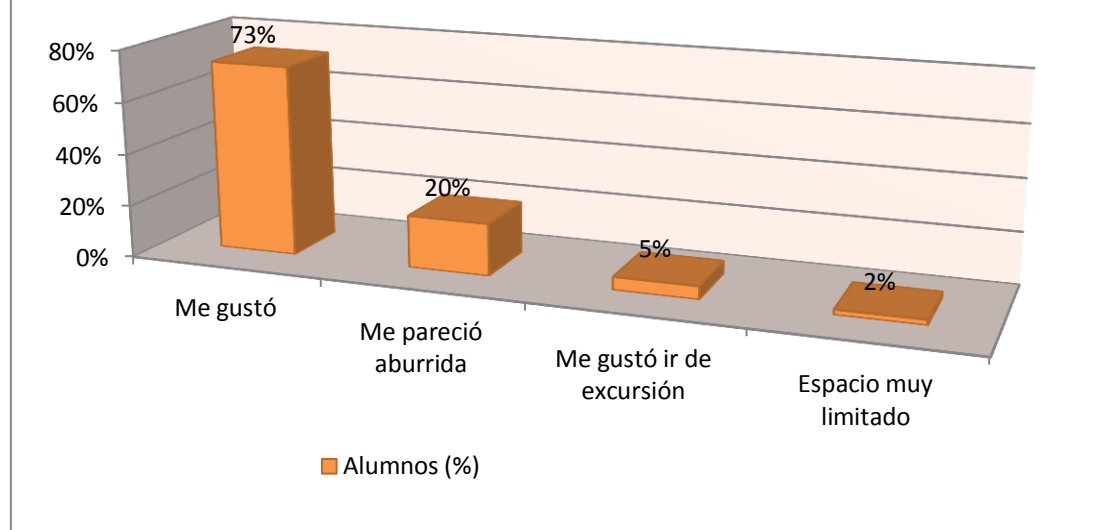


Figura 27. 8ª pregunta encuesta alumnos

9.7. Cuestionario a los profesores

Es idéntico al cuestionario de los alumnos, visto anteriormente, con la salvedad de la pregunta 4:

¿Has consultado la información que hay en internet sobre este grupo antes de visitar la exposición?

que para los profesores es:

¿Has consultado los materiales didácticos que se elaboraron para esta exposición?

9.8. Resultados: Encuesta a los profesores

A pesar de nuestra insistencia solo pudimos conseguir que 8 profesores de la ESO realizaran este apartado, dos de ellos a través del cuestionario digital y los otros 6 nos lo entregaron en papel. El número de profesores de secundaria que visitaron la exposición con sus alumnos fue de 19, según los datos que nos facilitaron los responsables que desde el ayuntamiento llevaron este tema: Obdulía Domínguez (gestora cultural) y Yeray González (guía de la exposición). Aunque, también, nos consta que no todos los profesores de secundaria que pasaron por la exposición impartían las materias que ya se han dicho (Música, Ciencias Sociales, Lengua Española y Religión) ni habían trabajado este tema en clase. Se trataba de meros acompañantes, que por cuestiones organizativas y de horario fueron con los alumnos.

Los 8 profesores que contestaron la encuesta pertenecen a 5 centros de 5 municipios de Gran Canaria. En la siguiente tabla se pueden observar los datos de su identidad más significativos. No aparece el nombre, puesto que la encuesta es anónima, ni el número de alumnos que acompañaban ya que es un valor engañoso desde el momento que varios profesores acompañaron al mismo grupo y a grupos diferentes.

Tabla 25

Profesores que cumplimentaron la encuesta

Nº	SEXO	CENTRO	MATERIA
1	hombre	IES Los Tarahales (Las Palmas)	Música
2	mujer	IES Los Tarahales (Las Palmas)	Ciencias Sociales
3	hombre	IES Los Tarahales (Las Palmas)	Ciencias Sociales
4	mujer	IES Los Tarahales (Las Palmas)	Religión
5	hombre	IES Arguineguín (Mogán)	Religión
6	hombre	IES Casas Nuevas (Telde)	Religión
7	mujer	IES Villa de Firgas	Música
8	mujer	IES Teror	Lengua

Llama la atención que sólo 1 profesor del IES Teror cumplimentara la encuesta teniendo en cuenta que fue el centro que más alumnos y profesores envió.

1. *¿Conocías la tradición de los Rancho de Ánimas y Pascuas de Canarias, antes de preparar la visita o acudir a esta exposición?*

Todos los profesores que cumplimentaron el cuestionario conocían la tradición de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

2. *¿Has preparado la visita a la exposición en clase?*

Los 8 profesores que contestaron al cuestionario prepararon la visita a la exposición con sus alumnos en clase

(En caso afirmativo)

a. *¿En qué materia-s?*

Como es lógico, cada profesor preparó la visita a la Exposición en la asignatura que imparte, por lo tanto: en la materia de Religión 3 profesores, en Música 2 profesores, en Ciencias Sociales 2 profesores y en Lengua Española y Literatura 1 profesora.

b. ¿Durante cuánto tiempo?

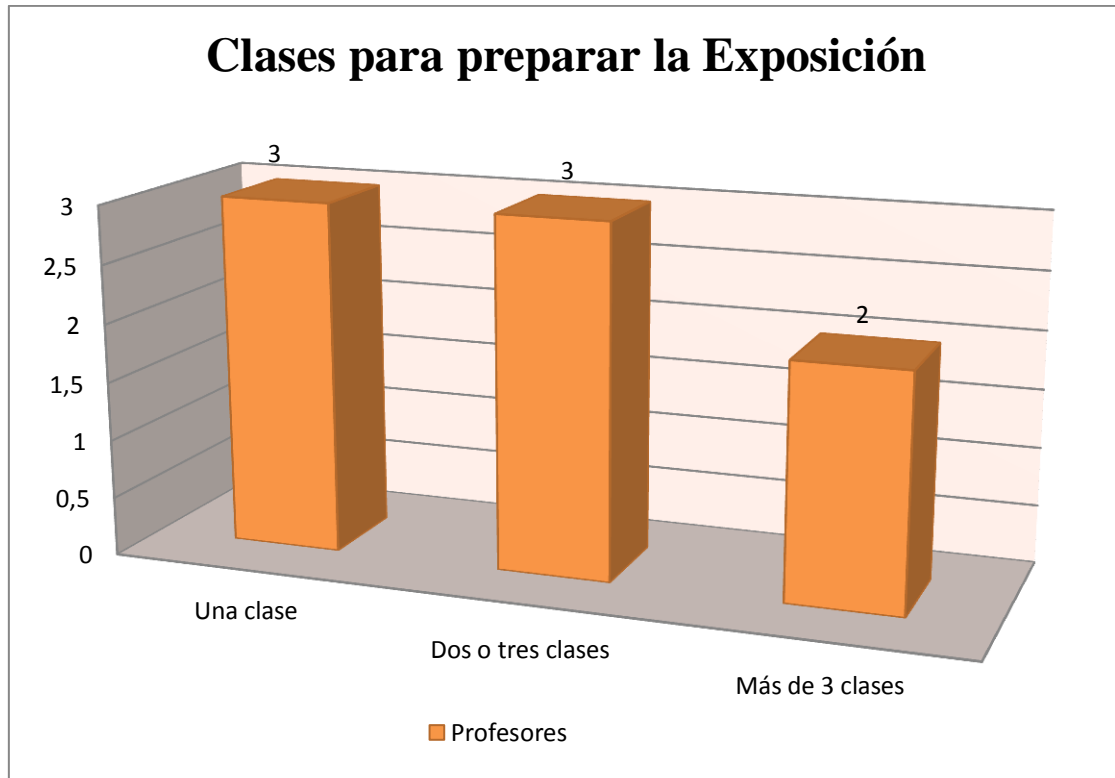


Figura 28. 2ª pregunta encuesta profesores

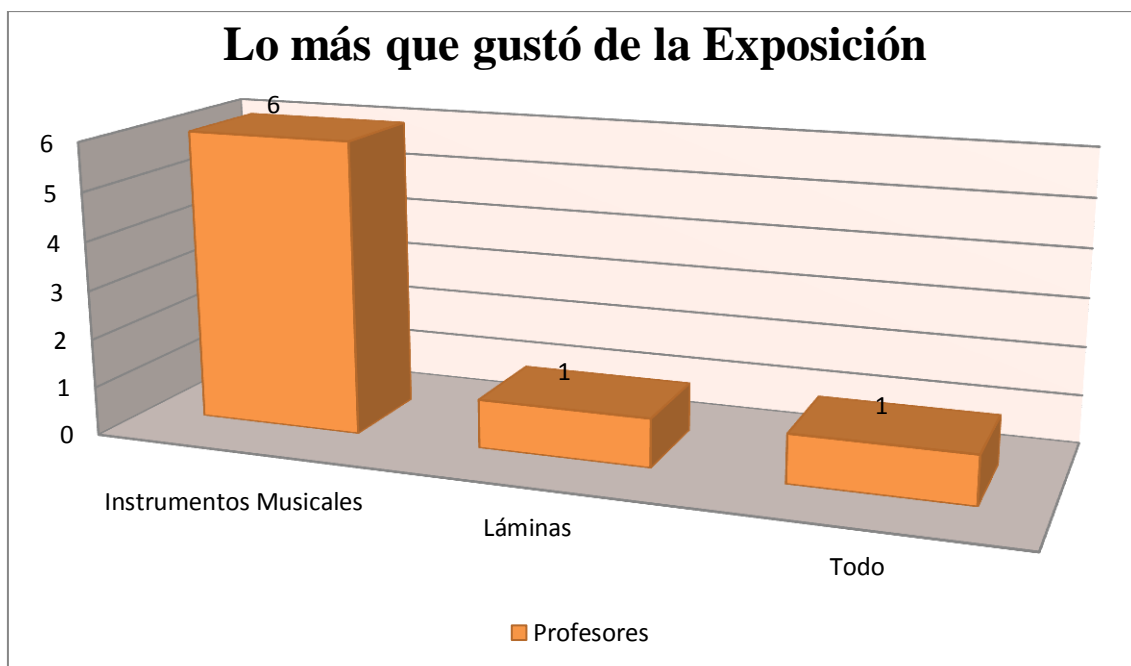
La mayoría de los profesores encuestados (62%) trabajaron este tema durante 2 o más clases.

3. *¿Has consultado los materiales didácticos que se elaboraron para esta exposición?*

De los profesores que cumplimentaron el cuestionario utilizaron los materiales curriculares elaborados para este fin 6 (75%) y 2 (25%) no lo hicieron.

La mitad de los profesores (3) que utilizaron los materiales creados, como ayuda y soporte de la situación de aprendizaje, no especificaron su grado de utilidad. Los que sí lo hicieron seleccionaron: Bastante, Mucho y Muchísimo respectivamente.

4. *¿Qué fue lo más que te gustó de la Exposición? Coloca un 1, 2 y 3, por orden de preferencia de mayor (1) a menor (3), en las tres cosas que más te gustaron*



Gráfica 29. 4ª pregunta encuesta profesores

A la mayoría de los profesores encuestados (75%) lo más que les gustó fue la muestra de instrumentos musicales del Rancho de Ánimas de Teror.

5. *¿Crees que es importante para los canarios conocer, valorar y respetar sus tradiciones?*

La respuesta es unánime: 7 profesores consideran que es importantísimo (máxima valoración) y 1 que es muy importante

6. *¿Te gustaría volver a tener una experiencia didáctica relacionada con alguna de las tradiciones canarias: Música y baile, juegos y canciones, expresiones y romances, artesanía, agricultura, comidas y postres, vestimenta, etc.?*

A 5 profesores, de los 8 encuestados, les gustaría bastante (peldaño anterior al de máxima valoración) y a 3 les encantaría (máxima valoración).

7. *¿Cuál de las tradiciones canarias te gustaría que se trabajara? Indica tres de ellas por orden de prioridad.*

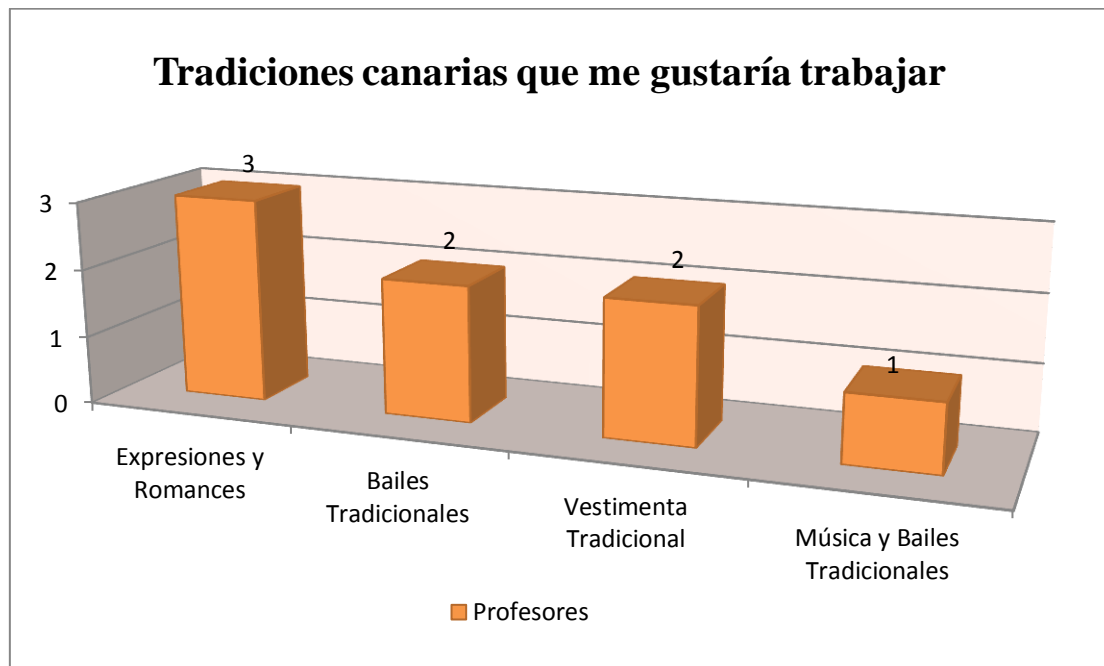


Figura 30. 7ª pregunta encuesta profesores

Al grupo más numeroso (3) le gustaría trabajar Expresiones y Romances, seguidos muy de cerca por los que prefieren Bailes o Vestimenta Tradicional.

8. *Por favor, haz las observaciones que te parezcan oportunas respecto a esta experiencia didáctica.*

De los 4 profesores que contestaron esta cuestión, 3 hacen referencia a las limitaciones del espacio y uno agradece el trabajo realizado a los organizadores

9.9. Análisis de resultados

La mayoría de los alumnos encuestados (79,4%) no conocían o no estaban seguros de conocer la tradición de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.

Todos los profesores, que contestaron el cuestionario, prepararon la visita antes de ir a la exposición en sus respectivas materias, siendo Música la asignatura donde más se trabajó este tema con los alumnos (92%). La mayoría de los discentes (62,5%) le dedicó 2 o más clases y utilizó los materiales curriculares que se habían creado con ese fin el 75%.

A la mayoría de los alumnos (52%) y profesores (75%) lo más que les gustó de la exposición fue la muestra de instrumentos musicales. Sin duda, la guitarra construida con inspiración en modelos antiguos tuvo mucho que ver en esta respuesta.

Todos los profesores y la mayoría de los alumnos (84%) le dan importancia a conocer, valorar y respetar las tradiciones de su región, sin embargo el porcentaje disminuye sensiblemente en relación con las ganas de hacer una actividad de este tipo (58%). En este sentido les gustaría trabajar los bailes y la música tradicional, segunda opción de los profes que tienen como preferencia (37,5%) las “Expresiones y Romances”.

Los alumnos, mayoritariamente (73%), disfrutaron de la exposición, algunos profesores hizo mención a la limitado del espacio.

10. Resultados y Discusión

En el cuestionario que hemos hecho en esta experiencia didáctica se vuelve a poner de manifiesto el desconocimiento mayoritario entre el alumnado sobre esta tradición y esto nos reafirma en el objetivo prioritario de darla a conocer.

Una exposición se presenta como un excelente medio para aleccionar a un número alto de personas sobre algún tema, especialmente cuando hay una ignorancia generalizada sobre el mismo.

En este caso había un doble interés: didáctico y divulgativo. Desde el punto de vista docente cualquier actividad se debe apoyar con materiales curriculares especialmente construidos y adaptados al nivel competencial y cognitivo de los alumnos

a los que está dirigida y ser flexibles para poderse adaptar a las distintas situaciones docentes que se pueden presentar.

Fueron casi 1000 las personas que pasaron por esta exposición, y de estas, casi 600 alumnos que habían preparado la visita en alguna-s clase-s. Próximamente se creará una exposición virtual pueda estar de forma permanente al servicio de los profesores y alumnos que quieran trabajar y conocer esta tradición.

CAPÍTULO 9

Clasificación y transcripción de los géneros musicales en los Ranchos de Canarias

Hay bastante confusión en la denominación de los distintos géneros musicales que componen el acervo tradicional de los Ranchos y en algunos géneros se han mezclado sus elementos característicos. Fue necesario un análisis exhaustivo de todas las piezas tradicionales²⁷² para tener una visión clara del repertorio que íbamos a clasificar.

1. Géneros musicales en los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

1.1. Introducción

Para realizar la catalogación llevamos a cabo la transcripción musical de los temas tradicionales de todos los grupos e hicimos un análisis comparativo de una serie de parámetros musicales y métricos que nos ayudaron a definir con exactitud la música en estudio.

En la música de tradición oral la palabra y la música están tan íntimamente unidas que nos parece que no es posible llegar a entender bien este fenómeno si no se hace un examen independiente y de conjunto de ambas partes.

La presentación de los géneros musicales tradicionales de los Ranchos, se hará por orden cronológico, desde los más antiguos (S. XVII): “Coplas o Pascuas”, “Deshechas”, y “Corrido Antiguo” hasta los últimos que se incorporaron (S. XVIII y S. XIX): “Santo Domingo”, “Corrido Nuevo”, “Lo Divino” y “Piezas Instrumentales”.

1.2. Procedencia de la Música de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

En relación con el origen de la tradición de los Ranchos y su forma de cantar, Fermín Cárdenes²⁷³, cantador de “alante”, guitarrero y Ranchero Mayor del Rancho de Teror decía lo siguiente:

En el siglo XVI dicen que vinieron de África unos hombres aquí cantando, a su modo de ellos, pero imitaban al Rancho. Y entonces dicen que había un señor y cogió aquella nota y pegó a cantareta esa aquí. Y después eso se fue movilizand

²⁷² Se han descartado los villancicos distintos a “Lo Divino” y la Isa y el Vals, pues aun pudiendo ser considerados tradicionales no son géneros característicos de los Ranchos.

²⁷³ Fermín Cárdenes ha sido uno de los solistas y guitarreros más destacados que ha tenido el Rancho de Arbejales. Siempre tuvo fama, entre sus compañeros, de tener mucha imaginación y poner de su cosecha en todo lo que decía. No obstante otros insignes rancheros de este grupo, como Jesús Quintana, consideraban, como Fermín, que había un origen norte-africano u oriental en esta tradición.

movilizando y modificándose a la misma vez. Porque el Rancho viene heredado moruno, es canto moruno.” (Santana, 1989, p. 8)

Aunque la afirmación de Fermín es bastante personal, no cabe duda que hay elementos orientales en la música de los Ranchos que iremos poniendo de manifiesto a lo largo de este tema.

Si como se cree y consideran reputados investigadores (Álvarez y Siemens, 2005; Sánchez, 2009; Trapero, 2011) sobre este tema, los Ranchos de Ánimas debieron de aparecer a finales del S. XVI o principios del S. XVII dentro de las Cofradías de Ánimas auspiciadas por las órdenes mendicantes, especialmente los franciscanos, y tenemos en cuenta que utilizan estructuras de versificación de origen culto y que algunas de sus características musicales: modal, melismática, responsorial, son propias de la música litúrgica católica²⁷⁴. Sería lógico pensar que estas órdenes mendicantes tuvieran mucho que ver, por lo menos, en la base de esa música. Hay otros elementos peculiares, que no son fáciles de justificar puesto que otras formaciones peninsulares que teóricamente tuvieron una génesis similar no los poseen²⁷⁵: uso de compases irregulares de 7 tiempos, de instrumentos musicales muy poco habituales (espadas y panderos de sacudir con sonajas, esquilas y cascabeles) y un ritmo percusivo muy acentuado, adecuado para la rima y la improvisación, dos características esenciales de esta música y de la lírica popular en general.

Probablemente el origen de ese compás irregular, instrumentos rituales y ritmo percusivo acentuado está en Bizancio (Los Balcanes), puerta de Oriente en Europa. Pero, ¿cómo llegan esos elementos a Canarias? o mejor aún, ¿Por qué en Canarias se han perpetuado?

Hemos tenido la oportunidad de leer con detalle el artículo²⁷⁶ que el musicólogo francés Louis Soret²⁷⁷ ha escrito sobre la música del Rancho de Pascuas de Tegui y en el cual aclara que el ritmo de 7 tiempos característico de este grupo no procede de África sino probablemente de los Balcanes que es la región donde con mayor intensidad se utilizan estos compases irregulares.

El género musical denominado “Villancico” estuvo muy de moda en España durante los S. XVI – XVII. En palabras de Lorenzo Bianconi:

²⁷⁴ También de la religión hebrea u ortodoxa.

²⁷⁵ Nos referimos a las cuadrillas de ánimas y los campanilleros (ver el apartado dedicado a los grupos en España parecidos a los ranchos de ánimas y pascuas de Canarias)

²⁷⁶ Artículo sin publicar que nos cedió amablemente a través de Jean Paul Canamas, escritor e investigador francés que está haciendo un estudio sobre los aborígenes de Canarias y es a su vez amigo de Blas Sánchez, músico y compositor ingeniese que nos ayudó en la traducción de este artículo y del cual hablaremos en este apartado pues ha compuesto una interesante obra sinfónica inspirada en la música de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.

²⁷⁷ Louis Soret es especialista en la Música Árabe y del Magreb.

... ampliamente cultivados en España y Portugal, a partir del S. XVI tomaron las características de un género <<sacro>> autónomo, género dotado de un notable grado de complejidad artística, pese a que fue salvaguardada su sugestiva <<popularidad>> que lo hizo el vehículo predilecto de la devoción navideña.

... Pero entre tanto el villancico se había convertido en el género musical <<sacro>> favorito de las colonias de las iglesias iberoamericanas (1991, p. 116)

Además, su estructura de versificación del Villancico se puede considerar, también como en los Ranchos, una variación del zéjel y se utilizó tanto en música profana como religiosa, no obstante se trata de una música ligera, poco melismática, nada que ver con los géneros que se utilizan en los Ranchos de Ánimas, con abundantes melismas, recreación en el sonido y expansión de la letra: un verso de 8 sílabas puede llevar 4 compases de 7 tiempos y unos 15 segundos en desarrollarse. Es decir se tarda aproximadamente 1 minuto en cantar 4 versos de 8 sílabas, algo completamente desesperante fuera del carácter contemplativo con el que nació esta música.

Aunque la música y las estructuras de versificación que se utilizan en los Ranchos, probablemente se comienzan a usar en la época en que nacieron estos grupos, muchos de sus elementos característicos son anteriores. En algunas de las conversaciones que mantuvimos con los viejos rancheros, muchos desaparecidos ya, utilizaban términos como: *Palabra*, refiriéndose a verso; *Pie*, queriendo decir estribillo o *Cántiga* cuando es más usual hoy en día hablar de canción.

El Zéjel, estrofa de origen arábigo-español, es la estructura de versificación más utilizada en los Ranchos, sobre todo en los que han conservado las letras y modos más antiguos. Esta estructura comienza con un estribillo de dos versos e igual rima (aa) luego la mudanza, grupo de 3 versos con una rima distinta a la del estribillo que es la principal (bbb) y por último un verso de vuelta a la rima principal (a). Por tanto la estructura del Zéjel es: aa-bbba-ccca-...

En los ranchos la estructura del zéjel se ha simplificado y en lugar de 3 versos de mudanza se utilizan 2, por tanto: aa-bba-cca-...

También se utiliza en los Ranchos, que han mantenido la tradición más antigua, un recurso estilístico parecido al leixaprén, es decir, repetir ciertos versos dentro de la estructura para enlazar y dar intesidad. Este recurso se utiliza al comienzo de las “coplas” o “pascuas” y su esquema es: 8a 8a 8a 8b 8a 8b 8a, donde el primer y tercer versos por un lado y el segundo y quinto por otro, son iguales.

1.3. Clasificación de los géneros musicales tradicionales en los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

Hay bastante confusión, entre los distintos grupos, en la denominación de las piezas que tienen en su repertorio, géneros con una estructura musical y poética similares se pueden llamar de forma diferente según el Rancho que las interprete e incluso denominarse con el nombre de otro género musical diferente. Estos errores creemos que se deben, en gran medida, a que la mayoría de los grupos han pasado por un periodo de recuperación después de haber estado desaparecido durante algunos años

Hemos ordenado y clasificado todas las piezas tradicionales de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias atendiendo a sus parámetros musicales y métricos de forma rigurosa y hemos llegado a la conclusión de que existen siete géneros musicales diferentes que ordenados cronológicamente son: “Copla o Pascuas”, “Deshecha”, “Corrido Antiguo”, “Santo Domingo”, “Corrido Nuevo”, “Lo Divino” y “Piezas Instrumentales”.

A continuación iremos desarrollando cada uno de los tipos considerados haciendo un análisis comparativo entre las versiones de los distintos grupos.

Al final de este apartado se da una tabla a modo de resumen con todos los Ranchos, géneros musicales y características específicas.

1.3.1. Características generales de la música que se interpreta en los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias

La música consustancial a los Ranchos es:

Responsorial: alternancia entre un solista (cantador de “alante”) y un coro (respondedores).

Monótona: utiliza una base rítmica y una tonadilla repetitivas (ostinato) como soporte de los versos. Es usual que se improvise aunque esta característica prácticamente se ha perdido en los Ranchos de Pascuas.

Origen Modal de las Melodías: La mayoría de las melodías que se utilizan en los Ranchos son de tipo modal, es decir, se basan en escalas con intervalos fijos, sin atracción armónica entre sus grados. En un principio el acompañamiento instrumental era de tipo percusivo, y con el tiempo se introdujeron instrumentos de cuerda que con sus acordes variaron en cierta medida la naturaleza original de su música acercándola a los gustos de los nuevos tiempos y volviéndola más tonal.

Se utilizan como máximo tres acordes diferentes en la misma pieza: IV, I y V/V⁷ y siempre de forma repetitiva como el ritmo y las tonadillas. Notar la ausencia de acordes menores.

En las transcripciones que se han hecho se especifican los acordes en cada caso. A los Ranchos de Ánimas de La Aldea y Teror, que no utilizan los cordófonos de forma armónica, le hemos añadido a las transcripciones musicales de sus piezas acordes que van bien con las melodías porque entendemos que, antes que ir en contra de la tradición, se consigue que sea acústicamente más atractiva, lo cual va en su beneficio. Esta medida no se debe tomar como una obligación sino más bien como una sugerencia.

Origen Monódico del Canto: lo habitual en la música tradicional de los ranchos es que se cante con una única voz, es usual que haya desafinaciones, incluso que aparezcan voces distintas de forma ocasional cuando alguno de los cantadores no puede seguir el dictamen del solista pero esto no es premeditado y en cualquier caso estas “irregularidades” acentúan el carácter lúgubre que originalmente tenían estos grupos.

Además la forma “oriental” de cantar: con arrastre de sonidos y timbre nasal, en algunos casos, sobre todo en los Ranchos de Ánimas, hace confuso el mensaje que se pretende transmitir y le da imprecisión tonal a los sonidos.

Utilización de instrumentos característicos: espadas y panderos de sacudir (con sonajas, cascabeles y esquilas)

Utilización de una estructura de versificación de tipo zejelesco con rima asonante y versos de 8 o 12 sílabas llamados de mudanza (rima nueva) o de vuelta (rima principal)

En esta tabla podemos ver los parámetros que hemos considerado para realizar la clasificación:

Tabla 26

Parámetros músico-poéticos utilizados en la clasificación de los géneros musicales

Parámetros musicales y poéticos que se han considerado									
Parámetros musicales			Parámetros poéticos				Parámetros literario-musicales		
Ritmo	Velocidad (tempo)	Línea melódica	Medida de los versos	Tipo de rima	de	Estructura de versificación	Relación verso/compases		
Número y acentuación de los tiempos y compás asociados	tiempos lentos, moderados y rápidos (asignación exacta del tempo en las transcripciones musicales)	rango de sonidos y envolvente del fraseo musical	de número y de sílabas en cada verso	asonante, consonante o sin rima		como unen versos para formar poema	se los para el necesarios para llevar a cabo un verso	Compases o tiempos de compás	

No vamos a considerar como parámetro de clasificación la forma en que se alternan el solista y el coro en el canto responsorial, que ciertamente puede variar en función del género musical y del grupo, puesto que nos parece de una importancia menor y a veces obedece más a razones estéticas que formales.

1.3.2. Copla o Pascuas

Ni un término ni otro son específicos pues prácticamente a cualquier grupo de versos para ser cantado se le puede denominar “copla” y “pascuas” podría ser cualquier canción navideña. En la acepción que nos ocupa, nos referimos a un género musical tradicional de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias, de los más antiguos de su repertorio tradicional y que tiene las siguientes características:

El ritmo varía en función del grupo: desde los 7 tiempos del R. A. de La Aldea hasta el de 4 tiempos que utilizan los Ranchos de Pascuas de Teguiise y Tiscamanita, pasando por el ritmo de 6 tiempos del R. A. de Teror.

Probablemente el ritmo original fue de 7 tiempos, como se sigue haciendo en el Rancho de La Aldea, pero con los años se simplificó a 6 tiempos (R. de Teror) y a 4 tiempos (R. de Teguiise y Tiscamanita), compases regulares, más fáciles de seguir y más afines con las nuevas músicas.

El tempo o velocidad a la que se interpretan las Coplas o Pascuas depende también del grupo. En los Ranchos de Ánimas de La Aldea y Teror, donde se emplean más tiempos por verso se contrarresta en cierta medida llevando el ritmo un poco más rápido. El Rancho de Teguisse es el que lleva el tempo más lento de los 4 grupos que siguen interpretando este género musical.

El rango de sonidos empleados por la voz va desde la sexta mayor (4 tonos y medio) R. A. de La Aldea hasta la novena mayor (7 tonos) del R. P. de Teguisse. Por tanto podemos decir que el ámbito vocal en esta pieza está alrededor de la octava (6 tonos),

La línea melódica tiene forma de \wedge^{278} en los dos ranchos de ánimas y $\wedge\wedge$ en los de Pascuas. Donde el vértice de la v invertida significa la parte más aguda e intensa de la frase musical.

En todos los casos se utilizan versos octosílabos con rima asonante y estructura de versificación de tipo zejelesco, íntegra en los Ranchos de Teror y Teguisse y simplificada en los Ranchos de La Aldea y Tiscamanita. Veamos la introducción de una Copla o Pascuas a modo de ejemplo

Jesucristo celebró (1a)
en faldas del monte Sion (2a)

Jesucristo celebró (3a=1a)
con todos sus compañeros (4b)

en faldas del monte Sion (5a=2a)
y por orden se pusieron (6b)
en aquella reunión (7a)

En el R. A. de La Aldea son necesarios 4 compases de 7 tiempos para desarrollar un verso, por lo tanto 28 tiempos, en el de Teror se necesitan los mismos compases pero de 6 tiempos. Para los Ranchos de Teguisse y Tiscamanita son necesarios 5 compases por verso pero cada compás es de 4 tiempos por lo que un verso dura menos que en los Ranchos de Ánimas mencionados.

En la siguiente gráfica podemos ver la transcripción del tema musical en los Ranchos de La Aldea y Teror. Para que la comparación fuera más evidente se transcribió la muestra del R. A. de Arbejales-Teror en un compás de 7 tiempos, alargando para ello la nota que está en el 4º tiempo. De la misma manera se trasladó la

²⁷⁸ \wedge La frase musical va de sonidos graves a agudos y a graves de nuevo.

versión del Rancho de La Aldea al principio del compás, cuando en la práctica empieza en el tercer tiempo y se pusieron los dos ejemplos en la misma tesitura.

Copla

comparativa Ranchos de Arbejales-Teror y La Aldea

Tradicional
Adap-Trans: R. Suárez

R. Arbejales

Aun - que mu-chos se per - dí - - an

R. La Aldea

Au - n - que mu - chos se per - dí - - - an

5

tres Ran - chos per-ma - ne - cí - - - an

tre - s Ran - chos per-ma - ne - cí - - - - an

Figura 48. Comparativa de la Copla en los Ranchos de Arbejales-Teror y La Aldea

Como se puede comprobar a simple vista son bastante distintas las dos versiones, para empezar los modos son diferentes.

PASCUAS

comparativa R. Teguisse-R. Tiscamanita

Tradicional
Trans: R. Suárez

Va - mos a ex-pli - ca - ar can - ta - n - do

A - qui es - tá la co - co-fra - dí - - a

6

lo que es - ta - mos ce - ce - le - bra - n - do

de la sa - gra - da a Ma - rí - - a

Figura 49. Comparativa de la Copla en los Ranchos de Teguisse y Tiscamanita

La comparativa entre los dos Ranchos de Pascuas arroja una mayor igualdad, son ciertamente parecidas las 2 muestras. El tema musical del R. P. de Teguisse es el que canta el coro, el del solista es bastante diferente y no ocupa el mismo número de compases. Como curiosidad hay que decir que en la interpretación de esta pieza coro y solista, en su alternancia, empiezan al final de la intervención del otro.

1.3.3. Deshecha

El término “Deshecha” puede venir de la estrofa medieval “Desfecha” que significa deshacer y que tiene el sentido de glosar o explicar un determinado tema (Prunés, 2009). Ciertamente este es el sentido que tiene en los Ranchos de Ánimas pues originalmente, se cantaban las “Coplas” y “Deshechas” en pareja: una determinada “Deshecha”, explica y desarrolla el tema que se introdujo previamente con la “Copla”.

La estructura de versificación es de tipo zejelesco y los versos tienen 12 sílabas con 2 hemistiquios iguales. La rima es asonante. A modo de ejemplo se puede ver el principio de una deshecha de ánimas:

En el Purgatorio donde están las almas (1a)
podemos estar nosotros mañana (2a)

En el Purgatorio en la otra vida (3b)
podemos estar nosotros un día (4b)
pues que no tenemos la vida trancada (5a)

El ritmo, en todos los grupos que la interpretan en la actualidad, es de 6 o 7 tiempos²⁷⁹. La acentuación de esos tiempos varía según los grupos: los Ranchos de La Aldea y Teguisse acentúan más el 3º y 6º tiempo y los de Valsequillo y Tiscamanita

La velocidad del ritmo (tempo) en todos los grupos es moderada-rápida, excepto en el Rancho de la Purísima de Tiscamanita que es rápida (7/4, negra=180). El rango de sonidos empleados por la voz va desde la quinta justa (3 tonos y medio) R. P. de Tiscamanita hasta la novena mayor (7 tonos) del R. P. de Teguisse.

²⁷⁹ Solo el Rancho de Arbejales utiliza 6 tiempos

La línea melódica tiene forma de \wedge o \neg ²⁸⁰ y excepto en el Rancho de Teguisse repetida dentro de mismo verso. Debemos tener en cuenta que cada verso de 12 sílabas tiene 2 hemistiquios bien definidos.

En todos los casos se utilizan versos dodecasílabos con rima asonante y estructura de versificación de tipo zejelesco, con la peculiaridad de que en los Ranchos de Ánimas, cuando el solista vuelve a la rima principal (del estribillo) el coro repite el segundo verso del estribillo y en el Rancho de Teguisse se repite el primero. En el Rancho de Tiscamanita, actualmente no se utiliza la estructura zejelesca y el coro repite lo que acaba de decir el solista.

En todos los casos son necesarios 4 compases para decir un verso, lo que en el caso del Rancho de Teror significan 24 tiempos del compás y los otros grupos 28.

En la siguiente gráfica podemos ver la transcripción del tema musical, que llevan los respondedores, en los 5 Ranchos que interpretan la “Deshecha” actualmente. Para que la comparación fuera más evidente se transcribieron las muestras del R. A. de Arbejales-Teror en un compás de 7 tiempos, alargando para ello la nota que está en el 4º tiempo, todos los ejemplos están en la misma tesitura y la música comienza al principio del compás aunque realmente no siempre es así.

²⁸⁰ \neg La frase musical va de sonidos agudos a sonidos graves

Deshecha

comparativa: R. Teror(2)-R. La Aldea-R. Valsequillo-R. Teguisse-R. Tiscamanita

Tradicional
Trans.: R. Suárez

Coro

R. Teror (eolico)
Don-de hu bie-ron tan tos que no se con-ta-ban
hoy en Gran Ca-na-ria tres Ran chos que-da-ban

R. Teror (mixo)
Don-de hu bie ron tan tos que no se con-ta ban
hoy en Gran Ca-na-ria tres Ran chos que-da-ban

R. La Aldea
Donde hu-bie -ron - tan - tos que no se con - ta - ba - n
ho - y en Gran - ca - na - ria tres Ran - chos que - da - ba - n

R. Valsequillo
Don- de hu - bie ron tan - tos que no se con - ta - ba - n
hoy en Gran Ca - na - ria tres ran - chos que - da - ba - n

R. Teguisse
Se ce - le - bra ho - y en el mun - do en - te - ro
la Na - ti - vi - da - d del Reyle - los Cielos

R. Tiscamanita
Pu - ri - si - ma Vi - r - gen de la con - cep - ción
La re - ei - na del Cie - lo Ma dredel Se - ñor

Figura 50. Comparativa de la Deshecha. Ranchos de Teror (2), La Aldea, Valsequillo, Teguisse y Tiscamanita.

Como se puede comprobar a simple vista, exceptuando la versión en modo eólico del Rancho de Teror, las otras versiones son parecidas.

1.3.4. El Corrido Antiguo

El género musical “Corrido” representa cosas diferentes dependiendo de la zona que se considere. El más conocido es el Corrido mejicano que con estructuras musicales diversas sirve para contar/cantar historias. No obstante este género musical llegó a Méjico y a toda Latinoamérica con los conquistadores y está emparentado con los romances.

También se denomina Corrido a un baile popular

Corrido, El. Baile antiguo que indica desplazamiento de los bailadores en el espacio. Su definición es complicada ya que es una denominación muy frecuente para el baile antiguo, de tipo binario de Zamora y León, para el baile de *jota o*

fandango en Salamanca (Peñaparda, Saelices, etc) o para *el baile de rueda* castellano en ritmo de irregular de 10/16. Modernamente en muchas partes se conoce así el *vals*, también llamado *valseocorrido*. (Porro, pp. 52-53, 2000)

El “Corrido Antiguo” se puede considerar una evolución de la “deshecha”. Aunque se parecen bastante, hay dos diferencias básicas desde el punto de vista literario:

- En el Corrido se utilizan versos octosílabos y en la Deshecha dodecasílabos
- La estructura de versificación del Corrido Antiguo es tipo romance: rima asonante de los versos pares. En la Deshecha, como acabamos de ver, la estructura de versificación es de tipo zejelesco.

En la Deshecha, cada verso dodecasílabo (12 sílabas) ocupa 4 compases musicales de 7 tiempos. En el Corrido Antiguo esos compases son 2 versos octosílabos (16 sílabas) por lo que se dice más en el mismo tiempo cantando por “Corrido Antiguo” que por Deshecha.

En el libro sobre los Ranchos de Pascuas de Tinajo (Lorenzo y García, 2004), un informante (Julián Pérez, p. 123) habla de que el Corrido era con diferencia lo más que se cantaba y que normalmente se improvisaba sobre cualquier tema.

El ritmo, en todos los grupos que la interpretan en la actualidad, es de 6 o 7 tiempos. La acentuación de esos tiempos varía según los grupos: el Rancho de Teguiuse y el de Tinajo utilizan un ritmo de 7 tiempos pero en el primero se acentúa más el 3º y 6º tiempo y en el segundo más el 6º. Los Ranchos de San Bartolomé y Haría utilizan un compás de 6 tiempos con mayor acentuación en el 5º.

La velocidad del ritmo (tempo) es moderada en los Ranchos de Teguiuse y Tinajo y Moderada-Rapida en los Ranchos de San Bartolomé y Haría.

El rango de sonidos empleados por la voz es en todos los casos de una 9ª Mayor (7 tonos).

La línea melódica tiene forma de \neg a lo largo de un verso en todos los grupos.

En todos los casos en su ejecución comienza el solista haciendo el estribillo que después repite el coro y luego, en la alternancia que se establece, el solista canta dos versos y el coro responde siempre con el estribillo.

A continuación se puede ver la transcripción del “Corrido Antiguo” en los 4 grupos que lo tienen en su repertorio. Para que la comparación fuera más sencilla hemos puesto todas las versiones con 7 tiempos (alargando la nota del 4º tiempo en la muestra de los Ranchos de San Bartolomé y Haría), situado el principio del tema musical al principio del compás y transportado a la misma escala o modo:

Corrido Antiguo
comparativa R. Teguisse, R. S. Bartolomé, R. Haría y R. Tinajo

Tradicional
Trans.: R. Suárez

Respondedores (Coro)

R. Teguisse
Can - te - mos con a - le - gri - a ya na - ció el dul - ce - me - cí - as

R. S. Bartolomé
La no - che que na - ció el Ni - ño tu - vo mi tor - men - to a - vio

R. Haría
Va - mos a ver a Ma - ri - a que es tá en el por - tal "me - tí - a"

R. Tinajo
Va - mos a l por - tal di - vi - no a ver si ha (a) na - ci - do el Ni - ño

Figura 51. Transcripción del “Corrido Antiguo” en los Ranchos que lo siguen interpretando

Como se puede ver a simple vista todas las versiones son bastante parecidas. Esto no es de extrañar si tenemos en cuenta que todos los grupos son de Lanzarote. La del Rancho de Teguisse es la más adornada.

1.3.5. Santo Domingo

Esta es una de las piezas más conocidas de los Ranchos de Pascuas de Canarias e interpretada por otras agrupaciones folklóricas de forma usual. La versión que más popular pertenece a la Isla de Tenerife y probablemente era parte del repertorio de los Ranchos que hubo en esta Isla y ya han desaparecido.

En palabras del profesor e investigador palmero Talio Noda:

Podría considerarse al Santo Domingo -en su forma más pura- como la versión más urbana y más extendida de los Ranchos de Ánimas.

Antiguamente se cantaba por Navidad. Hoy ha pasado a un repertorio festivo debido a su popularidad y se le ha adaptado una coreografía a propósito. (1998, p. 80)

Solo los Ranchos de Pascuas de Lanzarote (R. P. de San Bartolomé, R. P. de Haría, R. P. de Tinajo y R. P. de Yaiza) han mantenido este género musical que se parece mucho al Sorondongo de Lanzarote²⁸¹.

Para su ejecución se utiliza un compás de 3 tiempos con mayor acentuación en el primero.

²⁸¹ Este asunto se discute ampliamente en el apartado: El Santo Domingo y el Sorondongo de Lanzarote.

La forma del fraseo musical es $\wedge \neg$ en todos los grupos menos en el Rancho de San Bartolomé que tiene la forma \neg . El ámbito de la melodía va desde una 6ª Mayor, Ranchos de Haría y Yaiza, hasta una 9ª Mayor²⁸² en el Rancho de San Bartolomé pasando por una 9ª Justa en el Rancho de Tinajo.

Los versos son dodecasílabos en todos los grupos menos en el de San Bartolomé, que utiliza versos octosílabos. Cada verso ocupa 4 compases y por tanto 12 tiempos.

En la ejecución vocal del Santo Domingo, comienza el solista con el Estribillo que repite el coro y a continuación, en la alternancia entre ambos, los respondedores siempre cantan el Estribillo.

Todos los Ranchos utilizan pareados (2 versos con la misma rima) menos el de San Bartolomé que utiliza una estructura tipo Romance (versos octosílabos que riman los pares)

En el apartado, “El Santo Domingo y el Sorondongo de Lanzarote” se hace una comparativa entre la música de los distintos ranchos y otros grupos del folklore de Canarias.

1.3.6. Corrido Nuevo

Este género fue uno de los últimos en incorporarse al repertorio tradicional de los Ranchos de Canarias, seguramente en algún momento a lo largo del S. XIX.

Su estructura musical es sencilla y muy parecida rítmica, armónica y melódicamente en todos los grupos que lo interpretan: R. P. de Tías, R. P. de San Bartolomé, R. P. de Tinajo, R. P. de Mácher y R. P. de Tiscamanita.

Aunque el tempo es pausado, rítmicamente está emparentado con las polkas, escocesas y otros géneros binarios de música y danza que llegaron a Canarias durante el S. XIX desde Europa.

Se utiliza un compás binario (2 tiempos) con mayor acentuación en el primer tiempo. La velocidad en todas las versiones es moderada y la línea melódica tiene la forma \neg (empieza en un registro más agudo y termina yendo hacia notas más graves)

La estructura de versificación se basa en versos de 12 sílabas (con 2 hemistiquios) y rima asonante. En los Ranchos de Tías y Tiscamanita se trata de una estructura de tipo zejelesco (con versos de mudanza y versos de vuelta a la rima principal que se presentó en el estribillo inicial) y en los Ranchos de San Bartolomé y Tinajo se usan pareados que introduce el solista y son contestados por el coro con el Estribillo.

²⁸² Sin duda esta extensión tiene mucho que ver con las grandes condiciones vocales de su solista principal en los últimos años, Antonio Corujo.

Son necesarios 4 compases (8 tiempos) para que se desarrolle un verso

A continuación tenemos la transcripción de tema musical en los Ranchos que tienen esta pieza en su repertorio (se omite la versión del Rancho de Mácher porque es similar a la versión del Rancho de Tías).

Al final de la gráfica comparativa aparece la versión del Sorondongo en ritmo binario, usual en Lanzarote. Aunque el ritmo es muy diferente al del Corrido Nuevo, los intervalos melódicos son prácticamente los mismos. De ahí que al escuchar el “Santo Domingo” y el “Corrido Nuevo” inmediatamente nos venga a la cabeza el Sorondongo de Lanzarote.

"Corrido Nuevo" (Ranchos de Pascuas) Comparativa

Tradicional
Trans.: R. Suárez

♩=80
CORO

C G D/D7 G C G D/D7 G

R. P. S. Bartolomé

Ve-nid pas tor - ci - tos ve-nid a a - do - rar al Rey de los Cie los que hana - ci - do ya

R. P. Tías

gliss. *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

A la me dia no - che que na ció el Me - sí - as de la Vir - gen pu - ra lla - ma - da Ma - rí - a

R. P. Tinajo

Di - cen los pas - to - res que vie - ron ba - ja - r a u - na luz del Cie - lo de - re cha al por - tal

R. P. Tiscamanita

Vir gen de la Pe ña Rei - na y so - be - ra na da nos nues tro au - xi lio no se pier - da mi al ma

Sorondongo LZ en binario

Figura 52. Transcripción del “Corrido Nuevo” en sus diferentes versiones y el Sorondongo de Lanzarote en ritmo binario.

1.3.7. Lo Divino

Este género musical, tradicional de los Ranchos de Pascuas de Canarias, se discute ampliamente en el apartado, “Lo Divino y Los Ranchos de Canarias”

Esta pieza fue una de las últimas en incorporarse a el repertorio tradicional de los Ranchos y debió ser a lo largo del S. XIX.

Lo interpretan: R. P. de Tías, R. P. de Tinajo, R. P. de Yaiza, R. P. de Mácher, R. P. de Tiscamanita y R. P. de Tetir.

Se caracteriza por la utilización de un compás binario y versos octosílabos ordenados en cuartetos asonantados (cuatro versos en los que riman los pares) o redondillas (rima abba).

El ámbito es, según el grupo, de una 6ª menor (4 tonos) o una 7ª menor (5 tonos) y el tema musical tiene la forma \wedge

Son necesarios 4 compases para cantar un verso por lo tanto comprende 8 tiempos del compás

Todas las versiones son parecidas melódica, rítmica y armónicamente

Tablas Resumen

Tabla 27

Ranchos de Canarias-Géneros Musicales

RANCHO	GÉNEROS MUSICALES						
	COPLA (PASCUAS)	DESHECHA	CORRIDO ANTIGUO	SANTO DOMINGO	CORRIDO NUEVO	LO DIVINO	INSTRUMENTAL
R. A. Teror.	X	X					
R. A. La Aldea	X	X					X
R. A. Valsequillo		X					
R. P. Teguisse	X	X	X				X
R. P. Tías					X	X	X
R. P. San Bartolomé			X	X	X		
R. P. Haría			X	X			X
R. P. Tinajo			X	X	X	X	
R. P. Yaiza				X		X	X
R. P. Mácher					X	X	X
R. P. Tetir						X	
R. P. X Tiscamanita	X	X			X	X	

Tabla 28

Géneros Musicales: Características y Ranchos de Canarias

CARACTERÍSTICAS MUSICALES Y LITERARIAS	RANCHOS DE CANARIAS: GÉNEROS MUSICALES TRADICIONALES (VOCALES)					
	COPLA (PASCUAS)	DESHECHA	CORRIDO ANTIGUO	SANTO DOMINGO	CORRIDO NUEVO	LO DIVINO
RITMO Y ACENTOS (entre paréntesis el/los tiempo-s más acentuados)	Ar-6 tiempos (5º) LA-7 tiempos (1º y 6º) Te-Tis-4 tiempos	Ar-6 tiempos (5º) LA-Te-7tiempos(1º y 6º) Va-Tis-7 tiempos (6º)	Te-7tiempos(1º y 6º) Tin-7 tiempos (6º) SB-Ha-6 tiempos (5º)	Todos utilizan un compás de 3 tiempos (1º)	Todos utilizan un compás de 2 tiempos (1º)	Todos utilizan un compás de 2 tiempos (1º)
TEMPO Velocidad a la que se ejecuta una obra musical	Ar-LA-Moderado-Rápido Te-Moderado-Lento Tis-Moderado	Ar-LA-Va-Te Moderado-Rápido Tis-Rápido	Te-Tin-Moderado SB-Ha- Moderado-Rápido	Todos lo ejecutan con un aire moderado	Todos con tempo moderado	Todos con tempo moderado
ÁMBITO ¹ /LÍNEA MELÓDICA ² EN UN VERSO	7ªm ^ 6ªM ^ 9ªM ^^ 7ªM ^^	7ªm/8ªJ ^/ \\ 8ª J \\ 7ªm ^/ \\ 9ªM ^ 5ªJ \\\	Todos 9ªM \\ 9ªM \\ 9ªM ^ 5ªJ \\\	9ªM \\ 6ªM ^ \\ 8ªM ^ \\ 6ªM ^ \\ 4ªJ \\ 7ªm V \\ 7ªm ^	4ª J \\ 8ª J \\ 8ª J \\ 4ªJ \\ 7ªm V \\ 7ªm ^	6ªm ^ 7ªm ^ 6ªm ^ 6ªm ^ 7ªm ^ 7ªm ^
MEDIDA VERSOS	8 sílabas	12 sílabas con 2 hemistiquios de 6 sílabas cada uno	8 sílabas	12 sílabas con 2 hemistiquios (Ha-Tis) y 8 sílabas (SB)	12 sílabas con 2 hemistiquios	8 sílabas
TIPO DE RIMA	Asonante	Asonante	Asonante	Asonante	Asonante	Asonante
ESTRUCTURA POÉTICA	Zejelesca	Zejelesca	Tipo Romance (rima versos pares)	Ha-Tin-Ya-Pareados SB-Tipo Romance	Tia-Tis-zejelesca SB-Tin-pareados	Cuartetas asonantadas o redondillas
RELACIÓN COMPASES (tiempos)/VERSO	Ar-4c(24t)/verso LA-4c(28t)/verso Te-Tis-5c(20t)/verso	En todos los casos 4 compases por verso Ar 24 tiempos/verso y los otros 28	En todos los casos 2 compases por verso Te-Ti- 14 tiempos /verso SB-Ha-12 tiempos/verso	En todos los casos 4 compases por verso 12 tiempos/verso	En todos los casos 4 compases por verso 8 tiempos/verso	En todos los casos 4 compases por verso 8 tiempos/verso
RANCHOS	R. A. Teror R. A. La Aldea R. P. Teguisse R. P. Tiscamanita	R. A. Teror R. A. La Aldea R. A. Valsequillo R. P. Teguisse R. P. Tiscamanita	R. P. Teguisse R. P. Haría R. P. S. Bartolomé R. P. Tinajo	R. P. S. Bartolomé R. P. Haría R. P. Tinajo R. P. Yaiza	R. P. Tías R. P. S. Bartolomé R. P. Tinajo R. P. Mácher R. P. Tiscamanita	R. P. Tías R. P. Tinajo R. P. Yaiza R. P. Mácher R. P. Tiscamanita R. P. Tetir

Ar=Arbejales, LA=La Aldea, Va=Valsequillo,Te=Teguisse, Tia=Tías, SB=San Bartolomé, Ha=Haría, Tin=Tinajo Tis=Tiscamanita, Ya=Yaiza

¹ Distancia musical entre el sonido más grave y más agudo de un fragmento musical.

²Formas de línea melódica: ^ (de sonidos graves a agudos y a graves de nuevo) \ (de sonidos agudos a sonidos graves)

2. Géneros musicales en Canarias parecidos a la música de los Ranchos de Ánimas y Pascuas

2.1. Introducción

En este apartado, nos vamos a centrar en las dos expresiones de la música tradicional canaria que, por diferentes razones, más cerca están de la música que utilizan los Ranchos. Por un lado la música de los romances cantados de forma responsorial solista-coro y que han sobrevivido en: La Gomera (baile del tambor o tajaraste gomero), el Hierro (meda). Y por otra parte, los grupos que consideramos último eslabón en la cadena evolutiva que han experimentado los Ranchos en sus, al menos, cuatro siglos de existencia. Nos referimos a las agrupaciones que cantan a “Lo Divino” y que son características de las islas de La Palma y Tenerife.

2.2. Romances cantados de forma responsorial solista-coro

Un romance, desde el punto de vista literario, es una estructura de versificación que consta de versos de 8 sílabas donde riman de forma asonante los pares. Este tipo de poema es muy antiguo y característico de la tradición oral.

Los romances cantados, como la música de los Ranchos, están dentro de la lírica tradicional, es decir, la unión de la poesía y la música que se ha transmitido de forma oral durante muchos años.

Esta forma de cantar, muy antigua, en la que se establece un diálogo entre un solista (cantador de “alante”) y normalmente el resto de las personas que participan en el acto (coro o respondedores) tiene su equivalencia en el canto litúrgico y también en la música popular y de masas.

En esa conjunción solista-coro hay muchas posibilidades combinatorias pero lo más usual es que empiece a cantar el solista y que el coro intervenga (responda) con la parte más significativa del mensaje oral, el estribillo (responder o pie de romance).

Fue el erudito palmero José Pérez Vidal de los primeros en darse cuenta, que en Canarias a diferencia del territorio nacional los romances se cantaban de forma responsorial. Pero este hecho no era general a todas las islas, o en cualquier caso esta forma de cantar los romances desapareció hace mucho y no hay noticia de que se hubiera dado en Tenerife, Gran Canaria y Lanzarote:

... nuestras investigaciones en El Hierro, en La Gomera y en Fuerteventura vinieron a demostrar que también en estas islas los romances se cantaban siempre (mejor decir casi siempre, o, mejor aún, mayoritariamente) con su correspondiente responder, de manera parecida a como ocurría en La Palma. (Trapero, 2000, p. 46)

En La Palma y Fuerteventura, además, existían las 2 modalidades de ser cantados: de forma responsorial o por una única persona, siendo esta segunda manera la utilizada en todos los territorios panhispánicos donde se cantan los romances:

En La Palma también se cantan los romances como se cantan en Gran Canaria, en Lanzarote y en Tenerife, y como se cantan en el resto de los territorios en los que pervive el romancero panhispánico, en la España peninsular, en Portugal, en la América hispana y en las comunidades judeo-sefardíes del Norte de África y del Oriente Medio, es decir, cada romance con su propia y particular música. (Trapero, 2000, p. 50)

Además cabe destacar que:

“... el canto de los romances en Fuerteventura y El Hierro fue un canto de trabajo, mientras que en La Gomera y en La Palma cumplió una función festiva.” (Trapero, 2000, pp. 47-48)

Lothar Siemens en el apartado dedicado al análisis musical del Romancero General de La Gomera considera que en la Palma, como en el Hierro también era un canto de trabajo:

“... en La Palma se daba también, paralelamente, la vinculación del canto colectivo romancístico a las tareas agrícolas, como en El Hierro y a diferencia de La Gomera.” (Siemens, 2000, p. 494)

Por lo que creemos que en la Palma, el canto responsorial del romance podía darse tanto para la faena como en actos festivos.

En La Palma y Fuerteventura, desgraciadamente, se perdió esta forma responsorial de cantar y también, en La Palma, el baile asociado.

Este género musical pertenece a lo que se denomina “Folklore de Tambor”²⁸³ y tiene su origen en el S. XVI, cuando la conquista del Archipiélago acababa de terminar.

Vamos a tratar los romances cantados de forma responsorial que se han conservado hasta nuestros días: los de La Gomera y El Hierro.

2.2.1. Romance cantado de La Gomera: El “Baile del Tambor” o “Tajaraste Gomero”

Este género musical tiene la peculiaridad de que se baila. Sabemos que en La Palma y el Hierro también se hacía pero desgraciadamente se ha perdido.

Los instrumentos musicales que se utilizan son las chácaras y el tambor, ambos distintivos de La Gomera: las chácaras son grandes castañuelas con una cámara de aire en su interior que se atan un par a cada mano y llevan partes complementarias en el ritmo que producen, el tambor gomero, con un tamaño parecido al de una caja de marcha, se caracteriza porque la membrana en la que no se percute tiene un bordón (cuerda en contacto con el parche que al vibrar le da el sonido característico al instrumento), se toca con una baqueta de madera y normalmente en posición vertical.

El cantador de “alante” lleva el papel protagonista del romance, encargándose de desarrollar la narración del hecho que se está contando/cantando mientras los respondedores intervienen de forma alternada haciendo el estribillo (responder o pie de romance), que es precisamente la secuencia de dos versos octosílabos que hace el solista al comenzar el romance, ambos con la rima principal.

La presentación del estribillo antes de empezar el romance, por parte del cantador de “alante”, sirve para que el coro lo memorice y lo tenga muy en cuenta, pues es lo que va a repetir invariablemente durante toda la pieza²⁸⁴.

²⁸³ Denominado así por la preponderancia del tambor, que acompaña, normalmente con ritmos percusivos monótonos (ostinatos rítmicos) a la voz. Ver el apartado dedicado a la clasificación del folklore musical de Canarias.

²⁸⁴ Algo similar es lo que se hace al final de la introducción de la copla en los Ranchos de Ánimas, donde el primero de los tres versos que dice el solista es el estribillo y sirve como recordatorio para el coro.

Tabla 29

Ejecución del romance “El caso del tambor reventado”

Cantador de “alante” (solista)	Respondedores (coro)
<i>Yo agarré un tambor prestado quién no lo hubiera agarrado</i> (ESTRIBILLO O PIE DE ROMANCE)	
	ESTRIBILLO O PIE DE ROMANCE
Señores voy a contarles un caso que me ha pasado	
	ESTRIBILLO O PIE DE ROMANCE
Un día de San Antonio agarré un tambor prestado	
	ESTRIBILLO O PIE DE ROMANCE
lo llevé por ahí “pa” arriba pero muy equivocado	
	ESTRIBILLO O PIE DE ROMANCE
porque cuando yo llegué arriba los demás no habían negado	
	ESTRIBILLO O PIE DE ROMANCE
Al cabo de un momento a buscar a otro han mandado	
	ESTRIBILLO O PIE DE ROMANCE
..... (Tantas estrofas como decida el solista)	

Autor: Pancho Cruz Correa (Trapero, 2000, p. 485)

Una peculiaridad en su ejecución es que coro y solista se suman en la última palabra de la intervención del otro para continuar la suya.

Sobre el ritmo monótono de tambores y chácaras va desgranando el solista el romance.

La transcripción rítmica de las voces es difícil puesto que los cantadores utilizan una medida bastante libre. Lothar Siemens, en la parte musical que escribió en el *Romancero General de la Gomera* (Trapero y Siemen, 2000), anotó hasta 13 variantes distintas dependiendo del solista.

2.2.2. Romance cantado del Hierro: “La Meda”

Como en la Gomera, en el Hierro también se ha conservado el romance cantado que es llamado “La Meda²⁸⁵” ya que se solía interpretar en época de trilla y cosecha de la mies:

... la meda se llamó en El Hierro, atendiendo a la función prioritaria que cumplió, la de ser canto de época de trilla y cosecha de la mies (Trapero, 2000, p. 47)

Algunos responderes (pies o estribillos) tradicionales en la Meda son:

Qué linda la meda y nueva,
ay, amor, qué linda la meda!
¡Qué linda mañana, dama,
ay, amor, qué linda mañana!
¡Qué linda mañana, dama,
dama, qué linda mañana!
Verde no se arranca el lino
ni seco, sino amarillo.
¡Mal haya la cinta verde
causadora de mi mal!
Sobre el risco la retama
fluye bien pero no grana.
Por ver a la Madre amada
no siento la caminada.
(Trapero, 1985, pp. 54-55)

Su forma de ejecución es muy similar a la de la Gomera: comienza el cantador de “alante” con el responder (estribillo) que repite el coro, y a continuación va desgranando

²⁸⁵ Según el Diccionario de la RAE: conjunto de haces de mies o paja, o de hierba, dispuestos en forma de cono.

los versos octosílabos monorrimos del poema siendo interrumpido cada dos por la intervención de los respondedores (coro) que cantan el estribillo.

La Meda se acompaña únicamente de un tambor²⁸⁶ que mantiene un ritmo ternario monótono y estricto durante toda la ejecución de la pieza. El solista sin embargo tiene cierta libertad en la elaboración del diseño melódico y por eso se dan muchas variaciones: en función del solista y aún en el mismo solista en sus deferentes intervenciones dentro del romance. Lothar Siemens en la parte musical del “Romancero de la isla del Hierro” (Trapero y Siemens, 1985) considera hasta 8 variaciones en la parte del solista y 3 en los respondedores y también 3 ritmos diferentes con el tambor, que tiene la peculiaridad de que se toca con dos baquetas y que además de la membrana pueden golpear el borde.

Algunas peculiaridades de la ejecución son:

- El cantador de “alante” suele simultáneamente tocar el tambor y cantar “alante”.
- Igual que en los romances cantados de la Gomera, cantador de “alante” y respondedores se pisan (dicen a la vez) parte de la última palabra del otro.
- El canto es silábico: en el tema musical que lleva el solista hay 16 notas igual que las sílabas de los 2 versos que pronuncia.

Similitudes entre la música en los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias y los cantos de los romances en forma responsorial:

- Canto responsorial: alternancia solista-coro, donde el cantador de “alante” introduce el estribillo al principio de la ejecución.
- Ritmo percusivo monótono durante toda la pieza.
- Tonadillas de tipo modal que con posibles variantes repite el solista y el coro en sus intervenciones.
- Utilización de estructuras de versificación con rima asonante.

Diferencias entre la música en los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias y los cantos de los romances en forma responsorial:

²⁸⁶ El tambor herreño es el más alargado de los tambores tradicionales de las Islas Canarias.

- El canto responsorial de los romances es silábico y el de los ranchos melismático
- La estructura de versificación y la alternancia solista-coro es más compleja en los ranchos que en romances cantados de forma responsorial.
- En los Ranchos se han ido añadiendo instrumentos de cuerda y ha habido un cambio progresivo (sobre todo los Ranchos de Pascuas) a géneros y tendencias musicales más actuales.

2.3. “Los Divinos”: Agrupaciones de Navidad que cantan a “Lo Divino”²⁸⁷ en Canarias

2.3.1. Introducción

Cantar a “Lo Divino” o lo que es lo mismo al Nacimiento de Jesús, en la Navidad, es una costumbre hispánica muy antigua que se ha practicado en las zonas de influencia española. Trapero nos habla de un gran número de países sudamericanos donde se canta (2011, p. 235). Nosotros hemos encontrado algunos ejemplos en Nuevo México que fueron introducidos, en el S. XVI, cuando este estado de USA era una colonia de España (Mendoza, 1986, pp. 50-51).

“Los Divinos” son unas agrupaciones músico-religiosas especializadas en villancicos de Navidad cuya obra más representativa es “Lo Divino”, villancico popular canario.

Es en Tenerife y La Palma donde mejor se han conservado y se ha asentado la tradición de “Los Divinos”, precisamente dos islas en las que no hay ranchos de ánimas o de pascuas. Sabemos que si los hubo en Tenerife pero en la Palma lo desconocemos.

En la capital palmera estas rondallas se remontan al año 1947, pero en la Parroquia de San Francisco comienzan a salir en la Navidad de 1954, bajo las directrices de D. León Felipe Acosta, su primer director. Previamente un grupo de palmeros participaba en La Laguna en los cantos de villancicos que, posteriormente cristalizarán lo que conocemos como agrupaciones de “Divinos”.

(Rodríguez, 2005)

Según parece esta tradición la trajeron a La Palma los estudiantes universitarios desde La Laguna²⁸⁸ (Tenerife) a mediados del S. XX y es probablemente Santa Cruz de La Palma el lugar de Canarias donde esta tradición se conserva con más vigor.

2.3.2. Antecedentes históricos

Creemos, y apuntan todas las evidencias, que los primeros ranchos de ánimas, dependientes de las cofradías de ánimas, nacieron entre finales del S. XVI y principios del XVII. Como cualquier manifestación popular fueron evolucionando con el tiempo y

²⁸⁷ “Lo divino” es todo lo que tiene que ver con Dios y en Navidades se asocia con el Nacimiento de Jesús, para los cristianos, el hijo de Dios en la Tierra.

²⁸⁸ La Universidad de La Laguna (ULL), única en Canarias hasta 1989, fue inaugurada en 1927.

algunos de ellos se especializaron en la Navidad, denominándose “Ranchos de Pascuas”, que igualmente eran colectivos masculinos de seglares y conservaron una estructura similar con ciertos cargos específicos que aseguraban el buen funcionamiento del grupo: “Ranchero Mayor o Mayordomo” (organizador y representante) y “Mochiler, Mochiller, Mochilero o Mochillero” (especie de tesorero). También mantuvieron algunos instrumentos musicales característicos: espadas y panderos rituales, y su carácter de religiosidad popular.

No se puede dar una fecha concreta en la que pudieron aparecer las “Agrupaciones que cantan a lo Divino” (“Los Divinos”) en Canarias, más bien creemos que el paso de los Ranchos a estas nuevas expresiones que exaltaban la figura de Jesús a través de la música debió ser un proceso heterogéneo que comenzó en la segunda mitad del S. XIX.

Sebastián Jiménez en su artículo, de referencia, dedicado al Rancho de Pascuas de Teguisse (Lanzarote), “Los Ranchos de Navidad de la Villa de Teguisse” y publicado en el periódico “Falange” en 1955, escribe la siguiente copla, típica de las que se cantaban en las serenatas que hacía el Rancho de Teguisse (serenatas de aguinaldo) con temática de Navidad y a veces humorística y sentenciosa, donde podemos ver que los rancheros, convertidos en “Los Divinos” (“Pastores Divinos”) anuncian el Nacimiento del Niño-Dios:

“Aquí estamos “Los Divinos”
ante el Portal de Belén,
los ángeles están cantando
y “Los Divinos” también”.

“Bajo la luna de plata
“Los Divinos” vienen a hacer
una dulce serenata
en el Portal de Belén”,

“Buenas noches tenga usted
que hemos venido a anunciarle
que en el Cielo cantan Gloria
el Niño-Dios y su Madre”

También el recordado locutor de televisión e investigador sobre el folklore de Canarias, Fernando (“Nanino”) Díaz Cutillas, en su artículo “Teguise y su Rancho de Navidad” escribe lo siguiente:

“El “Rancho de Navidad” de Teguiise, aunque se emparenta con los “ranchos de ánimas” de otras islas y con “los divinos”, tiene características bien diferenciadas”
(1980)

En el artículo que Manuel Fariñas escribe sobre la Cofradía de Ánimas de Barranco Hondo (Tenerife) un informante (Cho Bernardino) que conoció este grupo antes de su desaparición, dice:

“Las Cántigas eran muy similares a las que se hacían en la noche de Pascuas y Nochebuena que entonces reciben el nombre de Lo Divino” (Fariñas, 1984, p. 602)

Otras características comunes que emparentan Los Divinos con los Ranchos de Pascuas son:

- Originalmente eran grupos masculinos
- Existencia del mochiler o tesorero que guardaba y custodiaba el aguinaldo o limosna
- Repertorio musical con temática navideña en el que destaca el Villancico popular “Lo Divino”²⁸⁹ como pieza tradicional.
- Entrega de la limosna/aguinaldo, parcial o completamente, a la iglesia a la que estaba vinculado el grupo.
- Participación en los actos navideños que se celebran en la Iglesia: *Misas de Luz, Misa del Gallo, Misa de Navidad, Epifanía, ..*
- Con la excepción de espadas y panderos rituales, utilización de instrumentos musicales asociados a la música tradicional: triángulo, sonajas, castañuelas, huesera, tamborcillo, timple, laúd, bandurria...
- Salir por las casas del vecindario interpretando sus temas musicales característicos siendo brindados por los anfitriones. Se pude pedir limosna/aguinaldo o no.

²⁸⁹ También llamado: “El Divino”, “Gloria a Dios” o “Anunciar”. Dedicamos un apartado, en este trabajo, a la relación entre esta pieza musical y los Ranchos de Ánimas y de Pascuas.

2.3.3. Las “Misas de Luz”

Ranchos y “Divinos” han participado tradicionalmente en las “Misas de Luz”²⁹⁰, 9 misas que de forma simbólica se celebraban los días que preceden a la Navidad (25 de diciembre) y que terminan en la “Misa del Gallo”, tradicionalmente el 24 de diciembre a media noche.

Estas misas también han sido habituales en el sureste peninsular y en Sudamérica y Filipinas, regiones de influencia cultural española. Su origen está en el S. VII y cuando nacen las cofradías de ánimas, en el S. XVI, estas se ocupan de su cumplimiento.

En Telde (Gran Canaria) están acreditadas estas misas desde principios del S. XVII (Callejas, 2008)

Estas misas, históricamente multitudinarias y de marcado protagonismo popular, no han estado siempre bien vistas por las autoridades eclesiásticas:

El intento de prohibición no era nuevo, puesto que ya en obispo Francisco Martínez en 1605 había ordenado que las misas de aguinaldo o de luz no se digan antes del día por las irreverencias que se cometen, bajo pena de cuatro ducados y que en ellas no se tañen guitarras, sonajas, tamboriles, panderos ni otros instrumentos ridículos, ni se hagan disfraces ni se hablen palabras de libertad en voz alta ni otras cosas indignas. (Hernández, 2007, p. 187)

Antonio Tavira en un edicto redactado el 25 de noviembre de 1792 arremete contra las misas de luz que <<han llegado al extremo de celebrarse mucho antes de amanecer y con estrépito, ruido y mucha irreverencia de los que asisten a ella profanando los santos templos>>, por lo que se prohíbe que se hagan antes de ser el día. Ello es así porque desprenden todo el horizonte festivo, carnavalesco y nocturno que preocupa a los ilustrados, pues predominan en esas misas <<los juegos y vestidos de mojíngangas, toque del tamboril y otros indecentes>>

(Hernández, 2007, p. 186)

Desde hace algunos años las parroquias se han ido adaptando a los cambios sociales, adelantando o suprimiendo la “Misa del Gallo” y retrasando en las mañanas, cambiando a la tarde o suprimiendo, también, las “Misas de Luz”.

²⁹⁰ Notar la simbología: 9 misas como 9 meses de embarazo tuvo la Virgen que se hacían a primera hora de la mañana a la vez que aparecía la Luz del día. Las “Misas de Luz” también son denominadas: “Misas de Aguinaldo”, “Misas de gozo”, “Misas de la Aurora”, “Misas de la O”, “Misas de Madrugada” o “Las Posadas”.

2.3.4. “Los Divinos” en La Palma

Para la realización de este apartado, además de consultar algunos artículos y entrevistas escritas en Internet, hemos visto/escuchado la entrevista que se le hizo al profesor e intelectual palmero que investiga sobre este tema, Facundo Daranas Ventura.

En su origen “Los Divinos” de Santa Cruz de La Palma, estaban vinculados a una de las parroquias de la capital de la Isla: San Francisco, El Salvador y La Encarnación. Su andadura comenzaba con las “Misas de Luz”, primero actuando por las calles con intención de convocar a los feligreses a la misa, y después dentro del acto religioso. También actuaban las noches de esos mismos días por las calles de la ciudad. En la velada de la Víspera de Navidad (24 de diciembre) se encontraban las tres agrupaciones en la Plaza de España y allí tenía lugar un concurrido concierto navideño.

En relación con “Los Divinos” de La Palma, escribe José Guillermo Rodríguez:

Una de las principales características diferenciadoras de cada rondalla era la buena armonización de todas sus voces. Don Facundo Daranas nos informa de que “era el conjunto, con sus matices, lo que destacaba, ya que no se contaba con una nutrida representación de voces solistas”. A las voces se unían los afinados instrumentos: laúdes, timple, bandurrias, guitarras, castañuelas, panderetas, triángulos... es “época de gabardinas, sombreros bilbainas, bufandas y el primer cognac para calentarse...” Es indescriptible la sensación que se siente desde la cama cuando, de madrugada, rompe dulcemente el silencio un villancico que nos despierta con un nostálgico nudo en la garganta.

.....

En la capital palmera estas rondallas se remontan al año 1947, pero en la Parroquia de San Francisco comienzan a salir en la Navidad de 1954, bajo las directrices de D. León Felipe Acosta, su primer director. Previamente un grupo de palmeros participaba en La Laguna en los cantos de villancicos que, posteriormente cristalizarán lo que conocemos como agrupaciones de “Divinos”.

(2005)

En el apartado que hemos dedicado a los Ranchos históricos de Gran Canaria se ha visto los conflictos que desencadenaban en denuncias cuyos agentes en litigio eran los Ranchos de Ánimas y de Pascuas, las Cofradías de Ánimas y los representantes eclesiásticos, y como estos asuntos han dejado una valiosa huella histórica que ha servido a los investigadores para conocer parte de la realidad de estos grupos.

Estos conflictos, lógicamente, son extrapolables a cualquier colectivo humano y con mayor razón cuando hay intereses económicos de por medio.

Hemos encontrado un interesante blog, trabajo de una alumna²⁹¹ de un centro escolar de Santa Cruz de La Palma, donde están transcritas 2 entrevistas a antiguos directores de agrupaciones a “Lo Divino” de esa ciudad.

Citamos un fragmento de una de las entrevistas, que pone de manifiesto las desavenencias entre el párroco de la Iglesia de Las Nieves o La Encarnación²⁹² en aquel momento y el director de “Los Divinos” vinculado a esa parroquia, Ramón Vargas Pérez:

¿Se asomaban vecinos a verlos durante el recorrido? ¿Les daban donativos?

Bastante. Además se recogía, y entre bebidas y dinero cogías entre 500 a 800 Ptas. y ese dinero no sé dónde iba a parar, aunque bueno, alguno sí. Cuando yo estaba de director sí. Cuando yo estaba de director en la Encarnación debíamos unos puros a un señor, y se pagó con los donativos. Al siguiente año se hizo una comida, y los chicos dijeron de repartir resto del dinero, aunque no se dirigieron directamente a mí, sino entre ellos. Al final el dinero se repartió y tocó a menos de 40 Ptas. para cada uno. Y don Pedro, el cura de la Iglesia de la Encarnación, me llamó la atención por haber repartido el dinero si haber contado con él, pero yo le contesté que ese dinero era fruto nuestro sacrificio y le llevamos la felicidad a la Iglesia, que es suficiente. Además le dije, que nosotros habíamos hecho una comidita para nosotros, ya que nos lo merecíamos. Al año siguiente no fui más nunca, porque él quería participar de la “cochina” como se dice vulgarmente. Yo le dije que la “cochina” es de nosotros y la comemos nosotros.

En cuanto a los vecinos que se asomaban, tu veñas como se veñan las caritas de personas mayores, incluso veñas como algunos echaban la ventanita un poquito fuera y le veñas los deditos. Eso era como una fiesta, como si estuviera toda la gente del barrio de fiesta.

.....

¿Y en cuál fue en la que estuvo más tiempo?

En las Nieves, porque allí don Pedro el cura era una persona muy seria, muy rigurosa y de gente muy responsable, hasta que don Pedro se cabreaba y con alguno y lo echaba como me echo a mí para meter a otro y se le fundió hasta la luz, se quedó a oscuras porque se quedó sin director, sin rondalla y sin nada.

²⁹¹ El único dato que tenemos sobre ella es su nombre, Carla, y que desarrolló este blog en el curso 2011-2012. Lo que es realmente valioso de su trabajo son las entrevistas que hace a dos exdirectores musicales de estas agrupaciones en Santa Cruz de La Palma. La dirección del blog es: <http://lodivino-carla.blogspot.com.es/2011/01/>

²⁹² No queda claro en la entrevista si este asunto ocurrió en la Parroquia de la Encarnación o de las Nieves, puesto que las nombra a las dos.

2.3.5. Reflexión final

Una posible explicación al fenómeno de “Los Divinos” es que estos grupos, descendientes de los Ranchos de ánimas y pascuas que hubo en Tenerife, eran más del gusto de los centros burgueses decimonónicos en esa isla que los Ranchos, que ciertamente eran bastante criticados por las autoridades, como así se desprende del texto que escribiera Álvarez Rixo²⁹³ sobre el Puerto de la Cruz en la primera mitad del S. XIX:

Empezaron a desusarse en este Puerto los semidevotos ranchos de cantadores de Pascua. Componíanse de 6, 10 o más hombres que se reunían la víspera de Pascua de Nacimiento a la noche, la de Año Nuevo y de Reyes, los cuales iban cantando coplas al son de panderos y asadores de casa en casa, dónde se les gratificaba el obsequio por los dueños, a cuyas familias tenían el cuidado de elegir con astutas adulaciones. Cada rancho decía que cantaba y pedía, quien para mandar a decir una misa a las ánimas benditas, quien a tal o cual virgen o santo cuya denominación tomaban. Pero lo sustancial era divertirse o emborracharse como también contrapuntear unos ranchos con otros y apalearse, por lo que los alcaldes tenían que estar a la mira vigilando en las calles y plazas a estos bárbaros y la chusma que les seguía para evitar las pendencias. Los individuos que se ocupaban en tan piadoso ejercicio eran de la hez del pueblo, acompañadas de majoreros que aún lo practican en su isla.

(Hernández, 2007, p. 190)

La bonita costumbre de cantar villancicos en Navidades por las calles, casas e iglesias, la pudieron llevar los universitarios palmeros, que estaban en La Laguna estudiando, a La Palma y allí tuvo muy buena aceptación, siendo esta Isla en donde más vigor tienen actualmente estas agrupaciones.

²⁹³ José Antonio Álvarez Rixo (1796-1883), cronista y alcalde del Puerto de la Cruz en Tenerife.

3. El “Santo Domingo” y su relación con el “Sorondongo” de Lanzarote

Es indudable el parecido musical entre el “Santo Domingo”, pieza popularizada en el folklore y que se supone que procede de los Ranchos de Ánimas y de Pascuas (Nodas, 1998, p. 80) y “El Sorondongo” de Lanzarote.

Mayoritariamente se considera que el “Sorondongo” procede de la “Jeringonza” juego infantil que se conoce en la Península desde S. XVI. Tomando como cierto este supuesto no sabemos cuándo esta tonadilla se incorporó a los Ranchos, pero ciertamente debió ser antes del S. XX puesto que está dentro de las piezas tradicionales que conservan los Ranchos de Pascuas de la Isla Conejera.

El “Sorondongo” más conocido e interpretado en Canarias es el de Lanzarote, en la versión que a mitad del S. XX hizo el grupo “Ajei” de San Bartolomé. La adaptación musical correspondió a José María Gil²⁹⁴ (director del grupo) y en relación con la adaptación coreográfica, Benito Cabrera, en su libro sobre el folklore de Lanzarote, escribe lo siguiente:

“El Pastorcillo (o Pastorcito) se bailaba antiguamente, y aunque hoy no se ejecute dentro de las iglesias, el bailaror Marcial de León lo utilizó como coreografía del actual sorondongo.” (Cabrera, 1990, p. 45)

“El Pastorcillo” es una de las piezas que tiene el Rancho de Pascuas de San Bartolomé en su repertorio.

Reputados investigadores del Folklore Musical de Canarias consideran que fue José María Gil quien llevó este género a Lanzarote, aunque dejan abierta la puerta a otras posibilidades:

“Algunos lo emparentan muy de cerca con el Santo Domingo.” (Nodas, 1998, p. 100)

El mismo José María Gil, supuesto autor de la música del “Sorondongo” de Lanzarote, reconoce su parecido con la música de los Ranchos Conejeros:

Como nos recordaba don José María, su versión tenía cierta semejanza con la música que aún hoy interpretan los ranchos de pascua en algunos pueblos del Archipiélago, acentuada en este caso por

²⁹⁴ Nacido en Gáldar (Gran Canaria) en 1887, fue en Lanzarote, como director musical del prestigioso grupo folklórico “Ajei” donde desarrolló su labor musical.

el modo de interpretación que dan los lanzaroteños a los géneros musicales de su cancionero tradicional (González, 1992, p. 17)

El compositor e investigador Manuel González, hablando de la grabación que había hecho el Rancho de Pascuas de San Bartolomé en 1990, se expresa en el mismo sentido:

“... la melodía más usada, que acompaña al tema El Mesías y otros, tiene mucho que ver con el sorondongo de Gil.” (1992, p. 17)

Creemos que el “Sorondongo” de Lanzarote es una versión más del Santo Domingo conejero y que varios Ranchos de Pascuas de Lanzarote lo han interpretado en fechas anteriores al S. XX, por lo que nos parece poco probable que fuera introducido desde Gran Canaria.

En la siguiente transcripción musical se comprueba que melódica y armónicamente los motivos musicales se pueden considerar variaciones o versiones entre sí:

Sorondongo/Santo Domingo (Ranchos)

Tradicional
Trans.: R. Suárez

Sorondongo Lanzarote

Santo Domingo Lanzarote

Santo Domingo R. P. Haría

Santo Domingo R. P. S. Bartolomé púas (2ª voz)

Santo Domingo R. P. S. Bartolomé

Santo Domingo R. P. Tinajo

Figura 53. Transcripción del motivo musical del “Sorondongo” y “Santo Domingo” de Lanzarote en varias versiones

Curiosamente, en los Ranchos de Pascuas de San Bartolomé y Haría denominan al “Santo Domingo” con el/los título-s de las letras que se cantan y no con el nombre del género musical. Así, en el Rancho de Haría se denomina “Venid Pastorcillos” y en el de San Bartolomé se puede llamar: “El Mesías”, “Bien sabe el Señor Dios Mío”, “Nació el Rey del Cielo y la Tierra” o “María de Gracias Llena”.

En relación con la transcripción que hemos realizado, debemos aclarar que:

- La tonalidad original de Sorondongo y del Santo Domingo de San Bartolomé es Sol Mayor, no obstante para facilitar la comparación hemos puesto todas las versiones en Re Mayor.

- Hemos considerado también una de las voces que en las púas acompañan a los cantantes (R. de P. de San Bartolomé) por el gran parecido que tienen con la melodía del “Sorondongo”. Las otras transcripciones corresponden a la parte vocal.
- La versión del “Sorondongo” que hemos transcrito corresponde a la A. F. “Los Campesinos” de Lanzarote.
- La versión de Santo Domingo corresponde al grupo Güerma del Puerto del Carmen (Tías, Lanzarote) pero el “Santo Domingo”, en Lanzarote, se suele hacer en ritmo binario. No obstante la línea melódica es similar y el soporte armónico idéntico.
- La versión del Rancho de Pascuas de Haría es de una grabación que realizamos en Tiscamanita (Tuineje, Fuerteventura) en 2013.

A continuación aparece la transcripción del Santo Domingo en ritmo binario tomado de una actuación de la A. F. Malpaís de la Corona (Lanzarote)

Santo Domingo en ritmo binario (LZ)

Tradicional
Trans.: R. Suárez

Figura 54. Transcripción del motivo musical del “Santo Domingo” de Lanzarote en ritmo binario

Creemos que algunos investigadores han descartado la relación entre el “Sorondongo” de Lanzarote y el “Santo Domingo” porque han tomado la versión más conocida e interpretada de esta pieza, la de Tenerife, que efectivamente se parece bastante menos:

Sorondongo/Santo Domingo (V. Tenerife)

Tradicional
Trans.: R. Suárez

The image shows a musical transcription for two pieces: Sorondongo from Lanzarote and Santo Domingo from Tenerife. Both are in 3/4 time and the key of D major (one sharp). The Sorondongo melody is written on a treble clef staff with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Above the notes are the chords G, D, A7, D, G, D, A7, D. The Santo Domingo melody is also on a treble clef staff with notes D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Above the notes are the chords D, A7, D, A7, D.

Figura 55. Transcripción del tema musical del “Sorondongo” de Lanzarote y el “Santo Domingo” de Tenerife.

La versión del “Santo Domingo” de Tenerife corresponde a la antigua A. F. San Isidro de La Orotava en una grabación de vinilo de los años 50 del S. XX que nos proporcionó Eulogio Santana, especialista de Folklore Musical del Cabildo de Gran Canaria.

Finalmente queremos citar un fragmento de una carta que el eminente folklorista José María Gil²⁹⁵, escribió a la musicóloga Lola de La Torre, refiriéndose a su inspiración para crear el Sorondongo de Lanzarote. Se expresaba de la siguiente manera:

Olvidé decir que fue en Gáldar, que allí nací yo y allí pasé mis primeros años. La música no la olvidé por tener casi las mismas modulaciones que lo que se tocaba en los intermedios de las “Misas de Luz” acompañada con el órgano, panderos, espadas y castañuelas, en la iglesia de Gáldar... (González, 1992, p. 16)

²⁹⁵ José María Gil, fundador y director artístico de la Agrupación Folklórica Ajei de Lanzarote, fue quien creó la versión del Sorondongo que más se interpreta en Canarias. Nació en Gáldar en 1887 y cuando era niño, en los últimos años de ese siglo y primeros del S. XX asistió a las Misas de Luz donde probablemente el Rancho de Gáldar (o lo que quedaba de él) participaba con los instrumentos característicos de estos grupos: espadas, panderos y castañuelas.

Conclusión

A la vista de las transcripciones y dando por sentado que el “Santo Domingo” es una pieza tradicional en los Ranchos de Pascuas de Lanzarote que se interpreta en fechas muy anteriores a 1950, y que por otra parte en San Bartolomé hay un rancho de pascuas que obligatoriamente conocían el director y los componentes del mencionado grupo “Ajei” nos parece muy poco probable que la referencia para crear el “Sorondongo” de Lanzarote haya sido la “Jeringonza” o el “Sorondongo” de Gran Canaria, máxime cuando la coreografía se tomó del citado Rancho de Pascuas de San Bartolomé.

Otra posibilidad es que la música recordaba por Gil del grupo que participaba en las Misas de Luz, en su Gáldar natal, a finales del S. XIX (seguramente el Rancho de Ánimas/Pascuas de ese municipio), fuera un “Santo Domingo”²⁹⁶ parecido a los que se hacen en algunos de los Ranchos de Pascuas de Lanzarote.

²⁹⁶ Ninguno de los Ranchos de Ánimas que han sobrevivido en Gran Canaria tiene el “Santo Domingo” en su repertorio, aunque por supuesto no podemos descartar que alguno de los muchos Ranchos que han desaparecido si lo tuviera.

4. El Villancico “Lo Divino” y los Ranchos de Ánimas y de Pascuas de Canarias

Hace algún tiempo leíamos en esta revista, “Antonio Fernández Grilo: autor de la letra de Lo Divino” (16/22-12-2008) un interesante y esclarecedor artículo de María Victoria Hernández Pérez, cronista oficial de Los Llanos de Aridane, sobre la autoría de la letra del conocido villancico canario “Lo Divino”, donde ponía de manifiesto que una parte importante del texto había sido escrita y publicado por el poeta cordobés Antonio Fernández Grilo en 1880 (1ª edición).

Al final de su exposición llegaba a la siguiente deducción

Si tenemos en cuenta que fue a principios del siglo XX cuando el músico teguestero Fermín Cedrés Hernández (1844-1927) pasó a versión culta en pentagrama la melodía popular de *Lo Divino*, este villancico y su letra ya se encontraba posiblemente muy extendido desde mediados o finales del siglo XIX por la geografía canaria, especialmente por Tenerife, La Palma e incluso en Lanzarote.

Siguiendo en esta línea e intentando esclarecer un poco más los orígenes de este simbólico villancico queremos hablar de su música. La primera parte (ritmo binario) es una adaptación de “Lo Divino” (también llamado “El Divino”, “Gloria a Dios” o “Anunciar”) que interpretan los “Ranchos de Pascuas” desde fechas anteriores al S. XX. Probablemente también lo hacían las agrupaciones que cantan villancicos a “Lo Divino”, y que según creemos son el último eslabón en la cadena evolutiva de los Ranchos de Ánimas de Canarias.

En estos momentos algunos ranchos de pascuas de Fuerteventura y Lanzarote, siguen interpretando “Lo Divino”. En concreto los Ranchos de Tiscamanita y Tetir de Fuerteventura y Tías, Tinajo, Mácher y Yaiza de Lanzarote.

Aunque algunos de los grupos interpretan otros villancicos, “Lo Divino” lo han mantenido como parte de su acervo tradicional.

En Lanzarote, es en el municipio de Tías donde más se asentó esta pieza, puesto que el Rancho de Pascuas de Tinajo la aprendió de un antiguo rancho que había en la Asomada (barrio de Tías) y los Ranchos de Mácher (Tías) y Yaiza, actuales, se consideran herederos, también, de este Rancho de la Asomada.

El actual Rancho de Pascuas de Tinajo (Archinech) procede de uno de los ranchos que hubieron en aquella zona, en concreto el de Tajaste. En el libro que el investigador

Lorenzo Perera dedica a los ranchos de pascuas de Tinajo podemos leer en relación con esta pieza:

Se trata de una incorporación del rancho de Tajaste (“por el año55”). Fueron a aprenderlo en La Asomada, localidad del municipio de Tías:

“con permiso dellos, esa gente perdió el divino antiguo y nosotros lo conservamos; el divino viejoo eso lo perdieron ellos”. Quedó plenamente integrado en el rancho: “el divino es muy bonito y muy sagrao pa nosotros”. (Lorenzo, 2003, p. 120)

(Informante: Julián Pérez Betancor, 72 años en 2003)

Sabemos que en Tenerife hubieron Ranchos de Ánimas y de Pascuas, en concreto, tenemos referencias del Puerto de la Cruz (La Orotava) (Hernández, 2007) y Barranco Hondo (La Candelaria) (Fariña, 1981). El Rancho o Cofradía de ánimas de Barranco Hondo fue probablemente el último en desaparecer, en Tenerife, a principios del S. XX. Según un informante, que lo conoció de niño:

“Las Cántigas eran muy similares a las que se hacían en la noche de Pascuas y Nochebuena que entonces reciben el nombre de Lo Divino” (Fariñas, 1984, p. 602)

y también:

“La antigua costumbre de ir tocando y cantando por las casas mientras se recogían las limosnas se ha perdido, por lo menos para esta ocasión; no así en la noche de Pascuas donde se siguen reuniendo para cantar Lo Divino.”

(Fariñas, 1984, p. 602)

Según esta información que hemos podido confirmar, “Lo Divino” se sigue interpretando en Barranco Hondo manteniendo la tradición de la antigua Cofradía de ánimas.

Agradecemos a Francisco Pinto y a la A. F. “Chajoigo” de Bco. Hondo, la grabación que nos facilitaron y que hemos utilizado para compararla con las versiones de Fermín Cedrés y los Ranchos de Pascuas.

Estructuralmente, la versión de Fermín Cedrés tiene dos partes bien diferenciadas: la primera está escrita en ritmo binario (compás de 2/4) y la segunda, en donde aparece la letra de Fernández Grilo, en ritmo ternario (compás de 3/4).

Esta primera parte tiene: una introducción instrumental, el tema musical de 15 compases (voz acompañada), interrumpido hacia la mitad (compás 7) por un solo instrumental y cuando termina el tema musical y antes de repetirse, otro nexo instrumental de similares características que los anteriores.

A continuación podemos ver una transcripción musical, comparada, de la partitura de Cedrés, la A. F. Chajoigo y las versiones de los Ranchos de Pascuas de Tiscamanita, Tías y Tinajo²⁹⁷. Se han omitido las versiones de Tetir, Mácher y Yaiza por ser similares a las otras versiones.

²⁹⁷ La partitura de Cedrés que hemos utilizado es la original manuscrita (publicada en el mencionado artículo de M^a Victoria Hernández), las transcripciones de la música de los ranchos se han hecho a partir de los CDs que publicaron estos grupos y que aparecen citados en la bibliografía de este artículo y la versión de la A. F. Chajoigo nos la proporcionó Francisco Pinto. A ambos les estamos muy agradecidos.

Lo Divino Comparativa

Tradicional/F. Cedrés
Trans.: R. Suárez

Fermin Cedrés

A nun cia nues - tro can tar -
La tie rra Cie - lo y el Mar

Barranco Hondo

Va - mos a con - tar la his - to - ria de la sa - gra - da fa - mi - lia
San Jo - sé pi - de po - sa - da "pa" u - na es - po - sa que ve - ni - a

R. P. Tiscamanita

Glo - ria Dios en las al - tu - ras y en la Tie - rra dul - ce paz

R. P. Tías

Por tu i - ne - fa - ble a - le - grí - a Jo - se muy go - so zo - es - to - y

R. P. Tinajo

U - na pan - de - re - ta sue na yo no se por don - de va - a

9

Que ha - ci - do el re - den - tor oh
Pal - pi - tan lle - nos de a - mor

12

Cuan - do por el mun - do an - da - ba San Jo - sé y San - ta Ma - ri - a
que e - ra tier - na j - de - lí - ca - da y al se - re - no no dor - mi - a

15

en - tre tan - tas a - mar - gu ras lle na el pe - cho de so - laz
a Dios las gra - cias le do - y y el pa - ra bien a Ma - ri - a
ca - mi - nan - do ha - cia Be - lén has - ta lle - gar al por - tal

Figura 56. Transcripción musical del Tema “Lo Divino” (primera parte) en varias versiones

EN RELACIÓN CON LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL:

- Para que la comparativa fuera más evidente, hemos puesto todas las versiones en la misma tonalidad (Re Mayor) aunque la del Rancho de Tiscamanita y la A. F. Chajoigo se hacen en la tonalidad de La Mayor.
- Como se puede observar los motivos musicales son parecidos. La versión del Rancho de la Purísima de Tiscamanita es la que presenta mayor cuadratura formal, ya que el tema musical ocupa 16 compases: partiendo del acorde de Tónica (D=Re Mayor) y con algunas fluctuaciones, se llega al acorde de Subdominante (G=Sol Mayor), en el octavo compás, para terminar de nuevo en el acorde de tónica al final del tema.
- Los compases que aparecen vacíos se han dejado a propósito (no existen en la realidad) para hacer coincidir en lo posible, armónica y melódicamente, las cuatro versiones.
- La versión del Rancho de Pascuas de Tinajo es la más comprimida, puesto que hace en 14 compases y medio lo que idealmente se debería hacer en 16.
- En las versiones de los Ranchos, a la música le hemos añadido la letra del estribillo²⁹⁸.

Ciertamente la segunda parte de “Lo Divino”, en su versión culta, tiene forma de tajaraste. Así lo expresaba Elfidio Alonso²⁹⁹:

Rafael Hardisson no duda en conectar el trío de Lo Divino con el tempo aborigen del Tajaraste (nos referimos a la parte final, que se entonan con los versos que comienzan Madre del alma/ cesen tus penas), mientras que la otra melodía parece delatar una mayor modernidad
(1985, pp. 59-60)

A continuación comparamos la 2ª parte de “Lo Divino” en las versiones de Fermín Cedrés y la que se hace en Barranco Hondo (A. F. Chajoigo).

²⁹⁸ Una característica de los Ranchos es que cantan de forma responsorial (alternancia solista-coro), donde el coro suele hacer, en exclusividad o no, el estribillo en su intervenciones. En la versión de A. F. Chajoigo y las que se suelen hacer de la compilación de Cedrés también se alternan el solista y el coro pero no existe un estribillo.

²⁹⁹ Lo que Alonso llama “trío” es lo que nosotros hemos denominado 2ª parte. Creemos que la utilización de “trío” en este caso no es acertada puesto que la obra de Cedrés tiene 2 partes y un final instrumental que se puede considerar una variación de la segunda parte y la estructura musical “trío” tiene forma ABA.

Los versos que se utilizan en la versión de Cedrés son decasílabos (10 sílabas), medida que no se utiliza en los Ranchos de Ánimas y de Pascuas mientras que en Barranco Hondo se utilizan versos dodecasílabos (12 sílabas) habituales de estos grupos. Este hecho justifica la variación rítmica (anacrúsica) en el grupo Chajoigo para poder meter las dos sílabas de más de cada verso.

Por otro lado, en la versión “culta” hay una sola frase que se repite 4 veces en el tema musical, mientras que en “Lo Divino” de Barranco Hondo existe una segunda frase que se puede considerar una homofonía de la primera puesto que los acordes y el ritmo son los mismos.

"Lo Divino" (2ª Parte) Vers. F. Cedrés/Bco. Hondo

Tradicional
Trans.: R. Suárez

Solista FRASE A

♩ = 120

D G A⁷ D G A⁷ D

Ma dre-del al ma ce sen tus pe nas cal ma tu an-gus - tia por Dios no llo res

Solista Coro Solista

El ga-llo pin - ta-do con su cas - ca - bel El ga-llo pin - ta - do con su cas - ca - bel can

10

G A⁷ D G A⁷ D

Que ya ben - di-cen la No-che Bue-na los Re - yes Ma-gos y los pas - to-res

FRASE A' Coro

tan-do las Pas-cuas de Sarta I - sa - bel can tan-do las Pas cuas de Santa I -sa - bel

Figura 57. Transcripción musical del Tema “Lo Divino” (segunda parte) Cedrés/Bco. Hondo

Conocemos el origen de la letra en el Rancho de Pascuas de Tías, información que nos facilitó Julián Rodríguez y hemos podido confirmar: “Gozos en honor al Patriarca San José” (*Novenas y Devociones*. Madrid, 1930). Igualmente creemos que la letra que se utiliza en los Ranchos de Pascuas de Tinajo y Tiscamanita también es de origen culto.

La letra que se canta en “Lo Divino” (Bco. Hondo) probablemente pertenece a “Cho Morrocoyo”³⁰⁰,

Conclusión

A la vista de los ejemplos que se han mostrado y teniendo en cuenta que “Lo Divino” es un género musical de la tradición de los Ranchos anterior al S. XX, debemos descartar su origen culto (principios del S. XX).

Antes que nosotros la investigadora María Victoria Hernández defendía y justificaba la interpretación de este villancico previamente a su supuesta composición. Nuestra aportación ha sido poner en evidencia el parecido musical entre las distintas versiones (populares y culta).

No es nuestro propósito desmerecer al organista teguestero, Fermín Cedrés Hernández, al contrario, creemos que su versión de “Lo Divino” es una acertado arreglo de aires populares. Nuestra intención es que la autoría de “Lo Divino” sea de sus verdaderos hacedores: “Los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias”.

³⁰⁰ Apodo del poeta popular Antonio Víctor Alberto Alonso, nacido en 1878 en Barranco Hondo.

5. Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias: Transcripción de los Géneros Musicales

5.1. Introducción

Para hacer la transcripción de los géneros musicales tradicionales de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias hemos utilizado la grafía más conocida y utilizada (pentagrama, las notas musicales...) por dos razones fundamentales:

- 1) Nos parece lo suficientemente exacta como para hacer una buena aproximación de la música en estudio. Debemos tener en cuenta que los cantadores, que son los que ajustan más o menos los intervalos que emiten, están influenciados por la música tonal de la sociedad occidental en la que viven y que el mismo cantador en distintos momentos puede cantar de forma diferente.
- 2) En ningún caso hemos pretendido hacer un estudio minucioso y exhaustivo de cada pieza, más bien se trata de una primera aproximación a un repertorio bastante amplio que puede ser detallado por partes en futuras investigaciones.

5.2. Rancho de Ánimas de Arbejales-Terror

Los géneros musicales que se utilizan en el Rancho de Ánimas de Arbejales-Terror son “La Copla” y la “Deshecha”³⁰¹, ambos se desarrollan sobre un ritmo monótono de seis³⁰² tiempos y una estructura de versificación parecida al zéjel³⁰³ y rima asonante. Se diferencian en las tonadillas y el tamaño de los versos, que en las Coplas son de 8 sílabas y en la Deshecha de 12 (con dos hemistiquios de 6). Además la copla presenta una introducción (Encabezamiento) más elaborada que la deshecha, en la que simplemente se hace un estribillo de 2 versos endecasílabos monorrimos asonantados.

La temática de las letras puede ser cualquiera³⁰⁴ aunque por la función de estos grupos es mayoritaria la que se refiere a las ánimas.

³⁰¹ También se puede escribir “desecha”.

³⁰² Probablemente fue un ritmo de 7 tiempos como se hace en el Rancho de Valsequillo pero con el transcurrir de los años se simplificó omitiendo el incómodo 5º tiempo y quedándose en 6.

³⁰³ Se explica con detalle en el apartado dedicado a los géneros musicales de los Ranchos de Canarias.

³⁰⁴ Misterios, Santos y Vírgenes, “Novios”, “Agradecimiento”, “Cena”... Si tenemos en cuenta que se suele improvisar, cualquier tema que pida el limosnero (persona que da limosna) es posible.

La voz se mueve dentro de una escala modal y en un ámbito menor o igual a una octava. La altura a la que se interpretan las melodías puede variar toda vez que normalmente no hay una referencia armónica, y dependiendo del solista pueden haber variaciones de estilo dentro de esa melodía.

En las transcripciones que presentamos, hemos escogido a cantadores de “alante” de referencia en este grupo. La Copla³⁰⁵ presenta pocas variaciones de estilo y en la deshecha las versiones transcritas corresponden a Pedro Herrera Domínguez³⁰⁶ (modo eólico) y a Jesús Quintana Quintana³⁰⁷ (modo mixolidio). La altura de la melodía es la que mejor se adapta a los acordes de Re mayor y La mayor (los que se suelen utilizar), aunque como se ha dicho el cantador de “alante” canta a su libre albedrío, normalmente no los tiene en cuenta.

5.2.1. Copla

Como ya se ha dicho utiliza una estructura de versificación parecida al zéjel y versos de 8 sílabas con rima asonante. Además presenta un Encabezamiento con el Estribillo y un desarrollo parecido al leixapren medieval.

A continuación presentamos una tabla con la estructura y las especificaciones en la rima. Las letras: a, b, c, d... denotan las rimas que van apareciendo en el desarrollo de la pieza. La “m” se refiere a la rima de mudanza (cambio respecto a la rima principal que se introduce en el estribillo) y la “v” se refiere a la rima de vuelta a la rima principal que se presentó en el Estribillo inicial. El Redoble hace referencia a grupos de 3 versos, donde los dos primeros tienen igual rima (rima de mudanza) y el tercero tiene la rima principal (de vuelta).

En el desarrollo, los Respondedores (coro) repiten el primer verso de mudanza que hace el solista y después del verso de vuelta, el segundo verso del Estribillo.

³⁰⁵ Sin duda ha sido Pedro Ortega Domínguez (“Don Pedro”) el cantador de coplas más significativo de este grupo en el S. XX. No obstante la transcripción que presentamos utiliza la versión que suelen hacer los cantadores que se atreven con este género y que coincide con la parte del coro en el desarrollo de la pieza.

³⁰⁶ Antonio Sánchez Hernández y Antonio Herrera Hernández, dos grandes cantadores del Rancho de Ánimas de Arbejales, también usaban el modo eólico pero en la segunda variación (notas ascendentes en el 1º compás) y con algún ligero cambio de lo que aparece escrito en la transcripción que presentamos.

³⁰⁷ Fermín Cárdenes Cárdenes, otro de los grandes cantadores que ha tenido el Rancho de Ánimas de Teror, también utilizaba el modo mixolidio pero su versión era un poco más sencilla que la de Jesús Quintana pues siempre repetía el mismo motivo de 2 compases.

La “copla” termina cuando el cantador de “alante” repite el estribillo, inmediatamente, al darse cuenta de este hecho, se le suman los respondedores haciendo la expresiva tonadilla que ya se ha comentado y que realizó en sus 2 primeras intervenciones.

Tabla 30
Estructura de la “Copla”

Copla (Estructura de versificación)				
		Cantador de <i>alante</i> (solista)	Respondedores (coro)	
ENCABEZAMIENTO	PIE	Aunque muchos se perdían (a)		
		tres Ranchos permanecían (a)		
			Aunque muchos se perdían (a)	
			tres Ranchos permanecían (a)	
	DESARROLLO DEL PIE	Aunque muchos se perdían (a)		
		tres ranchos continuaron (b) (m)		
			Aunque muchos se perdían (a)	
			tres ranchos continuaron (b) (m)	
		tres ranchos permanecían (a)		
		a nuestros días llegaron (b)		
las almas ayudarían (a) (v)				
		tres Ranchos permanecían (a)		
REDOBLES	1º REDOBLE	Ahora vamos a nombrarles (c) (m)		
			Ahora vamos a nombrarles (c) (m)	
		Valsequillo y Arbejales (c)		
		y La Aldea resistían (a) (v)		
			tres Ranchos permanecían (a)	
	2º REDOBLE	Yo animo a los rancheros (d) (m)		
			Yo animo a los rancheros (d) (m)	
		continúen con su esmero (d)		
		las almas les pagarían (a) (v)		
			tres Ranchos permanecían (a)	
	N REDOBLE	Tantos redobles como decida el cantador de <i>alante</i>		
	FINAL	PIE*	Aunque muchos se perdían (a)	Aunque muchos se perdían (a)
			tres Ranchos permanecían (a)	tres Ranchos permanecían (a)

Nota: Estructura de versificación de una Copla. Ranchos de Ánimas de Canarias

La Copla se canta en modo eólico y tiene pocas variaciones melódicas en las distintas versiones. El tercer grado de la escala puede aparecer alterado medio tono ascendentemente.

Modo Eólico de Re



Figura 58: Escala del Modo Eólico de Re utilizada en la transcripción de la “Copla”. R. A. de Teror

En la transcripción que presentamos hemos añadido un ritmo armónico que va bien con la parte vocal. La melodía que hace el coro en sus dos primeras intervenciones es de una gran belleza expresiva y a partir de su tercera intervención es igual a la del solista.

Rancho de Ánimas de Teror

Copla

Tradicional
Trans: R. Suárez

Cantador de "alante"

Estribillo (Pie)

$\text{♩} = 120$

Aun - que mu-chos se_ per - di - - an
D A D

5

tres_ ran - chos per-ma ne - ci_ an
A D

Respondedores

Estribillo (Pie)

$\text{♩} = 120$

Aun - que mu-chos se_ per - di_ a_ n
D A D

13

tres_ ran - chos per-ma ne - ci_ an
A D

Figura 59: Transcripción de la "Copla". Rancho de Ánimas de Arbejales-Terror

5.2.2. Deshecha

Las deshechas se pueden cantar en modo eólico o mixolidio, en función de los intervalos que se hagan entre los grados de la escala.

Presenta una estructura de versificación parecida al zéjel e igual que la que se utiliza en la copla.

En su ejecución comienza el solista con el Estribillo (2 versos dodecasílabos con igual rima) que repite el coro a continuación con una tonadilla diferente.

En su alternancia con el solista, el coro repite el 1º verso de mudanza o después del verso de vuelta (con la rima principal que se dio en el Estribillo) el segundo verso del Pie (en el ejemplo que ofrecemos a continuación sería: *hoy en Gran Canaria tres ranchos quedaban*)

La deshecha termina cuando el solista vuelve a hacer el Pie (Estribillo) y desde que el coro se da cuenta de este hecho lo acompaña. El primer verso tiene una entonación conclusiva, diferente a la que ha hecho hasta ese momento y el 2º verso se entona como se ha hecho en el coro.

Tabla 31

Estructura Deshecha

Deshecha (Estructura de versificación) (Versos de 12 sílabas con 2 hemistiquios de 6)				
		Cantador de <i>alante</i> (solista)	Respondedores (coro)	
ENCABEZAMIENTO	PIE (ESTRIBILLO)	Donde hubieron tantos que no se contaban (a)		
		hoy en Gran Canaria tres ranchos quedaban (a)		
			Donde hubieron tantos que no se contaban (a)	
			hoy en Gran Canaria tres ranchos quedaban (a)	
REDOBLES	1º REDOBLE	Rancho Valsequillo Rancho de La Aldea (b) (m)		
			Rancho Valsequillo Rancho de La Aldea (b) (m)	
		Rancho de Arbejales en esta tarea (b) esta tradición ellos conservaban (a) (v)		
			hoy en Gran Canaria tres ranchos quedaban (a)	
	2º REDOBLE	Todos parecidos todos diferentes (c)		
			Todos parecidos todos diferentes (c)	
		hacen falta agallas son unos valientes (c) rogar por las almas ellos les cantaban (a) (v)		
			hoy en Gran Canaria tres ranchos quedaban (a)	
	N REDOBLE	Tantos redobles como decida el cantador de <i>alante</i>		
	FINAL	PIE	Donde hubieron tantos que no se contaban (a)	Donde hubieron tantos que no se contaban (a)
			hoy en Gran Canaria tres ranchos quedaban (a)	hoy en Gran Canaria tres ranchos quedaban (a)

Nota: Estructura de versificación de una Deshecha. Ranchos de Ánimas de Canarias

La deshecha se canta en modo eólico o mixolidio³⁰⁸ y hay algunas variaciones en función del solista que la interprete, siendo estable la parte del coro.

A continuación, la deshecha en modo eólico y en la versión de Pedro Herrera Domínguez y Antonio Herrera Hernández (Pedro empieza su intervención manteniendo la misma nota mientras Antonio hace una escala ascendente). Las dos voces están superpuestas en la transcripción musical.

Modo Eólico de Fa#



Figura 72: Escala del Modo Eólico de Fa# utilizada en la transcripción de la “Deshecha”. R. A. de Teror

El 5º y 6º grados de la escala pueden aparecer en su estado normal o estar alterados:

Modo Eólico de Fa# alterado



Figura 73. Escala del Modo Eólico de Fa# con el quinto y sexto grados alterados

³⁰⁸ En función de los intervalos en los grados de la escala que se utilicen al cantar

Rancho de Ánimas de Teror

Deshecha (Modo Eólico)

Tradicional
Trans: R. Suárez

♩=120
Estrillo (Pie)

Cantador de "alante"

Don de hu bie - ron tan - to - s que no se - con - ta - ba - n

5 hoy en Gran Ca - na - ria - tres Ran chos que - da - ban

9 Estrillo (Pie)

Respondedores

Don de hu bie - ron tan - tos que no se - con - ta - ban
hoy en Gran Ca - na - ria - tres Ran chos que - da - ban

13

Don - de hu bie - ron tan - tos que no se - con - ta - ban
hoy en Gran Ca - na - ria - tres Ran chos que - da - ban

FINAL
Estribillo (Pie)

17 Cantador de "alante"

Don-de hu bie - ron tan-to - s que no se__ con - ta - ba - n

D A

21 Respondedores

hoy en_ Gran Ca - na - ria - tres Ran chos_ que - da - ban

A

Figuras 74-75: Transcripción de la “Deshecha” (modo eólico). Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror

Y la Deshecha en Modo Mixolidio:

Modo Mixolidio de Mi

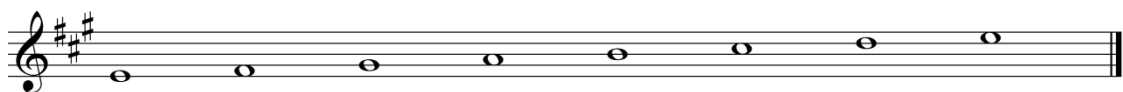


Figura 76. Escala del Modo Mixolidio de Mi

Rancho de Ánimas de Teror

Deshecha (Modo Mixolidio)

Tradicional
Trans: R. Suárez

120
Estribillo (Pie)

Cantador de "alante"

Don-de hu bie - ron tan-to - s que no se - con - ta - ba - n

D A D A

5

hoy en Gra - Ca - na - ria tres Ran chos que - da - ban

D A D A

9
Estribillo (Pie)

Respondedores

Don de hu bie - ron tan - tos que no se - con - ta - ban

D A D A

13
Estribillo (Pie)

hoy en Gran Ca - na - ria - tres Ran chos que - da - ban

D A D A

2

17 FINAL

Cantador de "alante"

Don-de hu bie - ron tan-to - s que no se con - ta - ba - n

D A D A

21

Respondedores

hoy en Gran Ca - na - ria - tres Ran-chos. que - da - ban

D A D A

Figuras 65-66. Transcripción de la “Deshecha” (modo mixolidio). Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror

5.3. Rancho de Ánimas de la Aldea

En el Rancho de Ánimas de la Aldea se utilizan tres géneros musicales: la copla, la deshecha y un tema instrumental que interpreta el grupo cuando se desplaza, con la flauta de caña como solista. La copla utiliza versos de 8 sílabas, y la deshecha de doce con dos hemistiquios de seis. Ambas con rima asonante. El ritmo, siempre sobre un compás de 7 tiempos, tiene una acentuación diferente al del Rancho de Valsequillo (mayor énfasis en la 3ª y 6ª parte), por lo tanto rítmicamente la estructura interna del compás es 2/4[^]+3/4+2/4

Ritmo R. A. de La Aldea

Figura 67. Ritmo base en el Rancho de Ánimas de La Aldea

Con el tiempo la estructura de la copla se simplificó.

Sánchez, ranchero mayor del grupo, nos informa de que antes se hacía la “copla y deshecha de cena”, algo que se ha perdido en el Rancho de La Aldea. Bendecir la Mesa, “La Santa Cena”, era habitual en su niñez. Recuerda que con su abuela se rezaba el Rosario antes de cenar y después se recogía el mantel y se daban gracias. A continuación se le rezaba a las ánimas. Probablemente el ritual de “Doblar el Paño” que se hace en los Ranchos de Ánimas de Gran Canaria es una representación de este acto.

Aunque la guitarra que hay en el grupo no tiene una función armónica, en las transcripciones que ofrecemos hemos puesto acordes que van bien con las variaciones de entonación y con la altura que se ha considerado en la melodía, aunque como se ha dicho en varias ocasiones (ver géneros musicales en los Ranchos de Ánimas y de Pascuas), el cantador de “alante” canta sin referencia armónica, a la altura que le parece o le conviene.

4.3.1. Copla

Como se ha dicho tiene una estructura zejelesca con versos octosílabos y rima asonante. En este grupo la introducción de esta pieza (encabezamiento) se ha simplificado.

La estructura de la Copla³⁰⁹ es la que presenta el cantador de “alante” y se compone de 7 versos: 8a, 8a, 8a, 8b, 8a, 8b, 8a donde el primero es igual al tercero y el segundo igual al quinto. Utilizando el ejemplo que se siguió en el Rancho de Ánimas de Teror:

1 Aunque muchos se perdían (a)

2 tres Ranchos permanecían (a)

3 Aunque muchos se perdían (a)

4 tres ranchos continuaron (b) (m)

³⁰⁹ Este género musical se llama “Pascuas” en los Ranchos de Lanzarote y Fuerteventura.

5 tres ranchos permanecían (a)

6 a nuestros días llegaron (b) (m)

7 las almas ayudarían (a) (v)

Donde a y b representan las dos rimas que se utilizan y m=mudanza (rima distinta de la principal) y v=vuelta (rima principal). La rima principal es la que se presenta en los dos primeros versos (Estribillo o Pie)

En el Rancho de Ánimas de La Aldea, con el tiempo, se suprimieron los dos versos centrales (3 y 4) y por otro lado el coro repite el verso 5 después del solista, algo que no se hace en el Rancho de Teror ni en el de Teguisse.

La Copla en el Rancho de la Aldea se hace en modo Mixolidio, utilizaremos el modo mixolidio de mi porque nos parece una tesitura adecuada³¹⁰.

Modo Mixolidio de Mi

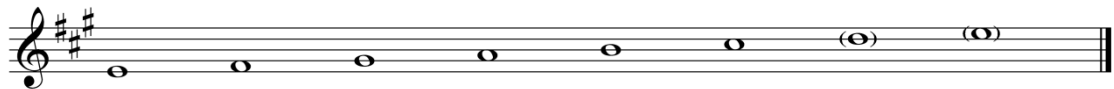


Figura 68. Modo Mixolidio de Mi. Copla Rancho de Ánimas de La Aldea. Las notas entre paréntesis no se utilizan

³¹⁰ Se debe tener en cuenta que el solista elegirá la tesitura que considere más oportuna.

Rancho de Ánimas de La Aldea

Copla

Tradicional
Trans: R. Suárez

♩=140

Au - n -

que mu - chos se per - dí - an

tres ran - chos per - ma -

ne - cí - a - n

Figura 69. Transcripción de la “Copla”. Rancho de Ánimas de La Aldea

Deshecha

La deshecha, como en los Ranchos de Teror, Valsequillo y Tegui se desarrolla en modo Mixolidio, hemos utilizado el modo mixolidio de mi como en los Ranchos de Teror y Tegui porque nos parece una tesitura adecuada.

Modo Mixolidio de Mi

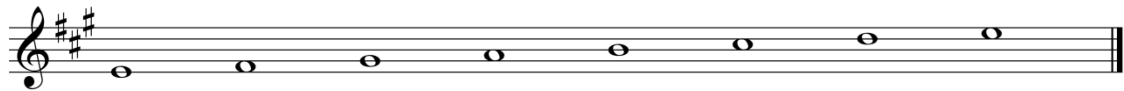


Figura 70. Escala del Modo Mixolidio de Mi

Rancho de Ánimas de La Aldea

Deshecha

Tradicional
Trans: R. Suárez

♩=140

4 Solista/Coro (Estribillo o Pie)

Don-de hu-bie - ron - tan - tos que no - se - con - ta - ba - n hoy en - Gran ca - na - ria tres ran - chos - que - da - ba - n

7

10

Figura 71. Transcripción de la deshecha en el modo Mixolidio de Mi. Rancho de Ánimas de La Aldea

5.3.3. Tonadilla de flauta

Esta pieza se ejecuta cuando el rancho se desplaza a los lugares en los que va a cantar, con la intención de avisar de su presencia a los vecinos del lugar. Una flauta de caña, como las que utilizan los pastores en las cumbres de Gran Canaria³¹¹ actúa como instrumento solista y el resto de instrumentos musicales llevan el soporte rítmico característico de este grupo y que es similar al del Rancho de Pascuas de Teguisse.

La afinación y notas de la flauta no son exactas (ver apartado dedicado a la organología)

A continuación ofrecemos la transcripción musical de esta pieza:

³¹¹ Ver el apartado dedicado a la organología de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.

Rancho de Ánimas de La Aldea

Toque de flauta

Tradicional
Trans.: R. Suárez

$\text{♩} = 140$

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a flute staff (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked as quarter note = 140. The key signature is one flat (B-flat major or F minor). The time signature is 7/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The flute part has rests in the first system and enters in the second system with a melodic line. Chord markings 'C' and 'G' are placed above the piano accompaniment staves.

4

7

Figura 72. Tonadilla de la Flauta. R. A. de La Aldea

5.4. Rancho de Ánimas de Valsequillo

En estos momentos, y probablemente también en la mayor parte del S. XX, se utiliza un único género musical, “La Deshecha”.

No es raro que desapareciera o no se adoptara cuando se formó este rancho “La Copla”, el otro género musical que sí se interpreta en los otros ranchos de ánimas. La principal razón es de carácter práctico: en el mismo tiempo, cantando por deshecha se dicen más cosas (texto, letra)³¹² y esto quiere decir que se le pueden cantar a más personas y por tanto “recaudar” más limosna y no olvidemos que esta es la función original de estos grupos.

Por otra parte cantar por “Copla” es más difícil y el encabezamiento (introducción) de la estructura de versificación es más complejo.

La estructura de la deshecha, se ha explicado en el apartado dedicado a los géneros musicales y en el apartado dedicado al Rancho de Ánimas de Teror.

A continuación vamos ver el acompañamiento armónico-tonal que se utiliza en este grupo y que debió ser una adaptación que se produjo en algún momento a partir del S. XIX, cuando ya las leyes tonales estaban afianzadas en la música culta.

Rancho de Ánimas de Valsequillo
Ritmo y acordes

Tradicional
Trans.: R. Suárez

Ritmo y Acordes

Figura 73. Ritmo y acordes en el Rancho de Ánimas de Valsequillo.

³¹² Es fácil hallar la proporción de texto que se gana cantando en deshecha ya que en el mismo tiempo se dice un verso dodecasílabo (12 sílabas) mientras con la copla se dice uno octosílabo (8 sílabas). Por tanto con una deshecha en el mismo tiempo se dice $12/8=3/2=1,5$ veces más texto. Para que se comprenda con un ejemplo, cantando por coplas serían necesarios 7,5 minutos para decir el mismo texto que cantando por deshecha se dice en 5 minutos.

5.4.1. Deshecha

La deshecha en el Rancho de Ánimas de Valsequillo se canta en modo mixolidio y cuando los cantadores tienen en cuenta los acordes en el modo mixolidio de Re

Modo Mixolidio de Re



Figura 74. Modo mixolidio de re. Modo en el que se suele cantar en el R. A. Valsequillo.

A continuación les presentamos la transcripción de una deshecha en la versión de Antonio Sánchez, uno de los grandes cantadores que ha tenido el Rancho de Valsequillo. Las 2 voces en algunos compases corresponden a variaciones melódicas que hace el solista en sus diferentes intervenciones en la grabación que transcribimos. La letra que se ha puesto, y que coincide con la que se utilizó en las transcripciones del Rancho de Ánimas de Teror, la hemos creado nosotros. Igual que ocurre en el Rancho de Ánimas de Arbejales-Terror, al final de la pieza, el cantador de “alante” vuelve a hacer el estribillo y en el segundo verso del mismo se suma el coro haciendo una variación conclusiva en su melodía.

Rancho de Ánimas de Valsequillo

Deshecha

Tradicional
Trans.: R. Suárez

♩=120 Solista

Don-de hu - bie - ron tan - to - s que no se con - ta - ba - n
hoy en Gran Ca - na - ria tres ran - cho - s que - da - ba - n

5 Coro

Don - de hu - bie - ron tan - tos que no se con - ta - ba - n
hoy en Gran Ca - na - ria tres ran - chos que - da - ba - n

FINAL
9 Solista

Don-de hu - bie - ron tan - to - s que no se con - ta - ba - n

13 Coro

hoy en Gran Ca - na - ria tres ran - chos que - da - ban

Figura 75. Transcripción de una deshecha. Rancho de Ánimas de Valsequillo

5.4.2. Canto al trasladarse

Dentro del interesante Proyecto Pedagógico que lleva el profesor Juan José Monzón en el CEO Juan Carlos I de Valleseco, ha puesto en uso, pues ya casi no se hacía, la letra de una coplilla que cantaba el Rancho de Ánimas de Valsequillo (grupo al que pertenece) cuando se trasladaba caminando de un sitio a otro y que servía como reclamo para los vecinos. Esta práctica era habitual en estos grupos, pero en algunos ya se ha perdido.

La letra dice:

Con que hay que linda con que hay que buena

con que hay que linda la media nueva

dice Fernando que si tuviera

una camisa se la pusiera

Como se puede ver se trata de versos dodecasílabos (12 sílabas) y decasílabos (10 sílabas) con monorrima asonantada. Se repite al unísono tantas veces como sea necesario. No es canto responsorial.

Rancho de Ánimas de Valsequillo

cantiga para desplazarse

Tradicional
Trans.: R. Suárez

♩=120
Cantadores

Con que hay que lin - da
Di - ce Fer-nan - do

4

con que hay que bue - na con que hay que lin - da la me-dia nue - va
que si tu vie - ra u - na ca-mi - sa se la pu-sie - ra

Figura 76. Tema que se cantaba cuando el Rancho de Valsequillo se trasladaba de un lugar a otro

5.5. Rancho de Pascuas de Teguisse

El Rancho de Pascuas de Teguisse tiene 4 géneros musicales en su repertorio, los más antiguos que se conservan en los Ranchos de Lanzarote:

1. El “Corrido Antiguo” es la primera pieza que interpreta el Rancho en la “Pastorada” de Noche Buena. Una vez que el grupo entra en la Iglesia, en su papel de pastores, anuncian el nacimiento del Redentor.
2. El “Salto”. Una vez que llegan al Portal de Belén adoran al Niño haciendo una vistosa danza (Besapié) en la que no dan la espalda a la imagen de Jesús y ejecutan una

serie de saltos (de ahí su nombre) y posturas reverenciales. Con este gracioso baile salen de la Iglesia, de espaldas, seguidos de la imagen del Niño. Una vez fuera de la Iglesia de Guadalupe, en la Plaza de San Miguel, hacen una procesión y vuelven a entrar.

3. Ya dentro de la Iglesia, en la posición del altar, el rancho interpreta la “Deshecha”, mientras, delante, se colocan los niños que hacen de San José, María³¹³ y los Ángeles, para dar posibilidad, a las personas que lo deseen, de hacer el Besapie³¹⁴ a Jesús.

4. Por último se interpreta las “Pascuas”, quizás la cántiga más alegre de las que hace el rancho y en la que varios cantadores se turnan en la parte solista.

ANÁLISIS Y TRANSCRIPCIÓN DE LOS GÉNEROS MUSICALES

Introducción

Se utilizan dos compases diferentes para los 4 géneros musicales que se han dicho:

1. Compás de 7 tiempos (nosotros lo hemos transcrito en forma de 7/4).
2. Compás de 4 tiempos (nosotros lo hemos transcrito en forma de 4/4), solo en las “Pascuas”.

Creemos que un principio solo se utilizaba un compás de 7 tiempos para todo el repertorio pero con los años el ritmo de las “Pascuas” se regularizó a un compás de 4 tiempos. Con esta medida se facilita su ejecución, algo que se agradece teniendo en cuenta que, a nuestro parecer, es la pieza más difícil de cantar.

Otro dato que corrobora que antiguamente las Pascuas se debieron cantar a 7 tiempos es que en los Ranchos de Ánimas de Gran Canaria se sigue haciendo con ese compás irregular³¹⁵ la “Copla”, género musical equivalente³¹⁶.

³¹³ En esta representación hay dos posibilidades: si el cura de la parroquia se presta a ello, es él quien coge al Niño, y si no, esta función la realiza la niña que ha hecho de Virgen en la “Pastorada”.

³¹⁴ Igual que hicieron anteriormente los pastores, las personas que se encuentran en la Iglesia, y lo desean, se acercan, ordenadamente, hasta la imagen de Jesús, le hacen una pequeña reverencia y besan sus pies.

³¹⁵ En el Rancho de Ánimas de Teror el ritmo se simplificó y pasó de 7 a 6 tiempos.

³¹⁶ Ver el apartado dedicado a los géneros musicales de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias.

La estructura de versificación de la “Deshecha” es de tipo zejelesco con versos de mudanza y versos de vuelta a la rima principal (la que se presentó en el Pie o Estribillo inicial). Los versos en las deshechas son de 12 sílabas, con 2 hemistiquios de 6 sílabas.

Las “Pascuas” tienen la misma estructura que el Encabezamiento o Introducción de las “Coplas” que hacen los Ranchos de Ánimas de Gran Canaria:

verso 1 (8a) verso 2 (8a) (primero el solista y después el coro)

verso 1 (8a) verso 3 (8b) (primero el solista y después el coro)

verso 2 (8a) verso 4 (8b) verso 5 (8a) (lo hace el solista y el coro responde con el verso 1)

El “Corrido Antiguo” tiene una estructura de versificación y forma de cantarse sencilla, similar a la del Romance cuando se hace en modo responsorial, es decir:

Versos octosílabos con monorrima en los versos pares y el coro siempre repite el estribillo que presentó al principio el solista: dos versos con la misma rima e igual rima que los versos pares del poema.

En todos los géneros, la rima es asonante.

Las transcripciones que presentamos a continuación están en la tonalidad aproximada que se escucha en las grabaciones de 1980 y 1991, en el registro de 2006 se canta un tono por encima.

Antes de que empiece el solista, en los géneros musicales cantados, hay una introducción de varios compases en los que progresivamente se van incorporando todos los instrumentos. En las dos primeras grabaciones (1980 y 1991) empiezan las guitarras y en la grabación de 2006 empieza el timble.

5.5.1. Pascuas

Las “Pascuas” es el género musical equivalente a las “Coplas” de los Ranchos de Ánimas, su estructura de versificación es la misma, la única diferencia, como ocurre en el “Corrido” y la “Deshecha” es que el coro canta el primer verso del estribillo en lugar del segundo.

Aunque las posiciones de los acordes que ponen los tocadores de cuerda son D (RE) y A7 (LA7) al estar afinados los instrumentos tan bajos suenan los acordes de B (SI) y F#7 (FA#7) dos tonos más abajo (versión de 2006) sin embargo por coherencia con las transcripciones del “Corrido” y la “Deshecha” se han tomado los acordes de A (LA) y E (MI7).

En relación con la melodía hay que decir que aunque se sigue utilizando el modo Mixolidio de Mi, aparecen modulaciones en el 3º grado (alterado medio tono bajo, sol natural) y en el 7º grado (alterado medio tono alto, re sostenido) en algunas partes de la partitura.

Probablemente, como ocurrió con la regularización del compás también pudieron aparecer estas modulaciones accidentales como un elemento evolutivo más de esta pieza.

Tabla 32

Transcripción, letra de las “Pascuas” (parte de los 2 primeros solistas).

Solista	Coro
Vamos a explicar cantando (P11) lo que estamos celebrando (P12)	} PIE1
vamos a explicar cantando el nacimiento de Dios	} M1
lo que estamos celebrando del siglo que sucedió en que sitio como y cuando	P11
Ya se rompió la cadena (P21) ya dio luz a las tinieblas (P22)	} PIE2
ya se rompió la cadena vistió el mundo de alegría	} M2
ya dio luz a las tinieblas porque nació de María hecho del Cielo y la Tierra	P21
Rancho de Pascuas de Teguisse (Grabación de 2006)	

Las Pascuas en el Rancho de Teguisse se cantan en Modo Mixolidio, donde el 3º y 7º grados pueden estar alterados

Modo Mixolidio de Mi

Pascuas R. P. Teguisse

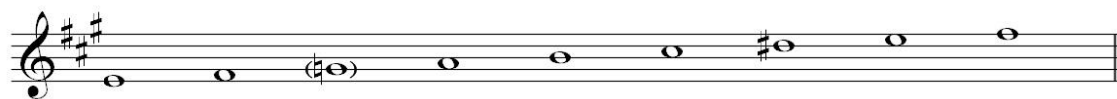


Figura 77. Modo Mixolidio de Mi con alteraciones. "Pascuas" R. P. Teguisse

Pascuas

Rancho de Pascuas de Teguisé

Trans: R. Suárez

Cantador de alante 1

$\text{♩} = 80$

Va - mos a ex - pli - ca - ar can

6

ta - n - do lo que es - ta - mos ce - le - bra - n -
e - l na - ci - mien - to de Dio - - -
ya

11 Respondedores

do Va - mos a ex - pli - ca - ar can - ta - n -
s

16

do lo que es - ta - mos ce - ce - le - bra - n -
e - l Na - ci - mien - to - to de Dio - - -

21 Cantador de alante1

do - Va - - mos Lo - os que es ta - - mos ce - - ce-le-

25

bra - n - do del si - glo que su - ce - dio - -

30 Respondedores

- - en que si - tio co - mo y cuan - - do

34 Cantador de alante2

Va - mos a ex - pli - ca - ar ca - n ta - - n - do Ya se

Figuras 78-79. Transcripción de las “Pascuas” (Grabación de 2006). Rancho de Pascuas de Tegui.

5.5.2. Deshecha

En la forma responsorial en la que se ejecuta la Deshecha, cuando el solista vuelve a la rima principal (verso de vuelta) el coro responde con el primer verso del Pie (Estribillo). En los Ranchos de Ánimas de Gran Canaria, el Coro repite el segundo verso. También, a diferencia de los Ranchos de Ánimas, los versos de mudanza se cantan dos veces, tanto en la parte solista como en el coro.

La “Deshecha”, como el “Corrido” se hace en Modo Mixolidio, pero a diferencia de aquel se utilizan todos los grados de la escala.

Tabla 33

Transcripción, letra de la “Deshecha”

Cantador de “alante” (Solista)	Respondedores (Coro)
Se celebra hoy en el mundo entero (P1) la Natividad del Rey de los Cielos (P2) } PIE=(P1+P2)	PIE
[Allá en una cueva cerca de Belén ³¹⁷ (x2)]M1	M1
Dentro de un pesebre a un niño hallaréis le alagan sus padres con cariño tierno	P1 ³¹⁸
[A su santa madre se lo presentaron (x2)] M2	M2
María y su hijo ambos se miraron que dulce mirada que grato consuelo	P1
Mientras los pastores bajan hasta el llano (x2)] M3	M3
Al nacer el Niño tómanlo en sus manos Gabriel y Miguel príncipes del Cielo	P1
Se celebra hoy en el Mundo entero (P1)	La Natividad del Rey de los Cielos (P2)
Rancho de Pascuas de Teguisse (Grabación de 1980)	

³¹⁷ Este verso no está en el escrito de Nanino

³¹⁸ En los Ranchos de Ánimas de GC se repite el 2º verso, igual que en las coplas (pascuas en LZ), cotejar con el R. de La Aldea

A continuación la transcripción del Pie o Estribillo inicial, cantando primero por el solista y luego por el coro. Como se ha dicho en el “Corrido Antiguo” las posiciones de los acordes son D (RE), G (SOL), A (LA) pero, al afinarse muy bajo los instrumentos de cuerda, lo que suena es A (LA), D (RE), E (MI). La transcripción se ha hecho en función de lo que suena.

La deshecha se interpreta en Modo Mixolidio

Modo Mixolidio de Mi Deshecha R. P. Teguisse



Figura 80. Modo Mixolidio de Mi. Deshecha Teguisse

Deshecha

Rancho de Pascuas de Teguisse

Tradicional

Trans.: R. Suárez

Cantador de alante (Pie o Estribillo)

♩=90

Se - ce - le -

bra ho - y en el mun - do en - te - ro

la Na - ti - vi - da - del Rey de -

los Cie - los Se - ce - le - bra ho -

la Na - ti - vi - da -

- y en el mun - do en - te - ro

- d del Rey de los Cie - los

Figura 81. Transcripción del Pie de la Deshecha (primero el solista y luego el coro).

R. P. Teguisse.

A continuación el solista desarrolla la cántiga con versos de mudanza y versos de vuelta a lo que el coro responde una vez con el verso de mudanza y otra con el primer verso del Pie (Estribillo). Como se ha dicho, tanto el solista como el coro cantan dos veces el verso de mudanza. A continuación la transcripción de la primera estrofa o redoble del desarrollo:

Deshecha
Rancho de Pascuas de Teguisse

Tradicional
Trans.: R. Suárez

Estrofa

$\text{♩} = 90$
Cantador de alante (Estrofas)

A llá en u - na cue - - va cer - ca de - -

Be - lé - n A - llá en u - na cue - -

-va cer - ca de - - Be - lén - A llá en u -

na cue - - va cer - ca de - - Be - lé - n

Respondedores

Figura 82. Primer redoble (estrofa) de la “Deshecha”. R. P. de Teguisse (grabación de 1980)

La “Deshecha” termina cuando el cantador de “alante” hace el 1º verso del Estribillo. Los respondedores terminan la cántiga haciendo el 2º verso que lo completa.

Rancho de Pascuas de Teguisse Final de la "Deshecha"

Tradicional
Trans.: R. Suárez

♩=100 FINAL (Cantador de alante) (1ª parte del Pie)

Se ce - le - bra ho - - y en el mun -

4 Respondedores (2ª parte del Pie)

do en - te - ro la Na - ti - vi - da - -

7

-d del Re - y de los Cie-los

Figura 83. Final de la “Deshecha”. Rancho de Pascuas de Teguisse (grabación de 1980).

5.5.3. Corrido (Antiguo)

El ritmo del Corrido Antiguo del “Corrido Antiguo” y la “Deshecha” es el mismo:

Ritmo y acordes R. P. Teguisse (LZ)

Tradicional

D(Re)(I) _____ G(Sol)(IV) D(Re)(I) G(Sol)(IV) A(La)(V)

Figura 84. Ritmo y acordes del “Corrido Antiguo” y la “Deshecha”. R. P. de Teguisse

Aunque los tocadores hacen los acordes que se muestran en la imagen (D (Re), G (Sol), A (La)), al afinar tan grave, lo que se escucha puede sonar hasta 2 tonos y medio por debajo. La transcripción se ha realizado en función de lo que se escucha y por tanto los acordes que aparecen en la partitura son: A (La), D (Re) y E (Mi).

Cada intervención (Solista o Coro) son 2 versos octosílabos (4 compases musicales).

Para terminar el Corrido Antiguo se repite el primer verso del estribillo (no se hace el segundo), primero el solista y luego el coro.

Tabla 34

Transcripción de la letra del “Corrido Antiguo”

Solista	Coro
Cantemos con alegría ya nació el dulce Mecías	PIE (P1+P2)
	PIE
Para Belén va María San José y su compañía	PIE
	PIE
Gabriel trajo la embajada que el Padre Eterno le envía	PIE
	PIE
Anunciar a los pastores del Niño Dios la venida	PIE
	PIE
...	
Tantas estrofas como decida el cantador de “alante”	
(P1)x2	(P1)x2

Estribillo (Pie), las tres primeras estrofas y el final del “Corrido Antiguo”. Rancho de Pascuas de Teguisse (Grabación de 1980)

El Corrido Antiguo se canta en modo Mixolidio

Modo Mixolidio de Mi



Figura 97. Modo Mixolidio de Mi

El tercer grado de la escala no se utiliza en la melodía.

Corrido Antiguo

Rancho de Pascuas de Teguisse
Transcripción: R. Suárez

$\text{♩} = 90$

Cantador de "alante" (Solista)

Can - te - mos con a - le gri -

5 Respondedores (Coro)

-a ya na - ció el dul - ce - me - ci - as Can - te - mos con a - le gri -

9 Cantador de "alante" (Solista)

-a ya na - ció el dul - ce - me - ci - as Pa - ra Be - lén va Ma - ri -
Ga - briel tra jo a la em - ba - ja -
A - nun - ciar - le a los pas - to -

13 Respondedores (Coro)

a San Jo - sé y su com - pa - ñi - a Can - te - mos
da que el Pa - dre e - ter - no le en - ví - a
-res del Ni - ño Dios la ve - ni - da

16

con a - le gri - a ya na - ció el dul - ce - me - ci -

Figura 86. Transcripción del Corrido Antiguo. Rancho de Pascuas de Teguisse

5.5.5. Salto



Figura 87. Rancho de Pascuas de Teguiise haciendo “el Salto”. Encuentro de Ranchos de 2008 en la Basílica Ntra. Sra. del Pino de Teror (Foto de O. Vizcaíno).

La peculiaridad de esta pieza es que no se canta y se baila: danza de adoración de los pastores al Niño Jesús.

Es la única danza de este tipo que ha sobrevivido. Aunque sabemos que la mayoría de los Ranchos de Pascuas que existen hoy tenían una danza similar y también el Rancho de Ánimas de La Aldea, desgraciadamente, se han perdido.

Los danzantes (“saltadores”) tocan la pandereta a la vez que siguen el ritmo con pequeños saltos hacia atrás, siempre de cara a Jesús y de espaldas al público que queda detrás.

Como ocurre con los otros géneros musicales, los tocadores de cuerdas ponen las posiciones de unos acordes: G (SOL), D (RE) y A7 (LA7), pero al estar afinados los instrumentos muy bajos, suenan otros dos tonos y medio más abajo³¹⁹: D (RE), A (LA) y E (MI7).

³¹⁹ Grabaciones de 1980 y 1991. En la grabación de 2006 suenan un tono y medio más bajos: E (MI), B (SI) y F#7 (FA#7).

El tema rítmico-armónico ocupa 2 compases irregulares de 7 tiempos que se repiten las veces que sean necesarias mientras dura la danza.

El timple lleva la variación rítmica más compleja y esta puede variar en función del tocador. Por ejemplo, las grabaciones de 1980 y 1991 se diferencian en la ausencia o no de ligaduras (ver transcripción).

"Salto"
Rancho de Pascuas de Teguisse

Tradicional
Trans.: R. Suárez

♩=100
D Pieza instrumental

A E7 A

Figura 88. Transcripción del “Salto” (Grabaciones de 1980 y 1991). Rancho de Pascuas de Teguisse.

5.6. Rancho de Pascuas de Tías

La mayoría de las letras que se cantan desde la segunda mitad del S. XX en el repertorio tradicional del Rancho de Pascuas de Tías, se las dictó Pepe Bermúdez a Benigno Díaz de memoria, cuando llegaba al final de su vida y se encontraba enfermo y encamado, no obstante con buen humor, reprendía a Benigno llamándole “cabeza de calabaza” cuando no entendía algo de lo que le decía.

Las 3 piezas tradicionales que ha conservado el Rancho de Pascuas de Tías son:

- “El Corrido”: se interpreta justo antes de empezar la Misa.
- “La Contradanza”: cuando la misa era en latín³²⁰, se interpretaba en el momento de la Consagración, ahora se hace después de ese acto.
- “Lo Divino”: se suele interpretar durante el Besapié, al final de la misa.

Antiguamente se sabe que también se interpretaban: “Las Deshechas”, “El Corrido Antiguo” y “Las Pascuas”.

³²⁰ El Concilio Vaticano II (1962-1965) determinó importantes reformas en la Iglesia Católica, entre ellas utilizar la lengua vernácula en la liturgia. Sería a finales de la década de los años 60 del S. XX cuando los cambios se llevaron a efecto.

El resto de los temas que interpreta el grupo son arreglos de villancicos populares o composiciones de Benigno Díaz.

5.6.1. El Corrido (Nuevo)

El género conocido como “Corrido” en el Rancho de Pascuas de Tías es el que hemos denominado “Corrido Nuevo” en la clasificación de géneros musicales en los Ranchos de Ánimas y de Pascuas que hemos hecho (ver apartado correspondiente).

Sabemos que también se interpretaban las “Pascuas”, las “Deshechas” y el “Corrido Antiguo” pero estas modalidades no se interpretan desde la segunda mitad del S. XX.

En el Rancho de Pascuas de Tías se utiliza una estructura estrófica de tipo zejelesco, similar a las composiciones que cantan los Ranchos de Ánimas de Gran Canaria. Esta estructura, probablemente de origen mozárabe, conlleva una rima principal y otras secundarias que van cambiando, de tal manera que después de una ida a una nueva rima (rima de mudanza), siempre se vuelve a la rima principal (rima de vuelta).

Ejecución

Comienzan los instrumentos musicales introduciendo el tema musical que luego harán las voces. Como característica peculiar del Rancho de Tías, debemos decir, que el Tema musical se compone de dos frases musicales iguales, cuando en los otros ranchos que interpretan esta pieza son diferentes. Este hecho, poco usual, permite que el solista pueda hacer 3 versos seguidos (cada verso lleva 4 compases) y entre a continuación el coro en la segunda mitad de la frase sin que haya incoherencia musical.

Otra característica particular del Rancho de Tías es que las voces realizan glissando³²¹ en la primera nota de cada compás.

³²¹ Recurso musical que consiste en hacer un barrido de sonidos, en este caso desde un sonido grave a uno agudo, muy rápidamente.

TEMA MUSICAL

Rancho de Pascuas de Tías

♩=80

FRASE MUSICAL 1 FRASE MUSICAL 2

C *gliss.* G *gliss.* D *gliss.* G C *gliss.* G *gliss.* D *gliss.* G

A la me dia no - che que na ció el Me - sí - as de la Vir - gen pu - ra lla - ma - da Ma - rí - a

Figura 89. Transcripción del tema musical del “Corrido”. Las frases musicales que lo forman son iguales.

Continúa el coro haciendo el Estribillo

A la media noche que nació el Mecías
de la Virgen pura llamada María

A continuación se suceden las alternancias entre las estrofas que hace el solista y el estribillo que hace el coro

A la media noche con rodilla en tierra
tuvo sin dolor esta es una reina
José *sacó lumbre* la luz encendía

ESTRIBILLO

Cuando San José este tierno Niño
sobre de unas pajas al hielo y al frío
no tiene pañales tampoco mantilla

ESTRIBILLO

...

La pieza termina con el Estribillo en el coro y al final los instrumentos musicales solos con el tema musical en las púas (laúdes y bandurrias)

Rancho de Pascuas de Tías "Corrido Nuevo"

Tradicional
Trans: R. Suárez

♩=80 Intro instrumental

1. 2. *gliss.* *gliss.*

A la me-dia no - che
de la Vir-gen pu - ra

♩=80

D A E A A D A

8 *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

que na-ció el Me si - as A la me-dia no - che ro - di-lla en
lla - ma - da Ma - ría - a tu - vo sin dó - lo - r es - ta pu - ra
E A Jo - sé sa - có lum - bre la luz en-cen

13 *gliss.* *gliss.* *gliss.*

tie - rra A la me-dia no - che que na-ció el Me - sí - as
rei - na de la Vir-gen pu - ra lla - ma - da Ma - rí - a
dí - a D A E A

Figura 90. Transcripción musical del "Corrido Nuevo" (letra del Estribillo y 1ª Estrofa).

Rancho de Pascuas de Tías

5.6.2. Lo Divino

Aunque la música es tradicional del Rancho de Pascuas de Tías, la letra es de origen culto. Se trata de un texto publicado en Madrid (1930) con el título, “Gozos en honor al Patriarca San José” (*Novenas y Devociones*)³²²

La estructura de versificación utiliza versos octosílabos, mayoritariamente agrupados en redondillas³²³, algo ciertamente extraño en los Ranchos y en menor medida cuartetos asonantados³²⁴. Otro recurso innovador es la utilización de un estribillo secundario de dos versos que sirve para completar las estrofas en las que el solista solo hace la primera mitad. Estas estrofas, que se ejecutan de forma fraccionada, deben tener la misma rima del estribillo secundario.

La ejecución del tema comienza con la introducción del tema musical por parte de las púas (laúdes y bandurria) y luego el coro hace el Estribillo:

Por tu inefable alegría
José muy gozoso estoy
a Dios las gracias le doy
y el parabién a María

Continúa el solista con la primera estrofa

Por el gozo peregrino
que tu alma recibió
al saber que concibió
el Espíritu Divino

A la que responde el coro con el Estribillo. La siguiente estrofa será compartida, la primera parte la hace el cantador de “alante” y la completa el coro.

Tu esposa que así convino
para bien del alma mía

³²² Información proporcionada por Julián Rodríguez.

³²³ Grupo de cuatro versos con rima abba.

³²⁴ Rima asonante en los versos pares.

a Dios las gracias le doy
y el parabién a María (Estribillo Secundario)

Con este procedimiento se desarrolla el poema: cuando el solista hace una estrofa completa el coro responde con el estribillo (4 versos). Cuando el solista hace solo la primera mitad, el coro responde con el estribillo secundario de 2 versos.

Lo Divino (R. P. Tías)

Tradicional
Trans: R. Suárez

Intro instrumental

10

20 Coro

Por tu j - ne - fa - ble a - le - gri - a — Jo - se muy go - so zo es - to - y a Dios

2
29

las gra-cias le do-y y el pa - ra bien a Ma - rí-a

D A D A7

38 Solista

Por el go - zo pe-re gri-no que tu al - ma re-ci - bió

D D A7 D D7 G

47

al sa - ber que con - ci - bió el es pí - ri -

A

52

tu di - vi - no

D A7 D

Figuras 91-92. Transcripción musical de "Lo Divino". Rancho de Pascuas de Tías

5.6.3. La Contradanza

El término, “contradanza”, hace referencia a una gran variedad de modelos músico-coreográficos.

Es una pieza sencilla con una forma muy cerrada y predecible. Al ejecutarse a una velocidad moderada es muy adecuado para un baile de parejas de tipo cortesano o desplazarse mientras se toca, sin prisas.

En este caso, se trata de una pieza instrumental, en ritmo binario, con un tema musical (A) y 2 variaciones (A₁ y A₂) distribuidos en 4 secciones de la siguiente manera: A+A₁+ A₂+A

El tema y cada una de sus variaciones constan de 8 compases (2/4)

Era usual que este tipo de piezas instrumentales se hiciera como un reclamo cuando el rancho se trasladaba, caminando, de un lugar a otro.

A continuación se puede ver la transcripción que hemos hecho de esta pieza:

Rancho de Pascuas de Tías

Contradanza

Popular
Trans: R. Suárez

$\text{♩} = 70$ Tema A

Púas

1.

$\text{♩} = 70$ G D7 G

9 Variación 1

2. Fine Tema A

2. Fine G D7

16 Variación 2

1. 2. Tema A

1. G 2. G G

23 D.C. al Fine

D7 D.C. al Fine G

Figura 93. “Contradanza”, pieza instrumental, tradicional del Rancho de Pascuas de Tías

5.7. Rancho de Pascuas de San Bartolomé

Según Cabrera, el repertorio³²⁵ se compone de: Deshechas, María de Gracias Llena, Pastorcillos y La Majadera³²⁶. Sin embargo en el CD que grabó el grupo en 1992 solo aparecen tres que analizaremos a continuación

En el Rancho de San Bartolomé la alternancia Solista-Coro es igual en todos los géneros: comienza el solista con el estribillo que luego repite el coro y a continuación el solista va haciendo cada una de las estrofas siendo respondido por el coro haciendo el estribillo. Para terminar, el cantador de “alante” hace de nuevo el estribillo que vuelve a repetir el coro y se cierra la pieza igual que se empieza, tocando los instrumentos musicales el motivo musical. Como se ve es una estructura cíclica

5.7.1. Corrido Antiguo

Con este género musical se interpretan: “La Noche que nació el Niño” y “La Circuncisión”, pistas 3 y 6 respectivamente de la grabación de 1992. En este registro se ejecutan con un compás de 6 tiempos pero hemos escuchado (y tenemos una filmación), su actuación en Valsequillo en 2002 y utilizan un compás de 7 tiempos, lo cual nos parece más genuino y tradicional.

En la secuencia rítmica, a diferencia del Rancho de Ánimas de Teror y Pascuas de Haría, se hacen 4 percusiones en lugar de 5.



Figura 94. Ritmo R. de Teror y Ritmo en el Corrido: Ranchos de Haría y S. Bartolomé

³²⁵ Aunque en la presentación de este apartado, Cabrera, dice que Domingo Corujo (padre de Antonio Corujo Tejera) era el encargado de entonar las Pascuas al ritmo de espadas, panderos y castañetas, luego no nombra este género musical dentro del repertorio del grupo, es posible que denomine de esa manera al repertorio completo pues era interpretado en esa festividad.

³²⁶ En algún sitio (buscar, creo que en el rancho de tías) se nombra la majadera como equivalente de la deshecha. Me dijo Julián que se refería al Corrido antiguo (mirar en el libro de Tinajo)

El Corrido Antiguo desde el punto de vista de la métrica se caracteriza por la utilización de versos octosílabos. Cada verso dura 2 compases

En su ejecución empiezan y terminan los instrumentos solos con la melodía en las púas (laúdes, bandurrias y mandolina)

Tabla 35

Ejecución de la parte vocal

R. P. San Bartolomé: Corrido Antiguo

SOLISTA (Cantador de “alante”) CORO (Respondedores)

La noche que nació el Niño

tuvo mi tormento alivio

(ESTRIBILLO)

ESTRIBILLO

De visitar a Isabel

luego que a su casa vino

Tantas estrofas como decida el solista (...)

ESTRIBILLO

ESTRIBILLO

ESTRIBILLO

Corrido (Viejo). R. P. de San Bartolomé

La transcripción musical es la siguiente:

Rancho de Pascuas de San Bartolomé
Corrido Antiguo

Tradicional
Trans.: R. Suárez

♩=120

♩=120

F C F

6 Solista(Estribillo)

La no - che que na ció el Ni -

G F C F G F C F G F C F G F C F G F C F

11 Coro(Estribillo)

ño tu - vo mi tor - men - to a - li - vio La no - che que na ció el Ni - ño tu - vo mi
no

G F C F G F C F G F C F G F C F G F C F

16 Solista

tor - men - to a - li - vio De - vi - si - tar a I - sa - be - l lue - go que a su ca - sa vi -
Re - pa ró un dí - a Jo - sé que el vien - tre es - ta - ba cre - ci -

G F C F G F C F G F C F G F C F G F C F

Figura 95. Transcripción musical del “Corrido Antiguo”. Rancho de Pascuas de San Bartolomé.

5.7.2. El Santo Domingo

Utilizando este género musical se grabaron los siguientes temas que aparecen en el CD que grabó el grupo en 1992 titulados:

- El Mesías (pista 1)
- Bien sabe el Señor Dios mío (pista 2)
- Nació el Señor de Cielo y Tierra (pista 3)
- María de gracias llena (pista 5): con esta pieza el Rancho entraba en la Iglesia de San Bartolomé para participar en la Misa del Gallo.

En su interpretación el solista (Antonio Corujo) hace la siguiente variación



Figura 96. Transcripción musical de la variación que hace el solista en su intervención en el “Santo Domingo”, Rancho de Pascuas de San Bartolomé

La transcripción musical es la siguiente:

Rancho de Pascuas de San Bartolomé

Santo Domingo (El Mesías)

Tradicional/A. Corujo
Trans.: R. Suárez

♩=120
Introducción (púas)

9 Todos los instrumentos

17 Solista (variaciones)

25 Coro

El Me - cí - as pro - me - ti - do rei - na - rá el e - ter - no si - glo
U - nos des - po - sa - dos san - tos con - vi - da la J - gle - sia a - mi - go

El Me - cí - as pro - me - ti - do rei - na - rá el e - ter - no si - glo

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems. The first system is an introduction for púas (guitars) with a tempo of 120. The second system, starting at measure 9, is for all instruments and includes guitar chords (C, G, D7). The third system, starting at measure 17, is for a soloist and includes lyrics. The fourth system, starting at measure 25, is for the chorus and also includes lyrics. The piano accompaniment is indicated by a grand staff with treble and bass clefs.

Figura 97. Transcripción musical del “Santo Domingo”. Rancho de Pascuas de San Bartolomé.

5.7.3. El Corrido (Nuevo)

Se le denomina, como los otros géneros musicales que se interpretan en el Rancho de San Bartolomé, por el título de poema que tiene asociado, “Los Pastorcillos”.

Si Cabrera (1992, p. 45) nos informa de que el tema “Los Pastorcillos” se bailaba en la Iglesia antiguamente y que Marcial de León se basó en su coreografía para diseñar la del Sorondongo³²⁷ conejero, también es evidente la influencia sobre la música.

El motivo musical, de 8 compases, del Corrido Nuevo (“Pastorcillos”), se puede considerar una adaptación en ritmo binario del Santo Domingo.

La estructura de versificación que se utiliza está compuesta por pareados dodecasílabos que va introduciendo el solista y que son contestados con el estribillo por los respondedores. Es la única pieza del Rancho de San Bartolomé que se canta con versos de 12 sílabas.

La transcripción musical es la siguiente:

³²⁷ Esta pieza es de reciente creación aunque se interprete como un tema tradicional (ver el apartado los géneros del folklore canario).

Rancho de Pascuas de San Bartolomé
 Los Pastorcillos
 Corrido Nuevo

Tradicional/A. Corujo
 Trans.: R. Suárez

♩=80
 Púas

Todos los instrumentos

11

Solista/Coro

Ve - nid pas - tor -
 Un rús - ti - co

18

ci - tos ve - nid a a - do - rar al Rey de los Cie - los que hana - ci - do ya
 te - cho a - bri - go le da de cu - na un pe - se - bre de tem - plo un por - tal

Figura 98. Transcripción musical del “Corrido Nuevo” (Pastorcillos). Rancho de Pascuas de San Bartolomé.

5.8. Rancho de Pascuas de Haría

Las tres piezas tradicionales que se han conservado son:

- “Las Pascuas”, esta pieza está dentro del género musical que hemos denominado “Corrido Antiguo”. Se interpreta para acompañar el momento de la comunión en la Misa de Nochebuena
- “Venid Pastorcillos”, pertenece al género musical “Santo Domingo” y se interpreta en la Misa del Gallo cuando llegan los pastores. Nos comenta Luz Conde, que la persona que lo cantaba antes como solista, ya fallecida, lo hacía con un estilo parecido al que se utiliza en el tema “Los Pastorcillos” de San Bartolomé.
- El “Santo Domingo de Parada”, solo instrumental, se toca cuando se traslada el rancho, entra y sale de la iglesia.

A continuación haremos un análisis y transcripción de las 3 piezas. Para abordar este estudio con propiedad conviene ver primero el apartado dedicado a los géneros musicales en los Ranchos.

5.8.1. Corrido (Antiguo)

Este tema se denomina incorrectamente “Pascuas”. Por sus características debería llamarse “Corrido Antiguo”, parecido al que se interpreta en el Rancho de San Bartolomé y con una estructura de versificación consistente en pareados octosílabos de rima asonante.

Ejecución:

Tras una introducción instrumental, anunciando el motivo musical que usarán las voces, comienza el solista cantando el estribillo, que repetirá siempre el coro de forma alternada con el cantador de “alante”

Vamos a ver a María
que está en el portal “metía”

Las estrofas que se hicieron en el Encuentro de Tiscamanita (2013) son las siguientes:

Vamos a ver a José
que está en el Portal también

Nuevo el año nuevo el día
nuevas son las alegrías

Si Santa Lucía es día
yo soy de Santa Lucía

Si estas cuerdas son de acero
corre busca a un ferretero

“Seña” Carmen nos venía
con muchísima alegría
Adiós Pascuas Años Nuevos
otro año venidero

La pieza termina como empezó: el solista hace el estribillo que repite el coro

A continuación se puede ver la transcripción de esta pieza instrumental

Rancho de Pascuas de Haría Corrido Antiguo

Tradicional
Trans.: R. Suárez

$\text{♩} = 120$
Púas

$\text{♩} = 120$

6 Solista
Va - mos a

10 Coro (Estribillo)
ver a Ma - ri - a que es - tá en el por - tal "me - tí - a" Va - mos a
ver a Jo - sé que es - tá en el por - tal tam - bi - én Va - mos a

Figura 99. “Pascuas”. Género musical “Corrido Antiguo” interpretado por el Rancho de Pascuas de Haría. Grabación: Encuentro de Tiscamanita, 2013

5.8.2. Santo Domingo (Venid Pastorcillos)

Este tema se denomina incorrectamente, “Corrido”. Por sus características debería llamarse “Santo Domingo”.

Su estructura de versificación está compuesta por pareados dodecasílabos (con 2 hemistiquios de 6 sílabas) de rima asonante.

Ejecución:

Tras una introducción instrumental, anunciando el motivo musical que usarán las voces, comienza el solista cantando el estribillo, que repetirá siempre el coro de forma alternada con el cantador de “alante”.

Venid pastorcillos venid a adorar
al Rey de los Cielos que ha nacido ya

Las estrofas que se hicieron en el Encuentro de Tiscamanita (2013) son las siguientes:

Venid pastorcillos y vengan cantando
a alegrar al Niño está triste llorando
El Ángel Gabriel le anunció a María
del hijo Divino sería la venida
Su madre en la cuna meciéndolo está
Gloria en las alturas y en la Tierra paz
San José y la Virgen la mula y el buey
fueron los que vieron al Niño nacer
Por qué llora el Niño por una manzana
que se le ha caído debajo la cama
Levántate Pedro enciende candela
mira lo que anda por tu cabecera
Los tres Reyes Magos que vieron bajar
una luz del Cielo derecha al Portal

La pieza termina como empezó: el solista hace el estribillo que repite el coro

A continuación pueden ver la transcripción de esta pieza instrumental:

Venid Pastorcillos Santo Domingo

Rancho de Pascua de Haría (LZ)
Trans: R. Suárez

♩=110 Intro instrumental

1. 2. Púas

♩=110

G D A⁷ 1. D 2. D G D

8 Solista/
Coro (Estribillo)

Ve - nid pas - tor
nid pas - tor

A⁷ D G D A⁷ D G

15

ci-llos ve - nid a - do - rar al rey de los cie - los que ha na - ci - do ya
ci-llos y ven - ga - n can - tan - do a a - do - rar el Ni ño es - ta tris - te llo - ran - do

D A⁷ D G D A⁷ D

Figura 100. “Venid Pastorcillos”. Género musical “Santo Domingo” interpretado por el Rancho de Pascuas de Haría. Grabación: Encuentro de Tiscamanita, 2013

5.8.3. “Santo Domingo de Parada” (pieza instrumental)

Su estructura es sencilla: dos motivos musicales (Tema A y Tema B) de 8 compases cada uno y con ritmo binario. El Tema A (principal) se repite 3 veces y el Tema B (secundario) se hace a continuación del Tema A, una sola vez, para evitar la monotonía de un solo tema.

La melodía la llevan las púas (laudes y bandurria), el ritmo armónico y percusivo: guitarras, requinto, timple, panderos, espadas, castañuelas y huesera.

Esta pieza por sus características se le puede denominar “Contradanza”.

A continuación se puede ver la transcripción de esta pieza instrumental

Rancho de Pascuas de Haría
"Santo Domingo de Parada"
(Instrumental)

Tradicional
Trans.: R. Suárez

Figure 101 shows the musical score for "Santo Domingo de Parada" (Instrumental). The score is in 2/4 time, key of D major, and tempo of 80. It consists of three systems. The first system (measures 1-8) features "Púas (Tema A)" with first and second endings. The second system (measures 9-16) continues "Púas (Tema A)" with first, second, and third endings. The third system (measures 17-24) features "Púas (Tema B)". The score includes a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a bass clef. Chord symbols (G, D, A, G) are placed above the piano accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Figura 101: “Santo Domingo de Parada”. Pieza instrumental del Rancho de Pascuas de Haría.

Grabación: Encuentro de Tiscamanita, 2013.

5.9. Rancho de Pascuas de Tinajo

Las piezas tradicionales que se han conservado son:

El “Corrido Nuevo” (llamado “Zapateo”), el “Corrido Antiguo”, “Lo Divino” y el “Santo Domingo”.

También tenían en su repertorio: “Deshechas” y “Pascuas” pero por ser más difíciles de interpretar y, “monótonas y aburridas”, se dejaron de utilizar progresivamente hasta desaparecer.

Cuando el rancho está de parranda se ejecutan piezas populares no características de estos grupos: isas, folías, malagueñas, seguidillas... El Rancho de Tinajo actual, “Archinech”, interpreta, igual que hacen otros ranchos de Lanzarote y Fuerteventura, algunos villancicos populares o compuestos por alguno de sus componentes.

5.9.1. Pascuas

Aunque no sabemos cómo se ejecutaba y sonaba esta pieza en los Ranchos que hubieron en Tinajo, sí que se ha conservado una letra, que hemos querido resaltar en este trabajo por el parecido que tiene con el encabezamiento de una Copla de Cena que se interpreta en el Rancho de Ánimas de Teror y que da más crédito a la hipótesis de que las “Pascuas” que se cantan actualmente en Teguiise y Tiscamanita, y se cantaban en otros Ranchos hace años, coinciden con las “Coplas” de los Ranchos de Ánimas de Gran Canaria.

Este Pie lo cantaba el “Seño” Pepe Barrio:

Al pie de una verde oliva

yo vi una mesa tendía,

que la tendió un caballero

y la recogió una niña”

(Lorenzo y García, 2004, p. 161)

(información de Ezequiel Toribio Lemes, 76 años en 2003)

Bajo de una verde oliva

está una mesa tendida

Bajo de una verde oliva

al pie de un hermoso cedro

está una mesa tendida

quien la tendió fue San Pedro

también la Virgen María (VV.AA., 2009, p. 551)

Como podemos comprobar, el Pie (Estríbillo) que se conserva en Tinajo es una simplificación de la estructura original.

5.9.2. Corrido (Antiguo)

Esta pieza corresponde, en la clasificación de géneros musicales que hemos hecho en este trabajo, al “Corrido Antiguo”

Se trata de un poema tipo Romance: versos octosílabos con monorrima en los versos pares, que riman a su vez con el Pie o Estríbillo inicial que presenta la rima principal en los dos versos que lo constituyen.

En Tinajo se ha conservado el ritmo original de 7 tiempos en esta pieza.

Su ejecución es usual: introducción instrumental con el motivo musical en las púas (laudes y bandurrias). A continuación, el solista hace el estríbillo que repite el coro:

Vamos al portal Divino
a ver si ha nacido el Niño

El desarrollo es una alternancia entre el solista que canta las estrofas y el coro el estríbillo. Las 2 primeras estrofas son:

La Virgen y San José

van caminando hasta el río

ESTRIBILLO

A lavarle los pañales
de ese niño que ha nacido

ESTRIBILLO

Al final del tema, el solista vuelve a hacer el estribillo que repite el coro y terminan los instrumentos con el motivo musical.

A continuación pueden ver la transcripción musical y parte del texto

Rancho de Pascuas de Tinajo

Corrido Antiguo

Tradicional
Trans: R. Suárez

♩=100

Púas

4

Todos los
instrumentos

7

Solista (Estribillo)

2

10 Coro (Estribillo)

ci - do el Ni - ño Va - mos a - l por - tal di - vi - no
A E7 A E7 A E7

13 Solista Yo

a ver si ha - (a) na - ci - do el Ni - ño la Vir ge - (en) y
A E7 A E7 A E7
la - va - r - le

16

San Jo sé (é) van ca mi - (i) nan - do has - ta el rí - o
A E7 A E7 A E7
los pa ña - (a) - les de e - se Ni - (i) - ño que ha na - ci - (i) - do

Figuras 102-103. Transcripción musical del Corrido (Antiguo). R. P. de Tinajo

5.9.3. El Santo Domingo

Es una pieza tardía en los Ranchos de Tinajo y su temática es variada.

Este género musical, se basa en un motivo musical de 8 compases (ver el apartado de géneros musicales en los ranchos). Los versos son dodecasílabos (con 2 hemistiquios de 6 sílabas) y la rima asonante y, excepto en los 2 últimos versos, es siempre la misma.

En su ejecución, llama la atención que termina el coro repitiendo la última estrofa que cantó el solista (también se da esta singularidad en “El Divino”). Por lo demás sigue el mismo planteamiento que los otros temas:

1. Introducción del motivo musical en las púas (laudes y bandurrias) que repiten con el resto de instrumentos
2. El solista hace el estribillo que repite el coro:

El Ángel Gabriel le anunció a María
que el Niño Jesús nacía en Belén

3. Desarrollo con la alternancia del solista (estrofas) y el coro (estribillo)
4. Final, el coro repite la última estrofa del solista, que como ya se dijo es inusual, además de que cambia la rima:

Andaba María por nuestros amores
entre los gentiles guanches y pastores

A continuación podemos ver la transcripción de esta pieza

Rancho de Pascuas de Tinajo

Santo Domingo

Tradicional
Trans.: R. Suárez

$\text{♩} = 100$
Púas (1ª vez)
Todos los instrumentos (2ª vez)

$\text{♩} = 100$

G D A D G

6 Solista/Coro

El Án-ge - l Ga - brie - l
Y lo - s pas - tor - ci - tos

D A D G D

11

le a-nun-ció a Ma - rí - a que el Ni ño_ Me sí - as na - cí - a en Be - len
van ha - cía Be - lé - n a can - tar - le al Ni - ño no - so - tros tam - bién

A D G D A D

Figura 104. Santo Domingo del Rancho de Pascuas de Tinajo (grabación de 2004).

5.9.4. Corrido (Nuevo) (Zapateo)

Esta pieza corresponde con el género musical que hemos denominado “Corrido Nuevo” y que se caracteriza por la utilización de versos dodecasílabos (con dos hemistiquios de 6 sílabas) y ritmo binario.

Es muy parecida al “Los Pastorcillos” que se interpreta en el Rancho de Pascuas de San Bartolomé e igualmente presenta monorrima en todos los versos con el Pie (Estribillo) inicial.

En su ejecución hay una larga introducción instrumental: repetición del motivo musical empezando con las púas (laudes y bandurrias) y sumando instrumentos hasta tener el grupo al completo. A continuación, el solista hace el estribillo que repite el coro:

Dicen los pastores que vieron bajar
a una luz del Cielo derecha al portal

El desarrollo es una alternancia entre el solista que canta las estrofas y el coro el estribillo. Las 2 primeras estrofas son:

La Virgen María que contenta está
en ver a su Niño lo quiere besar

ESTRIBILLO

La estrella del Cielo y ella brillará
y por Noche Buena brilla mucho más

ESTRIBILLO

Al final del tema, el solista vuelve a hacer el estribillo que repite el coro y terminan los instrumentos con el motivo musical.

A continuación puedes ver la transcripción musical y parte del texto

Rancho de Pascuas de Tinajo "Zapateo" (Corrido Nuevo)

Tradicional
Trans.: R. Suárez

♩=80
Púas

Todos los instrumentos

10

Solista (Estrofas)/
Coro (Estribillo)

Di-cen los pas
La Vir-gen Ma

18

to - res que vie-ron ba - ja - r a u-na luz del Cie - lo de -re-cha al por - tal
rí - a que con-ten-ta es - tá en ver a su Ni - ño lo quie-re be - sar

Figura 105. Transcripción musical del "Zapateo" (Corrido Nuevo). R. P. de Tinajo

5.9.5. Lo Divino (El Divino)

Lo incorporaron (Rancho de Tajaste) a su repertorio aprox. en 1955, lo aprendieron en el Rancho de la Asomada (Tías). Según dice un informante, allí se perdió (el antiguo) y en Tinajo se ha mantenido, además dice que es sagrado para ellos:

Se trata de una incorporación del rancho de Tajaste (“por el año55”). Fueron a aprenderlo en La Asomada, localidad del municipio de Tías: “con permiso dellos, esa gente perdió el Divino antiguo y nosotros lo conservamos; el Divino viejoo eso lo perdieron ellos”. Quedó plenamente integrado en el rancho: “el Divino es muy bonito y muy sagrao pa nosotros”.

(Lorenzo y García, 2003, p. 120) (informante: Julián Pérez Betancor, 72 años en 2003)

La estructura de versificación, consiste en cuartetos asonantados (rima asonante en los versos pares) de octosílabos con una nueva rima cada 4 versos. La primera cuarteta es el estribillo.

La versión que hace el Rancho de Pascuas de Tinajo (Artinech) presenta dos anomalías:

- Compresión del motivo musical que idealmente debería tener 16 compases y se hace en 14 compases y medio.
- Utilización de un compás de 3/4 que está fuera de contexto.

A continuación aparece la transcripción del motivo musical con una propuesta de cambio y después la transcripción de la pieza completa tal cual se realiza ahora:

El Divino (R. P. Tinajo)
Propuesta motivo

Tradicional
Trans.: R. Suárez

R. P. Tinajo

U - na pan - de - re - ta sue na_ yo_ no se por don - de va - a

ca - mi - nan - do ha - cia Be - lén has - ta lle - gar al por - tal

Figura 106. Propuesta de cambio para el motivo musical de “El Divino”. Rancho de Pascuas de Tinajo (Artinech)

El Divino Rancho de Pascuas Tinajo

Tradicional
Trans.: R. Suárez

Intro instrumental $\text{♩} = 80$

$\text{♩} = 80$

11

D A7 D

19 Solista

U - na pan-de - re-ta sue-na_ yo_no se por don-de va - a ca-mi
U-na es - tre-lla re-lu - cien te_ va_ se - ña-lan-do el ca - mi - no a tres

A7 D G A G

2

28

nan-do ha-cia Be - lén has - ta lle - gar al por - tal
 ma - gos de O - rie - n - te que bus - can al Rey Di - vi - no

A A7 D D

35 Coro

U - na pan - de - re - ta sue na yo no se por don - de

A7 D A7 D G

43

va - a ca - mi - nan - do ha - cia Be - lén has - ta lle - gar

A G A A7

49

al por - tal

D D A7 D

Figuras 107-108. Transcripción musical de “El Divino”. Rancho de Pascuas de Tinajo (Artinech)

5.10. Rancho de Pascuas de Yaiza

Cuentan con 3 piezas tradicionales, dos de ellas: “La Contradanza” y “Lo Divino” similares a las que se interpretan en el Rancho de Pascuas de Tías y la tercera, “Venid Pastorcillos” parecida a la que se interpreta en el Rancho de Haría³²⁸. Además, en su repertorio tienen varios villancicos tradicionales y alguna versión de temas de otros ranchos.

En sus actuaciones, los 3 temas tradicionales siempre son los primeros que se interpretan.

5.11. Rancho de Pascuas de Mácher (Tías)

Para rescatar el repertorio tradicional acudieron a Julián Rodríguez, antiguo componente del Rancho de Pascuas de Tías y buen conocedor de las tradiciones y arqueología de Lanzarote. Por esta razón no es de extrañar que las tres piezas tradicionales que interpretan sean muy parecidas a las tres que se interpretan en el Rancho de Tías: “La Contradanza” (instrumental), “El Corrido” y “Lo Divino”³²⁹. Además tienen un buen repertorio de villancicos.

5.12. Rancho de la Purísima de Tiscamanita (Tuineje)

Comparando el rancho antiguo con el grupo que existe ahora, ha habido una importante renovación en sus componentes y un apreciable aumento de los instrumentos de cuerda con lo que se dulcifica el resultado sonoro. Por otra parte se han respetado las piezas tradicionales: “Coplas o Pascuas”, “Deshecha”, “Corrido Nuevo” y “Lo

³²⁸ En el apartado de géneros musicales se analizan y comparan.

³²⁹ En el apartado de géneros musicales se analizan y comparan.

Divino”³³⁰, pero como ocurre también en otros ranchos, algunos de esos temas están mal denominados. En concreto lo que llaman “Deshecha” debería denominarse “Pascuas” y las “Coplas” son en realidad “Deshechas”.

También se tocan algunas piezas que no son tradicionales: “Cantos”, “San Marcos”, Villancicos y un vals que cantaban en el rancho antiguo con el título de “Madre Mía” (dedicado a la Virgen) pero que no está dentro del repertorio tradicional de los ranchos por lo que suponemos que debió introducirse ya empezado el S. XX.

La recuperación del Rancho de Tiscamanita a finales de los años 80 del Siglo XX, después de algunos años de interrupción, se hizo respetando el acervo del rancho antiguo que comandaba con maestría Emiliano Cabrera. Sin embargo, en ese complejo proceso, ha habido algunas anomalías que se comentarán en cada caso.

El proceso de ejecución en todas las piezas es similar:

Comienzan y terminan solo los instrumentos con el Tema Musical interpretado por las púas (laúdes y bandurrias). En medio, la alternancia de solista y coro utilizando la estructura de versificación que corresponda en cada género musical. En esa alternancia (modo sponsorial) comienza el solista en los géneros más antiguos (Coplas y Deshechas) y el coro en los menos antiguos (Corrido Nuevo y Los Divino).

5.12.1. Pascuas

La pieza que actualmente se llama “Desecha” es en realidad las “Pascuas”, parecida a la que interpreta el Rancho de Pascuas de Teguse (Lanzarote) y a las “Coplas” de los Ranchos de Ánimas de Gran Canaria. Se caracteriza por utilizar versos de 8 sílabas y una introducción (encabezamiento) parecida al leixaprén (ver el apartado dedicado a este género musical). Como ocurrió en el Rancho de Teguse, el compás se regularizó, pasando de 7 tiempos a 4.

Por otro lado también se simplificó (redujo) la estructura de versificación y en estos momentos el coro repite lo que dice el cantador de “alante” en todas sus intervenciones. En la rima de la letra que se utiliza ahora se vislumbra la estructura original pues los dos primeros versos tienen la misma rima y en el desarrollo se rima con el verso de mudanza para volver a la rima principal:

330

Tabla 36

Transcripción, letra de las “Pascuas”

Solista	Coro
Aquí está la cofradía } de la sagrada María	PIE
PIE	
De la sagrada maría } que es la Reina de los Cielos	M
M (Mudanza)	
es la que nos da el consuelo } y la clara luz y la vida	V
V (Vuelta)	
Aquí está la cofradía } de la sagrada María	PIE
PIE	
Rancho de Pascuas de Tiscamanita (Fuerteventura) (Grabación de 2002)	

La ejecución musical de esta pieza presenta dos peculiaridades que debemos comentar:

1. Los respondedores se incorporan al final de la parte del solista terminando la intervención de éste.
2. El solista en su segunda y posteriores intervenciones “pisa” el final de la intervención del coro (último compás de la transcripción musical) introduciendo una pequeña variación para enlazar con el 3º compás del tema musical, que de esta manera pasa a tener 8 compases en lugar de los 10 que le corresponde.

Se utiliza el Modo Mixolidio a veces con el 7º grado alterado ascendentemente

Modo Mixolidio de Re



Figura 121. Modo Mixolidio de Re. Pascuas (Rancho de la Purísima de Tiscamanita)

Como en el acompañamiento armónico se utiliza La7 y el do# es una nota de ese acorde se ha transcrito en la tonalidad de Re M en lugar de hacerlo en Sol M

Rancho de Tiscamanita PASCUAS

Tradicional
Trans: R. Suárez

♩=100 Púas

7

13 Solista 1ª/Coro Solista 2ª Vez...

A - qui es - tá la co - co - fra -
De - la sa - gra - da a Ma - da Ma

18

di - a de la sa - gra -
ri - a que es la Rei - na -

22 Coro Solista (variación)

da a Ma - ri - - - - - a
de los Cie - - - - - los De la

Figura 110: Transcripción de la Pascuas (denominada “desecha”). Rancho de la Purísima de Tiscamanita (Fuerteventura)

5.12.2. Deshecha

La pieza que actualmente se llama “Coplas” es en realidad la “Deshecha”, parecida a la que interpretan los Ranchos de Ánimas de Gran Canaria y el Rancho de Pascuas de Teguiise pero interpretada a un tempo más alto.

En el artículo que Navarro Artiles dedica a los Ranchos de Fuerteventura, denomina correctamente este género puesto que lo menciona escribiendo a continuación la letra con la que se suele cantar³³¹:

“La deshecha decía así:

Esta Cofradía / te ha venido a ver

que mejor visita / puede usted tener” (1999, p. 40)

Por lo que teniendo en cuenta que esta información se la dio Emiliano Cabrera personalmente la confusión en los nombres de los géneros debió ser producto de su recuperación a finales de los años 80 del S. XX.

Como ya se ha dicho, en el apartado dedicado a los géneros musicales en los ranchos, las deshechas se caracterizan por utilizar versos endecasílabos (cada verso con 2 hemistiquios hexasílabos).

Por otra parte, también se simplificó la estructura de versificación: no se vuelve a la rima principal (ver apartado de géneros musicales, deshecha) y el coro repite lo que dice el cantador de “alante”. La letra que se hace actualmente es:

³³¹ Esta letra corresponde a la última estrofa con la que se suele cantar actualmente lo que erróneamente se llama “Coplas”

Tabla 37:

Secuencia de ejecución Solista-Coro de la Deshecha (llamada “Coplas”). R. P. de Tiscamanita.

Cantador de “alante” (Solista)	Respondedores (Coro)
Purísima Virgen de la Concepción	
la Reina del Cielo Madre del Señor	
Estribillo (Rima Principal, RP)	
	Estribillo
La Reina del Cielo del mar y la tierra	
todos te queremos porque eres muy tierna	
(Estrofa 1 con rima de Mudanza 1)	
	(Estrofa 1 con rima de Mudanza 1)
La Reina del Cielo del mar y la tierra	
después de tu hijo tu eres quien gobierna	
(Estrofa 2 con rima de Mudanza 1)	
	(Estrofa 2 con rima de Mudanza 1)
Esta cofradía te ha venido a ver	
que mejor visita puede usted tener	
(Estrofa 3 con rima de Mudanza 2)	
	(Estrofa 3 con rima de Mudanza 2)

A continuación escribimos la letra que utiliza Emiliano Cabrera (principio de los años 60 del S. XX). La grabación nos la proporcionó Manuel González³³² y fue efectuada por Navarro Artilles en los años 60 del S. XX.

En este caso si se respeta la estructura de la deshech

³³² Investigador de la música tradicional canaria, escribió el texto de un libreto adjunto a una colección de CDs sobre el Folklore de Fuerteventura en la que aparecían estas grabaciones del Rancho de Tiscamanita antiguo.

Tabla 38:

Secuencia de ejecución Solista-Coro de una deshecha grabada al rancho antiguo de Tiscamanita.

Cantador de “alante” (Solista)	Respondedores (Coro)
Virgen de la Peña Reina y soberana (RP) danos nuestro auxilio no se pierda mi alma (Estribillo, Rima Principal)	
Estribillo	
Quisiera señora que el mundo supiera n fuiste aparecida dentro de una cueva para que de todos fueras alabada (mudanza 1 y vuelta a la RP)	
Estribillo	
El Padre San Diego y el Padre Torcaz vinieron de España es lo natural luego el de San Diego (¿no dio despedida?) ³³³ (mudanza 2 y vuelta a la RP)	
Estribillo	

Tal como se canta la deshecha en la actualidad en este Rancho, tiene un carácter más tonal que modal

³³³ Cuando Navarro Artiles hizo estas grabaciones, Emiliano Cabrera (cantador de “alante”) y los otros rancheros eran muy mayores y eso unido a la precariedad del sistema de registro y al tiempo que ha pasado desde que se hizo, dificulta en gran medida la labor de rescate.

Rancho Tiscamanita

Deshecha

Tradicional
Trans: R. Suárez

$\text{♩} = 180$

The score is written in 7/4 time with a tempo of 180 beats per minute. It consists of four systems of music. The first system shows the initial guitar accompaniment with chords D, A7, D, A7, D, and A7. The second system, starting at measure 4, is labeled 'Púas' and continues the guitar accompaniment with the same chord sequence. The third system, starting at measure 7, is labeled 'Solista/Coro' and includes the vocal melody with lyrics: 'Pu - rí - si - ma / La re - ei - na del'. The fourth system, starting at measure 10, continues the vocal melody with lyrics: 'Vi - r - gen de la con - cep - ción / Cie - lo Ma - dre del Se - ñor'. The guitar accompaniment in the third and fourth systems uses chords G, D, D, A7, D, D, and A7.

Figura 111. Transcripción de la Deshecha (denominada “Coplas”) del R. P. de Tiscamanita

Corrido (Nuevo) (Virgen de la Peña)

Se trata del “Corrido Nuevo” en donde la alternancia Solista/Coro, el Coro siempre dice el estribillo

La estructura de versificación del “Corrido Nuevo”, en el Rancho de Tiscamanita, es la misma que la de la deshecha: estructura zejelesca con versos dodecasílabos (con dos hemistiquios de 6 sílabas).

En su ejecución, después del estribillo (2 versos dodecasílabos con rima asonante):

Virgen de la Peña Reina y Soberana (rima principal, RP)
danos nuestro auxilio no se pierda mi alma (RP)

el solista dice 3 versos: verso de mudanza, verso que rima con la mudanza y verso de vuelta a la RP. Los respondedores hacen siempre el estribillo después de los 3 versos del cantador de “alante”. A continuación, las 2 primeras estrofas:

Quisiera Señora que el mundo supiera (mudanza 1)
fuiste aparecida dentro de una peña
para que por todos fueras alabada (verso de vuelta a la RP)

Quién fuera Señora tan buen escultor (mudanza 2)
Sin duda que fue Dios nuestro Señor
pues os dibujó tan bien dibujada (verso de vuelta a la RP)

Como se puede observar por el texto, el Corrido está dicado a la Virgen de la Peña (patrona de Fuerteventura) y narra su aparición.

A continuación podemos ver la transcripción de la música. En la parte del solista hemos puesto dos voces, en función de los estilos de los cantadores que grabaron este tema en el CD del grupo de 2002.

Se utiliza el Modo Mixolidio a veces con el 7º grado alterado ascendentemente

Modo Mixolidio de Re



Figura 112. Modo Mixolidio de Re. "Corrido Nuevo" Rancho de Tiscamanita

Como en el acompañamiento armónico se utiliza La7 y el do# es una nota de ese acorde se ha transcrito en la tonalidad de Re M en lugar de hacerlo en Sol M

Rancho de Tiscamanita Corrido Nuevo

Tradicional
Trans: R. Suárez

$\text{♩} = 100$
Púas

10 Coro (Estribillo)

Vir - gen de la Pe ña... Rei - na y so - be - ra - na... da - nos nues - tro au

18 Solista (Estrofas)

xi - lio... no se pier - da mi al ma... Qui - sie - ra - Se - ño - ra... que el mun - do su - pie ra... fuis - te a - pa - re
 Quién fue - ra Se - ño - ra... tan buen es - cul - tor... sin du - da que

26

ci - da... den - tro de u - na pe - ña... pa - ra que por to dos... fue - ras a - la - ba - da...
 fue... Dios nues - tro Se - ñor... pues os di - bu - jó... tam - bien di - bu - ja - da...

Figura 113: Transcripción del “Corrido Nuevo”. Rancho de Tiscamanita Versión CD, 2002

5.12.4. Lo Divino (Gloria a Dios)

A este tema, por su importancia dentro de los villancicos tradicionales de Canarias, unido al protagonismo que han tenido los Ranchos en su configuración, se le dedica un apartado en este trabajo.

La estructura de versificación está determinada por cuartetas asonantadas³³⁴ de versos octosílabos.

La música tiene ritmo binario (lo hemos transcrito en compás de 2/4) y se interpreta en la tonalidad de La mayor.³³⁵

Comienza y termina el coro con el Estribillo:

Gloria a Dios en las alturas
y en la Tierra dulce paz
y entre tantas amarguras
llena el pecho de solaz

La ejecución es sencilla, puesto que el coro siempre hace el estribillo en su alternancia con el solista que introduce cada vez estrofas con cambio de rima, siendo la primera:

Dónde vais pobres pastores
vengo del Cielo a traeros
la nueva más dulce y grata
que habrá para nuestro pueblo

³³⁴ Estrofas de 4 versos con rima asonante en los versos pares.

³³⁵ En los Ranchos de Tinajo, Tías y Tetir y en la versión culta de Fermín Cedrés se interpreta en Re Mayor

Lo Divino (R. P. Tiscamanita)

Tradicional
Trans.: R. Suárez

Intro instrumental

A E7 A A7 D

10 Coro

Glo - ria Dios en las al-

E7 A E7 A E7

20

tu ras_ y en la Tie - rra dul-ce paz en - tre tan - tas a-mar - gu ras_

A A7 D E7 A

2 29 Solista

lle-na el pe - cho de so - laz Dón - de vais po - bres pas - to - res_ ven - go
 De la es - tir - pe de Da - vid_ hoy a -
 Pa - ra que lo co - noz - ca - is_ las se -

E7 A E7 A A7

38

del Cie - lo a - tra - e - ros_ la nue - va más dul - ce y
 ca - ba de na - cer_ el Me - sí - as pro - me
 ñas os ven - go a da - r_ ha - lla - reis en - vuel - to al

D E7

44

gra - ta_ que ha - brá pa - ra nues - tro pue - blo_
 ti - do_ el Sal - va - dor de Is - ra - e - l_
 Ni - ño_ en po - bre y jus - to pa - ña - l_
 A E7 A

Figuras 114-115. Transcripción de “Lo Divino” (“Gloria a Dios”). Rancho de Tiscamanita
 Versión CD, 2002

5.12.5. Madre Mía (vals)

Esta pieza, aunque también aparece en la grabación antigua que nos proporcionó Juan Ramón Rodríguez³³⁶, debió ser de las últimas incorporaciones del antiguo rancho. La letra declara una encendida devoción a la Virgen y la música es de tipo vals³³⁷.

Su ejecución, comienza y termina con el motivo musical tocado por las púas (laudes y bandurrias). Continúa el coro con el estribillo, que irá alternando a lo largo de la pieza con las estrofas del solista.

En relación con la estructura de versificación, distinta a la de las otras piezas, podemos decir que se alternan versos de 10 y 11 sílabas en grupos de cuatro, normalmente con rima asonantada de los pares.

Su transcripción musical es la siguiente:

³³⁶ Juan Ramón Rodríguez, antiguo componente del Rancho de Tiscamanita en la época de Emiliano Cabrera, es además un excelente improvisador de décima. Tuvimos la oportunidad de hacerle una entrevista en Tiscamanita en diciembre de 2013 y nos dejó una cinta con grabaciones del Rancho antiguo, casi con total seguridad realizadas por Francisco Navarro Artiles en los primeros años de la década de los 60 del S. XX.

³³⁷ Compás ternario y ritmo bailable (ejecución a gran velocidad).

Madre Mía

tipo Vals

Tradicional
Trans: R. Suárez

$\text{♩} = 160$
Púas

$\text{♩} = 160$ G D7 G

9 Coro/Solista
Ma-dre
A tus

17 (Solista)
(Coro)
mi - a que es - tás en los Cie - los en - ví - a el con - sue - lo a mi co - ra - zón cuan - do
plan - tas ten - di - do me lle - go re - có - ge - me lue - go y per - dó - na - me a sí en el

25
tris - te llo - ran - do - te lla - me tus ma - nos de - rra - men fe - liz ben - di - ción
mun - do la pom - pa he - de - ja - do a tus pies pos - tra - do me en - tre - go a ti

C G D7 G

Figura 116. Transcripción del Vals “Madre Mía” del rancho actual de Tiscamanita.
Versión del CD grabado en 2002.

5.13. Rancho de Pascuas de Tetir

Ana Rodríguez dice que eran tres los temas tradicionales que recuerda del Rancho antiguo: “Lo Divino”, una “Isa” que se solía interpretar al final de su actuación y otro más que no recuerda.

El Rancho actual ha innovado muchos villancicos y como piezas tradicionales sigue teniendo “Lo Divino” (muy parecido a la versión del Rancho de Tiscamanita) y una “Isa Corrida”, característica del folklore de Fuerteventura.

Nos decía Domingo Rodríguez, en una conversación informal, que lamentaba no haber aprendido de su abuelo (Mayordomo del antiguo Rancho) más cosas sobre el mismo.

6. La organología en los Ranchos de Ánimas y de Pascuas de Canarias

6.1. Introducción

En este apartado vamos a tratar con cierto detalle los instrumentos característicos de los Ranchos (espada, pandero, tamborcillo y sonaja) y algunos otros que en los Ranchos de Ánimas y Pascuas tienen un papel significativo: flauta de caña, pito de agua y triángulo. El timple por su importancia en los Ranchos de Lanzarote y Fuerteventura, y por un dato de especial relevancia que hemos encontrado, lo consideraremos al final de esta exposición.

Otros instrumentos musicales que se utilizan en los Ranchos pero igualmente forman parte esencial de otros grupos folklóricos: guitarra, requinto, castañuelas, laúd, bandurria, mandolina, violín, acordeón... se reseñan en el apartado dedicado a los instrumentos musicales del folklore canario.

La incorporación de los cordófonos a los Ranchos debió suceder ya avanzado el siglo XVIII. Primero se utilizaron los instrumentos cuyas cuerdas eran pulsadas o rasgadas (guitarra, timple/tiple y requinto) y luego los que se tocaban con un plectro o púa y solían hacer la melodía o segundas voces a la voz principal (laúd, bandurria y mandolina), éstos no llegaron a cuajar en los grupos más antiguos (Ranchos de Ánimas de Gran Canaria y Rancho de Pascuas de Tegui). El violín, el acordeón y algún otro, raro a estas agrupaciones, se debieron introducir ya avanzado el S. XIX.

En el capítulo 3 de esta tesis, donde se estudia cada uno de los Ranchos que hay en la actualidad, aparecen los instrumentos musicales que se utilizan o se han utilizado en cada grupo.

6.2. Espada

Nos ha sido ciertamente difícil encontrar información sobre este instrumento musical tan característico y específico de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias. Ciertamente la principal función de este objeto no es musical sino bélica como arma de defensa y ataque y símbolo de señorío y nobleza en la persona que la lleva. En este sentido existen muchos modelos, tamaños, materiales...

Tuvimos la oportunidad de preguntar³³⁸ a la catedrática de Historia de la Música en la Universidad de La Laguna (Tenerife), especialista en organología, Rosario Álvarez Martínez, sobre la espada como instrumento musical y nos contestó que no conocía referencias en este sentido.

Sabemos de la utilización de espadas en algunas coreografías (por ejemplo en el País Vasco), pero es realmente infrecuente que este objeto se utilice para realizar el ritmo percusivo de un tema musical.

Si tenemos en cuenta que los Ranchos representan un ritual y que la espada es un elemento de dignidad, no cabe duda de que su utilización prestigia y realza el complejo fenómeno asociado a estas agrupaciones.

Hemos encontrado una alusión a la espada como objeto que marca el ritmo para ayudar a la prosodia en los orígenes del teatro:

... de un instrumento musical tiene una espada en la mano. Y esta espada –vestigio de una antiquísima tradición de la que hay noticia entre los antiguos griegos- subsistió al menos hasta los años cuarenta o cincuenta en la isla de Sicilia, donde los cantadores de historias cuentan historias en verso, y las cuentan con un bastón que usan como espada moviéndolo mientras cuentan. (Lema, 1999, p. 148)

La mayoría de los miembros de los Ranchos coinciden en considerar que las espadas y los panderos son los instrumentos más antiguos de los ranchos, y probablemente, los únicos en un principio.

Si tenemos en cuenta que en Canarias no hay tradición en la construcción de espadas, la mayoría se han traído de Europa, principalmente la Península Ibérica.

A veces por su grosor y tamaño se diferencia entre espadín y espada, donde la segunda es más corta y ancha que el primero. Normalmente se construyen en acero (Hierro con un pequeño porcentaje de Carbano) y para definir sus propiedades (entre ellas su sonido) es transcendental como se realiza el templado: enfriamiento brusco del metal en agua, aceite, etc. para mejorar sus características.

En el siguiente texto, un componente del Rancho de Tinajo explica el proceso de fabricación reciente de algunas espadas:

³³⁸ El 3-07-2014, Rosario Álvarez impartió la conferencia “Hacer Musicología en y desde Canarias” dentro de las I Jornadas de Musicología y Etnomusicología de la ULPGC.

Recientemente, se obtienen de hojas de muelle de coches, consiguiéndose de cada una de ellas, tras cortarla, dos espadas. Se calientan con un soplete y, a continuación, se enderezan con una prensa, reduciendo el grosor que presentan con una radial. Al acabar le dan grasa fina a toda la espada (o aceite de coche “pero es muy opaca”) envolviéndola en papel vaso “hasta el siguiente año” (Informante: José Cabrera Cabrera) (Lorenzo, 2004, p. 128)

Genaro Bonilla Bonilla, presidente del Rancho de Pascuas de Mácher (Tías, Lanzarote) nos contó, en la entrevista que le realizamos (ver anexo) como construyeron dos de las espadas que tiene este grupo:

Las otras espadas las hicimos de las espirales de un coche (se refiere a los muelles). Le dimos calor con un compresor, primero las estiramos y después fuimos aplanándola con un marrón. También hemos utilizado la ballesta de un coche que da menos trabajo porque ya está casi plana.

¿Cómo hacen para darle el temple que lleva?

Julián³³⁹ nos dijo que las metiéramos en una hoguera de aulaga durante unos 10 minutos. Para quitarles el óxido, las metemos en tierra arenosa, no conviene pasarle una lija (se desgasta y se le va el temple)

En la imagen que ofrecemos a continuación aparecen de izquierda a derecha: José Manuel Fontes del Rancho de Pascuas de Teguisse, Virgilio Paz ex-componente del Rancho de Pascuas de Haría y José Ramón Rodríguez ex-componente del Rancho de la Purísima de Tiscamanita (Tuineje). Las dos primeras son espadas y la que muestra José Ramón y es de su propiedad, es un espadín.

³³⁹ Se refiere a Julián Rodríguez Rodríguez, antiguo miembro del Rancho de Pascuas de Tías y conocedor de muchas de las tradiciones de Lanzarote, su padre tenía una forja en San Bartolomé (Lanzarote).



Figura 117. J. M. Fontes (R. de Teguisse), V. Paz (R. de Haría) y J. R. Rodríguez (R. Tiscamanita) nos muestran sus espadas



Figura 118. Espada y Espadín utilizados en el Rancho de Pascuas de Tías

En la siguiente imagen podemos ver los dos espadines que se utilizan en el Rancho de Teror, con una antigüedad superior a los 100 años y probablemente traídos desde la Península Ibérica. Debajo una de las espadas que se fabricaron en el Rancho de Pascuas de Mácher utilizando la ballesta de un coche.



Figura 119. Espadines del R. de Teror y espada del R. de Mácher (Tías)

6.3. Pandero

El prestigioso musicólogo alemán Curt Sachs sostiene que los primeros panderos de la historia proceden de la zona de Oriente Medio y algunas partes de Europa, que aunque no se especifican creemos que se refiere a las zonas Europeas geográfica y culturalmente más próximas a la región asiática que si se menciona, es decir Los Balcanes: Albania, Bosnia y Herzegovina, Bulgaria, Croacia, Grecia, República de Macedonia, Montenegro, Rumanía, Serbia (Kosovo incluido) y Turquía

“The other one, popularly called a tambourine, and spread over the Near East and some parts of Europe, has one or two skins and is struck by the bare hands.”
(2006, p. 33)

El otro se conoce popularmente como “pandero” y estaba extendido en Oriente Medio y algunas partes de Europa con una o dos pieles y golpeado solo con las manos. (Traducción libre del autor)

Este dato es muy interesante y volveremos sobre él en la parte dedicada a la música de los Ranchos, ya que creemos que tanto el ritmo de compás irregular como los instrumentos característicos e incluso la forma de cantar pueden tener su origen directa o indirectamente en esa zona, puerta entre Oriente y Occidente y cuna del Imperio Bizantino.

Hay muchas referencias a los panderos como instrumento de culto en diferentes ritos, tanto asociados a la liturgia dominante como a cultos paganos o satánicos.

Por ejemplo, una cita del Antiguo Testamento donde varias mujeres judías utilizan el pandero (lo llaman tímpano) mientras danzan en honor a Yavé (Dios):

“María, la profetisa, hermana de Aarón, tomó en sus manos un tímpano, y todas las mujeres seguían en pos de ella con tímpanos y danzando” (Éxodo, 15:20)

En una denuncia a La Inquisición sobre presuntas prácticas de brujería podemos leer:

Así, en el secuestro de los enseres del interior de la vivienda de Isabel de Santa Ana, partera y curandera vecina de Las Palmas, de 36 años, cuyo marido estaba en Indias, se registró: una mesa de vara y cuarta, una silla de brazos de palo, tres taburetes de palo, un baulito viejo, una cajita, una cama de tablas sin banco, un colchón de lana, un lebrillo de barro de la tierra, (...), una vihuela grande, un pandero con sus sonajas (...). (González, 1999, p. 29)

Su clasificación organológica, siguiendo el sistema ideado por Hornbostel-Sachs, está sujeta a controversia puesto que la forma más habitual de ser tocado, en los Ranchos, es sacudiéndolo y por tanto la membrana es solo un elemento decorativo que no interviene en el sonido que se produce, en este sentido está más cerca del grupo de las sonajas (idiófonos sacudidos, 112.1) que de los tambores con marco estrecho y de una membrana que se golpean (211.31).

Aunque Álvarez y Siemens (2005) descartan la procedencia aborigen de instrumentos musicales con una cierta complejidad, nos parece posible y aún probable que los panderos sí los conocieran los guanches, teniendo en cuenta las siguientes razones:

- Utilización del vocablo amazigh “tajaraste” que significa pandero.

- En la región norteafricana de donde vinieron los primitivos canarios se utiliza este instrumento.
- En Islas Afortunadas, existían todos los elementos necesarios para poder fabricar estos instrumentos: cabras, madera y especies vegetales de donde sacar las hebras para atar la piel.

El médico y etnógrafo tinerfeño Juan Bethencourt Alfonso nos ofrece una detallada descripción de como los guanches construían este instrumento:

Otro de sus instrumentos era el tajaraste o pandero, cuyo aro de penca seca de cardón hacían flexible poniéndolas de remojo en agua caliente. Para darles mayor altura que el ancho ordinario que ofrecen las pencas, los armaban con dos o tres de estos aros imbricándolos. Cubrían uno de los lados del vano con el parche de piel de oveja o de cabra, tendiendo por el otro una o más correas bien tensas, en las que engarzaban rodajas de conchas de mar o lapas a guisa de sonajas. (González, 1999, p. 29)

En Canarias, en función del sitio, instrumentos de similares características se conocen como: pandero, pandereta, sonajo, tambor y sonajera.

Aunque son característicos de los Ranchos, los panderos están presentes en todas las islas. De hecho el uso de un pandero de pequeñas dimensiones que se toca arrastrando el dedo pulgar por la periferia del parche es bastante común en las agrupaciones folklóricas de Canarias.

Como veremos, existe una gran variedad de panderos en los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias. En palabras de Pina González, artesana, maestra e investigadora sobre este tema:

... no hemos encontrado dos panderos iguales, no obstante podemos afirmar que todos reúnen unas características comunes en cuanto aspectos constructivos, formales y funcionales se refiere. Están dotados de identidad propia como instrumentos musicales canarios, diferenciados claramente de las panderetas importadas de otros puntos del Estado Español y presentes también en nuestra música popular. (1999, p. 28)

Ciertamente los panderos “genéricos” que se utilizan en los ranchos y que a veces hemos denominado como “panderos rituales” tienen unas características organológicas

peculiares y distintas de los panderos que se utilizan en música tradicional de otras regiones españolas.

Queremos poner énfasis en que el sonido de los panderos de los Ranchos es sobre todo metálico, debido a las sonajas, esquilas y cascabeles que llevan.

Tipología de los panderos en los Ranchos de Canarias

Vamos a considerar 3 elementos que nos parecen esenciales para poder clasificar adecuadamente estos instrumentos:

- Uno o dos travesaños internos, de los que cuelgan esquilas y cascabeles.
- Tamaño del diámetro de la membrana:
 - Panderos pequeños: poco más de 20 cm
 - Panderos grandes: mayor de 30 cm.
- La manera en que se hacen sonar:
 - Sacudiéndolo con una o las dos manos
 - Golpeándolo con o sobre una mano/puño
 - Arrastrando el dedo pulgar u otro-s dedo-s cerca de la periferia del parche

Aunque la combinación de estos elementos puede ser variada, podemos decir que:

El prototipo de pandero de un Rancho es: pequeño, con travesaños internos y se hace sonar sacudiéndolo.

Los panderos grandes, menos utilizados, no suelen tener travesaños internos y se hacen sonar arrastrando alguno de los dedos cerca de la periferia de la membrana.

En el Rancho de Ánimas de la Aldea³⁴⁰ tienen distintos tipos de pandero que además se tocan y denominan de distinta manera. Así, hay muchos panderos (7 u 8) pequeños (aproximadamente 24 cm de diámetro) que se hacen sonar sacudiéndolos y son llamados “panderos” y por otro lado denominan “pandereta” a un único pandero de mayor tamaño (36 cm de diámetro) que se toca arrastrando el pulgar (u otros dedos) cerca de la periferia de la piel.

³⁴⁰ A este Rancho por la abundancia de membranófonos que tiene se le conoce como “el Rancho de los panderos”.



Figura 120. Pandereta del Rancho de Ánimas de la Aldea (Gran Canaria)

La pandereta que se utiliza en el Rancho de la Aldea es, como la espada, la guitarra y las castañuelas, un instrumento solista (solo se toca uno en el grupo). Pertenece a Cornelio Díaz que la heredó de su padre, Venancio, que a su vez la tomó de su tío Eustaquio.



Figura 121. Este pandero perteneció al desaparecido Rancho de Tao (Lanzarote)



Figura 122. Pandero que se utiliza actualmente en el Rancho de Pascuas de Tías (Lanzarote)



Figura 123. Pandero que se utiliza actualmente en el Rancho de Pascuas de Haría (Lanzarote).



Figura 124. Pandero del Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror (Gran Canaria)



Figura 125: Pandero del Rancho de la Purísima de Tiscamanita (Fuerteventura)



Figura 126: Pandero del Rancho de Ánimas de Valsequillo (Gran Canaria)

No es extraño que a los niños que empiezan a salir con un Rancho se le haga un pandero apropiado a su tamaño, de unos 15 cm de diámetro. En el “Rancho Chico” de Tegui, los niños (pastorcillos) que participan en el Auto de Navidad de la Misa del Gallo, utilizan, además de esos pequeños panderos, unas sonajas (hecha de madera y chapas, se golpea sobre la mano).



Figura 127. Niños y Niñas del “Rancho Chico” de Tegui, ataviados con la ropa tradicional y esperando a la puertas de la Iglesia de Guadalupe el momento de su participación en la “Misa del Gallo” (2013)



Figura 128. José Manuel Fontes, presidente del Rancho de Pascuas de Tegui, tocando una sonaja de las que utilizan los niños en el “Rancho Chico” (2015).

El pandero que se utiliza en el Rancho de Teguisse y que se denomina “pandereta”, es parecido a otros instrumentos peninsulares y se toca arrastrando alguno de los dedos cerca de la periferia de la membrana. En este grupo hay muchas panderetas ya que es el instrumento de todos los “saltadores”³⁴¹, además de ser tocada por otros miembros del grupo.



Figura 129. “Pandereta” del Rancho de Pascuas de Teguisse (Lanzarote).

Para la construcción de estos instrumentos se necesitan 3 materiales básicos: las pieles de las cabras o la ovejas, la madera³⁴² para hacer la estructura de la caja que le da forma cilíndrica y el/los travesaño-s interior-es , y los elementos metálicos: las sonajas (chapas), esquilas (campanillas) y cascabeles, las primeras están hechas de latón (cobre y zinc) y los otros elementos metálicos se funden en bronce y producen los sonidos más agudos que da el instrumento.

Por otro lado se sumerge en agua la madera que se debe doblar (para darle flexibilidad) y la piel (para quitarle los pelos con facilidad) durante varios días.

³⁴¹ Componentes que realizan una danza reverencial en el “Besapié” que se denomina “Salto”. En la “Misa del Gallo”, en los primeros momentos en los que oficialmente comienza la Navidad, en la Iglesia de Guadalupe (Teguisse, Lanzarote) se celebra un concurrido Auto de Navidad con la participación estelar del Rancho de Pascuas de Teguisse. Hacia la mitad del acto se realiza “el Besapié” que se acompaña de la espectacular danza que se ha comentado.

³⁴² Son maderas flexibles y resistentes: mimbre, nisperero, castaño, pino...

Con aros de madera se sujeta la piel y con pequeños clavos y alambres se fijan los elementos metálicos al soporte y al travesaño de madera.

Panderos parecidos a los de los Ranchos de Canarias

Buscando en la Red hemos encontrado una página web gestionada por el percusionista N. Scott Robinson y dedicada a panderos (tambourines) y hemos detectado uno muy parecido a los que se usan en los Ranchos de Canarias en Italia, denominado *tamburello from March* (pandero de marcha) y localizado en la Región Central de Italia.

A continuación podemos ver su apariencia:



Figura 130: Pandero de Marcha (Región Central de Italia)

6.4. Tamborcillo

El tamborcillo es otro de los instrumentos característico de los Ranchos de Canarias. Es de pequeñas dimensiones y se toca con una baqueta de madera de corta longitud.

Se puede considerar un pandero con 2 membranas que se toca por medio de una baqueta. En función del Sistema de Clasificación de Hornbostel-Sachs este instrumento pertenece al grupo 211.3 (la longitud/grosor del marco es menor que el radio de la membrana)

Las dos membranas que lo componen pueden tensarse, atándose una sobre la otra con un hilo en una cremallera que queda sobre el marco del instrumento o bien sujetarse cada una con un aro independiente.

Aunque quedan pocos de estos instrumentos³⁴³, su uso debió de ser muy extendido entre estos grupos hace años.



Figura 131. Tamborcillos de Teror y Valsequillo y sus respectivas baquetas de madera

³⁴³ En la actualidad solo se conserva en los Ranchos de Ánimas de Arbejales-Teror y de Valsequillo, ambos en Gran Canaria.

6.5. Triángulo

Como ocurrió con el pandero, el triángulo llega a Europa a través de Oriente Medio.

Transcribimos tal cual la definición que de este instrumento hace Varela:

El triángulo es un instrumento idiófono de percusión metálico, que consiste en una varilla de acero doblada en forma de triángulo equilátero abierto por uno de sus vértices. Para percudirlo se suspende de un hilo o argolla y golpea con una varilla recta del mismo metal. (Varela, 1983, p. 17)

Según el prestigioso musicólogo Curt Sachs este instrumento apareció en el S. XV e inicialmente su forma no era exactamente igual a la que conocemos hoy ni tenía abertura alguna. A veces este instrumento se nombra como címbalo.

“When the instrument first appeared, in the fifteenth century, it not was always triangular. Italian and English paintings of that epoch show it in a trapezoid form similar to the shape of medieval stirrup.” (2006, p. 437)

Cuando el instrumento apareció por primera vez en el Siglo XV no tenía siempre forma triangular. Pinturas italianas e inglesas de esta época lo muestran con forma trapezoidal, similar a la forma del estribo medieval. (Traducción libre del autor)

“... triangles are sometimes hidden under the misleading name cymbal (e)”
(2006, p. 437)

Los triángulos son a veces escondidos bajo la engañosa denominación de címbalo. (Traducción libre del autor)

A finales del S. XVIII era un instrumento perfectamente introducido en las agrupaciones instrumentales más prestigiosas de esa época: bandas de música y orquestas:

Hacia 1740, Austria, Hungría, Prusia, Francia, establecen las bandas de música militares al modo turco, introduciendo instrumentos como oboes, pífanos, timbales, redoblantes, bombos, platillos y triángulos. En 1786, es Inglaterra la que adopta este modo con la Real Banda de Artillería. (Varela, 1983, p. 18)

Según la Clasificación de Hornbostel-Sachs se trata de un idiófono golpeado directamente y de forma simple con un elemento no sonoro (111.211).

Como ocurre con el tamborcillo creemos que este instrumento fue mucho más utilizado hace años que lo que lo es ahora. En el Rancho de Ánimas de Arbejales-Terror se dejó de usar hace unos 30 años. Su función musical y timbre dentro de estos grupos es parecida a la que realizan las espadas.



Figura 132. Imagen con el triángulo en primer plano y la espada al fondo. Rancho de Pascuas de Teguisse (Teror, 2008)



Figura 133. Un componente del Rancho de Ánimas de Valsequillo tocando el Triángulo (Tenteniguada, Valsequillo, 2010).

6.6. Flauta de caña

Cuando el Rancho de Ánimas de La Aldea se desplaza, como reclamo para llamar la atención de los vecinos, interpreta una pieza instrumental donde la flauta de caña actúa como instrumento solista.

Según la prestigiosa clasificación publicada en 1914 por Hornbostel y Sachs, la flauta que nos ocupa es un aerófono tipo flauta de soplo directo al tubo con un conducto interno que dirige el aire contra el bisel dentro del tubo abierto y con agujeros digitales 421.221. 12

Los investigadores más prestigiosos que han tratado la organología en Canarias: Álvarez y Siemens (2005), consideran que los aborígenes de Canarias no conocían la flauta ni ningún instrumento con cierto nivel de elaboración.

Aunque existen algunas referencias textuales que contradicen esta opinión, como la del médico y literato tinerfeño Antonio Hernández de Viana, que en 1604 escribía:

Resuena el tono acorde de la música, los instrumentos son dos calabazas secas y algunas piedrecitas dentro, con que tocaban dulce son canario, un tamborín de drago muy pequeño, una flauta de rubia y hueca caña, y cuatro gaitas de los verdes tallos y ñudosos canutos de cebada, y con la boca un extremado músico hacía un ronco son algo entonado. (Zamora y Jiménez, p. 183)

Ni siquiera se sabe con seguridad si existía la caña común (*Arundo Donax*), tan extendida en Canarias y materia prima de las flautas, antes de la llegada de los conquistadores.

Hay una gran variedad de flautas o gaitas en Canarias, con diferente número de agujeros superiores y con o sin agujero anterior.

En el caso que nos ocupa, se trata de una flauta de pastores que era usual en las cumbres de Gran Canaria. Tiene 5 agujeros para los dedos (sin agujero anterior) y una embocadura con bisel que es parte del instrumento. El único elemento externo es el denominado “tapón o pipa” que se coloca en el extremo de la caña por el que se sopla y que tiene una estrecha hendidura en su parte superior que sirve para dejar pasar y dirigir el aire hacia el bisel que es donde se genera el sonido:

“Se denomina pipa, a un objeto de pequeñas dimensiones, que tiene la forma de tapón y que se obtiene de distintas especies vegetales: mimbrera, balo, almendrero, tabaiba, higuera, sao, etc.” (Zamora y Jiménez, 1999, p. 196)

La afinación de la flauta de caña no es exacta. Tenemos que tener en cuenta que los constructores³⁴⁴ de estos instrumentos no conocen ni utilizan técnicas de construcción precisas. Se trata de un instrumento artesano cuya principal utilidad era entretener a los pastores.

A continuación, dos ejemplares construidos por Segundo Ramos Hernández, tocador de flauta y artesano del Rancho de Ánimas de La Aldea.



Figura 134. Dos ejemplares de flautas de caña del tipo que se utiliza en el R. A. La Aldea



Figura 135. Flauta que se utiliza en el R. A. La Aldea: Detalle de la embocadura y los agujeros

³⁴⁴ Tradicionalmente la flauta la construían los pastores y la usaban para entretenerse los largos ratos que pasaban cuidando de su ganado. Como se puede entender fácilmente, no todos los instrumentos tienen el mismo tamaño ni la separación y dimensiones de los agujeros son iguales, por lo que es prácticamente imposible que podamos encontrar dos flautas que afinen igual. Segundo Ramos Hernández, el tocador y artesano que hace las flautas en el Rancho de La Aldea tuvo la gentileza de darnos dos ejemplares en dos de las ocasiones en las que tuvimos la oportunidad de entrevistarlo o hablar con él.

La “pipa”, el bisel, los agujeros digitales y el corte de la caña se realizan con una navaja o cuchillo bien afilado. Además los agujeros se perfeccionan con brasas o un clavo o hierro ardiendo y la perforación se hace con algún tipo de taladro metálico.

En relación con la acústica de estos instrumentos podemos decir que sus longitudes son 33 y 37 cm y sus sonidos fundamentales Sib₃ (262 Hz) y Lab₃ (233 Hz).

Esta flauta usualmente se toca en la 2^o octava ya que los sonidos en esa tesitura son más sonoros y fáciles de controlar. En el siguiente gráfico aparecen las notas, y sus respectivas posiciones, de la tonadilla que se interpreta en el Rancho de La Aldea. Utilizamos la entonación relativa (Kodaly) que llama a la nota fundamental de ese instrumento Do, independientemente de cual sea su sonido real.

Los agujeros digitales que se deben tapar aparecen en negrita y los que deben estar abiertos en color blanco.

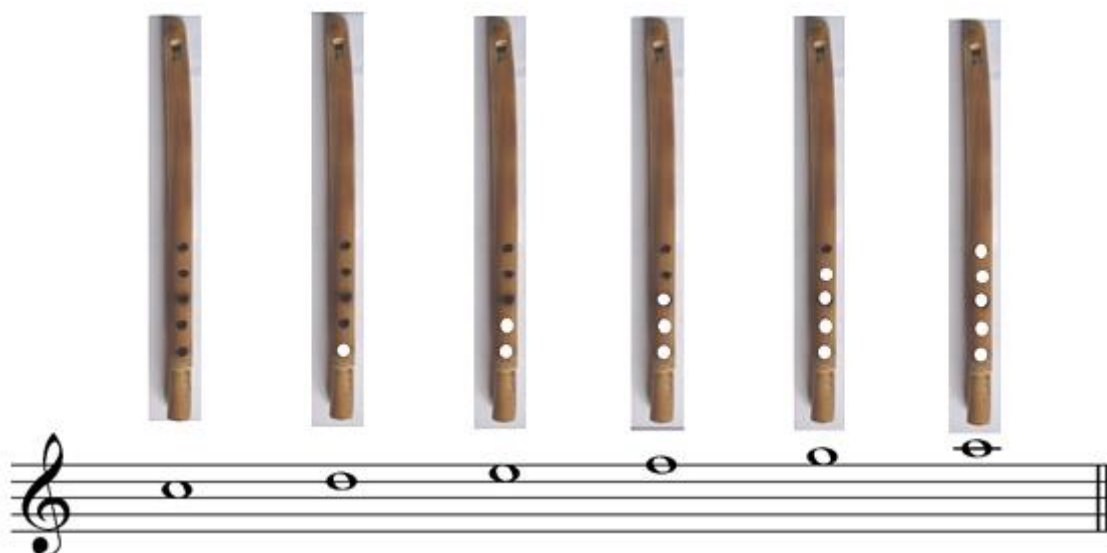


Figura 136. Las notas musicales y sus respectivas posiciones en la flauta de caña para la tonadilla que se hace en el R. A. de La Aldea

Como se ha dicho, no hay un rigor acústico cuando se construyen estos instrumentos por lo que la relación interválica entre las notas que produce no se ajusta a la escala temperada que se sigue en la Música Occidental. Especialmente la primera nota de la escala de la figura anterior (Do') tiene una afinación especialmente alta en relación con las otras notas.

6.7. Pito de Agua

También llamado silbato o pájaro de agua, según la clasificación de Hornbostel-Sachs se trata de un aerófono tipo flauta de soplo directo al tubo con un conducto interno que dirige el aire contra el bisel dentro del tubo abierto y sin agujeros digitales 421.221. 11

Se pueden construir en diferentes materiales: caña, cerámica, madera, plástico... y sus formas son igualmente variadas. Consta de: embocadura (se genera el sonido) y cuerpo (se introduce el agua). El volumen de agua debe ser el justo para que se produzca el efecto deseado (sonido parecido al de un pájaro).

Un conducto con un bisel es el encargado de generar el sonido pero es el agua encerrada en el recipiente (cuerpo) la que da lugar, al ponerse en movimiento, al sonido de pájaro característico de este instrumento.

El pito de agua es muy antiguo y en el Rancho de Tías se viene utilizando al menos desde el S. XIX. Por extensión también se empezó a utilizar más tarde en los Ranchos de Pascuas de Yaiza y Mácher que como hemos dicho tienen su origen en los Ranchos que había en el municipio de Tías e igualmente es característico del conocido grupo “Los Buches” de Arrecife.

A continuación pueden ver un pájaro de agua hecho en caña, con un tapón de corcho y dos aberturas: la que cierra el tapón (por donde se introduce el agua) y la abertura por donde se insufla el aire (embocadura).



Figura 137. Pájaro de agua construido en caña y con un tapón de corcho

En esta imagen podemos ver a Julián Rodríguez³⁴⁵ tocando un pito de agua de su propiedad construido en plástico.



Figura 138. Pájaro de agua hecho de plástico.

En la siguiente imagen podemos ver la sección de percusión del Rancho de Pascuas de Tías durante la Misa del Gallo (2013). Al fondo, Faustino Fernández Ferrer, tocador del pito de agua con su instrumento que tiene una embocadura de flauta dulce.



Figura 139. Pájaro de agua que se utilizan en el R. P. de Tías con embocadura de flauta de pico

³⁴⁵ Julián Rodríguez Rodríguez fue componente del Rancho de Pascuas de Tías y conoce bien muchas de las tradiciones de Lanzarote.

6.8. El timple



Figura 140. Tocadores de timple y requinto del Rancho de Pascuas de Teguisse y detalle de la firma del constructor del timple, Simón Morales Tavío.

Se trata de un cordófono cuyo resonador es de forma abombada (el fondo de la caja de resonancia es convexo). Según la clasificación propuesta por Hornbostel-Sachs, el subgrupo al que pertenece le corresponde la numeración 321.321.

Se cree que su origen está en las dos Islas más orientales: Lanzarote y Fuerteventura (Siemens, 1977). Es un guitarrillo de 5 cuerdas y procedencia peninsular que se caracteriza por su caja de resonancia alargada y con el fondo abombado. Por esta razón se le conoce popularmente como “camellillo”³⁴⁶. Aunque tradicionalmente se ejecuta mediante la técnica de rasgueo y tiene función acompañante, en los últimos años ha tenido importantes mejoras para adaptarlo a las exigencias de varios virtuosos del instrumento, que lo utilizan como un instrumento solista de gran nivel.

Es especialmente importante en los Ranchos de Lanzarote y Fuerteventura.

En nuestro trabajo de investigación hemos encontrado un dato que nos parece muy relevante en relación con el timple:

³⁴⁶ El timple es desde hace bastantes años el instrumento musical más representativo de la música tradicional canaria pues su característica forma es exclusiva de Canarias

En una denuncia al obispado hecha por el párroco de Moya (Francisco Guerra) en 1817 contra el Mayordomo del Rancho de Ánimas de Fontanales (Jacinto García), como parte del sumario se recogen los instrumentos musicales que tenía este grupo:

Además, García abundaba sobre el tipo de instrumentos reclamados por Guerra, que los tocadores

*conducen a sus expensas, se reducen a unos panderos, asados o espadas y un **timplillo** que se tañe, mal tocado, a cuyo compaz cantan algunas coplas alusivas al día de aquella festividad.* (Grimón y Quintana, 2008, p. 817)

Este dato es muy importante porque se nombra el timplillo que según Lothar Siemens debió aparecer durante la segunda mitad del S. XIX:

... tenemos que decir que sólo en la segunda mitad del siglo pasado, hace apenas cien años, aparecen documentos describiendo fiestas populares en Las Palmas donde se habla ya de nuestro instrumento como de cosa propia, aunque llamándole tiple y no timple. Se ve que la m es una adición canaria probablemente muy reciente. (1977, p. 38)

Hemos intentado esclarecer este tema con los dos autores, por una parte hablamos con Pedro Quintana Andrés³⁴⁷ coautor del libro sobre la Historia de Moya y le pedimos si nos podía confirmar el dato, algo que hizo en poco tiempo, eso sí, no estando seguro si lo escrito era “timplillo” o “tiplillo” pues no se discernía con claridad, aunque este hecho no es especialmente relevante.

Por otro lado hablamos con Lothar Siemens sobre este particular y le quitó importancia ya que el libro donde escribió esta información es de 1977 y no le extraña que el instrumento apareciera antes de lo que escribió en su momento.

Luego podemos decir que nuestro TIMPLE (TIPLLE) canario se utiliza en la música tradicional, al menos, desde principios del S. XIX.

³⁴⁷ En la Bibliografía aparece junto a Vicente Grimón pero la parte que nos ocupa la escribió Pedro Quintana

7. Resultados y Discusión

La clasificación que se ha realizado sobre los géneros musicales tradicionales de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias era especialmente necesaria por la gran confusión de términos y géneros que hay. Han pasado muchos años desde los primeros géneros que se empezaron a interpretar: Copla o Pascuas, Deshecha, Corrido Antiguo y los últimos, ya entrado el S. XIX: Santo Domingo, Corrido Nuevo y Lo Divino. Ha sido necesaria la utilización de elementos de análisis musical y poético para llegar a determinar con claridad y precisión, lo géneros que realmente había. Aun así no todas las características se mantienen homogéneas en todos los grupos, algo que no nos debe extrañar teniendo en cuenta las influencias con otros géneros y errores producidos sobre todo por los años que transcurrieron entre la desaparición de la mayoría de los grupos y su recuperación.

Se ha puesto de manifiesto la importancia que la música tradicional de los Ranchos de Canarias ha tenido en géneros musicales tan conocidos e interpretados como el Santo Domingo, el Sorondongo de Lanzarote o el villancico “Lo Divino” en su versión culta.

Nos parece igualmente relevante el dato que hemos encontrado y que confirma que el timple, instrumento musical más representativo del folklore de Canarias tiene una antigüedad de al menos 1817 cuando reputados investigadores defendían que este instrumento debió aparecer hacia finales del S. XIX.

Las transcripciones que ofrecemos en este trabajo, pueden y deben servir para que los docentes interesados, o incluso agrupaciones folklóricas, trabajen esta música, ayudando por tanto a su conocimiento, divulgación y preservación.

Conclusiones

Podemos decir, sin lugar a dudas, que hemos conseguido los objetivos que nos habíamos planteado en la investigación. Las dos experiencias didácticas que hemos desarrollado en 2011 y 2014, respectivamente, han servido para llevar la tradición de los Ranchos de Ánimas y Pascuas a varios centros educativos y, que un número apreciable de alumnos (aproximadamente 550) conozcan y trabajen esta tradición a través de materiales creados para tal fin y visiten una exposición especialmente preparada para dar a conocer esta histórica tradición de Canarias.

Estas experiencias estaban muy relacionadas entre sí puesto que la situación de aprendizaje que se diseñó en la segunda de ellas es una adaptación y actualización de la Propuesta Didáctica que se desarrolló en la primera. Además, el Rancho de Ánimas que se toma de referencia en los dos casos es el de Arbejales-Terror, uno de los grupos que mejor ha conservado esta tradición de los que han llegado a nuestros días.

El planteamiento metodológico seguido en las dos experiencias didácticas consiste en partir de algo conocido y del gusto de la mayoría de los alumnos (Rap, polka...) para llegar a un género musical, como los que se utilizan en los Ranchos de Canarias, con unas características parecidas (base rítmica-armónica monótona, improvisación y rima) pero con una estética muy diferente a las que conocen los alumnos.

La opinión de los profesores y la mayoría de los alumnos en relación con la primera experiencia didáctica que se desarrolló en 2011 es positiva, tanto hacia el planteamiento pedagógico como a los materiales diseñados y la competencia del ponente. Igualmente profesores y discentes consideran satisfactoria la exposición sobre el Rancho de Ánimas de Terror y los materiales curriculares que se crearon.

La clasificación y transcripción de los géneros musicales tradicionales de los Ranchos de Ánimas de Canarias llenan el vacío y confusión que hay en este tema. Se establecen 6 géneros con características musicales y poéticas bien definidas: Copla o Pascuas, Deshecha, Corrido Antiguo, Santo Domingo, Corrido Nuevo y Lo Divino. En algún caso aparecen irregularidades producto de las influencias de unos géneros con otros y de los errores que se han dado en el proceso de recuperación de los grupos, que en su mayoría, han estado desaparecidos durante algunos años antes de su recuperación.

En relación con el cuarto objetivo que nos habíamos planteado, debemos, decir que los resultados han sido más satisfactorios de lo que esperábamos, pues casi el 80% del profesorado ha hecho algún curso de formación sobre el folclore musical, el 40% pertenece o ha pertenecido a una agrupación folklórica y la mitad trabaja la música y baile tradicional, en clase, de forma integral: Audiciones, Explicaciones Teóricas, Trabajos y Montar canciones y bailes. Además hay una amplia variedad de piezas dentro del catálogo que utilizan los profesores de secundaria en Gran Canaria, entre temas tradicionales y canciones canarias se trabajan o han trabajado casi 30 títulos en los 49 centros encuestados. También, un porcentaje alto (70%) considera que trata los contenidos canarios adecuadamente.

Los datos negativos tienen que ver con que hay un 27% de profesores que trabajan poco o casi nada los contenidos tradicionales canarios y dos tercios del total los trabaja sólo para el Día de Canarias

Nos parece significativo que los discentes cuyos profesores pertenecen o han pertenecido a agrupaciones folklóricas, muestran una actitud más positiva hacia este tema que el resto. No queremos decir que para enseñar contenidos tradicionales canarios sea necesario pertenecer o haber pertenecido a un grupo de música tradicional, más bien nos referimos a que lo que se siente es más fácil de transmitir y de recibir.

Hay un consenso generalizado en considerar la colaboración entre las escuelas de folclore y área de música de los centros como la medida más eficaz para mejorar la enseñanza de los contenidos tradicionales canarios y en este sentido sería muy deseable que la iniciativa que tomó el ayuntamiento de Telde a este respecto hace 15 años fuera secundada por otros municipios.

Curiosamente, aunque el 88% del profesorado considera que los contenidos canarios deberían tener igual o mayor importancia que otros contenidos, en la práctica esto no sucede. En este sentido es imprescindible la apuesta del Gobierno de Canarias para mejorar el currículo, en estos momentos los contenidos canarios aparecen puntualmente y con la misma importancia que el resto.

Al final del apartado dedicado al análisis de los datos de la encuesta, se relacionó la variable formación en música y baile tradicional canario con las variables: Trabajo de piezas del folclore musical en el aula y Grado de intensidad del tratamiento de los contenidos canarios en el aula. Como cabía esperar, los profesores que tienen una

formación específica en baile y música folklórica trabajan más las piezas tradicionales en clase y los contenidos canarios con más intensidad que los profesores que no tienen esa formación. Los valores porcentuales son:

Tabla 38

Profesores con y sin formación en música y danza tradicional

	Trabajan piezas tradicionales en clase	Intensidad de tratamiento de los contenidos canarios media-alta
Profesores con formación específica	93%	84%
Profesores sin formación específica	58%	33%

Tabla 8: Comparativa entre profesores con y sin formación específica en folklore musical

En función de los datos recabados en los estudios estadísticos y experiencias didácticas realizadas podemos proponer algunas propuestas de mejora:

Dentro del porcentaje de decisión (35 %) que el Gobierno de Canarias tiene para adaptar el currículo de la ESO al Archipiélago, se le podría dar más importancia al baile y música folklórica por la significación patrimonial que tiene. Tenemos el referente del Silbo Gomero e igualmente otros representantes de la cultura inmaterial de Canarias podrían tener el mismo tratamiento, siempre dándole prioridad a las costumbres y tradiciones características de un determinado lugar para ser enseñadas y valoradas en los centros ubicados en esa zona.

La loable iniciativa para enseñar baile y música folklórica, que al Ayuntamiento Municipal de Telde viene realizando con los centros de educación obligatoria de su zona desde el año 2000, podría extenderse al resto de municipios de Canarias. Igual que ocurre en Telde, este acuerdo de colaboración se podría llevar a cabo a través del aula de folklore de las Escuelas de Música que dependen a los distintos ayuntamientos.

No existe en el plan de estudios de grado (LOE) ni ha existido en los planes anteriores: LOGSE y Plan de 1966, ninguna asignatura obligatoria en el conservatorio donde los futuros profesores puedan aprender los fundamentos del folklore musical canario ni practicar algunas danzas tradicionales, nos parece una deficiencia grave que en parte determina la falta de preparación y motivación de los docentes de música.

Sería deseable que los profesores de música en la ESO que tengan la formación adecuada y la convicción necesaria formaran grupos de trabajo para crear los materiales curriculares necesarios. La Consejería y los docentes afectados podrían llegar a un acuerdo para compensar el esfuerzo realizado, por ejemplo, a través de un descuento horario en su jornada laboral. Estos mismos profesores podrían impartir talleres sobre baile y folklore musical en otros centros.

Sería deseable que el profesorado permaneciera en el mismo centro para poder desarrollar una labor eficaz. La falta de estabilidad que tiene una gran parte de los docentes hace imposible plantearse un trabajo continuado a medio y largo plazo.

Los encuentros, conciertos o jornadas inter-centros pueden ser una excelente oportunidad para intercambiar experiencias con otros colegios e institutos y mostrar el trabajo realizado sobre la música y danza tradicional.

Sería recomendable que las instituciones Canarias, o quizás alguna empresa privada, dieran partidas a los centros para comprar algunos de los instrumentos más utilizados en el folklore canario: tipples, guitarras, laúdes, bandurrias, chácaras, castañuelas y tambores.

El Programa de contenidos canarios que la consejería puso en marcha durante algunos cursos y que abandonó como consecuencia de la crisis económica, nos parece una buena solución para dinamizar la vida escolar con actividades, intercambios entre centros, materiales didácticos...

La única manera de mantener vivas nuestras tradiciones y costumbres es practicándolas, para practicarlas hay que conocerlas y la mejor manera (por lo menos la más segura) es llevándolas a los centros de enseñanza obligatoria: escuelas, colegios, institutos... para eso se necesita profesorado preparado y motivado.

Desgraciadamente hay pocos materiales didácticos para la enseñanza de la música y baile tradicional canario adaptado a la ESO. Conocemos la obra de Talio Noda que

nos parece de gran ayuda pero se echan en falta materiales más específicos y secuenciados con diferentes niveles de gradación en su tratamiento y arreglos adecuados para la realidad instrumental de la mayoría de la aulas de música de Gran Canaria: un teclado, una o dos guitarras, un timple, instrumentación Orff y pequeña percusión.

El tratamiento de la música y danza tradicional canaria, en los libros de texto, es escaso, lógicamente las editoriales que comercializan el material hacen una obra genérica para todo el territorio nacional y cuando hacen anexos para las distintas regiones se echa en falta conocimiento de causa en el tratamiento de los contenidos. De las 4 editoriales que hemos consultado, sólo una trataba la música tradicional española con cierto detenimiento, dedicándole un apartado en todas las unidades y tratando someramente todas las regiones del país.

Nuevas líneas de investigación

A continuación nombramos algunas posibles líneas de investigación que se podrían desarrollar a partir de nuestro trabajo o bien relacionadas con el:

Estudio de los orígenes y la tradición de los diferentes Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias que han desaparecido y también de los que se conservan, a través de la consulta de los archivos parroquiales y diocesanos de Canarias y haciendo un trabajo de campo en los grupos que se extinguieron hace menos 60 o 70 años.

Investigación relacionada con el arte animista en Canarias: Cuadros y Altares de Ánimas.

Estudio detallado de cada uno de los géneros musicales de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias con análisis de micro-intervalos y comparativa entre muestras de distintos cantadores.

Recuperación de los Ranchos que se han perdido en Fuerteventura y todavía viven informantes que los conocieron e incluso que formaron parte de ellos.

Trabajar y llevar a los centros educativos otras tradiciones en peligro de extinción como por ejemplo los romances interpretados en forma responsorial de la Gomera y el Hierro.

Bibliografía

- Abreu, J. de (1948), *Historia de la conquista de las siete Islas de Canaria*. Santa Cruz de Tenerife: Imp. Isleña.
- Alonso, M^a. R. (1948). *Las danzas y canciones populares de canarias*. Las Palmas: Museo Canario.
- Alonso, E. (1985). *Estudios sobre el Folklore Canario*. Canarias: Edircan.
- Álvarez, R. y Siemens, L. (2005). *La Música en la Sociedad Canaria a través de la Historia I*. Madrid: El Museo Canario y COSIMTE.
- Alzola, J. M. (1982). *La Navidad en Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Canario.
- Alzola, J. M. (1986). *La Iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas*. Fundación Mutua Guanarteme y Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria
- Arias de Saavedra, I y López-Guadalupe, M. L. (2000). *Cuadernos de Historia Moderna*, Vol. 25. “Las cofradías y su dimensión social en la España del antiguo régimen” pp. 189-232. Madrid: UCM.
- Ayuso, C. A. (2003). *Revista de Folklore Joaquín Díaz*. “Devoción religiosa y fiesta profana. La cofradía de ánimas de Cevico de la Torre”, N^o 272, (pp. 48-60). Valladolid: Obras Social y Cultural de Caja España.
- Bell, J. (2005). *Cómo hacer tu primer trabajo de investigación*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Bethencourt, J. y Fariña, M. (1985). *Costumbres Populares Canarias de Nacimiento, Matrimonio y Muerte*. Tenerife: Museo Etnográfico y Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.
- Bianconi, L. (1991). *Historia de la Música: El Siglo XVII*. Madrid: Ediciones Turner.
- Cabrera, B. (1990). *El Folklore de Lanzarote*. Tenerife: CCPC
- Carballo, B. (1862). *Las afortunadas: viaje descriptivo a las islas Canarias*. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano.
- Capmany, A. (1988). *Folclore y costumbres de España*. Tomo II (Danza española). Madrid: Ediciones Merino.
- Caro, J. (1967). *Lo que sabemos del folklore*. Madrid: Gregorio del Toro.

- Catalán, Diego (1969). *Romancero general de las Islas Canarias. La flor de la marañuela*. Madrid
- Clemente, J. A. (2005). El folclore musical y su integración en el currículo escolar. *Música y Educación*, N° 64, pp.25-50. Madrid: Musicalis.
- Cillá, F. (2015). *Revista de Folklore*. “Una estructura peculiar en la canción de ánimas”, (pp. 14-26) N° 395. Valladolid: Caja España.
- Cortés, M. A. (Coord.) (1996): *Ánimas del Purgatorio de Casar de Cáceres*. Cáceres: Universidad Popular Helénides de Salamina.
- Delgado, J. C. (2004). *El Folklore Musical de Canarias*. Sta. Cruz de Tenerife: Turquesa ediciones.
- Díaz Luis (1986). *Revista de Folklore Joaquín Díaz*. “El juglar ante su público” (pp. 97-103). Valladolid: Obras Social y Cultural de Caja España.
- Diego, L. (1944). *Tradiciones Populares. Tomo II: Folklore Infantil*. Tenerife: CSIC e IEC.
- Espinosa, A. de (1848). *Del origen y Milagros de N. S. de Candelaria*. p. 11. Imp. Isleña, Sta. Cruz de Tenerife.
- Estarriol, J. (1981). *Las Pinturas de Cuadros de Ánimas en Tenerife*. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y Museo Canario.
- Fariñas, M. (1984). *Revista Internacional de Musicología*. “La cofradía de las ánimas en Barraco Hondo”. pp. 595-605. Ed. CSIC: Madrid.
- Fuentes, G. (1994): “José María Bosch López, sacerdote y pintor”. En *Actas del X Coloquio de Historia Canario-Americana (1992)*, vol. II, p. 1247-1259. Las Palmas de Gran Canaria.
- García, A. (1982). *Revista de Folklore Joaquín Díaz*. “Cinco tesis sobre el folclore” (pp. 124-128). Valladolid: Obras Social y Cultural de Caja España.
- García, C. (1997). Los Cantos Canarios. En Rodríguez, C. (Coord.). *Los símbolos de la identidad canaria* (pp. 249-252). Canarias: CCPC.
- García, M. (1961). *Cancionero Folklórico de las Islas Canarias*, de la *Antología del Folklore Musical de España (D. Vinilo)*, Vol. 1, HISPAVOX HH 16-200, Dep. Legal M.2.498.
- Garrido, M. (1996). *Revista de Folklore*. “La cuadrilla de ánimas y otros apuntes de Velez Blanco”, N° 188, pp. 61-62. Valladolid: Caja España

- Grimón V. y Quintana P. (2008). *Historia de la Villa de Moya* (V. II). Las Palmas: Ed. Anroart
- Godoy, J. C. (2005). La canción popular en la música académica: un recurso para la iniciación musical. *Música y Educación*, Nº 61, pp.27-45. Madrid: Musicalis.
- González, M. (1992). *Revista de Musicología*. “El Sorondongo: Versión canaria de la Jeringonza”. V. 15, Nº 1, pp. 1-46. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- González, P. (1999). *El Pajar: Cuaderno de Etnografía Canaria*. “Los panderos canarios: El metal que nos canta”, Nº 5. A. C. “Día de las Tradiciones Canarias”: Tenerife.
- Hernández, M. (2007). *Fiestas y creencias en Canarias en la edad moderna*. Canarias: Thesaurus
- Hernández, V. y Sánchez, J. (1995). *Arbejales*. 2ª Edición. Madrid: EYPASA.
- Herrera, P (2006). La práctica de las Obras de Misericordia en las Cofradías cordobesas, siglos XIV-XVII en *La Iglesia Española y las instituciones de caridad*. Actas del Simposium 1/4-IX-2006. R.C.U. Escorial. Madrid
- Hornbostel E. y Sachs C. (1998). *Clasificación de instrumentos musicales*. (Trad. Mª. de Juan). [Versión inglesa: The Galpin Society Journal XIV (1961)] [Versión española Nassarre, XIV/1].
- Imbelloni, J. (1943). *Concepto y praxis del folklore como ciencia*. Buenos Aires: Ed. Humanior.
- Jiménez, S. (1955). “Los Ranchos de Navidad de la Villa de Teguiise”. *Falange*. p. 6. Las Palmas de Gran Canaria.
- Kottak, C. P. (2003). *Espejo para la humanidad*. 3ªEd. Madrid: McGraw-Hill.
- Lema, M. T. (coord.) (1999). *Poesía Chuquisaqueña de fin del S. XX*. Plural Editores. La Paz (Bolivia).
- López, J. (1996). *Clasificación organológica de los instrumentos musicales tradicionales de canarias*. Museo de Antropología de Tenerife y Pinolere.
- Lorenzo, A. y Lorenzo, M. (2005). *Análisis Musical. Claves para entender e interpretar la música*. Barcelona: Ed. Boileau.
- Lorenzo, M. y García, M. (2004). *Los Ranchos de Pascuas en Tinaja*. Ayuntamiento de Tinajo: Canarias.

- Marshall, L. (2011). *Cathedral, City and Cloister: Essays on Manuscripts, Music and Art in Old and New Worlds*. "Getting Out of Jail Free, or, Purgatory and How to Escape It in Spanish Art". In Kathleen Nelson (Eds.), (pp. 195-224). Ottawa, Canada: Institute of Mediaeval Music.
- Martínez, E. (1965). *El folklore en la escuela* (4ª ed). Buenos Aires: Ed. Losada.
- Menéndez, M. (1945). *Antología de poetas líricos castellanos*, IX, p.162. Edición del Consejo.
- Nácar, E. y Colunga, A. (1973): *Sagrada Biblia*, 17 ed. Madrid: Editorial Católica.
- Navarro, F. (1999). *El Pajar: Cuaderno de Etnografía Canaria*. "Los Ranchos de Ánimas y de Pascuas en Fuerteventura". N°5, pp. 38-41. Tenerife: Asociación Cultural Día de las Tradiciones Canarias.
- Navarro, F. (2000). *El Pajar: Cuaderno de Etnografía Canaria*. "Los Ranchos de Ánimas en Fuerteventura (II)". N°7, pp. 19-21. Tenerife: Asociación Cultural Día de las Tradiciones Canarias.
- Noda, T. (1998). *La música tradicional canaria, hoy*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.
- Ortega, L.³⁴⁸ (1997). La Danza de los Enanos. En Rodríguez, C. (Coord.). *Los símbolos de la identidad canaria* (pp. 293-298). Canarias: CCPC.
- Owen, R. C. (1989). "La Semana Santa en Marobavi, Sonora, y en Almogía. III Hermandades, Romerías y Santurarios", pp. 628-640. En Álvarez, C., Buxó, Mª. J. y Rodríguez, S. (Coords.). *La Religiosidad Popular*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- Pedrell, F.³⁴⁹. (1958). *Cancionero musical popular español TT. I-IV*. Barcelona: Ed. Boileau.
- Peñate, J. (1990, agosto 12). "El Rancho de Ánimas de Lomo Magullo". *La Provincia*. p. 32.
- Pérez, J.A. (1997). Los Bailes Canarios. En Rodríguez, C. (Coord.). *Los símbolos de la identidad canaria* (pp. 273-277). Canarias: CCPC.
- Pérez Vidal, J. (1982). *Los estudios del folklore canario*. Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.

³⁴⁸ Luis Ortega Abraham (1948) es un reconocido intelectual palmero, periodista y escritor, que entre sus trabajos de investigación ha abordado varios temas del patrimonio canario.

³⁴⁹ Felipe Pedrell (1841-1922). Compositor y etnomusicólogo catalán, que influyó de forma decisiva en la música nacionalista española y sus máximos representantes: Falla, Albéniz, Gerhard, Granados, etc. Investigador y compositor incansable, hizo una gran recopilación de la música tradicional española

- Pérez Vidal, J. (1986). *Folclore infantil canario*. Gran Canaria: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria (I.C.E.F).
- Porro, C. A. (2000). *Revista de Folklore Joaquín Díaz*. “Denominaciones locales y nombres de bailes y danzas tradicionales en el S. XX” (pp.45-73). Valladolid: Obras Social y Cultural de Caja España
- Prunés, O. (2009): “Filología”. En Suárez, R. (Coord). *Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror* (pp. 419-450). Gran Canaria: Anroart Ediciones.
- Quilis, A. (2009). *Métrica Española*. [6ª Ed. Madrid: Ediciones Alcalá]. Barcelona: Ed. Ariel.
- Quintana, J. y Ramos, S. (2002). *Rancho de Ánimas de Teror: Recopilación de Coplas y deshechas*. Gran Canaria: Imprenta Pérez Galdós.
- Ramos, F. y Sánchez, J. M^a y Jesús (1982): *La muerte: realidad y misterio*. Barcelona: Colección Salvat
- Ratzinger, J. (coord.) (2005). *Catecismo de la Iglesia Católica. Compendio*. El Vaticano: Librería Editrice.
- Reyes, I. (2002, octubre 7/11). Dos endechas en el amazighe insular del siglo XVI. En el *XV Coloquio de Historia Canario Americana*. Las Palmas de Gran Canaria.
- Roca, D. y Molina, E. (2006). *Vademecum Musical*. Madrid: Enclave Creativa.
- Sachs, C. (2006). *The history of musical instruments*. [Republication original of 1940 by W. W. Norton & Company]. New York: Dover Publications.
- Sánchez, J. (2009): “Religión”. En Suárez, R. (Coord). *Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror* (pp. 185-224). Gran Canaria: Anroart Ediciones.
- Sánchez, J., Moreno, I. y Otros (1999): *Las Cofradías de Sevilla*. 3ª Edición. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla y Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayto. de Sevilla.
- Sánchez, L. y Suárez, J. P. (1996). *El Pajar: Cuaderno de Etnografía Canaria*. “El Rancho de Ánimas de la Aldea”. N°1, pp. 20-29. Tenerife: Asociación Cultural Día de las Tradiciones Canarias.
- Santana, J. R. (1989). *El Rancho de Ánimas de Teror (Descripción Etnográfica)*. Tesina no publicada, ULL, Canarias.

- Sedeño, A. (1936), "Historia de la conquista de la Gran Canaria", en *Historia de la conquista de la Gran Canaria por el capellán y licenciado Pedro Gómez Escudero*, p. 80, D.V. Darias y Padrón ed., El Norte, Gáldar (Gran Canaria).
- Siemens, L. (1977). *La Música en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.
- Suárez, M. (1943, 3 de enero). El Rancho de Ánimas. *Falange*. p. 3. Las Palmas de Gran Canaria.
- Subirats, M. (2007). Zoltán Kodály. En Díaz, M. y Giráldez A. (coords.). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical* (pp. 63-70). Barcelona: Ed. Graó (Biblioteca de Eufonía).
- Timón, M. P. (1980). Narria. Estudio de Arte y Costumbres Populares. "Los Ranchos de Ánimas", N° 18, (pp. 26-27).
- Trapero, M. y Siemens, L. (1985). *Romancero de la Isla del Hierro*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- Trapero, M. (1992). El Rancho de San Bartolomé de Lanzarote. [Folleto que acompaña al CD, Rancho de Pascuas de San Bartolomé de Lanzarote. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Trapero, M. (2000). *Romancero General de La Palma*. La Palma: Cabildo Insular.
- Trapero, M. y Siemens, L. (2000). *Romancero General de La Gomera*. 2ª Edición. La Gomera: Cabildo Insular.
- Trapero, M. (2011). Religiosidad popular en verso. México: Frente de Afirmación Hispanista.
- Varela, J. B. (1983). *Revista de Folklore Joaquín Díaz*. "Anotaciones históricas sobre el triángulo" (pp.17-19). Valladolid: Obras Social y Cultural de Caja España.
- Viera, J. (1858). *Noticias de la historia general de las Islas*, Vol.I, Tenerife: Imp. Isleña.
- Viera, A. (2009): "Historia". En Suárez, R. (Coord). *Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror* (pp. 17-84). Gran Canaria: Anroart Ediciones.
- Villar, S. (2010). *Revista de Folklore*. "Costumbre de ánimas en Castroverde de Campos", (pp. 200-203) N° 348. Valladolid: Caja España.
- Vizcaíno, O. (2009): "Antropología". En Suárez, R. (Coord). *Rancho de Ánimas de Arbejales-Teror* (pp. 225-382). Gran Canaria: Anroart Ediciones.

VV.AA. (2001) *La Gran Antología de la Música Popular Canaria. La Laguna*: Centro de la Cultura Popular Canaria.

VVAA (1944). *Tradiciones Populares. Tomo I: Palabras y cosas*. Tenerife: CSIC e IEC³⁵⁰

Zamora, J. M., Jiménez, A. M. (1999). *La Flauta o Gaita entre los Pastores de Gran Canaria: Estudio Etnográfico*. En “Homenaje a Lola de la Torre Champsaur” Revista El museo Canario vol. LIV – I y II. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

2.1. Referencias legislativas

Canarias. Decreto 51/2002, de 24 de abril. Consejería de Educación, Cultura y Deportes. *Boletín Oficial de Canarias*, 30 de abril de 2002, nº 55.

España. Real Decreto 1631/2006, de 29 de diciembre. Ministerio de Educación y Ciencia. *Boletín Oficial del Estado*, 5 de enero de 2007, nº 5.

Canarias. Decreto 127/2007, de 24 de mayo. Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes. *Boletín Oficial de Canarias*, 7 de junio de 2007, nº 113.

2.2. Documentos web

Albaugh, S. (2000). La adaptación del método Kodály. *CUADERNS digitals.NET*, Nº57. Extraído el 22 de marzo, 2011 de

http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloIU.visualiza&articulo_id=1298

Alonso, E. (2002, enero 26). Las Endechas llegan a Canarias. *La Opinión de Tenerife*. Extraído el 8 de abril, 2011 de

<http://www.telefonica.net/web2/folclorecanario/elfolkloreenca/GenerosFolkloricosdeCanarias/Endechas/Endechas.htm>

Aretz-Thiele, I. (2006, 21 de abril). Cultura de tradición oral y folclore I. *Bienmesabe*, Nº 101. Extraído el 12 de julio, 2009 de

<http://www.bienmesabe.org/noticia/2006/Abril/cultura-de-tradicion-oral-y-folclore-i>

³⁵⁰ CSIC= Centro Superior de Investigaciones Científicas y IEC= Instituto de Estudios Canarios

- Aretz-Thiele, I. (2006, 21 de abril). Cultura de tradición oral y folclore II. *Bienmesabe*, N° 101. Extraído el 12 de julio, 2009 de <http://www.bienmesabe.org/noticia/2006/Mayo/cultura-de-tradicion-oral-y-folclore-ii>
- Aretz-Thiele, I. (2006, 21 de abril). Cultura de tradición oral y folclore III. *Bienmesabe*, N° 101. Extraído el 12 de julio, 2009 de <http://www.bienmesabe.org/noticia/2006/Mayo/cultura-de-tradicion-oral-y-folclore-iii>
- Aretz-Thiele, I. (2006, 21 de abril). Cultura de tradición oral y folclore I. *Bienmesabe*, N° 101. Extraído el 12 de julio, 2009 de <http://www.bienmesabe.org/noticia/2006/Mayo/cultura-de-tradicion-oral-y-folclore-iii>
- Aretz-Thiele, I. (2006, 21 de abril). Cultura de tradición oral y folclore I. *Bienmesabe*, N° 101. Extraído el 12 de julio, 2009 de <http://www.bienmesabe.org/noticia/2006/Mayo/cultura-de-tradicion-oral-y-folclore-iv>
- Arévalo, A. (2009). Importancia del folclore musical como práctica educativa. *LEEME*, N° 23, junio. Extraído el 18 de enero, 2011 de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/arevalo09.pdf>
- Ayats, J. (2000). *Enseñar la música o educar con las músicas*. Extraído el 15 de febrero, 2011 de: <http://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/17451/1/Folklore%20musical.pdf>
- Barreto, G. (2013, 1 de septiembre). Juan Corujo Martín, Juan Jariano fue para San Bartolomé. *Lancelot digital*. Extraído el 23 de abril, 2014 de <http://www.lancelotdigital.com/opinion/juan-corujo-martin-juan-jariano-fue-para-san-bartolome>.
- Barreto, G. (s. f.). Ranchos de Pascua. *Historia Municipio de Haría*. Extraído el 22 de abril, 2014 de <http://www.historiadeharia.com/CULTURA/Ranchos/Ranchos.htm>
- Betancor, A. (2006, abril 05). Cultura de tradición oral y folclore I. *Bienmesabe*, N° 99. Extraído el 07 julio, 2010 de <http://www.bienmesabe.org/noticia/2006/Abril/fernando-diaz-cutillas-el-gran-comunicador-de-la-identidad-canaria-el-comunicador-mas-querido>

- Callejas, J. (14 de diciembre, 2008). Las misas de aguilando en Telde datan de la primera mitad del siglo XVII. Ayto. de Telde. Consultado el 5 de noviembre, 2011 de <http://www.teldeactualidad.com/hemeroteca/articulo/geografia/2008/12/14/59.html>
- Costa, L. (1997). La música tradicional en la enseñanza. *TRANS Iberia*. Extraído el 9 de septiembre, 2010 de <http://www.sibetrans.com/trans/a315/practica-pedagogica-y-musica-tradicional>.
- Delgado, J. C. (2005). La aplicación de la música tradicional canaria en las aulas: un reto didáctico para el profesorado. *LEEME*, Nº 15, mayo. Extraído el 18 de enero, 2011 de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/delgado05.pdf>
- Díez, P. (2010, noviembre 10). Endechas a la muerte de Guillén Peraza de Anónimo. *Biblioteca Digital Ciudad Seva*. Extraído el 27 de mayo, 2011 de <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/comenta/esp/endechas.htm>.
- Galarraga, S., Exeberría, A. y Gabilondo J. (2001). *Tratamiento de folklore como material curricular en la formación inicial del profesorado*. Extraído el 18 de enero, 2011 de <http://hedatuz.euskomedia.org/6958/1/07157166.pdf>
- Hernández, F. (2012, 31 de octubre). Los Finados. *Página Web Ayto Tegui*. Extraído el 15 de marzo, 2014 de <http://www.teguise.es/tema.asp?idTema=17&sec=Noticias&idCont=4572>
- Junta de Andalucía (2005, 20 de septiembre). Métrica Española. Extraído el 10 de junio, 2010 de http://www.juntadeandalucia.es/averroes/ies_boabdil/files/metrica.pdf
- López, A. (1982). El Serinoque. En *Revista de Folklore*. Nº 15, T. 2a, pp. 71-79. Extraído el 15 de enero, 2011 de <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=132>.
- Lucato, M. (2001). El método Kodály y la formación del profesorado de música. *LEEME*, Nº 7, mayor. Extraído el 13 de abril, 2011 de <http://musica.rediris.es/leeme/revista/lucato01.pdf>
- Maca-Meyer, N. (2003). Mitochondrial DNA transit between West Asia and North Africa inferred from U6 phylogeograph. *BMC Genetics*. Extraído el 23 febrero, 2011, de <http://www.biomedcentral.com/1471-2156/4/15>

- Martín, R. (2002). La música tradicional en la enseñanza, pp. 1-21. Extraído el 12 de enero, 2011 de
<http://www.aragob.es/edycul/patrimo/etno/seminario/ponencias/martin.pdf>
- Martínez, S. y Martínez, M. (2007). Folklore Murciano para la Escuela. Consejería de Educación de Murcia. Extraído el 2 de diciembre, 2014 de:
[http://www.carm.es/web/pagina?IDCONTENIDO=1512&IDTIPO=246&RASTRO=c801\\$m4331,4330](http://www.carm.es/web/pagina?IDCONTENIDO=1512&IDTIPO=246&RASTRO=c801$m4331,4330)
- Noda, T. (1997). La Música Tradicional en Canarias. *Eufonía*, N°. 9. Extraído el 3 febrero, 2011, de <http://www.grao.com/revistas/eufonia/009-musica-tradicional/la-musica-tradicional-en-canarias>
- Nuez, C. (2008), Instrumentos y danzas tradicionales en la red: web y blog como recurso didáctico. *Tamadaba* XI, 72-75. Extraído el 9 diciembre, 2010, de http://www.cristobalnuez.es/Instrumentos_y_danzas_trad.html
- Redacción Bienmesabe (2006, 3 de abril). Premio Canarias de Cultura Popular 2006. Pinolere. *Bienmesabe*, N° 97. Extraído el 31 de marzo, 2011 de <http://www.bienmesabe.org/noticia.php?id=9175>
- Redacción Bienmesabe (2009, 17 de marzo). Isidro Ortiz Mendoza, Premio Canarias en la modalidad de cultura popular. *Bienmesabe*, N° 253. Extraído el 11 de marzo, 2011 de
<http://www.bienmesabe.org/noticia/2009/Marzo/isidro-ortiz-mendoza-premio-canarias-en-la-modalidad-de-cultura-popular>
- Redacción Bienmesabe (2010, 3 de abril). La Gomera aumenta el número de silbadores... y es necesario que el Gobierno regional se implique. *Bienmesabe*, N° 307. Extraído el 11 de marzo, 2011 de
<http://www.bienmesabe.org/noticia.php?id=46496>
- Redacción Bienmesabe (2010, 21 de mayo). Crece el número de silbadores gomeros. *Bienmesabe*, N° 314. Extraído el 11 de marzo, 2011 de
<http://www.bienmesabe.org/noticia/2010/Mayo/crece-el-numero-de-silbadores-gomeros>
- Rodríguez, J. G. (26 de diciembre, 2005). *Cincuenta y un años de Lo Divino en San Francisco. Santa Cruz de La Palma*. *Bienmesabe*, N° 85. Extraído el 18 de noviembre, 2014 de

<http://www.bienmesabe.org/noticia/2005/Diciembre/cincuenta-y-un-anos-de-divinos-en-san-francisco-santa-cruz-de-la-palma>

- Rodríguez, J. G. (31 de enero, 2010). *Entrevista a Facundo Daranas Ventura*. Bienmesabe. Consultada el 23 de noviembre, 2014 de http://www.bienmesabe.org/bms/?q=tv_ejemplar&id=747
- Romeo, A. I. y Domenech, L. (2013, 6 de julio). *Materiales de Lengua*. “Glosario Multilingüe de términos literarios medievales”. Extraído el 23 de abril, 2014 de http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/MANRIQUE/glosario_metrica_XV.pdf
- Scott N. (sf). *World Music and Percussion, Frame Drums*. Extraído el 20 de mayo, 2015 de http://www.phoenixhollo.com/fr/Moto.tronic_11.html
- Velasco, H. (1990). El folklore y sus paradojas. *Reis*, Nº 49, 123-144. Extraído del 5 de junio, 2009 de http://www.reis.cis.es/REISWeb/PDF/REIS_049_07.pdf

Documentos Sonoros citados

- II Muestra Regional de Ranchos de Ánimas y Pascuas (2000). [CD y Libreto]. Gran Canaria: Ayto. de Valsequillo.
- Díaz, F. (1980). *Teguise y su Rancho de Navidad*. [Libreto que acompaña al Disco de Vinilo y]. Escuela de Folklore de la Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria.
- El folklore de Fuerteventura (1993). [CD y Libreto]. Tenerife: Centro de Cultura Popular Canaria.
- Rancho de Pascuas Archinech-Tinajo (2004). [CD y libreto]. Lanzarote: Ayto. de Tinajo.
- Rancho de Pascuas de San Bartolomé de Lanzarote (1992). [CD y Libreto]. Tenerife: Centro de Cultura Popular Canaria.
- Rancho de Pascuas de Teguisse (2006). [CD y Libreto]. Lanzarote. Ayto. de Teguisse.
- Rancho de Pascuas de Tías (2008). [CD y Libreto]. Lanzarote: Ayto. de Tías.
- Rancho de Ánimas de Tiscamanita (2002). [CD de audio]. Cabildo de Fuerteventura y Ayto. de Tuineje

Teguisse y su Rancho de Navidad (1980). [Disco de Vinilo]. Escuela de Folklore de la Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria.

Rancho de Navidad de Teguisse (1991). [Cinta Casete]. Tenerife: Centro de Cultura Popular Canaria.

Rancho de Pascuas de Teguisse (2006). [CD y Libreto]. Lanzarote: Ayto. de Teguisse.

Tindaya TV (noviembre de 2013). Agrupación Folklórica y Rancho de Tetir. N°14
Extraído el 27 diciembre, 2013 de

<https://www.youtube.com/watch?v=CQWezZvMUgA>

Tindaya TV (diciembre de 2013). Agrupación Folklórica y Rancho de Tetir. N°16
Extraído el 8 de enero, 2013 de

<https://www.youtube.com/watch?v=dcTctD9BA-Y>

Anexos

Los anexos aparecen en el DVD que acompaña esta tesis:

1. Entrevistas
2. Fotos exposición
3. Fotos instrumentos
4. Archivos sonoros de las transcripciones de los géneros musicales tradicionales de los Ranchos de Ánimas y Pascuas de Canarias
5. Materiales curriculares que acompañan a las experiencias didácticas