

EL FANDANGO EN EL SIGLO XVIII: MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA EN LA CORTE VIENESA

Rocío García Sánchez
Conservatorio Superior de Música de Jaén

RESUMEN

El fandango es una danza popular española que ha mantenido una inmensa popularidad a lo largo de los siglos dentro y fuera de nuestras fronteras. Durante el Siglo de las Luces, afamados personajes extranjeros realizaron vívidas descripciones del mismo, lo que permitiría que este baile se extendiera a lo largo de Europa. Sus particulares características y versatilidad han llamado la atención de numerosos investigadores que han estudiado el fandango desde diversas perspectivas. Una de ellas es el estudio y análisis de los llamados “fandangos de autor”, es decir, piezas inspiradas o tomadas de fuentes populares y posteriormente estilizadas.

Siguiendo esa tendencia, este artículo pretende ofrecer una aproximación general a la andadura europea del fandango y su utilización por parte de los compositores C. W. Gluck y W. A. Mozart.

Palabras clave: *fandango, Beaumarchais, Lorenzo Da Ponte, Ilustración*

ABSTRACT

The *fandango* is a traditional spanish dance which has kept up a great popularity through the ages both in Spain and abroad. During the Age of the Enlightenment, highlighted foreigners wrote detailed descriptions of it, for what this dance spread through Europe. Its features and versatility have drawn the scholars' attention who have researched the issue from different views. One of them is focus on the called “fandangos de autor”, in other words, works based directly on popular sources and stylized later.

The main aim of this article is making an approach about the development of this dance in Europe and the fandangos written by C. W. Gluck and W. A. Mozart.

Keywords: *fandango, Beaumarchais, Lorenzo Da Ponte, Enlightenment*

INTRODUCCIÓN

El fandango puede considerarse una de las manifestaciones más importantes de la tradición española. Esta danza de origen incierto se ha presentado de múltiples maneras a lo largo del tiempo, reuniendo rasgos procedentes del ámbito popular y el culto, adoptando un rol

significativo en la formación del flamenco y atrayendo al mismo tiempo a compositores de renombre.

Por lo tanto, no resulta extraño que numerosos investigadores hayan encontrado en el fandango una fuente constante de estudio, más interesante aún por la variedad de acercamientos y enfoques que permite. Pueden citarse algunos ejemplos recientes, como los de Lola Fernández Marín (2011), Norberto Torres Cortés (2010) o Peter Manuel (2002). También cabe reseñar el trabajo de Miguel Ángel Berlanga (2000), que proporciona una interesante clasificación de los diferentes tipos y variantes de fandango. Asimismo, sus estudios abarcan las implicaciones sociales y culturales del fandango como ocasión festiva, más allá de sus características musicales.

Además de estas investigaciones, la escena del fandango en *Las Bodas de Figaro* de Mozart y Da Ponte no ha pasado desapercibida. El ensayo de Dorothea Link (2008) se centra en identificar las causas que pudieron conducir a la supresión de esta escena en algunas de las copias de la ópera.

En realidad, hacia finales del siglo XVIII, el fandango era sobradamente conocido en Europa. Para entonces, esta danza era una mezcla de varios bailes más antiguos, algunos de ellos de origen americano. Hoy en día, la definición del fandango como danza resulta muy genérica y también aplicable a otros bailes tradicionales españoles. No obstante, en su acepción más amplia el fandango abarca forma musical, baile y celebración festiva, tanto en España como en América y con numerosas variantes (Núñez, 2000 p. 923).

ORIGEN Y EXPANSIÓN EUROPEA

El origen del fandango no está claramente definido, pero etimológicamente parece proceder de la palabra portuguesa *fado* (del latín *fatum*, destino). Durante el siglo XVI en Portugal el término *esfandangado* designaba una canción popular. En España, los fandangos más tempranos aparecen en el anónimo *Libro de diferentes cifras de guitarra* (1705), mientras que su primera descripción se encuentra en una carta fechada en 1712 escrita por el sacerdote Martín Martí (Katz, 2016).

A medida que avanzaba el siglo XVIII llegó a estar muy de moda entre la aristocracia española, apareciendo en tonadillas, zarzuelas, ballets y otras obras escénicas. La frecuencia con la que aparece conduciría a que en el primer repertorio lexicográfico de la Real Academia Española, conocido como el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) se incluyera una voz dedicada al mismo: «Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al [són] de un tañido [mui] alegre y [festivo]».

A propósito de esta definición, no hay que pensar que la procedencia del fandango sea completamente americana. Ciertamente el fandango aparece en la Nueva España desde la segunda mitad del siglo XVII, como baile zapateado y tonada en modo menor. Aún así, muchas de las danzas sobre las cuales se construye son completamente hispanas. La folía, el canario, la chacona o la zarabanda entre otras son algunos de sus precedentes más probables, todas ellas en métrica ternaria (Núñez, 2000 p. 923).

El público de toda condición disfrutaba con las danzas procedentes del Nuevo Mundo, por lo que resulta comprensible que los compositores vinculados a la corte encontraran en ellas una fuente de inspiración. Además del ritmo ternario y el tempo vivo, los ejemplos tradicionales conservados en diversas fuentes, suelen estar escritos en Re menor con un continuo intercambio de acordes de dominante y tónica. La dominante constituye la función armónica fundamental (algo común en muchas piezas populares españolas) mientras la tónica, en comparación, queda en una posición subordinada. Todos estos rasgos pueden encontrarse en mayor o menor medida en los fandangos de autor (Manuel, 2002). Esta circunstancia no excluía que en ciertos ámbitos estos bailes se denunciaran por ser vulgares e inapropiadas, aunque en la práctica su presencia en los salones de la alta sociedad era indiscutible. Esta ambivalencia se refleja en algunos testimonios:

Tal y como la baila el vulgo, resulta de mal gusto [el fandango]. Resulta más refinada entre la alta sociedad, cubierta con un más transparente y elegante velo deja de indignar;

y, por esa circunstancia, suscita tanta pasión en el corazón de los jóvenes, cuyo juicio encuentra difícil de frenar (Townsend, 1792, p. 332)¹.

Las descripciones más interesantes son las proporcionadas por los viajeros ilustrados ingleses y franceses que visitaban por entonces nuestro país. A pesar de no sentir un especial interés por la música o el baile, el fandango será para casi todos ellos objeto de atención, pues se trataba de la danza de moda.



Ilustración 1: Litografía «El Fandango» (Bardel, 1831)².

De todos modos, el aspecto más llamativo para ellos no era la danza en sí, sino las situaciones sociales en las que tenía lugar. Se bailaba en parejas en los hogares, en la calle, en salas de baile, en el carnaval, e incluso en ciertas ocasiones era interpretado por una gran orquesta. En alguna de las observaciones recogidas en los diarios de viaje, el fandango suponía un atentado a cualquier orden social civilizado, debido a que esta danza confundía la etiqueta social al mezclar la edad y condición social de sus participantes (Etzion, 1993, p. 232).

Esta situación no era habitual en Inglaterra o Francia, donde tradicionalmente cada estrato social había mantenido sus propias danzas y divertimentos. Por ello resultaba natural que la “decencia” quedara en entredicho y otros autores reaccionaran de forma a veces negativa. Pero a pesar de todas estas opiniones, o quizá a causa de ellas, el fandango comenzó a contemplarse con fascinación.

Se suele señalar a Giacomo Casanova como el máximo responsable de la diseminación del baile. Sus memorias contienen varias alusiones al mismo en un tono considerablemente más amable que el resto de sus opiniones sobre su visita a España. Según parece, el famoso seductor ya había tenido la oportunidad de contemplarlo en Francia e Italia, por lo que mostró un gran interés por aprender a bailarlo en Madrid, tras contemplarlo en los bailes organizados por el conde de Aranda:

¹ As danced by the vulgar, it is most disgusting. As refined in higher life, covered with a most elegant yet transparent veil, it ceases to disgust; and, from that very circumstance, excites those passions in the youthful breast, which wisdom finds it difficult to curb. (Traducción propia).

² Imagen recuperada de: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000115320&page=1>

[...] Era el *fandango* del cual yo pensaba tener una idea acertada. Pero estaba equivocado. Ya lo había visto bailar en escena en Italia y Francia, donde los bailarines no hacen ni ligeramente los movimientos que los españoles hacen, de forma verdaderamente seductora. (Casanova, 1993, p. 462)³.

¡Qué danza! Arde, inflama, cautiva. Y a pesar de ello, muchos han intentado decirme que la mayoría de españoles y españolas que lo bailan lo hacen sin intención maliciosa. Y yo he pretendido creerlo (Casanova, 1993, p. 594)⁴.

Los movimientos sugerentes del cuerpo y las manos distaban mucho de las rígidas poses de las danzas cortesanas francesas, algo que no pasó desapercibido a otro relevante personaje, el dramaturgo francés Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, autor de la obra teatral *Las bodas de Fígaro*⁵ en la que Mozart basaría posteriormente la ópera.

Si las memorias de Casanova resultan valiosas en relación a este tema, aún más relevante es la correspondencia que el escritor mantuvo con allegados y conocidos. Durante su estancia en Madrid, Beaumarchais escribió una serie de cartas en las cuales expresó su entusiasmo por algunos *airs* españoles. Incluso, recopiló bastantes partituras con la intención de llevárselas a su vuelta a París (Le Guin, 2007, p. 154).

Las descripciones de Beaumarchais sobre nuestro país son bastante perspicaces, a pesar de que en sus cartas no hay mucho en común con otras perspectivas más “exóticas” como las de Casanova⁶. Lo más interesante es que solía acudir al teatro en Madrid, por lo que tuvo la oportunidad de familiarizarse con los compositores más relevantes del momento dentro y fuera de la corte, además de las versiones más populares del baile:

La danza favorita aquí es el fandango, donde la música es extraordinariamente rápida y cuya afabilidad es arrastrada por pasos lascivos... Una joven española, sin levantar los ojos y con la apariencia más modesta, se levanta para actuar frente a nosotros sus provocativos saltos: extendiendo sus brazos y moviendo las manos, sigue el ritmo a través del fandango. Un hombre baila alrededor de ella, con violentos movimientos, a los que ella responde de forma similar, aunque con un poco más de suavidad [...] También hay duquesas y otras distinguidas damas cuya reputación no conoce límites cuando se acerca al fandango (Etzion, 1993, p. 235)⁷.

Cuando años más tarde, Beaumarchais escribió sus comedias ambientadas en España, integró varias escenas musicales. Varias piezas utilizadas en ambas no estaban simplemente inspiradas en las que el autor escuchó en Madrid, sino que procedían directamente de España.

³ C’était le Fandango, dont je croyais d’avoir une idée juste, mais je me trompais très fort. Je ne l’avais vu danser qu’en Italie et en France sur le théâtre où les danseurs n’y faisaient le moindre des gestes de la nation qui rendent cette danse véritablement séduisante. Je ne saurais en faire la description. (Traducción propia).

⁴ Quelle dance! Elle brûle, elle enflamme, elle enlève. Malgré cela, on a voulu m’assurer que la plus grande partie des Espagnols et des Espagnoles qui la dansent n’y entendent pas malice. J’ai fait semblant de le croire. (Traducción propia).

⁵ Beaumarchais escribió *Las bodas de Fígaro* en 1778, como secuela de su anterior obra *El barbero de Sevilla*, también puesta en música en varias ocasiones.

⁶ En realidad, el testimonio de Beaumarchais es anterior al de Giacomo Casanova, pues sus cartas datan de 1764, tres años antes de que el italiano viajara a España.

⁷ La danse plus estimée ici est celle qu’on appelle *fandango*, dont la musique est d’une vivacité extrême, et dont tout l’agrément consiste en quelques pas en figures lascives, ... Une jeune espagnole, sans lever les yeux et avec la physionomie la plus modeste, se lève pour aller figurer devant un hardi sauteur; elle débute par étendre des bras, faire claquer ses doigts: ce qu’elle continue pendant tout le fandango pour en marquer le mesure; l’homme la tourne, il va, revient avec des mouvements violents auxquels elle répond par des gestes pareils, mais un peu plus doux, et toujours ce claquement de doigts que semble dire: Je m’en moque, vas tant que tu pourras, je ne serai pas lasse la première. Lorsque l’homme est excédé, un autre arrive devant la femme qui, lorsqu’elle est souple danseuse, vous en met ainsi sur le grabat sept ou huit l’un après l’autre. Il y a aussi des duchesses et autres danseuses très distinguées, dont la réputation est sans bornes sur le *fandango*. (Traducción propia).

De la primera de ellas, *El barbero de Sevilla*, se conserva bastante música; lamentablemente, en el caso de *Las bodas de Figaro*, la mayor parte se ha perdido.

Sin embargo, las indicaciones y comentarios sobre la dirección en escena de las obras, son las que permiten constatar la procedencia española de la música utilizada. Concretamente, en *Las Bodas de Figaro*, se incluyen varias piezas populares españolas: una *séguedille* en la escena 27 del segundo acto, las *Folies d'Espagne* y un fandango en la escena de la boda durante el cuarto acto (Le Guin, 2007, p. 152).

A simple vista se podría justificar que la incorporación de estas piezas obedecen a una simple necesidad de la escena, un elemento que aporta verosimilitud a la ambientación española de la obra. Incluso no tendría que sorprender a un público, el parisino, que tanto había oído hablar del mismo. No obstante, podría advertirse cierta prudencia en la actitud de Beaumarchais, ya que ninguno de los personajes principales de la comedia (mucho menos los aristócratas) participan directamente de la actitud “lasciva” descrita con anterioridad. Más tarde, Lorenzo Da Ponte y Mozart procederían del mismo modo.

EL FANDANGO EN *DON JUAN OU LE FESTIN DE PIERRE*, DE C. W. GLUCK

Don Juan ou Le Festin de Pierre (1761) es un ballet con libreto de Raniero de Calzabigi y coreografía de Gasparo Angiolini. Estos personajes, junto al compositor C. W. Gluck y el director teatral, el conde Giacomo Durazzo serían los protagonistas de la reforma de la ópera seria. Todos ellos compartían una serie de ideas basadas en los nuevos ideales estéticos de claridad que cristalizarían en la ópera *Orfeo y Euridice* (1762).

Un año antes colaboraron en la producción de un ballet también reformista que transcurría en Madrid. El libreto de Calzabigi, basado en la obra homónima de Molière (1665), toma la leyenda de don Juan y su descenso al infierno tras matar en un duelo al padre de su enamorada.

En realidad, la presencia de ballets en las óperas dieciochescas era bastante habitual. Por entonces, estos ballets consistían en una sucesión de danzas formales con un vestuario muy elaborado, más cercanas a las danzas cortesanas que el público de estos espectáculos acostumbraba a bailar. *Don Juan*, por el contrario, es un ballet narrativo, gracias al estilo de danza más natural y expresivo ideado por Angiolini.

En el prefacio Algarotti deja bien clara la intención de la obra, inspirados por el realismo de la Ilustración, pretenden imitar la naturaleza, aspirando también a alcanzar un nivel de comunicación y de expresividad más cercana a la ópera:

Si podemos despertar cada pasión a través del silencio, ¿por qué no deberíamos permitir intentarlo? Si el público no desea privarse de las cualidades más bellas de nuestro arte, debe habituarse a ser conmovido por nuestro ballet hasta romper en lágrimas (Kirstein, 1970, p. 224)⁸.

La partitura de Gluck es de las más valiosas entre las composiciones para ballet del siglo XVIII, marcando una asociación sin precedentes entre danza y música y llevando a ésta hacia el nivel expresivo más alto. El compositor muestra una comprensión absoluta de las posibilidades que ofrecía la danza de forma autónoma, sin que estuviera ligada al melodrama. Quizás motivado por esas posibilidades, la escritura musical carece de las convenciones retóricas fijadas en décadas anteriores.

La situación del fandango en este ballet obedece a una cuidada estrategia en la que se llega al clímax de la acción en el segundo acto. En ese momento, Don Juan ofrece un banquete y una fiesta a sus amigos. El fandango es la última de una sucesión de cuatro danzas y supone un

⁸ «If we can stir up every passion by a mute play, why should we be forbidden to attempt this? If the public does not wish to deprive itself of the greatest beauties of our art, it must accustom itself to being moved by our ballet and brought to tears». (Traducción propia).

considerable contraste con el resto, todas ellas danzas cortesanas francesas. Las indicaciones del coreógrafo Angioglino sugieren que Don Juan se encuentra solo, rodeado de las damas que bailan para él esta danza cargada de sensualidad que culminará con la llegada de la estatua del comendador. Precisamente por ello se podría justificar la presencia del fandango, apropiado para momentos dramáticos en los cuales los personajes se dejan arrastrar por las pasiones⁹.

En relación a la melodía, Gluck adapta una pieza popular de forma suave y estilizada. Aunque la sonoridad evoca claramente la sonoridad típica del fandango, Gluck mantiene las normas clásicas de contraste y las cadencias sobre la tónica, al contrario de lo que sucede en las versiones más populares. Si bien no se ha podido determinar exactamente dónde procede la inspiración de Gluck, es muy similar a varios manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (Etzion, 1993, p. 249). Asimismo, si se compara la versión de Gluck con otro ejemplo de fandango procedente de la Biblioteca Nacional de Madrid recogido, la similitud entre ambas es evidente, incluso cuando no coinciden en tonalidad y motivos rítmicos:



Ilustración 2. Partitura del Fandango *Don Juan ou le Festin du Pierre*, (Gluck, 1761)¹⁰.

Madrid, Biblioteca Nacional, M.1250, f.6



Ilustración 3: Partitura de Fandango (Etzion, 1993, p. 249).

⁹ El fandango fue interpretado por la compañía de danza del teatro de la corte, disuelta en 1776 por el emperador (Link, 2008, p.84).

¹⁰ Imagen recuperada de: [http://imslp.org/wiki/Don_Juan,_Wq.52_\(Gluck,_Christoph_Willibald\)](http://imslp.org/wiki/Don_Juan,_Wq.52_(Gluck,_Christoph_Willibald))

EL FANDAGO EN LAS BODAS DE FÍGARO

Mucho se ha escrito acerca de la colaboración entre el poeta Lorenzo Da Ponte y Wolfgang A. Mozart. El italiano obtuvo el favor del emperador José al poco tiempo de su llegada a la capital imperial, gracias a la mediación del bien considerado Antonio Salieri. Enseguida, varios compositores recurrieron a él para sus libretos, si bien Da Ponte solamente apreciaba la labor de dos de ellos: Vicente Martín y Soler, favorito del emperador, y Mozart, a quien conoció en casa del barón de Wetzlar.

En relación a Mozart, Da Ponte comenta en sus *Memorias* que, a pesar de que su talento era con creces superior al de cualquier otro compositor, no había conseguido prosperar en Viena debido a las constantes intrigas de sus enemigos, mientras se otorga a sí mismo el mérito del reconocimiento internacional del músico:

Nunca puedo recordar sin regocijo y complacencia que sólo a mi perseverancia y firmeza deben en gran parte de Europa y el mundo entero las exquisitas composiciones vocales de este admirable genio. La injusticia, la envidia de los periodistas, de los gacetteros y más aún de los biógrafos de Mozart no les permitió otorgar tal gloria a un italiano (Da Ponte, 2006, p. 103).

Las bodas de Figaro (1786) es la primera de las tres óperas que resultaron de tan provechosa unión. Según el testimonio del propio Da Ponte, sería él mismo quien sugirió al compositor una colaboración a la que Mozart accedería con gusto:

Conversando un día con él sobre esta materia, me preguntó si me sería fácil reducir a drama la comedia de Beaumarchais titulada *Las bodas de Figaro*. Me gustó bastante la propuesta y le prometí hacerlo. Pero había que superar una dificultad grandísima (Da Ponte, 2006, p. 104).

Ciertamente, había algunos obstáculos que superar, pues poco antes el emperador había prohibido la representación de esa obra, que consideraba poco apropiada para un auditorio decente. Por ese motivo, Da Ponte escribió el libreto en secreto mientras esperaba la ocasión propicia para mostrarlo a los directores teatrales y al emperador. A pesar de superar el obstáculo, éste sería el primero de muchos, pues la introducción del fandango en la ópera sería otro de ellos.

La idea de incluir esta escena parece haber sido de Mozart y no de Da Ponte, ya que las indicaciones del mismo solamente aparecen en las fuentes musicales y no en el libreto. Al parecer, esta escena al final del tercer acto de la ópera se conserva en algunas copias mientras que no aparece en otras (Link, 2008, p. 69).

La estructura de este *finale* consta de cinco partes: la primera es una marcha que comienza con la ceremonia de la boda de Figaro y Susana, la segunda es un dúo entre dos doncellas y el coro, que acompaña al conde para colocar el velo nupcial a la novia, la tercera es la escena del fandango, mientras el conde lee la nota que Susana le ha deslizado. La cuarta es un recitativo en el que el conde invita a todos a los festejos y la sección final consiste en una repetición del coro anterior.

Curiosamente, en las partituras procedentes de la colección vienesa, donde se estrenó la ópera el 1 de mayo de 1786, no aparece la escena central, mientras que en las copias procedentes de Praga, donde se interpretó posteriormente, sí (Link, 2008, p.69).

Esta circunstancia puede deberse, como se ha señalado anteriormente, a la conspiración que comenta Lorenzo Da Ponte en sus memorias, en las que culpa a los italianos de la corte intrigando contra Mozart y él mismo. El libretista incluso señala al principal responsable de tales intrigas, Francesco Bussani, superintendente de vestuario y escena. Al parecer este personaje se encargó de denunciar ante el director del teatro, el conde Orsini-Rosenberg, que el libreto contenía una escena de danza. Orsini a continuación reprocharía al libretista «¿acaso no sabe el señor poeta que el emperador no quiere ballets en su teatro?» (Da Ponte, 2006, p. 112) tras lo cual procedió a arrancar y arrojar al fuego las páginas correspondientes.

Resulta curioso que esta escena haya quedado inmortalizada con algunas variaciones en la afamada película *Amadeus*, del director Milos Forman (1984). Una vez más, la intercesión del emperador sería la que permitiera continuar hacia delante con la producción de *Las bodas de Fígaro*. El monarca, tras contemplar la mutilada escena, indicó a Orsini-Rosenberg que contratara bailarines para escenificarla, por lo que al parecer la escena se representó en Viena tal como compositor y libretista habían decidido.

En cualquier caso, la actitud de Mozart no deja de ser provocadora, sobre todo desde el punto de vista del personal de la corte. ¿Por qué decide el compositor incluir una escena que la compañía de ópera no podría representar? Incluso al elegir el tema del libreto, expresamente prohibido por el emperador, muestra una gran audacia.

La estrategia del salzburgués puede resultar natural si se observa desde la perspectiva actual: conseguir la complicidad del monarca, ofrecer al público “el fruto prohibido” y además, asociar su obra con el éxito anteriormente obtenido por Paisiello con su *Il barbiere di Siviglia*, precuela de *Las Bodas de Fígaro*.

Podría decirse que la osadía de Mozart al incluir la danza abriría la veda para otros autores. Aunque se ha comentado anteriormente que en fuentes vienesas la escena aparece cortada, el fandango se interpretaría en el estreno y en al menos tres ocasiones más en la ciudad imperial antes de su mutilación. Asimismo, unos meses después del estreno de *Las bodas*, Vicente Martín y Soler incluiría una seguidilla al final del segundo acto de su ópera *Una cosa rara*. Y de nuevo Mozart en su siguiente producción operística, *Don Giovanni*, incluiría otra escena similar a la que no se puso ninguna objeción.

Conviene preguntarse por qué tanto revuelo por un simple fandango y hasta qué punto Mozart lo consideraba tan esencial; la respuesta puede deberse a varios factores. Por un lado, este tipo de escena aporta una mayor verosimilitud, algo con lo que un compositor como Mozart podía sentirse muy comprometido. Por otro lado, tal proceder puede responder a otro tipo de intereses por parte del compositor; el fandango podría considerarse un símbolo de la filosofía igualitaria del Siglo de las Luces (Russell, 2015).

Ya que en *Las Bodas de Fígaro*, da Ponte y Mozart plasman una serie de conflictos entre clases sociales al representar el enfrentamiento entre amo y sirviente, dichos conflictos podrían escenificarse a través de la división de baile y danza. La utilización del fandango en un momento álgido de la trama, sirve para proclamar el triunfo del intelecto y la igualdad entre los hombres.

En esta comedia, son los personajes femeninos los que proporcionan la fibra moral al drama. Susanna, sirvienta y prometida de Fígaro, se encuentra en una situación difícil; debe rechazar continuamente las indeseadas atenciones del Conde, pero obrando con prudencia e ingenio, más aún, cuando debe obtener de éste las bendiciones y el permiso para casarse con su prometido. Al son del fandango Susanna pone en marcha su plan para atrapar al adúltero Conde. Del mismo modo, Beaumarchais ubica esta danza en ese momento en el que dos personas de condición humilde desbaratan las intenciones del noble.

Musicalmente, Mozart extrae la mayor parte del material del ejemplo de Gluck tratado anteriormente. En esta ocasión, la elección de tonalidades es la misma, diferenciándose levemente la una de la otra en el tratamiento y desarrollo de los motivos:



Ilustración 4: *Las bodas de Fígaro*, Acto III, finale cc. 231-238¹¹.

¹¹ Imagen recuperada de: http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c7/IMSLP25313-PMLP03845-Mozart_Figaro_K.492_Act_3_VII--XIV.pdf

CONCLUSIONES

En la actualidad, el hecho de que diversas manifestaciones de origen mixto o popular dejen su impronta en el ámbito de las artes plásticas y escénicas cultas por tradición es un hecho constatable. Hoy día la síntesis de elementos de uno y otro tipo no ha dejado de enriquecer el patrimonio musical. Sin embargo, el impacto del fandango en Europa durante la Ilustración no deja de llamar la atención por las múltiples interpretaciones que ofrece. En el caso de los ejemplos examinados en este artículo, su utilización trasciende de la funcionalidad dramática para llegar a examinar la naturaleza de la danza en sí y la carga simbólica que se le puede atribuir.

De ningún modo nos encontramos ante una muestra de pintoresquismo. Por el contrario, tanto Gluck como Mozart aprovechan lo que podríamos considerar una moda pasajera para expresar unos ideales más profundos. En el primer caso, ideales estéticos sobre los que se levanta el discurso narrativo. En el segundo, morales e incluso políticos; ya que en *Las bodas de Figaro* los personajes principales son personas sencillas que actúan movidos por nobles sentimientos, lo que les sitúa en igualdad ante sus superiores. En España, el fandango lo bailaban por igual condesas y criadas, en Viena, se convierte en un presagio del cambio, de los valores de igualdad que estaban próximos por llegar tras la Revolución Francesa.

REFERENCIAS

- Balanchine, G. & Mason, F. (1984). *Festival of Ballet*. London: Allen & Co.
- Berlanga Fernández, M. A. (2000). *Bailes de candil andaluces y fiesta de verdiales: otra visión de los fandangos*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- Casanova, G. (1993) *Histoire de ma vie*. Laffont, R. (ed.). París: Lacassin.
- Etzion, J. (1993). «The spanish fandango: from eighteenth century “Lasciviousness” to nineteenth century exotism». *Anuario musical*, nº 48, pp. 229-250.
- Fernández Marín, L. (2011). «La bimodalidad en las formas del fandango y en los cantes de Levante: Origen y evolución». *Revista de investigación sobre flamenco “La Madruga”*, nº 5, 37-54. Recuperado de: <http://revistas.um.es/flamenco/article/download/142651/128041>
- Katz, I. J. (2016). «Fandango». *Grove music online*. Recuperado de: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/09282>
- Kirstein, L. (1970). *Four centuries of ballet: fifty masterworks*. North Chelmsford: Courier.
- Le Guin, E. (2007). «The Barber of Madrid: Spanish Music in Beaumarchais’ Figaro Plays». *Acta Musicologica*, Vol. 79, 1, pp. 151-193.
- Link, D. (2008). «The Fandango Scene in Mozart’s Le nozze di Figaro». *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 133, 1, pp. 69-92.
- Manuel, P. (2002). «From Scarlatti to “Guantanamera”: Dual tonicity in Spanish and Latin American Musics». *Journal of the American Musicological Society*, 55(2), 313-338.
- Núñez, I. (2002). «Fandango» en Casares Rodicio, E. *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*, vol. 4. Madrid: Sgae. pp. 923-926.
- Ponte da, L. (2006). *Memorias*. Benítez, E. (trad.). Barcelona: Círculo de Lectores.
- Russell, C. (2015). «The Fandango in Mozart’s The Marriage of Figaro: the prism of revolution in the enlightenment». *Música oral del Sur*, nº 12, pp. 477-490.

- Torres Cortés, N. (2010). «La evolución de los toques flamencos: Desde el fandango dieciochesco “por medio” hasta los toques mineros del siglo XX». *Revista de investigación sobre flamenco “La Madruga”*, nº 2, pp. 1-87. Recuperado de: <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110041>
- Townsend, J. (1792). *A journey through Spain in the years 1786 and 1787*. London: C. Dilly. Recuperado de: <https://ia801408.us.archive.org/7/items/ajourneythrough01towngoog/ajourneythrough01towngoog.pdf>
- VVAA. (1732). «Fandango». *Diccionario de Autoridades*, vol. 3. Recuperado de: <http://web.frl.es/DA.html>