



FORMAS MUSICALES ANTERIORES AL GÉNERO FLAMENCO

Guillermo Castro Buendía
Musicólogo especializado en flamenco

Resumen

Antes de la aparición del fandango a finales del siglo XVII, y del tango a finales del XVIII, estilos que ha tenido proyección en el flamenco, existieron otras formas musicales que parecen no haber tenido continuidad en él; al menos su nombre ha desaparecido. Sin embargo, encontramos en ellas elementos musicales relacionados con el lenguaje flamenco que deben analizarse para comprender la base musical de donde pudo nacer parte de la expresividad musical del flamenco.

Palabras clave: Pasacalle, romanesca, folía, jácara, zorongo, zarabanda, chacona, canarios, cumbé, paracumbé, guineo, zarambeque, guaracha, zarandillo, morisca, jota, fandango, tango, guajira.

Abstract

Before the appearance of the fandango in the late seventeenth century, and the tango, in the late eighteenth century, styles that were been projected in flamenco, there were other musical forms that have not been continuation in the flamenco genre; at least his name has disappeared. However, musical elements found in them are related to flamenco language, which must be analyzed to understand the musical base that could be the origin of the musical expressiveness of flamenco.

Keywords: Pasacalle, romanesca, folía, jácara, zorongo, zarabanda, chacona, canarios, cumbé, paracumbé, guineo, zarambeque, guaracha, zarandillo, morisca, jota, fandango, tango, guajira.

Introducción

Elementos musicales que caracterizan a la música flamenca

Para poder hablar de música “flamenca” debemos encontrar en ella una serie de elementos musicales característicos, un lenguaje idiomático particular que nosotros denominamos *forma interpretativa flamenca*. Esta forma está basada en el uso de ciclos armónico-rítmicos, ritmos de gran riqueza y libertad, práctica de hemiolia, polirritmia, posibilidad de comienzo acéfalo de las melodías, aparición de acentos y cambios armónicos en pulsos débiles del compás, así como sucesiones y enlaces armónicos sin la rigidez de las normas académicas, todo ello sumado a un alejamiento de lo folclórico por medio de una musicalidad de intención artística por parte del intérprete.

La forma interpretativa flamenca aparece documentada en partitura hacia mediados del XIX¹, aunque algunos de sus elementos son descritos con anterioridad en ambientes populares. Desde el último cuarto del siglo XVIII hasta aproximadamente la década de 1840, época que nosotros denominamos preflamenca, encontraremos estas formas flamencas de expresión estético-musical que irán poco a poco consolidándose hasta ser algo definitorio del género a mediados del XIX, cuando además comienza a utilizarse la denominación “música flamenca” y “artista flamenco”.

Antecedentes

Dentro de los estilos cultivados en el flamenco es el *fandango*², el que posee una documentación más antigua: en el teatro de finales del XVII³, aunque musicalmente el ejemplo en partitura más lejano que tenemos es, de momento, de principios del XVIII (1705). Sin embargo, no podemos atribuir carácter totalmente flamenco a estas piezas aunque tengan elementos en común, ya que hay una diferencia interpretativa de carácter y también musical entre aquellos ejemplos y los flamencos. No obstante, la conservación de una misma denominación para ellos supone un mantenimiento y

¹ En la *Soledad y Polo Gitano o Flamenco* de Eduardo Ocón. Cantos recopilados entre 1854-1867. OCÓN, Eduardo: *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas*, Málaga, 1888. [1º ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1874].

² Estudiado en CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis histórico musical de su escuela de cante*, Ediciones Carena, Barcelona, 2010; “Los «otros» Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”. [En línea] *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»*, Nº 4, Junio de 2011. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281> [Consulta: 23 de octubre de 2012]; y “A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango” [En línea] *Revista Nº 24 de Sinfonía Virtual*, enero de 2013. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/ritmica_fandango.pdf [Consulta: 21 de mayo de 2014]

³ José Luis Navarro localiza el término en 1680 en el entremés *El Alcalde Nuevo*, en *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Portada Editorial, Sevilla 2002. Pág. 110.

desarrollo de su naturaleza musical desde entonces hasta hoy, algo que ha ocurrido igualmente con el tango⁴, aunque no se torne flamenco hasta finales del siglo XIX.

El baile de *la caña*⁵ documentado en 1604 por José Gelardo Navarro en Murcia supone considerar una mayor antigüedad que el fandango. Este dato podría sorprendernos por su lejanía con el siguiente documentado para este mismo estilo de la caña, ya en los albores del XIX. Sin embargo, no poseemos documentación musical sobre la caña hasta el siglo XIX, lo que supone una diferencia de 100 años con el fandango, suficientemente importante como para no aventurarnos en alguna peregrina teoría sobre sus características musicales.

Pero como hemos dicho, antes de que el fandango hiciera su aparición existieron otras formas musicales con elementos comunes con la música flamenca. En estas otras formas musicales encontramos el uso de la hemiolía, el modo *frigio*, secuencias armónicas asociadas a patrones rítmicos, la cadencia andaluza, la práctica del rasgueo, etc., características que deben analizarse para comprender la base musical de donde pudo nacer parte de la expresividad musical de la música flamenca y que es motivo de este trabajo.

Para facilidad de lectura y estudio recomendamos la impresión en papel. Igualmente hemos incluido un índice en la última página, tras las partituras, que creemos será útil al interesado lector.

I. Formas sin presencia en el repertorio flamenco con elementos musicales en común. Pasacalles, romanescas, folías, jácaras... y bailes de negros.

Los signos distintivos de la música flamenca los podemos encontrar en muchos estilos que parecen no haber tenido continuidad histórica en el flamenco y, sin embargo, la semejanza musical es tan grande que extraña que no se haya mantenido el uso del término cuando la música sí parece haberse perpetuado. Pongamos por ejemplo el caso de la *jácara* en su forma interpretativa para guitarra.

Analizando la música de multitud de piezas desde el siglo XV en adelante –*folías, chaconas, jácaras, cumbés*, etc.– se encuentran muchos de los elementos que definen a gran parte de los ritmos (ternarios, con práctica de hemiolía) y armonías del flamenco (modo *frigio*, *Mayor* y *menor*), lo que supone una continuidad musical que nos ayudará a comprender el origen de sus elementos expresivos. Estos signos distintivos formaron parte del repertorio de bailes y músicas cultivados en ambientes populares, lugar donde

⁴ Faustino Núñez encuentra la mención más antigua en la tonadilla *La anónima*, en *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena, Barcelona, 2008. Pág. 237.

⁵ En conversación con Faustino Núñez, comenta que quizás se refiera a un baile de “cañas”, algo semejante al “baile de espadas”, y no a la caña relacionada con el flamenco. Realmente extraña este dato tan lejano. No obstante, hay que valorarlo tal y como aparece.

más cantidad y diversidad de bailes nacieron, por eso, será allí donde habrá que buscar muchas de las fuentes de estudio. Nos estamos refiriendo a los bailes considerados como *bailes de cascabel*, caracterizados fundamentalmente por su coreografía desenfadada, movimientos alocados y acompañamiento musical en el que la percusión está siempre presente. Aunque estas fuentes son escasas, ya que la mayor parte son danzas, no bailes, ya codificadas por autores académicos.

Como estilos de danza e instrumentales a tener en consideración crearemos dos grandes bloques: uno para los que presentan el *modo menor* con posibilidad de semicadencia sobre la dominante, cadencias *frías* y andaluzas; y otro, para los estilos en *modo Mayor*, muy relacionados con danzas de negros.

I.1. Bloque 1º. Formas musicales en modo menor con rasgos flamencos. Cadencias frías y andaluzas, presencia de ostinatos.⁶

Pasacalles

El *pasacalle* es una obra instrumental de movimiento pausado, desarrollado por medio de variaciones sobre un bajo, o en otra voz, con ritmo de 3/4, una técnica muy utilizada también en la construcción musical del lenguaje guitarrístico flamenco: las *falsetas*⁷. El pasacalle surge muy a principios del siglo XVII y hay que decir que su fórmula musical también se usaba para cantos diversos⁸, aunque en las fuentes aparece mayormente como instrumental. Luis de Briceño explica en 1626 cómo era la introducción de *Doce pasacalles para comenzar a cantar* con la que “[...] se cantarán toda suerte de tonos españoles y franceses graves y agudos”⁹. Sancho Panza exclamaba en el Quijote de Avellaneda (1614), que el burro hacía más bella música con sus flatulencias que un barbero cantando un pasacalle¹⁰.

⁶ Usamos, como fuente general para establecer una aproximación histórica estos estilos, el *Diccionario de la música y los músicos* de Mariano Pérez, ediciones Istmo, Madrid 2000, el libro de KOONCE, Frank: *The Baroque Guitar in Spain and the New World*, Gaspar Sanz, Antonio de Santa Cruz, Francisco Guerau, Santiago de Murcia, Mel Bay Publications, INC. Y sobre todo la obra de ESSES, Maurice: *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17TH and early 18TH Centuries*, 3 Vols. Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1992.

⁷ Sección de carácter solista elaborada por medio de variaciones sobre un modelo musical.

⁸ Maurice Esses incluye unas piezas llamadas *paseo* dentro de los pasacalles. Compara los ejemplos de Amat de 1596 concluyendo que musicalmente son lo mismo y que su denominación cambiaría en función de su uso. También habla de las *entradas*. *Dance and instrumental diferencias...* Op.Cit. Tomo I. Págs. 688 y ss.

⁹ *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Paris 1626. Reimpresión de la edición anterior por Minkoff, Génova, en 1972. BNE Mp/1159/3. f.14r

¹⁰ FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso: *Segundo tomo del Ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, Tarragona, 1614, capítulo 6. Pág. 43. Biblioteca Nacional de España (BNE) Sig. CERV/1590.

Sobre el oficio de barbero y la práctica guitarrística existe abundante documentación¹¹. Fue famosa la obsesión de Quevedo por ellos. En *El sueño de la muerte* (1627) relata:

[...] y en esto conocí que eran sacamuelas, el oficio más maldito del mundo, pues no sirven sino de despoblar bocas y adelantar la vejez. [...] No he tenido peor rato que tuve en ver sus gatillos andar tras los dientes ajenos, como si fueran ratones, y pedir dineros por sacar una muela, como si la pusieran.

– ¿Quién vendrá acompañado desta maldita canalla?—decía yo; y me parecía que aun el diablo era poca cosa para tan maldita gente, cuando veo venir gran ruido de guitarras. Alegreme un poco. Tocaban todos pasacalles y vacas.

– ¡Que me maten si no son barberos esos que entran!

No fue mucha habilidad el acertar, que esta gente tiene pasacalles infusos y guitarra gratisdata. Era de ver puntear a unos y rasgar a otros. Yo decía entre mí:

– ¡Dolor de barba, que ensayada en saltarenes se ha de ver rapar, y del brazo que ha de recibir una sangría pasada por chaconas y folías!¹²

En el *pasacalle*, escrito en *modo menor*, podemos encontrar el descenso melódico típico del flamenco: *la-sol-fa-mi*, armonizado con la estructura armónica I-IV-V-I o una variación sobre ella a lo largo de cuatro compases. El pasacalle está muy relacionado con la folía y la chacona, de las que también hablaremos. Interpretado por músicos ambulantes, como delata su propia etimología: “pasar por la calle”, la palabra española dio lugar a las formas italianas *passacaglia* y francesa *pasacaille* con las que también fue conocido. Debió interpretarse en sus orígenes con un ritmo más vivo que el comúnmente practicado. Durante el Barroco fue una de las danzas incorporadas a la música culta, gozando de gran éxito. El pasacalle *La folía de España* se convertirá en uno de los más conocidos de toda Europa.

En Gaspar Sanz¹³ podemos encontrar esta estructura de sonoridad muy cercana al flamenco: I-VII-IV-V-I, mientras el bajo realiza un ostinato con las notas *la-sol-fa-mi*. Aparece en estos *Pasacalles* de 1674¹⁴.



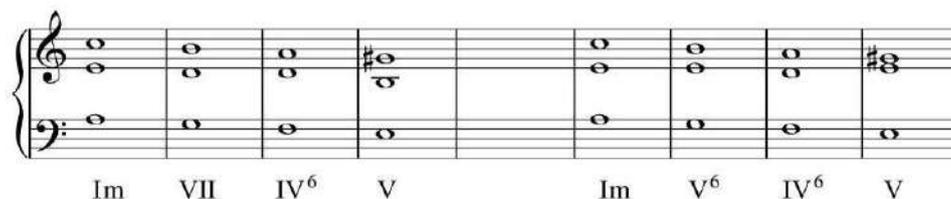
¹¹ Eusebio Rioja, es quien más ha estudiado este aspecto y su relación con el flamenco. Léase su trabajo *Los barberos españoles y la guitarra*, difundido en *Artepulsado* [En línea] http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/los_barberos_espanoles_y_la_guitarra.htm [Consulta: 20 de octubre de 2012]

¹² Edición a cargo de Red Ediciones, Barcelona 2012, Pág. 15.

¹³ *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Herederos de Diego Dormer, Zaragoza, 1674.

¹⁴ Transcripción de KOONCE, Frank: *The Baroque Guitar...Op.Cit.* Pág. 46. Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 64.

En el caso de producirse un reposo importante o cadencia final sobre el V grado se produciría la llamada cadencia *frigia*. Esta cadencia está en cierta forma relacionada con el flamenco, ya que en la conclusión de todos los estilos basados en melodías de canto *frigas* (*frigio flamenco: mi frigio, no la menor*) aparece un final con un mismo descenso en el bajo. Aunque en el flamenco, el acorde que precede a *Mi Mayor* (considerado como I grado, no como dominante) es *Fa Mayor* (II grado del modo *frigio*) y no *re menor* (VII *frigio*) en primera inversión, como ocurre en el pasacalle:



No obstante, en el flamenco también se usa el acorde de VII grado como armonía de tensión antes de caer en el I grado, aunque normalmente en estado fundamental, como ocurre en el tono de *La frigio* (“por medio”): *sol m-La*, en la sucesión: *rem-Do-sol m-La*.

También hubo pasacalles en compás binario, como estos en *sol menor*¹⁵:



El pasacalle también fue cultivado en Italia desde principios del XVII bajo el nombre de *passacaglia*¹⁶, y algo después en Francia, donde a principios del XVIII se estilizó como danza para ballets y óperas.

La folía

Danza en un principio muy rápida y en compás ternario, de posible origen portugués o español, aunque no está claro. Por su forma musical, estilo y etimología del nombre, se ha sugerido que la melodía surgió como una danza a mediados o finales del siglo XV, bien en Portugal o en la zona del viejo reino de León (zona de influencia galaica), o bien en el levante valenciano. La primera mención sobre la folía es del portugués Gil Vicente (¿1465-1536?), en su obra teatral *Auto de Sibilla Cassandra* (¿1505?), en la que se la menciona como una danza interpretada por pastores. Sebastián de

¹⁵ Transcripción de KOONCE, Op.Cit. Pág. 100. Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 66.

¹⁶ Montesardo reclama la paternidad italiana del término español y lo considera sinónimo de *ritornelli*. ESSES, *Dance and instrumental diferencias...* Op.Cit. Tomo I. Pág. 690.

Covarrubias en 1616 describe la folía¹⁷ como una danza rápida y confusa, en la que los bailarines debían llevar sobre sus hombros a hombres vestidos de mujer. No obstante, además de una danza de probable origen popular, la folía fue un género muy amplio, pues también hace referencia a un tipo de poesía, a una danza aristocrática y a una estructura o técnica compositiva. Existen igualmente datos de *folías* como espectáculos cómicos¹⁸.

Como género de poesía, Gonzalo Correas menciona a las folías como un tipo de seguidillas formadas por 4 versos o menos, y considera como verdaderas folías un viejo metro octosílabo donde se repite el verso 1º en el 3º, de esta forma¹⁹:

*Andá noramala agudo
Marido mio
Andá noramala agudo
Qe andais dormido*

*Qe no me los ame nadie
Á los mis amores, ieh!;
Qe no me los ame nadie,
Qe yo me los amaré.*

La repetición de versos es algo típico en el metro del fandango. En el flamenco, es normalmente el 2º verso el que sirve para iniciar el canto y el que se repite posteriormente en el tercio 3. Esto no es problema para el cantor popular, que repite de memoria lo escuchado con anterioridad sin atender a normas poéticas.

Al respecto del baile originario no se conocen sus pasos exactos. Ya en el siglo XVII Cervantes menciona la folía junto con la chacona y la zarabanda, siendo descrita a finales de siglo como danza con movimientos ridículos, asociada a lo popular y de tipo humorístico²⁰. Se bailaba al son de castañuelas y sólo por hombres, a veces disfrazados de mujer. La nobleza española comenzará a practicar folías a mediados del siglo XVI²¹, momento en que el estilo adquirirá un carácter más lento y señorial con un tipo fijo de melodía que se usará como base armónica y tema de variaciones, lo que provocará que esta danza se asemeje y confunda con la chacona y el pasacalle. La danza entonces se hará aristocrática, considerándose estilizada a comienzos del XVII, alejándose de su carácter popular.

¹⁷ COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1616.

¹⁸ ESSES, *Dance and instrumental diferencias...*, Op.Cit. Tomo I. Págs. 637 y ss.

¹⁹ CORREAS, Gonzalo: *Arte grande de la lengua castellana compuesto en 1626*, Publicado por El Conde de la Vinaza de la Real Academia Española, Madrid, 1903. Págs. 272 y ss. Págs. 272-3, 276 y 283.

²⁰ ESSES, *Dance and instrumental diferencias...*, Op.Cit. Pág. 645.

²¹ *Ibíd.*

Fuera de España se cultivará la folía en Italia y Francia desde comienzos del siglo XVII. En Francia, a finales del XVII la folía sufrirá una nueva estilización pensada como “solo” para los escenarios, momento en que se impondrá el modelo francés, suplantando al español en el XVIII²².

Sobre su música, en diversas obras teatrales se nombra a la folía desde principios del siglo XVI como un “tono”, o “tonada”: *cantar en folía*, no como una melodía específica²³.

El esquema armónico de folía típico en *modo menor*: (I)-V-I-VII-III-VII-I-V-(I), apareció en las fuentes musicales por lo menos un siglo antes de las primeras piezas fechadas llamadas “folía”, que son de finales del siglo XVI. Así lo encontramos por primera vez a finales del siglo XV en fuentes de música vocal, tanto de origen italiano (*Cancionero Musical de Montecassino*, *Cancionero Musical de Perugia*, repertorio de las *frottole*) como español (principalmente en el *Cancionero Musical de Palacio*, ca.1486, y más tarde, en las *ensaladas*). Aunque aparezca en diferentes países bajo numerosas variantes que comparten las mismas características estructurales, no es posible establecer por medio de las fuentes musicales cuál fue el país de procedencia del esquema de folía²⁴. Parece que el esquema de folía, fue en origen el resultado de la aplicación de un proceso de improvisación y composición específico a simples melodías en *modo menor*. Por tanto, lo que se difundió por Europa a partir de finales del siglo XV no fue un tema específico formado por una secuencia de acordes, sino una técnica de composición-improvisación que podía generar estas secuencias de acordes²⁵. Por esta razón encontramos el esquema de folía en tantas obras que tienen títulos y orígenes diferentes. En este aspecto hay que señalar su semejanza con la *morisca*²⁶ y la *romanesca*.

No obstante, se reconocen dos temas musicales llamados “folía”, con características muy definidas: la *folía temprana* (finales XVI-1674) y la *folía tardía* (1672-1750). La temprana, que aparece por primera vez²⁷ en el manuscrito *Ramillite de flores nuevas* de finales del XVI (1593), se basa principalmente en el esquema armónico I-V-I-VII-I-V / I-V-I-VII-I-V-I, aunque existen numerosas variantes significativas. Fue un tema muy popular

²² *Ibíd.*

²³ *Ibíd.* Págs. 643-4.

²⁴ FIORENTINO, Giuseppe: *Música española del Renacimiento, entre tradición oral y tradición escrita: El esquema de folía en procesos de composición e improvisación*, Tesis doctoral. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte y de la Música. 2009. Pág. 651.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ Danza popular en la España de los siglos XV y XVI citada por Cervantes, Lope de Vega y otros en sus obras. La veremos más adelante.

²⁷ También el maestro Francisco Salinas menciona una folía refiriéndose a Portugal en 1592 (*De música libri septem*), pero no parece tener nada que ver musicalmente con la que explicamos aquí según Juan José Rey: *Danzas cantadas en el Renacimiento Español*, SEdeM, Madrid, 1978, pág. 60. Efectivamente parece más bien una romanesca como *Guárdame las vacas*, aunque pudiera haberse llamado folía en su tiempo en ambientes populares; esto, o quizás Salinas se refiera a la “folía” como modelo poético.

sobre todo en España, Italia y Francia, tal como demuestra su presencia en numerosas fuentes manuscritas e impresas, sobre todo para guitarra.

La folía tardía, basada en el esquema armónico I-V-I-VII-III-VII-I-V / I-V-I-VII-III-VII-I-V-I, se asocia a la establecida en 1672 por Lully. Tomando la folía tocada en España, Lully redujo el frenético ritmo de la danza para adecuarlo al gusto cortesano de Versalles, componiendo una pieza sosegada, perfectamente simétrica en la que el tema principal era sometido a variación. En ese momento la folía pasó a conocerse como la *Folía de España*, al darle Lully ese nombre. Esta forma de folía se hizo famosa entre los compositores clásicos, y se mantiene hasta la actualidad, habiendo sido especialmente popular durante el Barroco y el Clasicismo. La folía tardía, de esta manera, pasó a constar de una sucesión de acordes que da soporte a una línea melódica también típica. Estos son sus esquemas armónicos:

Folía temprana

Folía tardía

Como vemos, en el esquema de folía tardía encontramos la sucesión armónica VII-III (*Do-Fa* o *Sol-Do*, si lo pensamos en *la menor/Mi frigio*), algo que podemos relacionar con la armonización de determinados giros melódicos que encontraremos en el flamenco en muchos estilos como los fandangos, jaleos, peteneras, soleares, bulerías, seguiriyas y tangos.

Este es un ejemplo de Folía de Gaspar Sanz de 1674²⁸ en el que podemos ver en *re menor* la famosa cadencia andaluza: *rem-Do-Sib-La* (I-VII-VI-V):

²⁸ KOONCE, *The Baroque Guitar...*, Op.Cit. Pág. 32. Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 70.

El cultivo de la cadencia andaluza como una forma de concluir la pieza es algo que distingue a la música flamenca. Usada de forma independiente, servirá para construir multitud de falsetas en las que no será necesaria la utilización de la tonalidad *menor* habitual en el pasado: *re m-Do-Sib-La* (en tonalidad de *re menor*) o *la m-Sol-Fa-Mi* (en *la menor*), apareciendo muchas veces la cadencia andaluza incompleta, con los acordes de *Do-Sib-La* o simplemente *Sib-La*.

Una folía conservada en el *Cancionero de Palacio* (ca.1486²⁹) ya presenta el cultivo de la cadencia andaluza en su estructura, al menos de forma sugerida³⁰. Es la famosa *Rodrigo Martines*, pieza anónima nº 12. Aparece la cadencia andaluza al finalizar el último verso de la estrofa y en la frase del estribillo, antes de resolver en el I grado menor (*re*). Tiene esta estructura armónica: I-III-VII-(I)-VI-V-I, que Giuseppe Fiorentino reconstruye a cuatro voces³¹ a partir de la edición de Higinio Anglés:

The image displays a musical score for the piece 'Rodrigo Martines'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and three parts of a four-part harmony (two treble clefs and one bass clef). The second system shows the continuation of the vocal line and the four-part harmony. The lyrics are: 'Ro - dri - go Mar - ti - nes A - tán gar - ri - do [a - he]'. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/2 time signature. Measure numbers 16, 8, and 16 are indicated at the beginning of the systems.

Esto supone un ejemplo muy temprano de construcción armónica que más adelante se haría muy común. También la rítmica presenta el uso de hemiolia, pudiendo escribirse los compases 18-20 en 2/2.

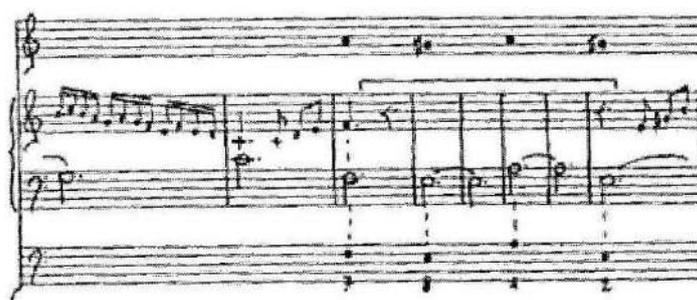
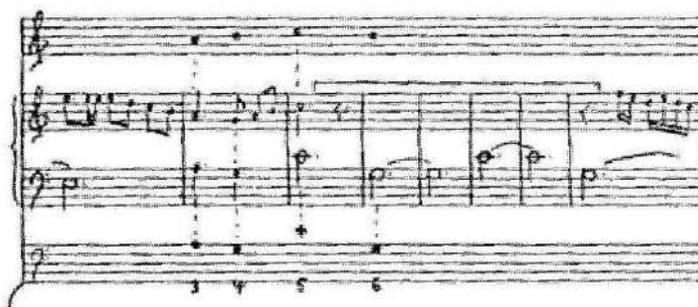
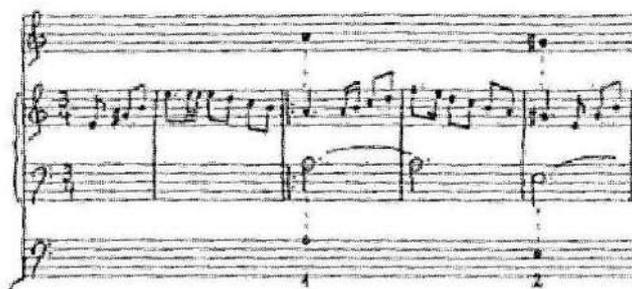
En las Islas Canarias existe un canto popular también llamado *folía*, reposado y lánguido, con acompañamiento de guitarra y timple, que parece

²⁹ FIORENTINO: *Música española del Renacimiento...* Op.Cit. Pág. 68.

³⁰ No es correcta la apreciación de Lola Fernández Marín al señalar que la cadencia andaluza aparece en el primer fragmento. Afirma Lola: “[...] Es decir, I/ III/ VII/ VI/ V del modo menor, estructura que coincide con la primera parte de la folía anónima “Rodrigo Martínez” mencionada anteriormente (la segunda frase es igual pero finalizando en el I) [...]”. Esa estructura no coincide con la primera parte, porque ésta es: I-III-VII-I-V. No pasa por el VI. Ver primera parte de la folía en el apéndice. Pág. 72. Lo explica en “La bimodalidad en las formas del fandango y en los cante de levante: origen y evolución”. [En línea] *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, nº 5, Diciembre de 2011, pág. 41. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/142651> [Consulta: 21 de octubre de 2012]

³¹ Op.Cit. Pág. 86. Ponemos la partitura completa en el apéndice. Pág. 72.

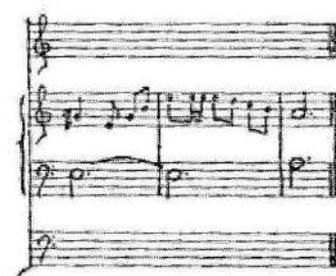
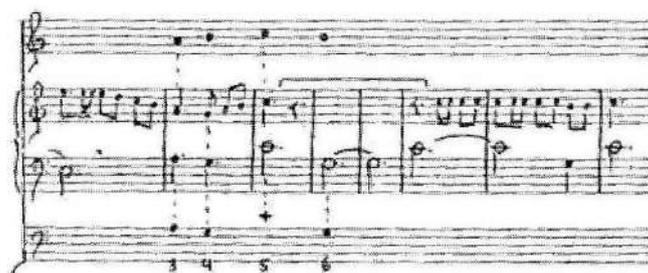
haberse perpetuado en las Isla a partir de la estructura que debió llegar alrededor de 1700³². Con el paso del tiempo, su forma musical debió de ir cambiando en función de los diferentes gustos de los pobladores y otras influencias externas, que marcarían la fisonomía final de la folía canaria hacia mediados del XIX, con cadencias típicas y estructura solista del canto alternado con partes instrumentales³³. Comparando el bajo de un ejemplo de folía canaria transcrito por Lothar Siemens (en concreto la parte que está entre las barras de repetición) con el bajo de la folía tardía, veremos que coinciden prácticamente en todos sus grados. Igualmente, comparando el punteado de la bandurria observaremos que se acerca al patrón melódico de la folía tardía, aunque en menor medida³⁴.



³² SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “La folía histórica y la folía popular canaria”. Revista *El Museo Canario*, Año XXVI. Nos. 93-96, 1965. Págs. 42-43.

³³ Quizás parte de esa influencia haya sido andaluza.

³⁴ *Ibíd.* Págs. 38-39.



Igualmente en Murcia, los populares cantos de *aguilandos*³⁵ presentan una estructura armónica relacionada con el esquema de la folía tardía con patrón rítmico ternario de agrupación binaria tipo jota: 6/4: Do - Do / Sol - Sol / lam - lam / Mi - Mi // Do - Do / Sol - Sol / lam - lam / Mi - lam. Pensado en *la m*: III - VII - I - V / III - VII - I - V (I). Cada verso de la copla ocupa dos compases. Al finalizar la cuarteta se produce la cadencia V-I.

Al respecto de la folía y el flamenco, los hermanos Hurtado señalan³⁶ la semejanza entre las folías canarias y el fandango, apuntando que tanto sus versos octosílabos como el canto, la estructura de acordes y el ritmo, están tan cercanos a él que hay que considerar a la folía como el antecedente más importante para la base musical del fandango; y también para la anterior jácara:

³⁵ Canto navideño del que existen diferentes variedades en la región de Murcia. Hemos puesto el más común. En Henares es típico el cambio armónico en el tercer tiempo del compás manteniéndose la armonía hasta 1º y 2º tiempo del compás siguiente, similar al fandango de Huelva. Las melodías de los violines están construidas acentuando igualmente este pulso 3º mientras los cantos de las voces acentúan el 1º tiempo. No presenta la cadencia V-I al acabar la copla, siempre es: III - VII - I - V. Fuente: "Una pedanía a la que llaman Henares" *Cuadrilla de Henares «Ecos de Nogalte»* Trenti S.L. MU-868-2012

³⁶ HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la música flamenca*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2009. Pág. 103.

Todo ello es tan evidente que se puede afirmar sin ninguna duda que [...] están basados en las estructuras musicales de la folía, es decir: el Fandango inicial de origen africano, se españolizó, moldeado sobre las estructuras musicales de la folía

Las semejanzas y paralelismos musicales son evidentes, pero no presentan la demostración musical de cómo se adapta el fandango “africano” a las estructuras de la folía. Tampoco presentan ningún ejemplo de fandango “africano” para comprobar el antes y el después. La relación entre la folía y el fandango tiene sentido en cuanto que se usan unas estructuras armónicas como base para la creación de variaciones, ya sean instrumentales o de canto, pero no sabemos si esto ocurrió con el fandango importado. Además su estudio sobre el género del fandango es incompleto, porque solo se refieren al fandango comúnmente asociado con Andalucía, basado en el *modo frigio*, dejando fuera multitud de fandangos de diferente musicalidad que no recuerdan a las folías. Que existan coincidencias musicales no implica necesariamente que el origen de un estilo esté en otro. Pongamos el caso de la forma rítmico-armónica de la jácara, que puede coincidir con la de la seguiriya, pero eso no explica el nacimiento de este estilo a partir del otro, puede ser simple coincidencia. Hablaremos de la jácara más adelante.

Romanesca o Vacas

El término *romanesca* se aplicó en España a mediados del XVI a una especie de gallarda, chacona, o pasacalle en ritmo ternario. En España estuvo asociado a una melodía popular usada por multitud de vihuelistas como Narváez: *Guárdame las vacas*³⁷, Mudarra y Valderrábano, que parece tener su origen en un villancico que fue muy popular en el siglo XVI, difundido en pliegos sueltos³⁸ y nombrado por Francisco Salinas en 1577. Mudarra identifica en 1546 la melodía de *vacas* con la *romanesca* en su libro de vihuela³⁹. En ese mismo año, el impresor Phalèse publica en Holanda una pieza para laúd llamada *passa mezzo de vaccas*. Quizás la coincidencia del mismo patrón musical en el bajo de vacas y la *romanesca* identificó un estilo con otro, aunque no necesariamente hay que pensar en un mismo origen.

Una *romanesca* se compone de una secuencia de cuatro acordes con un bajo ostinato que constituye la base para las variaciones y la improvisación. Su estructura armónica era ésta: III-VII-I-V / III-VII-I-V-I. Fue extremadamente popular en Italia durante el siglo XVI y XVII, y se conservan muchas fuentes musicales en e Europa del Este⁴⁰.

³⁷ Ponemos el ejemplo de Luis de Narváez en el apéndice, pág. 74. Figura en *Los seys libros del Delphín, de música de cifras para tañer Vihuela*, Valladolid, 1538.

³⁸ Se conservan algunos anteriores a 1550. Fuente ESSES, *Dance and instrumental diferencias...*, Op.Cit. Tomo I, página 695.

³⁹ *Tres libros de música en cifra para guitarra*, Sevilla, 1546.

⁴⁰ ESSES, *Dance and instrumental diferencias...* Op.Cit. Tomo I. Pág. 662.

El que se usase un término concreto como “Guárdame las vacas” o “Los Imposibles” es síntoma de que tenían vida propia, independientemente de que su estructura armónica coincidiese con la romanesca. Eran conocidas por su propio nombre, con personalidad definida (quizás un ritmo o melodía concretos). Pablo Minguet e Yrol menciona en 1754 los “Imposibles” como uno de los tonos (tonadas) posibles donde tañer los doce puntos (acordes)⁴³.

*Jácaras*⁴⁴

La jácara estuvo en boga durante todo el siglo XVII y principios del XVIII como uno de los géneros satíricos que se representaba en el entreacto de las comedias del Siglo de Oro español. Posteriormente ha dado nombre a varias composiciones populares de tipo similar en todo el territorio hispanohablante. En los entreactos era normal que se representaran pequeñas composiciones, que podían ser bailes, loas, entremeses, etc. La jácara era uno de estos géneros. Los personajes solían ser delincuentes, pícaros, chulos, guapos o gente del mundo del hampa. Destaca el agudo humor y el dominio de la jerga de los bajos fondos (germanía o jerigonza), que provocaba la hilaridad con crítica social. También era propio un tono especial al cantar, el tono “de jácara” o “de jacarilla”, característico de esta composición. En las representaciones teatrales durante el siglo XVII era costumbre acabar la función con una jácara cantada por las mujeres de la compañía, que salían tras los insistentes requerimientos del público. Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo (cuyas jácaras destacan sobre las demás) y muchos otros cultivaron el género. Antes de ser representada, la jácara ya existía como composición poética en romance, con el mismo tono y tema antes referido. Comenzó a practicarse en España a mediados del XVI.

En la jácara ya podemos observar con claridad muchos de los elementos musicales que distinguirán al flamenco: la práctica de la hemiolia en compás ternario y las secuencias armónicas que distinguen a la tonalidad *frigia flamenca*⁴⁵, con un uso independiente de la cadencia *frigia* para concluir la pieza, así como comienzos acéfalos y frases musicales estructuradas en ciclos de 12 pulsos. Como ejemplo, tenemos unas *Jácaras* compuestas por Santa Cruz⁴⁶ (ca. 1633/40) que evidencian su parentesco con

⁴³ *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales*. Madrid, 1754. Regla octava. BNE M/893(1).

⁴⁴ Un estudio sobre la jácara muy similar a éste fue publicado en un anterior trabajo nuestro; CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Jaleos y Soleares. La diferenciación estilística entre el Jaleo y la Soleá como origen del estilo flamenco” [En línea] *Revista N° 25 de Sinfonía Virtual*, julio de 2013. Págs. 105 y ss. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos_soleares.pdf [Consulta 21 de mayo de 2014] Para la proyección del género de la jácara durante el siglo XVIII y XIX acúdase a las páginas 108 y ss. del estudio, parte que no incluimos aquí.

⁴⁵ A este respecto ver el capítulo dedicado a la naturaleza musical del flamenco en mi libro *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio...* Op. Cit. Págs. 27 y ss.

⁴⁶ Figura en el manuscrito titulado *Livro donde se veran pasacalles...* de la Biblioteca Nacional, signatura M/2209. Esta publicación la sitúa la BNE entre 1633 y 1640. Podemos escuchar la interpretación en el disco compacto: *Encuentro Sanz y Santa Cruz*, Rolf Lislevand, Auvidis. E 8575, 1977, pista 1. En Esta grabación, la introducción recuerda claramente a una soleá (aportación del intérprete que no figura en el original), y se acompaña

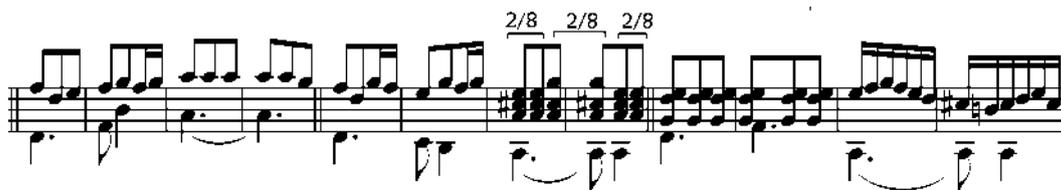
formas de bulería, seguriya y soleá. Esta pieza está construida⁴⁷ por medio de variaciones melódicas sobre un patrón rítmico-armónico muy concreto. En este caso, si lo pensamos en 3/8 tendríamos un ciclo estructurado cada cuatro compases, originándose doce pulsos, igual que la soleá y otros estilos flamencos. Aparece como decimos la subdivisión binaria bajo un ritmo ternario, lo que provoca que podamos escribir los dos primeros compases de 3/8 en tres compases de 2/8, ya que la melodía junto con el bajo presentan hemiolia:



La pieza está en *re menor* con semicadencia en la dominante, lo que equivaldría a decir que está “por medio” o en *La frigio flamenco*. Esta es la cadencia final:



La relación rítmica de la jácara con la soleá y la bulería podemos verla si situamos la doble barra del final de cada ciclo armónico-rítmico después de armonía de *La*, siendo la soleá de comienzo acéfalo en un compás alterno de 6/8-3/4 (toque lento: 6/4-3/2). En la bulería procederíamos igual, aunque los comienzos acéfalos sean opcionales en este otro estilo. El problema que nos encontramos es que su ciclo armónico no es exactamente el mismo, algo comprensible, ya que estamos hablando de un estilo flamenco (soleá) muy posterior y transformado por la mano de los guitarristas flamencos. Sin embargo, la semejanza auditiva es grande. La solución la tenemos, como hemos dicho, pensando esta jácara con un compás ternario con hemiolia posterior, es decir situando el comienzo del ciclo armónico-rítmico desde la armonía de *re menor* y finalizando donde aparece la armonía de *La*, el I grado de la tonalidad *frigia flamenca* “por medio”, sin cambiar el ritmo, así: 3/8-3/8 – 2/8-2/8-2/8:

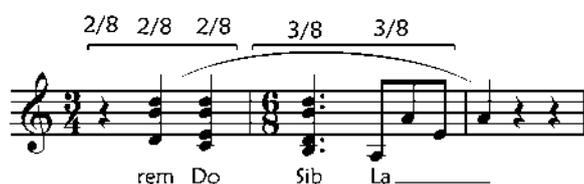


con palillos (castañuelas, que tampoco se indican en el manuscrito). Además se rasguea y golpea (o percute) en el instrumento, algo también típico de la guitarra flamenca. Esto tampoco aparece indicado en la partitura, aunque forma parte de la técnica de la guitarra barroca, por lo que su uso está más que justificado.

⁴⁷ Incluimos la transcripción de estas jácaras en el apéndice. Pág. 77.

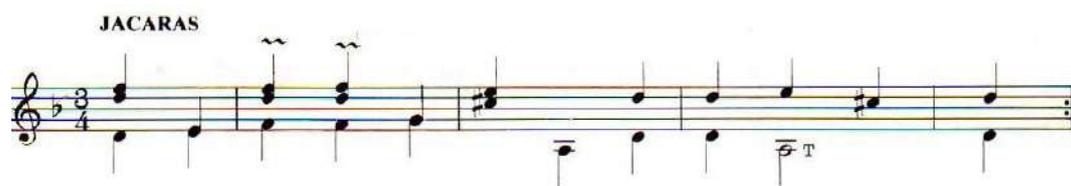
Es un simple cambio de concepto. Para el flamenco la armonía de *re menor* deja de ser el I grado de la tonalidad para pasar a ser IV. Y *La*, la antigua dominante del *modo menor de re*, pasa a ser ahora el I grado de la tonalidad *frigia* del flamenco.

Hablando de la *seguiriya* diremos que su plantilla rítmica sí coincide con la de la *jácara* de Santa Cruz si procedemos con comienzo acéfalo: hemiolia en los dos primeros compases de 3/8, ya estructurado en compás alterno, aunque vemos que tampoco su ciclo armónico es el mismo, ya que la *jácara* no resuelve en *La* hasta el 3/4. Este es el ciclo armónico-rítmico de la *seguiriya*:



Tampoco es difícil llegar a la *seguiriya* desde la *jácara*, solo hay que adelantar la cadencia en el I grado de la tónica flamenca al pulso anterior, y eso –en caso de que así ocurriera– pudo producirse por la influencia melódica de los cantes flamencos, sobre todo por sus caídas, o reposos de la voz.

Seña de identidad del flamenco, como hemos dicho, son los comienzos acéfalos de muchas de sus melodías, práctica también habitual en mucha música barroca. Podemos verlo en estas *jácaras* de Gaspar Sanz que sí coinciden con la forma flamenca que buscamos, ya que la parte de hemiolia se sitúa después de dos compases ternarios. Comienza así este ejemplo de Sanz⁴⁸:



Nótese además, cómo las frases musicales concluyen en el primer tiempo del compás, donde comienza un nuevo ciclo. Gaspar Sanz las señala con una doble barra pequeña. Esta es la escritura original de la frase anterior:



⁴⁸ Transcripción de Ernesto Bitteti en *Instrucción de música sobre la guitarra española. Libro primero*. Real Musical, Madrid, 1986.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8
 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2
 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Como vemos, coincide rítmicamente con la estructura de la soleá, no así las armonías, porque bajo estas jácaras subyace un *modo menor de la*, no un modo *frigio de Mi*. Vamos a escribirlo en compás flamenco:

12 1 2 3 4 5 6 8 10 12 1 2 3 4 5 6 8 10
 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Esto supone un problema para el estilo de la soleá, porque en ella, el acento 12, donde concluye la melodía de esta jácara y donde también lo hará la de la soleá, mantiene la armonía anterior de *Mi*, que se produce desde el 10 (escrito en compás alterno 6/4-3/2), y no cambia a *la* como hemos visto antes en la jácara. Forma de la soleá:

35
 12 1 2 3 4 5 6 Sol 7 Fa 8 Mi 9 10 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Mi 10 11

No parece surgir la soleá del patrón armónico de la jácara, aunque sí coincide con su construcción melódica y forma rítmica de acentuación como estamos viendo. Quizás esto no fuese un problema para los flamencos, que pudieron sustituir el modo de *la menor* por el de *Mi frigio*, construyendo un

nuevo estilo –la *soleá*– basándose en una estructura semejante a la de la *jácara*. Mostramos esta forma más o menos primitiva utilizando el ejemplo de Gaspar Sanz:



Donde aparecía la armonía de tónica: *la m* (I grado menor), hemos puesto *Mi* (I grado *frigio flamenco*) y donde aparecía la dominante: *Mi* (V grado), hemos puesto la dominante flamenca: *Fa* (II grado). Llegar por este camino a la *soleá* no es tan sencillo como el anteriormente visto para la *bulería*, ya que en la *bulería* bastaba con enfatizar el *modo frigio* por medio de la práctica de la cadencia andaluza en su forma *Do–Sib–la m* o *Sib–la m*, abandonando la práctica del acorde de *re m*. En este caso, el punto de partida es un cambio armónico importante que implica una construcción musical desde otra perspectiva nueva. Y aunque pensamos que pudo darse, ya que es frecuente por ejemplo en tangos y *bulerías* cambiar del *modo frigio* al *Mayor* o al *menor* en una misma serie de cantes, creemos que la estructura musical de la *soleá* parte de algún otro estilo donde igualmente se practicara la forma acéfala en la construcción musical y rítmica, una modalidad posterior a estas *jácaras* y emparentada con ciertos *jaleos*⁵⁰. Por ello, no diremos que de la antigua *jácara* surge la *soleá*, porque es un ejemplo muy lejano. Los antecedentes creemos que hay que buscarlos en estilos musicales en vigor en el siglo XIX. No obstante, observamos muchas semejanzas en el uso de las armonías, en las acentuaciones rítmicas, la práctica de los ciclos de 12 tiempos y los comienzos acéfalos.

Igualmente diremos que, estos pocos ejemplos aquí vistos son una muy pequeña muestra de lo que la *jácara* fue, pues también se construyeron sin comienzo acéfalo. El modelo visto de Sanz en *re menor* es el más común, pero también las hubo en modo de *Sol Mayor*: las *Jácaras de la Costa*⁵¹ (armonías de *Re* y *Sol*), y en *Re Mayor*: *Jácaras sobre la C que es* +⁵², unas *francesas*⁵³ en *la menor* con algunos pasajes en *re menor*, y claro, también las que se cantaban⁵⁴ y bailaban tanto en ambientes populares como aristocráticos⁵⁵.

⁵⁰ Estudiado en CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Jaleos y Soleares...” Art.Cit.

⁵¹ Gaspar Sanz en Op.Cit. Fol. 18r., varios ejemplos en el manuscrito de 1705 *Libro de diferentes cifras...*Op.Cit., BNE M/811, y Guerau en su *Poema harmónico* (1694), entre otros, este último de una sofisticación extraordinaria.

⁵² *Libro donde se verán pasacalles...*Op.Cit., BNE M/2209. En ésta no pone “de la Costa”.

⁵³ *Libro de diferentes cifras...*Op.Cit..

⁵⁴ Ver el ejemplo “No hay que decirle el primor” del *Libro de tonos humanos* que hemos incluido en el apéndice, Pág. 78. BNE M/1262, ca.1655-56. También se escribieron villancicos en la segunda mitad del XVII; ESSES, Op.Cit. Tomo I. Pág. 671.

⁵⁵ Esquivel Navarro no explica sus movimientos porque dice que ee semejante al *rastro*, *tárraga* y *zarabanda*, en *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Sevilla, 1642 (BNE R/34899). Capítulo IV, f.30v. Al respecto del baile de la *Jácara de la Costa*, Felipe Roxo de Flores lo considera perdido en 1793, ver su *Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*, Imprenta Real, Madrid. BNE M/839. Págs. 117-118.

El zorongo

Los datos más antiguos se remontan al teatro tonadillesco del siglo XVIII. En la tonadilla sin fecha *El último que llega* de Blas de Laserna y en el sainete de 1783 *El tribunal del gusto*, del mismo autor, encontramos su famoso estribillo:

*Ay zorongo zorongo zorongo
que lo que mi madre me compra me pongo
que si me compraba una camisita,
que llena de encajes que por las manguitas
que toma zorongo, zorongo, zorongo*⁵⁶

Antonio Cairón, describe el zorongo en 1820 como un baile derivado de la zarabanda:

Este baile [la zarabanda] fue el origen y la fuente de otros muchos no menos picarescos que el tronco de donde procedían, [...] todos se bailaban con castañuelas; siendo siempre su compás ternario, y los movimientos de los pies y cuerpo retorcidos y descompuestos. De estos y de otros semejantes han quedado aún copias, pero mucho más moderadas; como se observa en el zorongo, el ole, la cachucha y otros que no son mas que zarabanda continuada [...]⁵⁷

Arcadio de Larrea⁵⁸ también señala la relación musical entre el estribillo del zorongo y el baile del ole, y se plantea su posible relación lingüística con la zarabanda y el zarambeque.

José Luis Navarro⁵⁹ describe el baile del zorongo con movimientos caracterizados por los balanceos del cuerpo y las caderas, situando su origen en el Congo. Para ello se basa en un pliego de cordel del siglo XVIII donde aparece este texto:

*Tú has venido desde el Congo
y como fuerte africano
pasaste, por tu bondad
de ser moro a ser cristiano.
¡Ay zorongo, zorongo, zorongo!*

⁵⁶ NÚÑEZ, *Guía comentada...* Op. Cit. Pág. 226.

⁵⁷ *Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos.* Madrid, 1820, págs. 97 y ss. BNE M/868.

⁵⁸ LARREA, Arcadio: *El flamenco en su raíz*, Editora Nacional, Madrid, 1974. Págs.82-3.

⁵⁹ NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Historia del baile flamenco Volumen 1*, Signatura ediciones, Sevilla, 2008. Pág. 126.

Rolando Antonio Pérez Fernández señala la procedencia africana de este baile al encontrar en su música elementos rítmicos de origen negro. Se refiere al pie métrico *jambo* (corchea-negra) ⁶⁰:



Navarro, rastrea el paso por Cádiz de este canto y baile durante el siglo XVIII, encontrando en González del Castillo los instrumentos con los que se solía acompañar:

La escena representa un punto de vista de Puerta de Tierra, con un ventorrillo al lado. Salen CURRA, TERESA y BLAS, tocando la guitarra; y otros con pañuelos y castañuelas, tocando el zorongo, e inmediatamente cantan:

*¡Ay zorongo, zorongo!, etc.*⁶¹

El zorongo fue cultivado por artistas de renombre teatral. Jacinto Rodríguez Calderón describe esta escena entre 1794 y 1795:

Ni el fandango de Cádiz, ni el *Charandé*, ni el *Zorongo*, ni el mismo *Cachirulo* tan aplaudido, ni el propio *Zorongo*, repito que tanto ruido hizo en la Corte, cuando la inimitable (en este género de Xácaras) Mariana Márquez lo cantó y bailó en el Coliseo del Príncipe, pudo derribar al victorioso *Bolero* [...] ⁶²

Esta es un retrato de Lorenzo Barrutia de 1795 donde aparece Mariana Márquez bailando el zorongo ⁶³.

⁶⁰ PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio: *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Ediciones Casa de las Américas, Cuba, 1986. Pág. 88. El ejemplo musical lo toma de la *Enciclopedia Universal Ilustrada* de 1930, en el artículo dedicado al zorongo.

⁶¹ *Ibíd.* Pág. 128.

⁶² *La bolerología o quadro de las escuelas del bayle bolero, tales quales eran en 1794 y 1795 en la corte de España*, Imprenta de Zacharias Poulfon, Philadelphia, 1807. Págs. 26-27.

⁶³ BNE IH/5437.



Ya entrado el siglo XIX, José Luis Navarro recoge varias menciones al zorongo en 1823 y en 1857. En esta última se anuncia en el diario *El porvenir* el 19 de septiembre la interpretación de este baile por la bolera Dolores Ruiz⁶⁴. Suponemos que por estas fechas el zorongo ya se habría codificado por maestros de baile académico, y aunque aún heredase elementos anteriores poco a poco iría perdiendo su verdadero sabor original.

⁶⁴ *Historia del baile flamenco...* Op.Cit. Págs. 132-3.

El zorongo pasó al repertorio de los gitanos desapareciendo gradualmente del repertorio andaluz. Teófilo Gautier será uno de los primeros en describirlo:

En una de estas callejas vimos una muchachita de ocho años, completamente desnuda, que ensayaba el baile del zorongo en el empedrado puntiagudo.⁶⁵

Después de Gautier, Davillier describe por dos veces el zorongo, siempre practicado por gitanas. Una de las veces lo observa en el Sacromonte granadino, y la otra en la taberna del Tío Miñarro, en Triana, donde describe un cierto parecido con el *Jaleo de Jerez*:

El zorongo, otro baile peculiar de los gitanos y que tiene cierto parecido con el famoso Jaleo de jerez, fue bailado en seguida por otra gitana que había sustituido las castañuelas por un pandero⁶⁶

Por esta época el zorongo debió tener compás ternario, tal y como dejó dicho Cairón y como constata Pedrell en 1894 en su *Diccionario técnico de la música*:

Zorongo. Antiguo aire español de danza y canto que tiene alguna afinidad con el Paño moruno. Escribíase en tono menor, en compás de 3/8. Los pasos de este baile se dirigían, alternativamente, hacia adelante y hacia atrás, al son del aire y en movimiento muy vivo.⁶⁷

El ejemplo más antiguo que hemos estudiado es de Blas de Laserna (1751-1816). Aparece en la tonadilla a solo sin fecha *Las músicas*⁶⁸. Figura en tonalidad de *si menor* y compás de 3/8, con práctica de hemiolia en la parte final del descenso hacia el V grado. No tiene texto y solo se interpreta por los violines primeros y segundos:



⁶⁵ GAUTIER, Theophile: *Voyage en Espagne (Tras los montes)* Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1870. Pág. 215.

⁶⁶ DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. [1ª Edición 1874]. Tomo I. Pág. 493. Para la escena del Sacromonte: Págs. 271-274.

⁶⁷ PEDRELL, Felipe: *Diccionario Técnico de la música*, Imprenta de Víctor Berdós, Barcelona, 1894.

⁶⁸ Biblioteca Histórica de Madrid. Signatura Mus 79-22.

Como vemos, no aparece el pie métrico *jambo* señalado por Rolando. Este tipo rítmico escrito por Laserna coincide con un “Tononé. Canción negra” de la tonadilla a dúo de 1780 *El pretendiente* de Pablo Esteve⁶⁹:



Quizás este patrón rítmico estuvo asociado a la música negra en general, no a un estilo en concreto.

José Inzenga recoge un zorongo en su obra *Ecos de España*⁷⁰ publicada en 1874. Está en compás de 3/8 y tonalidad de *mi menor* con final sobre la dominante en forma de cadencia andaluza. Aparece en él el famoso estribillo “¡ay zorongo! ...”. En este ejemplo sí aparece el pie rítmico *jambo*:



En la parte donde aparece el descenso hacia el V grado también aparece la hemiola:



⁶⁹ PEDRELL, Felipe: *Cancionero popular español*, editorial Boileau, Barcelona, 1958. Tomo IV. Págs. 128-133. Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 81.

⁷⁰ INZENGA, José: *Ecos de España, Tomo I*, Andrés Vidal y Roger, Barcelona, 1874. Antes que Inzenga, recoge Paul Lacome (1838-1920) un zorongo hacia 1871, en la publicación *Échos d'Espagne. Chansons et dances populaires recueillies et transcrites par P. Lacome et J. Puig y Alsubide*. (BNE M/2602). Sin embargo, el pie métrico *jambo* no es recogido por el transcriptor, escribiendo esta parte en *troqueo* (negra-corchea). Figura en *sol menor/re frigio* y compás de 6/8.

Básicamente es semejante al ejemplo de Laserna, aunque aquel utilizaba otro patrón rítmico. Su armonización con los acordes de T y D y luego el descenso en forma de cadencia andaluza con hemiolia es la causa de que a Pedrell le recuerde al Paño moruno. Este es su patrón: 6/8 T - T / D - D / T - T / D - D / 3/4 I -VII-VI / V.

Coincide en gran parte la construcción melódica del zorongo de Laserna con el fandango de José de Nebra⁷¹ “Tempestad grande amigo” de la ópera de 1744 *Vendado amor no es ciego*⁷² (original en *la m/Mi frigio*):



En la actualidad el zorongo ha quedado convertido en canción tras el éxito de García Lorca y La Argentinita, quienes lo grabaron en 1931⁷³ con un patrón melódico y ritmo ya muy alejado del modelo recogido por Inzenga. Ni siquiera se practica el pie métrico *jambo*. Se interpreta a ritmo de 3/4 rápido, con acentuación fuerte en el primer pulso del compás y en modo de *Mi*, sin la hemiolia en el descenso hacia la dominante. La Argentinita intercala el canto con el baile de palillos y el taconeo. Este modelo será recogido por Antonio El Bailarín y Rosario en 1962, aunque no en ritmo de tango lento como dice Navarro⁷⁴, sino en el mismo ternario de Lorca, pero más lento y con mayor libertad rítmica.

Esto en cuanto a piezas en tonalidad *menor*, donde como vemos se practicaba la cadencia *frigia* y la cadencia andaluza más o menos sugerida, en una forma semejante a como aparecerá después en los fandangos, cañas, polos, y los estilos flamencos de las soleares y seguiriyas. Será en los fandangos –con los ejemplos de 1705– donde aparecerá la cadencia andaluza practicada ya como en el flamenco.

I.2. Bloque 2º. Formas musicales en modo *Mayor* con rasgos flamencos. Práctica de hemiolia.

Otros estilos musicales relacionados con el flamenco presentaron el *modo Mayor*, como la zarabanda, el cumbé, los canarios y el zarambeque, con una rítmica en ternario y práctica frecuente de hemiolia, lo que hace que podamos relacionar estas variantes con estilos flamencos como el tanguillo, el zapateado, las alegrías y las guajiras.

⁷¹ Esta similitud melódica fue señalada por Gregorio Valderrama Zapata en una de las múltiples conversaciones flamencas que hemos mantenido.

⁷² Estudiado en “Los «otros» fandangos...” Art.Cit. Págs. 67-68 y 90-91. Partitura en el anexo correspondiente del mencionado trabajo.

⁷³ “Zorongo Gitano”. *Antología del cante flamenco Vol. 10*. Rise Internacional Music Ltd. 65223-10. Registro original en la casa La Voz de su Amo.

⁷⁴ *Historia del baile flamenco...* Op.Cit. Pág. 134. También se señala con el mismo error en el *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz. Editorial Cinterco, Madrid, 1988. Tomo II. Pág. 816.

La Zarabanda

Mencionada como baile de origen afroamericano que desembocó en la Península hacia mediados del XVI, fue una danza de parejas entre los siglos XVII y XVIII, en ritmo alegre y ternario, con acompañamiento de guitarra y castañuelas, con muchos adornos y habitual prolongación o acento del segundo tiempo sobre el tercero, y frecuentes cadencias en tiempo débil en el final. En el siglo XVII se conoce ya en Francia e Inglaterra, entrando a mediados del XVII a formar parte de la suite como parte tercera, seguida frecuentemente de la giga. Será a finales del siglo XVII cuando se convierta en solemne y armoniosa en Europa, con forma binaria de 8 compases cada variación y con repetición, forma ya alejada musicalmente de nuestro interés.

La zarabanda fue también conocida como un tipo de poesía⁷⁵, y al parecer tuvo una melodía vocal concreta hacia 1594: “[...] Y lleva al cabo una letrilla nueva al tono de la zarabanda [...]”⁷⁶

Los datos más antiguos se remontan a 1539, en Panamá, en un manuscrito de Fernando Guzmán Mexía, que dice:

*Os estés sobando la harina blanca
Con huevos, con azúcar con manteca,
Al son de zambápalo y zarabanda,
O en el paraíso estéis ahora de Meca...⁷⁷*

En México tenemos un manuscrito de Pedro de Trejo de 1569, quien glosa a lo divino un poema que se interpretó en la festividad del Corpus:

*Zarabanda ven ventura
zarabanda ven y dura
el criador es ya criatura
zarabanda ven y dura⁷⁸*

Algo después, entre 1576 y 1579, se menciona también en México un baile indígena azteca al que se compara con la zarabanda española. La describe el párroco Diego Durán como danza de las “cosquillas” o del “picor”,

⁷⁵ Seis versos octosílabos, siendo los dos últimos un refrán con posible metro hexasílabo, con esta rima: aaab/bb. ESSES, *Dance and instrumental...*, Op.Cit. Tomo I, pág. 738.

⁷⁶ Ibid. Pág. 739. Para Mateo Alemán (Sevilla 1547- México 1615), su cantar era conocido por lo menos desde 1583 (*Guzmán de Alfarache*, Cap. VII, libro III, parte primera, edición a cargo de Juan Pérez de Valdivielso, a costa de Juan Bonilla, Zaragoza, 1599) y dice que fue desbancada por las seguidillas. Luis de Briceño incorpora letras de zarabanda en su método de 1626.

⁷⁷ QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *La música en la obra de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2005, pág. 164.

⁷⁸ ESSES, *Dance and instrumental...* Op.Cit. Tomo I, pág. 736.

siendo observada en algunas villas y permitida por algunos frailes como diversión, aunque tildada por él de impropia. En ella los hombres se vestían de mujer, y se llamaba *cuecuecheuicatl*⁷⁹.

Como baile de las clases bajas, se caracterizó siempre por sus movimientos eróticos, de ahí sus constantes prohibiciones. Para Covarrubias, en 1616 era baile:

[...] alegre y lascivo, porque se hace con meneos del cuerpo descompuestos⁸⁰

Descripción similar se mantuvo hasta el siglo XVIII en diversos diccionarios. Para Antonio Cairón, este “baile, canción o tocata, y poesía acompañada de su canto”, se inventó por los años de 1588:

Este baile fue el origen y la fuente de otros muchos no menos picarescos que el tronco de donde procedían, los cuales recopiló un poeta, cuando prohibió el Consejo bajo graves penas, que nadie cantase ni bailase la zarabanda. Los bailes populares y truhanescos que se introdujeron en los teatros y cundieron en el pueblo, fueron muchos. Tales eran la carretería, las gambetas, el pollo, la japona, el rastrojo, la gorróna, el guineo, la pipironda, el polvillo y una infinidad que no se ponen aquí, porque como se ha dicho todos ellos eran parecidos unos a otros, y todos se bailaban con castañuelas; siendo siempre su compás ternario, y los movimientos de los pies y cuerpo retorcidos y descompuestos. De estos y de otros semejantes han quedado aun copias, pero mucho más moderadas; como se observa en el zorongó, el ole, la cachucha y otros que no son mas que zarabanda continuada, y que sin estudio ni regla alguna se bailan al capricho del maestro, el cual coloca cuantos tos movimientos le ocurren en su imaginación. Estos bailes con efecto no son tan deshonestos como los arriba nombrados; pero son tan sencillos y de tan poca dificultad, que una mujer, aunque jamás haya bailado en su vida un paso de danza, ni sepa lo que ella es, basta que tenga un poco, de gracia natural, para que inmediatamente sin dificultad pueda aprender en pocas lecciones cualquiera de los preferidos bailes: ellos no constan, como se ha dicho, mas que de media docena de movimientos (que ni siquiera se deben llamar pasos) unos rastreros y otros retorcidos, que no sirven sino es para deshacer lo que el estudio y las verdaderas reglas del baile mandan; pues hasta los movimientos de los brazos, que la misma naturaleza nos enseña a moverlos siempre con oposición a los pies, en estos bailes está obligado el que los ejecuta a moverlos casi siempre al contrario; razón porque semejantes bailes no solo no deberían ser aplaudidos, sino es que ninguno cuya idea fuese la de dedicarse al baile debería perder su tiempo en aprender semejantes bagatelas; pues todas ellas no valen (como se decía) las coplas de la zarabanda.⁸¹

⁷⁹ *Ibíd.*

⁸⁰ *Tesoro de la lengua castellana...* Op.Cit.

⁸¹ *Compendio de las principales reglas del baile...* Op.Cit. Págs. 97 y ss.

La forma española que nos interesa, antes de su viaje europeo (Italia-Francia⁸²-Alemania)⁸³, está escrita en ritmo ternario y presenta hemiolia, con tonalidad *Mayor* y secuencia armónica de I - IV / I-V-V, lo que hace que podamos relacionarla en cierta forma con las guajiras, aunque no sean exactamente lo mismo. Es típica la acentuación del segundo pulso del compás ternario, algo que veremos en otros ejemplos. Luis de Briceño escribió una en 1626⁸⁴. Este ejemplo es de Gaspar Sanz⁸⁵ (1674):



La Chacona

Composición instrumental muy similar al pasacalle. A pesar de que muchos autores tratan de diferenciarlas, Rieman afirma que en ese intento las definiciones de los antiguos son contradictorias. Se trata de una danza de posible origen español de finales del XVI. Aparece nombrada en el entremés del *Platillo* de Simón Aguado (1599), y se advierte de la procedencia americana del baile⁸⁶. Lope de Vega dice en 1618 en el *Amante agradecido*:

*Vida bona, vida bona
esta vieja es la chacona
de las Indias a Sevilla
ha venido por la posta⁸⁷*

⁸² En Francia, se conoce como *zarabanda francesa* una estilización realizada durante el siglo XVII y XVIII, cultivada como danza teatral, danza aristocrática y pieza instrumental. Tuvo dos fases, la primera a comienzos del XVII, a partir de la fuente española, la segunda a mediados del XVIII, que tuvo gran influencia en el oeste de Europa.

⁸³ En España parece que no llegó a estilizarse como danza aristocrática, seguramente por la cantidad de prohibiciones.

⁸⁴ *Metodo mui facilísimo...* Op.Cit. Pág. C iij.

⁸⁵ Transcripción de KOONCE, F. Op.Cit. Pág. 34.

⁸⁶ COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Casa editorial Bailly Bailliére, Madrid, 1911. Tomo I. Pág. CCXL.

⁸⁷ *Ibíd.*

Poseía un famoso estribillo: *El baile de la chacona / encierra la vida bona*. En Roma se conserva la fuente más antigua, de 1624, a cuatro voces⁸⁸. Luis de Briceño lo dejó escrito en partitura en 1626⁸⁹ y luego aparecerá en la tonadilla *El majo y la maja* de 1798, de Manuel García: *y anda la vida a la vida bona*.⁹⁰

Se construía sobre un bajo ostinato breve (unos 8 compases), que permanece invariable a través de todas las repeticiones en las que varían las voces superiores, generalmente de ritmo pausado y ternario, con leve prolongación en la segunda parte débil. A finales del XVII se convierte en una pieza instrumental como forma de variación. Aparece ya en el vihuelista Fuenllana y en Diego Ortiz. Hay cientos de ellas, señalando las que aparecen en los ballets de las óperas de Lully, Rameau y Gluck. Es famosa la chacona en *re menor* de la *Partita n.º 2 para violín BWV 1004* de J. S. Bach. La chacona fue también importante en Italia, donde aparece en una publicación de Montesardo de 1606. En Francia se estilizó en algún momento a mediados del siglo XVII, ralentizándose para formar parte de ballets y óperas hasta el siglo XVIII, momento en el cual parece retornar a España como danza de influencia francesa⁹¹.

La variante que nos interesa es la anterior a la estilización, el modelo importado de las Indias y relacionado con la zarabanda en *modo Mayor* (I-V-VI-IV-V o I-V-VI-IV-V-I) y compás ternario con posible hemiolia. Esta forma cultivada como baile en ambientes populares fue, como la zarabanda, prohibida por su indecencia. No debemos confundirla con la variante posterior en *modo menor* y basada en el bajo ostinato.

Insertamos una parte de *Un sarao de la chacona* (1624), también conocida por el título *Chacona: A la vida bona* de Juan Arañés (15?? - 1649):

Juan Arañés (s. XVII)

Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las ro - sas,

⁸⁸ Aparece en el Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces, con la cifra de la guitarra española a la usanza romana. Fue dedicado al Duque de Pastrana y editado por Juan Bautista Robletí. [En línea] <http://www.bibliotecamusica.it> [Consulta 30 de abril de 2013] Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 87.

⁸⁹ Op.Cit. Pág. C ij.

⁹⁰ NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Portada Editorial, Sevilla, 1998. Pág. 134.

⁹¹ EESES, *Dance and instrumental...*, Op.Cit. Tomo I. Pág. 622.

Este ejemplo instrumental, es de Gaspar Sanz, de su *Libro segundo, de cifras sobre la guitarra española* (Zaragoza, 1674)⁹². Como vemos, en él cabe también el uso de hemiolia, aunque está menos clara:



La chacona, aunque relacionada con la zarabanda, tiene una musicalidad diferente. Su sabor popular debió desaparecer pronto, porque los ejemplos estudiados de chaconas para guitarra presentan el típico bajo ostinato, signo de su codificación y estilización académica. La hemiolia no está tan clara como en la zarabanda y, aunque esté en *modo Mayor*, su construcción musical es diferente.

Canarios

Se ha querido ver como primera noticia sobre este baile de inmensa proyección en el siglo XVII el documento de Diego Pisador⁹³ de 1552 “Endechas de Canaria”⁹⁴, que no “Canario” como escribió Cotarelo⁹⁵. Sin embargo, éstos son cantos lastimeros, no el baile alegre que buscamos. Thoinot Arbeau explica en 1588 la opinión general sobre la identificación del origen del estilo asociado con su nombre, apuntando también otras teorías relacionadas con los disfraces de “salvajes” que eran utilizados en las mascaradas⁹⁶. El canario estuvo de moda en las cortes europeas en el siglo XVI y XVII. Sobre todo fue un baile muy popular en la España de Felipe IV y muy nombrado también por William Shakespeare en varias de sus obras. Del

⁹² ESSES, Op.Cit. Tomo II. Pág. 113. Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 91.

⁹³ Localizado en su *Libro de música de vihuela*, impreso en casa de Diego Pisador, Salamanca, 1552. BNE R/9280.

⁹⁴ Abreu Galindo describe ca. 1602 los cantos de endecha en la isla del Hierro como canciones cortas tristes. También describe danzas en círculo y en folía, con mudanzas en grupo y por parejas. Este mismo autor señala en Lanzarote y Fuerteventura una música muy sincronizada en pies, manos y canto, donde destacaban los saltos ligeros. En Gran Canaria constata la existencia de un baile y canto conocido por entonces como *canario* [menudico y agudo], también las *endechas*, que describe como canciones tristes, amorosas, compungidas y fúnebres [...a los cuales llamamos *endechas*]. Fuente: ESSES, *Dance and instrumental...* Op.Cit. Vol I. Pág. 601.

⁹⁵ *Colección de Sainetes...* Op.Cit. Pág. CCXXXVII. Aclara Cotarelo en la página anterior, que no era peculiar en España, pues se bailaba en Italia y Francia. El diccionario de Covarrubias (1611) lo define como baile de las Canarias y un género de *Saltarello* gracioso.

⁹⁶ *Orchesographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, editor Jehan des Preyz, Langres, 1588. f.95v. Thoinot Arbeau es el anagrama con que se conoce a *Jehan Tabourot*, sacerdote católico, canónigo de Sangres.

canario derivan danzas tan populares como la *Tarantela italiana* e incluso la *Jota*, como señalan algunos autores⁹⁷.

Sobre el *canario*, o el *Baile de canarios*, el isleño Melchor Padilla afirma que:

[...] las primeras referencias históricas que tenemos datan de mediados del siglo XV y Espinosa en 1594 se refiere a él diciendo que los guanches acostumbraban a hacer «alarde de sus gracias en saltar, correr, bailar aquel son que llaman canario, con mucha ligereza y mudanzas». Se cree que este baile fue llevado a la Península por los indígenas de las islas que fueron vendidos allí como esclavos tras la conquista y se popularizó de forma muy rápida. Los cronistas de la época lo describen como un aire vivo y alegre que se danzaba con gran brío y con cortos y violentos movimientos. Bailar canario llegó a ser sinónimo de moverse con mucha agilidad y vigor [...].⁹⁸

Posteriormente se integrará en el “ballet” cortesano con formas más depuradas. Parece que se estilizó a finales del XVI, y se caracterizó por ser un baile de pasos exóticos. Posee un compás de 6/8 con frecuente hemiolia y *modo Mayor*, en el que se combina el saltillo, el pateo y la alternancia del taco y la suela en estructuras de cuatro compases. Covarrubias⁹⁹ (1611) lo define como un tipo de *saltarello*. Cervantes lo cita como baile en el entremés *El rufián viudo* (1615), y Navarrete y Ribera escribe en el entremés de la *Escuela de danzar* (1640):

BARBERO: Yo quisiera un *Canario* bien tañido
MAESTRO: Lo ligero le tiene envanecido.
(*Tocan el CANARIO y baila*)
MAESTRO: Este zapateado, a trompicones,
y afirmarle de estribo en los talones.
En lo que es el canario está muy diestro:
en corto tiempo quedará maestro¹⁰⁰

En las dedicatorias a Esquivel Navarro que aparecen en su *Arte de danzado...* (1642) tenemos unas décimas escritas por Felipe de Casaverde donde se mencionan los “golpes” en los canarios:

⁹⁷ Pedro Saputo. Contado a través de Braulio Foz en *Vida de Pedro Saputo*. Edición de José Luis Calvo Carrilla, Universidad de Zaragoza, 2010. Pág. 48.

⁹⁸ Completa Melchor diciendo que el folclorista tinerfeño Elfidio Alonso amplía la lista de bailes folclóricos descendientes del canario al *tajaraste* y al *tango herreño*, y afirma que también se pueden rastrear influencias claras de este ritmoailable en el *zapateo de Cuba*, el *malambo* de Argentina, y en México incluso se ha conservado el nombre para una danza tradicional. Quedan asimismo vestigios de su existencia en Chile y Colombia. [En línea] <http://www.loquepasaentenerife.com/ocioycultura/15-11-2010/elbailedelcanario> [Consulta 20 de octubre de 2012]

⁹⁹ *Tesoro de la lengua...* Op.Cit.

¹⁰⁰ COTARELO, *Colección de Sainetes...* Op.Cit. Pág. CCXXXVII.

*Al Parnaso tu enseñanza
en tus mudanzas abona,
pues ya su Fuente Elicona
no murmura, sino danza:
Y con igual esperanza
estudian nuevos primores,
en tus florestas sus flores,
y en puntos extraordinarios
los golpes de tus Canarios
solfean los Ruiseñores.¹⁰¹*

Ya por estas fechas se encontraba coreografiado¹⁰². Se practicó en las procesiones de las festividades del Corpus, al menos desde 1586, manteniéndose en el teatro hasta el siglo XVIII¹⁰³, cuando todavía era conocido y descrito como “tañido músico de quatro compases que se danza haciendo el son con los pies con violentos y cortos movimientos”¹⁰⁴. Su musicalidad está muy cercana a lo que conocemos como *zapateado*¹⁰⁵, su probable sucesor, y también al *tanguillo*. Su secuencia armónica es esta: I-IV / I / IV-V / I. Francisco Guerau (1649-1717/22) compuso éstos en 1694, en su famoso *Poema harmónico*¹⁰⁶ (*Re Mayor*):



Gaspar Sanz los escribía en anacrusa¹⁰⁷:

¹⁰¹ *Arte de danzado...* Op.Cit. “Dedicatorias” f.13

¹⁰² *Ibíd.* f.21 y ss.

¹⁰³ ESSES, *Dance and instrumental...*, Op.Cit. Pág. 605. También en Italia (Pág. 607) y Francia. Mersenne habla en 1626 del canario, como un baile extremadamente complicado, con movimientos muy rápidos, que fue incorporado al ballet y la ópera francesa, donde pudo mantener una coreografía diferente.

¹⁰⁴ *Diccionario Real Academia Española* vol. 2. (1729), pág. 106 y Felipe Roxo de Flores en 1793, en su *Tratado de recreación...*Op.Cit. Pág. 103.

¹⁰⁵ Así también lo considera Casiano Pellicer en 1804, en *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid. Pág. 126. BNE R/16363.

¹⁰⁶ Transcripción de KOONCE, *The Baroque Guitar...*Op.Cit. Pág. 66. Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 92.

¹⁰⁷ *Ibíd.* Pág. 36. Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 94.

donde ha principiado, mirando siempre a la dama; después va a buscarla ejecutando ciertos pasos; inmediatamente vuelve a retroceder como antes: entonces la dama se retira para ejecutar lo mismo, delante del hombre, y vuelve a quedarse en su puesto. Continúan después uno y otro yendo y viniendo mientras que la diversidad de los pasajes les administran medios y notaréis que son gallardos, extraños y bizarros, imitando cuanto se puede el método de bailar de los salvajes».

No sé a qué deba atribuir, la explicación que el citado Toinet Arbeau hace del canario, a no ser que esta danza, como es muy probable, llegase desfigurada a Francia, en donde poco a poco la reducirían a bailarla del modo expresado.¹¹²

Queda claro que en tiempos de Antonio Cairón (1820) el baile de *canarios* había perdido ya todo resto indígena. Por eso le sorprendía tanto la descripción de Arbeau de finales del siglo XVI, cuando todavía conservaba parte de su sabor popular originario, con esos movimientos “salvajes”. Hay que decir igualmente que pudieran ser los pasos del canario, guaracha y zapateado semejantes. Sin embargo, no tienen por qué serlo sus músicas, aunque mantengan algunas coincidencias.

Arbeau escribe en 1588 la música de los canarios en compás binario simple, donde podrían practicarse los acordes de *Sol, Do y Re* (por compás: *Sol-Sol-Do-Re*), aunque es un modelo musical muy extraño en comparación con el habitual, de subdivisión ternaria. Esto es lo que escribió Arbeau¹¹³:



Siendo un ejemplo anterior en casi 100 años al escrito por Sanz (1674) observamos una diferencia muy importante en cuanto al ritmo, que está como hemos dicho en binario simple. Esta transformación del binario compuesto (6/8) al binario simple (2/4) pudo tener su origen en el mundo académico, a partir de un modelo popular en su tiempo, algo como lo ocurrido con la zarabanda, con la intención de crear una coreografía de baile. Los ejemplos de canarios más antiguos que hemos localizado en España están en el *Libro donde se verán pasacalles...*(ca.1633-34)¹¹⁴, donde Antonio de Santa Cruz los

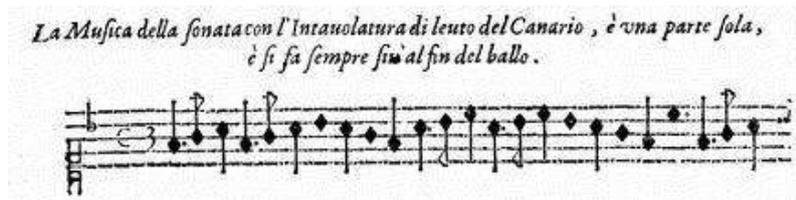
¹¹² CAIRÓN, Op.Cit. págs. 115-117.

¹¹³ ARBEAU, *Orchesographie...* Op.Cit. Pág. 96. Hemos situado barras de compás cada dos tiempos.

¹¹⁴ Nos preguntamos por qué en las fuentes musicales españolas aparece el canario de forma tan tardía, siendo éste su lugar de origen. Quizás se deba esto a la industria de la imprenta musical italiana, a la cabeza en Europa por entonces. La imprenta musical se inventa en Roma el año 1476 (Ulrich Hahn), perfeccionándola Petrucci con nuevos procedimientos (tipos móviles), y publicando la primera música impresa en Venecia en el año 1501. O quizás se deba al desprecio sobre todo lo popular, ya que desde 1538 tenemos importantes publicaciones de libros para vihuela, instrumento culto y cortesano. Este retraso editorial también es señalado por Samuel Rubio en *Historia del la Música Española 2. Desde el «ars nova» hasta 1600*, Alianza Editorial, 1983. Págs. 235-6.

escribe en la forma típica en 4 compases de 6/8 (con hemiolia) en *Sol M* y *Re M*. Son casi 50 años posteriores a los de Arbeau.

Buscando más referencias, hemos encontrado una fuente en Cesare Negri¹¹⁵ (ca. 1535 – ca. 1605), quien publicó en un método de baile (1604) un canario para laúd muy similar al de Arbeau, éste sí, en ternario:



La hemos transcrito en *Sol* para su comparación:



Como vemos, es casi la misma melodía que el ejemplo de Thoinot. Caben además los mismos acordes para su armonización: *Sol-Sol-Do-Re*, lo cual evidencia que el modelo francés se basaría en un patrón de canario ternario, antes de su codificación como danza binaria por medio de la transformación del ritmo básico¹¹⁶.

También Mersenne en 1636¹¹⁷ escribe unos canarios muy parecidos a los de Cesare Negri, en *Re M*:

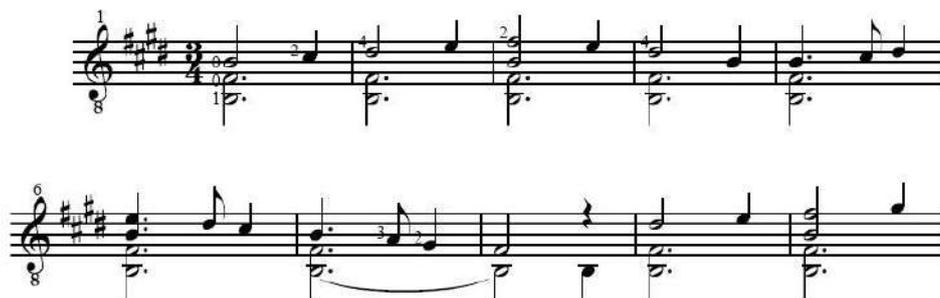


Pero existe una fuente anterior a la de Arbeau con variaciones muy parecidas sobre estos mismos canarios escritas en ritmo ternario. Es de Julio Cesare Barbetta (Padua, ca. 1540-1603) y figura en *Intavolatura di liuto*, Venecia, 1585. Aparece titulada como “Moresca detta le Canarie” (Morisca llamada canario):

¹¹⁵ *Nuove Inventioni di Balli*, G. Bordone, Milán, 1604. Cesare Negri fue bailarín y coreógrafo italiano. Nacido en Milán, fundó una academia de baile en esta ciudad en 1554, siendo coreógrafo en la corte. Escribió *Le Grazie d'Amore*, el primer texto sobre la teoría de ballet para exponer el principio de las “cinco posiciones básicas”, que fue reeditado en 1604 como *Nuove di Inventioni Balli* (Nuevas invenciones de la Danza).

¹¹⁶ Este proceso de binarización pudo darse en otro ejemplo, en las *morisques*. Lo veremos más abajo.

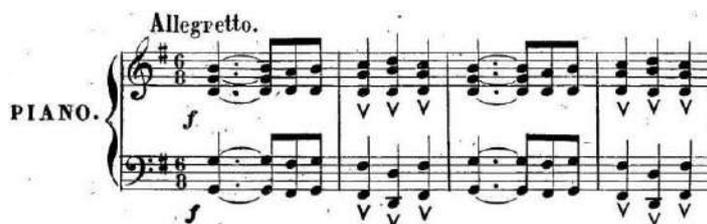
¹¹⁷ MERSENNE, Marin: *Traitéz de la voix et des chants: Livre II Des chants*, Sebastien Cramoisy, Paris, 1636. Pág.171. Igualmente Michael Praetorius en *Terpsicore, musarum aoniarum quinta*, ed. Günther Oberst, Wolfenbüttel, 1612.



Volviendo a España, en el *Libro de diferentes cifras* de 1705 tenemos unos canarios escritos en armadura de *Sol* que presentan el *fa* natural en alguna ocasión¹¹⁸, lo que supone un modo de *Sol mixolidio*. Igualmente Guerau (1694) hace uso constante del VII grado rebajado en su fantástico *Canario en Re Mayor* antes comentado, donde en numerosas ocasiones aparece el *do* natural. Este procedimiento musical lo encontramos en algunos estilos de fandango denominados *fandanguito de Cádiz*, de principios del XVIII¹¹⁹.

Al respecto de los precedentes del canario algunos estudiosos mencionan el *Sirinoque*, danza de posible origen prehispánico que todavía se baila en la Isla de La Palma. La peculiaridad del *Sirinoque* está en el juego de relaciones que cantan los bailadores y que hasta el siglo XIX era una de las pocas formas de relacionarse entre los dos sexos. Los instrumentos usados son el tambor y la flauta de caña¹²⁰. Quizás Arbeau recoge en su libro alguna melodía popular que en su tiempo pudo estar relacionada con el sirinoque, modelo que dista mucho de las melodías de los canarios del siglo XVII.

Pudo extenderse algún tipo de canario o baile de zapateo en el nuevo mundo, pues se han conservado allí muchos estilos donde se zapatea, por ejemplo en Cuba, con musicalidad semejante. Inzenga recoge en 1874 un *Zapateo del Monte (baile de guajiros)*¹²¹, en tonalidad de *Re M*, la más practicada en los canarios, con un ritmo similar en 6/8 y estructura de 4 compases, aunque más simple en su patrón armónico, e invertido, alternando I-V, así: (2:3) T-T / V-V-V. También la guajira flamenca tiene este ciclo armónico invertido: (2:3) V-V / I-I-I.



¹¹⁸ Págs. 141-143 de la Op.Cit.

¹¹⁹ Manuscrito M/1250 de la BNE. Estudiado en “Los «Otros» fandangos...” Art.Cit. Pág. 88.

¹²⁰ Fuente [En línea] <http://www.echentive.es/nuestrosbailes.php#sirinoque> [Consulta: 20 de octubre de 2012]

¹²¹ *Ecos de España, Tomo I. Colección de cantos y bailes populares recopilados por José Inzenga*. Pág. 77. Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 96.

El Cumbé y Paracumbé

El *cumbé* debió llegar a principios del XVI procedente de Angola¹²². Está recogido por Santiago de Murcia en el *Códice Saldivar* (ca. 1732) en compás de 3/4 - 6/8, con comienzo acéfalo y armadura de *Sol Mayor*. Aunque también presenta el VII grado rebajado, lo que supone un *modo mixolidio*, o una inflexión o coqueteo con *Do Mayor*¹²³, algo que ya hemos visto en los canarios y que también veremos en el Guineo. Este es el ejemplo de *cumbé* de Santiago de Murcia:

Aquí tenemos el *paracumbé* que aparece en el manuscrito de la BNE M/811, de 1705, igual al anterior *cumbé*, pero con menos hemiolia:

¹²² NAVARRO, *Semillas de ébano*, Op.Cit. Pág.151.

¹²³ Transcripción a cargo de KOONCE, F. Op.Cit. pág. 96. Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 100.

Paracumbé por la A

1705

Del *Libro de diferentes cifras*

Biblioteca Nacional de España M/811

Anónimo

Tr. Guillermo Castro

El cumbé de Santiago de Murcia está más elaborado, con mayor presencia de hemiolia, y en las partes de variaciones de punteado recuerda mucho al canario. Signo de este estilo es el comienzo acéfalo de las frases y la síncopa que se crea al rasguear, algo que recuerda mucho al zapateado flamenco y, en cierta forma, también a la rumba flamenca.

El Guineo

Aparece por primera vez en la literatura castellana a finales del siglo XV, en unas coplas de Rodrigo de Reinosa¹²⁴, quien lo cita como un tono de recitado: “[...] hanse de cantar al tono de guineo”¹²⁵.

Sebastián de Covarrubias destacaba de los bailes guineos su “agilidad y presteza”, definiéndolos en 1611 como “una cierta dança de movimientos

¹²⁴ RUSSEL, Peter E., “La «poesía negra» de Rodrigo de Reinosa”, en *Temas de la Celestina y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 388.

¹²⁵ ESSES, Op.Cit. Vol. I. Pág. 662.

prestos y apresurados; pudo ser fuesse trayda de Guinea, y que la dançassen primero los negros”¹²⁶.

En 1624 se cita en la chacona ya comentada de Juan Arañés *Un sarao de la Chacona*:

*Porque se casó Almadán,
se hizo un bravo sarao,
dançaron hijas de Anao
con los nietos de Milán.
Un suegro de Don Beltrán
y una cuñada de Orfeo,
començaron un guineo
y acabó lo una amaçona.
Y la fama lo pregona:*

A la vida, vidita bona,...

El *Diccionario de Autoridades*, aparecido entre 1726 y 1739, decía al respecto: “Cierta especie de baile ú danza mui alegre, y bulliciosa, la qual es mui freqüente entre los Negros”. Eugenio de Salazar, en el siglo XVI, daba cuenta de uno de tales bailes guineos: el *Gurumbé*, que también aparecía en el *Baile entremesado de negros* de Francisco de Avellaneda y en la *Mojiganga que se hizo en Sevilla en las fiestas del Corpus* de 1672. También aparece el gurumbé en la *Ensalada «La Negrina»* de Mateo Flecha el viejo (1481-1533)¹²⁷, en su parte final. En otras piezas figuran bailes con otros nombres, aunque posiblemente se refieran al anterior: *Gurumé (Mojiganga de la gitanada)*, *Galumpé* y *Gurujú de Guinea*, “bailado a lo andaluz” (*Nacimiento de Cristo* y *La isla del Sol* de Lope de Vega, respectivamente)¹²⁸.

Según acabamos de ver parece que estos nombres fueron sinónimos. Así lo confirma una cita de Eugenio Salazar: “Y todo lo tocan a la sonada del gurumbé o chanchamele y otros guineos”¹²⁹. Y lo mismo sucede con respecto a los bailes que con ellos se relacionan. La definición que el *Diccionario de Autoridades* nos proporciona acerca del guineo pudiera servir para todos los demás: “se ejecuta con movimientos prestos y acelerados y gestos ridículos y poco decentes”. Lo acelerado del ritmo y los movimientos que supone dicha descripción son los mismos que se atribuyen a la zarabanda, a la chacona y a todos los bailes de procedencia americana. La cita anterior de Eugenio Salazar hace referencia a unos negros tocando percusión, por lo que también pudo corresponder un patrón rítmico concreto¹³⁰.

¹²⁶ *Tesoro de la lengua...* Op.Cit.

¹²⁷ Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 103.

¹²⁸ MARTIN CORRALES, Eloy: “Los sonos negros del flamenco: sus orígenes africanos”. [En línea] *Revista la Factoría*, junio-septiembre de 2000, nº 12.
<http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=157> [Consulta 20: de octubre de 2012]

¹²⁹ COTARELO, *Colección de sainetes...* Op. Cit. (nota 5), pág. CCL.

¹³⁰ ESSES, *Dance and instrumental...*, Op.Cit. Vol I. Págs. 662-3.

Para Cotarelo y Mori, el guineo era en el siglo XVIII igual que el zarambeque¹³¹, y para Antonio Cairón una variante menor de la zarabanda¹³². No conservamos muchas fuentes musicales escritas con el nombre de “Guineo”. Parece ser que Luis de Briceño escribió un guineo en su método de 1626, pero no se ha conservado por la falta de dos folios¹³³. Tenemos uno en el *Libro de diferentes cifras* de 1705¹³⁴:

Guineos

1705
Del *Libro de diferentes cifras*
Biblioteca Nacional de España M/811

Anónimo
Tr. Guillermo Castro

Como vemos, está construido con comienzo acéfalo en toda las frases musicales, que se extienden durante cuatro compases. También se practica la hemiolia, aunque en menor grado que otros estilos. La tonalidad que podría utilizarse para su armonización es *Sol Mayor*, con frecuentes giros a *Sol mixolidio*, forma modal como vemos frecuente y habitual en estos tiempos y danzas. No obstante, su carácter modal no lo hace muy apto para su acompañamiento con acordes.

El Zarambeque

También se conoció como *Zumbé*. Al igual que el Guineo y el Cumbé, era considerado de origen africano¹³⁵, aunque José Luis Navarro matiza que

¹³¹ COTARELO, *Colección de sainetes...* Op.Cit. Pág. CCLI

¹³² CAIRÓN, *Compendio...* Op.Cit. Págs. 100-101.

¹³³ Fuente: Juan Carlos Ayala Ruiz “Un manuscrito de guitarra en el archivo histórico provincial de Málaga”. Revista *Hispanica Lyra* N°3, Málaga, mayo de 2006. Pág. 22.

¹³⁴ Op.Cit. Pág. 145-6. Para la transcripción de esta pieza hemos usado el estudio y reconstrucción realizado por Francisco Alfonso Valdivia en *Libro de Diferentes Cifras M/811 (1705)* Sociedad de la Vihuela, Madrid, 2006. Este autor comenta las numerosas incongruencias que presenta el manuscrito, exponiendo que probablemente fue realizado por un copista que no sabía música o por un guitarrista con pocos conocimientos musicales.

¹³⁵ *Diccionario de Autoridades de 1739*.

entró a mediados del XVII como danza de negros de las Indias. Faustino Núñez lo considera de México¹³⁶. Lo escribirá Santiago de Murcia en *Cifras Selectas de Guitarra* (1722) con un ritmo ternario en tonalidad *Mayor*¹³⁷ y con frecuente acento en el 2º tiempo del compás ternario¹³⁸:

40. Zarambeques por la C



Este tipo de acentuación nos recuerda a la zarabanda.

Estos otros ejemplos son del *Libro de diferentes cifras* de 1705, donde podemos ver de forma más elemental sus características musicales:

Zarambeques

1705

Del *Libro de diferentes cifras*

Biblioteca Nacional de España M/811

Anónimo

Tr. Guillermo Castro

[46] Zarambeques



[64] Zarambeques



Su tonalidad hace que lo relacionemos con los anteriores estilos, pero su ritmo no es exactamente igual. No presenta además hemiolia, aunque sí comienzos acéfalos y acentuación en el segundo pulso del segundo compás. El estilo más parecido a éste es la zarabanda, aunque aquella presentaba hemiolia.

¹³⁶ NÚÑEZ, *Guía comentada...*, Op.Cit. Pág. 233.

¹³⁷ También aquí aparece el VII grado rebajado (*do natural*), igualmente en más fuentes aportadas por ESSES en *Dance and instrumental...* Op.Cit. Tomo II. Págs. 344-345.

¹³⁸ Transcripción a cargo de VERA, Alejandro *Cifras selectas...* Op.Cit. Pág. 53. Insertamos en el apéndice (Pág. 111) un ejemplo del *Códice Saldívar* transcrito por Isabelle Villey titulado "Zarambeques o Muecas" de *La guitarra en el México Barroco*, Fonca, México, 1994. Págs. 18-19.

El primer ejemplo de 1705 aparece con la armonía invertida, quizás las dos formas fueran posibles, aunque no hemos localizado ninguna otra fuente musical así. En este caso habría que pensar que estos estilos se distinguirían en su tiempo por un patrón rítmico definido y cambios armónicos en sitios concretos.

La Guaracha

Emparentada con el zapateado¹³⁹, y por ello con el anterior canario, no tenemos muchos datos musicales sobre ella. Faustino Núñez habla de un tipo de guaracha en Cuba como punto de partida para la rumba flamenca, y también ciertos elementos musicales de la rumba campesina y el *guaguancó*¹⁴⁰. Localiza varias guarachas de baile ca.1801 en la Biblioteca Histórica de Madrid, explicando que fue interpretada en el teatro de finales del siglo XVIII, donde aparece en ritmo ternario aunque con un compás difícil de definir, ya que las referencias encontradas lo hacen en diversos compases o no aparecen¹⁴¹. En la Biblioteca Nacional de España hemos localizado un ejemplo instrumental dentro del libro *Piezas para clave*. Es de la primera mitad del siglo XVIII¹⁴² y está escrita en compás ternario. Todavía mantiene su sabor original, quizás sea un ejemplo anterior a la binarización de sus ritmos en Cuba, proceso que tuvo lugar a lo largo del siglo XIX. El ejemplo es corto, pero muy interesante y de gran valor histórico:

Guaracha

Iª mitad del s. XVIII
BNE M/1250

Anónimo
Tr. Guillermo Castro



Si nos basamos en este ejemplo hay que decir que no es el mismo ritmo del zapateado cubano ni el de los canarios; tampoco su ordenación armónica. Esta sería su estructura en *La Mayor*¹⁴³: I-I-IV / I-I-V / I-I-IV / I-I-V. El que se zapatease en la guaracha y ser su tonalidad mayor quizás ha podido ser motivo de confusión para los teóricos en sus descripciones. No obstante, habría que localizar más fuentes, pues es posible la existencia de otras variantes de guaracha.

¹³⁹ Estudiado en CASTRO BUENDÍA, Guillermo: "Música e Historia del Zapateado". Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa 7(8) 22-37. 2014. [En línea] <http://www.flamencoinvestigacion.es/070804-2014/musica-historia-zapateado.pdf> [Consulta 4 de junio de 2014]

¹⁴⁰ NÚÑEZ, Faustino: *La música entre Cuba y España. La Vuelta*. Fundación Autor, Madrid. 1999. Pág. 286.

¹⁴¹ *Guía comentada...* Op.Cit. Pág. 283.

¹⁴² *Piezas para Clave*. BNE M/1250.

¹⁴³ Aunque la armadura esté en *Re M*, la tonalidad es *La Mayor*.

Si la guaracha vino de Cuba y fue puesta en el teatro desde mediados del XIX, hay que suponerla de mayor antigüedad. Aparte de bailarse, también se cantaba, y fue así como adquirió mayor popularidad, siendo criticada por su lenguaje ofensivo a las buenas maneras y modales, con letras de contenido satírico y pícaro. Alejo Carpentier nos dice de ella:

[...] La guaracha antillana es de muy viejo abolengo. Hay mención de guarachas famosas en los periódicos cubanos anteriores al año 1800.¹⁴⁴

Efectivamente, yendo más atrás en el tiempo encontramos una guaracha cantada en una pieza de polifonía vocal de Juan García de Zéspedes (México ca. 1619 – 1678). Aparece en la obra *Convidando está la noche*¹⁴⁵. Tras el “juguete” inicial se canta una guaracha a dúo:

Duo guaracha
10 Estribillo

Ay que me a - bra - so ay di - vi - no due - ño ay
Ay co - mo llue - ven ay cien - do lu - ce - ros ay
Ay que la glo - ria ay del Por - ta - li - ño ay
Ay que su ma - dre ay co - mo en su es - pe - ro ay

Ay que me a - bra - so ay di - vi - no due - ño ay
Ay co - mo llue - ven ay cien - do lu - ce - ros ay
Ay que la glo - ria ay del Por - ta - li - ño ay
Ay que su ma - dre ay co - mo en su es - pe - ro ay

14

en la her - mo - su - ra ay de tus o - jue - los ay
Ra - yos de glo - ria ay Ra - yos de fue - go ay
ya vis - te ra - yos ay si a - rro - ja - ya - los ay
mi - ra en su lu - cencia ay sus cre - ci - mien - tos ay

en la her - mo - su - ra ay de tus o - jue - los ay
Ra - yos de glo - ria ay Ra - yos de fue - go ay
ya vis - te ra - yos ay si a - rro - ja - ya - los ay
mi - ra en su lu - cencia ay sus cre - ci - mien - tos ay

Su estructura armónica en compás de 6/8–3/4 es esta: IV-V / I-I-I / IV-V / I-I-I. Este modelo si coincide con el de los canarios y su ritmo puede relacionarse asimismo con el zapateado, aunque éste último se suele escribir en 6/8.

En el Diccionario de voces cubanas de Pichardo, en su edición de 1836, se menciona la guaracha como “baile de la gentualla casi desusado”¹⁴⁶. Lo que indica que por esas fechas la guaracha tradicional estaría en trance de desaparición. Puede que esa guaracha estuviese relacionada con la que se practicaba en España a mediados del XVIII (por el manuscrito). Lo más

¹⁴⁴ CARPENTIER, Alejo: *Obras completas de Alejo Carpentier*, Siglo XXI editores, México, 1987. Pág. 199.

¹⁴⁵ Ponemos la partitura completa en el apéndice. Pág. 113.

¹⁴⁶ PICHARDO, Esteban: *Diccionario provincial de voces cubanas*, Matanzas, Imprenta de la Real Marina, 1836. Pág. 122

probable es que la guaracha que hoy se conoce sea una evolución posterior, ya que los ritmos ternarios anteriores se han convertido hoy en una danza de ritmo binario¹⁴⁷. Para apoyar esta idea tenemos las palabras de Armando Ledón Sánchez:

[...] Tanto la guaracha como el son surgen entre las capas humildes de la población, pero el son nace en medio rural, mientras que la guaracha aparece en el medio urbano y se populariza en la escena del teatro bufo del siglo XIX. Lo que hace más complicada su comprensión, es que, según algunos especialistas, la guaracha actual poco o nada tiene que ver con la guaracha del siglo XIX.¹⁴⁸

Durante el siglo XIX, la guaracha se incluyó en algunos espectáculos de escuela bolera, como en este de 1851 en Madrid:

La Jácara:

1. Introducción por el cuerpo de baile,
2. La Jácara, bailada por Petra Cámara
3. Vito, por la Cámara, coros y cuerpo de baile
4. Bailable por todas las parejas
5. Fantasía española por la Cámara y Ruiz
6. Guaracha, por las señoras del cuerpo de baile
7. Arandito, por la Cámara y Ruiz
8. Final por la Cámara, Ruiz y el cuerpo de baile¹⁴⁹

Inzenga recoge en su obra *Ecos de España*¹⁵⁰ una guaracha cubana, aunque ya totalmente binarizada en su ritmo, ejemplo que poco después es retomado por Isidoro Hernández (1883), presentándolo con nuevo ritmo al piano¹⁵¹. Los dos ejemplos presentan todavía algunas figuraciones en tresillo, reminiscencias del anterior ritmo ternario.

La métrica que da hoy sentido musical a la guaracha es el compás binario, herencia de aquel tango que los compositores, tanto españoles como cubanos, incluían en sus zarzuelas y otras obras de teatro lírico hispano en el último tercio del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. La guaracha es

¹⁴⁷ Algunos autores se inclinan a favor de considerar a la contradanza europea como causante de la binarización de los ritmos ternarios en América. Será tratado en un futuro trabajo sobre el tango.

¹⁴⁸ LEDÓN SÁNCHEZ, Armando: *La música popular en Cuba* InteliNet/InteliBooks, EE.UU, 2003. Pág. 73. Músico, locutor, actor, y escritor. Desde hace un cuarto de siglo es Director y Asesor de Programas Musicales de Radio Progreso, en La Habana, la radioemisora más escuchada de Cuba.

¹⁴⁹ Blog *El afinador de noticias*, entrada del 12 de diciembre de 2010. [En línea] <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/12/1851-petra-camara-triunfa-en-paris.html> [Consulta: 20 de octubre de 2012]

¹⁵⁰ Op.Cit. Pág. 75. Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 118.

¹⁵¹ En *Flores de España, álbum de los cantos y aires populares más característicos*, Madrid, 1883. Pág. 93. Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 120.

actualmente un baile de salón popular en Cuba y Puerto Rico con un ritmo binario simple. Tiene un carácter alegre y picaresco y un estilo callejero parecido a la cumbia y al jarabe o zapateado.

El Zarandillo

Canción popular española de la segunda mitad del S. XVII, algo parecida a la guajira, alternando dos compases en 3/8 contra uno en 3/4. No hemos encontrado muchas fuentes donde poder consultar su música, aunque de la popularidad en su tiempo de la cancioncilla o *copla de la zangarilleja*, da fe el *Diccionario de Autoridades* (1739), que la refiere como “copla vulgar” y en cuya respectiva entrada incluye, curiosamente, el texto del tono de la jácara con una variante en su primer verso:

Zangarilleja, la muchacha o moza puerca y mal vestida, que anda vagando [...] A la fuente va por agua/ la zangarilleja/ a los caños del peral/ zarandillo andar¹⁵²

Aquí tenemos un ejemplo musical de zarandillo de finales del XVII¹⁵³:

The image displays a musical score for the zarandillo. It consists of two systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The lyrics are written below the notes. The first system of music has the lyrics: "a las do - ce va por a - gua la zan - ga - ri - lle - ja a los". The second system of music has the lyrics: "ca - ños del pe - ral. ¡Za - ran - di - llo, an - dar, za - ran - di - llo, an - dar!".

Felipe Pedrell¹⁵⁴ (1841-1922) transcribe una “Tirana del Zarandillo” tomada de la tonadilla escénica de 1779 *Los novios y la Maja* de Pablo Esteve

¹⁵² LAMBEA CASTRO, Mariano y JOSA FERNÁNDEZ, Dolores: “Jácara con variedad de tonos. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII”. *VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Cáceres, del 12 al 15 de noviembre de 2008). Nos cuentan los autores que en la Biblioteca de Catalunya (M.753/24) se conserva una composición anónima titulada *Jácara con variedad de tonos para voz sola y guión instrumental* <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/08141734288040762332268/not00001.htm - N 5>. El manuscrito, copiado pulcramente tanto en la música como en la letra, no tiene fecha pero todos los indicios apuntan a que pertenece a las últimas décadas del siglo XVII. Se trata, pues, de una composición a lo divino calificada expresamente por su anónimo autor como “jacarilla al Nacimiento” y, en el verso anterior, como “ensalada burlesca”. [En línea] Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Consulta: 20 de octubre de 2012] <http://213.0.4.19/servlet/SirveObras/08141734288040762332268/po000001.htm?marca=Texto>

¹⁵³ *Ibíd.*

y Grimen. Tiene ritmo alterno de 3/4–3/8–3/8 lo que supone un 3/4–6/8. La parte del estribillo está en tonalidad de *Mi Mayor*, alternándose el acorde de tónica con el IV grado, así: I – I – I / IV – IV, y no es el mismo modelo anterior:



Tiene un cierto aire a guajira, aunque en ésta el acorde que debería aparecer es el V grado en lugar del IV, y en esta forma: 6/8–3/4: V–V / I–I–I. La parte de la copla está en *la menor*. El ciclo armónico-rítmico coincide con los estilos de la familia de la seguriya, aunque en *frigio*, en los que es frecuente el silencio armónico en el primer pulso del compás.

Faustino Núñez considera el zarandillo heredero de la zarabanda, cantada sobre las letras: Zarandillo, andillo, zarandillo, andillo, andar¹⁵⁵.

Relaciones entre las danzas en modo Mayor y su proyección en el flamenco.

De las modalidades estudiadas en modo *Mayor*, a la hora de buscar un posible estilo flamenco que haya heredado sus formas, es la *guajira flamenca* la que tiene más posibilidades. Estilo de sonoridad afín a algunas modalidades anteriormente vistas, podemos comparar su estructura con los esquemas armónico-rítmicos de la zarabanda y los canarios, con los que comparte escritura rítmica (6/8-3/4). También ponemos el zarambeque aunque sea ternario y el Zarandillo aunque armónicamente no sea igual:

Guajira flamenca (2:3):	V-V / I-I-I / V-V / I-I-I
Zarabanda: (2:3)	I-IV / I-V-V / I-V / I-V-V
Zarambeque (3)	-I-I / I-V-V / I-I-I / I-V-V
Canarios: (2:3) variante	I-IV / I-I-I / IV-V- / I-I-I I-IV / I-I-I / I-V- / I-I-I
Canarios: (3:2)	I-I-I / I-IV / I-I-I / I-V / (I-I-I)
Zarandillo:	-I-I / IV-IV / I-I-I / IV-IV

¹⁵⁴ PEDRELL, *Cancionero popular español* Op. Cit, Tomo IV. Págs. 102-107. Ponemos la partitura en el apéndice. Pág. 122.

¹⁵⁵ *Guía comentada...* Op.Cit. Pág. 230. Señala la aparición de la hemiolia.

Es el canario el que más se acerca a la guajira, aunque no es exactamente igual. Es más elemental armónicamente. Quizás el canario fue llevado por viajeros españoles al nuevo mundo, donde pudo generar en Cuba el *Punto Guajiro* o *Punto Cubano*, antecedente importante de la guajira flamenca. También pudo transmitirse el canario bajo alguna otra forma musical con el nombre de *zapateado*¹⁵⁶.

II. Otras danzas

La Morisca

La *morisca* o *moresca* es citada por Gil Vicente (1465-1536?), Cervantes (1547-1616) y Lope de Vega (1562-1635) en sus obras teatrales. Se la cree derivada de luchas entre moros y cristianos. Se ejecutaba con la cara embadurnada de negro y cascabeles en las piernas, siendo muy popular en los ballets del Renacimiento y en las festividades del Corpus. Cotarelo¹⁵⁷ la considera antiquísima, siendo usual en los banquetes de Francia en el siglo XV. Traduce Cotarelo las palabras de Thoinot Arbeau (1588) sobre esta danza:

Morisques. En mi juventud he visto que en buena sociedad, después de comer entraba en la sala un jovencillo enmascarado y tiznado, ceñida la frente con un tafetán blanco o amarillo el cual, con calzones de cascabeles, danzaba la danza de los Moriscos y caminando a lo largo de la sala hacía una especie de paseo; después, retrocediendo, volvía al lugar donde había comenzado y hacía otro paso nuevo y así continuaba con diversos floreos muy agradables a los que los presenciaban

Comenta Cotarelo que, también Arbeau menciona un zapateado de punta y tacón. Esto es lo que describe Arbeau:

Los moriscos se bailan en tiempo binario. Originalmente se ejecutaba golpeando con todo el pie, y como a los bailarines les parecía demasiado doloroso, dieron golpes con los talones únicamente, manteniendo las punteras pegadas al suelo. Los hay que han querido bailarlos mezclando los dos tipos de pasos: los de pie entero y los pasos de tacón. El ejercicio de los tres estilos, en especial el que se practica mediante golpes de pies, ha hecho que se sepa por experiencia que provoca gota y enfermedades derivadas en los pies, y es por ello que este baile ha caído en desuso¹⁵⁸

Arbeau escribe la coreografía de toda la danza y su música, lo que es síntoma de su codificación y estilización. Lo hace además en ritmo binario, lo que nos hace acordarnos del anterior ejemplo de canarios y su transformación rítmica. Esta es la melodía que titula Arbeau *Aire de morisques*:

¹⁵⁶ Ver nuestro reciente trabajo *Música e historia del zapateado*, Art.Cit.

¹⁵⁷ *Colección de Entremeses*, Op.Cit. Tomo I. Pág. CCLIV.

¹⁵⁸ *Orchesographie*, Op.Cit. f.94r-95v. Traducción nuestra.



Como vemos, de sonoridad “árabe” o “morisca” tiene poco, aspecto este que nos sorprende mucho. Tampoco su ritmo nos parece que sea muy morisco¹⁵⁹. Coincide esta melodía con la famosa obra de Tielman Susato (ca. 1510/15 – después de 1570) *La mourisque* (Basse dansse 5) de 1551, también en binario.

Maurice Esses cita una morisca de Mersenne (1636) escrita en ternario y de melodía diferente a ésta de Arbeau, que a su vez coincide con otra de Michael Praetorius de 1612 titulada “La Moresque”¹⁶⁰, lo que no hace sino confirmar la posible transformación musical de este estilo en Francia. Algunos investigadores opinan que estas melodías no son realmente moriscas¹⁶¹, sino compuestas para pantomimas y frecuentes en Francia por entonces. Este es el ejemplo de Mersenne¹⁶² (*fa#m/do# frigio*), que sí tiene sonoridad oriental:



Cuando estudiábamos el canario citamos una fuente italiana de Julio Cesare Barbetta que titulaba como “morisca” una música conocida como “canario”, era la *Moresca detta le Canarie* de 1585. Este título puede sorprendernos, pero quizás responda a que todavía por entonces la música de los canarios estaba asociada a alguna herencia morisca en las islas, debida a la presencia de pobladores árabes y bereberes antes del dominio español.

Este mismo autor tiene otra composición llamada *Moresca Quarta detta la Bergamasca* de 1592, escrita en *Sol Mayor* y compás binario, construida por medio de variaciones sobre un mismo patrón armónico, muy alejada del canario y más relacionada con la *morisca* de Arbeau y Susato.

¹⁵⁹ ESSES comenta la relación de las *moriscas* con las danzas llamadas “de espadas”, identificadas con diferentes nombres, como *morris dance*, etc. *Dances and instrumental...* Op.Cit. Vol I. Págs. 682 y 464-7.

¹⁶⁰ *Ibíd.* Pág. 469.

¹⁶¹ Phylon, *The Atlanta University Review of Race & Culture*. Vol. 5. Atlanta University, 1944. Pág. 113.

¹⁶² Op.Cit. Pág. 172.

La jota

Emparentada con los canarios¹⁶³ y también con algún tipo de fandango de la zona de Cádiz, la jota es un género musical amplísimo, con proyección en toda la Península. De hecho es el género musical más extendido. Miguel Manzano es quien más ha estudiado el género jotesco¹⁶⁴, hablando de las influencias de uno en la otra, lo que él llama “jotas afandangadas” por un lado y “fandangos ajotados” por otro, señalando que sus semejanzas están en el ritmo, no en la música; y concluye que no hay todavía trabajos sobre el fandango lo suficientemente completos como para poder aclarar ésta y otras cuestiones para estos cantos¹⁶⁵.

Sobre la antigüedad de la jota, Julián Ribera¹⁶⁶ encuentra en el *Cancionero de Palacio* y en las *Cantigas de Alfonso X el Sabio* cantos con tipología musical de jota, aunque no se llamase jota todavía (si bien se centra en la jota aragonesa, de indudable formación posterior). Esta tesis ha sido rebatida por otros musicólogos, como es el caso del nombrado Miguel Manzano¹⁶⁷.

Los ejemplos musicales más antiguos los tenemos en un manuscrito procedente de Ávila conservado en la BNE (M/816) con el título de *Cifras para arpa*, en el que se indica “[...] de fines del siglo XVII a principios del XVIII”. Estas jotas están escritas en compás ternario¹⁶⁸, con práctica de hemiolia clara en el primer ejemplo:

The image shows a musical score for a piece titled "D-264 JOTA". It consists of two systems of notation, each with a treble and bass staff. The first system has a treble staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody features several trills (marked "tr") and fingerings (circled numbers 2 and 3). The bass staff provides a harmonic accompaniment. The second system begins with a box containing the number "8" and a trill, followed by a measure with a fingering of "2" and a dynamic marking "[dif. 2]". The notation continues with more trills and fingerings in both staves.

¹⁶³ Antes comentábamos la posible relación de este estilo con los canarios, según el testimonio de Pedro Saputo.

¹⁶⁴ MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*, Ed. Alpuerto, Madrid, 1995.

¹⁶⁵ *Ibíd.* Págs. 407 y ss.

¹⁶⁶ RIBERA Y TARRAGÓ, Julián: *La música de la jota aragonesa, ensayo histórico*, Libros Certeza, Zaragoza, 2003. Facsímil de la 1ª ed. de 1928. Págs. 135 y ss.

¹⁶⁷ MANZANO, *La jota como...* Op.Cit. Pág. 446.

¹⁶⁸ La primera de ellas en *Do Mayor*; la segunda, llamada *La Jotta* está en *Re Mayor*, con la misma construcción musical, aunque la hemiolia está menos presente en el bajo. Transcripción de ESSES, *Dance and instrumental...* Op.Cit. Págs. 377 y 378. La fecha de estas jotas no es exacta.

Otro documento donde aparece es el *Libro de diferentes cifras* de 1705, donde encontramos una *jota* escrita en compás binario simple¹⁶⁹, caso extraño cuando lo común ha sido pensar que este estilo era ternario¹⁷⁰. Esta es nuestra transcripción:



Este ejemplo es casi treinta años más joven que el conservado de Santiago de Murcia en el *Códice Saldivar* (ca.1732). Nos planteamos si podría ser un indicio de cómo sería el estilo antes de ser una forma binaria de subdivisión ternaria con práctica frecuente de hemiolia, tal y como lo encontramos en el ejemplo de Murcia¹⁷¹, la forma más común:

¹⁶⁹ La hemos realizado en 2/4 en lugar del 2/2 indicado. Maurice Esses la transcribe en ternario (Op. Cit. Vol II. pág. 377) porque asume que es una equivocación (Op.Cit. Vol I. Pág. 651), aunque claramente indica el manuscrito binario. Veremos más adelante cómo en Sudamérica algunas jotas se escriben en binario.

¹⁷⁰ Miguel Manzano señala la incorrección de la escritura de la jota en compás ternario simple, siendo lo más correcto un compás de 6/ , *binario compuesto*, o ternario de agrupación binaria. *La jota...*, Op.Cit. Pág. 50.

¹⁷¹ Transcripción de RUSSELL, Craig H.: *Santiago de Murcia's Códice Saldivar n.º.4. A treasury of guitar music from baroque Mexico Vol.2, facsimile and transcription*, University of Illinois Press, 1995. Pág. 135. Maurice Esses, incorpora otras dos jotas muy semejantes a esta de Murcia (Pág. 379, Vol. II de la Op.Cit.) que localiza en la Biblioteca de Cataluña (Sig. M.1452 y M.741/22) y que sitúa circa. 1731 (Vol. I, págs. 336 y ss). En la primera indica 3/4-6/8, y la última ya la transcribe en 6/8. Las ponemos en el apéndice (pág. 128) y colocamos también la transcripción de Isabelle Villey de la jota de Murcia. *La guitarra en el México Barroco...* Op.Cit. Págs. 20-21. Pág. 129 de nuestro apéndice.

11. La Jota

The image shows a musical score for 'La Jota' in 6/8 time. It consists of five staves of music. The first four staves are highly rhythmic, featuring complex patterns of eighth and sixteenth notes with many upward-pointing arrows above them, indicating specific rhythmic accents or fingerings. The fifth staff is simpler, with fewer notes and some rests. Measure numbers 14, 4, 7, 10, and 13 are placed at the beginning of their respective staves.

La Jota de 1705 pudo con el paso del tiempo transformarse del 2/4 al 6/8. Basándonos en la misma composición musical hemos hecho una adaptación, acercándonos así al cambio que pudo sufrir este estilo posteriormente, y que encontramos en 1732:

La jota en subdivisión ternaria (forma de Santiago de Murcia ca.1732)

The image shows a musical score for 'La jota en subdivisión ternaria' in 3/8 time. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 42 and the second at measure 47. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

Pero quizás el proceso fue inverso, es decir, del ternario al binario, ya que en Sudamérica hemos localizado jotas escritas en binario. La binarización de ritmos ternarios en la América hispana es común en muchos cantos y

danzas, algo sobre lo que profundizaremos en futuros trabajos. Esta era la jota venezolana de la que hablábamos¹⁷²:

Handwritten musical score for a jota. It features a tempo of quarter note = 72, a 2/4 time signature, and parts for Bandolin, Guit., and Voz. The lyrics are: "En un tiem-po e-ra yo el q' pri-mero can-ta-ba en un tiem-po e-ra yo el-q' pri-me-ro can-ta-ba. Hoy me ve-o-y me re-ve-o-yo principio y otro acaba-".

En 1754, Pablo Minguet e Yrol publica una *jota por el cruzado* con un rasgueo que bien podría escribirse en 6/8¹⁷³, y que ya coincide con la forma actual popular¹⁷⁴:

La jota por el cruzado

Guit.
 t P t P i i t P t P i i t P t P i i t P t P i
 t=dedos i.m.a.q a la vez

alternativa rítmica sugerida por Pablo Minguet

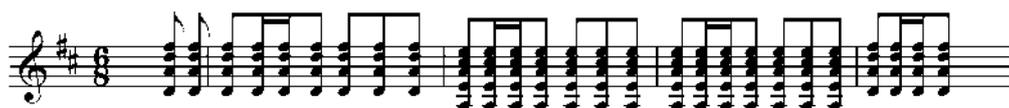
t p t p p i i t P t p p i i t P t p p i i t P t p p i

¹⁷² RAMÓN Y RIVERA, Luís Felipe: *La Música Folklórica de Venezuela*, Monte Ávila Editores C. A. Caracas, 1969, Pág.64. Documento cedido amablemente por Francisco Herrera, profesor de guitarra, compositor y musicólogo de Alcalá de Chivert (Castellón) que actualmente reside en Ginebra, donde ha creado una cátedra de guitarra y una completa enciclopedia de la guitarra, que alcanza ya su segunda edición. (Piles editorial de música S.A. 2004)

¹⁷³ Transcripción nuestra. *Reglas y Advertencias generales*, Op.Cit.

¹⁷⁴ La opción del redoble del pulgar dada por Minguet coincide con el ritmo localizado por Manzano como la forma más usual para la jota. Pág. 235 de *La jota como género...*Op.Cit.

Parece que la jota se definió antes que el fandango, estando como decimos más extendida. Analizando su música se puede ver su mayor uniformidad, lo que indica que sus elementos definitorios debieron aparecer antes y mantenerse desde más antiguo. Su forma actual en 6/8 y construcción musical en frases de dos compases es común a todas las formas de jota, incluso en las que se llaman “fandango” o “jota-fandango”, ya sean melodías en modo de *Mi*, modo *Mayor*, *menor*, u otros¹⁷⁵. Escribiendo el ejemplo de Pablo Minguet e Yrol en 6/8, tenemos la forma actual.



En trabajos anteriores sobre el fandango hemos hablado de las similitudes rítmicas de éste con la jota¹⁷⁶. Parece que en una fase primitiva el fandango se escribió en 6/8 con frecuente hemiolia, como la jota, y que la mano de los músicos académicos la convirtieron en ternaria¹⁷⁷, suprimiendo la subdivisión ternaria del ritmo binario en favor de la división binaria de un patrón a 3:

Transformación del fandango de 6/8 a 3/4



Se mencionaron igualmente los *fandanguillos de Cádiz*, con los que coinciden algunos estilos de jota. Igualmente se advirtieron ciertas jotas en modo *Mayor* relacionadas con estilos flamencos como las *alegrías*¹⁷⁸, con las que comparten muchos rasgos melódicos, rítmicos y estructurales.

III. Relaciones musicales entre los bailes y danzas y su proyección en el flamenco. Conclusiones

En lo que respecta al flamenco, podemos decir que diversos elementos musicales vistos en músicas desde el siglo XVI forman parte de la naturaleza musical de algunos estilos flamencos. O más bien habría que decir que las características idiomáticas de la música flamenca coinciden en su mayor parte con modalidades musicales de tiempos pasados.

Lo más importante es el omnipresente ritmo ternario; y éste, con posibilidad de hemiolia, algo que en el flamenco generará compases alternos en algunas modalidades. Este ritmo ternario aparecerá en todos los estilos,

¹⁷⁵ Ver al respecto el libro antes mencionado de Miguel Manzano sobre la jota.

¹⁷⁶ “Los «otros» fandangos...” Art. Cit. Pág. 102 y ss. y “A vueltas con el fandango...” Art. Cit. Págs. 3-4.

¹⁷⁷ A este respecto consultar mi trabajo “A vueltas con el fandango...” Art. Cit. Págs. 36 y ss.

¹⁷⁸ “Los «otros» fandangos...” Art. Cit. Págs. 46-47.

salvo en la familia del tango. A saber: familia del *fandango* (ternarios de agrupación binaria: $3/4+3/4$, ó $6/4$), *soleares*, *cantiñas*, *alegrías* y *bulerías* (ternario con hemiolia en ciclos de 6: $3/8 - 3/8$; ciclos de $6+6$: $3/8-3/8 - 3/8-3/8$, o alterno: $6/4-3/2$), familia de la *seguiriya* (alterno: $3/4-6/8$), *peteneras* y *guajiras* (alterno $6/8-3/4$).

Dentro de los estilos que practican la tonalidad que llamamos *frigia flamenca*, hay que tener en consideración las modalidades históricas que cultivan el modo *menor* con semicadencia en la dominante en forma de cadencia andaluza, característica idiomática –seña de identidad– del flamenco. Por ello, la *jácara*, siendo además ternaria con frecuente hemiolia y con semejantes ciclos armónico-rítmicos, se perfila como el estilo que coincide en gran parte con la estructura rítmico-armónica de las bulerías, soleares y seguiriyas, en las que además se integran otras modalidades flamencas, como las cañas, polos, serranas y livianas. Por ello, hay que suponer que la estructura musical de la *jácara*, o algún tipo de ella, debió perpetuarse hasta mediados del XIX como una forma común dentro de la práctica popular de la guitarra y el canto, ya sea bajo ese mismo nombre o bajo otro, como puso ser el *jaleo*. Los profesionales del género flamenco terminarían por definir una nueva forma asociada a estructuras hoy llamadas *soleá*, *bulería*, *seguiriya*, *serrana*, etc., pero derivadas de modelos anteriores.

En los estilos en modo *Mayor*, son los canarios los que más se parecen a las *guajiras* flamencas, aunque hay que suponer un paso intermedio en la América hispana, en este caso Cuba, antes de su nacimiento flamenco. También los canarios parecen estar en la base del *zapateado* flamenco y en los zapateos americanos relacionados con los *tanguillos* y luego el *tango flamenco*. Otras formas relacionadas con estilos hoy llamados “de ida y vuelta”, o más bien “hispanoamericanos”, como *guarachas*, y otras anteriores como *zarambeques*, *zarabandas*, etc. presentan particularidades rítmicas importantes presentes en la familia del tango flamenco: la síncopa.

Como único estilo con nombre proyectado en el flamenco desde finales del XVII está el *fandango*, con una larga trayectoria ya estudiada por nosotros en otros trabajos. Será el *tango* otra música que merecerá un estudio adecuado. Documentado en España a principios del XVIII, su nacimiento flamenco es más tardío, hacia finales del XIX. No lo hemos estudiado aquí por merecer una extensión adecuada, ya que además ha generado una importantísima familia de cantes flamencos. No obstante, ya hemos apuntado su relación con el *canario* y el *zapateado*, de donde saldrá el *tanguillo*, padre del tango flamenco¹⁷⁹.

Es patente la existencia de mucha más documentación musical de *danzas* que de *bailés*, debido a que dentro del mundo académico no hubo mucha preocupación por dejar constancia de lo que el pueblo cantaba o bailaba. Pocos ejemplos han quedado escritos sobre ello, aunque sí tenemos muchos de su codificación en forma de danza académica o piezas

¹⁷⁹ Aunque estén estos en modo *Mayor*, su modificación hacia el uso del tono *menor/frigio* será posterior.

instrumentales asociadas al virtuosismo, reflejo del punto de partida de donde nacieron.

El lenguaje idiomático de la guitarra barroca parece surgir de la práctica popular del instrumento. Quizás sea esa la causa de no haber mucha constancia de música para ese instrumento en un periodo anterior, el Renacimiento, donde la vihuela, instrumento culto, acaparaba el interés de la aristocracia. Sorprende el nivel compositivo alcanzado por vihuelistas españoles como Luis de Milán, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador y otros, quienes publican gran cantidad de música en la primera mitad del siglo XVI (desde 1538), en las que no aparece nada de música popular. Algunos ejemplos tempranos los encontramos en la música de laúd en Italia, y Francia, que muestran, antes que nosotros, nuestras músicas populares.

No tiene sentido pensar que en ambientes populares no se cultivasen estas mismas músicas de una forma más libre y desenfadada, menos codificada, y que por ello se perpetuase una forma interpretativa que más adelante eclosionaría en el flamenco, es lo más lógico, aunque como vemos no hay mucha documentación musical. Sin embargo, constancia de su práctica tenemos en abundancia. Las numerosas prohibiciones de bailes como la zarabanda y otros posteriores semejantes se mantienen de forma constante. También tenemos los datos de cantos y bailes en las procesiones del Corpus, que muestran ejemplo de su cultivo. Posteriormente el teatro del XVIII tomará el relevo. Como decía Ramón de La Cruz en el prólogo de la edición de sus obras en 1786:

[...] copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres [...] digan si son copias, o no de lo que ven sus ojos, y de lo que oyen sus oídos [...] ¹⁸⁰

El siglo XIX abrirá sus puertas a toda una serie de personajes que serán el germen del tipo *flamenco*: majos, boleros, manolos, jaques, rufianes, gitanos, etc. que se nutrirán del poso musical anterior para moldear las nuevas formas expresivas del flamenco, con una nueva plasticidad, acorde al momento histórico-social en el que nació.

Guillermo Castro Buendía
Murcia, 28 de mayo de 2014

<http://guillermocastrobuendia.es>

¹⁸⁰ CRUZ, Ramón de la (1731-1794): *Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramáticas*, Imprenta Real, Madrid, 1786. Pág. LIV y ss.

BIBLIOGRAFÍA

ALEMÁN, Mateo: *Guzmán de Alfarache*, edición a cargo de Juan Pérez de Valdivielso, a costa de Juan Bonilla, Zaragoza, 1599.

ARBEAU, Thoinot (*Jehan Tabourot*): *Orchesographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercise des dances*, editor Jehan des Preyz, Langres, 1588.

AYALA RUÍZ, Juan Carlos: “Un manuscrito de guitarra en el archivo histórico provincial de Málaga”. Revista *Hispanica Lyra* N^o3, Málaga, mayo de 2006. Pág. 22.

BITTETI, Ernesto: *Instrucción de música sobre la guitarra española. Libro primero*. Real Musical, Madrid, 1986.

BRICEÑO, Luis de: *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Paris 1626. Reimpresión de la edición anterior por Minkoff, Génova, en 1972.

CAIRÓN, Antonio: *Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*. Madrid, 1820.

CARPENTIER, Alejo: *Obras completas de Alejo Carpentier*, Siglo XXI editores, México, 1987.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio. Análisis histórico musical de su escuela de cante*, Ediciones Carena, Barcelona, 2010.

_____ “Los «otros» Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”. [En línea] *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»*, N^o 4, Junio de 2011. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281> [Consulta: 23 de octubre de 2012]

_____ “A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango” [En línea] *Revista N^o 24 de Sinfonía Virtual*, enero de 2013. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/ritmica_fandango.pdf [Consulta: 21 de mayo de 2014]

_____ “Jaleos y Soleares. La diferenciación estilística entre el Jaleo y la Soleá como origen del estilo flamenco” [En línea] *Revista N^o 25 de Sinfonía Virtual*, julio de 2013. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/jaleos_soleares.pdf [Consulta 21 de mayo de 2014]

_____ “Música e Historia del Zapateado”. Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa 7(8) 22-37. 2014. [En línea] <http://www.flamencoinvestigacion.es/070804-2014/musica-historia-zapateado.pdf> [Consulta 4 de junio de 2014]

CESARE, Negri: *Nuove Inventioni di Balli*, G. Bordone, Milán, 1604.

CORREAS, Gonzalo: *Arte grande de la lengua castellana compuesto en 1626*, Publicado por El Conde de la Vinaza de la Real Academia Española, Madrid, 1903.

COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Casa editorial Bailly Baillièrre, Madrid, 1911. Tomo I.

COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1616.

CRUZ, Ramón de la (1731-1794): *Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramáticas*, Imprenta Real, Madrid, 1786. Pág. LIV y ss.

DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. [1ª Edición 1874].

ESSES, Maurice: *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17TH and early 18TH Centuries*, 3 Vols. Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1992.

FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso: *Segundo tomo del Ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras*, Tarragona, 1614.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Francisco Salinas. Siete libros sobre música*. Alpuerto, Madrid, 1983.

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola: “La bimodalidad en las formas del fandango y en los cante de levante: origen y evolución”. [En línea] *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, nº 5, Diciembre de 2011, pág. 41. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/142651> [Consulta: 21 de octubre de 2012]

FIORENTINO, Giuseppe: *Música española del Renacimiento, entre tradición oral y tradición escrita: El esquema de folía en procesos de composición e improvisación*, Tesis doctoral. Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia del Arte y de la Música. 2009.

FOZ, Braulio: *Vida de Pedro Saputo*. Edición de José Luis Calvo Carrilla, Universidad de Zaragoza, 2010.

GAUTIER, Theophile: *Voyage en Espagne (Tras los montes)* Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1870.

GUERAU, Francisco: *Poema harmónico*. Madrid, 1694. Edición moderna por Brian Jeffery, Tecla editions, 1977; y Thomas Schmitt, editorial Alpuerto, Madrid, 2000.

HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la música flamenca*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2009.

INZENGA, José: *Ecos de España, Tomo I*, Andrés Vidal y Roger, Barcelona, 1874.

KOONCE, Frank: *The Baroque Guitar in Spain and the New World*, Gaspar Sanz, Antonio de Santa Cruz, Francisco Guerau, Santiago de Murcia, Mel Bay Publications, INC.

LACOME, Paul: *Échos d'Espagne. Chansons et dances populaires recueillies et transcrites par P. Lacomme et J. Puig y Alsubide*.

LAMBEA CASTRO, Mariano y JOSA FERNÁNDEZ, Dolores: "Jácara con variedad de tonos. Relaciones entre tonos humanos y música teatral en el siglo XVII". *VII Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Cáceres, del 12 al 15 de noviembre de 2008).

LARREA, Arcadio de: *El flamenco en su raíz*, Editora Nacional, Madrid, 1974.

LEDÓN SÁNCHEZ, Armando: *La música popular en Cuba* InteliNet/InteliBooks, EE.UU, 2003.

MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*, Ed. Alpuerto, Madrid, 1995.

MARTIN CORRALES, Eloy: "Los sonos negros del flamenco: sus orígenes africanos". [En línea] *Revista la Factoría*, junio-septiembre de 2000, nº 12. <http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=157> [Consulta 20: de octubre de 2012]

MERSENNE, Marin: *Traitéz de la voix et des chants: Livre II Des chants*, Sebastien Cramoisy, Paris, 1636.

MINGUET E YROL, Pablo: *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales*. Madrid, 1754. Regla octava.

NARVÁEZ, Luis de: *Los seys libros del Delphín, de música de cifras para tañer Vihuela*, Valladolid, 1538.

NAVARRO GARCÍA, José Luis: *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Portada Editorial, Sevilla 2002.

_____ *Historia del baile flamenco Volumen 1*, Signatura ediciones, Sevilla, 2008.

_____ *Semillas de ébano. El elemento negro y afroamericano en el baile flamenco*, Portada Editorial, Sevilla, 1998.

NAVARRO, Esquivel: *Discursos sobre el arte del dançado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, Sevilla, 1642.

NÚÑEZ, Faustino: *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena, Barcelona, 2008.

_____ *La música entre Cuba y España. La Vuelta*. Fundación Autor, Madrid. 1999.

OCÓN, Eduardo: *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas*, Málaga, 1888. [1º ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1874].

PEDRELL, Felipe: *Diccionario Técnico de la música*, Imprenta de Víctor Berdós, Barcelona, 1894.

PEDRELL, Felipe: *Cancionero popular español*, editorial Boileau, Barcelona, 1958. Tomo IV.

PELLICER, Casiano: *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, 1804.

PÉREZ, Mariano: *Diccionario de la música y los músicos*, ediciones Istmo, Madrid 2000.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio: *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Ediciones Casa de las Américas, Cuba, 1986.

PICHARDO, Esteban: *Diccionario provincial de voces cubanas*, Matanzas, Imprenta de la Real Marina, 1836.

PISADOR, Diego: *Libro de música de vihuela*, impreso en casa de Diego Pisador, Salamanca, 1552.

PRAETORIUS, Michael: *Terpsícore, musarum aoniarum quinta*, ed. Günther Oberst, Wolfenbüttel, 1612.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *La música en la obra de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 2005.

QUEVEDO, Francisco de: *El sueño de la muerte*. Red Ediciones, Barcelona 2012.

RAMÓN Y RIVERA, Luís Felipe: *La Música Folklórica de Venezuela*, Monte Ávila Editores C. A. Caracas, 1969.

REY, Juan José: *Danzas cantadas en el Renacimiento Español*, SEdeM, Madrid, 1978.

RIBERA Y TARRAGÓ, Julián: *La música de la jota aragonesa, ensayo histórico*, Libros Certeza, Zaragoza, 2003. Facsímil de la 1ª ed. de 1928.

RIOJA, Eusebio: *Los barberos españoles y la guitarra*, difundido en el foro de guitarra *Artepulsado* [En línea]
http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/los_barberos_espanoles_y_la_guitarra.htm [Consulta: 20 de octubre de 2012]

RODRÍGUEZ CALDERÓN, Jacinto: *La bolerología o quadro de las escuelas del bayle bolero, tales quales eran en 1794 y 1795 en la corte de España*, Imprenta de Zacharias Poulfon, Philadelphia, 1807.

RUBIO, Samuel: *Historia del la Música Española 2. Desde el «ars nova» hasta 1600*, Alianza Editorial, 1983.

RUSSELL, Craig H.: *Santiago de Murcia´s Códice Saldívar nº.4. A treasury of guitar music from baroque Mexico Vol.2, facsimile and transcription*, University of Illinois Press, 1995.

RUSSEL, Peter E., “La «poesía negra» de Rodrigo de Reinosa”, en *Temas de la Celestina y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978.

SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Herederos de Diego Dormer, Zaragoza, 1674.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “La folía histórica y la folía popular canaria”. Revista *El Museo Canario*, Año XXVI. Nos. 93-96, 1965.

TORRES, Norberto: “El estilo rasgueado de la guitarra barroca y su influencia en la guitarra flamenca: Fuentes escritas y musicales, siglo XVII”. [En línea] *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madruga»*, nº 6, julio de 2012. Pág. 25. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/155261> [Consulta: 22 de octubre de 2012].

VALDIVIA, Francisco Alfonso: *Libro de Diferentes Cifras M/811 (1705)* Sociedad de la Vihuela, Madrid, 2006.

VERA, Alejandro: *Cifras Selectas de Guitarra: Introduction, Transcription, and Critical Report*, A-R Editions, Inc., Middleton, Winsconsin, 2010.

VILLEY, Isabelle: *La guitarra en el México Barroco*, Fonca, México, 1994.

Diccionario Real Academia Española vol. 2. Imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, 1729.

Phylon. The Atlanta University Review of Race & Culture. Vol. 5. Atlanta University, 1944.

Grabaciones

“Jácaras”. *Encuentro Sanz y Santa Cruz*, Rolf Lislevand, Auvidis. E 8575, 1997.

“Zorongo Gitano”. *Antología del cante flamenco Vol. 10*. Rise Internacional Music Ltd. 65223-10.

Páginas Web y Blogs

Blog *El afinador de noticias* gestionado por Faustino Núñez. [En línea]
<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/>

Blog *La Gazapera* gestionado por Manuel Bohórquez. [En línea]
<http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/>

PADILLA, Melchor: “El baile del canario” [En línea]
<http://www.loquepasaentenerife.com/ocioycultura/15-11-2010/elbailedelcanario> [Consulta 20 de octubre de 2012]

Colectivo Etnográfico Echenvite [En línea]
<http://www.echenvite.es/nuestrosbailes.php#sirinoque> [Consulta: 20 de octubre de 2012]

APÉNDICE

PARTITURAS

Passacalles

Gaspar Sanz

1

5

9

13

17

21

25

46

29

8

33

8

37

8

41

8

45

8

48

8

51

8

Passacalles in G minor

Santiago de Murcia

Compassillo

8

5

9

12

15

18

21 III_6 I_2

24 I_4

27 III_6

31 III_6 vib. I_4 vib. I_4

35 III_6 vib. III_4 vib.

39 III_6 III_2 ②

42 III_4 III_5

44 III_6

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and a trill marked 'III₅'. A bracket labeled 'V₃' spans the final notes.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and trills marked 'vib.'. A circled number '4' is written below the staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and trills marked 'vib.'. A bracket labeled 'III₃' spans the final notes.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and trills marked 'tr'. A bracket labeled 'III₆' spans the final notes.

Proporción

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and trills marked 'tr'. A bracket labeled 'III₆' spans the final notes.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and trills marked 'tr'. A bracket labeled 'III₂' spans the first notes, and another bracket labeled 'III₆' spans the final notes.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and trills marked 'tr'. A bracket labeled 'III₆' spans the first notes, and another bracket labeled 'III₅' spans the final notes.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one flat, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and trills marked 'tr'.

76

80

84

89

93

97

100

103

103

Folías

Gaspar Sar

The musical score for "Folías" by Gaspar Sar is presented in six staves. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations and performance instructions:

- Staff 1:** Measures 1-5. Includes a trill (tr) over the first measure and a first ending bracket (1²) over the final measure.
- Staff 2:** Measures 6-10. Includes a trill (tr) over the first measure and a first ending bracket (1¹) over the second measure.
- Staff 3:** Measures 11-15. Includes a trill (tr) over the first measure and a first ending bracket (1³) over the final measure.
- Staff 4:** Measures 16-19. Includes a trill (tr) over the first measure, a first ending bracket (1⁴) over the second measure, and a trill (tr) over the fourth measure.
- Staff 5:** Measures 20-24. Includes a trill (tr) over the first measure, a vibrato (vib.) instruction over the second measure, a trill (tr) over the third measure, a vibrato (vib.) instruction over the fourth measure, and a trill (tr) over the fifth measure.
- Staff 6:** Measures 25-29. Includes a trill (tr) over the first measure, a vibrato (vib.) instruction over the second measure, a trill (tr) over the third measure, a vibrato (vib.) instruction over the fourth measure, and a trill (tr) over the fifth measure.

30

35

40

45

"This whole variation runs [quickly]"

50

55

60

Ejemplo I.10: Anónimo, “Rodrigo Martines” (CMP, N^o 12, fols. [7v]-8r).
 Comparación entre mi reconstrucción a cuatro voces y la edición a dos voces de Anglés.

The image displays two musical staves for comparison. The top system shows a four-voice reconstruction with parts for [Tiple], [1.º Contra], [Tenor], and [2.º Contra]. The bottom system shows a two-voice edition with parts for [Tenor] and [Contra]. Both systems are in 3/4 time and feature the lyrics: "Ro - dri - go Mar - ti - nes A las án - sa - res ja - he!". The four-voice version includes a Tiple part with a melodic line and three vocal parts (1.º Contra, Tenor, 2.º Contra) with simpler harmonic accompaniment. The two-voice edition features a Tenor part with a more complex melodic line and a Contra part with a simpler harmonic accompaniment.

⁴⁵ Anglés, *Reyes Católicos*, I, p. 15.

Pen - san - do que - ran va - cas Sil - va - va - las [a] - he!

Pen - san - do que - ran va - cas Sil - va - va - las [a] - he!

Ro - dri - go Mar - tí - nes A - tán gar - ri - do [a] - he!

Ro - dri - go Mar - tí - nes, A - tán gar - ri - do,

Diferencias sobre "Guárdame las vacas"

Luis de Narváez

1538

Tiempo medio

③ = Fa#

③ = Fa#

5

10

13

17

C| B| III

21

25

29

C| B| II - III

33

Tres diferencias por otra parte

The image displays a musical score for a piece titled "Tres diferencias por otra parte". The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of nine staves of music, numbered 1 through 27. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score features several first endings, marked with "1." and "2." above the notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the ninth staff.

38. Los imposibles por la D

Fols. 32r-[33r]

The musical score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff is labeled 'Fols. 32r-[33r]'. The second staff begins with a measure number '7'. The third staff begins with a measure number '13' and includes a 'tr' (trill) and 'Vib.' (vibrato) marking. The fourth staff begins with a measure number '20' and includes a 'tr' marking. The fifth staff begins with a measure number '27' and includes a 'tr' marking. The sixth staff begins with a measure number '34' and includes a 'V' (volta) marking and a 'tr' marking. The seventh staff begins with a measure number '41' and includes a 'Vib.' marking. The eighth staff begins with a measure number '48'. The ninth staff begins with a measure number '54'. The tenth staff begins with a measure number '59' and ends with a double bar line and repeat sign.

Jácaras

Entre 1633 y 1640

Del *"Livro donse se verán pazacalles..."*

Biblioteca Nacional de España M/2209

Antonio de Santa Cruz (S. XVII)

Arr. Guillermo Castro

Guit.

© Guillermo Castro Buendía 2010

Jácara

"No hay que decirle el primor"

1655-1656

Del "Libro de tonos humanos"

Biblioteca Nacional de España, M/1262

Anónimo
Arr. Guillermo Castro

Copla 1
Soprano I

Voz

Continuo

No hay que de cir el pri mor ni con el va lor que sa le que yo

Soprano I, II y alto

se que esta zaga la de las que rom pen el ai re que yo sé que esta zaga

Copla 2
Fine Soprano I

ga la de las que rom pen el ai re. tan bi za tra y pre su mi da tan va

© Guillermo Castro Buendía 2010

Soprano I, II
y alto

31
 lien te, es y a rro gan te que, ha ju ra do que, e lla so la ha de ven cer al Dios Mar te que, ha

Copla 3
Soprano II

41
 — ju ra do que, e lla so la ha de ven cer al Dios Mar te. Sí sa le que

51
 la fes te jen las flo re ci llas ya ves juz ga rá que son te mo

Soprano I, II y alto

61
 — res lo que ha céis por a gra dā bles juz ga rá que son te mo res lo que ha céis

Copla 4

71
Soprano I Alto

— por agra da bles. Muera con la confusión de su arro

80
Soprano II Soprano I

gancia pues trae por blason de la victoria rayos con que ha

89
Soprano I, II y alto D.C. al fine

— de abrasarse rayos con que ha de abrasarse.

*No hay que decirle el primor
ni con el valor que sale,
que yo sé que es la zagala
de las que rompen el aire.*

*Tan bizarra y presumida
tan valiente es y arrogante
que ha jurado que ella sola
ha de vencer al Dios Marte.*

*Si sale, que la festejen
los florecidas y aves,
juzgará que son temores
lo que hacéis por agradables.*

*Muera con la confusión de su arrogancia
pues trae por blason de la victoria,
rayos con que ha de abrasarse.*

Tononé

Canción negra
de la Tonadilla a dúo

EL PRETENDIENTE

Pablo Esteve

Allegro

sf

EL
A mi ne-gri-lla la vi de ve-nir,

p *sf*

ce-rré la puerta ya -pagueélcandil. ce-rré la

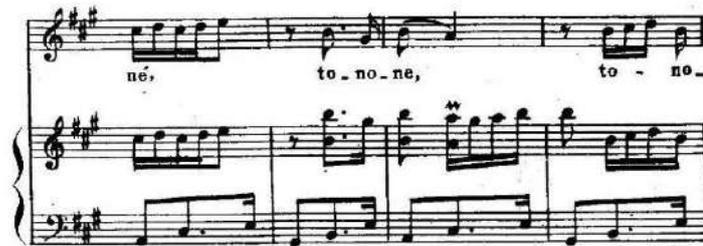
sf

puer.ta ya - pa - gue el can - dil Ay! que ne -

gri - lla con tan - ta for - tu - na que da - ba las

cua - tro las cin - coy - la u - na que da - ba las

ELLA
cua - tro las cin - coy - la u - na To - no -



né, to - no - né, to - no -

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are 'né, to - no - né, to - no -'.



no, to - no - né, to - no -

This system contains the second two staves of music. The vocal line continues with the lyrics 'no, to - no - né, to - no -'. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns.



né to - no - né juy! a - llá to - no -

This system contains the third two staves of music. The vocal line includes the lyrics 'né to - no - né juy! a - llá to - no -'. The piano accompaniment continues with its rhythmic accompaniment.



né to - no - né juy! a - llá

This system contains the final two staves of music on the page. The vocal line concludes with the lyrics 'né to - no - né juy! a - llá'. The piano accompaniment ends with a final chord.

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is G major (one sharp). The vocal line is mostly rests, indicating the start of the piece. The piano accompaniment begins with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

ELLA

Yo de un ne-gri-llo me e-na-mo-re-pue

The second system features the vocal line with the lyrics "Yo de un ne-gri-llo me e-na-mo-re-pue". The piano accompaniment includes dynamic markings: *p* (piano) at the beginning and *sf* (sforzando) towards the end of the system.

ya las dos ho-ras le bai-lé el cum-bé

The third system continues the vocal line with the lyrics "ya las dos ho-ras le bai-lé el cum-bé". The piano accompaniment maintains the rhythmic accompaniment.

ya las dos ho-ras le bai-lé el cum-bé

The fourth system repeats the vocal line with the lyrics "ya las dos ho-ras le bai-lé el cum-bé". The piano accompaniment includes a *sf* (sforzando) marking at the end of the system.

132

Aylque ne - gri - llo tan chus - eoy tan gua - po que

da - ba las on - ee las do - ce y las cua - tro que

da - ba las on - ee las do - ce y las cua - tro

LOS DOS
To - no - ne, to - no - ne,

to - no - né to - no - né

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'to - no - né to - no - né'. The bottom staff is a piano accompaniment with a treble and bass clef.

to - no - né to - no - né juy! a - llá!

This system contains the second two staves of music. The top staff continues the vocal line with lyrics 'to - no - né to - no - né juy! a - llá!'. The bottom staff continues the piano accompaniment.

to - no - né to - no - né juy! a llá!

This system contains the third two staves of music. The top staff continues the vocal line with lyrics 'to - no - né to - no - né juy! a llá!'. The bottom staff continues the piano accompaniment.

This system contains the final two staves of music. The top staff is empty, and the bottom staff continues the piano accompaniment.

Un sarao de la chacona

Juan Arañés (s. XVII)

Soprano

Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las ro - sas,

Alto

Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las ro - sas,

Tenor

Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las ro - sas,

Bajo

Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las ro - sas,

7

Hu - vo mi - lla - res de co - sas y la fa - ma lo pre - go - na. A la

Hu - vo mi - lla - res de co - sas y la fa - ma lo pre - go - na. A la

Hu - vo mi - lla - res de co - sas y la fa - ma lo pre - go - na. A la

Hu - vo mi - lla - res de co - sas y la fa - ma lo pre - go - na. A la

14

vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos a Cha - co - na, vi - da,

vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos a Cha - co - na, vi - da

vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos a Cha - co - na, vi - da

vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos a Cha - co - na, vi - da

- 1 -

Ars Musica. 1999

27

vá - mo - nos a Cha - co - na. A la vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da.

vá - mo - nos a Cha - co - na. A la vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da.

vá - mo - nos a Cha - co - na. A la vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da.

vá - mo - nos a Cha - co - na. A la vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da.

29

vá - mo - nos a Cha - co - na, vi da. vá - mo - nos a Cha - co - na. Por - que

vá - mo - nos a Cha - co - na, vi - da vá - mo - nos a Cha - co - na. Por - que

vá - mo - nos a Cha - co - na, vi - da vá - mo - nos a Cha - co - na. Por - que

vá - mo - nos a Cha - co - na, vi da. vá - mo - nos a Cha - co - na. Por - que

34

se ca - só Al - ma - dán se hi - zo un bra - vo sa - rao, Dan - ça - ron hi -

se ca - só Al - ma - dán se hi - zo un bra - vo sa - rao, Dan - ça - ron hi -

se ca - só Al - ma - dán se hi - zo un bra - vo sa - rao, Dan - ça - ron hi -

se ca - só Al - ma - dán se hi - zo un bra - vo sa - rao, Dan - ça - ron hi -

43

jas de A-na - o y los nie - tos de Mi - lán. Un sue - gro de don Bel -
 jas de A-na - o y los nie - tos de Mi - lán. Un sue - gro de don Bel -
 jas de A-na - o y los nie - tos de Mi - lán. Un sue - gro de don Bel -
 jas de A-na - o y los nie - tos de Mi - lán. Un sue - gro de don Bel -

50

trán y u - na cu - ña - da de Or - fe - o con - men - ça - ron un gui - ne - o
 trán y u - na cu - ña - da de Or - fe - o con - men - ça - ron un gui - ne - o
 trán y u - na cu - ña - da de Or - fe - o con - men - ça - ron un gui - ne - o
 trán y u - na cu - ña - da de Or - fe - o con - men - ça - ron un gui - ne - o

57

y a - ca - bo - lo un a - ma - ço - na, y la fa - ma lo pre - go - na.
 y a - ca - bo - lo un a - ma - ço - na, y la fa - ma lo pre - go - na.
 y a - ca - bo - lo un a - ma - ço - na, y la fa - ma lo pre - go - na.
 y a - ca - bo - lo un a - ma - ço - na, y la fa - ma lo pre - go - na.

64

A la vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos a Cha - co - na.

A la vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos a Cha - co - na.

A la vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos a Cha - co - na.

A la vi - da vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos a Cha - co - na.

72

vi da, vá - mo - nos a Chu - co - na. - A la vi - da vi - di - ta bo - na,

vi - da vá - mo - nos a Cha - co - na. A la vi - da vi - di - ta bo - na,

vi - da vá - mo - nos a Cha - co - na. A la vi - da vi - di - ta bo - na,

vi da, vá - mo - nos a Chu - co - na. - A la vi - da vi - di - ta bo - na,

79

vi - da, vá - mo - nos a Cha - co - na, vi da, vá - mo - nos a - Cha - co - na.

vi - da, vá - mo - nos a Cha - co - na. vi - da vá - mo - nos a Cha - co - na.

vi - da, vá - mo - nos a Cha - co - na, vi - da vá - mo - nos a Cha - co - na.

vi - da, vá - mo - nos a Cha - co - na, vi da, vá - mo - nos a - Cha - co - na.

Gaspar Sanz *Libro segundo, de cifras sobre la guitarra española 1674*

D-41 CHACONA

The musical score is written for guitar in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of eight staves of music, numbered 1 through 35. The piece is titled 'D-41 CHACONA'. The notation includes various guitar-specific techniques: trills (tr), vibrato (vib.), and specific fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 marked at the beginning of their respective staves. The music features a mix of single-note lines and chords, with some measures containing complex rhythmic patterns and trills. The piece concludes with a final chord in measure 35.

Canario

Francisco Guerau

1

5

9

13

17

21

II₃

Canarios

Gaspar Sanz

The musical score for 'Canarios' by Gaspar Sanz is presented in a single system with seven staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The notation includes various guitar-specific techniques:

- Staff 1:** Features a trill (tr) on the first measure and a triplet (3) on the second measure.
- Staff 2:** Contains several triplet markings (3) and fret numbers (1, 2, 3, 4, 0).
- Staff 3:** Includes vibrato markings (vib.) and fret numbers (1, 2, 3, 4, 0).
- Staff 4:** Shows vibrato markings (vib.) and fret numbers (1, 2, 3, 4, 0).
- Staff 5:** Features vibrato markings (vib.) and fret numbers (1, 2, 3, 4, 0).
- Staff 6:** Contains a circled 4 (④) and fret numbers (1, 2, 3, 4, 0).
- Staff 7:** Includes vibrato markings (vib.) and circled numbers (②, ③) indicating specific fret positions or techniques.

28 vib. vib. vib. ③

32 II₄ VII₄

36

40 vib. vib. (p)

44 ② vib. vib. vib. vib. vib. ② ④

48 ② tr

52 vib. ④

56 tr

ZAPATEO DEL MONTE.**(AMÉRICA)****(BAILE DE GUAJIROS)****(ISLA DE CUBA)**

PIANO. Allegretto.

The musical score is for a piano accompaniment of a Zapateo del Monte dance. It is written in 6/8 time and the key of D major. The tempo is marked 'Allegretto'. The score begins with a piano (PIANO.) dynamic and a forte (f) dynamic. The first system includes piano (p) and forte (f) dynamics and 'V' symbols. The score consists of four systems of piano accompaniment, featuring rhythmic patterns with accents and slurs.

© Biblioteca Nacional de España

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains a melodic line with eighth notes and rests, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include accents (>) and hairpins (f).

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and rhythmic patterns in the treble and bass staves. It includes accents and dynamic markings.

Third system of musical notation, showing a change in the treble staff's texture with more complex chordal structures and eighth-note patterns. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment. Accents and dynamic markings are present.

Fourth system of musical notation, featuring a more active treble staff with sixteenth-note runs and chords. The bass staff maintains the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include accents and hairpins.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish in the treble staff and a resolution in the bass staff. It includes dynamic markings.



© Biblioteca Nacional de España

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more complex melodic line in the treble.

Second system of musical notation, continuing the piece. The bass line remains consistent with eighth notes, while the treble line introduces some sixteenth-note patterns.

Third system of musical notation. The treble staff shows a more active melodic line with some triplets and sixteenth-note runs.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with rhythmic patterns, including some beamed sixteenth notes.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a double bar line and repeat signs. The bass line features some sustained chords and moving lines.

© Biblioteca Nacional de España

Cumbées

Santiago de Murcia

8

4

8

12

16

20

VII₄

96

47

50

54

57

60

63

66

La negrina

Ensalada

Mateo Flecha el viejo (1481-1533)

Soprano Cum - pli - do es ya nues-tro de - se - o re-me-di - ado es nuestro

Alto Cum-pli - do es ya nues-tro de - se - o re-me-di - ado es nuestro mal re - me-di -

Tenor

Bajo

8 mal, nues-tro mal. «Glo - ri - a in ex-cel-sis De - o

a - do es nues - tro mal. «Glo - ri - a in ex - celsis De - o in

Can - ta el li - na - je hu - ma - nal. «Glo - ri - a in ex-cel-

Can - ta el li - na - je huma - nal, hu - ma - nal. «Glo-ri-a in

17 in ex - celsis De - o», pues Dios s'ha he-cho mor - tal. No hay cosa igual

ex-cel - sis, De - o» pues Dios s'ha he-cho mor - tal. No hay cosa igual

sis De-o», pues Dios s'ha he - cho mor - tal. No hay cosa igual

ex-cel-sis De - o» pues Dios s'ha he - cho mor - tal. No hay cosa igual

26 que que-rer hoy Dios na - cer. ¡Oh gran pla-cer, oh gran pla -

que que-rer hoy Dios na - cer. ¡Oh gran pla-cer, oh gran pla-cer!

que que-rer hoy Dios na - cer. ¡Gran placer, oh gran pla --cer, oh gran pla --cer, oh gran pla -

¡Oh gran pla - cer, oh gran pla-cer! ¡oh gran pla-cer!

Edited by Nancho Alvarez

<http://tomasluisdevictoria.org>

33

cer! ¡Pues a-ma - na la gaz-na - ta! ¡pues a - ma - na la gazna - ta!
 ¡Pues a - ma - na la gazna - ta!
 cer! ¡Pues a - ma - na la gazna --ta, la gazna - ta! ¡pues ama - na la gazna -
 ¡Pues ama - na la gazna - ta! ¡pues ama - na la gaz - na -

38

ta! ¿Quién pensáis que debe ser?
 Corde-ro que al lobo ma ta non más de verle nacer ¿Quién pensáis que debe ser?
 ta! ¿Quién pensáis que de - be ser?
 ta! ¿Quién pensáis que debe ser?

45

Cor-de-ro que al lobo ma-ta non más de verle nacer ¿quién pensáis que de - be ser? ¿quién pensáis que
 Cor-de-ro que al lobo ma-ta non más de verle nacer ¿quién pensáis que debe ser? ¿quién pensáis que
 Cor-de-ro que al lobo ma-ta non más de verle nacer ¿quién pensáis que debe ser? ¿quién pensáis que
 Cor-de-ro que al lobo ma-ta non más de verle nacer ¿quién pensáis que debe ser? ¿quién pensáis que

51

de - be ser? Pues que tan bien lo has cha - pa - do Es el Verbo encarna-do
 debe ser? Pues que tan bien lo has cha - pa - do Es el Verbo encarna-do
 debe ser? dinos quién es e - se tal: Es el
 debe ser? di - nos quién es e - se tal: Es el

58

en la Virgen sin pe-ca-do sin pe-ca - do, sin pecado o-ri-gi - nal, sin pe-

en la Virgen sin pe-ca - - do sin pecado o-ri - ginal, sin pe-

Verbo encarna-do en la Vir - gen sin pe - ca - do, sin pecado o-ri-gi - nal, sin pe-

Verbo encarna-do en la Vir - gen sin pe - ca - do sin pecado o-ri-gi - nal, sin pe-

64

ca-do ori - gi - nal. Pues en - to - ne aquí Pascual: un cantar, si Dios te de -

ca-do ori-gi - nal. Pues en - to-ne aquí Pas - cual: un can - tar, si Dios te de -

ca-do ori-gi - nal. Pues en - to - na aquí Pas-cual:

ca-do ori-gi - nal. Pues en - to - na aquí Pascual: un cantar, si Dios te de -

72

ja: «N'Eula-li-a vol-go-nel - la n'Eula-li-a

ja: «N'Eula-li-a vol-go-nel - la n'Eula-li-a

«N'Eula-li-a vol-gonella, Bernat n'Eula-li-a vol-ge - nel - la, n'Eula-li-a

ja: «N'Eula-li-a vol-go-nel - la n'Eula-li-a

81

vol - gonella, Ber-nat, n'Eula-li-a vol-go-nel - la, n'Eula-li-a vol-go - nel - la. Ai vol - la de pal-

volgo - nella, Ber-nat, n'Eula-li-a vol-go-nel - la, n'E-la-li-a vol-go - nel - la.

vol - gonella, Ber-nat, n'Eula-li-a vol-go-nel - la, n'Eula-li-a vol-go - nel - la.

vol - gonella, Ber-nat, n'Eula-li-a vol-go-nel - la, n'Eula-li-a vol-go - nel - la.

89

mella, Bernat amb un rossegall, amb un rossegall, darrera Ber-nat, n'Eula-li-a

Ai, vol - la de palmella Ber - nat, amb un rossegall, amb un rossegall darrera Ber-nat, n'Eula-li-a

Ai, vol - la de palmella Ber - nat, amb un rossegall, amb un rossegall, darrera Ber-nat, n'Eula-li-a

Ai, vol - la de palmella Ber - nat, amb un rossegall, amb un rossegall, darrera Ber-nat, n'Eula-li-a

96

vol-go-nel - la, n'Eula-li-a vol-go - nel - la.» No nos can-se-mos, con pla - cer can -

vol-go-nel - la, n'Eula-li-a vol-go - nel - la.» No nos can-se-mos, con pla - cer can - te -

vol-go-nel - la, n'Eula-li-a vol-go - nel - la.» No nos can-

vol-go-nel - la, n'Eula-li-a vol-go - nel - la.»

104

te - mos no nos can-se-mos con pla - cer can - te -

mos no nos can-se-mos, con pla - cer can - te -

se - mos, con pla - cer can - temos, no nos can - se-mos, con pla - cer can - te -

No nos can-se-mos, con pla - cer can - te-mos, con pla - cer, pla - cer can - te - mos, can - te -

110

mos, pues Dios y hombre es ya na - ci - do pues Dios y hombre es

mos, pues Dios y hombre es ya na - ci - do pues Dios y hombre es ya na - ci -

mos, pues Dios y hombre es ya na - ci - do pues Dios

mos, pues Dios y hombre es ya na - ci - do pues Dios y hombre es ya na - ci - do, ya naci -

114

ya na - ci - do ¿Qué hará? ¿qué hará? ¿qué hará aquel per - di-do Lu-ci -
do. ¿Qué ha-rá? ¿qué hará? ¿qué ha-rá a - quel per - di-do Lu - ci-fer,
y hombre es ya naci-do. ¿Qué hará? ¿qué hará? a - quel per - di - do Lu - ci -
do. ¿Qué ha-rá? ¿qué hará? ¿qué ha-rá a - quel per - di-do Lu - ci-fer

119

fer pues que le quitó su ser, pues que le quitó su ser la Vir - gen
pues que le quitó su ser pues que le quitó su ser la Vir - gen la
fer pues que le quitó su ser la Vir - gen la Vir -
pues que le quitó su ser pues que le quitó su ser la Vir - gen,

125

la Vir - gen, Ma-dre y es - po - sa? «Flori-da es-ta - ba la ro-sa
Vir - gen Ma-dre y es - po - sa?
gen la Vir-gen, Ma-dre y es-po - sa?
la Vir - gen la Virgen Ma-dre y es - po - sa?

134

que o ven - to le vol - ví-a la fo-lla flori-da esta - ba la ro-sa que o ven - to le vol - ví-a la
flori-da esta - ba la ro-sa que o ven - to le vol - ví-a la
flori-da esta - ba la ro-sa que o ven - to le vol - ví-a la
flori-da esta - ba la ro-sa que o ven - to le vol - ví-a la

145

fo-lla que o ven-to le vol-ví-a la fo-lla. Ca-mine-mos ca-mi-ne-mos y ve-
fo-lla que o ven-to le vol-ví-a la fo-lla. Ca-mine-mos, ca-mi-ne-mos
fo-lla que o ven-to le vol-ví-a la fo-lla. Ca-mi-ne-mos ca-mine-mos y
fo-lla que o ven-to le vol-ví-a la fo-lla. Ca-minemos y

153

re-mos y ve-re-mos a Dios he-cho ya mor-tal. ¿Qué di-remos?
y ve-re-mos, y ve-re-mos a Dios he-cho ya mor-tal. ¿Qué di-remos?
veremos y ve-re-mos a Dios he-cho ya mor-tal.
ve-re-mos, ve-re-mos a Dios he-cho ya mor-tal.

164

al que nos li-bró de mal ¡Vi-va, vi-va, vi-va, vi-va!
al que nos li-bró de mal y al al-ma de ser cap-ti-va: ¡Vi-va, vi-va, vi-va, vi-va!
Que cantemos al que nos li-bró de mal y al al-ma de ser cap-ti-va: ¡Vi-va, vi-va, vi-va, vi-va!
Que cantemos al que nos li-bró de mal y al al-ma de ser cap-ti-va: ¡Vi-va, vi-va, vi-va, vi-va!

172

Can-ta tú y res-pon-de-ré:
va! Can-ta tú y res-pon-de-ré:
Can-ta tú y res-pon-de-ré:
«San Sa-be-ya, gu-gu-gum-bé, a-lan-gan-dan-ga gugurum-bé, a-

179

San Sabe-ya, gugurumbé, a-langandanga, gugu-rumbé, gurum gurum gurum

San Sabe-ya, gugurumbé, a-langandanga, gugu-rumbé, gurum gurum gurum

San Sabe-ya, gugurumbé, a-langandanga, gugu-rumbé, gurum gurum gurum

langandanga gugurumbé San Sabe-ya, gugurumbé, a-langandanga, gugu-rumbé, gurum gurum gurum

186

gurum-bé, gurum-bé, gurumbé, gurum-bé. Mantenga, Señor Joan Branca, Señor Joan Branca

gurum-bé, gurum-bé, gurumbé, gurum-bé.

gurum-bé, gurum-bé, gurumbé, gurum-bé.

gurum-bé, gurum-bé, gurumbé, gurum-bé. man tenga vo-

192

¿Sabé como é ya na-cido ayá en Belem un Ni-ño muy ga - rri-do

mantenga vosa mer - cé. Sa muy

mantenga vosa mer - cé. Sa muy

sa mercé, mantenga vosa mer - cé. Sa muy

200

Sa con ten-to. Vamo s a - yá. ¡Su! Ve-ben, sa muy ben. Sa con ten-to. Va - mos ayá.

ben, sa muy ben. Vamo s a ver su na - cimiento Sa con ten-to. Vamo s a - yá.

ben, sa muy ben. Dios, pe-sebre e chado está.

208

ní, que ye ve-rá. za-ga-ra-no, zaga - ra-no
Bo-na - sa, bo-na - sa su ca - misonsi-co ron-da-ro;
Bo-na - sa, bo-na - sa za-ga-ra-no, za - ga-ra-no, su sa-ni coco yo
Bo-na - sa, bo-na - sa za-ga-ra-no, zaga - ra-no

217

sa her-mo-so, sa her - mo-so zucar mien-dro ye ve - rá. San Sa-be-ya
sa her-mo-so, sa her-mo-so A-lan-gandang-a, gu-gurumbé. San Sa-be-ya
ro-so A-lan-gandang-a, gu-gurumbé. San Sa-be-ya
Sa her-mo-so, sa her - mo-so A-lan-gandang-a, gu-gurumbé. San Sa-be-ya

225

gugurumbé, a-langandanga, gugu-rumbé, gurum gurum gurum gurumbé, gurumbé, gurumbé, gurum-
gugurumbé, a-langandanga, gugu-rumbé, gurum gurum gurum gurumbé, gurumbé, gurumbé, gurum-
gugurumbé, a-langandanga, gugu-rumbé, gurum gurum gurum gurumbé, gurumbé, gurumbé, gurum-
gugurumbé, a-langandanga gugu-rumbé, gurum gurum gurum gurumbé, gurumbé, gurumbé, gurum

231

bé.» ¡Al-le-lu - ia al-le-lu - ia, al - le - lu - ia!
bé.» ¡Al-le-lu - ia al-le-lu - ia, al - le - lu - ia!
bé.» ¡Al-le-lu - ia al-le-lu - ia, al - le - lu - ia!
bé.» ¡Al-le-lu - ia al-le-lu - ia, al - le - lu - ia!

Music engraving by LilyPond 2.11.45—www.lilypond.org

Zarambeques o Muecas

Transcripción para guitarra:
Isabelle Villey

Código Saldívar

ca. 120

Fol. 45

The image displays a guitar score for the piece 'Zarambeques o Muecas'. It consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Chord diagrams are provided for several chords, labeled 'C' and 'CII'. The first staff is marked 'ca. 120' and 'Fol. 45'. The second staff has a 'CII' label above the first measure. The third staff has a circled '10' above a measure. The fourth staff has a circled '11' above a measure. The fifth staff has a circled '12' above a measure. The score is a transcription for guitar, showing both the melodic line and the harmonic accompaniment.

Fol. 25v
 CV
 CV
 Fol. 46

Convidando esta la noche

Juan García de Zéspedes

Juguete

Soprano I
Soprano II
Alto
[Tenor]
Bajo

Con - vi - dan do_es - ta la no - che A - qui de mu - ci - cas va - rias

Con - vi - dan - do_es - ta la no - che A - qui de mu - ci - cas va - rias

Con - vi - dan - do_es - ta la no - che A - qui de mu - ci - cas va - rias

Con - vi - dan - do_es - ta la no - che A - qui de mu - ci - cas va - rias

Con - vi - dan - do_es - ta la no - che A - qui de mu - ci - cas va - rias

5

Al re-cien na - ci - do_in-fan - te Can - ten tier - nas a - la - ban - zas.

Al re-cien na - ci - do_in-fan - te Can - ten tier - nas a - la - ban - zas.

Al re-cien na - ci - do_in-fan - te Can - ten tier - nas a - la - ban - zas.

Al re-cien - na - ci - do_in-fan - te Can - ten tier - nas a - la - ban - zas.

Al re-cien - na - ci - do_in-fan - te Can - ten tier - nas a - la - ban - zas.

Duo guaracha

10 Estribillo

Ay que me_a - bra - so ay di - vi - no due - ño ay
 Ay co - mo llue - ven ay cien - do lu - ce - ros ay
 Ay que la glo - ria ay del Por - ta - li - ño ay
 Ay que su ma - dre ay co - mo_en su_es - pe - ro ay

Ay que me_a - bra - so ay di - vi - no due - ño ay
 Ay co - mo llue - ven ay cien - do lu - ce - ros ay
 Ay que la glo - ria ay del Por - ta - li - ño ay
 Ay que su ma - dre ay co - mo_en su_es - pe - ro ay

14

en la her - mo - su - ra ay de tus o - jue - los ay
 Ra - yos de glo - ria ay Ra - yos de fue - go ay
 ya vis - te ra - yos ay si a - rro - ja - ya - los ay
 mi - ra en su lu - cencia ay sus cre - ci - mien - tos ay

18 Responcion

Ay que me a - bra - so ay di - vi - no due - ño ay
 Ay co - mo llue - ven ay cien - do lu - çe - ros ay
 Ay que la glo - ria ay del Por - ta - li - ño ay
 Ay que su ma - dre ay co - mo en su es - pe - ro ay

Ay que me a - bra - so ay di - vi - no due - ño ay
 Ay co - mo llue - ven ay cien - do lu - çe - ros ay
 Ay que la glo - ria ay del Por - ta - li - ño ay
 Ay que su ma - dre ay co - mo en su es - pe - ro ay

Ay que me a - bra - so ay di - vi - no due - ño ay
 Ay co - mo llue - ven ay cien - do lu - çe - ros ay
 Ay que la glo - ria ay del Por - ta - li - ño ay
 Ay que su ma - dre ay co - mo en su es - pe - ro ay

en la her - mo - su - ra ay de tus o - jue - los ay.
 Ra - yos de glo - ria ay Ra - yos de fue - go ay.
 ya vis - te ra - yos ay si a - rro - ja - ya - los ay.
 mi - ra en su lu - cencia ay sus cre - ci - mien - tos ay.

en la her - mo - su - ra ay de tus o - jue - los ay.
 Ra - yos de glo - ria ay Ra - yos de fue - go ay.
 ya vis - te ra - yos ay si a - rro - ja - ya - los ay.
 mi - ra en su lu - cencia ay sus cre - ci - mien - tos ay.

en la her - mo - su - ra ay de tus o - jue - los ay.
 Ra - yos de glo - ria ay Ra - yos de fue - go ay.
 ya vis - te ra - yos ay si a - rro - ja - ya - los ay.
 mi - ra en su lu - cencia ay sus cre - ci - mien - tos ay.

en la her - mo - su - ra ay de tus o - jue - los ay.
 Ra - yos de glo - ria ay Ra - yos de fue - go ay.
 ya vis - te ra - yos ay si a - rro - ja - ya - los ay.
 mi - ra en su lu - cencia ay sus cre - ci - mien - tos ay.

en la her - mo - su - ra ay de tus o - jue - los ay.
 Ra - yos de glo - ria ay Ra - yos de fue - go ay.
 ya vis - te ra - yos ay si a - rro - ja - ya - los ay.
 mi - ra en su lu - cencia ay sus cre - ci - mien - tos ay.

Juguete

A - le - gres quan - do fes - ti - vas U - nas her - mo - sas za - ga - les
 A - le - gres quan - do fes - ti - vas U - nas her - mo - sas za - ga - les
 A - le - gres quan - do fes - ti - vas U - nas her - mo - sas za - ga - les
 A - le - gres quan - do fes - ti - vas U - nas her - mo - sas za - ga - les
 A - le - gres quan - do fes - ti - vas U - nas her - mo - sas za - ga - les

30

con no - vi - dad en - to - na - ron Ju - gue - tes por la gua - ra - cha.

con no - vi - dad en - to - na - ron Ju - gue - tes por la gua - ra - cha.

con no - vi - dad en - to - na - ron Ju - gue - tes por la gua - ra - cha.

con no - vi - dad en - to - na - ron Ju - gue - tes por la gua - ra - cha.

con no - vi - dad en - to - na - ron Ju - gue - tes por la gua - ra - cha.

Duo guaracha
Estribillo

35

En la gua - ra - cha ay le fes - ti - ne - mos ay
To - quen y bay - len ay por - que te - ne - mos ay
Pe - ro el chi - co - te ay a un mis - mo tiem - po ay
Paz a los hom - bres ay dan de los de - los ay

En la gua - ra - cha ay le fes - ti - ne - mos ay
To - quen y bay - len ay por - que te - ne - mos ay
Pe - ro el chi - co - te ay a un mis - mo tiem - po ay
Paz a los hom - bres ay dan de los de - los ay

39

mien - tras el ni - ño ay se rin - de al sue - ño ay
fue - go en la nie - ve ay nie - ve en el fue - go ay
llo - ra y se ri - e ay que dos es - tre - mos ay
a Dios las gra - cias ay por - que ca - lle - mos ay

mien - tras el ni - ño ay se rin - de al sue - ño ay
fue - go en la nie - ve ay nie - ve en el fue - go ay
llo - ra y se ri - e ay que dos es - tre - mos ay
a Dios las gra - cias ay por - que ca - lle - mos ay

43 Responcion

En la gua - ra - cha ay le fes - ti - ne - mos ay
 To - quen y bay - len ay por - que te - ne - mos ay
 Pe - ro el chi - co - te ay a un mis - mo tiem - po ay
 Paz a los hom - bres ay dan de los de - los ay

47

mien - tras el ni - ño ay se rin - de al sue - ño ay.
 fue - go en la nie - ve ay nie - ve en el fue - go ay.
 llo - ra y se ri - e ay que dos es - tre - mos ay.
 a Dios las gra - cias ay por - que ca - lle - mos ay.

GUARACHA.

(AMERICA)

(ISLA DE CUBA)

Moderato.

PIANO.

The piano introduction consists of two staves in 2/4 time, key of D major. The right hand plays a rhythmic melody with eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

dolce.

Me di - jis - te que era ga - to

The vocal line begins with a melodic phrase in D major, marked *dolce*. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note rhythm.

el que en tró por la ven-tana y ayay! Quié ha.

The vocal line continues with a melodic phrase, including a triplet of eighth notes. The piano accompaniment maintains the eighth-note accompaniment.

vis - to nes, te mun - do ga - to prie -

The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with the eighth-note accompaniment.

© Biblioteca Nacional de España

ESTRIBILLO.

toy con so - tana ay ay ay! A - zu - car quiero allá voy allá.

voy a - zu - car quie - ro Ayl vie - ne padre Ro - me - ro ay! que me

mue - ro ay! que me mue - ro.

FINAL.

En el callejon de afuera
 Vive una cierta mulata
 Que en pidiendola candela
 Saca el anáfe de plata.

FLORES DE ESPAÑA.

GUARACHA

Propiedad.

Pr. 2 Ptas. 50

TRASCRIPTA PARA PIANO

con letra por

Isidoro HERNANDEZ.

Moderato.

PIANO. p

Me di -
En el

ca - jita te que e - ra ga - to el que en -
lle - jon de a - fue - ra vi - ve u.

Ped.

tro - na por la ven - ta . na ay! ay! ay! Quien ba -
cier - ta mu - la . ta ay! ay! ay! Que en pi .

6134 93

vis - toen es - te mun - do ga - to
 dien - do la can - de - la sa - cael

Ped. \oplus Ped.

prie - to con so - ta - na ay! ay!
 - na - fe de pla - ta ay! ay! A - zu - car

que - ro a llavoy, a llavoy, a - zu - car que - ro, Ay! vie - ne pa - dre Ro - me - ro ay! que me

mue - ro ay! que me mue - ro. A - zu - car que - ro a llavoy a llavoy, a - zu - car que - ro ay!

vie - ne pa - dre Ro - me - ro ay! que me mue - ro ay! que me mue - ro. 1: mue - ro.
 Para concluir.

Tirana del Zarandillo
de la Tonadilla
LOS NOVIOS Y LA MAJA

Esteva y Grimen (Pablo)
1779

The first system of musical notation consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff, with some chords and rests.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. It maintains the same key signature and time signature, showing further development of the melody and bass line.

MAJA
(hablado)

Naranjas de fama

The third system includes a vocal line for the 'MAJA (hablado)' section. The vocal line is on a treble clef staff and contains the lyrics 'Naranjas de fama'. Below it is a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef). The piano part continues with the same key signature and time signature.

The fourth system of musical notation consists of two staves (treble and bass clef) showing the continuation of the piano accompaniment. The key signature and time signature remain consistent with the previous systems.

(bailando)

Za - ran - di - llo an - di - lloy an -

dillo Za - ran - di - llo an - di - lloy an - dar Za - ran -

di - llo an - di - llo yan - dar

Ayl Ayl Es - tos

co - mer - cios de ces - ta si que

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

son deu - ti - li - dad si que

The second system continues the musical piece. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as the first system.

son deu - ti - li - dad

The third system continues the musical piece. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as the first system.

Za - ran - dillo, an - dillo, an -

The fourth system continues the musical piece. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as the first system.

dillo Za-ran - di.llo an - dilloyan - dar Za-ran-

di.llo an - di.llo yan - dar

Un

oo - ra - zón - ci - to tengo tan a - ma - bley

jo - vi - al

que no hay hombre en

es - te mun - do a quien yo le

quie - ra mal

En - gaña a los vie-jos con

mismo ne - ri - as en - brota a los mo-zos con

mis tu - ne - ri - as con mis tu - ne - ri - as.

The musical score consists of five systems. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "En - gaña a los vie-jos con mismo ne - ri - as en - brota a los mo-zos con mis tu - ne - ri - as con mis tu - ne - ri - as." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Jotas de la Biblioteca de Cataluña (Sig. M.1452 y M.741/22) ca. 1731

D-266 JOTA

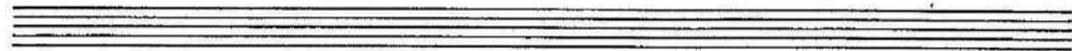
[dif. 2]

[5]

[dif. 3]

[III]

[dif. 4]



D-267 JOTA

[S.]

[5]

[D.S. al Fine]

La Jotta

Transcripción para guitarra:
Isabelle Villey

Código Saldívar

ca. 120

Fol. 14v

C

C

C.V. C.II.

C

Fol. 15

(1)

ÍNDICE

Introducción	2
- Elementos musicales que caracterizan a la música flamenca	2
- Antecedentes	2
I. Formas sin presencia en el repertorio flamenco con elementos musicales en común. Pasacalles, romanescas, folías, jácaras... y bailes de negros	3
I.3. Bloque 1º. Formas musicales en modo <i>menor</i> con rasgos flamencos. Cadencias frigias y andaluzas, presencia de ostinatos	4
- Pasacalles	4
- La Folía	6
- Romanesca o Vacas	13
- Jácaras	15
- El Zorongo	21
I.4. Bloque 2º. Formas musicales en modo <i>Mayor</i> con rasgos flamencos. Práctica de hemiolia	26
- La Zarabanda	27
- La Chacona	29
- Canarios	31
- El Cumbé y Paracumbé	38
- El Guineo	39
- El Zarambeque	41
- La Guaracha	43
- El Zarandillo	46
IV. Otras danzas	48
- La Morisca	48
- La Jota	65
V. Relaciones musicales entre los bailes y danzas y su proyección en el flamenco. Conclusiones	54
Bibliografía	57
Apéndice – Partituras	63