

SINFONÍA VIRTUAL REVISTA DE MÚSICA Y REFLEXIÓN MUSICAL ISSN 1886-9505 | Indexada en Latindex

EBSCO, DIALNET, RILM, MIAR, CIRC, REBIUN

www.sinfoniavirtual.com

LA JOTA. RECORRIDO MUSICAL Y PROYECCIÓN EN EL FLAMENCO

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA Catedrático de Flamencología Conservatorio Superior de Música de Córdoba

Resumen

La jota es el género de música y baile más extendido en la península de todos los considerados como tradicionales o populares, donde se integran la seguidilla y el fandango, por citar los principales. Su proyección ha sido también relevante en países de habla hispana, en los cuales podemos encontrar diferentes variantes que han ido evolucionando, adquiriendo caracteres propios. Igualmente algunos estilos flamencos presentan evidentes influencias de la jota en sus formas cantables y rítmicas, tema sobre el que profundizamos en este trabajo.

Palabras clave: Jota, fandango, jaleo, alegrías.

Abstract

The "jota" is the most widespread music and dance genre in the peninsula of all those considered traditional or popular, where the seguidilla and the fandango are integrated, to name the main ones. Its projection has also been relevant in Spanish-speaking countries, where we can find different variants that have evolved, acquiring their own characters. Likewise, some flamenco styles present evident influences of the jota in their singable and rhythmic forms, a topic that we delve into in this work.

Keywords: Jota, fandango, jaleo, alegrías.

Fecha de recepción: 28/12/2022 Fecha de publicación: 01/01/2023

La jota. Recorrido musical y proyección en el Flamenco

I. Introducción

Si bien la jota permanece indudablemente unida y asociada a Aragón, no es la llamada jota aragonesa la más antigua, aunque sí la más conocida desde mediados del siglo XIX, época en la que se convierte en la más popularizada, sobre todo a finales del siglo XIX con la llamada «jota de estilo» ¹.

Hay que decir que, la jota, como género musical, es amplísima, con proyección en toda la Península. De hecho, es el género más extendido de todos los considerados como tradicionales o populares, donde se integran la seguidilla y el fandango, por citar los principales. Jota es, tanto música, como canto y baile, presentando uniformidad en su plantilla rítmica, aunque pueda cantarse con diferentes variantes musicales y coreografías de baile, así como con diferentes instrumentos. Puede interpretarse en forma de solo instrumental, donde ha tenido un importante desarrollo como estilo de lucimiento en instrumentos como la guitarra y el piano a lo largo del siglo XIX, al igual que en la Zarzuela y como canto de estilo en entornos populares. Su proyección ha sido relevante en países de habla hispana, en los cuales podemos encontrar diferentes variantes que han ido evolucionando, adquiriendo caracteres propios. Igualmente algunos estilos flamencos presentan evidentes influencias de la jota en sus formas cantables y rítmicas.

Miguel Manzano es quien más ha estudiado el género jotesco², seguido por musicólogos como Manuel García Matos³, Bonifacio Gil⁴, y Arcadio de Larrea⁵

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 44 · Invierno 2023 ISSN 1886-9505 – www.sinfoniavirtual.com

2

musicólogos como Manuel García Matos³, Bonifacio Gil⁴, y Arcadio de Larrea⁵

¹ Pensada para el lucimiento vocal. El aire se ralentiza y el canto se torna más melismático. Son frecuentes las variantes personales, asociadas a nombres concretos de los intérpretes. Presentan tonalidad Mayor, a diferencia de las jotas del cuadrante Noroeste, donde son más frecuentes sonoridades más arcaicas de tipo modal, siendo estos últimos ejemplos más antiguos. MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*, Ed. Alpuerto, Madrid, 1995. Págs. 361 y ss.

² Aparte de la referencia anterior, es fundamental su trabajo *Cancionero Leonés*, Diputación provincial de León. 1988-1991, 6 Tomos; y *Mapa Hispano de Bailes y Danzas de Tradición Oral, Tomo I Aspectos Musicales*. Asociación Española de Organizaciones de Festivales de Folklore, CIOFF España, Badajoz, 2007.

³ Citamos, entre sus numerosos trabajos: Lírica popular de la Alta Extremadura, UME, Madrid, 1944; Cancionero popular de la provincia de Madrid, Instituto Español de Musicología, CSIC, Barcelona, 1951-1960; Danzas populares de España: Castilla la Nueva I, Extremadura I y Andalucía I, Sección Femenina del Movimiento, Madrid, 1957, 1964 y 1971 respectivamente.

⁴ Destacamos su obra *Cancionero Popular de Extremadura*. Dos tomos. Colección Raíces Nº1. Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz, 1998. Edición a cargo de Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano. [1ª Ed. 1931 (Tomo I) y 1956 (Tomo II)]; y *Cancionero popular de la Rioja*, Instituto Español de de Musicología, CSIC, Barcelona, 1987.

quienes desde la década de los años 40 recorrieron la Península Ibérica tomando muestras del folclore nacional y estudiando sus caracteres musicales y variantes locales, llegando a recopilar más de 1700 diferentes melodías⁶. Esto puede hacernos una idea de la extensión e importancia de este estilo singular, asociado a nuestra cultura y nuestras tradiciones populares.

II. Características musicales generales de la jota

Miguel Manzano establece el patrón rítmico general del canto de la jota estructurada en 6/8 en frases de dos compases⁷:



Imagen 1: Patrón rítmico general del canto de la jota

Este patrón rítmico lo encontramos en la estructura melódica de los cantos⁸:



Imagen 2: Ejemplo del ritmo en un canto de jota

Si bien hay diferentes variantes. Por ejemplo, el comienzo anacrúsico y acéfalo en la voz.

Este ritmo básico también lo encontramos en el acompañamiento instrumental, aunque igualmente en este caso hay muchas variantes, como ésta, una de las más comunes⁹:



Imagen 3: Ejemplo rítmico de acompañamiento instrumental

⁵ LARREA PALACÍN, Arcadio de: «Preliminares al estudio de la jota aragonesa», *Anuario Musical*, Vol. II ,1947. Págs. 175 y ss.

⁶ MANZANO, Mapa Hispano... Op.Cit. Pág. 457.

⁷ MANZANO, La jota como..., Op.Cit. Pág. 52

⁸ *Ibid.* Pág. 158

⁹ *Ibíd.* Pág. 235.

Dentro de los modos melódicos, el habitual en las variantes más popularizadas, como la aragonesa, la navarra o la valenciana, es el modo *Mayor*, pero si tenemos en cuenta el resto del territorio nacional, y sobre todo el cuadrante noroeste, hay que decir que es el modo de *mi* el más abundante, ya sea en su variante diatónica o cromática, por las peculiaridades de algunos grados de la escala que puede verse alterados puntualmente (grados III, II y VI)¹⁰. También podemos encontrar el modo *menor*, el modo *mixolidio*, y otros cantos con modos de difícil clasificación.

El acompañamiento puede realizarse con guitarra, flauta y tamboril, o diferentes agrupaciones instrumentales en las que cabe el violín, guitarros, laúdes, panderos, etc. formando lo que llaman «cuadrillas», típicas en el sureste español. Igualmente las rondallas son muy habituales, como la orquesta en las variantes líricas.

El origen del nombre se piensa que es una derivación del verbo latino saltare, que habría derivado en sautare, sotare, sotar, sotar, jotar, jota, aludiendo a los saltos característicos de su baile, pero no es el único baile en el que se salta, ni tampoco siempre se salta en la jota, tal y como explica Miguel Manzano¹¹.

III. La jota como género popular a lo largo de la historia

Será frecuente encontrar la jota en el repertorio teatral del siglo XVIII, como en la tonadilla *Los señores fingidos* de Antonio Guerrero de 1753:

[...] rascando el ringo rango, te llaman por la jota (compases de jota en 6/8) o de fandango (compases de fandango en 3/4)¹².

En 1760, en la tonadilla a cinco de Luis Misón titulada *La cocinera* encontramos una alusión a la jota de Andalucía:

Esta es la nueva jota de Andalucía, la cantan los arrieros de maravilla, a maroli maroli, marolita mía¹³

¹¹ MANZANO, *Mapa hispano..., Op.Cit.* Pág. 455.

-

¹⁰ *Ibid.* Pág. 146

¹² NUÑEZ, Guía comentada..., Op.Cit. Pág. 139.

¹³ *Ibid.* Pág. 241

En 1779 Gaspar María de Nava Álvarez, en su poema La Quicaida enumera una serie de aires nacionales: tiranas, malagueñas, sevillanas, fandango de Cádiz punteado, el quejumbroso polo agitanado y la jota valenciana:

Su modulada voz, su dulce, gracia En tocar la vihuela sonorosa, Su gesto complaciente, su eficacia Hacían la armonía más gustosa. ¡Que de cosas cantó! No hubo Tirana Halagüeña, saltante, y abatida Que no fuese tres veces repetida; Cantó la Malagueña, y Sevillana; El Fandango de Cádiz punteado, Con nuevo tono en cada diferencia; La Jota bulliciosa de Valencia; El quejumbroso Polo agitanado; Seguidillas manchegas placenteras; Y de Murcia las rápidas Boleras. A cada cosa nueva que cantaba, El furioso Tristán se levantaba Con el rostro encendido, Ojos desencajados, [...]¹⁴

En el sainete anónimo La universidad del amor de 1786:

[...] el manchego en la corte, no tiene más que la xota¹⁵.

Igualmente la encontramos en el siglo XIX, donde aparece junto a la rondeña y el fandango¹⁶ en una obra de teatro de 1828:

¹⁴ NOROÑA, Gaspar María de Nava Álvarez, Conde de: *Poesías*, Madrid, por Vega y compañía, 1799-1800. 2 Tomos. Aparece en «La Quicayda», Canto VII, Tomo I, Pág. 318. Biblioteca Nacional de España (BNE para las sucesivas referencias) 2/25252 V.1. La cursiva es nuestra

¹⁵ NUÑEZ, Guía comentada..., Op.Cit. Pág. 244.

En la comedia original en tres actos y en verso A Madrid me vuelvo de Manuel Bretón de los Herreros. NÚÑEZ, Faustino: El afinador de noticias, entrada del 8 de febrero de 2011. [En línea] http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/02/rondenas-de-ronda-o-de-rondar.html [Consulta: 8 de agosto de 2021]

y aquí donde usted me vé. va sé tañer la vihuela con mas primor veinte veces que el barbero que me enseña. Lamp. Y sobre todo el fandango y la jota aragonesa. D. Esteb. Y hago siempre de traidor en las comedias caseras; v la aldea se alborota cuando canto la rondeña; y tengo yo cierta gracia natural, cierta agudeza.... d No es verdad? D. Balt. Si. D. Esteb. Y en fin tengo diez mil ducados de renta. Mas con tantas campanillas, tanto aquel, tantas riquezas;.... , ... escandalicese usted; no falta quien me desprecia.

Imagen 4: Texto de la comedia teatral A Madrid me vuelvo

En 1829 se cita una jota aragonesa en la comedia de Carlos Spontoni *La Pata de cabra*¹⁷. Y en 1838 se hace referencia a la jota de Aragón en esta copla:

Denme el brioso *Bolero*, y la *Jota* de Aragón y el *Fandango* saleroso y el *Polo* jaleador¹⁸

Bretón de los Herreros en su relato costumbrista *La lavandera* (1843), también menciona a la jota:

[...] las lavanderas son chismosas y parlanchinas [...] suelen además sazonarse con alegres y por lo regular expresivos y epigramáticos cantares, entonados unas veces en coro, otras a solo, otras a dúo, y por el son más

¹⁷ NUÑEZ, Faustino: *Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena, Barcelona, 2008. Pág. 242.

¹⁸ VARELA SILVARI, José María: *La música popular española*, Imprenta de Hermenegildo Mancebo, Mondoñedo, 1883. Pág. 138. Es parte de un romance titulado *El baile* de 1838, tomado de Bretón de los Herreros según el autor.

popular y corriente en sus países respectivos, ya sea *jota* o fandango, caña o muñeira, habas verdes o playeras, seguidillas o zorcicos¹⁹. En 1848:

[...] Entre los bailes nacionales de nuestro país, *La Jota* y el Fandango son los más populares. Toda la sal de Andalucía se ostenta en el jaleo, la cachucha, el zapateado y el olé. [...]²⁰

Juan Lombía, en 1845, se queja de la mala adaptación de los aires populares a la escena, entre ellos, la jota:

[...] Las Playeras, cuya música tiene un acento melancólico como las cañas y los polos, tienen cierta languidez meridional [...] Este ramo [cantos y bailes populares] está bastante descuidado en España por los que lo dirigen: no se atiende a la propiedad de la escena, por lo cual se ve bailar el Bolero en un salón regio y las Playeras en una sala o recinto cerrado. Tampoco se tiene cuidado de que dominen en la orquesta los instrumentos más característicos, como los panderos y otros que bien combinados darían el respectivo colorido local a todos. Pero con lo que más los desvirtúan es con privarles del canto o la copla que en ellos se conserva en el pueblo siempre y que es el alma de la mayor parte. Nuestros bailes o canciones forman una música característica muy atendible; y digo bailes o canciones, porque en España casi no hay baile que no tenga su canción, o canción que no tenga su baile, desde la más alegre *Jota* hasta las Playeras y Cañas más melancólicas²¹.

La conocida letra «La Virgen del Pilar dice / que no quiere ser francesa / que quiere ser capitana / de la tropa aragonesa» se canta en el drama en tres actos y en verso *La Jota Aragonesa*, escrito por Antonio Hurtado y Gaspar Núñez de Arce, representada en el teatro de la Zarzuela el 24 de diciembre de 1866. En la página 84 del libreto consultado por nosotros aparece escrito a mano «rondalla»

¹⁹ En *Los españoles pintados por sí mismos*, I. Boix. Editor. Madrid, 1843. Pág. 166. La cursiva es nuestra.

²⁰ Eduardo Velaz de Medrano, en *La España. Diario Moderado*, 18 de junio de 1848.

²¹ LOMBÍA, Juan: El Teatro, origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas. Títulos de gloria con que cuenta la nación española para cultivarla con empeño. Causa principal de la anterior decadencia del teatro español y del abandono en que se halla actualmente; necesidad de organizarle; vicios de que adolece en el día; medios de estirparlos. Bases para una ley orgánica que fomente los progresos del teatro en todos sus ramos, sin gravar al erario. Imp. De Sanchiz. Madrid, 1845. BNE T/9815.

en la parte del canto de esta copla²², forma de acompañarse típica en Aragón, que ha tenido continuidad hasta el día de hoy en escenarios teatrales.

El viaje por España del barón Charles Davillier y el ilustrador Gustave Doré, en 1862, deja constancia a su paso por Jijona de la interpretación de un baile de jota en un funeral²³, describiendo el contraste entre la alegre música y su baile con lo dramático de la escena.



Imagen 5: Una danza fúnebre (Jota) en Jijona (provincia de Alicante)

Varela Silvari describe en 1883 una jota típica asturiana:

Los asturianos poseen también una Alborada—¿y qué pueblo no la tiene?—un fandango especial suyo, que no se parece en nada al antiguo español, y una *jota* típica, y muy popular, según creemos, en los tres pueblos más importantes del Principado: Oviedo, Gijón y Avilés²⁴.

-

²² Biblioteca de Cataluña. Signatura ATS -8-1384. (BC para el resto de referencias).

²³ DAVILLIER, Jean-Charles y DORÉ, Gustave: L'Espagne; par le Baron Ch. Davillier; illustrée de 309 gravures dessinées sur bois par Gustave Doré. Librairie Hachette et Cie. Paris. 1874. Pág. 407. BNE GMG/1538. El Barón Davillier describe en el relato las características de la jota aragonesa y valenciana.

²⁴ VARELA, *La música popular española. Op.Cit.* Pág. 45.

La jota fue también baile bolero, interpretado por compañías de danza que divulgaron también los aires nacionales por el extranjero. Por ejemplo, en París, en junio de 1854 encontramos este repertorio:

[...] el Rumbo macareno, Jaleo, Seguidilla, Mollares, Manchegas, Navarra, Jarabe, Gallegada y el Zapateado [...] el Paso de Jitano, Los Toreros, La Soleá Gaditana, el Jaleo de las Capas, La Giliana, La Linda Gallega, La Muneyra, Las Habas Verdes, La Gallegada, La Sal de Andalucía y La jota $[...]^{25}$.

Y también en México:

ACADEMIA DE BAILE. Don Francisco de Pavía, primer bailarín y director del Teatro de Barcelona y de los principales de España, hallándose contratado para el de Nuevo-México, ofrece sus servicios [...] y todo baile nacional, extranjero, como Boleras y Fandango, Cachucha, Zapateado de Cádiz, Jaleo de Jerez, Gavota, Jota Aragonesa y Baile Inglés.

El siglo Diez y Nueve, 6 de julio de 184326.

En el periódico satírico El Tío Camorra, publicado en Madrid y redactado por el escritor y político vallisoletano Juan Martínez Villergas (1817-1894), figura en su primer número del 1 de septiembre de 1847 una referencia a una jota aragonesa como soleá²⁷:

²⁵ STEINGRESS, Gerhard: Y Carmen se fue a París, un estudio de la construcción artística del

género flamenco (1833-1865), Ed. Almuzara, Murcia, 2006. Pág. 180. ²⁶ HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel REYES ZÚÑIGA, Lénica: «Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca». [En línea] Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa nº 4, Cádiz, 2011. Págs. 32-43.

http://www.flamencoinvestigacion.com/articulos/040407-2011/cadiz-mexico- preflamenco.pdf> [Consulta 26 de diciembre de 2021]

²⁷ Divulgado por Alberto Rodríguez en Facebook el 1 de noviembre de 2022.

Esto, por de contado, no lo dice el Tio Camorra así como se quiera, sino al son de la guitarra, único instrumento que el Tio Camorra sabe tocar, y eso por ser esencialmente español; pues de lo contrario no lo cogería en sus manos. Hasta este punto lleva el ciudadano de Torrelodones su nacionalidad; y al cabo y al fin, si lo miramos despacio, mas vale que el Tio Camorra se divierta tocando la guitarra, que no que nuestros políticos negros y blancos, jóvenes y viejos, se lleven años y mas años tocando el violon.

Cuando el Tio Camorra coge la guitarra para entonar un jaleo

Cuando el Tio Camorra coge la guitarra para entonar un jaleo de aquellos buenos de la tierra de Dios, ó una jota aragonesa de aquellas que hacen decir á los franceses ¡ magnifique! y que nosotros llamamos soleá, se alborota todo el cotarro, y copla viene contra los franceses, y copla va contra los ingleses, puede decirse que de allí al cielo. Otras veces varía el compás, y rasgueando unas manchegas discurre así acerca de la cuádruple alianza:

Imagen 6: Periódico satírico El Tío Camorra 1 de septiembre de 1847

El vocablo *soleá* parece tener un significado exclamativo, no como estilo flamenco, sino algo jergal, que debió estar extendido en los ambientes populares. En este mismo sentido parece que se usa en *El fandango. Periódico nacional* el 15 de septiembre de 1845, donde aparecen referencias a "coplas de Jaleo" que se rematan de esta forma²⁸:



Zoy é laz jembraz zurtana, Y amo á un Curriyo no ma; Po ezo ar verme tirana En er barrio é Triana Icenme 100z «Soleá.»

Mi taye ze saranden Con tan zalao no zé qué, Que ar mirarme ze marea Y ze jase toó jalea Mi prezumio gaché! Zí jubíera un esdichao Que no m'iolatraze ar punto Puziera er roztro enfadao, La mantiya é medio lao, Y er probe quesra ifunto.

Yo no coicio dinero, Ni carretelaz, ni na; Pue zolamente me muero Porque unos me igan «Zalero» Y otroz muchoz «Soleá.» Luis Diaz y Montes.

Imagen 7: El fandango. Periódico nacional, 15 de septiembre de 1845

En la década de los años cuarenta el término soleá, como hemos comentado, parece estar extendido en el ambiente de la gente flamenca como un

²⁸ Dato facilitado amablemente por Antonio Barberán. Puede consultarse en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. [En línea] http://hemerotecadigital.bne.es/ [Consulta 26 de diciembre de 2022]

término peculiar que pronto se aplicará a un estilo de cante y baile, ya desde 1850 en su primera e inequívoca referencia que hasta ahora se conoce²⁹:

llévelosté á la ciuá (Josú y que sigarron) (riendo) poíque lo que toca yó, no estoy por la gente é frá. Quiero yo un mozo bonito, con señió y sevillana, y no con esas pavanas que llevan los señoritos. Yo po esas cosas me errito, si se jabla é bailá, me gusta la soleá, fandango y el vito vito. Vivan las cosa é mi tierra, aquí se erramó la gracia, y no eso de dar güeltas con esos bailes é guasa.

Imagen 8: Tomasa la Trinitaria, Málaga, 1850

En 1895 tenemos una referencia a la jota como canto de grito y queja³⁰ propio del "tablado", lo que hace tener que asumir que tendrían algún carácter flamenco en su expresividad y musicalidad. Son descritas como estilos de tronco común al polo, malagueña y soleá, y relacionadas con cánticos "moros", seguramente porque se cantarían en el *modo frigio* melódico, que por estas fechas es siempre descrito como de herencia morisca u oriental. Hemos mencionado antes que este modo de *mi*, ya sea diatónico o cromático (descrito por nosotros como *modo frigio flamenco*³¹), es el más común en las jotas del noroeste peninsular, las más arcaicas, por lo que no se puede descartar que ciertos elementos musicales de la jota hayan podido pasar al género de la soleá u otros estilos flamencos.

²⁹ El dato fue localizado por Gregorio Valderrama Zapata. Aparece en *Tomasa la Trinitaria. Pieza de costumbres andaluzas en un acto y en verso, original de D. José Guijarro y Rico.* Málaga. Establecimiento Tipográfico de D. Benito Vilá. Calle de Andrés Pérez, núm. 10. 1850. Pág. 32.

NUNEZ, Faustino: El afinador de noticias [En línea] http://elafinadordenoticias.blogspot.com/2014/10/la-jota-flamenca-en-1895.html [Consulta: 26 de diciembre de 2022] Se publicó en la revista *Nuevo Mundo* del 17 de octubre de 1895, pág. 10.

³¹ Para profundizar en este aspecto se recomienda leer el capítulo "Corpus Musical" de mi obra *Génesis Musical del Cante Flamenco*. *De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Libros con duende, Sevilla, 2014. Págs. 97 y ss.

LA JOTA DE LA FIESTA

... y hay amores que se alquilan scomo las habitaciones.

Ibamos ya templados. En la Posada de las Almas donde acabábamos de devorar el espinay clásico y de trasegar el vino añejo, habían ya comenzado el cante y el jolgorio.

Conocía yo de Zaragoza con la mesa excelente, y el trato delicado. y la dama honradísima, llena de orgullo y de pureza, de aquella sociedad, la jota, la jota que es himno, la jota que es plegaria, y es canto de guerra y es hasta homenaje que se ofrece á la Pilarica en los rezos.

Ahora en el manjar picante, y en el trato rudo y en la moza de partido, iba á conocer la otra jota; la que se canta en la mancebía y en el tablado; la que es grito, y es queja, y es desgaire sin reparos y es aperitivo para el vicio; la que teniendo un abuelo común con el polo, y la malagueña y la soleá de Andalucía, en los cánticos moros ha conservado de los dominadores nuestros la parte fiera y enérgica que enciende, como las coplas de mi tierra guardan la voluptuosa y suspirante que enerva y que desmaya...

Imagen 9: Revista Nuevo Mundo, 17 de octubre de 1895

Llegando al siglo XX, como baile, se enseñaba en Málaga en 1907 por Ana Martín en la Academia de Declamación de Málaga:

En calle Tomás de Cózar./ (del número no me acuerdo;/ en la casa situada/ frente a un colegio)/ Hay Academia de bailes/ andaluces y es lo cierto/ que sin saber dar un paso/ quisiera ser académico./ Allí enseña Ana Martín/ sevillanas y boleros,/ soleares, peteneras, jarabe, *jota*, jaleo,/ madrileñas con mantilla/ y muchos bailes flamencos [...]³².

La Sección Femenina de baile incorporó a la jota dentro del repertorio de bailes tradicionales que debían de ser rescatados y fomentados según los ideales del Régimen³³.

Actualmente la jota sigue presente en innumerables asociaciones de folclore de ámbito nacional, y se canta y baila en reuniones informales, fiestas señaladas y baile suelto a cargo de cuadrillas de músicos y aficionados. Citamos,

⁵³ Léase el trabajo de MURCIA GALIÁN, Juan Francisco: La construcción de la identidad musical tradicional en el franquismo, Edición Ayuntamiento de Murcia, 2019.

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 44 · Invierno 2023 ISSN 1886-9505 – www.sinfoniavirtual.com

12

³² VV.VV El Eco de la Memoria. El Flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX, Diputación de Málaga, Málaga en Flamenco, 2009. Pág. 120. La noticia apareció en el periódico La Unión Mercantil.

por señalar un importante encuentro anual, la fiesta de cuadrillas que se realiza en Barranda (Murcia) el último fin de semana de enero.

IV. La jota en las fuentes musicales

Sobre la antigüedad de la jota los musicólogos han establecido diferentes teorías, como Julián Ribera³⁴, quien afirmaba encontrar 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, estilo de formación posterior, como hemos dicho). Esta tesis ha sido rebatida por otros musicólogos, como es el caso del nombrado Miguel Manzano³⁵. Atendiendo a sus caracteres musicales, la jota puede emparentarse con los canarios³⁶ y también con algún tipo de fandango de la zona de Cádiz, con los que guarda ciertas similitudes.

Los ejemplos musicales más antiguos los tenemos en un manuscrito procedente de Ávila conservado en la Biblioteca Nacional (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 ternario³⁷, con práctica de hemiolia clara en el primer ejemplo³⁸:

_

³⁴ 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.

³⁵ MANZANO, *La jota como...*, *Op.Cit.* Pág. 446.

³⁶ Según el testimonio de 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.

³⁷ 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 copiada de ESSES, Maurice: *Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17TH and early 18Th Centuries, 3 Vols*, Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1992. Págs. 377 y 378. La fecha de estas jotas no es exacta.

³⁸ Bernat Jiménez muestra ejemplos análogos a éste en su obra Ritmo y Compás. Análisis musical del flamenco. Estructura métrica y articulación rítmico-armónica de los géneros acompasados, Atril Flamenco 2015, págs. 231-234, en los que analiza la polimetría de la jota. Recomendamos acudan a su trabajo para mayor profundización.

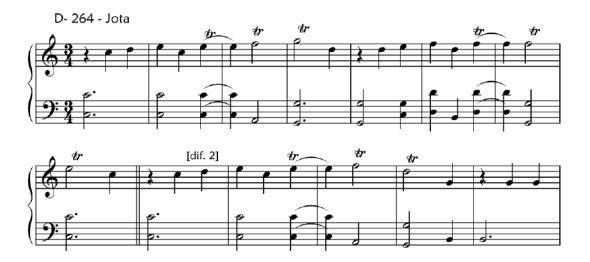


Imagen 10: Transcripción de la jota del manuscrito Cifras para arpa

Otro documento donde aparece la jota es el *Libro de diferentes cifras* de 1705, donde encontramos una escrita en compás binario simple³⁹, caso extraño cuando lo común ha sido pensar que este estilo era ternario⁴⁰. Esta es nuestra transcripción:



Imagen 11: Jota del manuscrito Libro de diferentes cifras

Este ejemplo es casi treinta años más joven que el de Santiago de Murcia conservado en el *Códice Saldívar* (ca.1732). Podemos planteamos si podría ser esta fuente 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 Murcia⁴¹, la forma más común:

³⁹ La hemos realizado en 2/4 en lugar del 2/2 indicado. Maurice Esses la transcribe en ternario (*Dance and instrumental diferencias... Op. Cit.* Vol II. pág. 377) porque asume que es una equivocación (Vol I. Pág. 651), aunque claramente indica el manuscrito binario. Veremos más adelante cómo en Sudamérica algunas jotas se escriben en binario.

⁴⁰ 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 como...*, *Op.Cit.* Pág. 50.

⁴¹ Transcripción copiada de 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. Pág. 135. Maurice Esses, incorpora otras dos jotas muy semejantes a

La Jota



Imagen 12: Jota de Santiago de Murcia procedente del Códice Saldívar

Pensando en si 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)



Imagen 13: Jota escrita en compás binario compuesto

Pero creemos que el proceso fue inverso, es decir, del ritmo ternario al binario, ya que en Sudamérica hemos localizado jotas escritas en ritmo binario. La

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.

binarización de ritmos ternarios en la América hispana es común en muchos cantos y danzas⁴². Este es un ejemplo venezolano con ritmo binario⁴³:



Imagen 14: jota de Venezuela

En 1754, Pablo Minguet e Yrol publica una *jota por el cruzado* (Re Mayor) con un rasgueo que bien podría escribirse en 6/8⁴⁴, y que ya coincide con la forma actual popular⁴⁵:

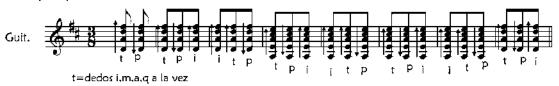
⁴² Recomendamos la obra de PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio: *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Ediciones Casa de las Américas, Cuba, 1986.

⁴³ 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)

⁴⁴ Transcripción nuestra. Reglas y Advertencias generales, Madrid, 1754. BNE M/891.

⁴⁵ La opción del redoble del pulgar dada por Minguet coincide con el ritmo localizado por Manzano como la forma más usual para la jota. *La jota como género...*, *Op.Cit.* Pág. 235.

La jota por el cruzado



alternativa rítmica sugerida por Pablo Minguet



Imagen 15: Jota por el cruzado de Pablo Minguet

El siglo XIX verá nacer numerosas ediciones de partituras de jotas, ya sea para guitarra o piano, los instrumentos principales, aunque también para voz y orquesta, muchas de ellas calificadas de jota aragonesa, la variante más popular. Por citar algunas, debemos destacar las versiones de guitarra de Tomás Damas⁴⁶, Julián Arcas⁴⁷ y Francisco Tárrega⁴⁸, quien recoge el legado del anterior, pero hay muchas más⁴⁹. Destacamos para piano las diferentes composiciones de Florencio La Hoz (1815-1868).

Por supuesto, en el género lírico la jota tendrá igualmente presencia, sobre todo en la zarzuela, dentro del conocido como «género chico», como *Gigantes y Cabezudos* (1898, Manuel Fernández Caballero), ambientada en Zaragoza, *La gran vía* (1886, Chueca y Valverde) en Madrid y *La alegría de la Huerta* (1901, Chueca) en Murcia; pero también en óperas como *La Dolores* (1895, Tomás Bretón) con la «Jota de la Dolores» como una de las más famosas.

También hay registros de jotas cantadas a cargo de artistas flamencos como Antonio Pozo «El Mochuelo», en cilindros de cera de finales del siglo XIX,

⁴⁶ Gran introducción y jota con variaciones, editada por Carrafa en 1860.

⁴⁷ Julián Arcas la interpreta ya el 4 de mayo de 1854 en el Salón de las Postas Peninsulares de Madrid. RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: «El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico». Conferencia impartida en el XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco, Málaga, 2008. [En línea] Jondoweb.

http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html [Consulta: 15 de septiembre de 2021] págs. 16-28.

⁴⁸ El manuscrito más antiguo de Tárrega con una Jota es de 1872. La jota está presente en sus conciertos desde 1880. RIUS ESPINÓS, Adrián: *Francisco Tárrega (1852-1909)*. *Una biografía documental* Orphenica Lyra Segobricensis, Segorbe (Castellón), 2018. Pág. 405.

⁴⁹ Citamos a Trinidad Huerta, Antonio Cano, Matías de Jorge Rubio, Antonio Jiménez Manjón y Luis de Soria.

y luego en discos planos de 78 r.p.m⁵⁰. Igualmente de La Rubia, Paca Aguilera, o el Niño Medina.

V. Jota y Fandango

Al respecto de la influencia de la jota en el fandango, y su antigüedad, no hay unanimidad. Hay quien dice que las jotas se originan a partir del fandango⁵¹ y también los que dicen que el fandango deriva de la jota⁵². Como dice Miguel Manzano, ni los unos ni los otros terminan por presentar pruebas concluyentes. Es evidente que hay influencias de uno en la otra, lo que él llama «jotas afandangadas» por un lado y «fandangos ajotados» por otro, sin embargo, los elementos musicales que Manzano encuentra similares están en el ritmo, y concluye que no hay todavía trabajos sobre el fandango lo suficientemente completos como para poder aclarar ésta y otras cuestiones para estos cantos⁵³.

La jota tiene dentro de sus diferentes esquemas rítmicos para el canto, éste⁵⁴:



Imagen 16: Esquema rítmico de un canto de jota

Este es el esquema rítmico básico del canto del fandango⁵⁵:

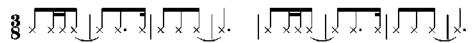


Imagen 17: Esquema rítmico básico del canto del fandango

Están muy relacionados entre sí, y este último, además, con el llamado «toque de Huelva» (aunque en valores de negras, más lento):



Imagen 18: Esquema rítmico básico del toque de Huelva

⁵⁰ Léase la obra de HITA MALDONADO, Antonio: El flamenco en la discografía antigua, Universidad de Sevilla, 2002.

⁵¹ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: «La canción tradicional española». *Folklore y costumbres de España*. T.II, Ediciones Merino, Madrid, 1988, Pág. 164. [1ª ed. Alberto Martín, Barcelona, 1931-33]

⁵² Julián Ribera en *La música de la jota aragonesa...*, Op. Cit. Pág. 67.

⁵³ MANZANO, *La jota como...*, *Op.Cit.* Págs. 407 y ss.

⁵⁴ *Ibíd*. Pág 184.

⁵⁵ *Ibíd.* Pág. 409.

Manzano recopila tres formas de escritura para el canto del fandango⁵⁶:

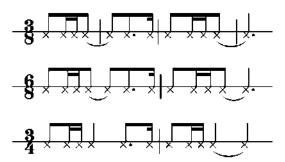


Imagen 19: Esquemas rítmicos del canto del fandango

A la hora de interpretar un fandango, Miguel Manzano señala que por un lado está el ritmo del canto, que debería representarse en 6/8, aunque admite también el 3/4, lo que supone un carácter polirrítmico. Por otro lado está el ritmo de los instrumentos que acompañan según los acentos indicados en la parte superior:

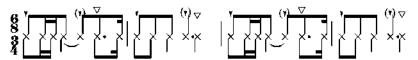


Imagen 20: Representación gráfica del polirritmo del fandango

Lo que produce en palabras de Miguel Manzano: «[...] una mezcla superpuesta de un ritmo binario 3+3, que acentúa la primera nota de cada grupo, con otra 2+2+2 que acentúa cada uno de los tres pares de figuras (corcheas [...])»⁵⁷. Manzano hace una observación muy importante al respecto del posible origen de este esquema rítmico del fandango, afirmando que procede directamente de la cuarteta octosilábica⁵⁸, antes de que la fórmula se ampliase con preludios e interludios instrumentales.

Si comparamos la escritura del fandango en 6/8 con una de las plantillas más comunes de la jota, la llamada por Miguel Manzano con el número V: *tipo fandango*, veremos que son prácticamente idénticas⁵⁹:



⁵⁶ MANZANO, *Mapa Hispano...*, *Op.Cit.* Pág. 662.

⁵⁷ *Ibíd.* Pág. 663.

⁵⁸ *Ibíd.* Pág. 662

⁵⁹ MANZANO, *La jota como...*, *Op.Cit.* Pág. 184.

Este ha sido el motivo de que unas y otras se hayan podido contaminar de elementos ajenos. Manzano habla del polirritmo del fandango como punto de unión entre él y la jota, afirmando que tanto uno como la otra han podido contaminarse gracias al ritmo común de algunas de sus modalidades de canto. Tanto la jota ha podido absorber el ritmo del fandango como pudo hacerlo el fandango en la misma medida⁶⁰.

La jota y el fandango fueron formas musicales diferentes, ya hemos visto que los patrones rítmicos de sus cantos son muy claros aunque puedan admitir leves variaciones. Miguel Manzano se inclina en pensar que la jota se definió antes que el fandango, ya que está más extendida, y 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 otros⁶¹.

Al fandango hay que considerarlo también como un género antes que un estilo concreto, porque una variedad de formas muy amplia bajo su término⁶². Sin embargo, en este caso, todos los ejemplos que con diferente nombre conocemos y asociamos con él, al estudiarlo de forma profunda encontramos menos definición, está más difuso, y parece evidente que se han depositado en él elementos de otros cantos, entre ellos algunos con tipología de jota. Por ejemplo podemos considerar el ejemplo cantado del «Fandanguito de Cádiz», que tiene tipología de jota, o el de Alburquerque⁶³. El por qué se llamó fandango a este canto jotesco podría parecernos un misterio, pero quizás se deba al significado genérico de *fandango* como reunión festiva y que esta forma se cantará en Cádiz en el siglo XVIII.

Una de las hipótesis que planteamos en anteriores trabajos⁶⁴ era que la jota, siendo según parece una forma más antigua que el fandango, pudo transformarse en «futuros fandangos» por influencia del son que entró desde las Indias con el nombre de «fandango», teniendo gran repercusión sobre todo en el sur, ya que es donde se manifiesta con mayor protagonismo. El sistema armónico del fandango del siglo XVIII parece que sirvió para armonizar cantos de tipo modal, como lo fueron muchas jotas que se hacían con acompañamiento generalmente de flauta,

⁶⁰ MANZANO, *Mapa Hispano...*, *Op.Cit.* Pág. 673. Señala multitud de casos de jotas con la plantilla rítmica tipo V del fandango en el norte peninsular.

⁶¹ Ver al respecto el libro antes mencionado de Miguel Manzano sobre la jota.

⁶² Recomendamos nuestro estudio sobre el género del fandango en Génesis Musical del Cante Flamenco... Op. Cit. Págs. 187 y ss.

⁶³ Pueden estudiarse en la misma obra anterior. Págs. 239 y ss.

⁶⁴ «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/132281/122571 [Consulta: 23 de agosto de 2021].

pandereta o tamboril, originando nuevas variedades que pudieron llamarse «fandangos» desde entonces, transmitiéndose con ese nombre hasta la actualidad. Creemos que en cierta forma puede confirmarse esta hipótesis, ya que como demuestra Miguel Manzano, los elementos rítmicos comunes del canto lo permiten, ya que el canto del fandango ha conservado más o menos invariable su estructura rítmica, basada en un ritmo ternario de agrupación binaria. Coincide en este aspecto con uno de los tipos de jota más extendidos en la Península.

Al respecto de la forma cantada de las coplas en el género del fandango, donde se repite por lo general el segundo, encontramos que la repetición de versos es igualmente señala por Manzano en el género de la jota⁶⁵. También explica Manzano que el comienzo por el segundo verso;

[...] tiene el valor de sugerir, de servir al intérprete como medio de insinuarse, antes de comenzar en serio echar una copla. Es como si el cantor jugase a la adivinanza, a captar el interés del oyente, al tiempo que hace un tanteo de entonación, para seguir con toda seguridad y fuerza a partir de A-a.

El comienzo por el segundo verso de la cuarteta, sobre todo cuando ésta es de contenido jocoso, festivo o picante, crea una especial relación oculta entre el intérprete y los que lo escuchan. Al comenzar el canto con una expresión que carece de sentido, por el segundo tramo de una frase cuyo comienzo se omite para decirlo acto seguido, el cantor provoca una especie de complicidad con los oyentes. Quienes no conocen la copla se preguntan ¿por dónde saldrá éste?, mientras que aquellos que la saben mueven la cabeza y se miran como diciendo: ya sé por dónde vas, ya te veo venir [...]⁶⁶.

Para finalizar este apartado sobre la jota y el fandango señalaremos que el toque «por alegría» o «por alegre» (como primero se dijo) pudo salir de un canto con tipología de jota que se practicaba en la zona de Cádiz bajo el nombre de «fandanguito de Cádiz». También tenemos un ejemplo de jota Castellana de Sepúlveda (Segovia)⁶⁷ con patrones melódicos semejantes a las alegrías flamencas que nos sirve para apoyar esta hipótesis, tema que será ahora desarrollado.

_

⁶⁵ La jota como... Op.Cit. Pág. 219. Aunque no coincide la estructura melódica y de versos.

⁶⁷ Forma parte de la *Magna Antología del Folklore Musical de España* realizada por el profesor Manuel García Matos, Hispavox, 1978. Ref. 60.102, Cara 3, Banda 4.

VI. La jota y el flamenco

Dentro del género flamenco podemos encontrar diversos elementos musicales que pueden relacionar algunos estilos flamencos con el género de la jota. En concreto, la jota ha sido base de formación de las conocidas Alegrías de Cádiz.

Al respecto del cante, varias fuentes relacionan a Enrique el Mellizo con una posible paternidad de las alegrías a partir de una jota que se cantaba en Cádiz con la letra «La Virgen del Pilar dice...» y que pudo divulgarse a raíz de su paso por la ciudad de unos viajeros aragoneses. José Blas Vega entrevistó al cantaor gaditano Aurelio Sellés nacido en 1887:

Blas Vega.- [...] eso que ha cantao usté, eso es la jota de Cádiz.

Aurelio Sellés- Esa es la jota de Cádiz.

B.V.- O sea que es una cosa bastante moderna.

A.S- Sí, bastante moderna. Eso se cantaba allá por el año mil novecientos cuatro o cinco, o por ahí, que era yo un chiquillo.

B.V.- Bueno, pero eso no lo cantaba ya Enrique el Mellizo.

A.S.- Sí, lo cantaba, porque venía aquí una mujer cantando por las calles con su marido y dos niños:

[Que no quiere ser francesa / la Virgen del Pilar dice]

 $[\ldots]$

Con un triángulo. Y dijo Enrique: «Eso lo canto yo para que lo bailen», y salió Enrique cantando:

No quiere ser francesa La virgen del Pilar dice

Usted comprende que viene a ser lo mismo que la jota que yo he cantao antes, viene a ser poco más o menos.

B.V.- Entonces el creador de eso fue Enrique el Mellizo [...]⁶⁸.

⁶⁸ BLAS VEGA, Conversaciones flamencas... Op.Cit. Págs. 70-74

Pericón de Cádiz (1901-1980) es otro cantaor que describe el origen de las famosas alegrías a partir de la jota:

La Virgen del Pilar dice/que no quiere ser francesa [...] eso fue de un matrimonio con una niña que llegaron a Cádiz cantando la jota, y Enrique el Mellizo se iba detrás de ellos a escucharles. Y de ahí es donde sacó él las alegrías de Cádiz⁶⁹.

También el cantaor Rafael Pareja de Triana (1877-1965) relata un episodio semejante:

Las Alegrías modernas no son ni más ni menos que una Jota que «arregló» el gran Enrique «El Mellizo», de Cádiz, haciendo una creación, pero con su aire peculiar y sus compases, que tampoco son los de las Alegrías que hoy se cantan. Hoy no se cantan bien las Alegrías del Mellizo, pues el único que lo hace es Aurelio «El Tuerto», de Cádiz [Aurelio Sellés], muy buen cantaor de fiestas⁷⁰.

El profesor García Matos realizó un estudio comparado en el que evidencia el parentesco musical entre la jota y las alegrías⁷¹, y nosotros también realizamos otro hace unos años⁷² que traemos a colación aquí.

Dentro de las grabaciones que el profesor Manuel García Matos realizó por toda la geografía española, tenemos en Sepúlveda (Segovia) un canto de jota muy similar al cante de las alegrías⁷³. Presenta esta jota dos de los modelos de cante más típicos. Este es el primero:

⁶⁹ GAMBOA, José Manuel: *Una historia del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid, 2005. Pág. 326.

⁷⁰ RONDÓN RODRÍGUEZ, Juan: Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana, Colección Demófilo, Ediciones La Posada, Córdoba, 2001. Págs. 49-50.

⁷¹ GARCÍA MATOS, Manuel: *Sobre el flamenco, estudios y notas*, editorial Cinterco, Madrid, 1984. Págs .63 y ss.

⁷² CASTRO, Génesis Musical... Op.Cit. Págs. 1227 y ss.

⁷³ Magna Antología del Folklore Musical de España, 1978. Hispavox 60.102. Cara 3, Banda 4. «Jota Castellana (Sepúlveda, Segovia)» Está en Re Mayor con cejilla III.

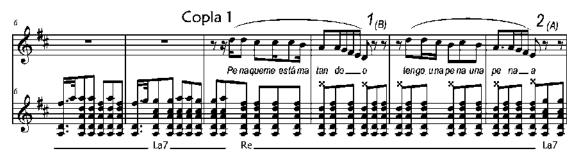


Imagen 22: Dos primeros incisos melódicos de una jota de Sepúlveda

Que se corresponde con este modelo flamenco⁷⁴:

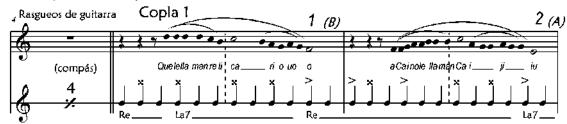


Imagen 23: Dos primeros incisos melódicos (tercios) de un cante por alegrías

Aurelio Sellés no cae en el I grado, reposa la voz en el III grado, aunque esta diferencia no es muy importante. Aflamenca el estilo con una mayor libertad rítmica en la melodía, tanto en los pulsos de entrada como en el ritmo interno. Este aflamencamiento se hará más patente en el segundo modelo.

Este es el segundo canto de jota:

Copla 3

La que e chà Cris to en el al to o y, a llà va la des pe di de (entra tarde el golpe) x

Re

27

2 (A)

3 (B)

27

2 (A)

3 (B)

27

2 (A)

Re

Re

Imagen 24: Incisos melódicos 1-3 del tercer canto de la jota de Sepúlveda

_

⁷⁴ Alegrías Clásicas «Que le llaman relicario», en la voz de Aurelio de Cádiz, Hispavox 1962, HH 16-345. Lo hemos transportado a Re Mayor para su comparación. El original está en C.IV Do Mayor. El ritmo interno de este cante flamenco es libre, por ello no transcribimos las duraciones exactas.

Su versión flamenca:

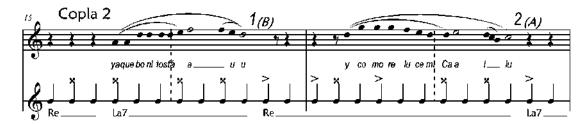


Imagen 25: Incisos melódicos 1-2 de la segunda copla del cante por alegrías

El inciso 5º de la jota:

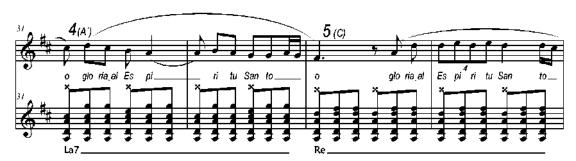


Imagen 26: Inciso 5º de la jota

Se corresponde con el mismo 5º de las alegrías:

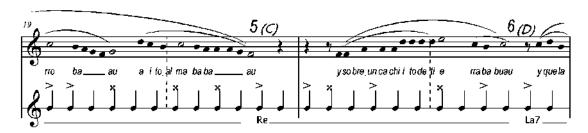


Imagen 27: Inciso 5º de las alegrías

Las diferencias melódicas no son tan importantes como para no dejar en evidencia la relación de estas jotas con los dos cantos por alegrías⁷⁵. Coinciden igualmente en número de incisos: 7, y en estructura melódica: BABABAB, salvo el

SINFONÍA VIRTUAL · EDICIÓN 44 · Invierno 2023

ISSN 1886-9505 - www.sinfoniavirtual.com

⁷⁵ Faustino Núñez señala otros ejemplos en el apartado de las alegrías de su Web *Flamencópolis*, como el de El Niño Medina, quien tiene grabada una jota con desarrollo melódico cercano a algunas alegrías. Podemos escucharlo en los primeros incisos melódicos con los versos: «Al puerto de Guadarrama / tengo que subir» en una grabación de 1910 (Zonophone 552148). [En línea] https://flamenco.plus/flamencopolis/antecedente/jotas [Consulta 26 de diciembre de 2022]

inciso 6° de la segunda copla. Aurelio Sellés remata cada copla con uno de los juguetillos⁷⁶ más frecuentes en el flamenco. En este aspecto, también las jotas se suelen rematar con estribillos de similar forma a como hacen las alegrías, lo que supone otro factor en común a tener en cuenta.

Manuel García Matos recoge otras jotas de José Inzenga: *Jota Valenciana*, de 1888⁷⁷; y de Lázaro Núñez Robres: *Canto Aragonés*, de 1866⁷⁸. Este segundo ejemplo presenta la famosa letra «La Virgen del Pilar...», apuntada antes como punto de partida de las alegrías de Cádiz por mediación de El Mellizo. Siendo de origen aragonés letra y melodía, es un dato muy importante a favor de la tradición oral como fuente válida, confirmada tras el estudio musical. Además, la fecha de recopilación de este canto coincide con el estreno de la zarzuela anterior *La Jota aragonesa* de 1866, donde también aparece esta letra, lo que supone tener que admitir una gran popularidad de esta jota por entonces, cuando El Mellizo tenía 18 años.

Al respecto de la guitarra, podemos encontrar diversas referencias a la inclusión de elementos musicales de la jota en este estilo flamenco, como en las falsetas que interpretaba el guitarrista Paco el de Lucena:

[...] Paco el de Lucena envenenó la preciosísima alegría con estribillos de jotas, polcas y valses exóticos para sus pirotécnicas falsetas.

El Heraldo de Madrid, 27 de septiembre de 1902⁷⁹.

Aparte de los nombrados guitarristas Tomás Damas, Julián Arcas y Francisco Tárrega, el guitarrista clásico-flamenco Rafael Marín publicó igualmente una jota⁸⁰, la cual no incluyó en su famoso método de guitarra de 1902, acaso porque este estilo no era considerado flamenco, evidentemente.

VII. Jotas y jaleos

Dentro de los llamados *Jaleos*, amplio género musical desarrollado a lo largo de todo el siglo XIX, hubo variantes relacionadas con lo que entendemos como

⁷⁶ Especie de estribillo corto que se usa para cerrar diferentes coplas.

⁷⁷ INZENGA, José: Cantos y bailes populares de España. Valencia, Madrid, 1888. Pág. 32.

⁷⁸ NÚÑEZ ROBRES, Lázaro: La música del pueblo, Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn... Calcografía de Echevarría, Madrid, 1866. Pág. 84. ⁷⁹ RODRÍGUEZ, Alberto: Flamenco de papel, entrada del 17 de enero de 2010 [En línea] http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2010/01/tientos-asturianos.html [Consulta 14 de septiembre de 2021]

⁸⁰ Gran jota aragonesa para guitarra por música y cifra obra de los mejores autores y recopilada por Rafael Marín. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, ca. 1902.

«toque por alegrías». En diversas partituras de estos jaleos publicadas en el último cuarto del siglo XIX podemos localizar falsetas con tipología de jota. Por ejemplo, en la conocida como *Colección Palatín* (ca.1875), en una pieza que nosotros atribuimos a Julián Arcas, el *Jaleo por punto de fandango*, aparece en su parte final unos *Juguetes de la Rosa*, composición claramente basada en un baile por alegrías, con falsetas construidas bajo la influencia clara de la jota que abre la colección de partituras (cc. 199 y ss.):



Imagen 28: Falseta de la sección Juguetes de la Rosa con influencia musical de la jota

Por otra parte, este peculiar ritmo coincide con similares fórmulas interpretadas en las jotas por el tamboril⁸¹:



Imagen 29: Ritmo de tamboril en la jota

Vamos a escribirlo con valores más largos:



Imagen 30: Ritmo de tamboril en valores de negra

El ritmo del jaleo en las partes de rasgueo coincide con uno de los patrones más usados en la jota, y aunque esté escrito en 3/4 marca claramente un ciclo de dos compases, que bien se podrían escribir en 6/4.

La sección comentada de los Juguetes puede relacionarse con la 3ª variación de la *Jota por Arcas* que abre la Colección Palatín (cc. 53 y ss.). Incluso si nos fijamos en los cc. 93 y ss. de la jota (7ª variación) y los cc. 190 y ss. (4ª falseta) de los *Panaderos* (baile por alegrías) de la misma colección, veremos que es exactamente la misma música.

_

⁸¹ MANZANO, La jota..., Op.Cit. Pág. 281.

Compases 53 y siguientes de la *Jota* de Arcas de factura musical semejante al anterior pasaje de los Panaderos (ver ejemplo arriba):



Imagen 31: cc. 53 y siguientes de la Jota de Arcas

Compases 93 y siguientes de la *Jota* de Arcas (7ª variación):



Imagen 32: cc. 93 y siguientes de la Jota de Arcas

Y compases 190 y ss. (4ª falseta) de los "Juguetes de la Rosa" en el *Jaleo por Punto de Fandango*:



Imagen 33: cc. 190 y ss. de los "Juguetes de la Rosa" en el Jaleo por Punto de Fandango

Como vemos, es exactamente la misma falseta⁸².

_

⁸² Javier Suárez Pajares considera que tan solo la *Jota* de la "Colección Palatín" puede atribuirse a Arcas, afirmando que el resto de las obras no son de Arcas. Aunque no explica el por qué no lo son. Conferencia: "La guitarra andaluza de Julián Arcas: una nueva música para una nueva guitarra", 11 de junio de 2021, *IV Jornadas Antonio de Torres*. [En línea] https://youtu.be/aEAgnc-Ic-0 [Consulta 2 de febrero de 2022] min. 11:20. Esta falseta evidencia que alguna relación tiene que haber entre Julián Arcas y los

La continuidad de esta música la podemos encontrar en obras posteriores. Como la *Jota y jaleo para guitarra*⁸³ publicada por la casa editora Enrique Bergali en Sevilla, en la que aparece un «Jaleo flamenco». Por sus fraseos musicales recuerda al *Jaleo por punto de fandango*, aunque su escritura aparece en 3/8 con cambio armónico en el primer tiempo del compás.



Imagen 34: Jaleo Flamenco. Casa Bergali de Sevilla. Hacia 1899

Algo más tarde, el mencionado Rafael Marín ya nos deja en 1902 una partitura de *Alegría* en *La Mayor*⁸⁴ en la que encontramos ya todos los elementos musicales del toque por alegrías actual. Algunas falsetas evidencian de forma clara la influencia de la jota, por ejemplo desde el último sistema de la página 98 hasta el final de la página 100. Estas falsetas son muy parecidas a las comentadas en los "Juguetes de la Rosa" del *Jaleo por Punto de Fandango* de la Colección Palatín. Por ejemplo, pasaje de las *Alegrías* de Rafael Marín (final p.98 y ss. Entre corchetes):



Imagen 35: Alegrías de Rafael Marín. 1902. Final p.98 y ss.

Panaderos y el Jaleo por punto de fandango, no sólo la Jota. El Pot-purri Malagueño es una adaptación para guitarra de una obra de Mariano Taberner para piano, arreglo que igualmente pudo hacer Arcas. Para profundizar en este aspecto léase mi *Op.Cit.* "Lo último de Julián Arcas..." y "La Rondeña de Granada del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano". Revista de reflexión musical Sinfonía Virtual nº30, p. 54. [En línea] https://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/murciano.pdf [Consulta 14 de febrero de 2022]

⁸³ BC 2010-Fol-1688. Estudiada en nuestra tesis doctoral Formación musical del cante flamenco en torno a la figura de Silverio Franconetti (1830-1889), universidad de Murcia 2014, p.419 y en Génesis Musical del Cante Flamenco...Op.Cit. Pág. 485.

MARÍN, Rafael: Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902. Edición facsímil realizada por Ediciones de La Posada, Córdoba, 1995. Pág. 98 y 99.

Pasaje similar en la 2ª Falseta de los "Juguetes de la Rosa" del *Jaleo por punto de Fandango* (entre corchetes):



Imagen 36: "Juguetes de la Rosa" del Jaleo por punto de Fandango. 2ª Falseta.

Alegrías de Rafael Marín (tras el rasgueado, entre corchetes):



Imagen 37: Alegrías de Rafael Marín. 1902. Final p.99

1ª Falseta "Juguetes de la Rosa" del Jaleo por punto de Fandango:



Imagen 38: "Juguetes de la Rosa" del Jaleo por punto de Fandango. 1ª Falseta

VIII. Jota y Petenera

La petenera es un estilo musical que tiene en sus variantes mexicanas los modelos más antiguos (1828)⁸⁵. En las variantes más populares cantadas hoy en México, los estilos jarocho y el huasteco⁸⁶, podemos analizar la naturaleza musical del canto, el cual permite un acompañamiento en compás binario compuesto (6/8) o ternario (3/4), según las células rítmicas que aparezcan en la voz. Esto dará origen a una hemiolia que observaremos en el acompañamiento, lo que hace posible una escritura en compás alterno (6/8-3/4), aunque no será constante, algo que sí ocurrirá en los ejemplos flamencos. En este ejemplo de petenera jarocha⁸⁷ podemos aplicar el compás alterno en los tercios pares:

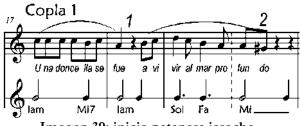


Imagen 39: inicio petenera jarocha

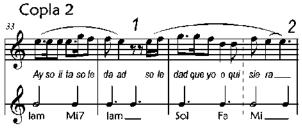


Imagen 40: inicio copla 2 petenera jarocha

La plantilla rítmica de las dos coplas coincide con un patrón de canto de jota, en concreto con el calificado por Miguel Manzano como tipo II, en el que «Se anticipa la sílaba final del primer verso de la cuarteta octosilábica a la segunda-

⁸⁵ Caecilia Mainz: Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, Volumen 7. Schott, 1828.

⁸⁶ La petenera huasteca se distingue por interpretarse con violín e instrumentos rasgueados. La jarocha, se interpreta de forma punteada. REYES ZÚÑIGA, Lénica: *La Petenera en México: hacia un sistema de transformaciones*, Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pág. 203. Puede consultarse en [En línea] http://www.gerinel.org/index.php/es/publicaciones-3/tesis/43-la-petenera-en-mexico-hacia-un-sistema-de-transformaciones [Consulta 14 de septiembre de 2021] Pág. 169.

⁸⁷ Cantada por Patricio Hidalgo en el Cd *Los Impossibles*. L'Arpeggiata. Crisitina Pluhar. Naïve, 2006. V 5055. La fecha de esta petenera no la puedo precisar. En conversación mantenida con Christina Pluhar sobre la datación del documento manifiesta que desconoce la antigüedad de este canto tradicional. El modelo cantado parece responder a un tipo de petenera jarocha en base al trabajo de Lénica Reyes.

fracción corchea del primer tiempo del segundo compás. Tal desplazamiento origina un ritmo continuo de subdivisión binaria»⁸⁸:



Otras peteneras españolas, como la petenera «antigua» recogida por el profesor Francisco Rodríguez Marín⁸⁹ se presenta sin armonización, con un patrón melódico en *do# frigio* que no parece tener relación con los modelos mexicanos ni con las peteneras popularizadas por autores como Isidoro Hernández y otros. Quizás responda a un patrón verdaderamente popular, como el recogido por Núñez Robres⁹⁰, que también practica un mofo *frigio* melódico. Esta es la petenera de Rodríguez Marín:



Imagen 42: Petenera antigua recogida por Rodríguez Marín

La estructura rítmica del ejemplo de Marín está relacionada con patrones de cantos de jota y fandango que también encontramos en el canto conocido como «paño moruno». Cantos de jota calificados como patrón VI por Manzano⁹¹:



⁸⁸ MANZANO, *La jota como... Op.Cit.* Pág. 179. Esa anticipación aparece aquí en la copla 2ª.

⁸⁹ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos Populares Españoles*, edición de Enrique Baltanás, Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005. Pág. 881. Indica que la melodía puede escucharse en lugares diversos, lo que supone considerar que estaría bastante popularizada.

⁹⁰ NÚÑEZ ROBRES, La música del pueblo..., Op.Cit. Pág. 75.

⁹¹ MANZANO, La jota como... Op.Cit. Pág. 186.

Quizás este ejemplo recogido por Rodríguez Marín responda a un canto de jota o de fandango adaptado al acompañamiento de la petenera (6/8-3/4) con el añadido «nena de mi corazón». Su desarrollo melódico está muy cercano a estos cantos, si nos fijamos en los principios y finales de los incisos. El primero tiene comienzo anacrúsico, correspondiéndose con la plantilla rítmica VI que señala Miguel Manzano (la que hemos puesto arriba). El segundo inciso se acerca a la plantilla I, calificada por este mismo autor como «tipo petenera»⁹²:

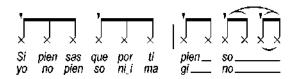


Imagen 44: Plantilla rítmica I de la jota, tipo "petenera", según Miguel Manzano

Explica Manzano que esta forma rítmica está muy difundida en otros géneros de aire lento, como rondas y tonadas. Fijémonos como Rodríguez Marín indica en la transcripción «Lento». También señala Manzano que, debido al metro octosílabo, el primer compás toma las 6 sílabas primeras del primer verso, y el siguiente las dos restantes, justo lo que ocurre en esta petenera.

Igualmente, su estructura en 7 tercios, o más bien 6, ya que los dos últimos versos van ligados en un descenso melódico continuo hacia el I grado, sugiere una relación con formas de canto de jota y fandango.

IX. Epílogo. La jota y su enseñanza.

Sin duda, las características musicales de la jota, tanto en su patrón rítmico melódico como en su acompañamiento y armonización, han tenido proyección en diferentes géneros musicales dentro del flamenco. Presente desde finales del siglo XVII, su relación con el género del fandango es más que evidente, al igual que en las clásicas alegrías de Cádiz. En otros estilos como el de la petenera parece la jota haber tenido una relación anterior en México, donde debió de asentarse y evolucionar a lo largo del siglo XVIII, originando nuevos géneros musicales con nuevas características.

Todos los estilos comentados presentan el ritmo ternario de agrupación binaria como base de su plantilla rítmica, generando diferentes variantes en forma de compás alterno 6/8-3/4, o con hemiolia o polirritmia. Su precedente más antiguo parece ser el Canario, estilo ya presente en el último cuarto del siglo XVI con el que comparte muchos elementos rítmicos y tonales⁹³.

-

⁹² *Ibid.* Pág. 176.

⁹³ Recomendamos los trabajos de Lothar Siemens «Orígenes y devenir del baile llamado "el canario" y «Origen y expansión del baile llamado "el canario"», reeditados en:

Sin embargo, la jota, como género de música popular, pese a su importante presencia en la música española ha estado relegada o un tanto olvidada de los estudios oficiales, como los conservatorios de música. El rechazo a este tipo de música, como igualmente ocurrió con el fandango y otras asociadas a las clases populares, consideradas inferiores, ruidosas y bullangueras por muchos académicos, ha supuesto un desconocimiento de su papel en la configuración de otros géneros musicales importantes en los que ha sido muy influyente. Léase en este sentido el relato de 1884, «El Pianista en el Café», publicado en el *Almanaque Cómico-Musical* de Madrid:

- -Señor don Ventura -le dijo- mucho siento tener que decirle que he recibido varias quejas por lo que usted tocó anoche.
- -¡Cómo!, ¡y eso que eché al aire todo mi repertorio compuesto de las mejores óperas!
- -Las óperas no las entiende nadie. Aquí se quiere música alegre. Seguidillas, jaleos, malagueñas, jotas, gallegadas y esas cosas.
- -Ah, señor Francisco de mi alma jeso es ruido nada más que ruido! [...]
- -Mire usted, todo eso es música celestial. Mis parroquianos tienen las orejas duras. Por lo tanto será necesario...
- –¡Nunca! Mis manos no se deshonrarán ¡Imposible, Sr. Don Francisco! ¡Todo un profesor de nota, como yo, *tocar fandangos*! ¿Qué dirán en el Conservatorio?⁹⁴

Sin embargo, la música popular ha sido fuente de inspiración para multitud de compositores a lo largo de la historia, no solo el flamenco ha bebido de su fuente. En el caso que nos ocupa de la jota, Miguel Manzano⁹⁵ explica cómo Glinka toma una jota aragonesa escuchada a un guitarrista en Madrid en 1845 para componer su *Capricho brillante sobre la jota aragonesa - Obertura española* nº1, y cómo Franz Liszt compone su *Rapsodia española* en 1863 basada igualmente en temas de jota. También Isaac Albéniz se acerca en tres obras a la jota, referenciando a «Aragón», en la *Suite española nº 1* (1886), «Zaragoza» en *Suite española nº 2* (1889) y *Navarra* (1907). Enrique Granados es otro compositor que utiliza la jota en sus *Danzas españolas* para piano (1892-1895); la nº 6 lleva el título de «Jota (Rondalla aragonesa)». Y por supuesto Manuel de Falla, quien lo hace en las *Siete canciones populares españolas* (1914), en la cuarta: «Jota», y en *El sombrero de tres picos* (1919) en su «Danza Final».

Por ello, es evidente que se hace necesario el conocimiento y estudio de estos géneros de música popular para comprender parte de nuestro pasado

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: Artículos escogidos de Musicología histórica y Músicas de tradición oral, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2019.

⁹⁴ ALONSO, Celsa: *La canción lírica española en el siglo XIX*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998. Pág. 366.

⁹⁵ MANZANO, La jota como... Op. Cit. Págs. 423 y ss.

musical y la importancia que estas músicas han tenido en nuestra historia. Hemos visto a lo largo de este trabajo cómo la jota está presente en repertorio de obras de guitarra, piano, voz lírica y otras instrumentaciones. Es importante que los maestros de música incorporen el estudio y práctica de estas músicas en sus programas académicos, para así apreciar y valorar nuestro interesante, plural y singular patrimonio musical.

Bibliografía

ALONSO, Celsa: La canción lírica española en el siglo XIX, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: Artículos escogidos de Musicología histórica y Músicas de tradición oral, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2019.

BERGALI, Enrique: *Jota y jaleo para guitarra* Biblioteca de Cataluña. BC 2010-Fol-1688.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: Génesis Musical del Cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti. Libros con duende, Sevilla, 2014.

Formación musical del cante flamenco en torno a la figura de Silverio Franconetti (1830-1889), Tesis Doctoral. Universidad de Murcia 2014.

https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/38638

«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° 4, Junio de 2011.

http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571

_____«La Rondeña de Granada del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano. Revista de reflexión musical Sinfonía Virtual nº 30.

https://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/murciano.pdf

DAMAS, Tomás: Gran introducción y jota con variaciones, Carrafa, 1860.

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

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

GAMBOA, José Manuel: Una historia del flamenco, Espasa Calpe, Madrid, 2005.

GARCÍA MATOS, Manuel: Lírica popular de la Alta Extremadura, UME, Madrid, 1944.

Cancionero popular de la provincia de Madrid, Instituto Español de
Musicología, CSIC, Barcelona, 1951-1960.
Danzas populares de España: Castilla la Nueva I, Extremadura I y Andalucía I,
Sección Femenina del Movimiento, Madrid, 1957, 1964 y 1971 respectivamente.
Magna Antología del Folklore Musical de España, Hispavox, 1978.
Sobre el flamenco, estudios y notas, editorial Cinterco, Madrid, 1984.
GIL, Bonifacio: Cancionero Popular de Extremadura. Dos tomos. Colección Raíces Nº1. Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz,
1998. Edición a cargo de Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano. [1ª

Cancionero popular de la Rioja, Instituto Español de de Musicología, CSIC, Barcelona, 1987.

Ed. 1931 (Tomo I) v 1956 (Tomo II)]

HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel REYES ZÚÑIGA, Lénica: «Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca». [En línea] Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa nº 4, Cádiz, 2011. http://www.flamencoinvestigacion.com/

HERREROS, Bretón de: "La Lavandera", Los españoles pintados por sí mismos, I. Boix. Editor. Madrid, 1843.

HITA MALDONADO, Antonio: El flamenco en la discografía antigua, Universidad de Sevilla, 2002.

HURTADO, Antonio y NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar: *La Jota Aragonesa*. Biblioteca de Cataluña. Signatura ATS -8-1384.

INZENGA, José: Cantos y bailes populares de España. Valencia, Madrid, 1888.

JIMÉNEZ DE CISNEROS, Bernat: Ritmo y Compás. Análisis musical del flamenco. Estructura métrica y articulación rítmico-armónica de los géneros acompasados, Atril Flamenco, 2015.

LARREA PALACÍN, Arcadio de: «Preliminares al estudio de la jota aragonesa», *Anuario Musical*, Vol. II ,1947.

LOMBÍA, Juan: El Teatro, origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas. Títulos de gloria con que cuenta la nación española para cultivarla con empeño. Causa principal de la anterior decadencia del teatro español y del abandono en que se halla actualmente; necesidad de organizarle; vicios de que adolece en el día; medios de estirparlos. Bases para una ley orgánica que fomente los progresos del teatro en todos sus ramos, sin gravar al erario. Imp. De Sanchiz. Madrid, 1845. BNE T/9815.

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

Cancionero Leonés, Diputación provincial de León. 1988-1991, 6 Tomos Mapa Hispano de Bailes y Danzas de Tradición Oral, Tomo I Aspectos Musicales. Asociación Española de Organizaciones de Festivales de Folklore, CIOFF España, Badajoz, 2007.

MARÍN, Rafael: Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902. Edición facsímil realizada por Ediciones de La Posada, Córdoba, 1995.

MARÍN, Rafael: Gran jota aragonesa para guitarra por música y cifra obra de los mejores autores y recopilada por Rafael Marín. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, ca. 1902.

MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: «La canción tradicional española». Folklore y costumbres de España. T.II, Ediciones Merino, Madrid, 1988, Pág. 164. [1ª ed. Alberto Martín, Barcelona, 1931-33]

MINGUET e YROL, Pablo: Reglas y Advertencias generales, Madrid, 1754.

MURCIA GALIÁN, Juan Francisco: La construcción de la identidad musical tradicional en el franquismo, Edición Ayuntamiento de Murcia, 2019.

NOROÑA, Gaspar María de Nava Álvarez, Conde de: *Poesías*, Madrid, por Vega y compañía, 1799-1800. 2 Tomos. Aparece en «La Quicayda», Canto VII, Tomo I

NUÑEZ, Faustino: Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808), Ediciones Carena, Barcelona, 2008

NÚÑEZ, Faustino: *El afinador de noticias* [En línea] http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es _____ Web *Flamencópolis* https://flamenco.plus/flamencopolis/

NÚÑEZ ROBRES, Lázaro: La música del pueblo, Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn... Calcografía de Echevarría, Madrid, 1866.

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

PLUHAR, Crisitina. Los Impossibles. L'Arpeggiata. Disco compacto Naïve, 2006. V 5055.

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

REYES ZÚÑIGA, Lénica: La Petenera en México: hacia un sistema de transformaciones, Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011. [En línea] http://www.gerinel.org/index.php/es/publicaciones-3/tesis/43-la-petenera-en-mexico-hacia-un-sistema-de-transformaciones

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.

RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: «El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico». Conferencia impartida en el XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco, Málaga, 2008. [En línea] Jondoweb.http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html

RIUS ESPINÓS, Adrián: Francisco Tárrega (1852-1909). Una biografía documental Orphenica Lyra Segobricensis, Segorbe (Castellón), 2018.

RODRÍGUEZ, Alberto: *Flamenco de papel*, [En línea] http://flamencodepapel.blogspot.com.es

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos Populares Españoles*, edición de Enrique Baltanás, Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005. Pág. 881.

RONDÓN RODRÍGUEZ, Juan: Recuerdos y confesiones del cantaor Rafael Pareja de Triana, Colección Demófilo, Ediciones La Posada, Córdoba, 2001.

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.

STEINGRESS, Gerhard: Y Carmen se fue a París, un estudio de la construcción artística del género flamenco (1833-1865), Ed. Almuzara, Murcia, 2006.

VARELA SILVARI, José María: *La música popular española*, Imprenta de Hermenegildo Mancebo, Mondoñedo, 1883.

VELAZ DE MEDRANO, Eduardo: La España. Diario Moderado, 18 de junio de 1848.

VV.VV. El Eco de la Memoria. El Flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX, Diputación de Málaga, Málaga en Flamenco, 2009.