



**LOS ROMANCES DE LOS GITANOS DE
EL PUERTO DE SANTA MARÍA. ESTUDIO MUSICAL A
PARTIR DE LAS GRABACIONES DEL ARCHIVO
PERSONAL DE LUIS SUÁREZ ÁVILA**

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA

Catedrático Flamencología

Conservatorio Superior de Música de Córdoba

Resumen

El repertorio romancístico conservado en El Puerto de Santa María por los gitanos es muy singular. Presenta en su faceta musical, la aquí estudiada, una gran riqueza y personalidad, muy vinculada con el canto flamenco. Este trabajo pretende mostrar y contextualizar las diferentes tonadas que se cantan en los diferentes romances, extraídas a partir del archivo personal del recientemente fallecido Luis Suárez Ávila, quien habría de realizar el estudio de los textos. Sirva esta investigación de homenaje al maestro portuense.

Palabras clave: romances, El Puerto de Santa María, gitanos, flamenco, Luis Suárez Ávila.

Abstract

The romance repertoire preserved in El Puerto de Santa María by the gypsies is very unique. In its musical facet, the one studied here, it presents great richness and personality, closely linked to flamenco singing. This work aims to show and contextualize the different tunes that are sung in the different ballads, extracted from the personal archive of the recently deceased Luis Suárez Ávila, who was to carry out the study of the texts. Serve this investigation as a personal tribute to the portuense teacher.

Keywords: romances, El Puerto de Santa María, gypsies, flamenco, Luis Suárez Ávila.

Fecha de recepción: 30/06/2023.

Fecha de publicación: 01/07/2023.

Los romances de los gitanos de El Puerto de Santa María. Estudio musical a partir de las grabaciones del archivo personal de Luis Suárez Ávila

*A Luis Suárez Ávila,
en su recuerdo*

Prefacio

El presente estudio musical surge del interés que mostré a Luis Suárez sobre varias modalidades de romances cantados por gitanos de El Puerto, en una visita a su casa en abril de 2019. Mientras charlábamos de flamenco, Luis me mostró varias grabaciones privadas, algunas en video, donde diferentes romances eran cantados con tonadas bastante flamencas. Tras percatarme de lo original del repertorio romancístico y discutir con Luis sobre su posible origen, le propuse realizar juntos un trabajo en el que él realizaría el estudio de los textos y yo la parte musical de los romances. Y así comenzamos. Mantuvimos un contacto muy fluido durante un año, hasta el comienzo de la dichosa pandemia, la cual dejó graves secuelas en el maestro portuense tras una de las vacunas que le causó importantes efectos secundarios, mermando bastante su salud. Le visité en varias ocasiones desde entonces, animándolo a luchar por su mejoría y a no rendirse, intentando retomar nuestro proyecto.

Pero no pudo ser, la marcha de Luis Suárez del mundo de los vivos el pasado 14 de abril ha truncado la posibilidad de terminar esta apasionante investigación juntos. Sigo solo, sin su compañía, sin su sabiduría y sin los cafés con cigarrillo que siempre nos acompañaban cuando iba a verle a su casa del Puerto de Santa María. Una gran pérdida la de Luis, porque nadie como él conocía este singular legado de romances, ni creo que nadie pueda sustituirle ahora, ni más adelante. A él va dedicada esta huérfana redacción que espero sirva para entender un poco mejor la música de este peculiar y especial repertorio romancístico de los gitanos portuenses que no habría conocido de no haber sido por él.

Gracias Luis. Por tu generosidad, por compartir tu sabiduría conmigo, y por hacerme partícipe de tu mundo flamenco.



Imagen 1. Luis Suárez. Fotografía de Pérez Ventana.

1. Los registros sonoros

Se seleccionaron 21 registros del archivo personal de Luis que enumeramos aquí:

1. Papagayos. Soleá la del Cepillo.
2. La Catalina. Soleá la del Cepillo.
3. Romance de la Monja contra su gusto. José Luis Suárez La O “Panete”.
4. Romance de la Monja contra su gusto. José de los Reyes “El Negro”.
5. Romance del Moro que retó a Valencia. Juan de los Reyes Pastor.
6. Bernardo al pie de la torre+Bañando está en las prisiones+Entrevista con el Rey. Juan de los Reyes Pastor.
7. Bernardo del Carpio, con cartas y mensajero. Juan de los Reyes Pastor.
8. Bernal Francés y El prisionero. Juan de los Reyes Pastor.
9. María Antonia+Muerte y boda contrastadas. José Luis Suárez La O “Panete”.
10. Romance de José Cándido. Juan de los Reyes Pastor.
11. Romance de Durandarte. José Luis Suárez La O “Panete”.
12. Romance Gerineldo. José Luis Suárez La O “Panete”.
13. Romance del Conde Grifos Lombardo. Juan de los Reyes Pastor.
14. Romance de la muerte de Durandarte. Juan de los Reyes Pastor.
15. Romance de la Monja contra su gusto. José Luis Suárez La O “Panete”.
16. Las quejas de Alfonso V ante Nápoles. José Luis Suárez La O “Panete”.
17. Las señas del Esposo. Juan de los Reyes Pastor.
18. Don Bueso y la Hermana cautiva. Giliana. José Luis Suárez La O “Panete”.
19. Reina y Hermana cautivas. José Luis Suárez La O “Panete”.
20. Gerineldo. José Luis Suárez La O “Panete”.
21. Torrijos, La peregrina (Rosas) y El maldito calderero. Juan de los Reyes Pastor.

En una primera aproximación musical a estos registros se puede observar un gusto por los aires flamencos relacionados con tonás y martinets en los romances cantados de forma libre, sobre todo lo que Luis llamaba como “tonada del Puerto”. También la Debla (quizás la llamada Toná de los pajaritos) y una variación de un tipo de martinete, aunque también hay otros aires de tonás menos elaboradas. En los romances acompañados con guitarra hay preferencia por la tonada conocida como Giliana. También se observan romances adaptados a aires de tangos, bulerías, bulerías de los Puertos y cantiñas. Uno de los ejemplos presenta acompañamiento musical por peteneras: el “Romance de la Monja”, pero nos parece inadecuado porque desvirtúa la rítmica interna del canto y debe ser,

además, una práctica reciente. Aunque la tonada pueda asemejarse en parte al cante de la petenera, no tiene ninguna relación histórica ni en lo musical, ni en lo textual, como veremos más abajo.

Las grabaciones están disponibles para su escucha en mi página web, en esta dirección: <https://www.guillermocastrobuendia.es/romances.html>. Están numeradas conforme a la ordenación anterior y correlacionadas con las transcripciones musicales. Cuando mencionemos alguna otra versión cantada del mismo texto, usaremos las letras a, b, c, etc. Seguida de la numeración asignada al romance, por ejemplo 5a, 5b, 5c, etc.

2. Estudio musical

Criterios de transcripción

Como en otros trabajos nuestros, los criterios de transcripción atienden a justificaciones musicales en relación al género propio de estudio y a su práctica musical. Los textos romancísticos suelen presentarse en forma de hemistiquios en trabajos especializados sobre lírica. Sin embargo, en cuanto a su forma cantada, pensamos que es más propia una presentación en forma de versos octosílabos, ya que muchos romances se encuentran fragmentados, o contaminados, y son propensos al olvido, mientras la melodía cantada da coherencia formal y expresiva al mensaje textual. Por ello elegiremos esta forma de escritura en nuestras transcripciones de los ejemplos seleccionados.

Separaremos los textos romancísticos en cada interpretación, según la música y el mensaje indiquen un final conclusivo o una pausa que separa la siguiente estrofa del romance -tal y como la entendemos nosotros- en caso de que tenga continuidad. En ocasiones habrá dos, o incluso tres romances diferentes en una sola interpretación, aunque lo habitual es un solo tema.

En cuanto a la estructura melódica, indicaremos las frases musicales, o “tercios” en el argot flamenco, con números al final de cada uno de ellos. No precisaremos la duración rítmica cuando el estilo no tenga una rítmica definida clara, lo que ocurre la mayoría de las veces en los estilos sin acompañamiento que más nos recuerdan al flamenco. En aquellos ejemplos en los que el ritmo claramente presenta una duración precisa y cíclica, así se mostrará, algo que ocurre por lo general en los aires más cercanos a la música popular de tradición oral o en los aires acompasados con la guitarra.

La parte de la guitarra no se muestra más que de forma esencial, tanto armonías como ritmo, puesto que en este trabajo nos centramos únicamente en el estudio de la parte cantada. No obstante, se darán algunas indicaciones sobre la guitarra.

No se han transcrito todas las melodías de los registros seleccionados, debido a que algunas están desafinadas, eligiéndose por ello otras grabaciones mejores. Igualmente tampoco se han transcrito algunas melodías de romances que

utilizan similares tonadas, por no aportar novedad en el estudio. Todas las transcripciones figuran al final del trabajo, antes de la Bibliografía.

Los Romances cantados de El Puerto de Santa María

1.- Papagayos. Soleá la del Cepillo. Grabación privada de Luis Suárez.

Soleá la del Cepillo canta dos coplas. La primera coincide con un canto que Melibea interpreta en *La Celestina*. La segunda es un juguéttillo o estribillo por bulerías sin aparente relación temática con el romance:

*Papagayos, ruiseñores
que cantáis por la mañana,
llevarle cartas a mi amante
que lo espero aquí sentada*

*Ay que no viene,
ay que no viene
si alguna pelandrusca,
me lo entretiene*

*Si alguna gachupona
me lo entretiene (variación al repetir)*

Si prescindimos del acompañamiento de guitarra, la primera copla tiene un arco melódico en modo *Mayor* basado en un ascenso hacia el VI grado y reposo en el II en el primer tercio, para ascender de nuevo al VI y retornar al I en el segundo tercio. Cada tercio se extiende en dos compases completos de bulerías en *Modo Mayor*. Este segundo tercio se repite y se enlaza con un juguéttillo o estribillo muy común en las bulerías. Ascende en el primer tercio hasta el VII grado y cadencia en el V, para retornar de nuevo al I grado en el segundo tercio. Se realizan los dos tercios en un compás de bulerías. Este juguéttillo cantado en modo *Mayor* es posible hacerlo en modo *frigio* y así lo hemos oído cantar con diferentes letras¹.

¹ Puede escucharse en las primeras grabaciones de *Bulerías* de Pastora Pavón (diciembre de 1909, Zonophone X-5-53026), y en las *Chufas* de El Pena (1908, Zonophone X-52323), con la letra “Los gitanitos de las estijeras”. Aunque estos no repiten el segundo

Hemos dicho antes que el estribillo no tiene relación temática aparente con la primera copla. Pero en *La Celestina*², la canción que canta Melibea tiene un estribillo que transmite el mismo mensaje de la protagonista, que se preocupa de una posible amante de Calisto:

*Papagayos, ruiseñores,
que cantáis al alborada,
llevad nueva a mis amores,
como espero aquí asentada.*

*La media noche es pasada,
y no viene.
sabadme si hay otra amada
que lo detiene.*

Por ello, quizás este estribillo ha sufrido una transformación y modernización en boca de los gitanos, presentando la fisonomía actual, y estemos frente a una canción que se remonta a finales del siglo XV.

No sabemos si el diseño melódico de lo que se canta en estas coplas se ha cantado tradicionalmente siempre así. O, quizás, si lo que ha ocurrido es que este texto se ha adaptado a un patrón melódico popular en época flamenca. La construcción melódica de este romance se ajusta a la de otros ejemplos de cantos de música tradicional, poco desarrollados melódicamente y basados en la repetición. En este caso, es posible que esta canción sobreviva adaptada a la interpretación de cantes por bulerías, formando parte de secciones más extensas en las que se interpretan coplas de diferente procedencia. Tanto la melodía de la primera copla como la segunda pueden utilizarse en una tanda por bulerías en tonalidad *Mayor*, según le convenga al intérprete, con diferentes coplas y temática distinta a la de aquí.

Algunos expertos³ consideran que el cambio métrico de estas dos estrofas indica que Melibea canta dos canciones distintas. Otros se inclinan por lo contrario. Nosotros, buscando fuentes musicales que contengan esta letra hemos

tercio, puede realizarse, algo que hace por ejemplo Enrique Morente en “Era en el mundo” (Disco *Iman*, Chano Domínguez. 2003, Sunnyside – SSC 1124).

² ROJAS, Fernando de: *La Celestina o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Imprenta de Leon Amarita, Madrid, 1822. Acto XIX. Pág. 356.

³ DEYERMOND, Alan: “La «Celestina» como cancionero” *Medievalia* N. 40, 2008. Universidad Nacional Autónoma de México. Pág. 86. [En línea] <https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/237> [Consulta 23 sep. 2019] pág. 93.

localizado dos: una en el *Cancionero de Upsala* y otra en Diego Pisador⁴. Este es el villancico que podemos encontrar en ambas fuentes:

*Si la noche hace oscura
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?*

*La media noche es pasada
y el que me pena no viene:
mi desdicha lo detiene,
¡que nascí tan desdichada!*

*Hácame vivir penada
y muéstraseme enemigo.
¿Cómo no venís, amigo?*

Teniendo en cuenta la temática de la canción original, en la que la amada canta en añoranza a su amado en la medianoche, no parece muy apropiado el *Modo Mayor* que presenta nuestra grabación. Lo propio sería un *modo menor*, el que está en las fuentes anteriores, que inspira más melancolía y sería más acorde con el espíritu de la canción⁵. Por ello, lo más probable, según nuestra opinión, es que la letra se haya adaptado a un patrón melódico más moderno, seguramente ya en época flamenca, y transmitido desde entonces en cantes por bulerías con la fisonomía actual. A esto añadimos que, como hemos dicho antes, los patrones melódicos de estas dos estrofas cantadas por Soléa la del Cepillo se utilizan en muchas otras diferentes estrofas y con diferente temática, por lo que no presentan originalidad melódica ni creemos que puedan remontarse a finales del siglo XV.

⁴ Aparece puesta en música a tres voces en las dos fuentes: Diego Pisador (¿1509?- 1557) en su *Libro de música de vibuela* (1552), y en el *Cancionero de Uppsala o del Duque de Calabria* (1556), atribuido a Francisco Guerrero (1528 - 1599). Ambas presentan la melodía en *modo menor*.

⁵ G. Yuri Porras sugiere el modo *frigio*, ya que “[...] se relaciona con el comportamiento melancólico, y por tanto con el «humor» del bilis negro”. En esta época, la bilis negra se reflejaba en el *modo frigio*, y se pensaba que se podía influir en los diferentes humores por medio de la música. Igualmente vincula esta canción a las *cantigas de amigo*, las cuales se cantaban mientras las amadas esperaban impacientes la llegada de su amado; y a su vez con la *Alborada*. En: “El Mal de amores y las canciones en las primeras dos «Celestinas»”. *Confluencia*. Vol. 24, No. 1 (Fall 2008), Texas State University. Págs. 139-151. Publicado por la Universidad de Colorado. [En línea] <https://www.jstor.org/stable/27923325> [Consultado 23 sep. 2019]

2.- La Catalina. Soleá la del Cepillo. Grabación privada de Luis Suárez.

LA CATALINA

*Si Catalina supiera
los caminos cómo están
no me mandaría por leña
ni al campo ni a trabajar*

*¡Ay! ponme la mano aquí
Catalina de mis entrañas
ponme la mano aquí
que la tengo fría como una jarra*

*¡Ay!, ponme la mano aquí
¡Ay!, ponme la mano aquí
¡Ay!, ponme la mano aquí*

*No me des tantos tormentos
que me estás martirizando
si a la memoria me traes
cosillas que estoy olvidando*

Estrillo: ¡Ay! ponme la mano...

*Si te han gustado mis ojos
ve y se los pides a mi madre
y si te dice que no
retírate y no te enfades*

Estrillo

Este primer cante presenta tonalidad *menor* (Cejilla V *la menor*). Y tiene todas las características rítmicas en la melodía para considerarlo un cante flamenco por tangos, por lo que no pensamos que tenga origen en una tonada de romance antiguo. Decimos esto porque es notoria la resolución rítmica de los tercios de forma anticipada antes del tiempo primero del compás, seña de identidad de las melodías de los tangos flamencos. Véase por ejemplo en la

primera copla el final del tercio 1 y 3, y los tercios 3, 4 y 5 del estribillo, que resuelven en el tiempo 4º del compás. También las acentuaciones de las sílabas de los versos cantados se resuelven en el tiempo 4º del compás. Igualmente es típico de los tangos el tresillo en el primer tiempo del compás, herencia del antiguo tango del siglo XIX conocido hoy como “tanguillo”. A cada estrofa le sigue un estribillo, el cual está igualmente en modo *menor* y con similar rítmica, concluyendo con la repetición del primer verso tres veces, utilizando la base melódica del descenso hacia el V grado y su armonización por medio de la conocida como cadencia andaluza.

ALBANÍA

*Estando un caballerito
en la Isla del León
se enamoró de una dama
que ella le correspondió*

*Que con el aretín
que con el aretón*

*Y la estaba enamorando
cuando el marido llegó
se ha bajado la escalera
muy malita de color*

*Que con el aretín
que con el aretón*

El segundo cante principia en *Modo Mayor* (Cejilla V *Mi Mayor*), pero modula en el segundo tercio al relativo *frigio flamenco* (*Mi frigio flamenco*). Consta de cuatro tercios rematados con un corto estribillo, o juguetillo, de un solo tercio en *Mi frigio flamenco*.

3- Romance de la Monja contra su gusto. José Luis Suárez La O “Panete”. Colección Testimonios Flamencos. CD 31. Pista 7.

Este canto recuerda en cierta forma a la petenera, aunque no lo es. A pesar de ello, el guitarrista le marca un toque claro de petenera. Internamente la melodía se estructura en compás de 2/4, aunque aquí Panete va con un aire tan libre que no lleva realmente compás. Se observa que poco a poco el guitarrista va metiendo el

compás al cantaor, acercándose el cantaor poco a poco a la cadencia que le marca la guitarra, pero no es así al principio. Finalmente, el cante se deforma para adaptarse a la cadencia de la guitarra.

El cante está en *la menor*, con uso de la sensible, y se estructura en dos tercios melódicos que se repiten. El último tercio tiene un adorno melódico para cerrar y volver al I grado, forma que encontraremos en otros romances y que no sabemos si quizás sea muy típico en El Puerto porque lo hacen diferentes cantaores en diversos cantes. Aquí aparece al final del verso cantado con el texto “muera yo sin profesión”, con la vocal “o”.

Solo coincide con la petenera en dos tercios, aun así, lo han titulado como “Corrido por peteneras” en la colección *Testimonios Flamencos* de la editorial Tartessos (1996). Seguramente porque el acompañamiento de guitarra hace las cadencias armónicas de la petenera, pero no así la voz. Nosotros no vemos muy adecuado este acompañamiento ya que no se ajusta a la rítmica natural del cante. En el siguiente ejemplo completamos el estudio de este patrón melódico y la petenera.

En el *Romancero Panhispánico*⁶ hemos localizado una fuente en *Málaga* que presenta una melodía que no está relacionada con nuestro ejemplo. Tampoco otra fuente que hemos encontrado en el *Cancionero Popular de Extremadura*⁷.

4.- Romance de la Monja contra su gusto. José de los Reyes “El Negro”. Magna Antología del Cante Flamenco. Vol. I. VI. Hispavox, 1982.

La melodía es casi igual a la de Panete, salvo el final del tercio 2 que tiene diferente arco melódico, cadenciando en la sensible, mientras Panete caía en el II grado. El tercio de cierre del final de cada sección es muy parecido al de Panete, salvo que El Negro lo elabora más, en tres semifrases melódicas en lugar de dos. El modo es *do# menor*. Esta versión, al no tener acompañamiento de guitarra, no está influenciada por su ritmo, por ello vemos más clara su construcción cercana a un 2/4, aunque igualmente sea el ritmo libre.

Debido a la fragmentación que presenta este romance la tercera estrofa tiene solo dos versos, utilizando la melodía que señalamos como (c), con dos semifrases melódicas en lugar de tres: las señaladas en la transcripción como (c1) y (c2). La última estrofa de tres versos realiza los tercios (a) y (c2) a la forma de Panete. También aparece aquí ese adorno final para volver al I grado en la conclusión de (c2).

⁶ FRAILE GIL, José María: *Romancero Panhispánico*, Diputación de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional. 1991. Cd. 5.1. Ver págs. 46 y 78.

⁷ GIL, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*. Dos tomos. Colección Raíces N°1. 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)]. Para este ejemplo del romance, Tomo II, pág. 698 para la transcripción musical y pág. 518 para el texto.

Al respecto de la posible relación de este romance con la petenera, o viceversa, y a su vez con una famosa canción supuestamente sefardí muy popular a finales del siglo XIX, hemos realizado una comparación con la grabación del turco Haim Effendi (ca.1907)⁸, y también con la melodía de petenera. Nos referimos a la canción “A la una nació yo”.

El canto de Effendi se acerca a un ritmo en 3/8, con ciclos melódicos de 3 compases, cuando estos romances se estructurarían en 4 compases de 2/4. Por ello, estos dos cantos no pensamos que tengan relación musical. Algo más se acerca el supuesto canto sefardí a la petenera, pero tampoco ésta sale de aquel, ni de estos romances. Francisco Rodríguez Marín recoge la letra de “A la una nació yo” en sus *Cantos Populares Españoles* (1882-83)⁹ por lo que estaba ya difundida en España antes de ser grabada en Estambul. A esto se suma que el recurrente verso “alma vida y corazón”, muy frecuente en polos y peteneras en el siglo XIX, no está en el romance y sí en el canto sefardí, lo que podría indicar que éste último puede ser una derivación de algún canto relacionado con polos y peteneras decimonónicas españolas.

No pensamos que estos romances hayan podido ser base para el origen de la petenera, aunque pueda haber elementos melódicos comunes. Tampoco el canto sefardí, el cual pudo ser una adaptación de moda en el siglo XIX exportada, tal y como sugeríamos en un anterior trabajo¹⁰ y como igualmente concluye Edwin Seroussi en una investigación suya que recomendamos leer¹¹.

⁸ Odeón, ref. 54469, matriz CX 1629, registrada el año 1907-1908 en Constantinopla, hoy Estambul. Incorporamos la transcripción de este canto de Haim Effendi, así como otra versión de Angel Lázare y las grabaciones correspondientes.

⁹ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos Populares Españoles*, edición de Enrique Baltanás, Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005. [1ª Ed. 1882-83] Copla 7445. También la recoge en Portugal Kurt Schindler: *Folk Music and poetry of Spain and Portugal* New York, Hispanic Institute in the United States, 1941. Ejemplo 702. Reedición por el Centro de Cultural Tradicional, Salamanca, 1991. Esta tonada no tiene relación musical con el canto de Effendi. Indica Schindler que este canto se hace a corro en dos hileras de niñas frente a frente, con movimientos rítmicos y desarrollando un juego (Notas a las canciones, pág. 34).

¹⁰ CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Génesis Musical del cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconeti*. Libros con Duende. Sevilla, 2014. Pág.768. Puede estudiarse el análisis de las dos transcripciones diferentes de esta canción y también numerosas peteneras en nuestro libro.

¹¹ SEROUSSI, Edwin: “From Spain to the Eastern Mediterranean and Back A Song as a Metaphor of Modern Sephardic Culture”. *Garment and Core: Jews and their Musical Experiences*, ed. Eitan Avitsur, Marina Ritzarev and Edwin Seroussi. Ramat Gan: Bar-Ilan University Press 2012, pp. 41-82. Trabajo escrito en 2009.

5.- Romance del Moro que retó a Valencia. Juan de los Reyes Pastor. Grabación privada Luis Suárez.

En una publicación anterior realizamos una transcripción muy semejante a este romance a cargo de otro cantaor portuense: José de los Reyes “El Negro” (1913-1995), pero con otro texto, el “Romance de Reina y Hermana cautivas”¹² (ejemplo transcripción audio 5b). Aunque presenta algunas leves diferencias, melódicamente es similar. El Negro cae en el tercio 2 en *fa*# y Juan de los Reyes en *do*#. La versión de El Negro tiene el primer tercio más elaborado, aunque musicalmente es semejante, como decimos.

Esta versión de Juan de Los Reyes Pastor presenta los dos primeros tercios casi en *Si Mayor*, y luego va tornándose al *modo frigio*. En la segunda estrofa va más cercano al *modo frigio*, aunque va poco a poco subiendo la afinación respecto a la nota inicial, algo que le ocurre en otros registros, quizás pueda deberse a que se quedó sordo.

Este romance también tiene relación con otra versión del “Romance de Reina y Hermana cautivas” en la voz de Agujetas El Viejo (ejemplo 5c), que igualmente fue estudiado en un trabajo previo¹³. En él señalábamos que ligaba el tercio 2 con el 3, algo que supuso que indicáramos un solo tercio, dejando las estrofas en tres tercios únicamente. Lo explicamos afirmando¹⁴ que podría provenir de una forma anterior de cuatro tercios, algo que parece confirmarse aquí. Es posible que en su viaje a Jerez esta tonada se aflamencara en voces de cantaores, ya que el cantaor portuense El Negro no liga los tercios en su versión “Si yo te cogiera en España” (1ª estrofa).

El tono general de la versión de Juan de Los Reyes sería *Si frigio* con la sensible del IV grado (*re*#) cuando va hacia *mi*, y *re natural* cuando desciende. La estructura general sería de cuatro tercios, donde el 2 va muy ligado al 3. Cuando la estrofa tiene seis versos, repite la melodía de los tercios 3 y 4. En la versión que hace este mismo cantaor del “Romance de Bernardo de El Carpio” hay una estrofa de ocho versos, entonces repite de nuevo la melodía de los tercios 3 y 4. Lo estudiamos más abajo.

Hemos localizado y transcrito una fuente de este mismo romance en la obra de José Manuel Fraile Gil *Antología Sonora del Romancero Tradicional Panhispánico*

¹² CASTRO, *Génesis musical del cante flamenco...* Op.Cit. Pág. 1697. También en Los cantes sin guitarra en el flamenco, antecedentes musicales y modalidades”. [En línea] *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, N° 2, junio de 2010. Incorporamos la transcripción en este estudio. Fue titulado “Romance de Flores y Blancaflor – Si yo te cogiera en España” al así figurar en la *Magna Antología del Cante Flamenco*, donde fue divulgado por primera vez.

<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110061/104721> [Consulta: 25 oct. 2012]

¹³ CASTRO, *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Op.Cit. Pág. 1691. Incorporamos la transcripción en este estudio.

¹⁴ *Ibíd.* Págs. 1693-4.

II¹⁵ (ejemplo 5d). Está recogida en León. Se canta en *la frigio* y aunque pudiera tener algún paralelismo melódico en los dos tercios finales, que van ligados, no pensamos que una fuente pueda venir de la otra.

6.-Romance de Bernardo al pie de la torre+Bañando está en las prisiones+Entrevista con el Rey. Juan de los Reyes Pastor. Grabación privada de Luis Suárez.

Juan de los Reyes Pastor se quedó sordo, como comentamos en la anterior grabación. Esta debe ser la causa de que este registro esté algo desafinado, aunque da los tonos de los que conocemos como Gilianas y luego lo que parece la tonada de El Puerto. Como más abajo comentamos otro registro de Gilianas mejor cantado en la voz de Panete descartamos la transcripción musical de este ejemplo.

7.- Romance de Bernardo del Carpio, con cartas y mensajero. Juan de los Reyes Pastor. Grabación privada de Luis Suárez.

Utiliza la conocida como tonada de El Puerto, con muy leves variantes al respecto de la anterior versión de este mismo cantautor en el “Romance del Moro que retó a Valencia”. Señalamos tan solo el *re* natural al comienzo del tercio 3º. En las dos estrofas.

8.- Romance de Bernal Francés y El prisionero. Juan de los Reyes Pastor. Grabación privada de Luis Suárez.

Para facilidad de análisis hemos indicado letras en los tercios, que corresponden a un modelo de melodía que será recurrente en otras partes del romance. Esto facilita la comparación de las demás estrofas. Por ello, para el primer tercio tenemos un modelo que llamamos (a), para el segundo (b), etc. Si alguna de estas melodías se repite más abajo, se indicará. Si hay alguna modificación o diferencia en ellos, se indicará con (b´) o (c´), según corresponda.

El primer cante nos recuerda mucho al clasificado por Jorge Martín Salazar¹⁶ como martinete tipo II pero con menos repeticiones¹⁷. El ejemplo que estudiamos aquí tiene 4 tercios. No repite el primer tercio en el 2, con caída en el I grado, ni el 3 en el 4 (la cadencia en el III grado elevado que aquí hemos señalado en el tercio 2). El tercio 4 vuelve al modo *Mayor* y es melódicamente muy parecido al temple, salvo el texto. En general, señalamos el *modo frigio flamenco*, salvo el

¹⁵ Op.Cit. Pág. 62. Recogida en 1995 a Rolindes Ramón Álvarez, de Trascastro, con 85 años de edad.

¹⁶ MARTÍN SALAZAR: *Los Cantes Flamencos*, Ed. Diputación Provincial de Granada, 1991, pág. 38.

¹⁷ Para el estudio de los diferentes martinetes y otros estilos sin guitarra véase el apartado correspondiente en mi libro *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Op.Cit. Págs. 1549 y ss.

temple que comienza en modo *Mayor*, el cual podría interpretarse como una preparación del tercio 1. Básicamente nos parece una variación del martinete tipo II, donde como tercio 4 se utiliza la melodía del temple. Sorprende la elaboración melódica de este ejemplo para ser cantado como romance, cuando lo normal sería cadencias melódicas monótonas y repetitivas. Su función ya no parece ser la de un canto de romance tradicional, sino de lucimiento. La primera estrofa es un fragmento del Bernal Francés y el resto del Romance del prisionero.

El siguiente cante, el “Romance del prisionero”, tiene una estructura muy cercana a lo que se conoce como “Debla”¹⁸, si bien presenta el tercio 3 algo diferente, menos complejo y extenso, y sin estar ligado al 4. Por lo demás es muy parecido. Su modo musical está entre el *Mayor* y el *frigio flamenco*, en el cual aparece el II grado frecuentemente elevado, lo que supone un arcaísmo importante¹⁹, más presente en la música tradicional que en el flamenco, y que puede ser un reflejo de su origen, al menos un signo de antigüedad. La primera estrofa presenta los tres últimos tercios similares al primer romance, sin embargo tiene un primer tercio muy personal, el que más recuerda al comienzo de la debla, que hemos llamado (e). Estructura: (e, b, c, d). La segunda estrofa tiene el tercio 1 semejante al 3 de las anteriores, pero con comienzo diferente. Lo hemos llamado (c’). El resto es igual: (c’, b, c, d). En esta segunda estrofa y en la siguiente, aparece el III grado natural en ocasiones. Ver el tercio 3 de las estrofas 2ª y 3ª con los versos “unos le regalan lirios” y “ay sin saber”. La tercera estrofa sigue en general la estructura de la 2ª, pero con algunas variantes. Tiene un tercio 2 con caída final en el II grado elevado (*re#*); caída nueva, muy propia de un tipo de martinete (tipo I en *Mayor*; caída del tercio 3º)²⁰. El tercio 3 está relacionado con el 1 del primer romance. Tiene por ello esta estructura (c’, b’, a’, d). La estrofa 4 es como la segunda con un tercio final algo más elaborado (c’, b, c, d). En algunos finales de los tercios se ha recordado la alteración del II o III grado para evitar confusiones al lector. En general la estructura responde a 4 tercios donde el 1 y 3 presentan diferentes

¹⁸ Luis se inclina a favor de pensar que esta es la Toná de los Pajaritos. De donde surgiría la creación de Tomás Pavón considerada hoy como Debla. Dice Luis en “Reflexiones sobre la tradición atípica: el repertorio romancístico de Antonio Mairena”, *Revista de flamencología*, 2º semestre 2003. Págs. 63-92. Jerez de la Frontera, que El Bengala le transmitió la Toná de los Pajaritos, entre otros cantes, en 1972, que el propio Bengala atribuía a su bisatatarabuelo Pedro Niño Boneo “El Brujo”, nacido en El Puerto de Santa María en 1819.

¹⁹ Léanse los trabajos de Miguel Manzano, José Antonio de Donostia y Manuel García Matos sobre las peculiaridades del llamado “modo de mi español” en sus estudios sobre la música de tradición oral española. MANZANO, Miguel: *Cancionero Leonés*. Diputación Provincial de León 1988. Págs. 113 y ss. DONOSTIA, José Antonio de: “El Modo de mi en la canción popular española. Notas breves para un estudio”. *Anuario musical* 1946. Instituto español de musicología. Anuario musical, Barcelona, 1946, Págs. 153-179. GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Unión Musical Española, Madrid, 1944. Págs.16-37.

²⁰ Ver CASTRO, *Génesis Musical del Cante Flamenco*, Op.Cit. Pág. 1630, en el registro de Tomás Pavón.

variantes pero muy cercanas y una caída diferente en el tercio 2 de la tercera estrofa. Las estrofas segunda y cuarta son iguales.

Al respecto de la unión de estos dos romances fragmentados²¹, sobre todo el primero, del que solo se conserva una estrofa, ya que el segundo está más completo, hay que decir que son versiones muy elaboradas melódicamente y difíciles de memorizar en el caso de que siempre se haga con esa estructura melódica. Quizás tenga cabida una cierta improvisación. Parece que la estructura general conserva una cierta homogeneidad en los tercios 2 y 4, siempre iguales en cinco estrofas salvo una caída puntual en la tercera estrofa. Igualmente los tercios 1 y 3 están muy relacionados aunque tengan diferencias en sus comienzos, no así en sus caídas, lo que puede hacernos pensar que pudiera haber una cierta libertad en ellos a elección del intérprete. Pero como decimos, lo que más nos sorprende es que en comparación con otros romances, estos no presentan monotonía melódica, algo típico en el género romancístico en entornos de tradición oral.

Hemos localizado una fuente del romance de Bernal Francés en el doble LP *Páginas inéditas del folclore español*²² (ejemplo 8b). En el apartado del cancionero de Arcos de la Frontera, con el título de “La Aparición”, canta un señor, suponemos que José María Capote²³, con tonada diferente a la de Juan de los

²¹ Sandra Robertson cita otras fuentes en de contaminaciones de romances en las que interviene el tema de *El prisionero* con *Gerineldo* en Arcos de la Frontera (Cádiz) y Algarrobo (Málaga) en voces de gitanos. Entre ellos igualmente cita a Juan José Niño como mantenedor de uno de estos ejemplos contaminados. Según la autora, la presencia actual y cultivo de esta temática del prisionero en el entorno gitano es debida a la identificación real del personaje con las propias vivencias de los gitanos. Incorpora una letra muy similar a la nuestra, proporcionada por Luis Suárez Ávila a partir de una grabación de Juan de los Reyes Pastor de 1987. Según dice la aprendió de su tío Justito Pastor de Rota. Léase “La canción de «El prisionero» en la tradición gitano andaluza”, *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*. Fundación Machado y Universidad de Cádiz. Cádiz, 1989. Págs. 609 y ss.

²² *Páginas inéditas del folclore español*. Patrocinado por el Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ed. Dial Discos S. A., Madrid, 1983,

²³ ATERO, Virtudes y PIÑERO, Pedro en su obra *Romancerillo de Arcos*. Diputación provincial de Cádiz, 1986 Recogen una fuente musical cantada por José M^a Capote y Josefa Benot. La transcripción musical a cargo de Manuel Castillo figura en la pág. 173 bajo el título de *Tras, tras*. Es semejante a la del disco que hemos estudiado, y suponemos que en el disco lo canta José María Capote, ya que está recogido por el mismo Pedro Piñero, tal y como se cita en la galleta del disco 1 cara A, aunque no figuran los intérpretes en él. No obstante, en las notas interiores del Doble LP *Páginas inéditas del folclore español*, se explica que en Arcos es frecuente cantar los romances de forma espontánea en determinados momentos de la vida diaria. Como en reuniones que llaman “zambombas”. Aprendieron estos romances las mujeres al hacer las faenas, acunar a los niños, y apuntan a la familia Capote Benot como conservadora de un espléndido romancero y cancionero lírico, el cual cantaban en fechas navideñas en coro y varias voces. A estos coros los llaman “zambombas”. Se indica que publican en este disco alguna muestra, por ello suponemos que son de esta familia. En el libro *Romancerillo de Arcos*, hay más datos sobre la recolección en las primeras páginas, y sobre las zambombas. Virtudes Atero explica en su obra *Romancero General de Andalucía I. Romancero*

Reyes Pastor, dos versos textualmente muy parecidos. Aunque puede parecer otro romance diferente al de Bernal Francés, procede de él. Este cantante de Arcos presenta un ejemplo popular, construido a partir de dos versos melódicos con repetición del último variado al suprimir el texto del estribillo “di Diana”. Esta es la letra:

*Tras tras, que a la puerta llaman, di, Diana
tras tras, yo no puedo abrir, di, Diana di.
tras tras, yo no puedo abrir*

*Tras tras, si será la muerte, di, Diana
tras tras, que vendrá a por mí, Diana di
tras tras, que vendrá a por mí*

*Al subir las escaleras, di Diana
una sombra negra vi, Diana di
una sombra negra vi.*

*Me cogieron de la mano, di Diana
me apagaron el candil, di Diana, di
me apagaron el candil*

*Mientras más me retiraba, di Diana
más se acercaba hacia mí, di Diana, di
más se acercaba hacia mí*

*Me cogieron de la mano di Diana
me llevaron al jardín, di Diana, di
me llevaron al jardín*

*Ay Dios mío de mi alma, di Diana
qué es lo que me pasa a mí, di Diana, di
qué es lo que me pasa a mí*

de la provincia de Cádiz, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, Diputación de Cádiz. 1996, pág. 37, que en estos discos se publicó una “mínima muestra” de los romances recogidos en el libro.

*Tuve sábanas de rosa, di Diana
y almohadas de jazmín, di Diana, di
y almohadas de jazmín*

La fuente localizada en el libro *Romancerillo de Arcos* es una especie de *Si frigio* que bascula hacia *mi menor*, con cadencia sobre el V. Se canta la sensible de *mi* (*re*#) pero también de forma natural (*re*). El registro del disco estudiado por nosotros, y que hemos transcrito, coincide en esencia con la transcripción que Manuel Castillo incluye en este libro, pero desde *mi* como nota fundamental, y el intérprete masculino (José María Capote), realiza siempre el grado III elevado (*sol*#) de forma descendente, algo que tinte la melodía de un aire árabe. Estaríamos hablando de un modo de *la menor* con semicadencia en el V grado (*mi*) o *mi frigio* con el uso del III grado elevado (*sol*#) de forma descendente y VI elevado (*do*#) a su paso por el VII, a modo de sensible de *re*. Hemos indicado una rítmica algo diferente, según la grabación que usamos nosotros. Desconocemos la otra. Aunque se canta a un ritmo libre, tiene una cierta cadencia ternaria con hemiolia, de esta forma: 3/4-6/8. No hemos indicado compás porque como decimos el ritmo es en realidad libre.

Más abajo hemos localizado una versión de Extremadura²⁴ (Almendral, Badajoz) (Ejemplo 8c sin registro sonoro) muy parecida a ésta, que hace el III grado natural (*sol*) en su descenso a *fa-mi*, según la transcripción de Bonifacio Gil. La melodía no es exactamente igual, pero coincide en su mayor parte, por lo que es evidente su relación, y por ello deben tener un origen en una misma fuente que luego tomó diversos caminos. Otra de las diferencias con este ejemplo extremeño es que en Arcos hay una caída importante en el V grado (*si*) al terminar el primer tercio, en el estribillo “[...] di di Ana”, que es un *la* en la fuente extremeña (IV grado), lo que supone una diferencia importante en cuanto a cadencia melódica, puesto que se convierte en un grado de reposo de carácter conclusivo en Almendral, cuando en el ejemplo de Arcos suponía un momento suspensivo, al reposar en el V grado como si fuera una dominante que necesita de resolución posterior. Este ejemplo de Almendral puede considerarse en *la menor* con semicadencias en el V grado. Igualmente el fraseo melódico que transcribe Bonifacio remarca esa caída con un tresillo anterior muy típico de cantos populares de la familia del fandango, cuando en el romance de Arcos nos encontramos con una pausa para tomar fuerza y concluir en la siguiente frase.

Explican los anteriores autores que la fuente de Bonifacio Gil del *Cancionero popular de Extremadura* es un estado intermedio entre las versiones más conservadoras del norte de España y la más fragmentada de Arcos, por lo que habría que pensar que la de Arcos es más moderna, al menos lo que hace referencia al texto. No podríamos asegurar si la música ha corrido la misma suerte, pero tenemos que decir que las dos versiones están dentro de la sonoridad

²⁴ GIL; *Cancionero Popular de Extremadura*. Op.Cit. Para este ejemplo del romance: “La adúltera”, Tomo I pág. 53 y pág. 212 para la transcripción musical.

base de la que partirá el llamado cante flamenco: el *modo de mi* y que tienen un pasado común, aunque no se parece al cantado por Juan de los Reyes.

Citan igualmente una fuente con estos versos “Tan, tan, llaman a la puerta, / Hierbabuena baja a abrir”²⁵ que coincide mucho con los versos de Juan de Los Reyes. Quizás sea esta misma fuente de Kurt Schindler²⁶ recogida en Sarnago (Soria) (ejemplo 8d sin registro sonoro):

¡Tan! ¡tan! llaman en la puerta, Hierbabuena baja a abrir.
-¿Quién es ese caballero que en mi puerta llama así?
-Es el señor don Francisco que te solía servir,
de noche para la cama, de día para el jardín.-
Al tiempo de abrir la puerta se me ha matado el candil.
Quien el candil me ha matado así me matará a mí.
Ya tengo tres hombres muertos y otros tres para morir;
les he lavado su cuerpo con agua de toronjil.
Les quité camisas sucias de Holanda se la puse.
Me lo pillé de la mano, pa arriba me lo subí;
Me lo senté en silla nueva que tenía para mí.
Me lo pillé de la mano me lo acosté al lao de mí
a eso de la medianoche ¡ay!, ella decía así:
-¿Qué hacéis abí, mi don Francisco que no os volvéis pa`a mí?
Si teméis a mis criados, os han puesto mal de mí.
-Ni yo temo a tus criados, ni me han puesto mal de ti.
Sólo temo a tu marido, no venga y me mate aquí.
-Mi marido está en la guerra trescientas leguas de aquí.
-Mañana por la mañana le escribirás al de allí;
le digas a don Francisco que diga misas por ti.
Les dirás a tus hermanas que rueguen a Dios por ti
y a la puta de tu madre que venga a verte morir.
Que tengo una capada nueva y con ella has de morir.
Me la senté en silla nueva y allí la acabé morir.

Está en *Sol Mayor*²⁷, y no tiene relación con el ejemplo nuestro, aunque la primera cuarteta presenta semejanza textual, sobre todo el nombre de “Hierbabuena”. Se estructura, además, en dos tercios.

²⁵ DÉBAX, Michelle: *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982. Pág. 369.

²⁶ SCHINDLER, *Música y poesía popular de España y Portugal*, Op.Cit. Ejemplo 825.

²⁷ Incluimos la transcripción.

Al respecto del “Romance del Prisionero”, en la obra *Romancero Panhispánico*²⁸ hay una fuente cantada por Luisa Belmonte Rodríguez (de 58 años en 1989), que lo aprendió de niña de su abuela de Canales de la Sierra (La Rioja) (ejemplo 8e). Aunque musicalmente no tiene relación con el nuestro. Hemos transcrito la melodía y el texto:

*Mes de mayo mes mayo
mes de los grandes calores
cuando la cebada grana
los trigos llevan en flores
cuando los enamorados
regalan a sus amores*

*Unos con dulces naranjas
otros con agrios limones
otros con cargas de trigo
los hijos de labradores
otros con cadenas de oro
los hijos de los señores.*

*Yo pobrecito de mí
metido en estas prisiones
sin saber cuándo es de día
tampoco cuándo es de noche
sólo por un pajarito
que me canta sus canciones*

*Me lo ha matado un arriero
Dios le tenga en salvaciones.*

*Señora fulana
si usted quisiera
que yo le cantara
de pies a cabeza*

²⁸ FRAILE: *Romancero Panhispánico...* Op.Cit. Cd 2. 14. Ver págs. 34 y 67 del libreto.

Y en la obra *Antología Sonora del Romancero Tradicional Panhispánico II*²⁹ tenemos otra fuente de Pinillos de Esgueva cantada por Jesús Larrea Gil (ejemplo 8f), diferente a la anterior y sin relación musical con la de Juan de los Reyes Pastor. No la hemos transcrito. Está insertado en un canto de ronda de “marzas”. Dice así la parte del romance:

*Mes de mayo, mes de mayo
cuando los grandes calores
cuando los bueyes están gordos,
los caballos corredores,
cuando las cebadas granan,
los trigos entran en flores
cuando los enamorados
andan en servir de amores*

*unos se sirven con rosas
y otros con rosas y flores
otros con gallinas pintas
y otros con gallos capones
otros con naranjas dulces
y otros con agrios limones
otros con buenos dineros
¡aquellos son los mejores!*

*¡Oh triste de mí, cuitado,
metido en tantas prisiones
sin saber cuándo es de día
ni menos cuándo es de noche!
si no es por tres pajarillos
que me cantan al salir el sol*

*Estos tres pajarillos, madre,
Me los mató un cazador a la raya de Aragón.
Si yo le pillara aquí*

²⁹ FRAILE GIL, José María: *Antología Sonora del Romancero Tradicional Panhispánico II*, Cantabria Tradicional, Torrelavega, 2010. Pág. 101. La grabación es la nº 38 del Cd I. Desde el min 2:36. El romancista tenía 72 años en 1993.

*yo le diera un galardón
el galardón yo le diera
si de la prisión saliera
el galardón yo le diese
si de la prisión saliese*

Sandra Robertson³⁰ explica que podemos encontrar una versión de este romance en el *Cancionero general de Hernando del Castillo* de 1511, glosado por Garci Sánchez de Badajoz de esta forma:

*Que por mayo era por mayo
cuando los grandes calores
cuando los enamorados
van a servir a sus amores*

Y en 1514 en la segunda publicación, así:

*Por el mes era de mayo
cuando haze la calor
cuando canta la calandria
y responde el ruiñeñor
cuando los enamorados
van a servir al amor
sino yo triste y cuitado
que vivo en esta prisión
que ni sé cuándo es de día
ni cuando las noches son
sino por una aveçilla
que me canta al albor
matómela un balletero
dele Dios mal galardón*

³⁰ ROBERTSON, Sandra: “The Limits of Narrative Structure: One Aspect in the Study of «El Prisonero»”. *El Romancero hoy: Poética. Romancero y Poesía oral III*. Gredos, Madrid, 1979. Pág. 313 y ss. Sandra lo toma de Eugenio Asensio en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Gredos, Madrid, 1957.

Apunta esta autora que posteriormente este romance aparece ampliado en otras fuentes como el *Cancionero Musical de Palacio*, el *Cancionero llamado Guirlanda esmaltada de galanes* y en otras fuentes de tradición oral sefardí en el Este y en Cataluña. Transcribe la melodía de una fuente cantada por Eulalia Galvarriato en Puebla de Sanabria (Zamora) (ejemplo 8g sin registro sonoro) que la aprendió en 1948. La hemos copiado. Está en modo *Mayor* y no se parece a las dos anteriores.

*Por mayo era por mayo, vitor vitanda*³¹
*mes de la rica calor, vitanda vitor*³²
cuando las damas del mundo
iban a ver su amor
y yo la triste de mí
metida en esta prisión
sin saber cuándo amanece
ni cuándo se pone el sol...

Sandra también recupera una versión³³ sin publicar recogida por Manrique de Lara en Sevilla en 1916 que tiene muchos hemistiquios en común con la versión de Juan de los Reyes Pastor, lo que puede ser síntoma de un origen en una fuente común. Teniendo en cuenta que la mujer que lo recitó, Francisca Fernández, tenía 80 años de edad, nos estaríamos remontando a una época algo anterior a la de Juan José Niño, quien tenía 57 años en 1916. No figura partitura alguna en el archivo.

Mes de mayo, mes de mayo
cuando los recias calores
cuando los toritos bravos,
los caballos corredores,
cuando la cebá se siega,
los trigos toman colores
cuando los enamorados
regalan a sus amores
unos le regalan lirios
otros les regalan flores

³¹ Este estribillo se repite en todos los hemistiquios.

³² Idem.

³³ ROBERTSON, “The Limits of Narrative Structure...”, Art.Cit, pág. 317. Figura en el “Archivo Menéndez Pidal”. Incorpora otra versión de 1908 recogida en Vega de los Viejos, León.

*pero yo, triste de mí,
metido en tantas prisiones,
sin saber cuándo es de día
ni menos cuándo es de noche,
si no es por los pajaritos
que se andaban por el monte:
la una la tortolita,
el otro el ruiseñor*

.....

*que andaba de terrón
arrecogiendo el granito
que derrama el labrador*

En el *Cancionero popular de Extremadura* hemos localizado una fuente³⁴ del Prisionero que tampoco tiene relación con nuestro ejemplo. Tampoco la del *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres*³⁵ ni la de Eduardo Martínez Torner publicada en sus *Cuarenta canciones populares españolas*³⁶.

9.- Romance de María Antonia+Muerte y boda contrastadas. José Luis Suárez La O “Panete”. Grabación privada Luis Suárez.

Se cantan dos romances diferentes, el de “María Antonia” y el de “Muerte y boda contrastadas”. Estos dos romances se cantan como si fuera uno, utilizando como estribillo los dos primeros versos del romance de María Antonia. Hemos transcrito hasta el minuto 2:20.

Básicamente usa un modelo melódico, tanto para las estrofas como para los versos que se utilizan como estribillo, aunque haya algunas diferencias. El modo melódico es el de *mi frigio* (salvo un leve paso por *fa#* en el estribillo del comienzo) y se armoniza con los acordes típicos del flamenco en aire por bulerías. La interpretación comienza con lo que será el estribillo “¡Ay! María Antonia”, y ya sigue con el romance, cerrándose siempre cada estrofa con los dos versos primeros de este romance. En este primer romance se realizan tres tercios por

³⁴ GIL; *Cancionero Popular de Extremadura*, Op.Cit. Para este ejemplo del romance, Tomo II pág. 541 y pág. 739 para la transcripción musical.

³⁵ GARCÍA MATOS, Manuel y CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres. Lírica popular de la Alta Extremadura Vol. II*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, Consejería de Cultura de la Junta Regional de Extremadura, Barcelona, 1982. Pág. 9.

³⁶ MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cuarenta canciones españolas armonizadas*, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1924. Págs. 123-5.

cada dos versos, o por cada hemistiquio, según lo escribamos. En total hemos señalado cuatro estrofas.

La segunda estrofa que comienza con “Yo no lo dejo por rico...” presenta un patrón más engrandecido que la primera, con un salto de 8ª en lugar del salto de 6ª. Ocurre igual en la tercera estrofa: “Cuando a ti te estén poniendo...”, y con la cuarta: “Cuando a ti ya te estén dando...”, que se construyen de forma similar a la segunda, aunque con leves modificaciones. Estas estrofas presentan unos versos más largos. El primer verso de las estrofas 2ª, 3ª y 4ª son algo más libres en su construcción musical, más flamencas y expresivas, presentándose el segundo verso y el estribillo más ajustado al ritmo y al compás, con el salto de 6ª en sus comienzos. En el primer verso de las estrofas 3ª y 4ª podrían señalarse 3 tercios, o incluso 4, en lugar de los dos que hemos indicado, debido al fraseo melódico del cantaor y las pausas que hace. Pero vemos que, en esencia, es un mismo patrón melódico el que se utiliza para cantar el primer verso del romance en las estrofas 2ª, 3ª y 4ª.

Creemos que, aunque se acompañe con aire de bulerías, la tonada puede tener un origen popular no flamenco, aunque aquí se presente algo aflamencado. Se basa mucho en la repetición, algo típico en los romances, y no tiene demasiado engrandecimiento melódico. Se construye básicamente con un inicio por salto de 6ª en su mayoría, 5ª ó 7ª, también muy frecuente, a veces 8ª, para luego ir descendiendo hacia el I grado de la escala.

En ocasiones el canto no se ajusta al toque por bulerías estricto que se hace en la actualidad, ya que la forma que subyace realmente es la de una construcción melódica basada en un ritmo estructurado sobre un 6/8, que forma por lo general ciclos de dos compases: 12/8, en la forma alterna 6/8-3/4, la cual aparece en la guitarra en ocasiones, aunque no siempre, ya que encontramos muchas partes todo el tiempo en 3/4, toque muy común en la zona de Lebrija.

Luis Moreno Moreno y Alberto Alonso Fernández recopilan³⁷ una versión de este romance que principia con el canto de El Vito, realizándose todo el romance con la tonada de esta popular canción. Citan en la bibliografía otras fuentes en Cádiz y Albacete, pero no presentan partituras.

10.- Romance de José Cándido. Juan de los Reyes Pastor. Grabación privada Luis Suárez.

El primer cante es lo que conocemos como debla, el segundo es un martinete relacionado con el clasificado por Jorge Martín Salazar como tipo II, sin repetir la melodía del tercio 1, ni la del 3. La letra está recogida por Demófilo en 1881 en su

³⁷ Lo canta Damiana Montenegro Zamorana (nacida en 1936) en Hinojosa del Duque, Córdoba. [En línea] <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/1270r-el-vito-maria-antonia-entierro-y-boda-contrastados> [Consulta 9 marzo 2020]

relación de martinetes de su libro *Cantes Flamencos*³⁸. El último tercio del martinete está desafinado medio tono alto, por lo que hemos corregido la transcripción para poder estudiar su forma original. Esta forma de variación del martinete tipo II ya la hemos visto en un registro anterior (“Romance de Bernal Francés”, igualmente la debla) y la encontramos en cantaores portuenses como Antonio Puerto. Hay que señalar que Juan de los Reyes Pastor utiliza en muchas ocasiones el II grado elevado, algo que lo aleja del *modo frigio flamenco*, por ejemplo en el último tercio de la Debla, acercándose a la modalidad *Mayor*. Igualmente ocurre en la variación del martinete II. Juan de los Reyes lo hace en otros cantes, sin embargo, los cantaores flamencos profesionales no hacen tanto énfasis en este II grado elevado, aunque puede darse en algunos cantes³⁹.

11.- Romance de Durandarte. José Luis Suárez La O “Panete”. Grabación privada Luis Suárez y Conferencia Universidad Sevilla, Carmona 06/05/2008.

En este romance Panete realiza la conocida como tonada de El Puerto, aunque no es una interpretación muy acertada, por ello no la hemos transcrito. Ponemos la letra y la comentamos comparada con otra grabación realizada en una conferencia para la Universidad de Sevilla en Carmona el 6 de mayo de 2008 (11b).

*Estando yo paseando
por lo campitos de batalla
que yo había sentido unos quejíos
y entremedio verdes matas
y yo me había acercaíto a ver si era
a ver si era pare de Francia
y era un primito mío
aquel que yo más estimaba
y yo le dije primo mío quién te ha matado
que Dios te libre de sus garras
y primio mío párteme tres costillas*

³⁸ MACHADO Y ÁLVAREZ (“Demófilo”), Antonio: *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, DVD ediciones, Barcelona, 1998. [1ª edición 1881] Pág. 173.

³⁹ Suele aparecer como sensible del III grado del modo, nota que sirve para reforzarlo, donde en ocasiones se puede producir un reposo o cadencia intermedia: *si natural* para ir a *do* en La frigio o *fa#* para ir a *sol* en *mi frigio*. Por ejemplo las seguiriyas que canta Antonio Chacón en el registro *Seguidillas N°1* “Si yo supiera la lengua”, Guitarra Juan Gandulla Habichuela. Diciembre de 1908, Odeón 68.091; o la grabación de Pepe el de la Matrona *Seguiriyas primitivas de Triana* “Malos pasitos”, guitarra Manolo el Sevillano, 1970, Hispavox HH 10-356/7. Pueden consultarse en CASTRO, *Génesis musical del cante flamenco*, Op.Cit. Págs. 986 y 994 respectivamente.

(lo canta en la conferencia mezclado con el siguiente)

*y sácame el corazón
y se lo lleva a Jeronalda*

Que ya que no me lo negabas en vida

(entona de otra manera en la conferencia, como los anteriores)

que muertecito no me lo negabas
(variación en la conferencia)

Corazoncito mío de mis entrañas

*que afortunaiito en amores
y destraciaiito en batallas
que yo me casaré contigo
como si en el cuerpo estará*

(esta estrofa no está en la conferencia)

Al respecto de las diferencias en el texto, creemos que la interpretación en la Universidad de Sevilla en 2008, al realizarse en directo, conlleva la presión añadida de cantar delante de público y por ello la posibilidad de olvido, por los nervios. De ahí las diferencias, pensamos.

12.- Romance de Gerineldo. José Luis Suárez La O “Panete”. Grabación Conferencia Universidad Sevilla, Carmona 06/05/2008.

Canta las conocidas como Gilianas, acompañadas en aire de bulerías por soleá. No tiene mucho interés esta versión. La forma de cantar además se adapta a un ritmo que no es el suyo, siendo más adecuado el de otras grabaciones en ciclos de 6/8 ó 3/4. Quizás por eso Luis Suárez, en su intervención en la mesa, dice por lo bajo que le hace “[...] una cosa muy rara con la guitarra”. Tenemos más abajo otra versión de este mismo romance con el acompañamiento adecuado. Será comentada después, por ello no transcribimos este ejemplo.

13.- Romance del Conde Griños Lombardo+Los gitanitos del Puerto. Juan de los Reyes Pastor. Audio expuesto en la Conferencia Universidad Sevilla, Carmona 06/05/2008.

El primer romance tiene solo una estrofa y está en *si frigio*, cantado un cuarto de tono alto. Tiene cuatro tercios, uno por cada verso. Parece una especie de cante de preparación para el siguiente. Al menos, así funciona. No tiene ningún

elemento de raigambre popular ni estructuración musical que pueda vincularlo con alguna posible fuente de romance tradicional.

El segundo romance es más extenso, tiene cuatro estrofas. Va desafinándose poco a poco, pasando ya a *do*, aunque lo hemos presentado igualmente en *si* para facilidad de comparación. Es la tonada que hemos calificado como variación del martinete II, en el que Juan de los Reyes interpreta el II grado frecuentemente elevado, tal y como hemos comentado en el “Romance de José Cándido” y en el de “Bernal Francés”. Usa la misma tonada para las cuatro estrofas.

Manrique de Lara recoge en 1916 una versión del Grifos Lombardo en Cádiz a Rosario Vega, de 48 años (ejemplo 13b sin registro sonoro). Tiene 4 tercios, siendo el 4 una repetición del 3, que viene precedida de una pausa en un ¡ay! que Manrique de Lara indica con un calderón. Manrique de Lara apunta en la transcripción que es una “melodía muy hermosa y característica. Probablemente muy antigua”. Este ejemplo no tiene carácter flamenco y su rítmica indica un claro compás alterno en 6/8-3/4, aunque Manrique escriba 6/8⁴⁰. El modo es *re menor*.

Hemos buscado otras fuentes sonoras de este mismo romance y no hemos hallado nada que se le parezca, aunque existen versiones escritas muy antiguas que se remontan a principios del XVI.⁴¹ Una versión como “Conde Preso” guarda algunas similitudes textuales, pero no musicales⁴². Igualmente la estrofa cantada por Juan de Los Reyes Pastor no tiene ninguna relación con esta fuente, ya que aquel era un cante flamenco de preparación para un romance posterior más extenso.

Hay otra versión recogida igualmente por Manrique de Lara a Juan José Niño, también en 1916, con algunas variantes en los versos, pero desconocemos cómo se pudo cantar.

Antonio Mairena registra en 1973 una versión⁴³ del “Romance de los gitanitos del Puerto” que no tiene relación musical con la versión de Juan de los Reyes Pastor, aunque cante con aire de toná. Nos parece una de las creaciones personales del maestro de los Alcores, a raíz del conocimiento de los textos

⁴⁰ Agradecemos a Jesús Antonio Cid la copia facilitada del manuscrito de Manrique de Lara. Ponemos una transcripción.

⁴¹ Diego Catalán: “Grifos Lombardo”, *Romancero de la Cuesta del zarzal* [En línea] <https://cuestadelzarzal.blogia.com/2007/010101-grifos-lombardo.php> [Consulta 12 dic 2019]

⁴² Joaquín Díaz. *Romances*. CD Tecnosaga M 31851-1988. Como Conde Grifos lombardo es recogido por Casto Sampedro en 1903 y publicado en el *Cancionero Musical de Galicia*. Colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra. Reunido por Casto Sampedro Folgar. Reconstitución, introducción y notas bibliográficas, José Filgueira Valverde. 2 vols. Madrid: “El Museo de Pontevedra”, 1942. Grabación como conde preso [En línea] <https://youtu.be/D5GldAGzuno> [Consulta 12 dic 2019]

⁴³ “Desde el Callejón” (Tonás). *Cantes de Cádiz y los Puertos*. Phillips 6328103, 1973.

romancistas de los gitanos portuenses que desde 1958 había descubierto a través del propio Luis Suárez Ávila⁴⁴.

14. - Romance de la muerte de Durandarte. José Luis Suárez La O “Panete”. Audio expuesto en la Conferencia Universidad Sevilla, Carmona 06/05/2008.

Es la Tonada del Puerto. No hay nada reseñable que no hayamos dicho ya, además tenemos una versión mejor en la audición número 11.

15. - Romance de la Monja contra su gusto. José Luis Suárez La O “Panete”. Conferencia Universidad Sevilla, Carmona 06/05/2008.

Ya hemos transcrito una versión similar en la voz de El Negro. Esta interpretación de Panete presenta acompañamiento de guitarra por petenera y por ello está desvirtuada al forzar el ritmo interno del cante a adaptarse a este compás. No lo consideramos muy correcto, como hemos explicado antes.

16.- Romance de Las quejas de Alfonso V ante Nápoles. Juan dosé Luis Suárez La O “Panete”. Conferencia Universidad Sevilla, Carmona 06/05/2008.

Tonada del Puerto. Nada reseñable que no hayamos dicho ya.

17.- Romance de Las señas del Esposo. Juan de los Reyes Pastor. Grabación privada Luis Suárez.

*Estando yo en mi portal
bordando paños de seda
ha pasado un caballero
que venía de Sierra Morena*

*Me sequé y le pregunté
que si venía de la guerra
sí señor de allí vengo
quién tiene usted que le duela*

⁴⁴ SUÁREZ: “Reflexiones sobre la tradición atípica: el repertorio romancístico de Antonio Mairena”, Art.Cit. Ramón Soler considera que este cante es un engrandecimiento por parte de Mairena de la tonada de El Puerto. Así parece. *Cuatro estudios sobre Antonio Mairena*, edición del autor, Málaga 2015. Pág. 106.

*¡Ay! tengo allí a mi marido
siete añitos en la guerra
deme usted señal de él
del soldado de la guerra*

*Lleva el caballito en blanco
la silla bordada en seda
sí señora que lo he visto
muerto el cayó en la guerra*

*En su testamento dijo
que me casara con ella
eso sí que no lo hago
eso sí que no lo haré
siete añitos yo he esperado
y otros siete esperaré*

*Y los tres niños que tiene
mujer que va usted a hacer
uno le daré a mi madre
para que cuide de él
otro lo meto en estudio
para que aprenda a leer
y el otro por ser más chico
a la guerra lo echaré
ya que ha muerto su padre
ahora que muera el también*

La melodía está en *si menor* y tiene carácter ternario en 3/8, aunque con una cierta libertad. La rítmica es más patente en los dos tercios primeros, donde el primero (a) es de comienzo anacrúsico y el segundo (b) tético, siendo el cuarto (d) el más libre y elaborado. Las estrofas de cuatro versos tienen 4 tercios. La estrofa quinta es de seis versos y repite el tercio 1 y 2 antes de realizar las melodías de los tercios 3 y 4, que se convierten en los tercios 5 y 6.

El tercio 2 puede aparecer con comienzo en *mi*, modelo (b), o con comienzo en *do#*, modelo (b').

La última estrofa (sexta) es la más larga, tiene diez versos y es la que presenta mayor variación melódica. Incorpora un nuevo modelo melódico en el primer tercio, que hemos calificado como (e) estando ligado al segundo (f). El tercio sexto de esta estrofa es el modelo (d) que aquí se presenta en su forma natural sin elaboración melódica, ya que no es aún el final de la estrofa; lo hemos llamado (d'). El tercio séptimo incorpora de nuevo el modelo (e), ligado al octavo tercio con el modelo (f). El tercio décimo (f') reelabora el modelo (f) de forma similar a como se elaboraban los finales de las otras estrofas, alargando e incorporando más notas y floreos a la melodía básica.

Podemos apreciar que según la extensión de las coplas cantadas se producen diferentes estructuras melódicas. Todas ellas de interesante contenido y construcción musical, no resultando monótonas, debido a la inserción de nuevas melodías o variaciones de ellas. Es un prodigio la variabilidad musical que puede presentar este romance comparado con otras fuentes musicales fuera de El Puerto, con las que no hay similitudes, ni en sus melodías, ni en sus variaciones. Pongamos por ejemplo la fuente de Dolores Rodríguez de Gálvez del Cancionero de Jaén⁴⁵. El fraseo final de cada estrofa, que hemos llamado (d), presenta un desarrollo melódico conclusivo semejante a otros finales de romances como el de La Monja. Algo que parece particular en los gitanos del Puerto.

Luis Moreno Moreno⁴⁶ estudia los ejemplos de este romance en Córdoba, los cuales no tienen relación melódica con el nuestro. Igualmente menciona otras fuentes del romancero de Sevilla⁴⁷ y de Extremadura⁴⁸ que tampoco tienen relación melódica con el nuestro.

Este romance cantado por Juan de Los Reyes recuerda mucho al famoso villancico de Jerez conocido como *de Gloria*: “Los caminos se hicieron...”, divulgado en toque de bulerías por Rafael Ramos Antúnez (1893-1954), el Niño de Gloria, quien tomó su mote debido al éxito que tuvo con este romance navideño en los tablaos de Sevilla. En la película de Carlos Saura “Flamenco” se cantan en *fa menor*. Los hemos transportado a *si menor* para su comparación y la semejanza es más que evidente (17b). Los tres primeros tercios son prácticamente iguales. No queda más que pensar que el cantaor Rafael Ramos Antúnez debió adaptar la melodía de este romance al toque por bulerías. Quizás conociera la misma tonada que la cantada por Juan de los Reyes Pastor, pero con la letra

⁴⁵ TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, Dolores de: *Cancionero Popular de Jaén* Publicado por el Instituto de Estudios Giennenses, Patronato José María Cuadrado del C.S.I.C., Jaén, 1972. Pág. 381.

⁴⁶ MORENO MORENO, Luis: *Romancero de Córdoba: Transcripción y estudio musical de los romances recogidos en la provincia de Córdoba*. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba, 2016. Págs. 293 y ss.

⁴⁷ PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel; PÉREZ CASTELLANO, Antonio José; LÓPEZ SÁNCHEZ, José Pedro, AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis y FLORES MORENO, Dolores: *Romancero de la provincia de Sevilla*, 2013, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013. Pág. 917.

⁴⁸ GIL: *Cancionero popular de Extremadura*, Tomo II, Op.Cit. 626.

navideña; es posible. Sería interesante conocer el origen de esta letra. Todas las estrofas tienen seis versos y se cantan iguales. Esta es la letra:

*Los caminos se hicieron
con agua, viento y frío,
caminaba un anciano,
muy triste y aflejido, ¡a la Gloria!,
a su bendita madre ¡victoria!,
Gloria al recién nacido, ¡Gloria!*

*Los caminos se hicieron
con agua, viento y frío,
caminaba un anciano,
muy triste y aflejido, ¡a la Gloria!,
a su bendita madre ¡victoria!,
gloria al recién nacido, ¡Gloria!*

*Llegaron a un mesón,
para pedir posada,
y el mesonero ingrato,
iba y se la negaba ¡a la Gloria!,
a su bendita madre ¡victoria!,
Gloria al recién nacido, ¡Gloria!*

*Si es que traes dinero,
toda la casa es tuya,
pero si no lo traes,
no hay posada ninguna, ¡a la Gloria!,
a su bendita madre ¡Victoria!,
Gloria al recién nacido, ¡Gloria!*

*La Virgen al oír eso
se cayó desmayada
y San José le dice:
levántate, esposa amada a la ¡Gloria!
a su bendita madre ¡Victoria!,
Gloria al recién nacido, ¡Gloria!*

18.- *Romance de Don Bueso y la hermana cautiva*. José Luis Suárez La O “Panete”.
Grabación privada Luis Suárez.

Este romance tiene seis estrofas de diferente versificación, pero todas construidas con similares patrones melódicos. Las de cuatro versos tienen cuatro tercios, donde el 1 y el 2 tienen similar desarrollo melódico y caída (*la*). El 3 cae en *sol* y el 4 en *mi*. Consideramos que el modo es *mi frigio flamenco*, aunque haya una parte importante de la armonía de *la menor*, que domina los dos primeros tercios. El desarrollo melódico se basa en la caída desde *la* hacia *mi*.

La estrofa cuarta tiene seis versos, por ello repite el modelo del primer tercio en los cuatro primeros tercios, para al llegar al quinto, proceder con la caída en *sol*, y luego en *mi*, como en los tercios 3 y 4 de la estrofa anterior.

La estrofa quinta tiene ocho versos. Repite el modelo del primer tercio en los cuatro primeros, y luego utiliza igualmente el modelo del tercio 3 y 4 de la primera estrofa y lo repite.

La última estrofa tiene cinco versos, donde el último es una repetición del cuarto. Repite el modelo del primer tercio en los tres primeros versos y luego cierra con el patrón melódico de los tercios 3 y 4 de la primera estrofa. No es muy frecuente la repetición de versos en los romances. No sabemos si pudiera ser una influencia flamenca, ya que en otro ejemplo del romance de Gerineldo con esta misma tonada y cantaor (la comentada abajo, no la de la conferencia) repite dos versos y sus melodías de forma similar a como se hace en los cantes flamencos.

El ritmo melódico es muy libre. Aun así hemos dejado las duraciones aproximadas de las notas, pero no es significativo. Se acompaña con un toque por bulerías basado en ciclos de 6/8 ó 3/4, según se mire, apareciendo el típico ciclo alterno 6/8-3/4 en el tercio 4 y en la parte sin cante entre el tercio 1 y 2. El resto se construye con ciclos formados por estructuras rítmicas en 6/8 ó 3/4.

Sobre si considerar este ejemplo de romance heredero de alguna melodía popular no flamenca es de difícil solución. El carácter rítmico-melódico, aunque acompañado a compás, es libre. Quizás los gitanos pudieron utilizar la tonada de algún jaleo del siglo XIX para adaptar letras de diferentes romances. Es lo que pensamos.

La melodía de este romance coincide con el patrón que se conoce hoy como *Giliana*, grabado por Ramón Medrano con la guitarra de Félix de Utrera⁴⁹ en la primera letra de un cante de Alboréa. Estas son las letras:

Moro Alcayde, morito Alcayde
el de las crecidas Barbas
y los ojos grandes

⁴⁹ Clave/Hispanvox 18-1295-S: “Cunas del cante. Vol 1. Los Puertos” (1973). Parece ser que Medrano lo supo de su tío Félix Serrano Medrano, “El de la Culqueja” o Félix Potajón.

*el rey te mandó a prender
que por los montes de Granada*

*Que salga la novia
que la quiero ver
su boquita huele
a rosas, nardos y clavel*

*Dichosa es la madre
que tiene que dar
rosas y jazmines
por la madrugada*

La segunda letra ya presenta una caída diferente (*fa* en lugar de *sol*) que se acerca a los modelos de alboreás más divulgados. Otra versión de la Giliana es la que realiza Carmen de la Jara, pero suprime la caída en *sol* del tercio 3 en su registro *Giliana*⁵⁰, el cual reposa en *fa* y va muy ligado al 4. Antonio Mairena realiza la caída en *sol* en la segunda estrofa de su registro de romance *Lloran por Granada*⁵¹ pero en el resto de las estrofas no, canta todas con la caída en *fa*. Mairena tiene dos grabaciones con el nombre de *Giliana*: “Las cautivaron” y “Los llaman”⁵², que presenta diferentes romances, en los que tampoco tiene caída en *sol*. La familia Perrate tampoco cultiva la caída en *sol* en sus alboreás. Todas estas fuentes están aflamencadas, con tercios más extensos y desarrollados que en la interpretación de Panete o Medrano.

Otras fuentes de este romance no muestran semejanzas melódicas con nuestro ejemplo, como las del *Cancionero de Jaén*⁵³.

⁵⁰ *Tesoros del cante antiguo gaditano*. 2009. D.L. 12930-2009-I OPD/09-079. Cd. I. Corte 6. Guitarra Antonio Carrión.

⁵¹ “Lloran por Granada (Romance)”, de Antonio Mairena. Disco RCA, LSP 10.396-N, de 1969.

⁵² La primera es del disco “La Fragua de Los Mairena” de 1970 y la segunda de “Triana Raíz del cante”, grabado a finales de 1973 según los datos de Luis Soler Guevara y Ramón Soler Díaz: *Los cantes de Antonio Mairena. Comentarios a su obra discográfica*, Ed. Tartessos, Sevilla 2004. Págs. 467 y 577.

⁵³ TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ: *Cancionero Popular de Jaén...* Op.Cit. Págs. 377 y 391. Otras fuentes en la Web de la Universidad de Jaén. *Corpus de Literatura Oral* [En línea] <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/archivo/0124r-don-bueso> [Consulta 13 abr. 2021]

19.- *Romance de Reina y Hermana cautivas*. José Luis Suárez La O “Panete”. Grabación privada Luis Suárez.

Este romance es muy semejante a la versión de José de Los Reyes Pastor del “Romance del Moro que retó a Valencia” (ejemplo 5). Usa la misma tonada conocida como de El Puerto, por ello no nos extendemos en su análisis. También El Negro la cantaba en la versión del “Romance de Reina y Hermana cautivas” ya comentada, aunque este introducía alguna variante melódica en la segunda estrofa.

20.- *Romance de Gerineldo*. José Luis Suárez La O “Panete”. Grabación privada Luis Suárez. Palmeros: Pepe Habichuela, Amparo Niño y Josemi Carmona.

Lo canta igual que el “Romance de Don Bueso”. En este ejemplo hay un hemistiquio (dos versos) que se repite tras haber finalizado la estrofa, algo muy típico de la interpretación flamenca, aunque lo haga tras dos ciclos completos de compás de bulerías. El verso es: “la fragancia de la rosa / mi color se la ha comido” y lo repite con el patrón melódico que llevan los tercios 3 y 4. No es algo tan normal en los romances, lo que puede ser síntoma de aplicación de un criterio flamenco en la interpretación de estos romances.

21.- *Romance de Torrijos, La peregrina (Rosas) y El maldito calderero*. Juan de los Reyes Pastor. Grabación privada Luis Suárez.

Esta interpretación está muy desafinada. No es útil para transcribir. Un registro tan agudo es raro además para un canto de romance.

Conclusiones

Al respecto de la búsqueda de similares fuentes de romances que los estudiados por nosotros en otras publicaciones, como la colección *Romancero general de Andalucía*⁵⁴, los romances de la provincia de Huelva⁵⁵ que coinciden con los nuestros no tienen semejanza musical de ningún tipo, si bien no figuran transcripciones⁵⁶ de todas las melodías, lo cual indica el poco interés que ha habido en mostrar las músicas a las que van unidas estos romances. Algo más

⁵⁴ Tres volúmenes dedicados a Cádiz (1996), Huelva (2004) y Sevilla (2013) dirigidos por Pedro M. Piñero.

⁵⁵ PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel; PÉREZ CASTELLANO, Antonio José; BALTANÁS, Enrique; LÓPEZ SÁNCHEZ, José Pedro, FERNÁNDEZ GAMERO, Manuel: *Romancero de la provincia de Huelva*, Diputación Provincial de Huelva y Fundación Antonio Machado 2004.

⁵⁶ Realizadas por Esther Infante Monsalvete.

amplio es el estudio de Joaquín Mora⁵⁷ que figura en el tomo de Sevilla, si bien es a todas luces insuficiente, podemos extraer algunos datos útiles. Nada hay en el tomo de Cádiz⁵⁸ de contenido musical. Tanto en esta colección, como en otras importantes, parece que poco interesa en el estudio literario y antropológico lo que cantan los romancistas, tonadas que muchas veces sirven para recordar los textos a los que acompañan y que son igualmente necesarias y de gran interés histórico.

Tampoco hemos encontrado relaciones musicales en otras colecciones donde presentan melodías transcritas o grabaciones de estos mismos romances en Andalucía.

Decir que de las fuentes estudiadas en otras provincias fuera de Andalucía, los patrones musicales de similares textos romancísticos no coinciden con los de El Puerto, lo cual puede indicar una procedencia propia de este repertorio gitano, aunque aún no sepamos de dónde. Todo indica que algunas fuentes han sido cantes flamencos, como tonás, martinets, tangos y algunas bulerías que pudieron ser antes algún tipo de jaleo, como las gilianas y otros. Otras tonadas, las menos elaboradas y más elementales, muestran una conexión con la música de tradición oral popular, y permanecen aún sin aflamencar o muy poco aflamencadas. Pongamos el ejemplo del “Romance de la monja contra su gusto”, “Las señas del esposo” y, levemente, “María Antonia”. Destaca en el otro extremo la ornamentación y dificultad de la tonada con que la se canta el “Romance de Bernal Francés y El prisionero”, muy relacionado con la actual Debla y los martinets. El resto de romances se cantan con un cierto grado de aire flamenco, sobre todo los que usan acompañamiento de guitarra por bulerías o tangos y, por supuesto, los que usan los patrones melódicos de la Debla, los martinets o tonás.

Las tonadas más cantadas van por el aire conocido como “Tonada del Puerto”, tal y como la llama Luis Suárez, y una variación de un tipo de martinete muy extendido en cantaores flamencos y que fue clasificado por Jorge Martín Salazar como Tipo II. Una de las tonadas conocida como “Toná de los pajaritos” pudo ser base para la creación de la Debla moderna por parte de Tomás Pavón. Señalamos en el “Romance de la Monja contra su gusto” y “Las señas del Esposo” el cultivo de un remate típico en los finales del último tercio de cada estrofa, cantado por distintos cantaores como El Negro, Panete y Juan de los Reyes, lo que indica una línea de transmisión clara en familias gitanas del Puerto.

Los gitanos pueden cantar una misma letra de romance con diferentes tonadas, lo cual significa que las tonadas han tenido vida propia fuera del romance. A veces les ponen acompañamiento, otras no. Por cómo explica el cante Juan de los Reyes, lo meten por un lado o por otro, según se encuentren, tal y como le cuenta a Luis Suárez en una grabación en video privada, donde dice:

⁵⁷ Bien sabemos por conversación telefónica, escasos meses antes de pasar a mejor vida, en 2020, que su estudio era mucho más amplio y que igualmente se quejaba del poco interés que se mostró por las músicas romancísticas.

⁵⁸ ATERO: *Romancero General de Andalucía I. Romancero de la provincia de Cádiz*. Op.Cit.

Depende de cómo le coja a uno lo canta de una manera o de otra. Ellos lo pueden cantar en el estilo que les dé la gana [dice una mujer] Pues cojo un tono cojo otro..., un eco, otro...Yo nunca canto lo mismo [Canta y hace varios tercios variados con la tonada del Puerto, y otra tonada y dice que] lo mismo tiro por ahí que por tiro por otro lado.⁵⁹

Las tonadas de los romances tradicionales suelen construirse con 2 frases musicales, o 4, que se van repitiendo todo el tiempo. Van por pares, son monótonas y no tienen carácter de lucimiento. Generalmente la primera frase es suspensiva y la siguiente conclusiva. Esta sencillez permite la concentración en el texto⁶⁰.

Al respecto de los romances recogidos por Arcadio Larrea en Andalucía, y que se encuentran en el Fondo de Música Tradicional de la Institución Milá y Fontanals de Barcelona⁶¹, tenemos que decir que no hemos encontrado ninguna relación musical con los ejemplos estudiados por nosotros en El Puerto. Aunque figuran algunas muestras tomadas igualmente en El Puerto de Santa María en 1949, ninguna presenta semejanzas musicales con el repertorio de los gitanos.

Tal y como explica Jesús Antonio Cid⁶², Diego Manrique de Lara deja de transcribir romances cuando conoce el repertorio de los romances gitanos en Sevilla y después en Cádiz. Seguramente por su dificultad, dice Cid. Es muy probable. La dificultad de transcribir estas melodías tan elaboradas de viva voz, sin posibilidad de registrarlos para poder luego estudiarlas, lo convierte en una tarea extremadamente difícil. Tan solo tenemos una transcripción de Diego Manrique de un romance recogido a una gitana, Rosario Vega. Se trata del “Romance del Conde Grifos Lombardo”, en tonalidad menor y rítmica en compás alterno de 6/8-3/4. Tiene un carácter musical muy popular y se aleja de los estilos aflamencados. Pueda ser esta la razón que justifique por qué solo figura esta fuente transcrita procedente de informantes gitanos.

Virtudes Atero califica⁶³ al repertorio de Juan José Niño como un romancero perteneciente más a un grupo étnico-cultural que a un enclave geográfico (Cádiz). También manifiesta que es en el entorno de la tradición

⁵⁹ Grabación privada en video de Luis Suárez Ávila.

⁶⁰ Señalado por Joaquín Mora en *El Romancero de la Provincia de Sevilla*, Secretariado de publicaciones de la provincia de Sevilla, 2013, pág. 908.

⁶¹ Pueden consultarse aquí [En línea] <https://musicatradicional.eu/es> [Consulta 13 abr. 2020]

⁶² En su conferencia “El romancero de tradición oral y su recolección entre los gitanos bajoandaluces”, dentro del ciclo «El romancero y el cante», en el *XXXIII Curso Internacional de Estudios Flamencos*, organizado por la Cátedra de Flamencología de Jerez. Acto celebrado en el auditorio del Centro andaluz de Flamenco, el día 12 de septiembre del año 2000. [En línea] https://archive.org/details/ROMANCERO_DE_TRADICION_ORALENTRE_LOS_GITANOS_BAJOANDALUCES?fbclid=IwAR2zd8SK8YXuIw2DCXNtqmvvqTIWRPlbnO4Mk3_gvMG0SqQOaXHBrrcTS-8 [Consulta 14 abr. 2020]

⁶³ ATERO: *Romancero de la provincia de Cádiz*,... Op.Cit. Pág. 26.

navideña de las zambombas donde más se pueden localizar cantos de romance. Por ello Arcos de la Frontera es la localidad donde más se han encontrado. En localidades próximas no se localizan de forma espontánea debido a que no hay tradición de zambombas, como en Bornos⁶⁴. Indica que la influencia de la copla carnalera y el flamenco han desplazado a los romances tradicionales en las celebraciones festivas navideñas, contribuyendo a su desaparición o al uso de coplas desgajadas cantadas por bulerías⁶⁵.

Al respecto del romancero de los gitanos de Cádiz, sobre todo los de El Puerto de Santa María, la autora manifiesta ser un repertorio diferenciado, no solo en la provincia, sino en todo el conjunto del romancero hispánico. Caracterizado por su rareza y originalidad de sus temas, por su uso ritualizado, por sus melodías y por su transmisión llena de contaminaciones de romances diferentes⁶⁶. Esta consideración del romancero gitano como repertorio no folclórico, es causa de que no incluya la autora los textos de los mismos en su obra⁶⁷. Podemos entender las diferencias musicales, evidentes, pero no la no inclusión de los textos en su estudio, aunque sea un repertorio especial.

Sin duda este repertorio singular localizado en ciertas familias gitanas de El Puerto indica una transmisión diferenciada y aislada de otros repertorios más populares, o al menos, no tan privativos. Es notorio en los patrones musicales utilizados en los cantos que este repertorio está muy alejado de otras fuentes cantadas, y muy vinculado al entorno del flamenco y sus artistas. El canto de romances a cargo de los gitanos como forma más o menos profesional de interpretación es ya señalada por Cervantes en su obra *La gitanilla* (1613): “Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire”⁶⁸, teniendo continuidad hasta bien entrado el siglo XIX, cuando Serafín Estébanez Calderón nos relata en hacia 1838 cómo El Planeta recitaba el Romance del Conde Sol que “[...] por su sencillez y sabor a lo antiguo, bien demuestra el tiempo a que debe el ser [...]”⁶⁹. Otro romance, el de Gerineldo, le fue recitado por el calesero a la vuelta hacia Sevilla tras la fiesta en Triana, al manifestar su pesadumbre por “[...] no haber podido oír los romances de Roldán y de Gerineldos, pues el tiempo había huido más rápidamente que lo que yo quisiera”. El intérprete le dijo al

⁶⁴ *Ibíd.* Pág. 40

⁶⁵ *Ibíd.* Pág. 48.

⁶⁶ *Ibíd.* Pág. 73.

⁶⁷ *Ibíd.* Pág. 74.

⁶⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Novela de la gitanilla*, edición digital consultada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [En línea] https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gitanilla--0/html/ff312792-82b1-11df-acc7-002185ce6064_15.html [Consulta 20 junio 2023]

⁶⁹ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín. *Escenas Andaluzas*. Facsímil de la edición de Madrid 1847. Ed. Guillermo Blázquez. Madrid 1983. Págs. 62 y ss. Aunque las *Escenas andaluzas* fueron publicadas por separado en distintas fechas, 1842 fue el año de publicación de “Un baile en Triana”. No obstante, algunos investigadores creen que la fiesta tendría lugar en 1838.

Solitario sobre este romance: “[...] lo sé de coro, y ya que no con discante y gorjeos, al menos se lo iré relatando al son y compás del pasitrote que llevamos.”⁷⁰

Sabemos que Luis Suárez había encontrado la clave de varias fuentes de romances que llegaron a Agustín Durán por mediación de *El Solitario*, quien los había recogido de los gitanos gaditanos que halló en Triana. Luis se refería a El Planeta, de Cádiz, y El Fillo, de la Isla de León. Como explica Luis:

El propio Estébanez los había consignado en una carta (en 1838) a Pascual de Gayangos y esos mismos –Gerineldos y el Conde Sol– los había publicado en *Un baile en Triana* (en 1842 y luego en 1847) más una mención a otro (Roldán). En realidad, son cuatro textos, procedentes de los gitanos bajoandaluces, los que Estébanez entrega a Don Agustín Durán para publicar en su *Romancero* (1849-1841) y, concretamente este de *La Princesa Celinda* que no es otro que el llamado *Zaide, por la calle de su dama*, del que ya, yo mismo, en la revista *Al-yazirat*, publiqué un trabajo referido al texto cantado por Juan Peña *El Lebrijano*.⁷¹

Y también sabemos que había trazado diferentes líneas de transmisión de estos romances en los gitanos del Puerto de Santa María y en otras dinastías cantaoras gaditanas, esbozadas en los numerosos trabajos que sobre los romances fue publicando. Recomendamos acudir a su dispersa y amplia bibliografía en la que se puede ampliar toda esta información y documentarse mucho mejor de lo que pudiera yo hacer aquí. La indicamos más abajo, tras las transcripciones.

Concluiremos diciendo que, aunque diversos textos romancísticos puedan remontarse a finales del siglo XV, no pensamos que las melodías cantadas sean tan antiguas. Sobre todo las de carácter más flamenco, las más enriquecidas de todas, que indudablemente deben ser más modernas. No obstante, las melodías de los romances cantados que se ajustan a martinets y tonás podrían tener unos ciento cincuenta años de historia (aunque, evidentemente con un menor barroquismo vocal), teniendo en cuenta los datos que disponemos sobre los cantes sin guitarra, aunque sean estilos de muy difícil documentación, como expresamos cuando abordamos su estudio en trabajos anteriores⁷².

Nuestra opinión es que los gitanos han ido adaptando los textos de los romances a las diversas melodías que conocen de su entorno más inmediato: el familiar. Y que el paso del tiempo, los gustos personales y la influencia del flamenco, como corpus musical propio inherente a un importante sector del

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ “La tradición atípica textualmente transculturada” en *Expoflamenco* [En línea] <https://www.expoflamenco.com/fe-debida/la-tradicion-atipica-textualmente-transculturada/> [Consulta 20 junio 2023]

⁷² Nuestro estudio más completo figura en nuestro libro *Génesis Musical del Cante Flamenco...* Op.Cit. Págs. 1549 y ss. En él manifestamos que las descripciones de Demófilo de estos cantes, martinets y tonás, hacían referencia a estilos de poca elaboración melódica y monótonos, sin grandes subidas o bajadas y acompañados. Por ello, hay que pensar que se han enriquecido a lo largo del siglo XX, como todo el cante flamenco en general.

pueblo gitano, ha ido modelando los diferentes cantos, creándose un repertorio romancístico propio y singular, sin parangón en otros entornos no gitanos y sin presencia fuera de Andalucía. Según las circunstancias, o el interés particular, los textos de los romances han sido adaptados a las diferentes tonadas que los gitanos ya conocían o han ido aprendiendo y modelando, incorporando nuevas melodías que les ha proporcionado el entorno flamenco, donde muchos de ellos han hecho oficio profesional, de ahí que también podamos encontrar bulerías, tangos o alegrías. Si bien, desde antiguo, ciertas melodías de romances han podido pasar a formar parte del repertorio de cantes flamencos, y luego enriquecerse y evolucionar, observamos en su mayoría el efecto contrario: que el flamenco ha nutrido de melodías a los cantos de romances cultivados por los gitanos en El Puerto, presentándose éstas en mayor número, siendo las tonadas que podemos considerar con un perfil melódico de tipo “tradicional” muy escasas.

Al respecto de imaginar cómo serían las melodías de los cantos de romances que cantara El Planeta en 1838, fecha en la que tendría lugar la fiesta “Un baile en Triana”, tendríamos que pensar que serían tonadas no muy enriquecidas, al menos no como las que presentan estos registros aquí estudiados, debido a las descripciones que tenemos sobre la sencillez en su interpretación en los textos de El Solitario, y la mención al uso de “discante”, o sea, segunda voz; aunque el calesero cita el uso de “gorjeos” en ellos, forma vinculada con “lo flamenco”.

Esquema-resumen de los estilos cantados

- 21 registros sonoros, algunos de ellos con tonadas diferentes en la misma grabación:
 - o 10 con acompañamiento acompasado.
 - o 11 sin acompañamiento (13 tonadas en total)

- Estilos acompasados, todos con aire flamenco:
 - o Gilianas (4)
 - o Bulerías (2)
 - o Tangos (1)
 - o Peteneras (1)
 - o Cantiñas (1)
 - o Aire a Tonada del puerto por bulerías (1)

- Estilos sin acompañamiento, con ritmo libre:
 - o Melodías de aire tradicional:
 - (1) (en el Romance de la Monja).

- Melodías flamencas:
 - Tonada del Puerto (6)
 - Variación Martinete II (3)
 - Debla (2) (¿Toná de los Pajaritos?)
 - Tonada sin clasificación (1) (Romance de Las Señas del Esposo en aire del Villancico «de Gloria»)

Papagayos

"Papagayos y ruiseñores"

Grabación privada Luis Suárez Ávila

Soleá la del Cepillo
Trans. Guillermo Castro

Copla (duraciones de la voz aproximadas)

C. II, La Mayor

Voz

Pa pa ga yos rui se ño re que can táis po o la ma ña na a

La (Mi7) Mi7

(ritmo y armonías básicas)

3

le var le car ta mi a man te e que lo o pe ro a qui i sen ta da u

Mi79 Mi7 (La) La

5

le var le car ta mi a man te e que lo o pe ro a qui i sen ta da ¡Ay! que

Mi (La) La

7

no vie ne ¡ay! que no vie e ne si al gu na pe lan drus ca me lo en tre tie ne si al gu na ga

Mi7 La Mi7 La

9

chupona mdo. entre tie ne

Mi7+Re Mi(La)La La Mi7

2' Estribillo

*Papagayos, ruiseñores
que cantáis por la mañana,
llevarle cartas a mi amante
que lo espero aquí sentada*

*¡Ay! que no viene,
¡ay! que no viene
si alguna pelandrusca
me lo entretiene*

*si alguna gachupona
me lo entretiene*

© Guillermo Castro Buendía 2019

La Catalina - Albaniña

"Si Catalina supiera- Estando un caballero"

Grabación privada Luis Suárez Ávila

Soleá la del Cepillo

Trans. Guillermo Castro

La Catalina

Copla 1

C.V La menor

Voz

Guitarra

Si Ca ta li na su pie ra los ca mi i nos có mo es tá án no me man da rí a por le

Armonías y ritmo básico de la guitarra

lam Mi7 Mi7 lam lam

Estribillo

2 3

— ña ni al camponi atra baja a ¡Ay! pon me la mano aquí Ca ta li na mí a demis en tra ñas

Mi7 lam lam lam Mi7 Mi7 Mi7 lam

2 (1) 3

pon me la ma no a qui que la ten go tri a co mo u na ja rra a ¡ay! pon me la ma no a qui

lam Mi7 Mi7 Mi7 Mi7 lam lam Sol Sol

4 5

pon me la ma no a qui pon me la ma no a qui

Fa Fa Fa Fa Mi Mi

No me des tantos tormentos
que me estás martirizando
si a la memoria me traes
cosillas que estoy olvidando

iAy! ponme la mano aquí...

Si te han gustado mis ojos
ve y se los pides a mi madre
y si te dice que no
retírate y no te enfades

iAy! ponme la mano aquí...

*Si Catalina supiera
los caminos cómo están
no me mandaría por leña
ni al campo ni a trabajar*

*iAy! ponme la mano aquí
Catalina mía de mis entrañas
ponme la mano aquí
que la tengo fría como una jarra*

iAy! ponme la mano aquí...

© Guillermo Castro Buendía 2019

Albaniña

Copla 1
Mi Mayor

Mi frigio flamenco

es tando un ca ba lle ri to o o o en la Is la de Le ó ó on se

na mo ro delu na da ma a que ya le co rres pon dio que con el a re tin que con el a re to o on

Mi Mi Mi Si7/fa# (solfa#) Do

Sol Do Sol Fa Mi Mi Mi+fa Fa Mi Mi Mi

*Estando un caballero
en la Isla de León
se enamoró de una dama
que ya le correspondió*

*Que con el aretín
que con el aretón*

*Y la estaba enamorando
cuando el marido llegó
se ha bajado la escalera
muy malita de color*

*Que con el aretín
que con el aretón*

Romance de la Monja contra su gusto

"Mi padre me metió a Monja"

Grabación: *Testimonios Flamencos*. Cd 31, pista 7
Titulada "Corrido por peteneras"

José Luis Suárez La O "Panete"
Trans. Guillermo Castro

la menor 1/4 de tono bajo

Voz

1 (a) 2 (b)

mi i pa re__ me tio_a mon ja a__ en un tris te mo nas te rio o o

Duraciones aproximadas

Aire de acompañamiento por peteneras en la guitarra con ritmo libre

2 1 (a) 2 (b)

po__ or que me que ri a ca sa__ a a_u con un mu cha cho man ce__ e bo__ o

los versos siguientes repiten la misma melodía hasta el final

Melodía final de cierre

3 1 (a) 2 (b')

yo__ o no de bo de ser mo on ja mue ra yo sin pro fe si ó o__ o__ o__ o

*Mi padre me metió a monja
en un triste monasterio
porque me quería casar
con un muchacho mancebo
me cogieron en mi coche
me pasean por el pueblo
me dicen que me despida
de las amigas que tengo
con lágrimas en mis ojos
de ellas me voy despidiendo
me cogieron por la calle
que a revolver había un convento*

*salieron todas las monjas
todas vestidas de negro
empezaron a quitarme
las alhajas de mi cuerpo
zarzillos de mis orejas
gargantillas de mi cuello
pero lo que más me dolió
que me cortaron el pelo
y en una fuente de oro
a mi padre se lo dieron
mi pare por no casarme
hábito monja me echó
yo no debo de ser monja
muera yo sin profesión*

© Guillermo Castro Buendía 2019

Romance de la Monja contra su gusto

"Mi madre me metió a Monja"

Magna Antología del Cante Flamenco Vol. 1, pista 6
Hispavox, 1982.

José de Los Reyes "El Negro"
(1913-1995)

Trans. Guillermo Castro

1ª Parte
do# menor

Voz

1 (a) 2 (b)

Me ma re me me tio.a mon ja por e ve rar de e mi nom bre e

Duraciones aproximadas muy cercanas a un posible acompañamiento en 2/4

2 (a) 2 (b)

me co gie rón en tre cua tro me me tie ron e en un co che e

desafinación de 1/4 de tono bajo poco a poco hacia el final

Melodía final de cierre

3 1 (a) 3 (c1)

me pa se a ron por pue blos ya un na ya do o a do o me i ba yo de e pi dien do de

4 2 (c2)

las a mi gas que te e e e en go o

2ª Parte y siguientes repiten melodías

*Mi madre me metió a monja
por reservarse mi dote
me cogieron entre cuatro
me metieron en un coche
me pasearon por pueblo
y a una y a dos a dos
me iba yo despidiendo
de las amigas que tengo*

*Me han parado en una puerta
me metieron para adentro
me quitaron gargantillas
las alhajas de mi cuerpo
pero yo no siento más
que me cortaron el pelo
y en una fuente de oro
y a mi pare se lo dieron*

*me vistieron de picote
y en alta voz gritan todas
¡pobre inocente!*

© Guillermo Castro Buendía 2019

A la una nació yo

1907-1908
Odeón 54469

Haim Effendi (1853-1938)

la menor
(original re#)

Copla 1 ritmo interno ternario

1 a a A la u na na cí yo a las dos me bau ti za ron

10 a las tres des po se yo al ma vi da y co ra zón

18 rubato a las cua tro me ca sa ron me ca sé con u na mo o o ra

26 me ca sé con u na mo or que yo o a a mo

35 Copla 2 a a Di me ni ña dón de vie nes que te quie ro co no cer

44 y si no tie nes a man tes yo te ha rre de fren der

52 rubato y si no tie nes a man tes yo te ha a rre de fren de er

61 a las tres des po sé yo o o al ma vi da y co ra zón

*A la una nació yo
a las dos me bautizaron
a las tres desposé yo
(alma vida y corazón)
a las cuatro me casaron
me casé con un amor que yo amo*

Guillermo Castro Buendía 2013

*Ay! dime niña dónde vienes
que te quiero conocer
y si no tienes amantes
yo te haré defender
a las tres desposé yo
(alma vida y corazón)*

A la una nació yo

1948. UNESCO Conseil International de la Musique
Collection universelle de musique populaire enregistrée (9/I & 9/II)

Angel Lazare

la menor ritmo interno ternario

1 2

A la u na na cí yo a las dos me bau ti za ron

9 3 4

a a las tres des po se yo o yo a las cua tro me ca sa ron

18 5 6

me ca sí con un a mo o o or al ma y vi da y co ra zón

*A la una nació yo
a las dos me bautizaron
a las tres desposé yo
a las cuatro me casaron
me casé con un amor
(alma vida y corazón)*

Guillermo Castro Buendía 2013

Romance del Moro que retó a Valencia

"¡Oh Valencia!"

Grabación privada Luis Suárez Ávila
Conocida como Tonada del Puerto

Juan de los Reyes Pastor
Trans. Guillermo Castro

1ª Estrofa

Si Mayor / si frigio flamenco - 1/4 de tono alto

Voz

¡Oh Va len cia va le en zue la u! que de fue go ze hay que ma a ba a a

si frigio flamenco
casi ligado al 2º

que ante fui is te e de e e mo o ri i to u que de cri istia a no o o o ga na a a da u u

2ª Estrofa

¡Ay! se ca ba lle ro el Ci i le ten goe cha a o por ve e en ga a an za a a

ligado al 2º

que ha de ze mi i i mo o li i ne e ro u el que me mue e e e la las ca a a ña u u

y su hi ja a a a la a de al me e dio u la que me pe e e e i ne me la a va u u

*¡Oh, Valencia valenzuela!
que de fuego seas quemada,
que antes fuiste de moritos
que de cristianos ganada*

*Su hija Blanquita Flor
esa ha de ser mi venganza
hija mía Blaquita Flor
también de las mías entrañas*

*Pare que quiere usted que diga
yo de amores no sé nada
si te cogiera a las manos
tu le cogieras la cara
mientras que yo ensillo a Barrueca
y le doy un filo a mi lanza*

*A ese caballero el Cid
le tengo echado por venganza
que ha de ser mi molinero
el que me muele las cañas
y su hija la de al medio
la que me peine y me lava*

*Quitate ese vestio de seda
y ponte este de Pascua
que este morito que allá viene
me lo entretienes en palabras*

sigue...

© Guillermo Castro Buendía 2019

Romance de Reina y hermana cautivas

"Si yo te cogiera en España"

Hispavox 1982
S/C 66.201 (60.723)

José de los Reyes "El Negro"
(1913-1995)
Trans. Guillermo Castro

1ª Parte

desafinación 1/4 de tono ascendente

si frigio

Voz

1 2

Ay si yo tee coo gieeraen e__Es pa__ña u a__a u que yo a tite cristi a na a ri au

2 casi ligado al 2º

3 4

que dis das por nom bre yo a ti te pu siera u Carmen de la a a A u le jandri i__i a__a u

3 5 (3) (4) 6

que e lla a si que que lla se e lla a ma ba u na her ma ni ta que e yo te ni__i a u__

final practicamente medio tono alto (do)

2ª Parte

1

A yy__ y que e__ea u u ti va a__a a a ro__o o__ou o o los mo ro u

2

en lou moon tè__e e__e la__a o lli i__va u

3 4

que a mi me habiá lleva i to o a u na a her ma na u que ya es tá güe ña que e ya cauti__i__va a o u

7 Si mayor

5

ay que los mo o ro o tre__e la__a lle__e ee eva__u a__au__

*Si yo te cogiera en España
que yo a ti te acristanaría,
que a ti por nombre a ti te pusiera
Carmen de la Alejandría,
que ella así que se llamaba,
una hermanita que yo tenía*

*¡Ay! Cautivaron los moros
en los montes de la Oliva,
que a mí me habían llevado a una hermana
que ya a Sagüena, que ya cautiva,
¡ay! que los moros se la han llevado*

© Guillermo Castro Buendía 2021

Romance de Reina y hermana cautivas

"Caballeritos y hombres buenos"

Hispavox 1982

S/C 66.201 (60.723)

Agujetas el Viejo (1908-1976)

Voz

temple 1ª Estrofa sib frigio

1

Y y u Ca ba lle ri to y hom bres bue e e no o u

2

y a Es pa ña lle vo el la guía yo vo di go que mo o traigan y una a a cristia a na caa au ti i va au

3

4 (2) 5 (3')

que sea de e duuque e omarquese i o pren de si i ta de al ba a li i i a u

2ª Estrofa

1

Ven a ca hi jo del a a al ma u

5

2 3

también del al mi tam i a si yo a ti te cogiera en Es pa ña tam bién te e cristia na a a ri i i a u

6

4 (2) 5 (3')

y por nom bre a ti i te pu u sie ra do ña A nal ba ne a an dri i i a u

7

4' 5'

a si se lla ma tu u ma re y u na tii ta que a ti te me si i i a u

*Caballeritos y hombres buenos
y a España lleváis la guía
yo vos digo que nos traigan
y una cristiana cautiva
que sea de duques o marqueses
o predecita de gran valía*

*Ven aquí hijo del alma
también del almita mía
si yo a ti te cogiera en España
también te acristanaría
y por nombre a ti te pusiera
doña Ana de Alejandría
así se llama tu mare
y una tiita que a ti te mecía*

© Guillermo Castro Buendía 2021

2

*Qué motivo te he dao yo
qué motivo y qué palabra
que pa peirme tú a mí un favor
no es menester que te arrodillaras*

3ª Estrofa

8 Que mo ti vo te, ha dao yo o o

9 que mo ti vo y que pa la bra que pa pe ir me tu, a mí y uun favo u no o meste e que ste rroo i lla a da u

*Abre como yo mandé
por una cristiana cautiva
mira, por mi buena suerte,
me has traído una hermana mía*

4ª Estrofa

10 Na bré como yo man de e e

desafinación de 1/2 tono

11 ponu na cris tia na cauti va mi rapor mi ibuee enasuer te ma, has tra iu una al ma ana mi i a u

*Veinte navíos yo tengo
puestos pa que llegue a España
mi cuñaita de mis entrañas*

5ª Estrofa

12 Vente na ví o yo tee en go u

desafinación, afinación ideal 1/2 tono superior

13 ligado
pues tos pa que lle e va, Es paña a mi cuña i ta de mis en tra a ña u

El Moro que reta a Valencia

1995. Trascastro. León

Grabación de José Manuel Fraile Gil
 Antología Sonora del Romancero Tradicional Panhispánico II
 Cantabria Tradicional, Salamanca 2010

Rolindes Ramón Álvarez
 Trans. Guillermo Castro

La frigio

Co mo se pa se a, el mo ro o y, el mo ro por la calza da de ca ra mi ra, a Se vi lla a de ca rami ra, aGra naa da

Ritmo libre. Duraciones aproximadas de la voz

*¡Cómo se pasea el moro,
 De cara mira a Sevilla,
 de cara mira a Valencia,
 -¡Oh, Valencia, oh, Valencia!
 Primero fuestes de moros
 y antes de mañana est' hora
 Este rey Don Quil
 y su hija la Antonita
 -Antonia de mi vida
 (y) ese moro que ahí viene
 -Padre, dígame de amores,
 -¡Ay! ¿quién es el caballero
 Si no fuera la vergüenza
 -[Y] asórmese usted, señora
 -¿Qué traía el caballero
 -Yo traigo un anillo de oro
 La mujer que lo tuviera
 y el hombre que lo tuviera
 ¿qué es ese estrueldo señora
 -La espada del Rey mi padre
 Anda, márchate, mal moro,
 (y) el treidor del rey mi padre*

*(y) el moro por la calzada!
 de cara mira a Granada,
 que la tiene más cercana
 ¡Oh, Valencia, oh, Valenciana!
 que de cristianos ganada,
 de moros serés cercana
 lí ha de rastrar de la barba
 (y) ha de ser de mi enamorada.-
 (y) Antoñita de mi alma,
 entreténmelo en palabras
 que yo amores no sé nada.-
 que se pasa y no me habla?
 me asomara a la ventana.
 yo la cogeré en mi capa,
 pa regalar a la dama?
 (y) en la punta de mi aspada,
 nunca morería encantada
 nunca morería en Granada
 que por sus palacios anda?
 (y) un niño las manejaba
 no digas que te soy falsa
 (y) un niño las manejaba.*

sigue...

Guillermo Castro Buendía 2019

Romance de Bernardo del Carpio con cartas y mensajero

"Bernardo estaba en el Carpio"

Grabación privada Luis Suárez Ávila
Conocida como Tonada del Puerto

Juan de los Reyes Pastor
Trans. Guillermo Castro

1ª Estrofa

Si Mayor / si frigio flamenco

Voz

Ber nar do, es ta ba ne el Car pio u y, el rey ar fo on do le o o o o o o

si frigio flamenco
casi ligado al 2º

car ti i i ta a y me e en za a je e ro a Ber na rdo o le mando o o u

2ª Estrofa

Ber nar do co mo mance bo u de ra bia se re ce e ló o o o o

ligado al 2º

ya cogi o o o o la a a ca ar ti ta u con las mi is ma a a la le yó o o u

y, ha lla ma i i i to o a su u ge en te y de, esta ma a ne e e e ra la bló o o u

*Bernardo estaba en el Carpio
y el Rey Alfonso en León
cartitas y mensajero
a Bernardo le mandó*

*Cuatrocientos seis los míos
los que coméis de mi pan
yo nunca he repartido
desde mañana lo repartirán*

*Por las calles que hay gente
las piedras van entre pasos y pasos
por las calles que no hay gente
las piedras van suspirando*

*Bernardo como es mancebo
de rabia se receló
y ha cogido las cartitas
con las mismas la leyó
y ha llamaído a su gente
de esta manera le habló*

*Ciento vais a los caminos
y cientos al arrabal
doscientos han de venir conmigo
para con mi tío el Rey hablar*

*Y hay ruido de las cajas
los grandes se habían asomao
unos decían que era Pulgar
y el otro que era el veterano
su tío el Rey como lo conoce
siempre dice que era Bernardo
que venía a pedir su pare
con más fuerza que agrado*

© Guillermo Castro Buendía 2019

sigue...

Romance de Bernal Francés y El Prisionero

"¡Ay! tin tin que en la puerta llaman"

Grabación privada Luis Suárez Ávila

Juan de los Reyes Pastor

Trans. Guillermo Castro

1º Romance

(variación martinete tipo II)

Do# Mayor / do# frigio flamenco

Voz

Ay... u tri in tri i i... trin tri i i in... a y a y u u

do# frigio flamenco

1 (a)

¡Ay! tin tin que en la puerta llaa... a a maaa o u u yerbagüena u avabrir ii i i i... ir i... i... i... u

3

quien se e e... e e rá e se ca ba a lle e e e e ro o u u

Do# Mayor

4 (d)

A y que en la puer te cita a a a a u a a a a u a a... a a a... a... llama u asi u

2ª Romance.

(relacionado con la Debla)

1ª Estrofa

do# frigio flamenco

1 (e)

¡Ay! en el verde iu e... ee ee... e e... ee e... ee... ee emesdema a a yo... o o u

2 (b)

3 (c)

cuando a ressia u aascalo ree... ey ee e... ee y cuantico o los toritos braaa aavoo o u

4 (d)

a aylosca ballo o o... o o o o o u o o o o... corre y e o re... y

*¡Ay! tin, tin que en la puerta llaman
Hierbabuena baja a abrir
quien será ese caballero
¡ay! que en la puertecita llama así*

*¡Ay! en el verde mes de mayo
cuando las recias calores
cuando los toritos bravos
¡ay! los caballeros correos*

© Guillermo Castro Buendía 2020

2ª Estrofa

cuando lo o e namora aa aao u regalan asu amo reeeey ee e__e__e e e__y

unoo o le regalan l i i r i o o u ay otros le re__e__e y e__ee__e e gala an flo re__y

3ª Estrofa

yyoquesoy y el más pobre si i i i too o u me encuentro en estaprisio nee ee e__e ee ee e__ee y

aysinsabe cuando es de día i i a i a u aaynimenos cuando o o o u o o o o o o o o o o esde y eno che y

4ª Estrofa

sino es por tres pajaritos que me cantan en la torre ree e__e e__e e ee yu

y un verdón y un jilguerito i i itoo o u ay también lo__o__o o__o__o o__o__o o o o goo orri yo ne__

*Cuando los enamorados
regalan a sus amores
unos les regalan lirios
¡ay! otros le regalan flores*

*Y yo que soy el más pobrecito
me encuentro en estas prisiones
¡ay! sin saber cuándo es de día
ni menos cuando es de noche*

*Si no es por tres pajaritos
que me cantan en la torre
y un verdón y un jilguerito
¡ay! también los gorriones*

La Aparición

(Bernal Francés)

Arcos de la Frontera. Cádiz
LP Páginas inéditas del Folclore Español
Dial Discos 1983. Disco 1, corte 2.

José M^a Capote
Trans. Guillermo Castro

Mi frigio flamenco

Trastras que a la puerta llaman, di, Diana
tras tras, yo no puedo abrir, di, Diana di.
tras tras, yo no puedo abrir

ritmo libre con una cierta cadencia ternaria en hemiolia

*Tras tras, que a la puerta llaman, di, Diana
tras tras, yo no puedo abrir, di, Diana di.
tras tras, yo no puedo abrir*

*Mientras más me retiraba, di Diana
más se acercaba hacia mí, di Diana, di
más se acercaba hacia mí*

*Tras tras, si será la muerte, di, Diana
tras tras, que vendrá a por mí, Diana di
tras tras, que vendrá a por mí*

*Me cogieron de la mano di Diana
me llevaron al jardín, di Diana, di
me llevaron al jardín*

*Al subir las escaleras, di Diana
una sombra negra vi, Diana di
una sombra negra vi.*

*Ay Dios mío de mi alma, di Diana
qué es lo que me pasa a mí, di Diana, di
qué es lo que me pasa a mí*

*Me cogieron de la mano, di Diana
me apagaron el candil, di Diana, di
me apagaron el candil*

*Tuve sábanas de rosa, di Diana
y almohadas de jazmín, di Diana, di
y almohadas de jazmín*

Guillermo Castro Buendía 2019

La adúltera

S/F. Almendral (Badajoz)

Bonifacio Gil - *Cancionero popular de Extremadura*
Colección Raíces, Badajoz 1998. Tomo I. Págs. 53 y 212.

Juana Hernández
Trans. Guillermo Castro

la menor / Mi frigio flamenco

100 (♩ = 176)



Á bre me a qui la puer ta, Di ri a na, y a bre me a qui flo or de li. Di ria na

dí, y a bre me a qui flo or de li. Que soy a quel Don Fran cis co, Di ri a na, al

que tú sue le es a brí, Di ria na dí, al que tu sue le es a brí.

Ábreme aquí la puerta
Didiana -y ábreme aquí, flor de li...
Didiana, di...
y ábreme aquí, flor de li.

Que soy aquel don Francisco, / al que tú sueles abrí
Al tiempo de abrir la puerta, / le ha dado un soplo al candil
-No temas a la justicia / ni tampoco al alguacil,
ni tampoco a tu marido, / que está muy lejos de aquí.
Le ha cogido de la mano / y l'ha llevado al jardín;
-Vamos a rezar un credo; / yo lo rezaré en latín...
Al decir "su único hijo", / tres puñaladas le di.

(Después del primer hemistiquio se le añade: "Didiana", y al segundo "Didiana, di", siguiéndole éste.)

Guillermo Castro Buendía 2020

Bernal Francés

Sarnago. Soria

Tomado de Kurt Schindler. Ejemplo 825.
Música y poesía popular de España y Portugal
Georg Olms Verlag, Hildesheim New York, 1971 (1ª ed. 1941)

Cristina Jiménez (59 años)

Arr. Guillermo Castro

Sol Mayor
Andantino con moto

¡Tan! ¡Tan! lla man en la puer ta, la dí mi da ma hier ba buc na ba jaa brir, la da ma dí n

*¡Tan! itan! llaman en la puerta, Hierbabuena baja a abrir.
-¿Quién es ese caballero que en mi puerta llama así?
-Es el señor don Francisco que te solía servir,
de noche para la cama, de día para el jardín.
Al tiempo de abrir la puerta se me ha matado el candil.
Quien el candil me ha matado así me matará a mí.
Ya tengo tres hombres muertos y otros tres para morir;
les he lavado su cuerpo con agua de toronjil.
Les quité camisas sucias de holanda se la puse.
Me lo pillé de la mano, pá arriba me lo subí,
me lo senté en silla nueva que tenía para mí.
Me lo pillé de la mano me lo acosté al lao de mí,
a eso de la medianoche ¡ay!, ella decía así:
-¿Qué hacéis ahí, mi don Francisco que no os volvéis para mí?
Si teméis a mis criados, os han puesto mal de mí.
-Ni yo temo a tus criados, ni me han puesto mal de ti.
Sólo temo a tu marido, no venga y me mate aquí.
-Mi marido está en la guerra trescientas leguas de aquí.
-Mañana por la mañana le escribirás al de allí;
le digas a don Francisco que diga misas por ti.
Les dirás a tus hermanas que rueguen a Dios por ti
y a la puta de tu madre que venga a verte morir.
Que tengo una espada nueva y con ella has de morir.
Me la senté en silla nueva y allí la acabé morir.*

Guillermo Castro Buendía 2019

El Prisionero

Ca. 1989. Canales de la Sierra. La Rioja

Grabación de José Manuel Fraile Gil. *Romancero Panhispánico*
Diputación de Salamanca. Centro de Cultura Tradicional 1991. Cd2.14

Luisa Belmonte Rodríguez

Trans. Guillermo Castro

1ª Parte
Fa# menor

Mes de ma yo mes de ma yo mes de los gran des ca lo res cuan do la ce ba da gra na los tri gos lle van en flor res

9

cuando los e na mo ra dos re ga lan a sus a mo res

3ª Parte

13

Yo po bre ci to de mi i me ti do, en es tas pri sio nes sin sa ber cuán do, es de dí a tam po co cuán do, es de no che

21

só lo por un pa ja ri to que me can tá sus can cio nes Me lo, ha ma ta do un a rrie ro Dios le ten ga en sal va cio nes

29

se ño rá fu la na si us ted qui sie ra que yo le can ta ra de pies a ca be za

*Mes de mayo, mes de mayo mes de los grandes calores
cuando la cebada grana los trigos llevan en flores
cuando los enamorados regalan a sus amores*

*Unos con dulces naranjas otros con agrios limones
otros con cargas de trigo los hijos de labradores
otros con cadenas de oro los hijos de los señores*

*Me lo ha matado un arriero Dios le tenga en salvaciones
Señorá fulana si usted quisiera
que yo le cantara de pies a cabeza*

*Yo pobrecito de mí metido en estas prisiones
sin saber cuándo es de día tampoco cuando es de noche
sólo por un pajarito que me canta sus canciones*

Guillermo Castro Buendía 2019

El Prisionero

Ca. 1948. Puebla de Sanabria. Zamora

Tomado de Sandra Robertson: "The limits of Narrative Structure:
One aspect in the Study of <El Prisionero>"
El Romancero hoy: Poética. Gredos, Madrid 1979

Eulalia Galvarriato

Arr. Guillermo Castro

Fa Mayor

Por ma yo e ra por ma yo vi tor vi tan da mes

de la ri ca ca lor vi tan da vi tor cuan do lo sen a mo ra dos vi tor vi tan da i

ba na ve ra su a mor vi tan da vi tor

- 1 Por mayo era, por mayo, -vitor vitanda*
mes de la rica calor -vitanda vitor-
- 2 cuando las damas del mundo
iban a ver a su amor,
- 3 y yo, la triste de mí,
metida en esta prisión,
- 4 sin saber cuándo amanece
ni cuándo se pone el sol,
- 5 si no son tres pajarcitos
que me cantaban l'albor:
- 6 y una es la golondrina
y otro es el reiseñor
- 7 y otra era la calandria,
la que lo hacía mejor

- 8 Ella no se posa en prado
ni árboles que echaran flor;
- 9 posárase en las aradas
y en la sombra de un terrón;
- 10 y estando un día reclamando
un pastor me la mató.
- 11 Si lo hizo por la pluma,
de oro se la daba yo;
- 12 si lo hizo por la carne
no pesaba un cuarterón;
- 13 si lo hizo de venganza,
no alcance perdón de Dios.

* (este estribillo se canta cada hemistiquio)

Guillermo Castro Buendía 2019

María Antonia y Muerte y boda contrastadas

"¡Ay! María Antonia"

Grabación privada Luis Suárez Ávila

José Luis Suárez La O "Panete"
Trans. Guillermo Castro

Estribillo

Mi frigio (duraciones de la voz aproximadas)

Voz

Mari Antonia a a jay! Ma riantonia a a que tú no sabes flamenca lo que ha hecho

Mi lam lam Mi7 Fa Mi

(ritmo y armonías básicas)

Romance 1 (misma melodía del Estribillo)

estrofa 1

jay! de de ja ra a a un pri mo her ma no o jay! por hablar le a un fo ras te ro o

Mi lam Mi7 Fa Mi

Estribillo

jay! Ma ri An to nia a a Ma ri An to ni a que tú no sa bes fla men ca lo que tú ha he cho o

lam Mi7 Fa Mi

Romance estrofa 2

Yo no lo o de jo por ri i co ni por

Mi Sol7

(melodía del Estribillo)

pro be e e y e ni por na a a lo de jó po o o que ya lle va a a dos años de e e en fer me a a a ¡ay! Ma ri An

Fa Mi lam Mi7 Mi7 Mi7

6 Estribillo

© Guillermo Castro Buendía 2020

18

1 2 3

to nia a a ¡ay! Ma ri, An to nia a a que tú no sa bes fla men ca lo que tu, has he cho o

18

lam Mi7 Fa Mi Mi Mi9 Mi

Romance 2
estrofa 3

21

1 2

Cuan do a ti te es ten po nien do o el tra je e e pa rá ca zar te

21

Mi Fa Sol Fa Mi Mi Sol Fa Mi

(variación melodía del Estribillo)

25

3 4 Estribillo

y a mi me es ta a a a rán po nien do o cua tro de lá pri ma a por de lan te e e ¡ay! Ma ri, An

25

Mi lam Mi7 Mi7 Fa Mi

28

1 2 3

to nia u ¡ay! Ma ri, an to nia a que tú no sa bes fla men ca lo que tu, has he cho o o

28

lam lam Mi7 Mi7 Fa Fa Mi Mi

Romance
estrofa 4

31

1 2

Cuan do a ti ya te es tén dan do u ¡ay! la ma ña a na de, a guar dien te e y a mi

31

Fa Sol Sol Fa Mi

(melodía del Estribillo)

34

3 4 5 1 2

ma re e e le están do o el pesa me que de mi muerte e que Ma ri, An to nia a a que Ma ri, An to nia a a que tú no

34

lam Mi7 Fa Mi lam Mi7

37 sa bes fla men ca lo que tú has he cho_ o 3

37 Fa Fa Fa Mi Mi

*María Antonia, ¡Ay! María Antonia
que tú no sabes flamenca lo que has hecho*

*¡Ay! de dejar a un primo hermano,
por hablarle a un forastero
¡Ay! María Antonia, María Antonia
que tú no sabes flamenca lo que tú has hecho*

*Yo no lo dejo por rico, ni por probe, ni por na
lo dejo porque ya lleva dos años de enfermedad
¡Ay! María Antonia, ¡Ay! María Antonia
que tú no sabes flamenca lo que tú has hecho*

*Cuando a ti te estén poniendo el traje para casarte
a mí me estarán poniendo cuatro velas, prima, por delante
¡Ay! María Antonia, ¡Ay! María Antonia
que tú no sabes flamenca lo que tú has hecho*

*Cuando a ti ya te estén dando, ¡ay! la mañana de aguardiente
y a mi mare le están dando el pésame de mi muerte
que María Antonia, que María Antonia
que tú no sabes flamenca lo que tú has hecho*

Romance del Conde Grifos Lombardo y Los gitanitos del Puerto

Grabación privada Luis Suárez Ávila

Juan de los Reyes Pastor
Trans. Guillermo Castro

Romance 1

Si frigio - 1/4 de tono alto

Voz

1

Preeso o o o o preso o preso o o lolle evaa a banpre e e so o

2

pre e esoo o ymubie e e narroja a a a a o no porro o bo o o ni i pomue er te iu

3

¡ay! que a naide e e e e e e e e e e ha bia a a ma u a ra o ou

Romance 2

1ª Estrofa

(variación martinente tipo II)

Si frigio flamenco - 1/2 tono alto (tono real: do)

4

¡ay! los gitanitos derpue e e too fuimos mau desgraciao o o o o o o o o o o o o o o o o o

5

queno o o po i amo co on pa a ara a aa ¡ay! con los que stáaaa aa a u aa aa anentei erra

Sigue con la misma tonada para el resto de estrofas

*Preso, lo llevaban preso
y mu bien a [e]rrojao
no es por robo ni por muerte
¡ay! que a naide él había marao*

*¡Ay! los gitanitos del Puerto
fuimos los más desgraciaos
que a las minas del azogue
¡ay! os llevaban sentenciaos*

*¡Ay! pa darnos más martirios
nos ponían un maestro
que to aquel que no andaba listo
¡ay! a palito lo dejaban muerto*

*¡Ay! los gitanitos del Puerto
fuimos los más desgraciaos
que nos podíamos comparar
¡Ay! con los que estaban enterraos*

*¡Ay! al otro día siguiente
nos ponían una gorra
y unas babuchitas de esparto
¡ay! que el sentimiento nos ahoga*

© Guillermo Castro Buendía 2020

El conde Grifos Lombardo

Recogido por Manrique de Lara en 1916
Colección Manrique de Lara. Fundación Menéndez Pidal
Romance recogido en Cádiz. Muestra CXLV. Reg. 109-111

Rosario Vega (48 años)
Arr. Guillermo Castro

Allegreto poco mosso
Re menor

Voz

Pre so tra en al buen con de pre so y mal a pri sio na do no es por

ro bo ni es por muer te ¡ay! nia na die que ha bia ma ta do

*Preso traen al buen conde preso y mal aprisionado
no es por robo ni es por muerte ¡ay! ni a nadie que había matado*

*Por gozar a una romera caminito de santiago
la romera era de casta y al rey se había querejado*

*Hija del Rey Zarapiez, sobrina del Padre Santo
o te has de casar con ella o has de morir ahorcado
más vale vivir con honra que no vivir desonrado*

*Al otro día siguiente lo sacan a ajusticiarlo
por la puerta del sobrino estas palabras ha hablado:
Váleme sobrino mio el pan que vos he dado*

*El sobrino que lo oye entra sueño adormilado
¿por aquí ha pasao mi tío y estas palabras ha hablado?
pues no es sueño ni ensoñera, que es muy cierto que ha pasado
no vos quería despertar porque vos venís muy cansado*

*Sale por la calle arriba, la calle va esesperando
hasta llegar al sitio que estaba el tío choreado*

*Tío te beso los pies porque no alcanzo a las manos
si yo antes hubiera venido otra cosa hubiera pasado*

Guillermo Castro Buendía 2021

Las señas del esposo

"Estando un día en mi portal"

Grabación privada Luis Suárez Ávila

Juan de los Reyes Pastor
Trans. Guillermo Castro

Romance

Estrofa 1

Voz

Si menor cadencia rítmica ternaria en 3/8 1 (a) con libertad rítmica 2 (b)

Es tán do un día en mi por ta a al bor dan do pa ño de se e a u u

2 cadencia rítmica ternaria en 3/8 con libertad rítmica 3 (c) 4 (d)

ha pa sao un ca ba a lle roo o o ve nía de Sierra moore e e e e e e e e e e e e e na u

Estrofa 2

3 cadencia rítmica ternaria en 3/8 1 (a) variación tercio 2º 2 (b')

Me se qué y le pre gun te e e que sí ve nía de la gue e ra u u

4 con libertad rítmica 3 (c) 4 (d)

si se ño ra de a llí ve en go o quien tiene us te que le e due e e e e e e e e e e e e e la u

Estrofa 5

5 cadencia rítmica ternaria en 3/8 1 (a) 2 (b')

en su tes ta men to dí i i jo que me ca sa ra con e e lla u

6 3 (a) 4 (b)

e so si que no lo ha a go e so si que no lo ha ré e e i

7 con libertad rítmica 5 (c) 6 (d)

sie te a ño to yo es pe ra a a o o y otros siete espe ra a re e e e e e e e e e e e e i

© Guillermo Castro Buendía 2020

Estrofa 6

cadencia rítmica ternaria 1 (e) ligado con libertad rítmica 2 (f)

Y los tres ni ño que ti e ne muu uje que e va us te ha ha a se e e u

9 cadencia rítmica ternaria 3 (a) 4 (b)

u no le da ré a mi ma a a re pa ra que cui de de e e e i

10 5 (c) 6 (d)

o tro lo me to, en es tu u dio o o pa rá que a pren da le e e e e y

11 7 (e) ligado 8 (f)

y el o tro por ser mas chi i co a la gue e rra lo e cha a ré e e

12 9 (e) ligado 10 (f)

ya que ha muer to su pa a re aho ra que mue ra el ta am bié e e e e e e e e e e

*Estando un día en mi portal
bordando paños de seda
ha pasado un caballero
venía de Sierra Morena*

*Me acerqué y le pregunté
que si venía de la guerra
sí señora de allí vengo
quién tiene usted que le duela*

*¡Ay! tengo allí a mi marido
siete añitos en la guerra
dame usted señal de él
del soldado de la guerra*

*Lleva el caballito en blanco
la silla bordada en seda
sí señora que lo ha visto
muerto el cayó en la guerra*

*En su testamento dijo
que me casara con ella
eso sí que no lo hago
eso sí que no lo haré
siete añitos yo he esperado
y otros siete esperaré*

*Y los tres niños que tiene
mujer que va usted a hacer
uno le daré a mi madre
para que cuide de él
otro lo meto en estudio
para que aprenda a leer
y el otro por ser más chico
a la guerra lo echaré
ya que ha muerto su padre
ahora que muera el también*

Villancio de Gloria

"Los caminos se hicieron"

Película "Flamenco" de Carlos Saura
1995

La Macanita y
Coro de la Peña Tío José de Paula
Trans. Guillermo Castro

Romance navideño
Estrofa 1

Fa menor

Voz

Los caminos se hicieron con agua, viento y frío. Caminaba un anciano muy triste y afligido. Gloria a su bendita madre Victoria. Gloria al recién nacido Gloria. Llegaron a un mesón para pedir posada y el mesonero ingrato iba y se la negaba. Gloria a su bendita madre Victoria. Gloria al recién nacido Gloria. Yo no doy posada (yo no doy posada) y a las dos de la noche a mujer embarazada. Gloria a su bendita madre Victoria. Gloria al recién nacido Gloria. Si es que traes dinero toda la casa es tuya pero si no lo traes no hay posada ninguna. Gloria a su bendita madre Victoria. Gloria al recién nacido Gloria. Y desde allí se fueron a un portal recogió entre el buey y la mula nació el verbo divino. Gloria a su bendita madre Victoria. Gloria al recién nacido Gloria.

(rítmica de base en 3/8)

*Los caminos se hicieron
con agua, viento y frío
caminaba un anciano
muy triste y afligido.
Gloria a su bendita madre Victoria
Gloria al recién nacido Gloria*

*Llegaron a un mesón
para pedir posada
y el mesonero ingrato
iba y se la negaba.
Gloria a su bendita madre Victoria
Gloria al recién nacido Gloria*

*Yo no doy posada
(yo no doy posada)
y a las dos de la noche
a mujer embarazada.
Gloria a su bendita madre Victoria
Gloria al recién nacido Gloria*

*Si es que traes dinero
toda la casa es tuya
pero si no lo traes
no hay posada ninguna.
Gloria a su bendita madre Victoria
Gloria al recién nacido Gloria*

*Y desde allí se fueron
a un portal recogió
entre el buey y la mula
nació el verbo divino.
Gloria a su bendita madre Victoria
Gloria al recién nacido Gloria*

© Guillermo Castro Buendía 2020

Don Bueso y La Hermana Cautiva

"Y al pasar por los torneos"

Grabación privada Luis Suárez Ávila

José Luis Suárez La O "Panete"
Trans. Guillermo Castro

Romance

Estrofa 1 (tonada de giliana)

Mi frigio flamenco

Voz

Y al pa sar por los tor ne e e e e e ros

(duraciones de la voz aproximadas)

lam lam

(ritmo y armonías básicas)

ay pa sé por la mo re ri i a a a a a a a a a a

lam

Y ha bí a u na mo ra la a van do o o al pie de una fuen te fri i a u u

lam Sol7 Fa Mi

4 (sigue)

*Y al pasar por los torneos
¡ay! pasé por la morería
y había una mora lavando
al pie de una fuente fría*

*¡Ay! yo le dije mora linda
¡ay! yo le dije mora bella
deja beber a mi caballo
de esa agua cristalina*

*¡Ay! no soy mora caballero
soy española cautiva
me cautivaron los moros
un día de pascua florida*

*¡Ay! si quisiera venir a España
y en mi caballo vendría
y mi honra caballero
¡ay! donde me la dejaría
yo te prometo no tocarte
hasta los montes de olivas*

*Al llegar a aquellos montes
¡ay! la mora llora y suspira
¿por qué lloras mora linda?
¡ay! ¿por qué lloras mora bella?
recuerdo que en estos montes
¡ay! mi pare a cazar venía
¡ay! con mi hermanito Leonardo
y toda su compañía*

*Abre madre la puerta
balcones y celosías
que yo creí robar una mora
ya traigo una hermana mía
y ya traigo una hermana mía*

© Guillermo Castro Buendía 2020

Trabajos de Luis Suárez Ávila en relación a los romances

- “Reflexiones sobre la tradición atípica: el repertorio romancístico de Antonio Mairena” Número 18 de la *Revista de flamencología*, 2º semestre 2003. Págs. 63-92. Jerez de la Frontera.
- “El romancero de los gitanos, germen del cante flamenco”, *EL ROMANCERO. Tradición y Pervivencia a fines del Siglo XX*. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla, Puerto de Santa María, Cádiz, 23-26 de junio de 1987) Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989. Págs. 563-607. Puede leerse [En línea] <https://rodin.uca.es/handle/10498/25354>
- “El romancero de los gitanos bajoandaluces (del Romancero a las Tonás)”, *Dos siglos de Flamenco. Actas de la conferencia internacional en Jerez 21-35 Junio 88*. Fundación Andaluza de Flamenco, 1989.
- “Bernardo Núñez y su Gerineldo de El Puerto de Santa María”. *Revista de historia de El Puerto*, N°. 9, 1992, págs. 87-104. [En línea] <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/2292200.pdf>
- “De Bernardo del Carpio a los gitanos bajoandaluces”. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, N° 567, 1994 (Ejemplar dedicado a: Las voces del romancero: ayer y hoy de los romances), págs. 18-20.
- “El romancero fronterizo y sus caballos”. *Al-Andalus y el caballo* [exposición Claustro de Santo Domingo de Jerez, abril-julio de 1995] / Fundación el Legado Andalusí (aut.), 1995, págs. 135-148.
- “Un nuevo fragmento del romance de Calainos”. *Revista de filología española*, Tomo 79, Fasc. 1-2, 1999, págs. 159-170.
- “Jaleos, gilianas, versus bulerías”, *Revista de flamencología* Núm. 20 – 2º semestre de 2004, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera.
- “El Lebrijano”, un caso de fragmentismo y contaminación romancística”. *Revista de flamencología* Núm. 22, 2005. Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera. [En línea] https://ia803107.us.archive.org/15/items/REVISTA_DE_FLAMENCOLOGIA-ARCHIVO/RDF_022.pdf

- “Pliegos de cordel, Bernardo Núñez, impresor popular y su Gerineldo de El Puerto de Santa María”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 3 (septiembre-diciembre 2006). [En línea] <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/suarez.htm>
- “Fernán Caballero, pionera en la recolección del romancero oral” [En línea] *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5 (julio-diciembre 2007). <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/suarez.htm>
- “Poética y tradición de los romances de los gitanos andaluces: “El Lebrijano”, un caso de fragmentismo y contaminación romancística”. [En línea] *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (mayo-agosto 2006). <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/suarezavila.htm>
- “Fuentes, paisaje e interpretación cabal de Lorca”. [En línea] *Culturas Populares. Revista Electrónica* 4 (enero-junio 2007). <http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/suarez1.htm>
- “Flamenco: motivación metonímica y evolución cultural del nombre de los gitanos y de su cante”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 7 (julio-diciembre 2008). <http://www.culturaspopulares.org/textos7/articulos/suarez.htm>
- “La memoria viva el olvido y el fragmentismo, poderosos agentes fundacionales del flamenco”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Beticæ* N° 38, 2010.
- “Reflexiones sobre el romance de «El cautivo y el ama buena»”. *Miscelánea de estudios sobre el Romancero: homenaje a Giuseppe Di Stefano*; coord. por Pere Ferré, Pedro Manuel Piñero Ramírez, Ana Valenciano López de Andújar; Giuseppe di Stefano (hom.), 2015, págs. 475-504.
- “El nombre de flamenco, que ocho letras tiene” *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, N° 44, 2016, págs. 51-83.

En la Web *Expoflamenco* realizó diversas publicaciones dentro de la serie «Fe debida» en los que trata el tema de los romances. Ponemos los enlaces:

- “El repertorio romancístico de Antonio Mairena, sin prejuicios ni misterios”. *Expoflamenco*, [En línea] <https://www.expoflamenco.com/fe->

[debida/el-repertorio-romancistico-de-antonio-mairena-sin-prejuicios-ni-misterios/](#)

- “El saludo a Mairena, el espaldarazo de Dámaso Alonso y la luz del romancero”. *Expoflamenco* [En línea] <https://www.expoflamenco.com/fe-debida/el-saludo-a-mairena-el-espaldarazo-de-damaso-alonso-y-la-luz-del-romancero/>
- “La tradición mediata en los romances grabados por Antonio Mairena”. *Expoflamenco* [En línea] <https://www.expoflamenco.com/fe-debida/la-tradicion-mediata-en-los-romances-grabados-por-antonio-mairena/>
- “La tradición atípica textualmente transculturada”. *Expoflamenco* [En línea] <https://www.expoflamenco.com/fe-debida/la-tradicion-atipica-textualmente-transculturada/>
- “Sobre los orígenes de la célebre toná de los pajaritos”. *Expoflamenco*. [En línea] <https://www.expoflamenco.com/fe-debida/sobre-los-origenes-de-la-celebre-tona-de-los-pajaritos/>
- “Los libros de flamenco, la prosa de Azorín y el comercio de cal de Bernardo del Carpio”. *Expoflamenco*. [En línea] <https://www.expoflamenco.com/fe-debida/los-libros-de-flamenco-la-prosa-de-azorin-y-el-comercio-de-cal-de-bernardo-del-carpio/>
- Igualmente en la Web *Gente del Puerto. Habitantes de El Puerto de Santa María*, Luis realizó diversas entradas sobre flamenco en las que podemos encontrar datos sobre los romances y cantaores portuenses. En esta web, J.M. Morillo-León le dedica un homenaje en el que inserta un índice con las publicaciones realizadas por Luis en ella. [En línea] <https://www.gentedelpuerto.com/2023/04/23/luis-suarez-avila-indice-de-sus-articulos-en-gente-del-puerto-5-507/>

Conferencias:

- *Cervantes y los gitanos*. Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia, El Puerto de Santa María, 4 de agosto de 2015.
- “«El Planeta», ¿único informante de Estébanez Calderón?” Romancero VI Congreso Internacional, 25-27 de noviembre de 2019. Universidad Complutense de Madrid.

Intervenciones en programas de TV:

- “Cantes primitivos sin guitarra”. Serie *Rito y Geografía del Cante*. Episodio emitido el 13 de agosto de 1973. [En línea] <https://www.rtve.es/play/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-cantes-primitivos-sin-guitarra/5441442/>
- *Zona Historia. Los Corridos Flamencos*, con Luis Suárez Ávila. Onda Cádiz TV. [En línea] <https://youtu.be/qfTRPSqiL9E>



Luis Suárez Ávila rodeado de sus amigos y admiradores. De izquierda a derecha: Faustino Núñez, Meira Goldberg, Javier Osuna, Luis, Antonio Barberán, Guillermo Castro y David Monge. Cádiz, Plaza de San Francisco, 16 de noviembre de 2018.

Jesús Antonio Cid informa que desde la Fundación Ramón Menéndez Pidal se interesaron en solicitar ayuda para la edición de los materiales atesorados por Luis, remitiéndole una carta⁷³ poco antes de morir. Por su viuda, Pepita, sabemos que Luis ha legado su material sobre el romancero a esta Fundación.

⁷³ Puede leerse aquí: [En línea] https://fundacionramonmenendezpidal.org/wp-content/uploads/2023/04/carta_luis_suarez_29marzo.pdf [Consulta 29 jun. 2023]

Bibliografía

- ASENSIO, Eugenio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Gredos, Madrid, 1957.
- ATERO BURGOS, Virtudes: *Romancero General de Andalucía I. Romancero de la provincia de Cádiz*, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, Diputación de Cádiz. 1996.
- ATERO, Virtudes y PIÑERO, Pedro: *Romancerillo de Arcos*. Diputación provincial de Cádiz, 1986.
- CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Génesis Musical del cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconeti*. Libros con Duende. Sevilla, 2014.
- CATALÁN, Diego: “Grifos Lombardo”, *Romancero de la Cuesta del zarzal* [En línea] <https://cuestadelzarzal.blogia.com/2007/010101-grifos-lombardo.php> [Consulta 12 dic 2019]
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Novela de la gitanilla*, edición digital consultada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [En línea] https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-gitanilla--0/html/ff312792-82b1-11df-acc7-002185ce6064_15.html [Consulta 20 junio 2023]
- CID, Jesús Antonio: “El romancero de tradición oral y su recolección entre los gitanos bajoandaluces”, ciclo «El romancero y el cante», en el XXXIII *Curso Internacional de Estudios Flamencos*, organizado por la Cátedra de Flamencología de Jerez. Acto celebrado en el auditorio del Centro andaluz de Flamenco, el día 12 de septiembre del año 2000. [En línea] https://archive.org/details/ROMANCERO_DE_TRADICION_ORAL_ENTRE_LOS_GITANOS_BAJOANDALUCES?fbclid=IwAR2zd8SK8YXuIw2DCXNtqmvvqTlWRPlbnO4Mk3_gvMG0SqQOaXHBrrcTS-8 [Consulta 14 abr 2020]
- DÉBAX, Michelle: *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982. Pág. 369.
- DEYERMOND, Alan: “La «Celestina» como cancionero” *Medievalia* N. 40, 2008. Universidad Nacional Autónoma de México. Pág. 86. [En línea] <https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/237> [Consulta 23/09/2019]
- DONOSTIA, José Antonio de: “El Modo de mi en la canción popular española. Notas breves para un estudio”. *Anuario musical 1946*. Instituto español de musicología. Anuario musical, Barcelona, 1946, Págs. 153-179.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín. *Escenas Andaluzas*. Facsímil de la edición de Madrid 1847. Ed. Guillermo Blázquez. Madrid 1983.

- FRAILE GIL, José María: *Romancero Panbispánico*, Diputación de Salamanca, Centro de Cultura.
- FRAILE GIL, José María: *Antología Sonora del Romancero Tradicional Panbispánico II*, Cantabria Tradicional, Torrelavega, 2010.
- GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Unión Musical Española, Madrid, 1944.
- GARCÍA MATOS, Manuel y CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep: *Cancionero popular de la provincia de Cáceres. Lírica popular de la Alta Extremadura Vol. II*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, Consejería de Cultura de la Junta Regional de Extremadura, Barcelona, 1982.
- 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 Ed. 1931 (Tomo I) y 1956 (Tomo II)]
- GUERRERO, Francisco: *Cancionero de Uppsala o del Duque de Calabria* (1556).
- MANZANO, Miguel: *Cancionero Leonés*. Diputación Provincial de León 1988.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cuarenta canciones españolas armonizadas*, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1924.
- MARTÍN SALAZAR: *Los Cantes Flamencos*, Ed. Diputación Provincial de Granada, 1991.
- MORENO MORENO, Luis: *Romancero de Córdoba: Transcripción y estudio musical de los romances recogidos en la provincia de Córdoba*. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba, 2016.
- PIÑERO, Pedro: Notas al disco *Páginas inéditas del folklore español*. Patrocinado por el Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Ed. Dial Discos S. A., Madrid, 1983.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel; PÉREZ CASTELLANO, Antonio José; LÓPEZ SÁNCHEZ, José Pedro, AGÜNDEZ GARCÍA, José Luis y FLORES MORENO, Dolores: *Romancero de la provincia de Sevilla*, 2013, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2013.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel; PÉREZ CASTELLANO, Antonio José; BALTANÁS, Enrique; LÓPEZ SÁNCHEZ, José Pedro, FERNÁNDEZ GAMERO, Manuel: *Romancero de la provincia de Huelva*, Diputación Provincial de Huelva y Fundación Antonio Machado 2004.
- PISADOR, Diego: *Libro de música de vihuela* (1552),
- PORRAS, G. Yuri: “El Mal de amores y las canciones en las primeras dos «Celestinas»”. *Confluencia. Vol. 24, No. 1* (Fall 2008), Texas State University. Págs. 139-151. Publicado por la Universidad de Colorado. [En línea] <https://www.jstor.org/stable/27923325> [Consultado 23/09/2019]

- ROBERTSON, Sandra: “La canción de «El prisionero» en la tradición gitano andaluza”, *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*. Fundación Machado y Universidad de Cádiz. Cádiz, 1989. Págs. 609 y ss.
- ROBERTSON, Sandra: “The Limits of Narrative Structure: One Aspect in the Study of «El Prisionero»”. *El Romancero hoy: Poética. Romancero y Poesía oral III*. Gredos, Madrid, 1979. Pág. 313 y ss.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos Populares Españoles*, edición de Enrique Baltanás, Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005. [1ª Ed. 1882-83]
- ROJAS, Fernando de: *La Celestina o tragicomedia de Calisto y Melibea*, Imprenta de Leon Amarita, Madrid, 1822.
- SCHINDLER Kurt: *Folk Music and poetry of Spain and Portugal* New York, Hispanic Institute in the United States, 1941. Ejemplo 702. Reedición por el Centro de Cultural Tradicional, Salamanca, 1991.
- SEROUSSI, Edwin: “From Spain to the Eastern Mediterranean and Back A Song as a Metaphor of Modern Sephardic Culture”. *Garment and Core: Jews and their Musical Experiences*, ed. Eitan Avitsur, Marina Ritzarev and Edwin Seroussi. Ramat Gan: Bar-Ilan University Press 2012, pp. 41-82. Trabajo escrito en 2009.
- SOLER, Ramón: *Cuatro estudios sobre Antonio Mairena*, edición del autor, Málaga 2015.
- SOLER GUEVARA, Luis y SOLER DÍAZ, Ramón: *Los cantes de Antonio Mairena. Comentarios a su obra discográfica*, Ed. Tartessos, Sevilla 2004.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis: “Reflexiones sobre la tradición atípica: el repertorio romancístico de Antonio Mairena”, *Revista de flamencología*, 2º semestre 2003. Págs. 63-92. Jerez de la Frontera
- SUÁREZ ÁVILA, Luis: “La tradición atípica textualmente transculturada” en *Expoflamenco* [En línea] <https://www.expoflamenco.com/fe-debida/la-tradicion-atipica-textualmente-transculturada/> [Consulta 20 junio 2023]
- TORRES RODRÍGUEZ DE GÁLVEZ, Dolores de: *Cancionero Popular de Jaén* Publicado por el Instituto de Estudios Giennenses, Patronato José María Cuadrado del C.S.I.C., Jaén, 1972.

Discos

- DÍAZ, Joaquín: *Romances*. CD Tecnosaga M 31851-1988.
- Cancionero Musical de Galicia*. Colección de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra. Reunido por Casto Sampedro Folgar. Reconstitución, introducción y notas bibliográficas, José Filgueira Valverde. 2 vols. Madrid: “El Museo de Pontevedra”, (1942)
- Cantes de Cádiz y los Puertos*. Phillips 6328103, (1973).

Cunas del cante. Vol 1. Los Puertos Clave/Hispavox 18-1295-S: (1973).

Tesoros del cante antiguo gaditano. 2009. D.L. 12930-2009-I OPD/09-079. (2009)