



LA RONDEÑA EN EL FOLCLORE Y EL FLAMENCO

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA

Catedrático de Flamencología en el
Conservatorio Superior de Música de Córdoba

Resumen: La Rondeña es uno de los estilos que forma parte de la familia del Fandango, la más prolífica del árbol flamenco. Como género de canto y baile también se manifiesta en ambientes populares, estando extendida no solo en Andalucía, sino en Castilla León, La Mancha, Extremadura y Murcia, tanto la variante andaluza, como otras rondeñas usadas como cantos de rondar a las mozas, con tipología musical de jota. Este trabajo profundiza en las diversas formas de rondeña como género de canto y baile en contextos de música tradicional y flamenco, aportando datos que ayuden a entender mejor el origen del nombre y las diferentes manifestaciones musicales que bajo él se presentan.

Palabras clave: rondeña, jota, malagueña, taranto, folclore, flamenco.

Abstract: The Rondeña is part of the Fandango family, the most prolific on the flamenco tree. As a genre of song and dance, it is also manifested in popular environments, being widespread not only in Andalusia, but also in Castilla León, La Mancha, Extremadura and Murcia. The Andalusian variant and other rondeñas are used as songs to haunt the girls, some of them with musical typology of jota. This work delves into the various forms of rondeña as a genre of song and dance in the contexts of traditional music and flamenco, providing data that will help to better understand the origin of the name and the different musical manifestations that are presented under it.

Keywords: rondeña, jota, malagueña, taranto, folclore, flamenco.

Fecha de recepción: 18/06/2024

Fecha de aceptación: 19/06/2024

Preámbulo

En numerosas ocasiones hemos señalado la relación directa que hay entre la base musical del folclore y lo que llamamos “Flamenco”. Nuestro trabajo *Génesis Musical del Cante Flamenco* proporcionó bastantes ejemplos en este sentido, donde concluíamos que las estructuras musicales del género del Fandango, la Jota y la Seguidilla son las que aparecen evolucionadas en todos los estilos acompañados que hoy configuran el género flamenco, incluyendo al tango (aunque no lo parezca), hoy binarizado.¹

Las jornadas “Ronda en los orígenes del Flamenco”, realizadas en la *II Convención Serranía Romántica de Ronda* los días 17 y 18 de marzo de 2023 en la ciudad de Ronda, motivan la redacción de este trabajo en relación a la rondeña en el folclore y en flamenco, que fue expuesto de forma oral en mi intervención y en la posterior mesa de debate.

Sobre el género de la «rondeña»

Al respecto del uso de la denominación *rondeña* para referirse a un estilo musical, ya sea canto, baile o estilo punteado a la guitarra, dejando a un lado el Flamenco, tenemos diferentes ejemplos diseminados por la península a modo de folclore tradicional. Estas rondeñas aparecen bajo el soporte musical del fandango, las más numerosas, y vinculadas con Andalucía. Otras se relacionan musicalmente con el género de la jota, fuera del territorio andaluz, siendo más escasas.

Los diferentes musicólogos que han estudiado la música tradicional hacen mención a un género definido como “rondeño”, relacionado con la costumbre o efecto de “rondar”, “hacer la ronda”, como cantar de enamorados; aunque hay otros cantos igualmente de ronda, como los de boda, o de quintos, que también se hacen rondando: “por el pueblo y parándose a las puertas”.² Como explica Manuel García Matos en su obra *Lírica popular de la Alta Extremadura* de 1944, la ronda se hace al compás de la guitarra y el laúd, acompañándose con almireces, panderetas, botella rasgada y, a veces,

¹ Recomendamos acudir a nuestro libro si se quiere profundizar en este aspecto. Guillermo Castro Buendía. *Génesis Musical del Cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Libros con duende, Sevilla, 2014.

² GARCÍA MATOS, Manuel, *Lírica popular de la Alta Extremadura. Folk-lore musical, coreográfico y costumbrista*. Unión Musical Española, Madrid, 1944, pp. 51 y ss.

castañuelas. Recopila el insigne musicólogo un grupo de cantos de ronda llamados “Rondeñas”, seis ejemplos que relaciona con la música de la jota aragonesa, y apunta:

Aquí se llama “rondeña” porque, en verdad, además de usarse en la ronda, el pueblo, instintivamente, ha llegado a sentir que es un canto que tiene mucho que ver con LA RONDEÑA de la Ronda andaluza.³

Con esta afirmación habría que entender que en Andalucía la Rondeña es un canto de ronda, o al menos, que se usa para rondar, según García Matos, aunque no necesariamente tiene por qué ser éste su origen, apuntamos nosotros.

De los seis ejemplos que transcribe el profesor y que tienen estructura musical de jota, insertamos aquí tres. El primero indica el profesor Manuel García Matos el modo 8º Gregoriano (*Hipomixolidio*):

RONDEÑAS.

Mosso. Dictó: Marcelina González de Tornavacas.

Si te quie - res ve - nil - ven - te Si te quie - res -
ve - nil ven - te Que me voy a di - ver - til Con los ca -
ños de la - fuen - te Pa vel el a - gua sa - til Pa vel el
a - gua sa - til Si te quie - res ve - nil - ven - te

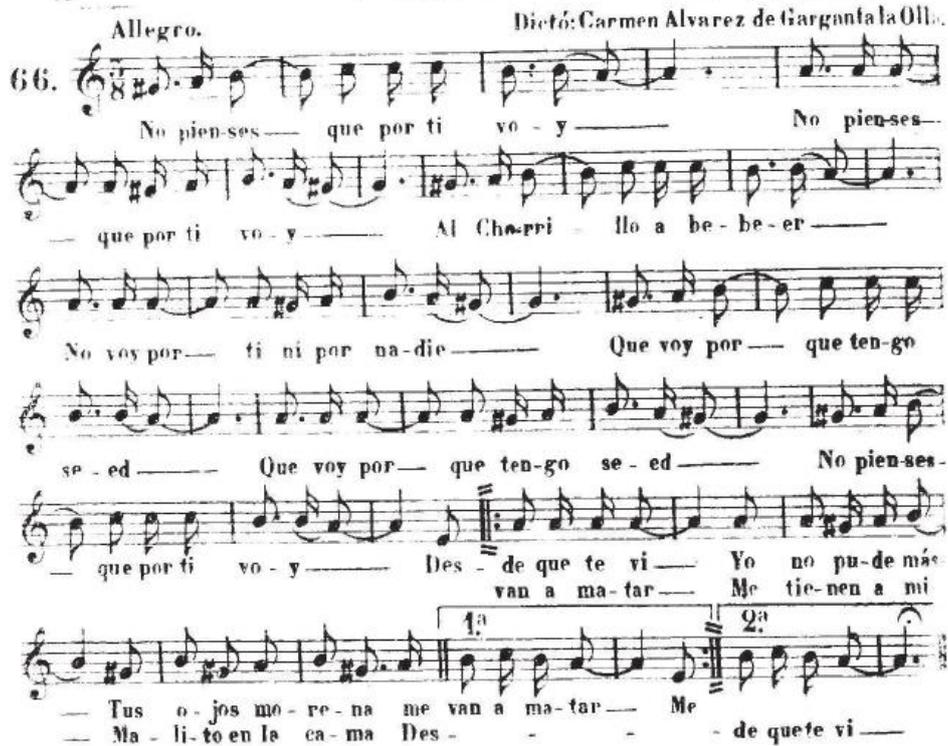
Imagen 1. Ejemplo de Rondeña de Tornavacas

El siguiente está en modo *menor*⁴

³ GARCÍA MATOS, Manuel, *Lírica popular de la Alta Extremadura*, pp. 51 y ss.

⁴ Puede escucharse una interpretación en piano de la melodía aquí: “1944. Transcripción de la rondeña (66) dictada en Garganta la olla”. Blog *Selecciones de la Porverita*. <https://porverita.wordpress.com/66-rondena-garcia-matos/>

Allegro. Dictó: Carmen Alvarez de Garganta la Olla.

66. 

No pien-ses que por ti vo - y No pien-ses
que por ti vo - y Al Charri - llo a be - be - er
No voy por ti ni por na - die Que voy por que ten - go
se - ed Que voy por que ten - go se - ed No pien-ses
que por ti vo - y Des - de que te vi Yo no pu - de más
van a ma - tar Me tie - nen a mi
Tus o - jos me - re - na me van a ma - tar Me
Ma - li - to en la ca - ma Des - de que te vi

Imagen 2. Ejemplo de Rondña de Garganta de la olla.

Y este último ejemplo en modo *Mayor*:

Allegro. Dictó: Marcial Batuecas de Santa Cruz de Paniagua.

70. 

Es - ta ca - lli - ta la lla - man Es - ta ca -
l - li - ta la lla - man Ca - lle de la En - re - da - de - ra
Cuan - do la lla - ma - ré yo Ca - lle de la
mi mo - re - na Cuan - do la lla - ma - ré yo
Ca - lle de la mi mo - re - na

Imagen 3. Ejemplo de Rondña de Santa Cruz de Paniagua

Los seis ejemplos de “rondeñas” extremeños fueron recopilados en Tornavacas, Garganta de la Olla, Marchagaz, y Santa Cruz de Paniagua, y son los únicos que toman el nombre de “rondeña” de toda su colección de cantos, dejando claro que esta denominación parece venir de la costumbre de hacer el canto de la rondeña en la ronda andaluza, es decir por semejanza musical e imitación del acto cantado para rondar, aunque musicalmente sean diferentes la jota y la rondeña andaluza, un fandango en este último caso.

El resto de cantos usados en la ronda que presenta el profesor García Matos tienen diversa tipología musical, no sólo la de la jota, quedando clasificados según su acción de rondar de enamorados (64 ejemplos), rondas de boda (23 ejemplos), rondas de quintos (16) y rondas de nochebuena (17 ejemplos), pero no se califican como rondeñas.

Manuel García Matos publicará posteriormente su primera *Antología del Folklore Musical de España* en 1960,⁵ en la que no introduce los ejemplos sonoros de “rondeñas” con carácter de jota arriba comentadas, y sí otros cantos de ronda.⁶ Será en la *Magna Antología del Folklore musical de España* de 1980 donde se incluirán dos “Rondeñas”, siendo éstas diferentes a las de su libro de 1944, figurando con tipología musical de fandango, como los ejemplos andaluces. Estos ejemplos fueron localizados en Montesclaros, provincia de Toledo.⁷ Estas rondeñas con tipología de fandango pueden encontrarse igualmente en otras zonas geográficas manchegas, así como en Castilla León: Candeleda,⁸ Guisando,⁹ y Región de Murcia,¹⁰ ya sea con el nombre de “rondeña” o de “malagueña”.

⁵ *Antología del Folklore Musical de España. Interpretada por el pueblo español. Primera selección antológica.* Hispavox HH 10107/8/9/10. Madrid, D.L. 1959. No hemos localizado grabaciones de estas rondeñas jotescas en otras antologías. Puede escucharse un ejemplo actual de rondeña de Tornavacas en YouTube cantado por una mujer, pero no coincide con las melodías transcritas por el profesor en su libro: Lumi Pérez (Canal) “La Rondeña de Tornavacas” (video) *YouTube*, 24 de enero de 2021. <https://youtu.be/uEvoKrCFq3k>

⁶ “Ronda de enamorados” (Ávila); “Canción ronda” (León); “Ronda Sanabresa” (Zamora); “Ronda festera” (Cáceres); “Ronda de bodas” (Cáceres); “Ronda de la Santa Cruz” (Zaragoza)

⁷ *Magna Antología del Folklore Musical de España.* Hispavox, Madrid, 1980. HH 60.108 (Cara 16 banda 7 y banda 9) Pueden escucharse aquí: “La rondeña y Manuel García Matos (1944-1970)” Blog *Apuntes de Música Tradicional (jotas, fandangos y seguidillas)*, 24 de julio de 2029. <https://jotasfandangosyseguidillas.wordpress.com/2019/07/24/la-rondena-y-manuel-garcia-matos-1956-1959/>

⁸ Puede escucharse aquí: Alborada Candeledana (Canal). “Rondeña de Candeleda” (audio) *YouTube*, 23 de junio de 2015. https://youtu.be/GCx0_tY-uxs

⁹ Puede escucharse aquí: Miguel Camacho (Canal), “Joyanco - Cancionero de Guisando - Rondeña” (video) *YouTube*, 19 de septiembre de 2021. <https://youtu.be/yauNXyogWXg>

Otro importante musicólogo y experto en folclore, Miguel Manzano, trata también el género “rondeño”, y lo considera un género lírico, en el cual las músicas entonadas adquieren un carácter diferente cuando se entonan con este fin. Se hace más lento, severo y reposado; las palabras son líricas o dramáticas.¹¹ Sin embargo no incorpora ningún canto llamado “rondeña” como tal, y las músicas son muy diversas, ninguna un fandango como la rondeña andaluza.

De las conclusiones que podemos sacar, de momento, podríamos decir que en Andalucía existió un estilo llamado “rondeña” como fandango diferenciado, el cual se podía usar para rondar. En otras zonas de España se conservan igualmente rondeñas como cantos de fandangos y algunas rondeñas como cantos de jota, teniendo éstas últimas relación con la función de hacer la ronda. Si bien la jota es un género igualmente extendido en el folclore andaluz, lo está en menor medida que el fandango, pudiendo esto ser determinante a la hora de explicar por qué la rondeña andaluza tiene el soporte musical del fandango y no el de la jota, pensando en que el origen del término sea debido a su función. A esto se suma que fuera de Andalucía sí se localizan rondeñas con el soporte musical de la jota y del fandango, lo que es síntoma de una más que probable influencia musical andaluza, desde donde han podido extenderse.

Hay que señalar también que con el nombre de “malagueñas” se hacen cantos muy semejantes a las rondeñas andaluzas,¹² por lo que quizás no sea determinante que el nombre de “rondeña” esté necesariamente vinculado al efecto de rondar, y pueda relacionarse con un gentilicio de un estilo vinculado con la ciudad de Ronda (Málaga) o su entorno, al igual que ocurre con Málaga y la *malagueña*, Murcia y las *murcianas*, Cartagena y las *cartageneras*, Granada y las *granadinas*, Sevilla y las *seguidillas sevillanas*, hoy

¹⁰ Puede escucharse aquí: Manuel Sánchez Martínez (Canal). “Cuadrilla de Henares (Lorca, Murcia). Malagueña. Málaga (España), h. 09-1991” *YouTube*, 17 de febrero de 2023 (video). <https://youtu.be/2H1QU0Pft6k>

¹¹ *Cancionero Leonés. Vol. I. Tomo I: Rondas y canciones*. Diputación Provincial de León. 1988, p. 424. En otra publicación posterior, Manzano explica que fuera de la región andaluza los cantos de ronda son frecuentes en tierras del norte, mencionando que el ritmo típico del fandango se encuentra con frecuencia en el género rondeño del norte, hablando en el sentido de cantos “de ronda”. MANZANO ALONSO, Miguel. *Mapa Hispánico de bailes y danzas de tradición oral, Tomo I, aspectos musicales*, Publicaciones de CIOFF España, Badajoz, 2007, p. 674. También aparecerá en jotas.

¹² En Murcia se conservan diferentes ejemplos bajo el nombre de “malagueña garruchera”, “malagueña punteá”, “malagueña de arribada”, “malagueña huertana”..., siendo cantos análogos a la rondeña andaluza y a las rondeñas conservadas en otras regiones españolas, un tipo de fandango.

sevillanas, etc. Pueden ser las rondeñas cantos de la ciudad de Ronda, y tanto usarse para rondar como para bailar, ya que, como hemos ya dicho, además de canto, fueron estilos de baile, y también fueron toque de guitarra. Esta última idea nos parece más probable.

«Rondeñas» y «Malagueñas», dos fandangos diferenciados e identificados en el siglo XIX

Las denominaciones *rondeña* y *malagueña*, como estilos de canto aparecen entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Concretamente 1779 para un canto de *malagueña*,¹³ sin que sepamos cómo era su música. La cita Gaspar María de Nava Álvarez, en su poema *La Quicaída*, donde enumera una serie de aires nacionales: “fandango de Cádiz punteado”, el “quejumbroso polo agitanado”, la “Malagueña” y “Sevillana”:

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

¹³ Figura en el poema burlesco de Gaspar María de Nava Álvarez, Conde de Noroña, titulado *La Quicaída*. Puede verse en: Gaspar María de Nava Álvarez Conde de Noroña, *Poesías*, 2 vols. Madrid: Vega y compañía, 1799-1800). “La Quicaída”. Canto VII. Tomo I, p. 318. BNE 2/25252 V.1. En numerosas fuentes se cita que este poema es de 1779, aunque la publicación que se conserva en la BNE, que recoge poemas de diferentes épocas del autor, es de 1799.

Con el rostro encendido,

Ojos desencajados...

No sabemos si sería esta malagueña un fandango, quizás haga referencia simplemente a una canción, pero no podemos descartar lo primero. Unas décadas antes tenemos una “Malagueña” como baile de contradanza en la publicación *El noble arte de danzar a la francesa. Parte II* de Pablo Minguet e Yrol (1755),¹⁴ está en *Do Mayor* y compás de 6/8, sin relación con el género del fandango.

La *rondeña* hace su aparición en 1807 como canción para acompañar a la guitarra, sin que conservemos tampoco copia alguna:

En dicha tienda hay las música siguientes: *las canciones gitanas para guitarra*, la *rondeña*, la *caña* con su *ole*, el *paño*, la *bola*, la *malagueña sevillana*, la *lea*, el *torito*, la *soledad del gitano*, la *zandunga*, el *llanto de Lima* y *chiste de Andalucía*, desde 8 hasta 12 reales cada una; dichas canciones también están para piano al mismo precio¹⁵

También tenemos una referencia de coplas de *malagueñas* en 1807. Aparece en un pliego anónimo sevillano titulado *Coplas de seguidillas y Tiranas jocosas, Malagueñas y polos*.¹⁶

Ambas denominaciones, *rondeña* y *malagueña*, se usarán a lo largo del siglo XIX para nombrar a una pieza en compás ternario de construcción musical similar al hasta ahora llamado *fandango*, pero en tono de *Mi*. Incorporará además la *malagueña* una caída melódica sobre la nota *do* en el primer verso melódico del canto, algo que con el paso del tiempo será seña de identidad en muchas variantes de este estilo, aparte de su carácter como canto de lucimiento, algo que no tendrán los primeros ejemplos de *rondeña*, estilo más arcaico y vinculado con el fandango del siglo XVIII.

¹⁴ Puede consultarse en la Biblioteca Nacional de España en la Sig. R/4203(5). *El noble arte de danzar a la francesa, y española adornado con LX laminas finas, que enseñan el modo de hacer todos los passos de las danzas de Corte, con sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo, y por choreografía demuestran como se deben escribir otras*. La “Malagueña” se indica en el índice que figura en el folio 26, donde aparece como “airosa malagueña”.

¹⁵ El 6 de octubre de 1807 aparece en la *Gazeta* de Madrid. NÚÑEZ, Faustino, *El Afinador de noticias*, entrada del 30 de abril de 2011:

<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/04/1800-la-soledad-del-gitano-si-1800.html>

¹⁶ Divulgado por Lénica Reyes Zúñiga, en «Las malagueñas del siglo XIX en España y México: Historia y sistema musical», tesis doctoral, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, octubre 2015, p. 162. <http://www.gerinel.org/ficheros/tesisdoctoralLRZ.pdf>

Aunque el modo general para la *malagueña* será la de *Mi frigio*, igual que en la mayoría de *rondeñas*, en algunos ejemplos de *rondeña* encontramos todavía el modo de *La frigio*, hasta que a mediados del XIX se consolida el tono de *Mi* para este estilo. Esta herencia del tono de *La* en las primeras *rondeñas* puede ser claro síntoma de la continuidad del *fandango* del XVIII en un estilo con nueva denominación, y por ello sería más antiguo, aunque en esencia, no deja de ser otra cosa que un *fandango*, ahora estructurado en 6 fraseos melódicos cuando se canta (tercios en el argot flamenco), estructura musical que no se observa en los ejemplos de *fandango* cantados que se han conservado del siglo XVIII, donde no parece aún consolidada esta forma, al menos en las fuentes académicas, que son las que dan muestras de los cantos de *fandango*.¹⁷

Las fuentes de cantos de *fandango* del siglo XVIII que hemos podido localizar (desde 1744) muestran estructuras de 7 tercios, 5, 8, 4... algunas de ellas cantadas sobre la parte que denominamos “ritornelo instrumental”, lugar donde se hacen las variaciones sobre la armonía de *re menor* y su dominante: *La M*. Otras son cantadas sobre una sección armónica que se mueve en el centro tonal del relativo *Mayor: Fa*, lo habitual hoy, pero ninguna presenta la estructura actual de 6 tercios con las armonías correspondientes a estos estilos. La fuente más antigua de un ejemplo de *fandango* con algún pasaje musical basado en una estructura que se asemeje a una copla de 6 tercios es la obra *Variaciones del fandango español al fortepiano* de Félix Máximo López (1742 – 1821), que la BNE considera anterior al 1800.¹⁸ Aparecen los mismos 6 pasos armónicos del *fandango* en *re menor/La frigio: Fa/Sib/Fa/Do/Fa/La*. Claramente es una sección inspirada en algún canto, que el autor adapta al pianoforte. No obstante, la estructura de este ejemplo de *fandango* no presenta igual número de compases por armonía, algo que sí es común en los estilos populares y flamencos menos evolucionados, ni tampoco su construcción melódica coincide con los ejemplos del siglo XIX.

El primer ejemplo conservado en partitura de una *Malagueña* es la de Narciso Paz¹⁹ de 1813, quien igualmente publica un *fandango* en su colección. Ambas piezas están arregladas para canto y piano. La *Malagueña* está en *Mi frigio* y el *Fandango* en *La frigio*. En el *fandango* podemos encontrar los clásicos seis tercios con las típicas cadencias

¹⁷ Acúdase a la mencionada obra *Génesis Musical del Cante Flamenco* para ampliar información.

¹⁸ BNE Sig. MC/4420/14. Consúltese nuestra anterior obra para más información, p.225.

¹⁹ Narciso Paz. *Deuxième collection d'airs espagnols avec accomp.^{ment} de piano et guitare*. París, ca. 1813, BNE M/235(1) Disponible en: <https://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000161377>

armónicas a las que estamos acostumbrados (*Fa/Sib/Fa/Do/Fa/La*). Claramente está basado en un ejemplo popular, y presenta una rítmica que, si bien está escrita en 3/4, igualmente puede sentirse en 6/8, claro síntoma de la polirritmia de este estilo que es heredero del fandango del siglo XVIII. El primer tercio cae en el registro agudo en *fa* (VI grado). La *Malagueña* que aparece en esta misma colección es calificada como “canción popular de Andalucía”. Este ejemplo está en *Mi frigio* y su primer tercio tiene caída en el *do* agudo (VI grado). En cuanto al ritmo, se presenta en 3/8 y nada en su acompañamiento recuerda a los modelos estudiados de fandango. Tan sólo la estructura interna del canto parece heredar su ritmo, que se adapta a un aire acompasado cercano al de los jaleos del siglo XIX. Es sin duda un estilo nuevo, que hereda en su estructura melódica el aire del fandango, con una forma nueva de acompañamiento.

En cuanto a las rondeñas conservadas en partitura tenemos dos ejemplos que, como mencionamos antes, están en *La frigio*, presentando mucha vinculación musical con el fandango del siglo XVIII.

Veamos este ejemplo de *Fandango intermediado de la rondeña*²⁰ (ca. 1830) en *La frigio*, con caída en el I grado (*la*) en el primer tercio:

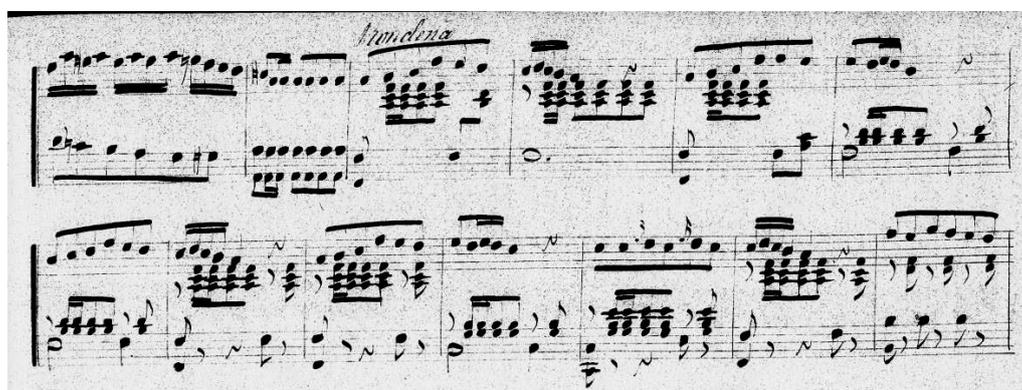


Imagen 4. Fandango intermediado de la rondeña (ca.1830).

Es de carácter polirrítmico, sin bien está en 3/4, puede sentirse igualmente en 6/8.

*Fandango rondeño para el uso de Antonio Serrano*²¹ (2ª mitad del siglo XIX) en *La frigio* con caída en el I grado (*la*) en el primer tercio:

²⁰ Biblioteca de la Reina María Cristina de Borbón, dentro de una recopilación llamada *Seguidillas para piano* de la Biblioteca Nacional de España (BNE) Signatura M.REINA/2.

²¹ BNE MC/4198/49.



Imagen 5. Fandango rondeño para el uso de Antonio Serrano (2ª mitad S. XVIII)

Estos dos ejemplos figuran como fandangos, no como rondeñas, aunque se apunta su carácter “rondeño” en el segundo. Véase la primera página del anterior ejemplo:



Imagen 6. Fandango rondeño para el uso de Antonio Serrano (2ª mitad S. XVIII). Primera página.

En el primero se intermedia, es decir, se inserta, la melodía de una rondeña, que es igualmente un fandango. Estas melodías hay que entenderlas como melodías de canto. Los dos ejemplos presentan seis tercios con las armonías habituales hoy. En el segundo ejemplo se indica además “la copla sin castañuelas porque se canta”. Aparece, además, el *mib*: un V grado rebajado, uno de los intervalos que es hoy seña de identidad de los estilos minero-levantinos (tarantas, mineras, cartageneras...). Esta nota fue muy común en malagueñas y otros fandangos malagueños, y también en otras comarcas en el siglo

XIX, como Jaén, Córdoba, Murcia o Alicante.²² Véase un ejemplo en el segundo tercio de estos *Verdiales de los Montes de Málaga*²³ (caída en *sib* en el toque por arriba *Mi*):

65 Copla 3

Má a la ga la can ta o ra a vi va mi tie rra se ño re e

Mi la* Sol Do Fa

Imagen 7. Verdiales de los Montes de Málaga.

Y estos *Verdiales de Coín*²⁴ (2º tercio, caída en *sib*):

57 Copla 2

Y échale al pe rro ca e na u si quie res que va ya a ver te e

Mi Do Do7 Fa

Imagen 8. Verdiales de Coín.

Diversas fuentes académicas también lo recogen, como Juan Parga en las partes en las que imita a la copla en su obra de guitarra. Por ejemplo en sus *Malagueñas* Op. 12 (ca.1893), en las que inserta un cante de estilo del Canario, indicando en la portada:

Verdadero estilo andaluz tomado del pueblo con el rasgueado y arpeado peculiar de este género en la guitarra popular y fácil, cantos modernos, las mismas variaciones y enlace de acordes

²² Léanse nuestros trabajos: “Los Fandangos Jienenses”, *Webflamenco* - Agosto de 2011. https://www.guillermocastrobuendia.es/articulo_fandangos_jienenses.html “Identidad musical de los cantos mineros: Búsqueda y documentación” *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, Vol. 1. No 1. 2015. <https://doi.org/10.5070/D81128583> y “Los «otros» Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del Cante de las Minas” *Revista de Investigación de Flamenco La Madrugá*. N° 4. Junio de 2011. <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281>

²³ Grupo de los montes de Málaga, *Verdiales de los Montes de Málaga* “Vivan los verdiales”, 1964, Hispavox HH 10-259. El término “Verdiales” hace referencia a un fandango de la comarca de los verdiales en los montes de Málaga. Se cree que el nombre puede venir de la variedad de aceituna verdial.

²⁴ La Jimena con el grupo de Coín, *Verdiales de Coín*, 1964 Hispavox HH 10-259.

Copla (estilo del Canario) *tempo ad libitum*.

più lento
armonico.

Imagen 9. Malagueña del Canario según Juan Parga.

Igualmente en sus *Granadinas. Conocidas por Murcianas y fandango. Op. 9* (fa natural en el tono de *Si frigio*):

COPLA. puedo acompañarse rasgueando ó con arpeado, a capricho.

Canto.

Guitarr.

Imagen 10. Granadinas de Juan Parga.

Volviendo a los anteriores ejemplos de rondeñas, melódicamente, el primero de ellos tiene un patrón que se acerca mucho a las grabaciones de rondeñas de Rafael Romero,²⁵ pero se parece sobre todo a un ejemplo conservado por Pepe el de la Matrona²⁶ (en *Mi*):

Copla 1

Imagen 11. Fandango de Pepe el de La Matrona.

²⁵ Rafael Romero, "Para acabarlo de criar", Vergara, I3005 SJ, 1968.

²⁶ Pepe el de la Matrona graba unos fandangos muy parecidos a la rondeña de Rafael Romero, aunque con el título de *Fandango*, no de rondeña. La diferencia la encontramos en la subida del tercio 2º que no practica el de La Matrona. Referencia: *Fandango "Aires Serranos"* Le Chant du monde LDY 4137, (1957).

Hay que señalar además una construcción melódica dentro de un aire que podemos considerar como de “canto jotesco”, con una herencia del compás de 6/8-3/4, lo que podría ser signo de conservación de una variante melódica del siglo anterior, cuando era frecuente encontrar este ritmo en el fandango. Igualmente el ejemplo anterior de fandango de Narciso Paz se acerca a la rítmica de la jota.

Dentro del entorno de los artistas boleros, la rondeña también fue un estilo que formó parte del repertorio de numerosas compañías. En este caso Juan Camprubí compone una coreografía a doce parejas que se interpretó en el Teatro del Liceo de Barcelona el 4 de abril de 1847 con música de José Jurch:

3º. A continuación se bailará por doce parejas la Rondeña, compuesta por el maestro director de bailes D. Juan Camprubí, música de D. José Jurch²⁷.

El 17 de noviembre de 1849, en Valencia, los Hermanos Maldonado interpretan una rondeña tras la comedia *Por él y por mí*.²⁸

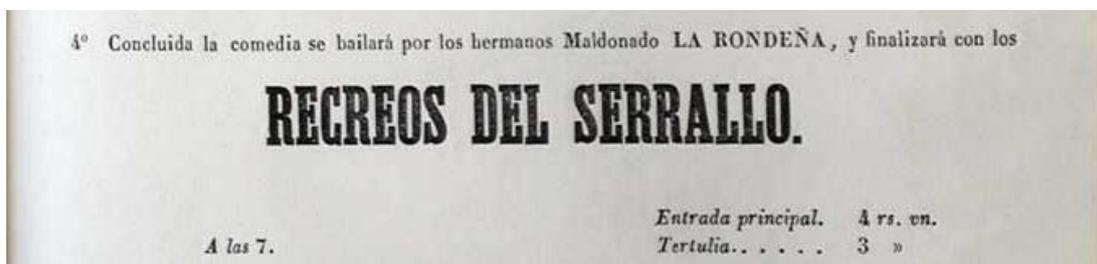


Imagen 12. Hermanos Maldonado. Valencia 17-11-1849.

El 1 de mayo de 1853, igualmente en Valencia, la rondeña a cargo de la Srta. Martín y el Sr. Atané en la obra *El Tío Carando en las Máscaras*.²⁹

²⁷ Cortesía de Montse Madrideo. Se publicó en el *Diario de Barcelona*.

²⁸ Web de carteles teatrales de Valencia *Parnaseo*: <https://parnaseo.uv.es/carteles.htm>

²⁹ Web *Parnaseo*.

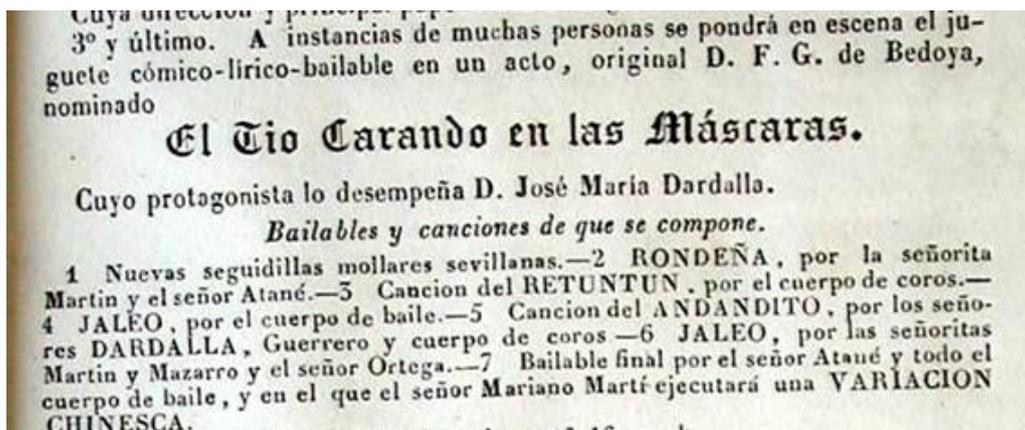


Imagen 13. El Tío Carando en las Máscaras. Valencia 01-05-1853.

Y el 4 de octubre de 1859 dentro del bailable nuevo *La Flamenca*, bailan la rondeña tres parejas³⁰ en Valencia:

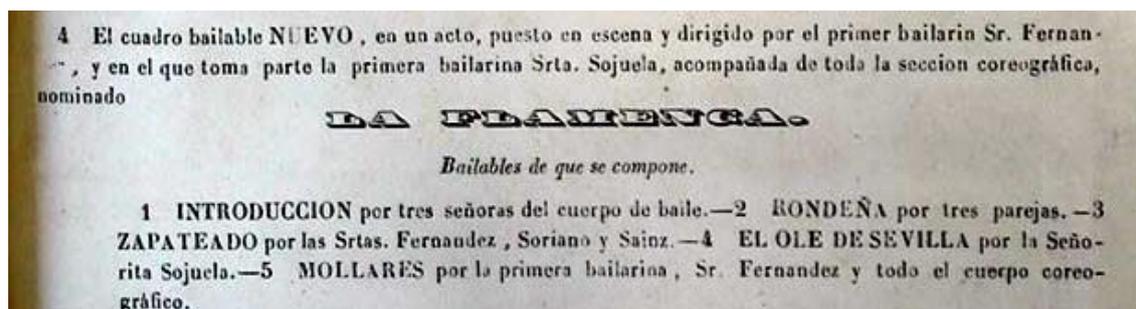


Imagen 14. Bailable La Flamenca. Valencia 04-10-1859.

Las «Rondeñas» en la música de autor

En entornos académicos la rondeña tendrá igualmente importante presencia. Sebastián Iradier publica dos partituras de rondeña para canto en 1852 y 1854. Una de ellas la interpretó el tenor Belart en Madrid en los teatros del Príncipe y del Circo. La otra formó parte de la pieza *Las Ventas de Cárdenas*.³¹



Imagen 15. Las Ventas de Cárdenas. Valencia 08-06-1852.

³⁰ Web *Parnaseo*

³¹ BNE MP/361/9 y MP/361/15 respectivamente.

El primer ejemplo parece pensado para su realización de forma independiente, a modo de solo para lucimiento del intérprete, ya que las melodías que forman parte del canto poseen gran elaboración de melismas y barroquismos, no aptos para cualquier tipo de voz. Está escrita en *Mi frigio*, el habitual del flamenco, con armonías muy cercanas también a la forma flamenca, aunque todavía aparece el acorde de *la menor* en la introducción y no figura la sucesión *Fa-Mi* de forma independiente, sino dentro de la secuencia *Mi-la m-Sol-Fa-Mi*. La pieza está escrita en 3/8 y dividida en dos partes. La primera tiene una introducción, tras la que aparece un canto elaborado con el primer verso de la copla y con el que se realizan tres tercios con un largo ¡ay! final. Tras esto se sucede la segunda sección, que es la verdadera rondeña, con los seis tercios de la forma habitual y con otro largo ¡ay! para concluir. Hay que destacar el reposo en *do* del primer tercio (VI grado) algo que distingue hoy a muchas malagueñas. En algunas partes de la pieza podemos encontrar el acorde de II grado superpuesto sobre el I (primera sección del canto página 2). En general los tercios vienen ocupando cuatro compases, salvo el 4º y los enriquecidos con los ¡ays! En cuanto al ritmo, podemos apreciar en el canto un patrón estructurado en compás de 3/8, aunque no empieza en el tiempo fuerte del compás. El acompañamiento también hace uso de una variación del mismo patrón del canto, aunque mayormente presenta un ritmo ternario sin más, tipo vals, parecido al que señalamos para la malagueña de Narciso Paz.

La otra rondeña es menos barroca. Igualmente escrita en 3/8, sus frases musicales se extienden durante cuatro compases, lo habitual en estos cantos, aunque este ejemplo está en *Si frigio*, tono habitual en las granadinas y murcianas del siglo XIX. También este canto presenta comienzos acéfalos en sus incisos melódicos. Armónicamente es similar al ejemplo anterior. En este caso igualmente aparece un reposo sobre el VI grado en el primer tercio. El ritmo interno del canto de este ejemplo es igual al anterior. El acompañamiento se limita a un ritmo ternario tipo vals.

No coincide ninguno de estos dos cantos con las rondeñas transmitidas por artistas flamencos, aunque su estructura musical sí es similar. Pongamos el caso de la cantada por Jacinto Almadén,³² que incorpora este mismo reposo en el VI grado como

³² “Navegando me perdí”, *Antología del Cante Flamenco*. Hispavox HH12-03, 1958 (grabación original de 1954). Este cante se registró en 1960 como *Fandangos del Perchel* por este mismo cantaor. Léase la entrada de Andrés Raya Saro en su Blog *Memoria flamenca*,

<https://memoriaflamenca.blogspot.com/2020/07/fandango-del-perchel-vs-rondena.html>

caída del tercio 1º, o las mencionadas de Rafael Romero y Pepe el de La Matrona, sin esta subida a *do*.

La estructuración en 6 tercios con los acordes pertinentes de caída: *Do/Fa/Do/Sol/Do/Fa-Mi*, parece que se instaura a comienzos del siglo XIX, tras ampliarse estructuras anteriores de 5 o 4 reposos, igualmente en centro tonal entorno a la armonía del relativo *Mayor: Do*. Seguramente sea una incorporación desde el mundo académico, ya que en entornos populares, donde la guitarra no está siempre presente, se observa que las melodías de los fandangos se construyen en modo de *Mi*, sin influencia de la tonalidad de *Do Mayor*, es por ello que muchos fandangos, los más antiguos, no encajan en el entorno tonal de *Do*, presentando caídas melódicas en *la* cuando la guitarra hace *Do*; o *sib* cuando la guitarra hace *Fa*, y otras análogas que forman disonancias. Esto es síntoma más que probable de un origen más antiguo de estas melodías, que se han empezado a acompañar con una estructura armónica nueva en la que no terminan de encajar. Podemos verlo en estos ejemplos de fandangos de Comares, Verdiales de los Montes de Málaga, rondeña del Negro y otras formas modernas como fandangos de Lucena,³³ que siguen la tradición anterior. Veamos varios ejemplos.

Fandangos de Comares,³⁴ segunda copla, caídas tercios 1 y 3:

The image shows a musical score for 'Fandangos de Comares'. It consists of two systems of music. The first system (measures 49-56) is divided into two tercets labeled 1 and 2. The second system (measures 57-64) is divided into two tercets labeled 3 and 4. Each tercet consists of a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment line with chord symbols (Mi, Do, Fa, Sol).

Imagen 16. Fandangos de Comares.

Verdiales de los Montes de Málaga,³⁵ copla 1ª, caídas tercios 3 y 5:

³³ Rafael Chaves relaciona esta rondeña del Negro con el llamado fandango lucentino de Rafael Rivas. Usa para ello la grabación Pastora *Fandanguillo* “Mis ojos son canales” Homokord 70.682. Guit. Luis Molina – 1913. Coinciden el tercio 1º y 2º; pero el 3º y 4º no. El 5º y 6º también coinciden, pero estos tercios de cierre suelen ser muy parecidos en casi todos estos fandangos. Blog *Aventureros del flamenco*.

<https://aventurerosdelflamenco.blogspot.com/2021/07/>

³⁴ Panda de Comares, *Fandangos de Comares* “Viva Campillo y Ardales”, 1982, Hispavox 7991642.

Imagen 17. Verdiales de los Montes de Málaga. Copla 1ª.

Copla 2ª de la misma grabación, caídas tercios 1, 2, 3, 4 y 5:

Imagen 18. Verdiales de los Montes de Málaga. Copla 12ª.

Rondeña del Negro, en versión del Mochuelo:³⁶

³⁵ Grupo de los montes de Málaga, *Verdiales de los Montes de Málaga* “Vivan los verdiales”, 1964, Hispavox HH 10-259.

³⁶ El Mochuelo, *Javeras*, “A mí me pueden mandar”, guitarra ¿Antonio López? 1906, Odeón 41115, XS 225.

Imagen 19. Rondña de cierre en las Javeras del Mochuelo.

Fandangillo n° 2, 1ª copla cantada por el Niño de Cabra³⁷ en toque por medio (La):

Imagen 20. Fandangillo n° 2 Niño de Cabra.

El costumbrismo y los viajeros románticos

La rondña hará su aparición en las descripciones de bailes y cantos de los escritores costumbristas y los viajeros extranjeros que visitan nuestro país. En Madrid, el cronista de la ciudad, Mesonero Romanos³⁸ ya las cita en 1832, lo que supone admitir una rápida expansión:

³⁷ Niño de Cabra, *Fandangillo n° 2* Gramophone 262178, 18892u, guitarra Ramón Montoya, 1914. Hoy se considera a este cante un estilo de fandango de Lucena.

³⁸ MESONERO ROMANOS, Ramón de, “La calle de Toledo” en *Escenas Matritenses. Por el curioso parlante*. Cuarta edición. Corregida y aumentada por el autor, e ilustrada con grabados. Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, Madrid 1845. Facsímil, Méndez editores, Madrid 1983, p. 9. Esta escena se escribió en febrero de 1832.

Poco rato se me hizo aguardar para dejarse ver de *los Angeles* acá (*rari nantes in gurgite vasto*), y mucho mas hube de esperar para que llegase adonde yo estaba. Verificólo al fin, vióme mi primo, saltó del incómodo camaranchon, y *pian pian* enderezamos hácia la gran villa, ya acortando el paso para que pudieran seguirnos las siete mulas que arrastraban la galera, ya procurando conservar la distancia conveniente para no ser interrumpidos en nuestra sabrosa plática por la monótona armonía de los cerros y campanillas de las bestias, de los jaleos y rondeñas de los zagales.

Imagen 21. La rondeña citada por Mesonero Romanos

Un año antes se había bailado un “Fandango Rondeño”, anunciado en el Diario de Avisos del 5 de mayo de 1831³⁹

**En el de la Cruz á las ocho de la noche se representará la comedia original en cinco actos titulada No mas mostrador, mediante la buena acogida que ha recibido del público en las tres noches que se ha ejecutado, habiéndose suspendido su representacion para dar lugar á las funciones de ópera. Concluida la comedia se bailará el fandango rondeño por la Sra. Vives y el Sr. M. García; terminándose la funcion con el gracioso sainete titulado Paca la Salada, ó Merienda de horterillas. Actores en la comedia: Sras. Bravo y D. Pinto. Sres. Montañó, Gonzalez Mate, Galindo &c. Id. en el sainete: Sra. R. Leon. Sres. J. Cubas, Campos, P. Lopez &c.
Entrada de antes de anoche 6986 rs. y a mrs.**

Imagen 22. Fandango Rondeño bailado en Madrid en 1831.

La rondeña, como canto genérico comparado a la seguidilla, el corrido o la caña, es considerada por José María Romero como uno de los cantos típicos en un artículo publicado en La Habana el 25 de agosto de 1849, y explica que se canta en toda España:

Las tonadas principales son *Las Seguidillas* y *El Corrido*, *Las Rondeñas* y *La Caña* sin contar con los innumerables cantos que diariamente se suceden. [...] La *rondeña*, que según la expresión de Cañete es la reina de las canciones, la elegía amorosa verdaderamente popular, es un género intermedio entre *la seguidilla* y *el corrido*, participa de la melancolía de la una y de toda la voluptuosidad del otro: esta tonada no solamente se canta en Andalucía, sino en toda la España. Nosotros estamos en la creencia que el canto influye en la imaginación del hombre según la predisposición de sus sentidos; las más veces pasaría desapercibido si no despertara en nuestra alma ideas tristes o halagadoras, recuerdos de lo pasado o ilusiones del porvenir; es pues necesario para que este placer deje de ser meramente sensual, que se establezca una perfecta correspondencia entre los sonidos y nuestro espíritu. Nosotros, decimos, hemos oído *la rondeña*

³⁹ Tomado de Rafael Chaves, Blog *Aventureros del flamenco*.

<https://aventurerosdelflamenco.blogspot.com/2021/06/entonando-ronden-as-ii.html> También aparece en 1835 en el Teatro de la Cruz. Acúdase a este Blog para más datos históricos sobre rondeñas en el siglo XIX.

a la caída de la tarde, en esa hora misteriosa en que ni es noche ni día, en que el astro de la luz y las tinieblas, sin fuerza ni brillo, decoran el claro oscuro del cielo, en que la verdura de los campos se va ennegreciendo y los arroyos sin transparencia hacen⁴⁰

Richard Ford define a las rondeñas y malagueñas así entre 1831-33:

Las **rondeñas** y **malagueñas** son coplas de cuatro versos y toman sus nombres de las ciudades donde están más de moda⁴¹

Por entonces ya se atribuía a Ronda el origen de una variedad de canto. No obstante, también se usó la rondeña como canto para rondar, como refleja este ejemplo de 1839 localizado por Faustino Núñez en un artículo titulado *La serenata*, el cual se acompaña con una ilustración:

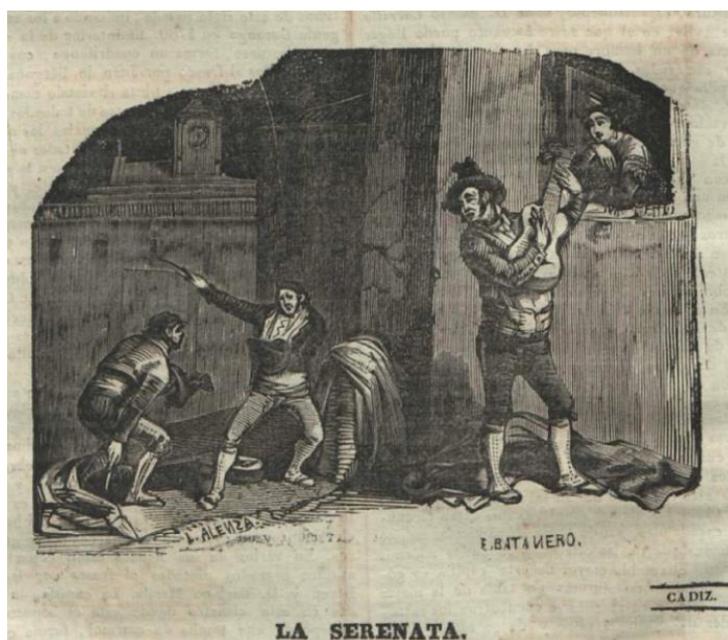


Imagen 23. La Serenata 1839.

Y con un poema donde se dice:

⁴⁰ ORTIZ NUEVO, José Luis, *Tremendo Asombro* al Peso Vol. II. Libros con duende, Sevilla, 2012, pp. 472-473.

⁴¹ FORD, Richard, *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, Turner, Madrid, 1980, p. 101.

*Una **rondeña** rasguea
con tanto primor y gracia,
que Lucía agradecida
abrió toda la ventana.*

*Así decían las coplas,
si mal no cuenta la fama.⁴²*

En 1837 se describe a la rondeña como un baile en Lanjarón:

viendo bailar al son de la alegre **rondeña** a las robustas mozas del pueblo mezcladas con las elegantes malagueñas, gaditanas, y granadinas, y aún con las delicadas inglesas.⁴³

Esta otra descripción de 1842 muestra la rondeña como canto entre mujeres:

Quizá sea esta una de las causas que dan origen a los tangos que corren las calles en Nochebuena con propósito firme de no dejar dormir a aquella parte del vecindario pacífico de suyo, y que cree que la noche mejor es aquella en que mejor se duerme. Al son pues de un guitarra con acompañamiento de dos panderos y otros tantos pares de castañuelas, alternan tres o cuatro mozas en echar sus **coplas de la rondeña**, rivalizando entre ellas sobre cual pone más alto el chillido: los jaleadores, tocando las palmas a compás, y salpicándolas con interjecciones expresadas con voz cascada y aguardientosa, ocupan el segundo término del tango, y en esta forma, sin otros lances músicos, y cuidando de remojar de cuando en cuando la palabra, pasean el pueblo de punta a punta durante diez horas, volviéndose después de amanecer.⁴⁴

Serafín Estébanez Calderón, en sus famosas *Escenas andaluzas*,⁴⁵ cita en varias ocasiones a la rondeña como canto y baile. Por ejemplo en “La Rifa” (1832):⁴⁶

⁴² NÚÑEZ, Faustino, *El Afinador de noticias*, entrada del 28 de junio de 2012. <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/06/serenatas-y-cantes-de-rondar-rondenas.html>

⁴³ *El Instructor o repertorio de Historia Bellas Artes y Letras*, Londres, 1837, tomo IV, p. 371. Dentro de un apartado titulado “Sitios pintorescos de España, Lanjarón, entre Granada y Málaga”.

⁴⁴ NÚÑEZ, Faustino, *El Afinador de noticias* entrada del 22 de marzo de 2010. <https://elafinadordenoticias.blogspot.com/2010/03/tango-de-cadiz-por-nochebuena-en-1842.html>

⁴⁵ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín. *Escenas Andaluzas*, editorial Guillermo Blázquez, Madrid, 1983. Facsímil de la edición de Madrid de 1847.

Tocándole su vez al paciente para encomendar al viento alguna copla, y queriendo dar un silbo preventivo que recogiese al aprisco aquella oveja descarriada, al suave compás de la **rondeña** le cantó la siguiente **endecha**

*Me estoy muriendo de sed
teniendo aljibe en mi casa
pero alivio no lo encuentro
porque la sogá no alcanza*

[...]

El doliente y celoso amante, queriendo hacer el postrímulo esfuerzo para recordar sus obligaciones a la voluble bailadora, y ganar por la ternura lo que perdía por las artes del advenedizo rival, tomó el canto otra vez a su turno, y con voz si bien vacilante si bien suspirada, entonó la copla siguiente:

*Yo soy la vela de cera
que está ardiendo en tu servicio
y en pago del beneficio
me das un soplo a que muera*

Pero por más reclamos que dio el arrullador, la paloma se daba por sorda, y tanto tanto se mantuvo en sus trece, que el galán, picado, se dejó de su postura contemplativa y triste, se arregló el sombrero tirándolo atrás, sacudió el capotillo y se puso en planta de obrar alguna acción de marca y de mayúsculo estrépito. Al propio tiempo la orquesta resonaba con mayor brío, reforzada por una pandereta y dos platillos, las cantinelas se repetían, y en ellas se decían sus misteriosos secretos y sus sentidas quejas los novios y las requebradas, pues no deben olvidar mis discretas lectoras que por todo aquel país, el tañedor, el cantante, el galán y el poeta son cuatro cosas que casi siempre se encuentran en una propia persona.

Igualmente en “Un baile en Triana” (1842) junto a la granadina:

⁴⁶ Aparece por primera vez publicada en *Cartas españolas* el 23 de febrero de 1832. Datos de ROSES LOZANO, Joaquín, “La rifa andaluza de Estébanez Calderón y el paradigma costumbrista”. *Angélica. Revista de Literatura* n^o3. Lucena, 1992, pp. 102-112. (106). Disponible en *Academia.edu*.
https://www.academia.edu/44536175/La_rifa_andaluza_de_Est%C3%A9banez_Calder%C3%B3n_y_el_paradigma_costumbrista

Cuando los principales cantadores apuran sus fuerzas, se suspenden las tonadas y polos de punta, de dificultad y lucimiento, y entran en liza con la **rondeña**, o **granadina**, otros cantadores y cantadoras, de no tanta ejecución, pero no inferiores en el buen estilo. Después de pasar varias veces de estas fáciles a las otras difíciles y peregrinas canturias, se ameniza de vez en cuando la fiesta con el canto de algún romance antiguo, conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la edad media

Después que concluyó el romance, salió la Perla con su amante el Xerezano a bailar. Él tan bien plantado en su persona cuanto lleno de majeza y boato en su vestir, y ella así picante en su corte y traza como lindísima en su rostro, y realzada y limpia en las sayas y vestidos. El Xerezano sin sombrero, porque lo arrojó a los pies de la Perla para provocarla al baile, y ella sin mantilla y vestida de blanco, comenzaron por el **son de la rondeña** a dar muestras de su habilidad y gentileza. El pie pulido de ella se perdía de vista por los giros y vueltas que describía y por los juegos y primores que ejecutaba; su cabeza airosa, ya volviéndola gentilmente al lado opuesto de por donde serenamente discurría, ya apartándola con desdén y desenfado de entre sus brazos, ya orlándola con ellos como queriéndola ocultar y embozarse, ofrecía para el gusto las proporciones de un busto griego, para la imaginación las ilusiones de un sueño voluptuoso. Los brazos mórbidos y de linda proporción, ora se columpiaban, ora los alzaba como en éxtasis, ora los abandonaba como en desmayo; ya los agitaba como en frenesí y delirio, ya los sublimaba o derribaba alternativamente como quien recoge flores o rosas que se la caen. Aquí doblaba la cintura, allí el talle, por doquier se estremecía, por todas partes circulaba, ora blandamente como cisne que hiende el agua, ora ágil y rápida como sílfide que corta el aire. El bailaror la seguía menos como rival en destreza que como mortal que sigue a una diosa. Los cantadores y cantadoras llovían coplas para provocar y multiplicar otras mudanzas y nuevas actitudes.

En la Asamblea General (1845) encontramos la “Malagueña de la Jibera”:

Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Érase una la **Malagueña** por el estilo de la **Jibera**, y la otra ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman Perteneras. Cuantos habían oído a la Jibera, todos a una la dieron en esto el triunfo, y decían y aseguraban que lo que cantó la gitanilla no fue la Malagueña de aquella célebre cantadora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y que por el nombre de quien con tal gracia la entonaba, pudiera llamársela Dolora. La copla tenía principio en un arranque a lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo a dar salida a las desinencias del Polo Tóbalo, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono: fue cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso.

Y de nuevo en el “El Roque y el Bronquis” (¿1847?) tenemos:

La fiesta iba ya por la epístola, es decir, iba ya bien comenzada; las guitarras sonaban y las coplas iban y venían, y las vueltas de **rondeña** y **malagueña** se sucedían con rapidez increíble

De todas estas modalidades citadas, salvo la malagueña de la jabera, podemos deducir que, la rondeña, la malagueña y la granadina, aún no serían variantes flamencas, pues El Solitario las describe como estilos de fácil ejecución, siendo, además, bailables, evidenciándose por toda la información que nos da el autor que eran bailes de galanteo.

Tiempo antes de la publicación de todas las escenas andaluzas en 1847, eran célebres las “Rondeñas para guitarra” del Murciano (1795-1848), cuya música se enseñaba en Madrid en 1842:

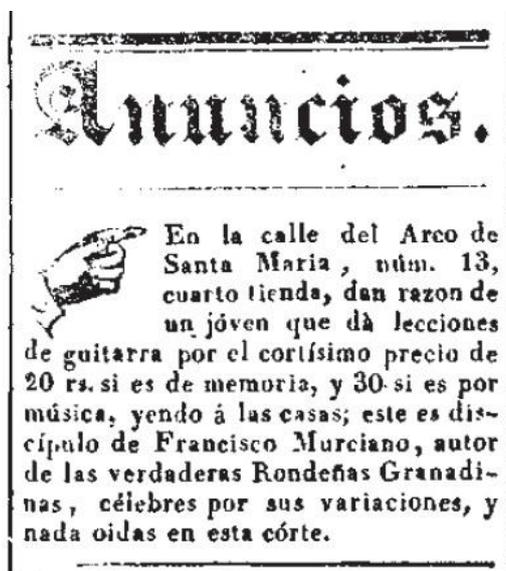


Imagen 24. Anuncio discípulo Francisco Rodríguez Murciano. 1842.

Tiempo después, sus “rondeñas” ya eran conocidas como “malagueñas” en Sevilla en 1859:

GUITARRISTA.- DON JOSÉ PÉREZ da lecciones de dicho instrumento, ya sea de música o de memoria, según convenga a las personas que gusten ocuparle: también enseña las **malagueñas del Murciano** de Granada.⁴⁷

⁴⁷ Periódico *El Porvenir*, de Sevilla, el 1 de abril de 1859. ORTIZ NUEVO, José Luis, *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990, p. 169.

Esta relación entre las rondeñas y malagueñas confirma nuestra idea sobre la identificación de un término y otro (rondeña/malagueña). No obstante, se usaron otros calificativos para las rondeñas, como ya hemos visto, las “Rondeñas Granadinas” en 1842, en Madrid, que tiene muestra en una partitura localizada en el Conservatorio Superior de Madrid:⁴⁸

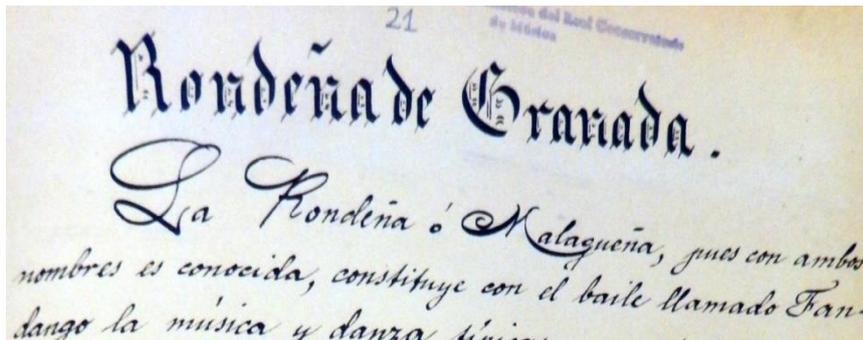


Imagen 25. Portada Rondeña de Granada. Conservatorio de Madrid.



Imagen 26. Título interior de la partitura de Rondeña de Granada. Conservatorio de Madrid.

La partitura de la *Rondeña de Granada*⁴⁹ incorpora igualmente algunos datos sobre su autor, además de sobre el estilo musical en cuestión. Este es el texto que sirve de introducción a la obra:

⁴⁸ Localizada por María Luisa Martínez en la *Colección de instrumentos populares de España presentada por S.A.R. La Serma. Señora Infanta Dña. María Isabel Francisca*, álbum conservado en el Conservatorio Superior de Música de Madrid con la signatura S/1799. Se recomienda el trabajo de María Luisa Martínez junto a Peter Manuel: “La rondeña y la guitarra flamenca temprana de El Murciano: nuevos descubrimientos y perspectivas”. *Música Oral Del Sur*, (12), 249–272:

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/200>

⁴⁹ Para más información sobre esta partitura aconsejamos acudir a nuestro trabajo “La «Rondeña de Granada» del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano” Revista N° 30 de *Sinfonía Virtual*, Invierno

La **Rondeña** o **Malagueña**, pues con ambos nombres es conocida, constituye con el baile llamado Fandango la música y danza típicos y característicos de toda la Andalucía. Como instrumento popular no se usa más que la guitarra, y en algunos pueblos pequeños el guitarrillo, semejante a los de Murcia y Aragón. La música de la **Rondeña** que se copia a continuación es obra de un famoso guitarrista granadino, Francisco Rodríguez Murciano, el cual vivió a mediados de este siglo. Guiado por su solo maravilloso instinto, pues no tenía absolutamente conocimientos de música, improvisaba con asombrosa facilidad sobre los temas populares sin que estos perdiesen ni por un momento su carácter genuino. La **Rondeña** que sigue es el tipo más completo de la música andaluza.

Glinka, en 1845, con seguridad debe referirse a la rondeña cuando habla de un fandango que tocaba El Murciano:

El segundo o tercer día, él me presentó al mejor guitarrista de Granada que se llamaba Murciano. Este Murciano era una persona analfabeta que vendía vino en su propia taberna. Tocaba divinamente, con gracia y de un modo muy atinado. Unas variaciones sobre una canción nacional de allá: el **Fandango**, compuestas por él y anotadas por su hijo, mostraban todo su talento.⁵⁰

El guitarrista almeriense Julián Arcas partirá de este modelo del Murciano para elaborar una nueva rondeña más extensa y virtuosa hacia 1854. La primera interpretación de una rondeña a cargo de este guitarrista es el 4 de mayo de 1854 en Madrid, aunque su publicación no vio la luz hasta 1860.⁵¹ Escrita en *Mi frigio*, alterna variaciones en *Mi frigio* con otras en *Do Mayor*, usando la estructura que tiene el modelo cantado: ritornelo instrumental en *Mi* y coplas⁵² con centro tonal en *Do*. Eusebio Rioja señaló hace tiempo

2016. <https://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/murciano.pdf> Rafael Chaves compara la copla de la *Rondeña de Granada* del Murciano con un cante de Pastora: *Fandanguillo del Alosno* (1917) “Trota corre y galopea”, con Currito de La Jeroma a la guitarra, Odeón 13.360; SO 1633, pero no se parece la parte de imitación de la copla en la guitarra al cante de Pastora. Blog *Aventureros del Flamenco*:

<https://aventurerosdelflamenco.blogspot.com/2021/07/>

⁵⁰ CAÑIBANO ÁLVAREZ, *Los papeles españoles de Glinka. 1845-1847*, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996, p. 36.

⁵¹ *Rondeña para guitarra sola*, ed. La Ausetana, litografía de Federico Durán y España, Barcelona 41. Suponemos que sería esta misma obra la que tocara en 1854.

⁵² Rafael Chaves señala algunas similitudes melódicas entre las coplas de la rondeña de Julián Arcas con diferentes cantes, entre ellos, la rondeña del libro de Davillier. Blog *Aventureros del flamenco* <https://aventurerosdelflamenco.blogspot.com/2021/07/>

la relación de esta obra con la anterior de “El Murciano”, con la que coincide en estilo y muchas de sus variaciones.⁵³

François A. Gevaert, en 1850, considera las rondeñas como oriundas de Ronda, al igual que hiciera Richard Ford, y relacionadas con un aire de danza:

Se pueden dividir los aires de origen árabe en dos clases principales:

- 1) los cantos propiamente dichos, que se designan con el nombre de cañas o de playeras;
- 2) los aires de danza, que se denominan, según la localidad, **fandangos**, **malagueñas** o **rondeñas**⁵⁴

Esta vinculación con la herencia árabe o morisca que será señalada por varios autores en el siglo XIX para ciertos cantos, se explica desde la conciencia de que el modo melódico de los cantos basados en el modo *frigio*, cañas, playeras, polos, algunos romances y todos los de la familia del fandango, suenan “orientales”, y ya extraños en una época en la que el modo *Mayor* y el modo *menor*, impuestos desde la llamada música clásica, son los mayoritarios, sobre todo en el panorama musical Europeo. El romanticismo del siglo XIX, con su gusto y búsqueda de lo exótico, hizo que la sonoridad del modo *frigio* y la forma de cantar en entornos populares les pareciera herencia morisca, y por ello lo vincularon con lo árabe y lo oriental. Posteriormente, Falla y Lorca atribuirán esta sonoridad al pueblo gitano, sin que haya habido trabajos musicales que hayan demostrado esta relación, ni la árabe.⁵⁵

⁵³ RIOJA, Eusebio, “El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico”. Conferencia impartida en el XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco, Málaga 2008. Difundido en *Jondoweb*, hoy no disponible en esta página. Consultar en <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/09/julianarcasyelflamenco.pdf>, p. 24.

⁵⁴ Traducción de Aire C. Sneeuw, en “El Flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert” *Revista Candil* n° 74, Marzo-Abril 1991, p. 661.

⁵⁵ Rafael Chaves apunta a Ronda como lugar de presencia morisca, que debió dejar poso en músicas que fueron antecedentes del fandango, pero no comenta la vinculación del fandango con las indias americanas. Insinúa que el fandango tiene antecedentes moriscos, explicando su idea de hacerlo evolucionar desde la moaxaja, que da lugar a la jarcha mozárabe, y luego al zéjel, que evoluciona a una forma primitiva de verdiales en época morisca sin presentar ningún estudio musical, y citando la obra José Luis Jiménez Sánchez *Pinceladas flamencas y los cantes de Ronda N°2. La rondeña*, como único aval. Chaves, Blog *Aventureros del flamenco*. <https://aventurerosdelflamenco.blogspot.com/2021/07/> Pensando en un antecedente claro del fandango, lo que más se parece musicalmente en las estructuras armónicas y rítmicas es la jácara,

Un ejemplo de este reclamo exótico lo tenemos igualmente en algunas partituras como la *Malagueña-jaleada* (1884) de Óscar de la Cinna:



Imagen 27. Malagueña Jaleada de Óscar de la Cinna.

Lo mismo da hablar de gitano que de flamenco, andaluz o morisco. Nada tiene de especial esta composición como para que pueda detectarse en ella cuatro estéticas musicales. Este tipo de calificativos responde a modas y reclamos de venta para atraer al público aficionado de la época y será muy frecuente su uso durante todo el siglo XIX. No obstante, el que fuese “jaleada” y el uso de algunas ligaduras que dan un cierto carácter de ritmo de hemiolía sí puede señalarse como algo de expresividad flamenca, así como su escritura en 3/8 con un patrón rítmico tipo “jota” y relacionado con el antiguo fandango que origina una rítmica muy cercana a los jaleos-bulerías.⁵⁶

Otro ejemplo semejante es *La Soledad de los barquillos y la Malagueña: Canción árabe* (1863) de Sebastián Iradier,⁵⁷ obra que será el punto de partida para la famosa soleá de Julián Arcas.⁵⁸ En la partitura figura de forma clara “música del maestro Yradier”, lo que no deja lugar a dudas de su origen. Está escrita en compás de 3/8 tipo vals, sin

género presente desde el siglo XVII, que es en cierta manera una evolución de anteriores formas de folía del siglo XVI.

⁵⁶ Para más información acúdase a mi obra *Génesis Musical del cante flamenco...* pp. 24 y 238.

⁵⁷ BNE MP/361/55. Para más información acúdase a mi obra *Génesis Musical del cante flamenco...* pp. 1098 y ss.

⁵⁸ Primera interpretación de la soleá de Julián Arcas el 7 de abril de 1867 en Sevilla documentada por Eusebio Rioja.

elementos rítmicos que la puedan relacionar con los ejemplos flamencos. Su tonalidad es *la menor*, con frecuentes cadencias sobre la dominante y uso de la cadencia andaluza, lo que la infiere una cierta sonoridad “flamenca”, pero su construcción corresponde a una inspiración de tipo académica.

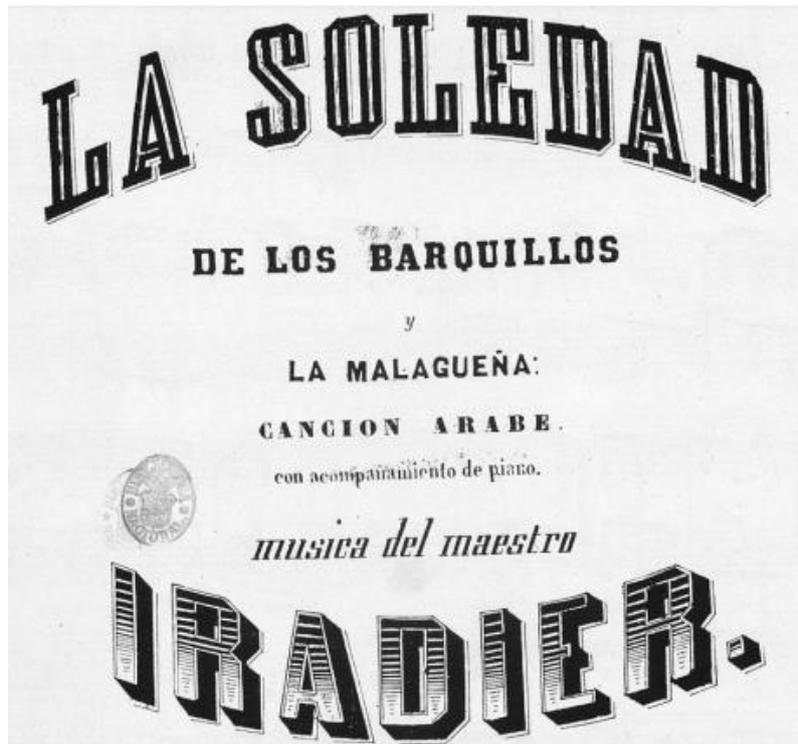


Imagen 28. La Soledad de los barquillos de Sebastián Iradier.

En este sentido de “oriental” tenemos la referencia a uno de los recitales de Silverio a la vuelta de su periplo americano. Esta era la gacetilla del 28 de julio de 1864 donde se anunciaba la función del creador del género flamenco, según Demófilo:⁵⁹

En el teatro Circo Gaditano el viernes 29 tendrá efecto en este teatro una escogida y variada función a beneficio de don Silverio Franconetti, en la que cantará él mismo a la guitarra varias canciones en su brillante repertorio oriental⁶⁰

⁵⁹ “Al salir el género gitano de la taberna al café se ha andaluzado, convirtiéndose en lo que hoy llama *flamenco* todo el mundo. Silverio [...] ha creado el *género flamenco*, mezcla de elementos gitanos y andaluces”. MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, DVD ediciones, Barcelona, 1998. [1ª edición 1881], p.208.

⁶⁰ NÚÑEZ, Faustino, *El afinador de noticias* entrada del 16 de diciembre de 2009. <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2009/12/esta-noticia-la-encontre-hace-varios.html>, aparece en el Diario gaditano *El Comercio* el 28 de julio de 1864.

Silverio cantó *por seguidillas* con la guitarra de Patiño, *cañas* y *polos*, el *polo de Tobalo* y precisamente un estilo de rondeña, la *rondeña del Negro*. Este repertorio de Silverio suponemos que estaría ya diferenciado de los aires aún populares que aparecen en las descripciones de Davillier en 1862, como la de la Taberna del tío Miñarro, donde se pudieron escuchar y bailar Polos, Rondeñas, Tonás a la guitarra, Tiranas, el Punto de la Habana, Playeras, Malagueñas y canciones andaluzas como Las ligas de mi morena, el Majo de Triana, Los Toros del Puerto, la Zal de la Canela.⁶¹

Eduardo Ocón, en la recopilación de cantos españoles que realizó entre 1854-1867,⁶² explica las características musicales de la familia del fandango, con los instrumentos habituales que podemos encontrar hoy en día en las pandas de verdiales y cuadrillas del sureste español. Describe estos estilos como cantos y bailes:

Bajo la denominación de Fandango están comprendidas la **Malagueña**, la **Rondeña**, las **Granadinas** y las **Murcianas**, no diferenciándose entre sí más que en el tono y alguna variante en los acordes. Además de ser un canto popular español, es uno de los bailes más antiguos y aún se usa en nuestros días, especialmente en los barrios y campos. Los instrumentos que se emplean son: la **guitarra**, **castañetas**, **triángulo**, **platillos** pequeños y algunas veces el **violín**. Este baile se ejecuta generalmente por una pareja compuesta de personas de distinto sexo.

Los tonos que aparecen son *La frigio* en el *Fandango (rasgueado)* y *Fandango con ritornello*; *Mi frigio* en la *Rondeña o Malagueña (rasgueada)* y en la *Malagueña (punteada)*; y *Si frigio* en las *Murcianas o Granadinas*.

Hilarión Eslava⁶³ cita en 1856 las tonalidades del fandango (*re menor*), malagueña (*la menor*) y rondeña (*sol menor*).

Es necesario tener presente, que el *fandango*, la *malagueña* y la *rondeña* son una misma cosa en la esencia, y que su diferencia consiste principalmente en la trasposición. El 1º se cana por *re menor* (concluyendo por su *dominante*); la 2ª por *la menor*, y la 3ª por *sol menor*. Como la guitarra es generalmente quien acompaña estas canciones, la trasposición ha obligado a los guitarristas a inventar nuevos recursos, modificando algún tanto las ideas primitivas. Esto mismo sucede con el

⁶¹ DORÉ y DAVILLIER, *Viaje por España*, pp. 488-496.

⁶² Publicado en 1874. OCÓN, Eduardo, *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas*, Málaga.

⁶³ “Apuntes para la Historia Musical de España”, págs. 3 y 4 del nº 6 de la *Gaceta Musical de Madrid*, domingo 9 de noviembre de 1856. Hemeroteca de la BNE. <https://hemerotecadigital.bne.es/>

canto de la voz, que sobre las mismas cláusulas de armonía forma distinta melodía según se ve obligada por la transposición de una 4ª o de una 5ª

Como vemos, este autor sitúa el ámbito tonal desde el modo *menor* con final sobre la dominante. Para entendernos, el fandango estaría en toque “por medio” (*La*), la malagueña en toque “por arriba” (*Mi*) y la rondeña en *Re frigio*. Pensamos que en este último caso, quizás pueda referirse a las que se cantarían en entornos académicos, bajo composiciones de autor.⁶⁴ Ya que este tono, *Sib Mayor/Re frigio/sol menor*, no es habitual en la guitarra, ni en músicos populares, ni en guitarristas flamencos de la época. Igualmente todos los ejemplos de rondeñas localizadas están en *La frigio* o en *Mi frigio*. No obstante, hay que indicar que la rondeña que recogen Davillier y Doré está igualmente en *sol menor/Re frigio*, pero hay que tener en consideración que el arreglo musical se realizó posteriormente por la autora Sr. Hannon para piano y puede no ser fiel del todo al estilo interpretado en ambientes populares, donde la guitarra no practica este tono. Tampoco sabemos cómo se documentó Hilarión, si hizo como Ocón, ir a fuentes populares o se basa en repertorios académicos; el caso es que se refiere a la guitarra. Pensamos si por algún casual los guitarristas idearon una forma de acompañar en este tono, *sol menor/Re frigio*, sin complicarse en las posturas de la mano izquierda, pero lo vemos poco probable, conociendo la técnica de la guitarra. No obstante, considerando este tono, daría como resultado un canto con una tesitura de un tono menos que el toque por arriba.⁶⁵ Sí que fue, y es frecuente hoy, usar el tono de “granadina o murciana”

⁶⁴ Por ejemplo, Isidoro Hernández presenta un ejemplo de “Fandango” en *Re frigio*, en su *Cancionero Popular* de 1874 (BNE MC/3889/63), e igualmente una “Rondeña” en este mismo tono en la serie *Ecos de Andalucía*, de ca. 1880. BNE MC/3889/46. Pensamos que esto no fue habitual en entornos populares, debido a las particularidades de la guitarra. También Ocón presenta una “Malagueña Tirana” acompañada al piano en tono de *Re frigio* en su apartado de música Nacional de autor, pp. 76 y ss., pero no en la parte de repertorio auténticamente popular con guitarra.

⁶⁵ No estamos de acuerdo con la explicación musical de Rafael Chaves al respecto de este tono. No implica tener que usar la cejilla para tocar al V por arriba y cantar en tesitura de tenor o de mujer. Blog *Aventureros del flamenco*

<https://aventurerosdelflamenco.blogspot.com/2021/05/entonando-rondenas.html>

(*Si frigio*) para acompañar tanto rondeñas, como malagueñas y fandangos, algo que no explica Eslava. Véase este ejemplo recogido por Manuel García Matos en *Si frigio*.⁶⁶

Fandango de Comares (Málaga)

Estrillo.
♩ = 144.

Coplas 1ª, 2ª, 3ª y 4ª

An - ti - gua - men - tee - ran dul - ses An - ti - gua - men - tee - ran dul - ses

- ses To - das las a - guas del mar, Se me - tiáu - na ma - la - gue - ña Y se vol - vie - ron sa - lás

An - ti - gua - men - tee - ran dul - ses.

Imagen 29. Fandango de Comares recogido por Manuel García Matos

Volviendo a las descripciones de Ocón, el origen de la denominación “malagueña”, “granadina” y “murciana”, parece que se debe a variantes locales derivadas un modelo anterior de fandango, igualmente la “rondeña”, que quizás sea anterior a las otras tres, sería entonces el primer fandango diferenciado del anterior dieciochesco. Como ya hemos comentado, habría que pensar que la tonalidad primera sería el tono de

⁶⁶ GARCÍA MATOS, Manuel, *Danzas populares de España. Andalucía I*. Sección Femenina del Movimiento. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971, p. 191. Igualmente hace uso del V grado rebajado (*fa natural* en este tono) en la caída del 2º tercio.

La frigio y luego el tono de *Mi frigio*, ya que la guitarra no incorpora el 6º orden en *Mi* hasta el último cuarto del siglo XVIII. En un principio, habría que presuponer que las rondeñas y las malagueñas no eran el mismo canto, pasando más tarde a ser identificadas probablemente por su similar acompañamiento armónico, una vez que se impuso el tono de *Mi* a lo largo del siglo XIX, apareciendo entonces el término “rondeña-malagueña”. La identificación de la rondeña con la malagueña, no aparece hasta tiempo después, en un ejemplo del guitarrista El Murciano publicado en 1878. Este patrón es el que con el paso del tiempo se impuso como modelo a seguir para el flamenco, adoptando diversas variantes según se fue extendiendo por el sur peninsular.

Esta es la publicación de 1878 a cargo de José Inzenga de la Rondeña del Murciano, que aparece como “Malagueña”:⁶⁷



Imagen 30. Título interior de la partitura de Francisco Rodríguez

Sin embargo, en la portada de la *Colección de aires nacionales* aparece con el apelativo de N° 1: *Rondeña*:

⁶⁷ Inzenga la nombra en la advertencia interior como *rondeña* “[...] la interesante *Rondeña* de D. Francisco Rodríguez Murciano que hoy publico, es una de tantas curiosidades musicales que habían de formar el 2º tomo de mis *Ecos de España*”.

COLECCIÓN
DE
AIRES NACIONALES
PARA GUITARRA.

N.º 1. RONDEÑA por E. RODRÍGUEZ (El Mochuelo).....20 P.º | N.º 9.

Imagen 31. Portada de la *Colección Aires Nacionales para Guitarra* de J. Inzenga.

Estas otras referencias ahondan en el sentido de rondeñas y malagueñas como variantes locales. Davillier (1862):

Ronda ha dado su nombre a las **rondeñas**, esas canciones tan populares en Andalucía.⁶⁸

Dice que las coplas son de 4 versos y que se repite el primero dos veces, incorporando una partitura de rondeña⁶⁹ que tiene relación melódica con el estilo atribuido a El Negro transmitido por El Mochuelo. Incorporamos aquí una transcripción nuestra de la partitura del libro de Davillier y Doré transportada al tono de *Mi frigio*, con las armonías generales de la guitarra, ya que el original figura para piano y en tono de *re frigio/sol menor*.

⁶⁸ DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Tomo I, pp. 347-8.

⁶⁹ Este cante se haya recreado desde 1958 en una recuperación de baile de “Rondeñas-Malagueñas” en “Coros y Danzas” a cargo de Adela Ramírez Sabater (n.1928), a quien le fue legado por una señora de Ronda llamada Doña Ángeles, quien lo aprendió de un bolero que venía los veranos a Ronda a dar clases a las señoritas para que lo bailaran en los bailes de sociedad de la época. Doña Ángeles, aparte de enseñarle el baile, también le facilitó la partitura del libro de Davillier y Doré. Por ello, el cante que hoy se hace no ha llegado por transmisión oral. Agradezco la información sobre el origen de esta recreación de Adela Ramírez al guitarrista Ricardo de la Paz. Pudimos ver una interpretación de éste, y otros bailes, en la realización de la Convención. Puede escucharse el cante en el Blog de Rafael Chaves *Aventureros del flamenco*: <https://aventurerosdelflamenco.blogspot.com/2021/07/> audio:

<https://drive.google.com/file/d/1KUcmJfSgcL7sO9kBCEe29EulQI-QB49Q/view>

Rondeña

Introducción

Davillier - Viaje por España
1862 (arr. Guillermo Castro)

Piano

Mi frigio*

Mi Mi+lam Mi

Fa Mi Fa MI

Detailed description: This block contains the piano introduction for the piece 'Rondeña'. It is written in bass clef with a 3/8 time signature. The melody consists of eighth notes and quarter notes. Chords are indicated below the staff: Mi, Mi+lam, Mi, Fa, Mi, Fa, MI.

Voz *con express.*

Los o jos de mi mo re na los o jos de mi mo re na

(Guit.)

armonización ideal en folklore y flamenco

Do Fa Do Sol Do Fa

Detailed description: This block shows the vocal line and guitar accompaniment for the first line of lyrics. The vocal line is in treble clef with a 3/8 time signature. The guitar accompaniment is in treble clef with a 3/8 time signature. The lyrics are 'Los o jos de mi mo re na los o jos de mi mo re na'. The guitar accompaniment consists of chords and single notes. Chords are indicated below the staff: Do, Fa, Do, Sol, Do, Fa.

se pa re cen a mis ma les gran des co mi mis fa ti gas

rem Do Sol Do Fa Do

Detailed description: This block shows the vocal line and guitar accompaniment for the second line of lyrics. The vocal line is in treble clef with a 3/8 time signature. The guitar accompaniment is in treble clef with a 3/8 time signature. The lyrics are 'se pa re cen a mis ma les gran des co mi mis fa ti gas'. The guitar accompaniment consists of chords and single notes. Chords are indicated below the staff: rem, Do, Sol, Do, Fa, Do.

ne gros co mo mis pe sa res

Fa rem lam

Fa Mi

Detailed description: This block shows the vocal line and guitar accompaniment for the third line of lyrics. The vocal line is in treble clef with a 3/8 time signature. The guitar accompaniment is in treble clef with a 3/8 time signature. The lyrics are 'ne gros co mo mis pe sa res'. The guitar accompaniment consists of chords and single notes. Chords are indicated below the staff: Fa, rem, lam, Fa, Mi.

*Los ojos de mi morena
se parecen a mis males
grandes como mis fatigas
negros como mis pesares*

*original un tono menos:
Intr. en re frigio - Canto en Sib Mayor
y final en sol menor

© Guillermo Castro Buendía 2011

Imagen 32. Rondeña recopilada por Doré en su Viaje por España (1862)

Emilio Lafuente y Alcántara (1865):⁷⁰

La rondeña Malagueña

*nadie la sabe cantar
sino los malagueños
que tienen sandunga y sal*

Francisco Rodríguez Marín (1882):⁷¹

Las rondeñas malagueñas

*cántamelas primo mío
qu'ar són de las malagueñas
me boy quedando dormío*

Paul Lacome (1878):

Desde las danzas que se ejecutan sobre una mesa, en medio de una copa, hasta las que, en algunas zonas rurales, forman parte del programa de ceremonias fúnebres, desde los Pirineos a Gibraltar, desde el océano hasta el Mediterráneo, cada provincia aporta su nota, su contribución, que se intercambia fraternalmente con la de las provincias vecinas, sin perder su carácter original.

Así vemos las “jotas” en Aragón, las “seguidillas” en la Mancha, el “olé” en Cádiz, el “jaleo” en Jerez, el “vito” en Sevilla, **las “rondeñas” en Ronda**, etc., etc.⁷²

Francisco Rodríguez Marín (1882):

Rondeñas, tonada popular que **se llama así en Ronda**, ciudad de la provincia de Málaga [...]

⁷⁰ LAFUENTE Y ALCÁNTARA, Emilio, *Cancionero popular. Colección escogidas de seguidillas y coplas*. Editor Carlos Bailly-Bailliere. Madrid. 1865. Vol. I, p. 410.

⁷¹ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos populares españoles*, edición a cargo de Enrique Baltanás, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005. [1ª ed. 1881-1882]. Copla 6898, p. 437.

⁷² Lacome, Paul, “Exposition Universelle de 1878. Les musiciens espagnols”. *Le ménestrel. Musique et Théâtres*, Paris. N°40, Domingo 1 de septiembre de 1878, p. 320.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5794720k>

Francisco Rodríguez Marín en 1929 afirma que:

Las **rondeñas** no son sino unas **malagueñas** cantadas al estilo de **Ronda (Málaga)**⁷³

La transmisión de las rondeñas y otros estilos semejantes, fandangos, verdiales, malagueñas, ocurriría en el siglo XIX por medio de la emigración y los contactos entre arrieros⁷⁴ en otras comarcas:

Pero sí, lo sé, todo eso no lo dejaréis los que hacéis la guerra al flamenquismo moderno; pues mientras que exista esta tierra andaluza, este pedacito de cielo, con rejas, tiestos y enredaderas, existirá la guitarra, los cantares populares, y seguiremos escuchando, como escuchábamos cuando en la niñez regresábamos al hogar paterno, viajando durante las calurosas noches del estío, la **melancólica rondeña que entonaba el arriero** que nos acompañaba, para hacer más corto y llevadero el camino.⁷⁵

Pero igualmente a través de los artistas que actuaban en los cafés cantantes, como la misma Aniya la de Ronda (1853-1933),⁷⁶ quien pasó por el Siete Revueltas de Málaga o El Burrero de Sevilla.⁷⁷ Igualmente Juan Brevia (ca.1845- 1918) giró por toda España, pasando por Ronda y otros pueblos malagueños, Córdoba, Cádiz, Madrid, Jerez, Barcelona, Granada, Murcia, Sevilla... con la rondeña dentro de su repertorio.⁷⁸

⁷³ RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22.000*. Tipología de archivos. Olózaga 1. Madrid 1929, p. 169.

⁷⁴ Como dice Rafael Chaves, Felipe García Aroca “El Tábarro” aseguraba que “la arriera primitiva la cantaba mejor que nadie Juan José Porrillas y tenía aire de taranta”. Pedro Lavado (1932-1998) al hablar de sus inicios en el antiguo Café de “El Bomba” dice que allí conoció a Malospelos quien de viejo le enseña malagueñas y arrieras (cantes atarantaos). Blog *Aventureros del flamenco*:

<https://aventurerosdelflamenco.blogspot.com/2021/07/>

⁷⁵ “Guerra al Flamenquismo”. Diario *La Andalucía. Política, económica y literaria* de Sevilla, domingo 29 de julio de 1888, página 3 del nº 9664.

⁷⁶ Datos de José Luis Jiménez.

⁷⁷ Lo cuenta ella misma en BENAVIDES, José D., “La reina de los gitanos en Granada” revista *Estampa año 3, nº 128*, 24 de junio de 1930, Madrid, p. 44. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional.

⁷⁸ Léase la biografía de Rafael Chaves Arcos *¡Qué grande fuiste Juan Brevia! cien años que cesó su voz y pervive su eco*. Ayuntamiento de Vélez Málaga, 2018. Igualmente BERJILLOS, Miguel, *Vida de Juan Brevia*. Editorial Garvayo, Málaga. 1976.

Lo flamenco

Un elemento importante a explicar es lo que entendemos por “flamenco”, es decir, qué elementos estéticos, musicales y expresivos debe tener una pieza o su interpretación, para poder llamarla “flamenca”. A lo largo del siglo XIX, desde la década de los años cuarenta, partiendo de lo que se conocía como canto y baile andaluz, comienza a hablarse de un género flamenco, de tipos y actitudes flamencas, de cante, baile y toque flamenco.

Hay que señalar que en un principio, el uso del término flamenco no implicaría ninguna diferencia musical especial, o forma de interpretación que se aleje de lo que antes era calificado de “andaluz”. En los carteles conservados de los primeros recitales de Silverio no se habla de cante flamenco, ni cantaor flamenco. Silverio Franconetti, según Demófilo, el creador del género flamenco, se anunciaba como “cantador andaluz” desde que hay noticias de la apertura de su café el 28 de abril de 1881, hasta los últimos mensajes de finales de 1888,⁷⁹ Igualmente ocurre en los recitales que hizo en Córdoba⁸⁰ desde 1871, donde encontramos siempre la denominación “género andaluz” para los cantes y bailes de él y su compañía (Francisco Hidalgo y José Lorente como cantadores, Antonio el Raspador, Antonio Páez “El Pintor” y Antonio Andrade como bailadores y Antonio Pérez como guitarrista, aunque también bailaba). Solo una vez se tilda de “flamenco” su espectáculo: en 1886, época en la que ya se había impuesto este término como genérico.

Si vamos algo más atrás de la época profesional de Silverio, y analizamos a fondo el repertorio de los estilos que se interpretan en 1853 en una de las fiestas flamencas que se celebraron en los Salones Vensano de Madrid, encontraremos los mismos estilos que describía El Solitario en sus *Escenas Andaluzas*: cañas, rondeñas, seguidillas...⁸¹ Sin

⁷⁹ Léanse las reflexiones a este respecto de José Luis Ortiz Nuevo en “Entre italiano y flamenco. Una página que cambia el curso de la cosas” *Silverio Franconetti. Cien años que murió y aún vive*. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1989, pp. 141 y ss.

⁸⁰ STEINGRESS, Gerhard, *La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba desde mitades del siglo XIX hasta el año de la publicación de Los Cantes Flamencos de Antonio Machado y Álvarez (1881)*.

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/la-presencia-del-g%C3%A9nero-flamenco-en-la-prensa-local-de-granada-y-c%C3%B3rdoba>

⁸¹ SNEEUW, Arie C., *Flamenco en el Madrid del XIX*, Virgilio Márquez Editor, Córdoba, 1989, p. 16.

embargo, el cronista madrileño sí atiende a unos personajes “flamencos”, cuando el malagueño no lo hacía:

Los protagonistas fueron lo más escogido entre los *flamencos* que se hallan actualmente en Madrid; así es que los aficionados pudieron admirar *tres escuelas* diferentes a la vez. Ejecutaron con el más admirable y característico primor, todo el *repertorio andaluz* de *playeras, cañas, jarabes, rondeñas, seguidillas afandangadas*, etc., etc.

En esta línea, sorprende que Davillier, algo después, no recoja en 1862 el uso del término flamenco a su paso por Sevilla en tabernas como la del tío Miñarro⁸² y otros lugares donde se escuchaban cañas, polos, tangos, seguidillas, etc., ya que desde 1858 tenemos constancia de calificativos de “flamenco” para un jaleo en academias de Sevilla.⁸³ En Madrid ya se habla de acompañamiento “flamenco” y cante “flamenco” en esta fiesta de 1853, ciudad donde se localiza, de momento, el primer dato que tenemos de un músico calificado como tal en 1847, Lázaro Quintana:

UN CANTANTE FLAMENCO.- Hace pocos días que ha llegado a esta corte donde piensa residir algún tiempo, según nos han asegurado, el célebre cantante del género gitano, Lázaro Quintana. El nombre de este célebre «quirrabaor» es generalmente apreciado entre los aficionados de Sevilla, Cádiz y el Puerto.” (*El Clamor público*, 8/6/1847).⁸⁴

La noticia aparece con mayor información el 6 de junio de 1847 en el diario *El espectador* de Madrid:⁸⁵

⁸² DORÉ y DAVILLIER, *Viaje por España*, pp. 488 y ss.

⁸³ ORTIZ NUEVO, José Luis, *¿Se sabe algo?...* p. 47.

⁸⁴ RODRÍGUEZ, Alberto, “Un cantante flamenco, 1847”. *Blog Flamenco de Papel*. Entrada del 25 de marzo de 2009. <https://flamencodepapel.blogspot.com/2009/03/un-cantante-flamenco.html>

⁸⁵ NÚÑEZ, Faustino, «Un cantante flamenco. Lázaro Quintana con Dolores la Gitana», *El Afinador de noticias*. <http://elafinadordenoticias.blogspot.com/2012/06/lazaro-quintana-con-dolores-la-gitana.html>

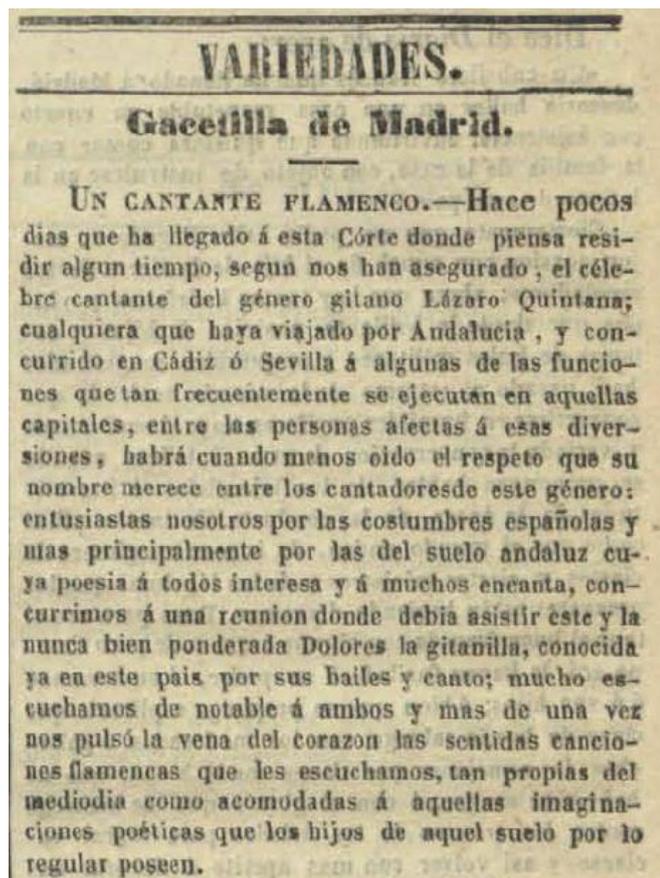


Imagen 33. Diario El Espectador, 6 de junio de 1847.

No parece haber muchas diferencias entre las escenas andaluzas del Solitario (década de los años 30 y 40), la fiesta madrileña (1853) y las descripciones de Davillier (1862). Quedaba tan solo dos años para la llegada de Silverio de América, y no es posible que no existiera la música que llamamos flamenco mientras estuvo fuera Franconetti.

Ya hemos manifestado en otros trabajos⁸⁶ nuestra idea de que el origen del término “flamenco” para referirse al cultivo de un arte estuvo en la sustantivación de un adjetivo. Usado en un principio para denominar una forma de ser, actitud, manera, un comportamiento que debió ser común en los artistas del género: el “echao pa'lante”, el “arrogante”, el personaje “flamenco”, pasó luego a designar la música, los cantos, los bailes que ellos cultivaban, sin necesariamente tener que haber una diferencia musical en principio. Esta diferenciación musical es independiente al bautizo del género, y se debe a las aportaciones de los artistas, proceso que tuvo lugar a lo largo del siglo XIX. En este caso, partiríamos del sustrato musical de los calificados como —“cantos y bailes

⁸⁶ Recomendamos el apartado «“Lo flamenco” como forma de expresión artística» de mi libro *Génesis Musical del Cante Flamenco*, 2014, pp. 18 y ss.

andaluces”– populares en aquella época: Vito, Ole, Panaderos, Seguidillas, Boleros, Fandangos, Malagueñas, Peteneras, jotas, etc., ya que lo que parece es que, a estos mismos estilos, a partir de mediados del siglo XIX se los empieza a calificar de “flamencos”.

Al respecto de la teoría del «*Falab mankub*» o «*Felab Mengin*» como base del origen del término, Manuel García Matos la considera ya superada en 1958 en su *Bosquejo Histórico del Cante Flamenco*. Esta asociación con Flandes tuvo como detonante el libro de George Borrow *The Zinçali* (libro que escribió el autor entre los años 1836 y 1849, cuando estuvo en España). Por entonces se comenzaba a asociar el término flamenco con gitano, asociación que no ocurre antes del siglo XIX, cuando la palabra *flamenco* estaba ya en uso con un significado polisémico. Por un lado, como un tipo de cuchillo en el siglo XVIII, el “cuchillo flamenco”, como explicó Luis Suárez Ávila.⁸⁷ Por otro, como adjetivo de arrogante, como localizó Faustino Núñez⁸⁸ en el teatro tonadillesco de finales del XVIII (1792) en Madrid:

Parola; Romero: Ven acá, Labapiesera ¿dónde as estado? (ella) a empeñar mi Basquiña, (él) ¿para qué?, (ella) y a ti qué te importa (él) saberlo, (ella) pues yo no quiero decirlo, (él) fixo?, cabal, me meneó, (ella) es con el **ayre como tan flamenco estás**, (él) mira ya te lo diré, (ella) y a mí qué se me dará, las penas y pesadumbres es lo que me engorda más.

El por qué el término “flamenco” tiene ese significado (aparte de otros como el ave zancuda, o el ser oriundo de Flandes) es algo que está en consonancia con la actitud comentada anteriormente y su asociación con determinados grupos sociales desfavorecidos, discriminados, o “peligrosos”, a lo largo de la historia. Entre ellos hay que citar a los gitanos, los negros e indígenas americanos. Ya tenemos datos de que en el siglo XVII se usa la palabra “flamenco” para referirse a los indígenas de las Indias

⁸⁷ SUÁREZ ÁVILA, 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>

⁸⁸ NÚÑEZ, Faustino, *Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena, Barcelona, 2008, p. 630. Figura en la tonadilla de Pablo del Moral titulada “La discordia”. Hemos tomado la escritura original del diálogo de la tonadilla, más completo que el texto divulgado por Faustino, para que se entienda mejor el diálogo.

<https://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=340080>

occidentales, investigación que está llevando a cabo Bernardo Sáez, a quien agradezco la cesión de este dato:

Y así, por el discurso de Raçon, al principio, y también por la experiencia, vieron serles necesario, hacer primero Cuevas, donde meterse, y ampararse del rigor del tiempo, e inclemencias Celestiales; y segun dicen, ochocientos Años atrás, vivian los **Flamencos** en ellas: comían primero Yerbas, y raices, y frutas Montes, despues curaron de hacer Labranças, sembrar y coger Grano, que hallaron nacido por el Campo...⁸⁹

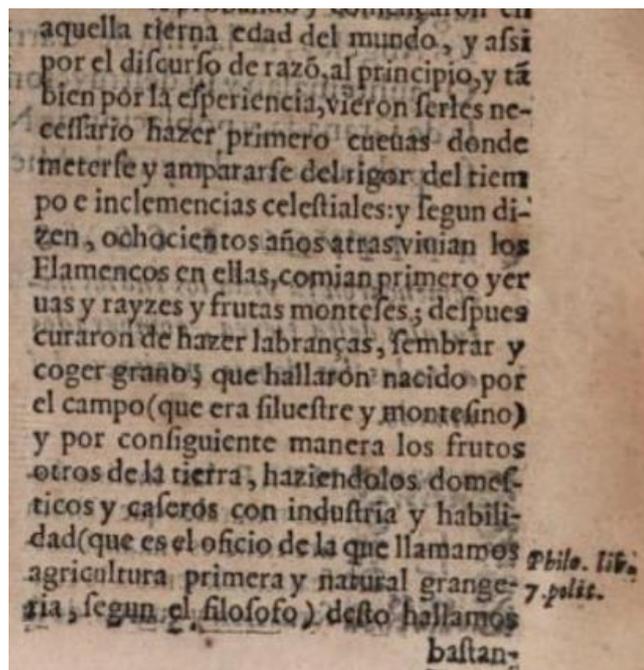


Imagen 34. Texto de Juan de Torquemada en relación a los Indígenas como Flamencos.

Igualmente Jesús Cosano localiza la referencia a los negros de Guinea como flamencos en 1725 en Cádiz:⁹⁰

⁸⁹ TORQUEMADA, Juan de, *Los veinte yvn libros rituales i Monarchia Indiana, con el origen y guerras de los Indios Occidentales, de sus poblaciones, descubrimientos, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma tierra, mejor conocida con su título abreviado de Monarquía Indiana*, Sevilla 1615.

⁹⁰ *Letra de los Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Catedral de Cádiz...* año de 1725, p. 11. BNE VE/1302/34.

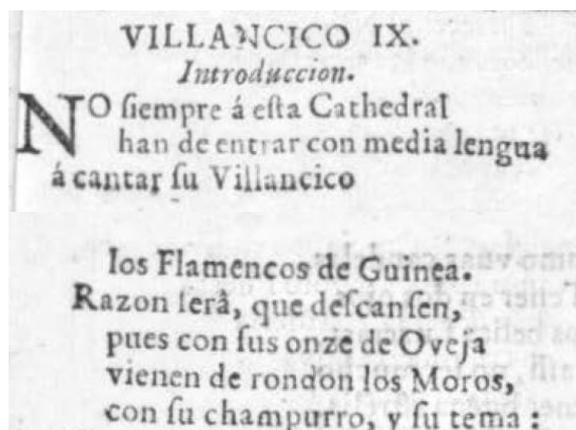


Imagen 35. Villancico de 1725 con mención a los negros de Guinea como Flamencos.

Pero es que podemos remontarnos al siglo XIII, en la obra *El roman de Flamenca* (escrito entre 1240-1270) en la que la protagonista, que se llama “Flamenca”, es referida como una mujer ardiente, luminosa.

Por cierto, los oriundos de Flandes, los “flamencos” de Flandes, también tenían muy mala fama por su carácter pendenciero y violento. Léase la *Moxiganga de moxigangas, papelón de papelones, manifiesto de manifiestos, idea de ideas, reflexión de reflexiones, cuento de cuentos*⁹¹ (ca. 1705) en donde se narran las perrerías, asesinatos, robo y trato vejatorio de los flamencos hacia los españoles, sin que hubiera justicia, cuando empezó a reinar la casa de Austria en España.

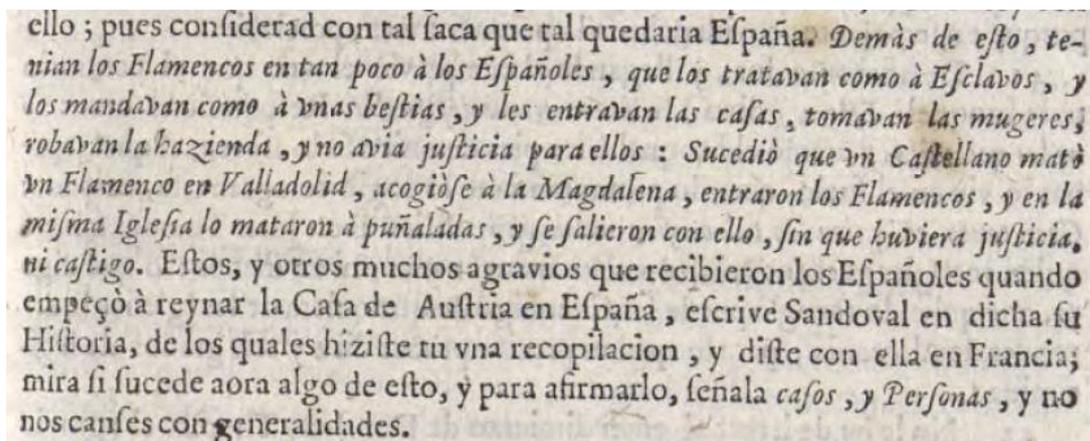


Imagen 36. Moxiganga de moxigangas ca. 1705.

⁹¹ BNE 2/50659(30). Págs. 24 y 25. Documento cedido por Bernardo Sáez.

La rondeña en el flamenco

En época flamenca, la rondeña se convertirá en un estilo propio de cantaores, con una variante asociada al Negro,⁹² un gitano del clan de los negros de Ronda, a quien relacionan con Aniya de la Ronda, entre otros artistas, como la Andonda, Curro Amaya y Francisco Amaya. Sería esta una de las primeras versiones con nombre propio que aparezcan en los recitales, como el anteriormente visto de Silverio en 1864. Veamos algunos otros:

8 de julio de 1865 Teatro Principal de Jerez: “6º El Sr. Silverio cantará 1º el Polo de Tobalo. 2º Rondeñas del Negro”. 3º Las serranas.⁹³

TEATRO PRINCIPAL.

Gran función extraordinaria para hoy Sábado 8 de Julio de 1865.

A beneficio del cobrador principal de este coliseo D. Feliciano Martín, en la que tomará parte el célebre cantador popular Silverio.

1.º—Sinfonía.
2.º—La comedia en un acto, titulada
¡D. RAMÓN!

3.º—Se presentará el Sr. Silverio, y cantará 1.º El Polo andaluz. 2.º La antigua caña. 3.º Seguidillas.
4.º—La comedia en un acto, titulada
¡ME CONVIENE ESTA MUJER!

5.º—El paso á dos, titulado
LA ESMERALDA.

6.º—El Sr. Silverio cantará 1.º El Polo de Tobalo. 2.º Rondeñas del Negro. 3.º Las serranas.
7.º—La chistosa comedia en un acto, nominada
LLUEVEN HIJOS.

Entrada principal, 6 rs.—Idem el segundo y tercer piso, 4 rs.
A LAS OCHO Y MEDIA.

Imagen 37. Recital de Silverio en Jerez, 8 de julio de 1865.

⁹² No sabemos mucho de este cantaor, nacido hacia 1780, a quien consideran contemporáneo de Tobalo de Ronda. CHAVES, *¡Qué grande fuiste Juan Breval!*, p. 615. Creemos que José Luis Jiménez Sánchez está investigando a este cantaor.

⁹³ Esta gacetilla fue localizada por Gerhard Steingress y su contenido divulgado en su trabajo “La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX” (1989). Reeditado en *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia*, Signatura, Sevilla, 2007.

El 19 de mayo de 1866, en los *Salones de Capellanes de Madrid*, encontramos las rondeñas del negro, javeras y malagueñas cantadas por Silverio:⁹⁴

¡Olé! Hoy se verificará en el salon de Capellanes un concierto de los que dicen *soled*, y al cual quisiéramos que fuera Madrid enmasa, supuesto que se trata de oír música española, andaluza de pura sangre, ejecutada por el primer cantor del mundo, el célebre Silverio Franconeti, y su compañero el *Compars* de Córdoba, á los cuales acompañará en la guitarra el no menos celebrado D. José Murcia.

Bueno será que nuestros lectores conozcan la clase de *cantes* de que ha de componerse el concierto, y que son los siguientes:

Seguidillas.—Serranas del sentimiento.—Jaleo.—Caña.—Polo.—Javera y malagueñas.—Las rondeñas del negro.—Serranas del sentimiento y Polo de Tobalo.

Despues de esto, no hay *scriture*, ni *rondó*, ni *cavatina* posible. ¡Arsa!

Toda la gente de gusto
que no le tenga estragao
ha de oír el *cante fino*
con buen estilo *cantao*.

La función, según se anuncia en el programa, principiará á las diez de la noche y concluirá á las dos de la madrugada.

En el primer concierto dado por los célebres cantores, hubo una concurrencia extraordinaria, y esperamos que en el segundo la afición de los madrileños habrá aumentado.

Imagen 38. Recital de Silverio en Madrid, 19 de mayo de 1866.

Igualmente en Málaga el 22 de marzo de 1866 tenemos rondeñas del Negro y las malagueñas:⁹⁵

ESPECTÁCULOS.

Teatro principal.

Funcion concierto de cantos andaluces, para hoy juéves 22, tomando parte el aplaudido cantor D. Silverio Franconeti y el joven aficionado conocido por Juan el Malagueño.

El señor Silverio acompañado á la guitarra por Juan el Malagueño, cantará las lindas Serranas del sentimiento. — La caña, el polo y el jaleo, en distintos estilos por el Sr. Silverio. — Varios juguetes andaluces por el aficionado Juan el Malagueño. — Las aplaudidas seguidillas. — Las rondeñas del negro y malagueñas. — Dando fin con el Polo de Tobalo.

A las siete y media.

A 4 rs.

Imagen 39. Recital de Silverio en Málaga, 22 de marzo de 1866.

⁹⁴ Diario *La discusión*. Localizado por Alberto Rodríguez. Blog *Flamenco de Papel*. <https://flamencodepapel.blogspot.com/2009/06/silverio-y-compania-en-capellanes-1866.html>

⁹⁵ VV. AA., *El Eco de la Memoria. El Flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX*, Diputación de Málaga, Málaga en Flamenco, 200, p. 28.

Y el 20 de febrero de 1867:⁹⁶

ESPECTÁCULOS.

Teatro principal.

Funcion para hoy miércoles 20, 144
de abono, à beneficio del primer ba-
ritono D. Mignel Gonzalez.

Sinfonia de la ópera Marta.

La zarzuela en un acto

UNA VIEJA.

El Sr. Silverio Franconetti cantará à
la guitarra

UNAS PRECIOSAS SEGUIDILLAS,
acompañado por Juan el Malagueño.

La preciosa zarzuela

¡POR UN INGLÉS!

El Sr. Silverio cantará à la guitarra

LAS SERRANAS DEL SENTIMIENTO
Y SEGUIDILLAS VARIADAS,

acompañadas por Juan el Malagueño.

La zarzuela en un acto

TRAMOYA.

El Sr. Silverio cantará las Ronde-
ñas del Negro y Malagueñas, conclu-
yendo con el

POLO TOBALO.

A las siete y media. A 4 rs.

Imagen 40. Recital de Silverio en Málaga, 20 de febrero de 1867.

Salón del Recreo 10 de agosto de 1867:

8° [...] de seguidas se cantarán **Rondeñas del Negro** y las legítimas Malagueñas por la Virilo y el Malagueño⁹⁷

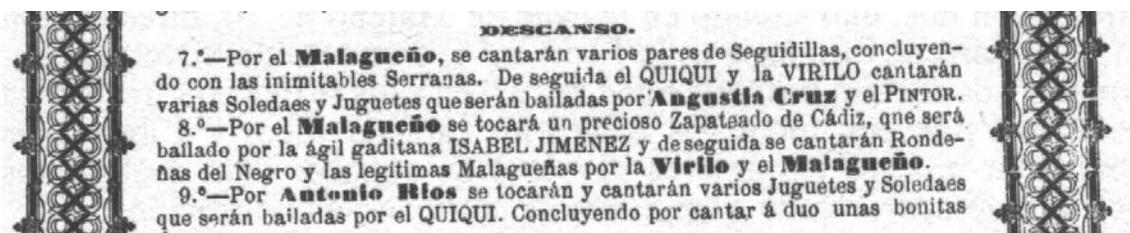


Imagen 41. Cartel del Salón del Recreo, 10 de agosto de 1867.

⁹⁶ VV. AA., *El Eco de la Memoria*, p.28.

⁹⁷ Tomado de BLAS VEGA, José, *Los Cafés Cantantes de Sevilla*, Ed. Cinterco, Madrid, 1987, p. 17.

Domingo 13 de abril de 1873. Antonio Vargas Frijones canta las rondeñas del Negro:⁹⁸

RECRO ANDALUZ.

GRAN FUNCION
para el Domingo 13 de Abril de 1873.

Con este nombre se abrirá en la calle de las Armas número 2, un elegante café de canto andaluz, con el fin de proporcionar á este galante cuanto ilustrado público un rato de soláz y distraccion.

La Empresa que lo tiene á su cargo, no ha titubeado un solo instante en lo excesivo del gasto que le ocasiona al presentar aficionados dignos de alternar con los primeros en su género.

PROGRAMA.

1.º Por el simpático Antonio Vargas (a) Frijones y la señora Encarnación Romero, se cantarán

CHARANGAS, SEGUIDILLAS Y SOLEAS,
acompañádoles con la guitarra el entendido profesor Manuel Alvarez, hijo de esta ciudad.

DESCANSO.

2.º Por la graciosa bailarina Catalina Garcia, que tantas ovaciones ha alcanzado en los públicos de Madrid, Málaga, Córdoba, y últimamente en Sevilla, en el conocido Café de Silverio Franceaetti,

BAILE FLAMENCO.

DESCANSO.

3.º Por los señores Alvarez, Vargas y la señora Romero,

RONDEÑAS DEL NEGRO,

POLO DE TOBALO, ANTIGUA CANA Y JUGUETITOS.

4.º Concluirá el espectáculo con un divertido

TANGO,
por la señora Romero y el Sr. Alvarez.

A LAS OCHO.

PRECIOS.

Entrada general 2 reales con opcion á uno de consumo.

Imagen 46. Cartel de la Gran Función en el Recreo Andaluz, 13 de abril 1873.

Sobre la relación entre la jibera y la rondeña del negro, Rafael Marín, en su *Método de guitarra*, decía en 1902:

⁹⁸ Tomado de Rafael Chaves Blog *Aventureros del flamenco*.

<https://aventurerosdelflamenco.blogspot.com/2021/06/entonando-ronden-as-ii.html>

JABERA. Es una especie de granadina, sólo que mucho más cadenciosa. Se canta muy despacio y tiene el mismo acompañamiento que la malagueña. Cuentan que la autora de este cante fue una mujer que vendía habas (jabas), de donde proviene su nombre. La *jabera* tenía su *macho*, o sea su complemento, al que los inteligentes dan el nombre de *Rondeñas del Negro*.

Esta forma de rematar la jabera con la rondeña del Negro se ha transmitido en registros del Mochuelo como los que señalamos:

- El Mochuelo: *Javeras y rondeña del Negro*. “En la pila del bautismo” - “Del árbol que la sostiene”, Guit. Joaquín el Hijo del Ciego. (1906) Homokord 7073 – 19128.
- El Mochuelo: *Javera* “A mí me pueden mandar” - “El querer que te tenía”. (1906). Odeón XS 225 - No. 41115.

Dentro de la discografía antigua se conservan más registros de *Javeras* o *Jaberas*,⁹⁹ pues de las dos formas se citan, igualmente relacionadas con El Negro alguna de ellas; y diversas rondeñas sin jabera:

- El Mochuelo: *Javeras*: “El querer que te tenía” Guit. Joaquín el Hijo del Ciego (1904). Gramophone 7922 F - GC 62008 - X-52176 .
- El Mochuelo: *Rondeñas* (“del Negro”) “Del árbol que la sostiene” - “De no acostarme en la cama”. (1906) Odeón XS xxx - No. 41117 – 13802.
- El Mochuelo: *Rondeñas* “El tronco siente el dolor” –“Del árbol que la sostiene” Gramophone 6355 o - X-52238.
- La Rubia: *Javeras* “Voy metía entre cadenas” “Dentro” (1908) Homokord 7220 - 2118A.
- El Mochuelo: *Javeras* “A mí me pueden mandar” Guit. Joaquín López (1915) Pathé 12205 – N°. 2201.
- El Mochuelo: *Rondeñas* “Del árbol que la sostiene” Guit. Joaquín López (1915) Pathé 12206 – 2201.
- El Chata de Vicálvaro: *Jaberas del Negro*: “Llevé una noche una cruz” Guit. Ramón Montoya. (1928). Gramophone BJ 1522 - AE 2393.

⁹⁹ Datos extraídos de Martín Domínguez Navas: https://matriz.acdom.org/martin_dominguez_navas

- La Andalucita: *De ronda “Rondeñas”* Con Orquesta (1923) Pathé 87416 - N° 2623.
- Amalia Molina: *Rondeñas*. Con orquesta. (1929). Gramophone BJ 2802.

Igualmente El Mochuelo registró en cilindro (ca. 1898) las rondeñas del Negro.¹⁰⁰ Realiza como primer cante la letra “El tronco siente el dolor”, con el mismo patrón melódico que usa de remate en las dos primeras javeras señaladas antes y en las *rondeñas* “El tronco siente el dolor” de la casa Gramophone 6355 o - X-52238, de 1907. No hemos podido descifrar la segunda letra debido a la mala conservación de este cilindro, aunque la melodía es igual que la primera.



Imagen 47. Cilindro de Cera de El Mochuelo. Hacia 1898.

Las variantes de rondeñas y javeras del Negro habría que considerarlas estilos flamencos por su carácter de individualidad y diferenciación estética, asociadas a un cantaor con nombre propio y dentro del repertorio de artistas consagrados. Aunque la audición de estos estilos en grabaciones de principios del siglo XX pueda parecernos “primitivos”, son muestra de cómo sonaría el flamenco en tiempos del café cantante, e incluso antes. La letra *Cuando se corta una rama / el tronco siente el dolor / las raíces lloran sangre,*

¹⁰⁰ Colección de grabaciones sonoras Eresbil. Bilbao (Depósito Hurtado de Amézaga 38) Viuda de Ablanedo é Hijo - Comisionistas Fonógrafos - Grafófonos, Cilindros y Accesorios, [ca. 1898]. En la etiqueta de la tapa figura: N° 4800 - Ptas. 7. Tras solicitar una copia digital de este cilindro, hemos procedido a limpiar la señal con software informático, mejorando mucho la capacidad de audición original, aunque no lo suficiente como para poder descifrar la segunda letra.

de luto viste la flor, que canta El Mochuelo en una de sus grabaciones la señala Fernando de Triana dentro del repertorio de rondeñas que cantaba Silverio Franconetti.¹⁰¹

Bien entrado el siglo XX, el fandango asociado a Ronda aparece en composiciones de autores como Manuel Font de Anta (1889-1936), quien realiza un arreglo para el baile de Pepita Martínez. Véase este *Fandanguillo de Ronda*¹⁰² de 1936.

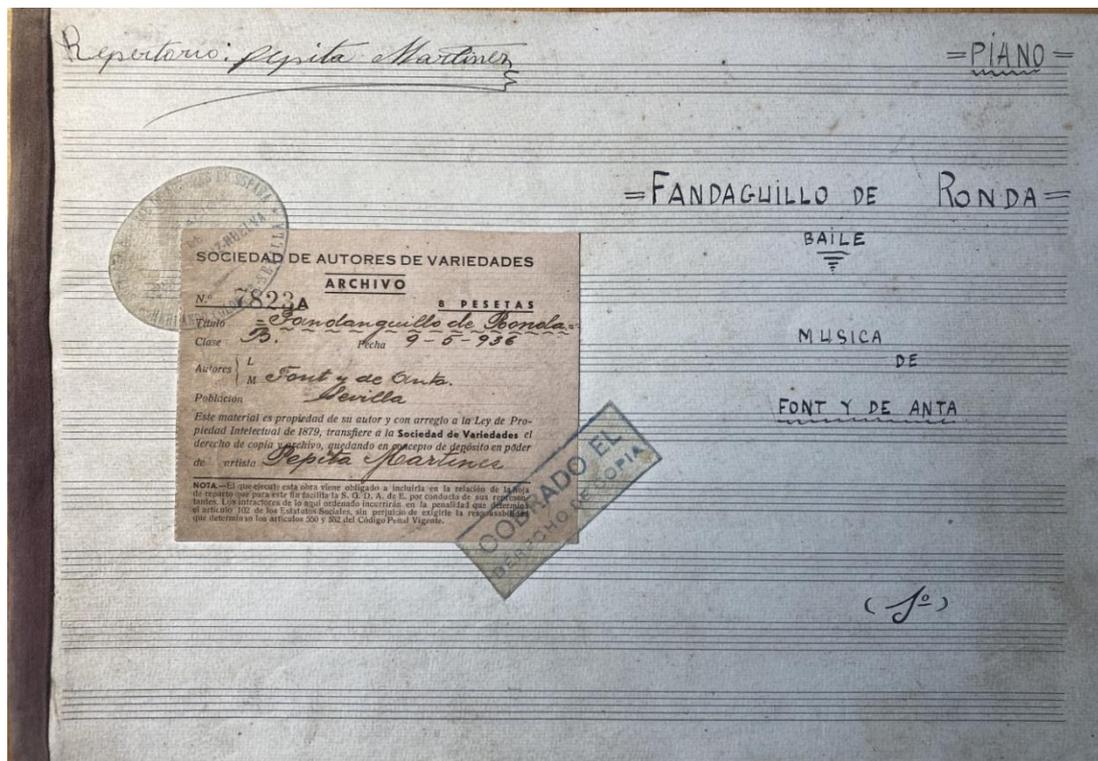


Imagen 44. Portada de la composición Fandanguillo de Ronda de Manuel Font de Anta.

Esta composición se presenta en modo de *Si frigio*, con caídas típicas académicas en la imitación de la copla en *si, mi, si, la, sol, mi-si*. Otra imitación de copla está en *Mi frigio*, con estas caídas: *mi, la, mi, re, mi, la-mi*. Se presenta en el piano, violín y trompeta, pero no hay letras en las coplas. Tiene diversas indicaciones rítmicas y de tempo, comenzando en 3/4 para la Copla 1ª. Tras acabar se indica *fandanguillo allegro*, y cambia a 3/8. Luego se indica *Lento, malagueña* o *fandango* para la Copla 2ª, que sigue en 3/8 y tiene caídas en: *sol, mi, sol, re, si, si*, con melodía más elaborada, al ir más lento y ser malagueña. La Copla 3ª cambia alguna caída, pero igualmente se mantiene en un contexto musical

¹⁰¹ EL DE TRIANA, Fernando, *Arte y artistas flamencos*, Editoriales Andaluzas Unidas, Bienal de Arte Flamenco ciudad de Sevilla, 1986, p. 44.

¹⁰² Colección personal.

académico: *sol, mi, sol, fa#, sol, si*, y termina en *si frigio* el piano. Los patrones rítmicos están derivados de estilos tradicionales en 3/4 y 6/8 (3/8+3/8) tipo jota.

La rondeña y la soleá

En la rondeña de El Murciano podemos encontrar variaciones, o parte de ellas, que nos recuerdan en cierta forma a las falsetas que se hacen en las soleares. Indicaremos con números la cuenta que se hace en la soleá (**12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10**) donde los acentos fuertes recaen en los pulsos señalados con negrita (**12, 3, 6, 8, 10**) y pondremos ejemplos extraídos de partituras de soleares para guitarra. La mayoría de estas falsetas están en la partitura de Glinka igualmente.

Veamos los cc. 7-8 de la *Rondeña de Granada* (fuente Conservatorio de Madrid, cc. 29-31):

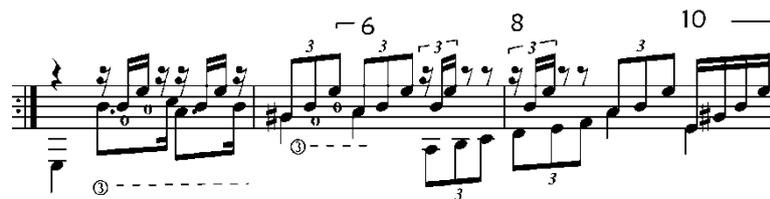


Imagen 45. Fragmento *Rondeña de Granada*. Madrid.

Y los cc. 64-66 (fuente de Glinka cc. 67-69):



Imagen 46. Fragmento *Rondeña del Murciano*. Glinka.

Comparemos con la *Soleá* de Ramón Montoya (pág. 36, 2º sistema):¹⁰³



Imagen 47. Fragmento *soleá* Ramón Montoya.

¹⁰³ Transcripción de FAUCHER, Alain, *Ramón Montoya, Arte Clásico Flamenco*, Affedis, París, 1993.

La *Rondeña de Granada* necesitaría incorporar en el tiempo 10 el cierre habitual de la soleá con la armonía de *Mi* para que pudiera cuadrar armonía y compás, y también tener un antecedente distinto antes del pulso 6. No obstante, son frases de 6 pulsos que pudieron con el tiempo incorporarse al género de la soleá con facilidad, pues su naturaleza musical es muy cercana. Esto no indica que la soleá nazca directamente de la rondeña, pero tiene elementos musicales que lo vinculan con el género del fandango.¹⁰⁴ Podemos verlo en la *Soledad* que transcribe Eduardo Ocón, que tiene en su patrón melódico naturaleza clara de fandango, sobre un soporte de aire de jaleo:

The image shows a musical score for a piece titled "Copla". It consists of two staves. The upper staff is the vocal line, starting at measure 35, with the lyrics "Ves ti do de na za re no" and "ves ti do de na za re no". The lower staff is the guitar accompaniment, featuring a series of chords and fingerings: 3 4 5, 6 7 8, 9 10 11, 12, Fa7, Mi, Fa7, Mi, Fa7, Mi, Fa7, Mi, Fa7. The score includes dynamic markings such as *f* and *pp*, and a first ending bracket labeled "1" and "2(1)".

Imagen 48. Dos primeros tercios de la soledad transcrita por Eduardo Ocón.

Si nos fijamos además en el desarrollo melódico y caídas del cante, veremos que se acerca bastante al comienzo de las rondeñas grabadas por El Mochuelo, los fandangos de Comares “Viva Campillo y Ardales” vistos antes, y la rondeña del libro de Davillier. Esto es un síntoma claro de cómo los cantes procedentes de estilos diversos se van adaptando a una nueva forma de acompañamiento, en este caso el de los jaleos, para dar paso a un estilo de soleá que recuerda mucho a un cante hoy atribuido a la Serneta. Ponemos aquí una interpretación de Chacón (toque por medio *La*)¹⁰⁵ de este modelo de La Serneta.

¹⁰⁴ Pueden verse más ejemplos de falsetas de malagueñas relacionadas con la soleá en la obra *Los manuscritos de guitarra del fondo de Manuela Vázquez-Barros de la Biblioteca Lázaro Galdiano*. Fundación Lázaro Galdiano y Asociación More Hispano, 2022. Págs. 86 y ss. Igualmente una rondeña de esta colección de ca. 1900 figura identificada con la malagueña con el título *Rondeña o Malagueña* (fuente MVB.7.1)

¹⁰⁵ Antonio Chacón, *Soleares N° 1*, “Con mirarte solamente”, guitarra Juan Gandulla Habichuela, 1908, Odeón 68089. Para más información acuda a *Génesis Musical del Cante Flamenco...* Tomo II, pp. 255 y ss. y 1155. Será Isidoro Hernández quien copiará a Ocón para crear su pieza *La Jitana* de 1880, utilizando la *Soledad* y el *Polo gitano o flamenco* transcritos por Ocón.

Copla 2

3

The image displays a musical score for a copla, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment line (treble clef). The lyrics are written below the vocal line. The score is annotated with various musical notations and text indicating hearing issues:

- System 1 (Measures 44-47):** The vocal line starts with "Ni pa sar por ti que bra a a an to". The guitar accompaniment has notes labeled "La", "rem", "La", "Sib", and "La". Annotations include "mala audición de la guitarra" and "suponemos rem". A first ending bracket labeled "1" covers measures 46-47.
- System 2 (Measures 48-51):** The vocal line continues with "Ni pa sar por ti que bra a a an to si no o tie nes". The guitar accompaniment has notes labeled "rem", "La", "Sib", and "La". An annotation "audición insuficiente de la guitarra" is placed below the guitar line. A first ending bracket labeled "1'" covers measures 50-51.
- System 3 (Measures 52-55):** The vocal line continues with "de ser mi a a y co mo Diosno o haaga a o un mi la gro u de que e". The guitar accompaniment has notes labeled "Sib", "La", and "rem". An annotation "audición insuficiente de la guitarra" is placed below the guitar line. Second and third ending brackets labeled "2" and "3" are present.

Imagen 49. Estilo de Soleá cantada por D. Antonio Chacón.

Otras Rondeñas: El caso de Manuel Torres y Carmen Amaya. El Taranto, La Rondeña gitana y el toque de Rondeña de concierto

Tanto Manuel Torres como Carmen Amaya realizaron dos registros bajo el nombre de *Rondeña*¹⁰⁶ que a más de uno nos ha despistado durante mucho tiempo, por considerar que lo que realmente cantan es el conocido como *Taranto*. En un trabajo previo¹⁰⁷ ya resolvimos parte de este enigma. Ambos debieron conocer un fandango que ellos

¹⁰⁶ Manuel Torres, *Rondeña*, "Dónde andará mi muchacho". Gramófono AE 2.511 262.859 (1929). Carmen Amaya "Rondeña", disco *Queen of the Gypsies* DL 9816 (1956). Manuel Torres había grabado antes este mismo cante como *Taranta*– "Que me den las espuelas", Odeón SO 4.733 182.289B (1928). Este cante se pensaba que era igualmente de 1929. En el último libro de la Colección Carlos Martín Ballester dedicado a la figura de este cantaor aparece como grabado en 1928. MARTÍN BALLESTER, *Manuel Torres* ed. del autor, Madrid 2018, p. 326.

¹⁰⁷ CASTRO BUENDÍA, Guillermo, "Del cómo, cuándo y por qué del toque del Taranto", *Revista Sinfonía Virtual* n° 35, Verano – 2018

https://www.sinfoniavirtual.com/revista/035/toque_taranto.pdf

calificaban como una rondeña en su tiempo. Carmen Amaya siempre negó que el título de su grabación estuviera mal, ella decía, literalmente, ante la pregunta del comediógrafo Alfredo Mañas que: “No, Alfredo, ese cante es nuestro; se llama de toda la vida rondeña, es la rondeña gitana”.¹⁰⁸ Igualmente Sabicas tiene un registro de *Rondeña gitana*, que aunque realmente sea un toque de minera, el título puede que responda a la consideración de que un tipo de rondeña, de ámbito gitano, estaba identificada con las mineras y su toque. Sabicas retoma el toque de minera de Ramón Montoya de 1936, repite alguna de sus falsetas (min. 00:42), muy relacionadas con el taranto, y a partir del min.1:22 imita claramente el cante de la levantica en la guitarra.

Los cantes de Manuel Torres y Carmen Amaya melódicamente se parecen a diferentes mineras que se vinieron grabando desde 1910 en adelante. Pensamos que lo de menos es el nombre, ya que las calificaciones de los estilos, sobre todo estos, en fase de formación y definición desde muy finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, van cambiando a medida que evolucionan y se transforman. Los patrones melódicos del cante hoy llamado Taranto, no dejan de ser antiguos fandangos que, bajo el nombre de rondeña,¹⁰⁹ minera, taranta, levantica, malagueñas de madrugá, etc., van evolucionando y se van adaptando a diferentes toques de acompañamiento y armonización en la guitarra. Una vez que Carmen Amaya bautiza un baile con el nombre de “Taranto” en su estreno en 1942, los cantes que allí se cantaran, si es que tenía cante, tomarían el mismo nombre que el baile, y así fueron grabados posteriormente por su hermana Leonor¹¹⁰ en 1957, y antes por Los gaditanos¹¹¹ en 1953, Rafael Romero¹¹² en 1955 y Fosforito¹¹³ en 1957. No

¹⁰⁸ GAMBOA, José Manuel, *¡En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París a idea moderna de Flamenco. Vol 2*. Athenaica ediciones, Sevilla 2017, p. 325.

¹⁰⁹ En esta dirección se manifiesta Rafael Chaves en su libro. CHAVES ARCOS, Rafael y PAUL KLIMAN, Norman, *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, El Flamenco Vive, Madrid, 2012.

¹¹⁰ José Manuel Gamboa me informa que el registro se hizo en 1957 con destino a la *Antología del Cante Flamenco* de la casa Orfeón (LP-JM-05) que se publicó en 1958. Agradezco a este investigador la información. Comenta el registro en su libro *¡En er mundo!* Op.Cit. Existe reedición en CD en 1989 (Orfeón 25-CDE-216. Vol. IV); y en 2017 en la *Antología completa del cante flamenco* CD 2. Calé Records, Magnesound SL SE- 686/2017.

¹¹¹ Luis Rivas (1910-1980) y Florencio Ruiz Lara (1921-2021), Columbia R 18536. BNE DS/349/4.<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014934>

¹¹² “Tarento” disco *Flamenquería*, Contrepoint MC 20.095, guitarra Andrés Heredia. GAMBOA, José Manuel, *Rafael Romero, ¡Cantes de época!*, ed. El Flamenco Vive, Madrid, 2010, p. 238.

obstante, la palabra “taranto” ya estaba en uso desde al menos 1928 y figura en diferentes registros para referirse a la forma de tocar de Ramón Montoya,¹¹⁴ Manolo de Badajoz¹¹⁵ y Sabicas.¹¹⁶

Ante la pregunta de cómo llegaría a Carmen estos estilos de rondeñas de sonoridad atarantada o minera, haya podido ser por mediación de Aniya la de Ronda, destacada artista en estos estilos, según Domingo Prat, quien así lo señala en su *Diccionario*¹¹⁷ de 1934, y también Núñez de Prado¹¹⁸ en su libro de 1904. Aniya la de Ronda estuvo en Barcelona en la “Semana andaluza” realizada entre el 15 y el 14 de junio de 1930, acto encuadrado en la *Exposición Internacional* de 1929. Conservamos fotos de ambas artistas juntas,¹¹⁹ por lo que pudo conocer estos cantes por la cantaora rondeña.



Imagen 50. Carmen Amaya y Aniya la de Ronda en Barcelona

¹¹³ Philips 421 217 PE.

¹¹⁴ *Tarantas* (Gramófono AE-2269). Se jalea a Ramón con: “Viva el toque minero. Viva; ¡taranto puro!” (min. 1:08).

¹¹⁵ Manolo de Badajoz, *Taranta* (Odeon 182 838b) 1930. Se jalea en esta grabación al guitarrista con la frase “¡Vivan los toques tarantos!” (min. 0:10).

¹¹⁶ En 1932 encontramos la exclamación “¡Ole los tarantos gitanos!” para el toque de Sabicas en la grabación de El Chato de las Ventas *Tarantas* “Y lo sabe el mundo entero” (Parlophon B 26610-I).

¹¹⁷ *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico, de guitarras, guitarristas, guitarristas, guitarreros...* Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934, p. 31.

¹¹⁸ NÚÑEZ DE PRADO, Guillermo, *Cantaores Andaluces*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz. 1987. Reproducción facsímil de la 1ª Edición de 1904, p. 181.

¹¹⁹ Foto de *Mundo Gráfico* cortesía de Montse Madrideo.



Imagen 51. Carmen Amaya y Aniya la de Ronda. Revista Mundo Gráfico. 02-07-1930.

Al respecto del toque actual de rondeña para guitarra, lo que algunos denominan *Rondeña de concierto*, con el tono de *Do# frigio* y la afinación de la guitarra con la 6ª en *re* y la 3ª en *sol#*, la tradición oral atribuye a Miguel Borrull (1864-1926) la primera versión, si bien este estilo no lo registró el castellanense. Hoy podemos confirmar que se conserva una partitura con el nombre de “La destemplá”¹²⁰ relacionada con este toque. Aunque sea un toque relativamente reciente, con la primera grabación de Ramón Montoya en 1928 (Gramófono AE 2269) y la más conocida de 1936 (casa francesa BAM), posee elementos que la vinculan con el toque anterior de rondeña del siglo XIX. Su estructura musical responde igualmente a lo que entendemos por fandango, ahora con sonoridades nuevas, pero con partes estructuradas en torno a la forma fandango, aunque muy libre de

¹²⁰ José Manuel Gamboa recoge datos de Pepe el de la Matrona y Sabicas, quienes decían que la rondeña la trajo a Madrid Borrull. Según manifestó en conversación personal en enero de 2022, Gamboa estuvo en casa de los descendientes de Borrull en Madrid, donde pudo comprobar que conservaban una partitura de Rondeña con el nombre de “La destemplá” con la afinación que tiene este toque de guitarra. Al respecto de Borrull y el toque de Rondeña, recomendamos leer *¡En el mundo!...* p. 325. A partir de estos datos, y gracias a mi relación con la investigadora María Jesús Castro y su marido, el guitarrista Manuel Granados, insistí a María Jesús en que, siendo Manuel discípulo de Miguel Borrull hijo, intentaran ponerse en contacto con los descendientes de Miguel Borrull, con la idea de intentar recuperar la partitura. Hoy podemos decir que se ha conseguido finalmente localizar, aunque no se haya divulgado aún. También Manolo de Huelva comenta este dato sobre el origen de la rondeña en Miguel Borrull en conversaciones con la familia Zayas de Sevilla.

compás. Incorpora el registro de 1936 en su parte final una falseta construida en base a un cante flamenco atarantado que recuerda en cierta forma a la levántica, aunque no sea exactamente igual. El cante de la levántica es frecuente escucharlo igualmente en las interpretaciones del taranto para baile.¹²¹

Epílogo

Al respecto del origen del término “rondeña” para definir un estilo andaluz, nosotros nos inclinamos por pensar que fue un gentilicio asociado a la ciudad de Ronda, como otras variantes de fandangos, o seguidillas, que tomaron el nombre de las ciudades donde se cultivaban.

Los elementos musicales de la rondeña son los del fandango. Que sea de Ronda, no significa que su música sea diferente a otras modalidades de fandangos malagueños u otras provincias. Del análisis de la música conservada se desprende que lo que hay son diferentes formas de acompañamiento, ya sea en el tono (*La, Mi, Si*) con diversas melodías que presentan variantes que no son exclusivas de Ronda. Hemos visto estos patrones en otras variedades de fandangos malagueños, ya se llamen fandango, verdiales, o malagueñas. Igualmente en Granada, Córdoba, Jaén o Murcia encontramos estilos afines, por lo tanto, debió existir un importante corpus melódico bastante definido antes de la formación de estilos flamencos como los del Negro, donde hay que asumir alguna aportación de autor. El término “rondeña” y “malagueña” se dan la mano en su origen, incluso es más antigua la denominación “malagueña”, pero como decimos, esto no demuestra nada. Las músicas son similares y lo que hay bajo sus nombres no tienen diferencias suficientes como para considerarlas géneros independientes. Otra cosa es a medida que avanza el siglo XIX y van apareciendo variantes personales que suponen poco a poco una diferencia con lo anterior.

A pesar de esto, hay que adjudicar a Ronda un papel importante en la transmisión y gestación de variantes que han pasado a formar un corpus de estilos

¹²¹ Escúchese el registro de la bailaora La Joselito con el cante de Jacinto Almadén y la guitarra de Pedro Soler en 1963. *Riches Heures Du Flamenco*, Le chant du monde LDX-S 4262.

flamencos. Además de las *Jaberas* y *Rondeñas* del Negro, cantaor del que sabemos poco aún, se conservan en el flamenco un *Polo de Ronda*, un *Polo de Tobalo*, cantaor asociado a Ronda, aunque tampoco se ha localizado aún su partida de nacimiento. Igualmente la *Serrana* es un cante relacionado con Ronda y su serranía al igual que la *Caña*. No obstante, no se puede situar el nacimiento del flamenco en Ronda, ni en Málaga, como no se puede situar en ningún sitio. Ni siquiera en Madrid, que es donde aparece por primera vez el término aplicado a un cantaor. El flamenco es un fenómeno que se da en núcleos urbanos de forma simultánea, ya sea Sevilla, Cádiz, Jerez, Córdoba, Murcia, Málaga, Madrid o Barcelona. Los datos que disponemos lo muestran, y los estilos que se interpretan comparten musicalidad unos con otros, salvo las diferencias de autor que van creando distintas melodías que se han transmitido hasta hoy. Estas aportaciones personales no son debidas a una zona en concreto, sino a la personalidad de cada artista, si bien el repertorio de música popular que hubiera en su entorno próximo puede influir, en cierta manera. Finalmente lo que tenemos son artistas que crean a partir de modelos establecidos. Citamos a Chacón, por poner un ejemplo, maestro de las malagueñas a pesar de ser jerezano. La primera bulería de la historia la graba Pastora Pavón, sevillana. Silverio Franconetti era igualmente sevillano y fue considerado el más grande en la seguidilla gitana, entiéndase *seguriya*. Es la personalidad del artista el que modela los estilos, no nacen directamente del pueblo. A la vez que Tobalo o El Negro se citan como creadores, tenemos a El Planeta, El Fillo, Tío Luis el de la Juliana, Lázaro Quintana, Dolores la gitana, María de las Nieves y tantos otros y otras. No es un fenómeno aislado, ni hay detonante a modo de bomba, o big-bang, que provoque una expansión desde un centro emisor. El uso del término flamenco es una anécdota que no afecta a la evolución musical, aunque ésta se haya dado, forma parte del proceso del arte en sociedades modernas; se dará siempre, independientemente de cómo lo llamemos. Muestra tenemos ahora con las nuevas propuestas del flamenco que un sector importante de la afición se niegan a aceptar. Si pudiesen escuchar al Planeta o el Fillo, o a Lázaro Quintana en 1847 se llevarían las manos a la cabeza, seguro, no lo calificarían de Flamenco.

La tesis morisca en el origen de ciertas variedades de fandangos, como la rondeña, está sin demostración musical válida, en tanto que no se defina qué es lo morisco en sí mismo, en términos musicales. Los elementos musicales que definen el flamenco están extendidos en toda la Península Ibérica, incluso en el norte, donde encontramos el modo de *mi* en Castilla y León en géneros como la jota, siendo el modo

de *mi*, por cierto, el más extendido en todo el País.¹²² Podemos encontrar fuera de Andalucía igualmente los patrones rítmicos del fandango, jota y seguidilla, los principales que han dado base al flamenco. Lo mismo podemos decir de la armonía. La base de la música tradicional andaluza es la misma que la del resto de España. No puede salir de un reducido número de moriscos en el siglo XIX. En todo caso, parte de estos elementos musicales debieron estar asentados desde mucho antes, incluso antes de la llegada de los Árabes a la península,¹²³ sobre todo la rítmica y los modos melódicos.¹²⁴

Bibliografía

BENAVIDES, José D., “La reina de los gitanos en Granada” revista *Estampa* año 3, nº 128, 24 de junio de 1930, Madrid.

BERJILLOS, Miguel, *Vida de Juan Brea*. Editorial Garvayo, Málaga. 1976.

BLAS VEGA, José, *Los Cafés Cantantes de Sevilla*, Ed. Cinterco, Madrid, 1987.

CAÑIBANO ÁLVAREZ, *Los papeles españoles de Glinka. 1845-1847*, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996.

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

_____ “Los Fandangos Jienenses”, *Webflamenco* - Agosto de 2011.
https://www.guillermocastrobuendia.es/articulo_fandangos_jienenses.html

_____ “Identidad musical de los cantes mineros: Búsqueda y documentación”
Diagonal: An Ibero-American Music Review, Vol. 1. No 1. 2015.
<https://doi.org/10.5070/D81128583>

_____ “Los «otros» Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del Cante de las Minas” *Revista de Investigación de Flamenco La Madrugá*. Nº 4. Junio de 2011. <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281>

¹²² MANZANO, Miguel, *La jota como género musical*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1995. P. 145.

¹²³ Recomendamos en este caso los textos de José Manuel González Matellán en la obra *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral. Aspectos festivos y coreográficos*, CIOFF España, Ciudad Real 2015. Habla de elementos tardorromanos presentes aún tras la toma de Granada por los Reyes Católicos.

¹²⁴ Recomendamos el trabajo de Marius Schneider “A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval”. *Anuario Musical Vol. I*. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946. Pp. 32-141. (44).

_____ “La «Rondeña de Granada» del célebre guitarrista Francisco Rodríguez Murciano” Revista N° 30 de *Sinfonía Virtual*, Invierno 2016.
<https://www.sinfoniavirtual.com/revista/030/murciano.pdf>

_____ *Los manuscritos de guitarra del fondo de Manuela Vázquez-Barros de la Biblioteca Lázaro Galdiano*. Fundación Lázaro Galdiano y Asociación More Hispano, 2022.

_____ “Del cómo, cuándo y por qué del toque del Taranto”, Revista *Sinfonía Virtual* n° 35, Verano – 2018
https://www.sinfoniavirtual.com/revista/035/toque_taranto.pdf

CHAVES ARCOS, Rafael, *¡Qué grande fuiste Juan Brea! cien años que cesó su voz y pervive su eco*. Ayuntamiento de Vélez Málaga, 2018.

CHAVES ARCOS, Rafael y PAUL KLIMAN, Norman, *Los Cantes Mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*, El Flamenco Vive, Madrid, 2012

DE NAVA ÁLVAREZ, Gaspar María Conde de Noroña, *Poesías*, 2 vols. Madrid: Vega y compañía, 1799-1800).

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

EL DE TRIANA, Fernando, *Arte y artistas flamencos*, Editoriales Andaluzas Unidas, Bienal de Arte Flamenco ciudad de Sevilla, 1986.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, *Escenas Andaluzas*, editorial Guillermo Blázquez, Madrid, 1983. Facsímil de la edición de Madrid de 1847.

FAUCHER, Alain, *Ramón Montoya, Arte Clásico Flamenco*, Affedis, París, 1993.

FORD, Richard, *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, Turner, Madrid, 1980.

GAMBOA, José Manuel, *¡En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París a idea moderna de Flamenco. Vol 2*. Athenaica ediciones, Sevilla 2017.

_____ *Rafael Romero, ¡Cantes de época!*, ed. El Flamenco Vive, Madrid, 2010.

GARCÍA MATOS, Manuel, *Lírica popular de la Alta Extremadura. Folk-lore musical, coreográfico y costumbrista*. Unión Musical Española, Madrid, 1944.

_____ *Antología del Folklore Musical de España. Interpretada por el pueblo español. Primera selección antológica*. Hispavox HH 10107/8/9/10. Madrid, D.L. 1959.

_____ *Magna Antología del Folklore Musical de España*. Hispavox, Madrid, 1980.
HH 60.108.

_____ *Danzas populares de España. Andalucía I. Sección Femenina del Movimiento*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1971.

- GONZÁLEZ MATELLÁN, José Manuel, *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral. Aspectos festivos y coreográficos*, CIOFF España, Ciudad Real 2015.
- LAFUENTE Y ALCÁNTARA, Emilio, *Cancionero popular. Colección escogidas de seguidillas y coplas*. Editor Carlos Bailly-Bailliere. Madrid. 1865. Vol. I. Pág. 410.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, DVD ediciones, Barcelona, 1998. [1ª edición 1881].
- MANZANO ALONSO, Miguel, *Cancionero Leonés. Vol. I. Tomo I: Rondas y canciones*. Diputación Provincial de León. 1988”.
- _____ *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, Tomo I, aspectos musicales*, _____ *La jota como género musical*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1995.
- MARTÍN BALLESTER, *Manuel Torres* ed. del autor, Madrid 2018.
- MARTÍNEZ, María Luisa y MANUEL, Peter, “La rondeña y la guitarra flamenca temprana de El Murciano: nuevos descubrimientos y perspectivas”. *Música Oral Del Sur*, (12), 249–272:
- MESONERO ROMANOS, Ramón de, “La calle de Toledo” en *Escenas Matritenses. Por el curioso parlante*. Cuarta edición. Corregida y aumentada por el autor, e ilustrada con grabados. Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, Madrid 1845. Facsímil, Méndez editores, Madrid 1983.
- NÚÑEZ, Faustino, *Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena, Barcelona, 2008.
- NÚÑEZ DE PRADO, Guillermo, *Cantaores Andaluces*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz. 1987. Reproducción facsímil de la 1ª Edición de 1904.
- OCÓN, Eduardo, *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas*, Málaga. 1874.
- ORTIZ NUEVO, José Luis, *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990.
- _____ *Tremendo Asombro al Peso Vol. II. Libros con duende*, Sevilla, 2012.
- _____ “Entre italiano y flamenco. Una página que cambia el curso de la cosas” *Silverio Franconetti. Cien años que murió y aún vive*. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 1989.
- PAUL Lacome, “Exposition Universelle de 1878. Les musiciens espagnols”. *Le ménestrel. Musique et Théâtres*, Paris. N°40, Domingo 1 de septiembre de 1878.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5794720k>

- PAZ, Narciso, *Deuxième collection d'airs espagnols avec accomp.^{ment} de piano et guitare*. París: ca. 1813. BNE M/235-1.
- PRAT, Domingo, *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico, de guitarras, guitarristas, guitarristas, guitarreros...* Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.
- REYES ZUÑIGA, Lénica, «Las malagueñas del siglo XIX en España y México: Historia y sistema musical», tesis doctoral, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, octubre 2015. <http://www.gerinel.org/ficheros/tesisdoctoralLRZ.pdf>
- RIOJA, Eusebio, “El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico”. Conferencia impartida en el XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco, Málaga 2008. <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/09/julianarcasyelflamenco.pdf>
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Cantos populares españoles*, edición a cargo de Enrique Baltanás, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005. [1ª ed. 1881-1882].
- _____ *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas escogidas entre más de 22.000*. Tipología de archivos. Olózaga 1. Madrid 1929.
- ROSES LOZANO, Joaquín, “La rifa andaluza de Estébanez Calderón y el paradigma costumbrista”. *Angélica. Revista de Literatura* nº3. Lucena, 1992. Págs. 102-112. (106). Disponible en *Academia.edu*
- https://www.academia.edu/44536175/La_rifa_andaluza_de_Est%C3%A9banez_Calder%C3%B3n_y_el_paradigma_costumbrista
- <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/200>
- SCHNEIDER, Marius, “A propósito del influjo árabe. Ensayo de etnografía musical de la España medieval”. *Anuario Musical Vol I*. Instituto Español de Musicología, Barcelona, 1946. Págs. 32-141. (44).
- SNEEUW, Aire C., “El Flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert” *Revista Candil* nº 74, Marzo-Abril 1991.
- SNEEUW, Arie C., *Flamenco en el Madrid del XIX*, Virgilio Márquez Editor, Córdoba, 1989.
- STEINGRESS, Gerhard, “La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX” (1989). Reeditado en *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2007.

_____ *La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba desde mitades del siglo XIX hasta el año de la publicación de Los Cantes Flamencos de Antonio Machado y Álvarez (1881).*

<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/la-presencia-del-g%C3%A9nero-flamenco-en-la-prensa-local-de-granada-y-c%C3%B3rdoba>

SUÁREZ ÁVILA, Luis, “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>

TORQUEMADA, Juan de, *Los veinte i vn libros rituales i Monarchia Indiana, con el origen y guerras de los Indios Occidentales, de sus poblaciones, descubrimientos, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la mesma tierra, mejor conocida con su título abreviado de Monarquía Indiana*, Sevilla 1615.