

## **DE PLAYERAS y SEGUIDILLAS** *La Seguiriya y su legendario nacimiento*

**Guillermo Castro Buendía**  
Musicólogo especializado en Flamenco

### **Introducción**

En el flamenco, parece que nunca está dicha la última palabra en materia de investigación. En pleno siglo XXI, a nosotros todavía nos asaltan dudas en aspectos relacionados con el origen musical de algunos palos, sobre todo de los primeros en formarse: es el caso de la seguiriya.

En este trabajo vamos a hacer un análisis de las músicas que sirvieron de soporte a los diferentes tipos estróficos cultivados en la seguiriya, para intentar comprender el origen musical y desarrollo de este singular e importante estilo, uno de los puntales del género flamenco. Para ello utilizaremos los documentos musicales que hemos podido encontrar desde principios del siglo XIX, época aún preflamenca, hasta principios del siglo XX, momento en que la seguiriya ya se encontraba plenamente definida y estructurada desde el punto de vista flamenco.

Igualmente, realizaremos un profuso estudio de los metros que aparecen en la seguiriya, siendo éste un aspecto muy particular e importante —creemos nosotros— dentro de la transmisión oral y, en particular, de este estilo flamenco.

Recomendamos la impresión de este extenso trabajo para una mayor comodidad de lectura. Hemos incluido un índice al final (pág. 150) para facilitar el acceso a los diferentes puntos del mismo.

### **Preliminares**

#### “Lo flamenco”

Uno de los problemas que arrastra el flamenco en su faceta de investigación es la propia definición de “lo flamenco”, y su aplicación en las distintas etapas que como arte ha venido desarrollando.

Es evidente que “lo flamenco” desde el punto de vista musical, no fue igual a mediados del siglo XIX que a finales, o ya entrado el siglo XX, y no digamos en las últimas décadas del pasado siglo. En tanto que como arte sigue en proceso evolutivo y, a su vez, un sector del mismo se mantiene dentro de unas formas que podríamos llamar “clásicas” (manteniendo unos supuestos cánones), hay que delimitar qué distingue a este arte a nivel estético y social, para poder referirnos a él en las distintas etapas de su historia sin caer en el calificativo erróneo de llamar flamenco a lo que no es, por el mero hecho de documentar vocablos como “gitano”, “quejumbroso”, “jaleo”, “tonada”, etc., en dispares momentos históricos.

Como todo arte, el flamenco parte de un sustrato anterior desde el cual evoluciona hacia otro estadio, y son los artistas y su relación con el entorno social los encargados de este cambio. Partiendo de elementos culturales y musicales muy diversos, algunos de ellos muy antiguos, el flamenco comienza a tomar carta de naturaleza hacia mediados del XIX, aunque será fundamentalmente en la década de los años ochenta cuando de verdad se definan sus moldes definitivos, sobre todo en lo musical. Por ello no podemos hablar de flamenco porque encontremos la práctica de la hemiolia en una partitura del siglo XVI, aunque esta forma sea una de las más practicadas por este género. Igualmente, porque una canción andaluza del XIX tenga giros melódicos basados en el *modo frigio*, y utilice la *cadencia andaluza* para su armonización, no tiene por qué ser flamenca.

Schuchardt dio en la clave en 1881, al considerar que no se había delimitado lo que era la “música flamenca”, describiendo “lo flamenco” como un término que expresaba lozanía: “orgullo, altivez”, y asociado a “lo gitano”, forma ésta última de uso más amplio y utilizada en sentido metafórico: “astuto, zalamero”<sup>1</sup>. Se quejaba de que Demófilo incluyera a las peteneras y otros aires alegres en el grupo de los cantes flamencos, cuando para él esas músicas para nada sonaban flamencas, y no comprendía el por qué no se utilizaba la denominación “*seguidilla flamenca*” para referirse al estilo “jondo”. Sin embargo sí reconocía una música flamenca que era identificativa de este género, una forma especial de acompañamiento que hacía que una copla se convirtiera en flamenca y dejase de ser canción:

“Por lo tanto, si admitimos que el elemento gitano en los cantes flamencos es ficticio, casual y extrínseco, entonces tenemos que concluir que lo específico de estos cantos no es algo inmanente a ellos. Si queremos definirlos habremos de buscar su índole en otros lugares. Los cantes flamencos son canciones recitadas con música flamenca: como hemos visto, ésta tiene un carácter especialmente melancólico que determina al carácter de los cantos aunque tal determinación no sea absoluta. Hay en *Demófilo* tanto canciones alegres y burlescas como tristes que no se cantan de modo flamenco, así como aquellas que admiten tanto un tono como otro sin que la música marque una diferencia, este último fenómeno está vinculado a la variedad de los metros, sobre lo cual hablaremos más tarde. Por el momento tenemos que preguntarnos si la música flamenca se halla rigurosamente demarcada. Me sorprende que Demófilo incluya la petenera, que considero muy poco flamenca. Este aire no es por lo demás especialidad de «cantaoras» sino que lo canta todo el mundo incluso las damas distinguidas al piano y las cantantes de buenos teatros en los entremeses.”<sup>2</sup>

La música llamada “flamenca” recoge elementos musicales que pueden remontarse siglos atrás, pero no se le puede llamar flamenco a toda música que coincida en parte con ella, ya que ni su contexto social es el mismo, ni tiene los mismos caracteres expresivos. Por la misma razón, no es lo mismo el Blues del Delta, que los

---

<sup>1</sup> Hoy la RAE recoge en su uso adjetivado coloquial estas otras: “Chulo, insolente, *ponerse flamenca*. Dicho de una persona, especialmente de una mujer: De buenas carnes, cutis terso y bien coloreado.

<sup>2</sup> SCHUCHARDT, Hugo: *Los Cantes Flamencos*, Traducción de Eva Feenstra y Gerhard Steingress. Fundación Machado, Sevilla, 1990. Págs. 51 y 52. 1ª Edición: *Die Cantes Flamencos* 1881.

cantos que realizaban los esclavos traídos desde África a trabajar en las plantaciones de Estados Unidos, aunque pueda haber elementos comunes.

Nosotros hablaremos de “*flamenco*” para referirnos a una peculiar forma de expresión, en tiempos donde el término hace aparición para describir a unos músicos *flamencos*, en unos ambientes concretos, con una actitud y musicalidad de intención artística, alejándose de lo folklórico –momento histórico que situamos hacia mediados del XIX– y en dirección hacia lo que creemos que de verdad eclosionará en el Café Cantante de forma definitiva: *la forma de interpretación musical flamenca*, que se caracteriza por el uso de unas formas expresivas basadas en el ciclo armónico-rítmico, sobre las cuales se elabora el canto y el baile en asociación con la guitarra<sup>3</sup>.

### Sobre los metros que se cultivan en la *seguriya*

La forma musical flamenca –o *palo*– llamado “*seguriya*” o “*siguriya*”, recoge en sus letras cantadas una multiplicidad de metros que son síntoma de la mezcla e influencia de las diferentes formas estróficas que están en su origen: unas derivadas de la antigua seguidilla, otras de la seguidilla con o sin bordón, también bordones sueltos y gran cantidad de endechas. Todas ellas son tratadas de forma más o menos libre en su interpretación musical, hecho éste último además frecuente en todos los estilos flamencos.

Analizar la evolución musical de este estilo flamenco a partir de las estrofas con las que se pudo cultivar a lo largo de la historia, es una empresa que desde un principio ha suponer un fracaso, pues no partimos de evidencias musicales, sino de la transmisión de letras, lo cual puede hacernos creer que la música con la que se interpreta hoy una *seguriya*, ha de ser la misma que siglos atrás, al encontrar por ejemplo en una obra teatral del siglo XVIII lugares comunes.

Ahora bien, en tanto que dentro de la tradición oral, en ocasiones las letras conllevan una propia melodía asociada, y siendo el texto además una forma de recordar el patrón melódico a recitar, es importante estudiar el cultivo y transmisión de los metros con los que se practicaron los cantos y bailes que dieron origen a los flamencos, pues en muchos casos se han podido transmitir formas interpretativas y secuencias melódicas muy antiguas, cantadas ahora bajo otra estética musical, con la transformación y alejamiento en su origen que este hecho supone a lo largo de los años.

Por ello, comenzaremos nuestro estudio haciendo un análisis de los diferentes tipos estróficos que en la *seguriya* aparecen, para luego comparar los diversos estilos musicales que sirvieron de soporte.

---

<sup>3</sup> Estas formas interpretativas flamencas fueron explicadas en mi libro *Las mudanzas del canto en tiempos de Silverio*, Ediciones Carena, Barcelona 2010. “Fundamentos de la música flamenca”, págs. 27 y ss.

## Sección 1ª

### *Orígenes poéticos y primeras referencias flamencas*

#### I. Antecedentes estróficos de la seguriya flamenca

##### I.1. La seguidilla

Habiéndose llamado la seguriya flamenca “*Seguidilla gitana*” durante parte de su recorrido histórico, abordaremos primero el estudio de la seguidilla, para descubrir qué elementos de ella podemos rastrear en la variante flamenca.

Parece ser que los ejemplos más antiguos de seguidillas, se pueden encontrar en las jarchas hispanohebreas de los siglos XI y XII<sup>4</sup>, así como en las cantigas gallegas del Siglo XIII, como las de Alfonso X El Sabio o las de Martín Códax, de quien es este ejemplo:

*Mía irmana fremosa,  
treides comigo  
a la igreja de Vigo,  
u é o mar salido.*

Desde el siglo XV las podemos encontrar en autores como Juan de Timoneda, Sebastián de Horozco, Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz.

Sobre la estrofa de la seguidilla y su relación con el flamenco, José Mercado<sup>5</sup> habla de la “seguidilla gitana” como una variante de la seguidilla común, explicando que sus alteraciones métricas son debidas a su necesaria adaptación a la música, conclusión a la que también habíamos llegado nosotros. Sin embargo, este autor no explica el por qué llevan ese apelativo de “gitanas”, se limita a reconocer su exclusividad dentro del género flamenco y no popular. Tampoco analiza las partituras que con el apelativo de “gitanas” se publican durante todo el siglo XIX, lo cual deja fuera de estudio la verdadera naturaleza musical del estilo. Intentaremos aclarar el por qué de esa especial denominación más adelante.

Descubre Mercado que las “seguidillas gitanas” (flamencas) son un arcaísmo desde el punto de vista métrico, titubeando entre las formas de seguidilla y de endecha, semejantes a las llamadas “seguidillas antiguas” recopiladas por Foulché-Delbosc.<sup>6</sup>

La seguidilla y la seguidilla con estribillo ya existían como forma poética al menos a mediados del siglo XV, aunque no estaban de moda; la encuentra Asenjo

---

<sup>4</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española, reseña histórica y descriptiva*, Madrid, 1972, Págs. 177-181.

<sup>5</sup> MERCADO, José: *La seguidilla gitana*, Taurus ediciones, Madrid, 1982.

<sup>6</sup> FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond: “Séguedilles anciennes”, en *Revue Hispanique*, París, nº VIII, 1901.

Barbieri en el *Cancionero Musical de Palacio*<sup>7</sup>, afirmando que aparecen con versificación irregular. Según parece no adoptó su estructura final hasta el S. XVII.<sup>8</sup>

Gonzalo Correas (1571-1631) describe de forma extensa los tipos de seguidillas en su *Arte grande de la lengua española castellana* de 1626<sup>9</sup>:

“Pues las Seguidillas nos dan tan buenos ejemplos de los Adónicos, i las Artes Poéticas se han olvidado dellas, como de las otras varias Coplillas sueltas, ó únicas, de Cantares i folias; será bien dar aquí entera razón dellas, pues tan bien Lo mereze su eleganzia i agudeza, qe son aparejadas i dispuestas para cualquier mote i dicho sentenzioso i agudo, de burla, ó grave, aunque en este tiempo se han usado mas en lo burlesco i picante, como tan acomodadas á la tonada i cantar alegre de bailes i danzas, i del pandero, i de la jente de la seguida i enamorada, rufianes i sus consortes, de quienes en particular nuevamente se les ha pegado el nombre á las seguidillas. I ellos se llaman de la seguida, i de la siga, de la vida seguida, i de la vida airada; porque siguen su gusto i plazer i vida libre sin lei, i su furia, i siguen i corren las casas públicas, i aun porque son seguidos i perseguidos de la Justizia.

Son la Seguidillas poesía mui antigua, i tan manual i fázil, qe las compone la jente vulgar, i las canta, conqe me admiro de qe las olvidasen las Artes Poéticas; qizá como tan triviales, i qe no pasan de una copla, no repararon, ó no hizieron caso dellas, por donde en mi opinión cayeron en mui gran culpa, i así parece qe qedaban olvidadas. Mas desde el año de 1600 á esta parte han revivido, i han sido tan usadas, i se han hecho con tanta eleganzia i primor, qe eszeden á los epigramas i dísticos en zeñir en dos versillos (en dos las escriben muchos) una mui graciosa i aguda sentenzia; i se les ha dado tanta perfezion, siguiendo siempre una conformidad, que parece poesía nueva. Componen-se, pues, las Seguidillas de 4 versillos, el 1.º i 3.º mayores, de á 6 ó 7 sílabas, sueltas, sin correspondenzia de consonancia ó asonanzia, aunque no es inconveniente acaso tener-la, como sea diferente de las dos qe la deben tener 2.º i 4.º menores, qe éstos siempre han de ser consonantes ó asonantes, é iguales adónicos de á 5 sílabas. Es ordinario el primero mayor ser de 6 sílabas, i el 3.º de 7, i alguna vez al contrario, i ambos de á 6, i así-mesmo ser los dos mayores de á 7, i estos tengo por los de mejor proporzion. [...]

Casi todos éscriben las Seguidillas en dos versos, qe vienen á ser cada uno de onze á doze sílabas, i no van fuera de comodidad, como adviertan i entiendan qe en 6. a ó 7. a sílaba se han de partir, i acabar dizion, i seguirse luego los adónicos enteros de 5 sílabas. Yo tengo por cosa mas propia i clara escrivirlas en sus 4 versillos, con qe se conozen mejor sus qiebras i partizion.

Pondré primero los ejemplos de las Seguidillas viejas qe se me ofrezan, para qe no entiendan qe es invenzion moderna, i después las nuevas.

---

<sup>7</sup> MERCADO, Ob.Cit. Págs. 116-7.

<sup>8</sup> MERCADO, Ob.Cit. Pág. 124.

<sup>9</sup> CORREAS, Gonzalo: *Arte grande de la lengua castellana compuesto en 1626*, Madrid, 1903. Págs. 272 y ss.

Las medidas de los versos mayores de á 6 i 7 sílabas se pondrán en su lugar adelante.

*¡Ai virje Maria  
deis-me la mano,  
qe me voi á lo hondo,  
voi-me ahogando.*

[...]

*Andá noramala agudo  
marido mio,  
andá noramala agudo  
qe andáis dormido.*

Esta última tiene el primero de 8 repetido en terzero, i es de las verdaderas Folias. Pongamos ahora Seguidillas modernas.

*Al espejo se toca  
la blanca niña,  
dando luz á la luna  
donde se mira.*

[...]

Una grazia muí elegante se ha inventado en las Seguidillas, que es hazer eco en el terzer verso, sacando de la última dizion otra menor de otra sinificazion á propósito, ó disparando en lo qe no se esperaba.

*Como somos niñas,  
somos traviesas;  
i por eso nos guardan,  
(¡ardan!)  
todas las dueñas.*

[...]

*Miras poco, i robas  
los corazones;  
i aunque te retiras,  
(tiras)  
flechas de amores.*

[...]

También suelen añedir una consonanzia ó cola repetida tras ambos adónicos, ó en el 3.º añedir i repetir la palabra última disílaba en lugar de eco.

Estos i semejantes floreos de fugas i repeticiones suelen tomar-se en los cantares para grazia i donaire.



*Alamillos verdes  
del bello soto,  
no deis sombra á mi niña  
(¡niña!)  
si va con otro.*

[...]

Hai también Seguidillas antiguas, i se hazen modernas con el acento en la última. Mas porqe aguda vale por dos, viene ya á ser verso senario de redondilla menor

*Á cojer amapolas,  
madre, me perdí,  
caras amapolas  
fueron para mí.*

[...]”

Gonzalo Correas afirma que la práctica de la seguidilla es muy antigua, indicando el origen del término en coplas “de la seguida”. Nos informa además de su composición por gente vulgar<sup>10</sup>, y que muchos escritores las escriben en dos versos<sup>11</sup>.

Sobre sus características métricas, apunta que tienen cuatro versos, donde el 1º y 3º son de 6 ó 7 sílabas (incluso más) y sin obligación de rima (aunque pueden tenerla), siendo el 2º y 4º de 5 sílabas con rima asonante o consonante. Nos revela la repetición de palabras y el uso de añadidos en el tercer verso, algo que también encontramos en la seguriya flamenca, aspecto éste que consideramos muy importante, siendo práctica ya común como vemos en el S. XVII. Por aquel entonces, las seguidillas modernas se construían haciendo acento en la última sílaba de los versos pares, teniendo entonces 6.

Federico Hanssen también señala estas peculiaridades en 1958:

“Es de mucho uso, en las seguidillas antiguas y modernas, una licencia que contrasta con los preceptos de la métrica castellana actual. Los pentasílabos graves pueden ser sustituidos por hexasílabos agudos. Abundan tanto los ejemplos, que podemos considerar como equivalentes ambas formas. Se ve que el verso más corto de la seguidilla contiene, necesariamente cinco sílabas efectivas, pero es libre de acentuación de ellas. Se explica este hecho por el ritmo musical que permite la dislocación del acento al final del verso. Correas había mencionado esta particularidad: «Así también seguidillas antiguas y se hacen modernas con el acento en la última sílaba». Los métricos modernos la pasan en silencio. Los poetas eruditos de los tiempos modernos no la usan. Pero

---

<sup>10</sup> Más adelante *Don Preciso* constatará en los albores del siglo XIX este mismo cultivo popular por los llamados por él “poetazos de tres puentes”. DON PRECISO (Juan Antonio de Iza Zamácola): “*Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*”, reedición de la de 1802 por Ediciones Demófilo, Córdoba, 1982. Págs. 199 y ss.

<sup>11</sup> Tal y como figuran muchas veces los juguetillos de las alegrías.

*en la poesía popular está tan arraigada que se conserva a despecho de la teoría.*<sup>12</sup>

Todo esto es síntoma de que la transformación se debe a necesidades expresivas musicales, como hemos dicho, y que todo vale con tal de encajar la letra en la estructura musical. Es evidente que bajo la denominación “*seguidilla*”, se han podido confundir muchas endechas y viceversa<sup>13</sup>, a veces sólo distinguibles por indicación del autor. Por ello, hubo multitud de variantes en la seguidilla hasta su codificación posterior en la forma de 7a-5b-7c-5b, y luego ésta con el estribillo 5d-7e-5d. Sin embargo, esto no supuso la pérdida de anteriores formas, pues como vemos, en diversas fuentes se constata la pervivencia de seguidillas antiguas, ya que su cultivo popular se mantuvo al margen de las normas académicas o poéticas.

Sobre la forma con estribillo o “bordón” dice Schuchardt:

“En la seguidilla, la combinación de cuarteta y terceto se ha convertido en forma regular [...] con el fin de adaptarla a la música, se le añade cualquier estribillo de tres versos:

*Vamos andando,  
que si usted lleva miedo,  
yo voy temblando.*

Así nace la seguidilla de siete versos «cuya idea se encuentra suficientemente indicada, y aún completa en los cuatro primeros versos, y en los cuales sobra el estribillo»<sup>14</sup> [...] A su vez parece ser que también la seguidilla jitana ocasionalmente se venga cantando con un estribillo de tres versos<sup>15</sup>

En cuanto a las variantes dialectales del término, la voz “*seguirilla*” aparece en 1812 en una publicación sevillana llamada *El Tío Tremenda o Los Críticos del Malecón*:

“Me convenció la muchacha y le ixé, pues aelante: yo vos daré coplas y *seguirillas* toas las que poais cantar y no perdamos tiempo. Salimos y nos plantamos en las puertas de su Excelencia, y comenzó la gresca de esta forma.

Se rompió la función con un alegre de *zambomba* y *castañuelas*, a cuyo armonioso estrépito cantaron las muchachas a tres las siguientes *coplas*: y *jarreamos* toos con *el estribillo* jasta esgañitarnos:

---

<sup>12</sup> HANSSEN, Federico: “La seguidilla”, en *Estudios. Métrica-Gramática-Historia literaria*, Ediciones AUCH, Santiago de Chile 1958, pág. 155. La cursiva es nuestra.

<sup>13</sup> En este aspecto se pronuncia José Mercado ampliamente en su estudio, dando numerosas muestras. Ob.Cit. Págs. 119 y ss.

<sup>14</sup> Cita a Lafuente y Alcántara.

<sup>15</sup> Ob.Cit. Pág. 94. También comenta el uso de estribillos en los martinetes. Hablaremos de la forma en tres versos de la *seguirriya* más adelante.



A vuestras puertas llegamos  
con indecible alegría,  
y os damos la enhoranbuena  
de vuestra feliz venida  
Seas bien venido  
generoso inglés,  
defensor de España  
terror del Francés.<sup>16</sup>

[cantan otras dos coplas más con estribillo como la anterior]

Luego que se cantaron estas tres coplas [...] las dos muchachas a dúo, *gorjearon* como dos cisnes a estilo de *boleras*, por la clave de cesolfau, las siguientes *seguirillas*, que no había más que oír en el mundo.

Al carro de los triunfos  
del Lord Wellington  
te hemos de ver atado  
vil Napoleón  
Ya llegó el tiempo  
del triste desenlace  
de tus enredos

Gloria al Héroe Britano  
que nos ayuda  
a expurgar nuestra patria  
de tan vil chusma  
Perpetuos himnos  
al Lord siempre triunfante  
jamás vencido

[...] quando se concluyó el dúo, les suministró del otro género más dulce; y entró a turnar la otra pareja, esto es mi muchacha y su primo Faramalla. Vayan dos coplitas de *seguirillas*, dixo Norica, que yo vos las cantaré; vamos a ellas, respondieron los nombraos; y metiendo mano a los *palillos*, aunque mejor era icir los palillos en la mano, se plantaron de jarras en mitá de la corriente. [...] quando me arrimé al oio para para icirle la letra, me endiñó una gofetaa, y me ixo: quíate tú allá, palordo; qué? necesito yo de intrípiti paa dos ocnas de *seguirillas*? Ahora lo verás; ayuándose con las palmas les canyó estas *corraleras*

Aunque es mi vena anciana  
te felicita;  
y hace este corto obsequio  
a tú venía;  
primita el cielo  
vivas; ilustre Duque,  
un siglo entero”

Felices resultados  
tengan tus planes;  
unidos a ti todos  
los generales,  
te voy a pedir  
por este, por el otro,  
por aquellos y...”<sup>17</sup>

<sup>16</sup> El estribillo de esta copla (que parece una tirana) es un hexasílabo, tipo estrófico utilizado en las endechas, romances y villancicos del XVI, y que Celsa Alonso denomina playera. Esta autora encuentra multitud de ejemplos como éste en partituras de “canciones andaluzas” o “españolas” del siglo XIX, ya utilizados a modo de estribillo, intermedados en boleras, o directamente como coplas. Ver págs. 47, 67, 110, 115 y 128 de *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*, Música Hispana, Textos Estudios, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998.

<sup>17</sup> *El Tío Tremenda o Los Críticos del Malecón*, nº 20, diciembre de 1812, Sevilla Imprenta de las herederas de Padrino. Págs. 2-4. Edición consultada de la Biblioteca Nacional, Sig. HN/8. La cursiva es nuestra.

La primera de las coplas bien pudo ser una tirana con su estribillo, y las otras, *seguidillas*, *boleras* y *corraleras*, derivados todos del mismo aire musical –para nada flamenco creemos todavía– cantadas a dúo o trío, con acompañamiento de zambomba y castañuelas.

En 1862, el Barón Davillier recoge la voz flamenca “*seguriyas*”, utilizada para referirse en Andalucía a las “*seguidillas*” con sus diferentes variantes:

“[...] Andalucía tiene varias clases de *seguidillas*, o *seguriyas*, según la pronunciación local. Estos bailes toman, a causa de ciertas modificaciones locales, los nombres de *gitanas*, *mollares* y *sevillanas*. Galicia tiene las seguidillas gallegas [...] El baile propiamente dicho varía poco de una provincia a otra, pero suele reflejar el carácter de los habitantes, que le acompañan con las canciones y melodías locales más populares. Así pues, hemos notado muchas veces que los andaluces bailan las seguidillas con un ritmo extraordinariamente vivo y que sus coplas de baile son casi siempre alegres y no sentimentales [...] Este baile, dice un autor del país, puede ser considerado como el tipo que ha servido de modelo a casi todos los otros bailes nacionales, y merece ser celebrado por todos los españoles que no se ciegan por la manía hacia todo lo extranjero. Al describirla se daría a la vez una idea aproximada del bolero, del fandango y de otros bailes populares [...]”<sup>18</sup>

Pero pensamos que nada hay de flamenco en esta *seguidilla gitana* citada aquí, modalidad de canto y baile también llamada *seguriya* en algunas localidades.

No obstante, antes sacar conclusiones al respecto de la relación que tuvo con el flamenco una modalidad de *seguidilla* tildada de “*gitana*” –una *seguidilla flamenca*, con caracteres musicales flamencos–, hablaremos de la endecha, por ser forma métrica cultivada desde muy antiguo, no sin antes aportar otro dato sobre la deformación del término seguidilla, ya que debió ser muy frecuente y producirse desde antiguo –y no sólo en Andalucía– porque a finales del siglo XVII está documentada la voz “*siguidilla*” en un libro de piezas para arpa procedente de Ávila<sup>19</sup>:



<sup>18</sup> DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. Págs. 506 y 507. 1ª Edición 1874.

<sup>19</sup> *Cifras para arpa de fines del siglo XVII a principios del XVIII*, BNE M-816.

Pasemos entonces a la endecha y dejemos el estudio de la seguidilla gitana para después.

## I.2. La endecha

La endecha ha estado presente desde la antigüedad en la tradición folklórica como forma poética y canto asociado a la muerte. De tono sentencioso y doliente, también expresaba hechos y situaciones tristes, como la pérdida de un ser querido, ausencias, amores no correspondidos, etc., muy acorde con la temática de la seguiriya flamenca.

Cervantes, en su obra *El ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha* de 1615, relata<sup>20</sup>:

“[...] la señora Belerma, la cual con sus doncellas cuatro días a la semana hacían aquella procesión y cantaban, o por mejor decir, lloraban endechas sobre el cuerpo y sobre el lastimado corazón de su primo”<sup>21</sup>

Escribe Fray Diego Tadeo González (1733-1794) a la muerte de José Cadalso (1741-1782):

“[...] *Cántenle dulces míseras elegías,  
o bien endechas lúgubres entonen,  
o bien nuevos Sáficos cadentes  
digan acordes: [...]*”<sup>22</sup>

Pero parece que son más antiguas, ya que la expresión “*más triste que una endecha*”, se remonta al siglo XV según George Ticknor.<sup>23</sup> Ya el Arcipreste de Hita constata a mediados del siglo XIV su existencia, lo cuenta el mismo Ticknor:

“[...] Estas composiciones nos traen a la mente con frecuencia la musa ligera del Arcipreste de Hita, a mediados del siglo XIV, y podrían probablemente remontarse más allá por su tono y su carácter. De todos modos, el hecho es que constituyen una parte considerable, y no la menos seductora de los primitivos Romanceros, y que muchas de ellas ofrecen la misma sencillez maligna y juguetona de que da muestra la siguiente letrilla, en que una hermana

---

<sup>20</sup> *Vida y hechos del Ingenioso Caballero Don Quixote de la Mancha, compuesta por Miguel de Cervantes Saavedra, Nueva edición corregida e ilustrada con varias láminas finas, y la vida del autor.* Parte II. Tomo III. Madrid, 1777. Pág. 304.

<sup>21</sup> Pasaje tomado del romance que principia “*Diez años vivió Belerma / con el corazón difunto*” de Góngora (1582), quien lo había recogido de otro popular del siglo XV que comenzaba así: “*¡Oh Belerma, oh Belerma / por mi mal fuiste engendada!*”.

<sup>22</sup> *Elementos de poética: extractados de los mejores AA. é ilustrados con exemplos latinos y castellanos y un apéndice sobre las especies de versos mas comunes en nuestra lengua.* Por Juan Cayetano Losada Madrid, Imprenta de José del Collado, 1815. Pág. 48

<sup>23</sup> *Geschichte der schönen Literatur in Spanien, Volumen II.* Leipzig, 1867. Págs. 734 y ss.

reprende a otra más pequeña por los síntomas amorosos que en ella ha descubierto.

*Riñó con Juanilla  
su hermana Miguela;  
palabras le dice  
que mucho le duelan.  
[...]*

*Tu gozo es suspiros,  
tu cantar endechas;  
al alua madrugas,  
muy tarde te acuestas.  
[...]<sup>24</sup>*

Como más ejemplos de endechas, traemos una de Diego Hurtado de Mendoza (1503/4 - 1575):

#### ENCARECIENDO SU MAL PAGADO AMOR

[...]  
*Hágame lugar  
el placer de un día,  
déjeme contar  
esta pena mía.*

*Siempre he de ser triste  
sin ser desdichado,  
no sé en qué consiste  
todo lo he probado.*

Y estas otras<sup>25</sup>:

[...]  
*Llorad, ojos tristes,  
mientras que podéis  
lo que ausentes veis  
y en presencia vistes.*

Francisco de la Torre (¿1534 - 1594?)

---

<sup>24</sup> *Historia de la literatura española por M. G. Ticknor, traducida al castellano con adiciones y notas críticas por Pascual de Gayangos. Tomo I, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneira, Madrid, 1851. Pág. 154.*

<sup>25</sup> Extraídas de *Colección de autores selectos latinos y castellanos: para uso de los institutos, colegios y demás establecimientos de Segunda Enseñanza del Reino. Año de retórica y poética, Volumen 5. Madrid, Imprenta Nacional, 1849. Págs. 437, 435 y 551 respectivamente.*

[...]  
*Con el sentimiento  
que mi pena pide  
diré quién impide  
mi contentamiento.*

*Diga la memoria  
de tormentos llena  
mi presente pena,  
mi pasada gloria.*

*Pues testigos fuisteis  
de que está perdida,  
acaben mi vida  
mis memorias tristes.*

Bernardo de la Vega (1560-1625)

[...]  
*Ya no canto, madre,  
y si canto yo,  
muy tristes endechas  
mis canciones son.*

Luis de Góngora (1561-1627)

En 1592, Juan Díaz Rengifo (1553-1615) explica en su *Arte poética española*:

“Las endechas (que son lo mismo que cantos tristes) sirven para cantar casos lúgubres, tristes, lastimosos, de celos, quejas y soledades; aunque también hay poetas que las usan para gozos, y cantos alegres [...]”<sup>26</sup>

Fernando Palatín, en su *Diccionario de música* de 1818, define a la endecha así:

“Endecha. S.f. Canción triste y lamentable. Usase más comúnmente en plural.”<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Edición consultada DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española*, Imprenta de Maria Angela Martí viuda, Barcelona, 1755. Pág. 67. Según Uriarte, el verdadero autor fue su hermano Diego García Rengifo (1592-1606), jesuita, quizás usó el nombre de su hermano por no estar bien visto que un jesuita se dedicara a esas labores.

<sup>27</sup> Comenzó a elaborar su diccionario en 1803. Su título original es *Diccionario de música compuesto por Fernando Palatín para la instrucción de sus hijos. Sevilla año de 1818*. Edición manejada realizada por Ángel Medina, *Diccionario de Música (Sevilla, 1818)*, Universidad de Oviedo, 1990.

En 1815 Juan Cayetano Losada viene a decir lo mismo<sup>28</sup>:

“DE LAS ENDECHAS: Esta especie de versos se usa regularmente más para asuntos tristes que para alegres; constan de seis sílabas que conciertan en asonantes en los pares segundo, cuarto &c. de que ya hemos puesto ejemplo arriba [...] también se usan de siete sílabas concertando en la misma forma. Estas son las dos especies más comunes de endechas.”

Al romance de siete sílabas también se le conocía –tal y como decía Miguel Agustín Príncipe– como:

“*Endecha* [...] aunque según he dicho anteriormente, sólo debería dársele ese nombre cuando el tal *Romancillo* es triste.”<sup>29</sup>

Todo esto indica que, el uso del término “endecha” para este tipo de versificación fue posterior a la métrica que se cultivaba bajo su nombre, estando relacionado su origen con un carácter: la tristeza. Con ellas se practicaban cantos acordes al carácter de la copla.

La endecha presenta rima asonante en los pares, y una construcción métrica que oscila en torno al hexasílabo. Para José Mercado<sup>30</sup>, esas vacilaciones métricas entre cinco y siete sílabas la aproximan a la “seguidilla gitana” (se refiere al estilo flamenco hoy llamado *seguriya*). Nosotros preferimos llamar a esta variante de seguidilla “*seguidilla flamenca*” en lugar de “gitana”, pues se conservan “seguidillas gitanas” puestas en música sin caracteres musicales flamencos –“seguidillas gitanas” por su temática “gitana”–, por ejemplo las escritas por Mariano Soriano Fuertes para la comedia *La gitanilla de Madrid*, y de las que luego hablaremos.

La seguidilla, a partir del S. XVII se construye con terminaciones de versos llanos, y con estructura 7a-5b-7c-5b. Sin embargo, en el Cancionero de Palacio y otras fuentes escritas, por ejemplo Cervantes o Calderón, las seguidillas pueden aparecer oscilando hacia la forma de la endecha, con versos de cinco sílabas que se convierten en seis por su acentuación aguda<sup>31</sup>:

*Señor Gómez Arias,  
doléos de mí,  
soy muchacha y niña  
nunca en tal me ví.*<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> *Elementos de poética...* Ob.Cit. Pág. 149.

<sup>29</sup> PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros*. 2ª edición, Madrid, 1862. Pág. 553. Posee esta obra un “Arte métrica” donde el autor analiza la versificación castellana y los metros usados para sus fábulas. La 1ª edición fue de 1861.

<sup>30</sup> Ob.Cit. Pág. 119.

<sup>31</sup> Ob.Cit. Págs. 121 y ss.

<sup>32</sup> *La Niña de Gómez Arias*, Calderón de la Barca. 1674.



Otro tipo de endecha es la “Endecha real”, muy cercana a la variante flamenca, y que según Miguel Agustín Príncipe:

“[...] se convierte esa denominación [endecha] en la de ENDECHA REAL, cuando a tres heptasílabos seguidos les sucede un endecasílabo asonante del segundo de aquellos, como puede V. verlo en la siguiente estrofa tomada de la *Fábula EL COSACO*, pág. 267, toda ella escrita por consiguiente en las tales endechas reales:

*Un cosaco muy bruto,  
Pero de gran talento,  
Viajando por España  
Arribó a una ciudad que no recuerdo*”<sup>33</sup>

Este es otro ejemplo de Francisco Trillo Figueroa<sup>34</sup>:

*Cantaré de la noche  
las sombras confundidas  
en pálidos horrores,  
silencio triste, lúgubre armonía*<sup>35</sup>

Y otro que recoge Manuel Alvar en su libro *Endechas judeo-españolas*:

*Malogrado muere,  
malogrado ya se moría,  
maique a todos duele  
cuando se guardan de la luz del día*<sup>36</sup>

Pero ya a finales del siglo XVII, en el mencionado *Arte poética* de Juan Díaz Rengifo de 1592, se describen este tipo de endechas endecasílabas, coincidiendo además una de ellas con la variante de la seguriya flamenca:

“Llámanse las Endechas Hendecasyllabas, porque constan de algún pie de once sílabas, que ordinariamente es el cuarto verso de cada Copla, o Redondilla, como estas dos de la Lyra Poética, que bastan para ejemplo:

---

<sup>33</sup> *Ibíd.* La RAE indica que por lo común son de siete, pero casos los hay de seis también.

<sup>34</sup> Poeta del Culteranismo e historiador español del Siglo de Oro, nació en La Coruña en 1618 y falleció en Granada el año de 1680.

<sup>35</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Arte del Verso*. Colección Málaga, 1968. Pág. 104.

<sup>36</sup> ALVAR, Manuel: *Endechas Judeo-Españolas*, Universidad de Granada, 1953. Págs. 55-60. Al respecto de este ejemplo dice el autor que hay que relacionar lo judeo-español con las “seguriyas gitanas” de Andalucía, y que lo único que diferencia la endecha sefardí de la marroquí es el orden del verso largo: el tercero en el caso de la poesía española en lugar del cuarto en la marroquí. Alvar dice que recogió las endechas en 1951, aunque como institución, las *plañideras* fueron suprimidas totalmente. Pág. 24.

*Sacro Moisés, ya es tiempo* – A  
*que esta vara, que empuñas,* – B  
*hiriendo me desate* – C  
*de tiernas fuentes, a una peña dura* — B

*Ya es tiempo, dulce Dueño,  
que a tantas quejas tuyas  
respondan en mis ojos  
de la lengua de el agua voces mudas.*

Estas y otras semejantes endechas se dicen Hendecasylabas, de las cuales algunas veces es Hendecasylabo el primer verso solo, otras el segundo y *otras el tercero*. Pueden también tener dos Hendecasylabos en cada Copla, y éstos serán, o el segundo y cuarto; o el primero y tercer verso, pudiendo ser en todo semejante la travazón a la que dixe de los Romanos Hendecasylabos<sup>37</sup>

Aunque no escribe ningún ejemplo con el tercero endecasílabo, ponemos uno nosotros extraído de otra fuente:

*En este mi huerto  
una flor hallé.  
O bien de mi alma, o bien de mi vida,  
¿si la cogeré?*<sup>38</sup>

Al respecto del anterior ejemplo judeo-español –y ya como enlace para el siguiente apartado–, tenemos que hablar de las lloronas y de los cantos de plañideras, oficio practicado desde antiguo por las mujeres; por estar muy relacionado con las endechas y las futuras playeras.

Veamos lo que nos dice Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua Castellana o Española* de 1611:

“ENDECHAS: Canciones tristes y lamentables, que se lloran sobre los muertos, cuerpo presente o sobre su sepultura o cenotafio. Esta palabra endecha, o endechas, es Castellana y muy antigua. El maestro Alejo Vanegas dice que vale tanto como muestras de amor [...] Los antiguos las llamaron Carinas, por cuanto de Caria salían estas mujeres, que tenían particular don en llorar los muertos se usaba en toda España, porque iban las mujeres detrás del cuerpo del marido, descabelladas, y las hijas tras el de sus padres, mesándose, y dando tantas voces, que en la iglesia no dejaban hacer el oficio a los Clérigos, y así se les mandó que no fuesen; pero hasta que sacan el cuerpo a la calle están en casa lamentándolo, y se asoman a la ventana a dar gritos cuando le llevan, ya que no se les concede ir tras él; y dicen mil impertinencias. En una de las leyes, de las

<sup>37</sup> Ob.Cit. Pág. 68. La cursiva es nuestra

<sup>38</sup> ASENSIO, Eugenio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970. Pág. 211.

doce tablas, se les vedó a las mujeres, que en las exequias, y entierros, no se mesasen ni arañasen la cara [...] Un solo ejemplo casero apuntaré muy sabido de todos, que son las coplas de las endechas.

*Pariome mi madre  
una noche oscura,  
cubriome de luto  
faltome ventura*<sup>39</sup>

David hace endechas sobre la muerte de Saúl, [...] y Job sobre su miseria y desventura [...] Particularmente los judíos tenían por ceremonia muy recibida ir a llorar sobre la sepultura del difunto [...] Un proverbio muy común, que dice la judía de Zaragoza, que cegó llorando duelos ajenos, se entiende así, que esta tenía como oficio alquilarse para llorar los muertos de su nación, y tanto lloró que vino a cegar.<sup>40</sup>

Y en la voz “Lloraderas”, dice:

“LLORADERAS, mujeres que se alquilan para llorar en los entierros de los difuntos. Y esta costumbre es muy antigua”<sup>41</sup>

Manuel Alvar también recoge este ejemplo de endecha judeo-española muy cercano a la métrica de la seguriya:

*¡Quién me diera las uñas  
de un gabilane!,  
desde que se me ha muerto mi hijo,  
yo viviendo en pesare*<sup>42</sup>

La tradición de las endecheras o plañideras tuvo continuidad hasta tiempos recientes, Hipólito Rossy<sup>43</sup> dice que las llegó a conocer de pequeño en Osuna, en 1905, aunque ya no las dejaban llorar y gritar por la calle, limitándose a rezar en voz alta. Parece ser que esta costumbre fue muy combatida en el S. XVIII, tanto por los

---

<sup>39</sup> También la recoge Manuel Alvar, extraída de la obra publicada en 1573 *Flor de enamorados* de Juan de Linares; en Ob.Cit. Pág. 116. Aparecerá en la comedia de Lope de Vega *Las famosas asturianas* acto II (anterior a 1604), lo que indica su popularidad. Alvar remonta esta endecha a mediados del siglo XV.

<sup>40</sup> COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* Imp. Luis Sánchez, 1611. Págs. 350-351

<sup>41</sup> Ob.Cit. Pág. 530. Al respecto de la antigüedad de esta costumbre y de la expresión “endecheras” para referirse a las mujeres que lo practicaban, Constance H. Rose la remonta a tiempos bíblicos en el artículo “La voz a ti debida, melancolía y narradoras en la novela pastoril” en *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*. Edición a cargo de María Rosa Álvarez Sellers, Universidad de Valencia, 1999. Pág. 355.

<sup>42</sup> *Ibíd.*

<sup>43</sup> En su libro *Teoría del cante jondo* de 1966. Pág. 154 de la edición manejada para este estudio de Credsa, Barcelona, 1998.

ilustrados como por la Iglesia, calificando de “heréticas” algunas costumbres populares como ésta. A este respecto, José María Velaz nos dice que en la localidad de Garrovillas de Alconétar (Cáceres), en la década de los años 30 del siglo XVIII el obispo de Coria, don Miguel Vicente Cebrián advierte al párroco de San Pedro lo siguiente:

“Que por quanto nos hemos informado que las viudas, madres, hijas, suegras, nueras, las parientas y otras mujeres respectivamente asisten a los entierros de sus maridos, hijos, madres, hiernos, suegros, llorando, dando gritos y descomponiendose en voces, y que esto mismo executan por algun tiempo sobre las sepulturas de los dichos, de forma que impiden la celebracion de los divinos officios y son motibo de distracion a los sacerdotes que estan celebrando misa, mandamos se abstengan de semejantes llantos, lloros y gritos y voces, pena de doscientos maravedis a cada uno de los que contravinieren, los quales les exija y cobre dicho vicario, cura, rector... y si advertidas de que callen no lo hicieren, las expela de la Yglesia.” (ADC. Libro de Visitas. Parroquia de San Pedro. Leg. 97. Garrovillas de Alconétar)<sup>44</sup>

En cuanto al posible origen hebreo, el profeta Jeremías dice que el Dios de Israel mandó a su pueblo a hacer venir lloronas que él designa bajo el nombre de *lamentatrices*. Del pueblo hebreo pasaría a otras naciones, y sobre todas, se conservó entre los griegos y romanos. Estos últimos daban el nombre de *praefica* a la principal de cada comitiva de lloronas, porque era ella la que presidía las lamentaciones y la que daba a sus compañeras el tono de tristeza que convenía según la clase del difunto.

También en el antiguo Egipto está documentado el oficio de plañidera<sup>45</sup>; se pagaba a ciertas mujeres para que acompañasen al cortejo fúnebre, al que precedían danzando, llorando y lamentándose en recuerdo del difunto. Se purificaban previamente masticando natrón, y se perfumaban con incienso, vestían totalmente de blanco o azul y usaban pelucas rizadas de las que se arrancaban los cabellos. También eran llamadas “*Cantoras de la diosa Hathor*”<sup>46</sup>. Según los expertos su gesto tenía un efecto terapéutico para que la gente se desahogase y llorase la pérdida.

Pedro Tafur constata su práctica en su viaje por el Nilo entre 1435-1439, quien cuenta cómo en algunos pueblos, la mujer que enviuda:

“[...] vístese de una triste ropa como mortaja, e diciendo ciertas endechas e cantares tristes despídese de todos.”<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> *Una costumbre ancestral: Las “lloronas” de Garrovillas de Alconétar*, consulta realizada el 6 de mayo de 2011 en <http://alkonetara.org/node/16409>. Indica el autor del artículo que esta costumbre se mantuvo en otros pueblos como Hervás, Coria y las Hurdes; en algunos como Garrovillas hasta principios del S. XX.

<sup>45</sup> Se conserva una pintura en la tumba de Ramose y Ramsés.

<sup>46</sup> Fuente *Wikipedia*: “La mujer en el antiguo Egipto”.

<sup>47</sup> *Andanzas e viajes de Pedro Tafur por diversas partes del mundo avidos (1435-1439)*. Madrid 1874. Colección de libros raros o curiosos, T. VIII, pág. 104. Cit. por Alvar, Ob.Cit. pág. 16.

Para Manuel Alvar, los cantos de muerte fueron una tradición tanto judía como cristiana, griega y romana. En la península, los judíos elaboraron su tradición con la voz y los cantos de los cristianos<sup>48</sup>. Este autor nos da los distintos nombres usados en Marruecos: *endecha*, *oina* u *oyina*, y *saeta*. Parece que *Oina* es un hebraísmo judeo-español conocido antes de la diáspora; *Endecha* sería el término español. Piensa este escritor que el uso de la voz *saeta* ha de ser reciente y relacionado con los cantos o endechas a la muerte de Cristo<sup>49</sup>.

La tradición de las plañideras pervive hoy día en la costa del Caribe colombiana, donde aún es muy utilizada la costumbre de pagar mujeres para que lloren en el entierro de una persona.

Paralelamente a los lloros realizados en los funerales y entierros, con la forma poética de la endecha también se vino practicando un canto relacionado con el flamenco, un canto que debió tener una musicalidad cercana a la futura seguiriya flamenca, pasando por un estado intermedio que fue la “*playera*”, término que pudo derivar de la corrupción de “*pañidera*” en “*pañiera*” o “*pañera*”, como más adelante expondremos<sup>50</sup>.

### I.3. Playeras y plañideras

Como hemos estado viendo, los cantos de plañidera conservaron la forma poética de las endechas, algunas confundidas bajo la forma de seguidillas antiguas. Estos metros poéticos aparecerán en un cierto tipo de playera de carácter triste y melancólico, estilo que en un futuro parece que se convertirá en la seguiriya flamenca que hoy conocemos. Pero seamos cautos a la hora de aplicar un posible carácter flamenco a todas las playeras que aparecen en los escritos del siglo XIX, porque algunas podrían hacer referencia a un estilo bailable en lugar de la futura seguiriya<sup>51</sup>.

Hipólito Rossy<sup>52</sup> habla de un tipo de playera que parece no tener nada que ver con la variante flamenca que dará origen a las seguiriyas. Todo indica que con este nombre se conocía un cante bailable en la zona de los Puertos y Cádiz en *modo Mayor*, de carácter alegre y con ritmo parecido al de fandangos y boleros. Sin embargo, recoge el dato de fuentes orales, no de primera mano, por lo que debemos tener cierta cautela.

Según este autor, el término “playera” aplicado a un estilo flamenco (seguiriyas) es debido a la corrupción del término “pañidera” en “pañiera”, y luego en playera; pero en este caso la musicalidad en su origen serían los cantos funerarios de las plañideras (cercano al flamenco) y no el bailable gaditano. Posteriormente los gitanos sustituirían el término playera por el de “seguidilla gitana”, quizás por el éxito que por

---

<sup>48</sup> Ob.Cit. Pág. 33. También cita diversas localidades españolas donde en los años 50 todavía se practicaba el oficio de llorona.

<sup>49</sup> Ob.Cit. Págs. 14-15.

<sup>50</sup> José Luis Navarro no considera esta posibilidad en el estudio que sobre la playera aparece en *Historia del flamenco*, Ed. Tartessos. Tomo I, pág. 359. Más adelante hablaremos de todo ello.

<sup>51</sup> Manuel Alvar informa que en Asturias se conserva una melodía llamada *Lux Aeterna* que se canta como endecha (Ob.Cit. Pág. 126), apareció en la *Revista de artes y letras tomo II num. 38*, de septiembre de 1901. Sin embargo está en *modo menor*, y no en el *frigio* habitual del canto flamenco, por ello no debemos pensar que todas las endechas o cantos de plañideras/playeras deban estar en *modo frigio*.

<sup>52</sup> Ob.Cit. Pág. 154 y 285.

entonces tenía la “seguidilla” en España y que ellos aplicaron a este cante de su predilección. Esta tesis sobre la transformación del término también es mantenida por el profesor Manuel García Matos, y antes que ellos por José María Sbarbi en 1879.

Veamos los documentos donde aparece el vocablo “*playera*”.

De momento, la más antigua datación de *playera* que conocemos nosotros aparece a finales del S. XVIII<sup>53</sup>, en el sainete de J. Ignacio González del Castillo (1763-1800) *El soldado fanfarrón*, donde se dice:

“ANTONIO. Echemos otro traguito.  
TERESA. Ea, Blasillo: las playeras.  
(Canta Blas y todos jalean)  
¡Viva, viva!”<sup>54</sup>

Lo que parece un canto jaleado para nada triste. Sin embargo, nos falta la música para conocer su verdadero carácter.

Hacia 1835 en la novela *El golpe en vago* de José García de Villalta, se describe un canto de *playera* en una cárcel:

“Le pregunté al saltarín adonde estaba la taberna, con la intención de entrar con él en plática y ver si me daba luz. Dicho y hecho; no me equivoqué en lo que pensaba, aunque para decir la verdad pocas veces se equivoca el Chato. Salió el negro delante de mí haciendo mudanzas hasta la taberna, adonde se echó a pechos por mi cuenta medio cuartillo del duro, que hubiera hecho hablar a un muerto por los codos. “¿Y adónde diablos dices que está Alberto? le pregunté con mucho saber, haciendo que seguía el hilo de una conversación ya empezada. “En la cárcel”, dijo el negro. “Pues no será por su gusto”, le contesté, despidiéndome de él y plantándome en la calle. [...] Me dirigí a la cárcel, aunque menos hombrada hubiera sido zambullirme en la cueva de San Patricio y bailar dos coplas de seguidillas con las blanquecinas y temerosas figuras que andan dentro danzando. Estaba abierta la puerta de la cárcel, y se descubriría desde afuera un zaguán largo, estrecho y oscuro. Me metí por él a la buena de Dios, y vi a la izquierda conforme entramos una reja de hierro, y al otro lado de ella al señor Alberto, cantando a la guitarra y más alegre que una noche de San Juan. “¡Bien parado, señor músico! le dije desde el zaguán: allá voy yo”; con la clara y sonora voz que me dio el cielo, empecé las *playeras* en este tono:

*No soy de esta tierra  
ni en ella nació;  
la fortunilla, rodando, rodando  
me ha traído aquí.*

---

<sup>53</sup> No he conseguido datos sobre la fecha exacta de su estreno.

<sup>54</sup> Edición consultada: *Sainetes de D. Juan del Castillo, con un discurso sobre este género de composiciones por Adolfo de Castro*. Tomo I, Cádiz, 1845. Pág. 61.



Tanto se engolfó el Chato en sus playeras, que le dijo su jefe: –hazte el cargo de que ya acabaste tu canción.”<sup>55</sup>

Con esta escasa información se nos hace complicado distinguir si era el canto triste y melancólico al que estamos acostumbrados en la *seguriya*<sup>56</sup>. La copla al menos presenta estructura métrica de *seguriya*, y tiene toda la pinta de provenir de una endecha hexasílaba. También el intérprete se “engolfó”, algo que nos recuerda al flamenco. Es una lástima que no podamos saber más, pero es un dato importante ya que como dice José Gelardo<sup>57</sup>, la copla ha tenido continuidad en el flamenco y fue recogida por Demófilo:

*No soy e esta tierra  
ni en eya nasí:  
la fortuniya, roando, roando,  
m’ha traío hasta aquí.*<sup>58</sup>

En fecha cercana a la anterior novela, Carlos Dembowski relata<sup>59</sup> una escena de baile en su periplo por España entre los años 1838 y 1840, donde observa una *playera* bailada en Málaga con un aire alegre, lo que contrasta con el relato anterior:

“Málaga. –Baile de gitanos. –Málaga, 5 de noviembre de 1838 [...] Mis compañeros de casa han venido luego a felicitarme a su vez, y para darles fe de mi deferencia a las costumbres españolas y satisfacer al mismo tiempo mi curiosidad les he ofrecido para la noche una zambra de gitanos [...] a la llegada del tenor y del bajo, que salían de la Ópera, donde habían cantado *Semíramis*, los cantos y las danzas de los gitanos comenzaron. Uno de ellos acompañaba rasgueando la guitarra las coplas de la *playera*, canción de la que son apasionados los moradores de la playa, que hombres y mujeres cantaban alternativamente marcando el compás con el chocar de las manos, de un efecto muy curioso, lo que se llama el palmoteo. De tiempo en tiempo, un gitano bailaba con su gitana. Imaginad la pareja bailando. Pepe y Rita están colocados uno en frente del otro, el brazo izquierdo a la cadera, el pie derecho recogido, y esperan el final de la copla. De pronto el agrio ruido de las castañuelas domina el

---

<sup>55</sup> *El golpe en Vago, cuento de la 18ª centuria*, Imprenta Repullés, Madrid, 1836. Tomo I, págs. 155-6.

<sup>56</sup> Esto no es obstáculo para que José Gelardo afirme que estamos ante una *seguriya* al expresar: “[...] No hay lugar a dudas de que se trata de una *siguriya*. Tiene como marco la cárcel y, por otra parte, el hecho de que el cantautor el Chato, *se engolfara*, es decir, se entretuviera cantándola e interpretándola con intensidad y pasión, confirma que se trata de un cante lento, melancólico, pausado y dramático [...]”. Lo de cante melancólico, lento y pausado lo añade Gelardo con buen criterio, pero no figura en el relato, por lo tanto no se puede asegurar. Blog *El eco de la memoria*, entrada del 22 de noviembre de 2011 titulada “Una *seguriya* flamenca de 1830”, en <http://elecodelamemoria.blogspot.com/2010/11/una-siguriya-flamenca-de-1830.html>

<sup>57</sup> *Ibíd.*

<sup>58</sup> Copla 109 de las “*seguriyas jitanas*”, pág. 152 de la Ob.Cit.

<sup>59</sup> *Dos años por España entre la guerra civil 1838-1840*. Editorial Crítica, Barcelona, 2008. Págs. 384 y ss. Por cierto, en este libro se cita una “soleá” que es “*folía*”, error de traducción que no figura en el original en francés, y que ya el Profesor García Matos detectó en 1984 en su obra *Sobre el flamenco, estudios y notas*, pág. 59. Sin embargo el dato parece haber tenido continuidad, pues aparece por ejemplo en un trabajo de Eusebio Rioja: *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico*. 2008. Pág. 58. (Art. difundido en Jondoweb).

palmoteo y son de la guitarra; es Pepe y Rita que danzan a la vez, reproduciendo los mismos movimientos de brazos, de pies y de cabeza. Este es el paseo o primera parte de la playera. Luego cuando Pepe se lanza hacia Rita, ella huye de él, incitándole, y cuando Rita se adelanta, Pepe se retira a su vez. Llega un momento en que los gitanos reanudan sus cantos y mezclan a ellos exclamaciones que parecen embriagar a los bailarines, y, cosa extraña, influyen en los cantores y aún a los mismos espectadores. ¡Olé jaleo! ¡Eche usted azúcar! ¡Ande usted, salada! ¡Muerte! ¡Alma, alma! ¡Olé, olé, olé! Exclamaciones enteramente llenas de ardor y de animación en español, y que no sería posible traducir sino muy imperfectamente en francés. Todos los espectadores entusiasmados, repiten estas mismas palabras; la voz fuerte de Juana domina todas las demás. Los movimientos de Rita son de una bacante, en tanto su rostro es de una pitonisa. Brota el relámpago de sus ojos negros, que persiguen al dios invisible cuyo influjo sufre; sus miembros todos tiemblan y palpitan con nueva vida. El gitano da vueltas a su alrededor animado de un furor semejante. En fin, buscadme palabras que os diga los incidentes de esta pantomima llena de pasiones, de gracia, de voluptuosidad. Todo el mundo aplaude a Pepe y a Rita, que, tomando nuevas fuerzas en repetidas copas de ponche y de anís, bailaron varias veces durante la noche.

Después de la cena, una viuda joven cantó con mucho encanto las graciosas canciones del *Trípili-Trápala*, la *Panadera* y el *Contrabandista* [...]"

Exclamaciones de jaleo vemos aquí para animar la función en Málaga, y un baile de galanteo parece que fue lo que se bailó entre algunas coplas; todo ello bajo el nombre de "playera", y con intérpretes gitanos contratados para la zambra. Por la descripción del baile, todo indica que pudieron ser algún tipo de seguidillas (¿seguidillas playeras?) con pasos boleros, ya que se espera a que concluya la copla con una posición de reposo: "el brazo izquierdo a la cadera, el pie derecho recogido", y comienza el baile con las castañuelas –el paseo–, danzando pasos similares entre los dos. Esta descripción coincide con lo comentado por Hipólito Rossy, aunque nos falta la partitura para comprobar su verdadero carácter musical (un posible *modo Mayor*). A tenor de lo que dice el Barón, esta "canción" era muy cultivada por los "moradores de la playa".

El que tras la cena se interpretaran canciones andaluzas célebres de la época<sup>60</sup>, nos hace pensar en si esta modalidad de playera que aquí aparece –una variante alegre y bailable–, se pudo popularizar a través del teatro, como vino ocurriendo con otros cantos que igualmente aparecen por entonces, como algunas cañas y polos. Los autores teatrales tomaban los bailes y cantos del pueblo y los adaptaban a las obras que se representaban, con nueva instrumentación y arreglo musical la mayoría de las veces. No

---

<sup>60</sup> Encontramos estas canciones en múltiples recopilaciones de canciones andaluzas, como por ejemplo en el cancionero de Ocón *Cantos españoles* de 1874, BNE M/333; o en el álbum *Flores de España* de Isidoro Hernández, de 1883 (MC/516/1). Las composiciones originales son sin embargo anteriores, como *el Contrabandista*, que pudo ser el famoso "polo del contrabandista" del *Poeta calculista* de Manuel García (1805). El *Trípili-trápala* está documentado en la BNE como "canción española: tirana con acompañamiento de piano y guitarra", MC/4199/31, hacia 1850, pero es indudablemente anterior; Faustino Núñez en su *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Ediciones Carena, Barcelona, 2008, pág. 199, nos aclara que es de 1785, compuesta por Pablo Esteve para *Los Hidalgos de Medellín*, tonadilla a dúo. Posteriormente la incluyó Carnicer en su obra *Los maestros de la Raboso*, tonadilla a tres de 1836. Fecha esta última que se acerca mucho al viaje de Dembowski.

podemos descartar que con la playera pasara lo mismo, mientras de forma paralela, la modalidad de canto triste se cultivase de la forma tradicional en otros ambientes, hasta su eclosión en la llamada “seguidilla gitana”<sup>61</sup>, futura *seguriya* flamenca. Esto supone un mismo origen musical de las dos variantes de playera, aunque un tratamiento estilístico diferente, lo que puede provocar que por un lado sea bailable y festiva –a modo de jaleo o seguidilla– según se armonicen los cantos y se le ponga un compás animado por los artistas del teatro; o por el contrario triste y quejumbroso si se hace más libremente y se acentúa su patetismo, lo que ocurriría en ambientes de baja condición social. Para entender esto, pensemos en la musicalidad y carácter de las bulerías de Cádiz, rápidas, alegres y festivas, y la bulería al golpe, más lenta y dramática.

Volvamos a las playeras. Bretón de los Herreros en su relato costumbrista *La lavandera* (1843), dice:

“[...] las lavanderas son chismosas y parlanchinas [...] suelen además sazonzarse con alegres y por lo regular expresivos y epigramáticos cantares, entonados unas veces en coro, otras a solo, otras a dúo, y por el son más popular y corriente en sus países respectivos, ya sea jota o fandango, caña o muñeira, habas verdes o *playeras*, seguidillas o zorcicos.”<sup>62</sup>

En esta línea es esta otra descripción:

*Que pué maz un güen curriyo  
y una rezaláz playeras,  
que los duoz y ariaeras,  
la zampona y pifanón.*<sup>63</sup>

Por lo que debemos suponer que estas playeras serían un aire con un “son” (musicalidad) alegre en este caso, lo que nos hace ahondar más en la tesis sobre la existencia de “ciertas” playeras alegres, que quizás nada tuvieron que ver con otras playeras que debieron dar origen a la *seguriya*, –la flamenca–, pudiendo venir esta última de las “plañieras”, los cantos de plañideras.

Manuel García Matos<sup>64</sup> considera que, la referencia que hace Davillier a *las playeras* gaditanas como cantos análogos a las barcarolas italianas, y que se acompañaban con guitarra y bandurria, no lo son, ya que el cantable que menciona del *curriyo marinero* es una canción de moda que él conserva en un pliego de cordel posterior, donde se la califica de *cachirulo*, y acompañada de rondeñas.

Puede tener razón el profesor, pero no hay que descartar la posibilidad de la existencia de algún canto llamado “playera” de origen diferente al de la plañidera,

---

<sup>61</sup> Aunque bajo este nombre pudo existir otra variante no flamenca. Hemos hablado antes del ejemplo de Soriano Fuertes en *La Gitanilla*, y hablaremos más sobre ello con posterioridad.

<sup>62</sup> En *Los españoles pintados por sí mismos*, I. Boix. Editor. Madrid, 1843. Pág. 166. La cursiva es nuestra.

<sup>63</sup> GUTIÉRREZ MOYA, José: *Crítica de Madrid en verso andaluz*, Imp. Don Enrique Trujillo, 1843. Citado por Navarro García en Art.Cit. pág. 361.

<sup>64</sup> *Sobre el flamenco, estudios y notas*, Editorial Cinterco, Madrid, 1984. Pág. 58.

modalidad que se cantarí­a entre la costa gaditana y malagueña, pues tenemos varias fuentes que lo describen. El probable desconocimiento musical del Barón pudo hacer que confundiera este canto con alg­un otro que escuchó, y que sí pudo ser una playera, apuntado equivocadamente para ésta la letra de otro. Otra teorí­a con más fundamento es que, puede ser que se llamara así por la temát­ica “de la playa” y del mar, ya que se refiere a personajes de este entorno. Esto es lo que nos dejó escrito Davillier:

“El marinero andaluz, y el de Cádiz en particular, aunque haya sido menos explotado en los romances de salón que el gondolero de Venecia y el *Barcaiouolo* napolitano, no es un tipo menos interesante que ellos; como éstos, tienen también sus barcarolas, que en Andalucía llaman *playeras* y van acompañadas de guitarra y de bandurria. Una de las playeras más bonitas que conocemos es la *Canción divertida del curriyo marinero*. Curro, currito, curriyo son expresiones que pertenecen al dialecto andaluz y que no se pueden traducir al francés: es el nombre que la maja de a su querido:

*Según las señales veo,  
va a moverse un temporal,  
pero ya perdí er mieo  
y te ayudaré a remar.*

*Los dos a las par bogamos,  
no pierdas, Curro el compás,  
boga a prisa, Curro mío,  
que me güervo a marear”<sup>65</sup>*

José Melchor Gomis (1791-1836) tiene una obra titulada *El Curro marinero*<sup>66</sup>, escrita en *Do Mayor/la menor*, y compás 6/8, muy cercano al vals y de carácter muy alegre.

Otra descripción relacionada con un canto de la playa y con lo relatado por Davillier, la encontramos en el periódico el *Museo Universal* el 12 de febrero de 1858, en este caso a la playera se la tilda de sentimental:

“[...] Decid si al oír la barcarola entonada mar adentro por el pobre pescador de Nápoles o la *playera* cantada en la orilla por el indolente pescador de Málaga pensasteis alg­un día que aquellas notas eran copia o parodia del mugido de las olas; decid si no las creísteis distintas en su forma y unas en su esencia; decid si cantos y oleaje no llegaron a vuestros oídos como partes diversas de una misma orquesta. El mar danto el tono y el compás a la voz del marinero; el marinero aprovechando instintivamente para su canto sentimental el balance de la barquilla y el bajo prepotente de las olas.”<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Ob.Cit. Pág. 360.

<sup>66</sup> BNE signatura MC/4199/15, ¿1832?

<sup>67</sup> “VICENTE BELLINI. Relato panegírico, impresiones musicales...” en *El museo universal: periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles, Año segundo*. Imprenta y Librería de Gaspar Y Roig. Madrid, 1858. Pág. 18. La cursiva es nuestra.

De los diferentes diccionarios que recogen la voz “playeras”, el de la Real Academia de 1809 las define como:

“*Playeras* (de playa): f. pl. Cierta aire popular andaluz.”<sup>68</sup>

El de Campuzano<sup>69</sup> en 1857:

“Cierta tonadilla o canción del pueblo bajo en Andalucía”

El de José Caballero<sup>70</sup> (1865) también lo relaciona con el mar:

“Tonadilla o canción propia de marineros”.

En esta línea, tenemos descripciones de la playera que no nos sirven de mucho desde el punto de vista musical, como esta de 1841 que acontece en una posada de Jaén:

[...] O bien si la noche es buena, formarán todos corro a la puerta del mesón para escuchar las playeras tañidas a la guitarra por el fígaro de la comarca, y cantadas más que medianamente por una de las mozas de la posada con gran entusiasmo de la concurrencia [...].<sup>71</sup>

Sobre la relación entre ciertas “playeras” y la “seguriya flamenca”, tenemos un folletín que apareció el 13 de junio de 1841 en el diario gaditano *El Nacional*. Se titula “Playeras a Nuestra Señora del Carmen”, donde –como dice Faustino Núñez<sup>72</sup>– se describe una juerga en la que quizás se cante por seguriya (playera), con motivo de la faena que un torero debe realizar al día siguiente. También se canta un polo de carácter triste y melancólico:

“No hay mal que por bien no venga. A veces la asenderada y disgustada vida de un concejal tiene sus solaces. Cuando yo lo era allá en mi tierra, salía algunas noches de patrulla con los muchachos (ya sabrán ustedes que los muchachos son los nacionales: a estilo de tropa y de capataz contrabandistas) para suplir por los barrios altos la falta de serenos [...].”

---

<sup>68</sup> *Diccionario de la Lengua Castellana por la Real Academia Española. Décimatercia Edición*. Imprenta de los Sres. Hernando y Compañía, Madrid, 1809. Pág. 789. Bretón de los Herreros las recogerá más tarde con idéntica descripción en el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano* de 1878-1889, Barcelona. Pág. 922.

<sup>69</sup> CAMPUZANO, Ramón: *Novísimo diccionario de la lengua castellana*, Madrid 1857, T. II. Pág. 406.

<sup>70</sup> CABALLERO, José *Diccionario General de la lengua castellana*, Madrid 1865, Tomo II. Pág. 1148.

<sup>71</sup> “COSTUMBRES. LAS POSADAS DE EUROPA” *Semanario Pintoresco español, segunda serie, tomo III. 1841*. Pág. 318.

<sup>72</sup> Blog *El afinador de noticias*, entrada del 28 de diciembre de 2009. La cursiva es nuestra.

Pues como iba diciendo lo otro, recorriendo las calles altas donde suele aposentarse gente extraña, holgazana y sin hogar, hacia el lado donde viven los *calós* y frente donde entierran a los que mueren, (¡rara vecindad para *gitanos!*) oímos *bullá* y *zambra*, y enderezando allá los pasos nos acercamos recatadamente a la puerta del casuco, como lo han de costumbre las patrullas. Frente por frente de la puerta y contra la pared se veía una mesa cubierta con un abigarrado tapete de faralaes; sobre ella un cuadro a estilo de cornucopia, dorado y circundado de flores del tiempo: el cuadro contenía, a lo que después se vio, una virgen del Carmen; a los lados ardían dos mariposas y clavado en la pared un mugriento candil. Un gran jarro de vino campeaba más que el cuadro de la virgen, y proveía una desboquinada taza que corría de mano en mano por la rueda que los gitanos hacían en derredor de la mesa, entre ello se distinguía por su aseado y especial traje y su ascendiente, un mozo corpulento, de semblante abultado y resuelto ademán; a su diestra, y apoyando su costado sobre las piernas del mancebo, estaba una mozueta atezada, de zahíno y agraciado mirar, dientes blancos y garboso talle. Concluida la mano de trago, siguió la *tanda de playeras*, que empezó por la *tía Baltasara* que tenía fama de haber cantado de lo lindo. Siguió una moza rubia, pecosa y chata. Al verla dijo uno de los muchachos, el diablo me lleve sino anduvo algún inglés en el negocio. La *voz áspera* y *cortada*, y el poco salero con que cantaba vino a acreditar la maliciosa ocurrencia del nacional.

Tocole la tercera copla a la *mozuela zahína* que salió con gallardía y dulzura, alborotando el cotarro y descomponiéndome la patrulla. *¡Qué palmadas! ¡qué piropos! ¡jui que pico! ¡déjala no la mates!*

Y al mancebo que estaba a su lado se le caía una baba del tamaño de una anguila. No pudo concluirse la copla; sonó un fusil en el empedrado, escapósele un *jole salero!* al sargento, y la *tía Baltasara* nos columbró.- ¡Muchachos callarse, la justicia! - Todos se levantaron.- ¡Vaya, entre usted señor regió! Aquí estamos en una diversioncita lícita y honesta sin ofender a Dios ni al diablo. Mirusté padrino, este muchacho ha venio con el señor Juan Ialgo, va a salir mañana a la plaza, y nos an conta que los vichos son muy bravos, y estamos aquí haciéndole una fiestecita a la virgen del Carmen pa que su majestá lo saque en palma. Aquella mocita que estaba cantando es su prima y su novia; pero mirusté señor regió, tiene un pico... - Vaya siéntese su mercé un poquito, y le cantará un *polo* que hace llorar las piedras.

Gracias *tía Baltasara*; pero ya ve usted que no es justo encomendarse a la virgen de esa manera.- ¡Ea callusté, señor! No vusté que nosotros vamos con nuestro aquel sano, y la merecita mía del Carmen lo que quiere son corazones.- Sin embargo, ya es tarde los que no vivan aquí que se retiren a sus casas; usted cierre la puerta y acábase ya esto que están ustedes alborotando el barrio.

Disipose la reunión, y yo seguí mi ronda meditando sobre el abuso que puede hacerse de la religión; me acordé de la alocución del papa Gregorio XVI, de los diputados unitarios, y de todos lo que para disculparse de un abuso ó de una falta, dice que lo han hecho con su aquél sano.”



Ambiente e interpretaciones semejantes a lo acontecido en Málaga y relatado por Dembowsky en 1838. Aquí todo apunta a una juerga privada que probablemente fue organizada y pagada por un inglés, al decir de uno de ellos ante la sospecha de ver una rubia pecosa cantando. En este caso no se bailaron las playeras, se cantaron en “tandas”, corridas, lo que nos hace pensar en si éstas podrían ser de carácter triste y lastimero, pero es difícil de asegurar; la mención al polo nos acerca a “lo flamenco”.

Juan Valera (1824-1905)<sup>73</sup> recoge una copla de playera universalmente conocida en el orbe flamenco por cantarse como seguriya, aparece en el poema escrito y dedicado a *Rojana*<sup>74</sup> en 1848 en Nápoles, y años más tarde la pondrá en boca de un cantaor granadino en la novela *Mariquita y Antonio* de 1861:

“Era una hermosa mañana de mediados de octubre cuando salimos del lugar Antonio y yo, caballeros de sendos caballos y seguidos, yo de un criado de mi casa, que llevaba mi equipaje en un mulo, y Antonio de tres criados y un ángel, todos en buenos caballos y armados de escopetas de dos cañones. [...] Íbamos, por consiguiente, a buen paso; Antonio, el ángel y yo delante, fumando y charlando, y los criados detrás. El mío era buen cantador y de vez en cuando echaba una copla de playeras de las más sentimentales, como la que sigue:

*Cuando yo me muera  
dejaré encargado  
que con una trenza  
de tu pelo negro  
me amarren las manos.”*<sup>75</sup>

Puede que estemos ya ante una variante de playera diferente, por la temática, y suponemos que sus melodías irían acorde a la misma, pero no hay datos musicales.

Miguel Moya, describe en 1878 las playeras como cantos de lloro, practicados por marineros y en presidio:

“LAS PLAYERAS. — [...] Esos cantares andaluces todos han nacido para auxiliares del amor, menos uno que sólo para llorar sirve; las playeras. Quien las haya oído cantar alguna vez, comprenderá que son el llanto del alma herida por las pasiones o los remordimientos; que son un doloroso suspiro, un grito de la muerte. Al oírlas, hasta las guitarras, de cuyo sonido acompañan, parecen conmovirse, y según es tenue su voz, cualquiera diría que no quiere perder ni una sola palabra de las que el cantor de playeras pronuncia; ¡quién sabe si teme ofender la religiosidad aquel dolor cruento!

---

<sup>73</sup> Jesús C. Contreras cuenta cómo Valera, en su estancia en Granada en 1844, conoce ambientes flamencos en el Sacromonte que luego sirvieron para sus escritos. En *Valera D. Juan: su perfil ignorado y algunas cartas inéditas*, Editorial Visión Libros, 2005, pág. 64 y ss.

<sup>74</sup> VALERA, Juan: *Poesías*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. Edición digital a partir de *Obras*, Madrid Aguilar, 1964. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Págs. 1247-1408.

<sup>75</sup> VALERA, Juan: *Mariquita y Antonio*. Edición digital a partir de *Obras*, Madrid, Aguilar, 1964. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Págs. 873-942.

Las playeras se apartan del mundo. No se sabe por qué extraño misterio van siempre unidas a las grandes miserias y a las grandes desgracias. Expresión ahogada del dolor, lágrimas de desesperación, las playeras son como una herida por donde las penas y los remordimientos se escapan, dando entrada al bálsamo consolador de la esperanza, que todo lo diviniza y anima. La música de ellas no se podría decir en qué consiste, tan acompasado e igual es el llanto que la guitarra finge y que conmueve las fibras más hondas del alma. Las coplas son tristes y sentidas, pero no se arreglan a ningún metro especial; como la desesperación que expresan, no tienen medida, porque esa desesperación es infinita.

Las playeras tienen sus adoradores en los barcos y en los presidios, pero no las inquieta que pueda suponerseles innobles. Han nacido para consuelo de la desgracia, y como no hay mayores desgracias que el alejamiento de la patria querida, la ingratitude de una mujer o la pérdida de la libertad, no se han desdeñado en entrar en los presidios, seguras de que no se mancharían con el contacto del crimen, como no se mancha tampoco la religión de infinita misericordia redimiendo al vicio. Los marinos cantan playeras para recordar el pueblo que les vio nacer, el lugar de sus amores, la última despedida. Los presidiarios para cantar sus esperanzas. A este canto va siempre unido el recuerdo de una mujer. Pero las playeras no cantan el amor; lloran la ingratitude.<sup>76</sup>

Es la segunda descripción que relaciona las “playeras” con cantos de presidio (playeras/¿carceleras?), escenario donde a tenor de lo relatado, entraron posteriormente para expresar “las penas”. Esto supone aceptar una misma musicalidad y carácter (triste y melancólico) en estos ejemplos que practicaron marinos y presidiarios. Este dato nos obliga a considerar que el estilo de playera cantado en la cárcel hacia 1835 en la novela *El Golpe en Vago*, debió tener similares características –aunque ya han pasado la friolera de 43 años!–, confirmándose la existencia de una playera “triste”, “patética”, “melancólica”, cantada por marineros; y aunque no indica que ese sea su origen –sino que cantan este estilo– hay que tener en cuenta la definición de la RAE de 1809, que la deriva de “playa”; no obstante sabemos de su práctica anterior por el teatro del XVIII.

Otro dato a tener en consideración es que, sus coplas no tienen un metro especial, aspecto que se corrobora en un posterior artículo de 1885, que como dice José Gelardo<sup>77</sup>, es continuación o remodelación del anterior:

“[...] Las playeras se apartan de la alegría y del bullicio; y viven voluntariamente desterradas de todo lo que es ruido y estrépito. No las busquéis en la animada y pintoresca jira, ni en las veladas y ferias andaluzas, ni en los patios sevillanos, cuya belleza y misterio se aman, al decir de Amicis, como a una mujer hermosa y desconocida que, al atravesar un jardín, nos hubiese arrojado una mirada y una flor. Su sitio está en otra parte. No se sabe por qué

---

<sup>76</sup> GELARDO NAVARRO, José: *El flamenco: Otra cultura, otra estética. Testimonios de la prensa murciana del siglo XIX*. Portada Editorial S.L., Sevilla, 2003. Págs. 278-9. Explica Gelardo que el artículo se publicó por primera vez en *Crónica de la Música*, nº 12, jueves 12 de febrero de 1878, pp. 1-2. Aunque se indicaba a final del mismo, que procedía de *El Comercio Español*.

<sup>77</sup> *Ibíd.*

extraña misteriosa predilección van siempre unidas a la soledad y a la desgracia. El dolor no ha encontrado voz más lastimera y quejumbrosa; la esperanza no podría encontrar tampoco acentos que mas la vivifiquen y seduzcan. La música de las playeras no se puede decir en qué consiste: semeja a ratos una plegaria, y a ratos un rugido; la voz de la esperanza confundida con la voz de la desesperación; algo como una lira que tiene por cuerdas todos los sentimientos y pasiones. En las coplas se advierte la sencillez, la poesía, la tristeza de esos cantares a que el pueblo da vida y forma, y de los que dijo Ventura Aguilera:

*Cantar que del alma sale,  
es pájaro que no muere:  
volando de boca en boca,  
Dios manda que viva siempre.*

Cuentan que al ser llamada para remediar las desgracias de los pueblos andaluces, víctima de los terremotos, la Caridad se negó a ir sola. –He estado en Andalucía varias veces –dijo– conozco bien aquella tierra, de que no se ha desdeñado en ser propietaria María Santísima, y sé que mis consuelos no bastarían a consolar sus penas. Si la Poesía no me acompaña, no puedo comprometerme a cosa alguna. Yo daré la limosna del cuerpo; la Poesía, el consuelo del alma.

La Caridad y la Poesía visitaron juntas la tierra andaluza. Mientras las sombras de la muerte cubrieron aquellos pueblos y no hubo sino rezo en los labios y llanto en los ojos, pudo verse a la Caridad silenciosa y triste, como bajo el peso de una gran ventura.

Un día salió el sol, y la Caridad oyó cantar con música de playeras:

*Los ojos de mi morena  
se parecen a mis males:  
grandes como mis fatigas,  
negros como mis pesares.  
[...]<sup>78</sup>*

Como vemos, esta estrofa no tiene métrica de seguiriya, es un octosílabo, y aunque nos pueda extrañar, en la partitura de 1820 “*Las Playeras*” del Maestro Neri (que estudiaremos más adelante), aparecen cuatro octosílabos y una endecha, cuando lo habitual pensábamos que no era el octosílabo.

En 1921, La *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* describe a la playera de forma más completa y en términos musicales, considerándola como:

“F. pl. Mus. Canto popular andaluz, escrito en compás de 3/4 ó 3/8. Es una variante de la seguidilla, tanto que otro de sus nombres es el de *seguidilla gitana*, pero difiere de ella en el carácter y en el tono, pues el primero es quejumbroso y triste, y el segundo suele ser menor. En cuanto al ritmo, es impreciso y vago, lo que da una gran libertad a las personas encargadas de

---

<sup>78</sup> Nos cuenta Gelardo que, estas otras líneas aparecieron en la revista *Andalucía*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1885 ,2ª edición, p-11. *Ibíd.*

cantarlas, lo mismo que al guitarrista acompañante, adquiriendo muchas veces el carácter de una improvisación.”<sup>79</sup>

Parece claro que aquí se refiere al canto que conocemos como “seguriya flamenca”, estilo que por entonces se identificaba con la “seguidilla gitana”, considerándose una variante de la seguidilla, aunque diferenciada de la seguidilla común por su musicalidad, siendo la “playera o seguidilla gitana” *quejumbrosa y triste*, y la seguidilla común en *modo menor* (aunque hay que decir que también existieron seguidillas en *modo Mayor*). Por lo tanto, todo parece indicar la existencia de diferentes tipos de “playeras”: una relacionada con un baile y canto alegre en las costas de Cádiz y Málaga<sup>80</sup>, y otra triste y lastimera, interpretada como canto “plañidero”. Esto no exime el uso –en las dos variantes– del *modo frigio* en las melodías de la voz y la *cadencia andaluza* como armonización, y por ello habría que considerar un mismo origen anterior más que probable en una modalidad de playera popular en el último tercio del siglo XVIII. (Recordamos la posibilidad de un tercer tipo en *modo Mayor* citado por Rossy)

El *Diccionario de la lengua española* de la RAE en su vigésima segunda edición de 2001 recoge el término *playera* de esta manera:

“Cante popular andaluz, parecido a la seguidilla gitana”

A la forma de playera de interpretación triste y lastimera, se la debió llamar después “seguidilla gitana”, quizás por el interés de los propios gitanos, o por identificarse con este canto debido a su condición social<sup>81</sup>. Nuestra teoría es –siguiendo la tesis de Hipólito Rossy– que, quizás en algún momento se comenzó a decir “seguidilla gitana” para referirse a cantos similares a la playera melancólica, puede que como sinónimo de “canción de gitanos”. Acontecería esto hacia mediados del S. XIX, conviviendo durante un tiempo ambas denominaciones, hasta que finalmente la voz “playera” terminó por desaparecer, manteniéndose el de “seguidilla gitana” a finales de siglo, y luego sólo “seguriya” ya bien entrado el siglo XX. Ocurriría esto en ambientes “flamencos”, puesto que en los académicos, la denominación “seguidilla gitana” seguía haciendo referencia a la temática de la copla, con la musicalidad acostumbrada en este tipo de seguidillas.

En 1881, Hugo Schuchardt es claro y contundente; constata que la *seguidilla gitana* era también llamada *playera*:

“LA SEGUIDILLA GITANA (SEGUIRIYA G.) Así llamada para diferenciarla de la seguidilla española (7, 5, 7, 5, con el estribillo 5, 7, 5). Este metro (o el aire por el que se canta –entre ambos se establece una total coincidencia–) también es llamado PLAYERA. [...] Según *Demófilo* y *Sbarbi*, la forma primitiva es 6, 6, 11, 6; anteriormente aquél muy a propósito, efectuaba

<sup>79</sup> Tomo XLV, pág. 661. 1921.

<sup>80</sup> Algunas playeras bailables de tipo “alegre” pudieron popularizarse a través del teatro en forma de canciones andaluzas como dijimos antes.

<sup>81</sup> Recordemos lo dicho por Rossy.

una división del tercer verso: 6, 6, 5+6, 6. De hecho en el endecasílabo se manifiesta siempre una nítida cesura entre dos hemistiquios [...] Lo primero que salta a la vista es una cuarteta de hexasílabos, una *redondilla de arte menor*. Estrofa que solía utilizarse preferentemente en los cantos fúnebres y como tal aportaba el nombre de *endecha* [...] La *playera*, el «canto fúnebre», no es más que una estrofa de endecha con interpolación de un verso pentasílabo. Este verso discordante habría sido, originalmente, un verso fijo, como el *¡Niña de mi corazón!* en la petenera [...] hay una razón fundada para suponer que inicialmente la invocación interpolada en aquella estrofa de hexasílabos fuera la invocación de la madre”<sup>82</sup>

Veamos varios ejemplos que extrae Schuchardt del libro de Demófilo:

*“Baluarte inbensible,  
Isla e León,  
    Como ganaron  
Los franceses, mare,  
Fue po una traición.*

*De tu pelo rubio  
Dame tú un cabeyo  
    Pa jaserme,  
Mare una caena  
Y echármela ar cueyo.”*<sup>83</sup>

Otros ejemplos que aparecen en Demófilo:

*“Campanita e plata  
reló e marfí,  
cómo aguardaba, compañera mía,  
e tu boca un sí.*

*No tengas selitos  
ni pases fatigas  
que a nadie quiero, compañera mía  
mientras tú me vivas.*

*Por aquella ventana  
que ar campo salía,  
compañerita, boses yo te daba  
no me respondías.”*<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Ob.Cit. Págs. 81-83.

<sup>83</sup> Coplas nº 19 y 43. Las escribimos tal y como las pone Schuchardt en su versificación en cinco versos.

<sup>84</sup> MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*. DVD ediciones, Barcelona, 1998. 1ª edición 1881. Coplas nº 31, 111 y 123 de su colección de “seguriyas jitanas”.

Schuchardt también encuentra algunos ejemplos de playeras en los escritos de Borrow de 1839:

“En las pocas playeras entre las canciones de Borrow [...] no hayamos invocaciones. Llama la atención el hecho de que en tres ocasiones, el verso interpolado diga *Como, aromali* (¡de veras!). *Como*, es en general un comienzo muy común de la interpolación, y representa significados muy variados. En parte recibe el mismo carácter de giro que el mencionado *madre*.

[...] sin esperar en ellas el hallazgo de rasgos autóctonos – baste comparar:

Borrow II [pág. 33] LV

*Yo no tengo batu,  
Ni dai tampoco  
Yo tenelo  
Un planelillo  
Y le llaman el loco*

Dem. 126 [131], 113

*No tengo yo pare,  
Ni mare tampoco,  
Que lo que tengo  
Un hermano e mi arma  
Se m'ha güerto loco*

Si alguien creyera que los claudicantes versos en caló podrían haber sido enderezados en su versión española, que simplemente se preste a traducir al español las palabras en caló de otras estrofas y verá que el texto original por fuerza tiene que ser español [...] Quise hacer hincapié sobre este punto ya antes mencionado para desposeer a los gitanos del dudoso mérito de haber tenido influencia sobre las irregularidades en la versificación de las playeras. Estas irregularidades tal vez estén relacionadas con el modo de recitación musical.”<sup>85</sup>

Nótese cómo el austríaco, al comienzo de la cita relaciona el metro de la seguidilla gitana con un aire musical concreto, hasta el punto de quedar identificados. Luego añade que también es llamada “playera”, y que deriva de la endecha, estrofa utilizada en los cantos fúnebres, y que el uso de versos interpolados puede deberse a necesidades de interpretación musical. Está claro que se está refiriendo sin ninguna duda a lo que hoy entendemos por “seguiriya flamenca”.

Nosotros nos inclinamos por escribir la seguiriya flamenca en cuatro versos en lugar de cinco<sup>86</sup>. Puede parecer extraño un tercer verso más largo en una forma poética, y aunque a veces podamos suprimir el añadido o las repeticiones sin que afecte al sentido de la copla, en otras ocasiones la comprensión de la idea que se quiere transmitir queda en suspenso. Esto hace que la estructura de exposición en los dos primeros versos

<sup>85</sup> Ob.Cit. Págs. 86-89.

<sup>86</sup> Seguimos por tanto el ejemplo de José Mercado, Ob.Cit. Pág. 164. Su estudio sobre el metro flamenco de la seguiriya es muy completo e interesante, aunque creemos que en los ejemplos musicales que presenta no está muy atinado. Ocurre en las afirmaciones –no muy convincentes– sobre las analogías rítmicas entre la seguiriya de Martínez Torner –que es en realidad una playera antigua recogida por M.y V. Romero en ¿1909?–, la cantiga nº 13 transcrita por Higinio Inglés, y los esquemas rítmicos de Mauricio Ohana de una seguiriya. Cita más tarde a la cantiga nº 262 para su comparación, pero el canto no aparece en partitura (ver págs. 161-3). Se echa en falta en este trabajo una mayor profundización en la práctica musical de la forma flamenca de la seguiriya, tanto en el cante como en el acompañamiento.



y de conclusión en los dos últimos –tal y como explicaba Demófilo– quede interrumpida. También la rima queda descuadrada en muchos de los ejemplos, lo que causa extrañeza. Desde el punto de vista musical, por lo general las seguiriyas tienen cuatro frases musicales o tercios, lo que equivale a cuatro frases de texto recitadas (aunque tengan sus repeticiones o añadidos), y eso es lo que realmente importa. El cantaor no repara en lo que repite o añade, simplemente canta a capricho una copla de cuatro versos –que recuerda o que compone él mismo<sup>87</sup>–; existen por ello muchos ejemplos que se salen de una norma que podríamos llamar “académica” de construcción métrica y recitado. Esto traía loco a Don Preciso, quien relataba cómo esta práctica ocurría con frecuencia en los “poetas populares”:

“[...] pero los mismos cafres no son capaces de hacer una letra peor que esta: ¿mo ve vmd. que el menor defecto de esta composición ó de esta gerigonza es ir á parar a la clausula ó frase á la mitad del verso siguiente? ¿No vé vmd. estas palabrotas de á palmo llenas de las consonantes más escabrosas, y sobre todo, que no hay aquí un verso que se parezca á otro en las apoyaturas ó acentos, ni copla que no vaya por su lado en la colocación de las sílabas largas y breves?”<sup>88</sup>

Hay que reparar en que las coplas de cinco versos que se cantan en el flamenco (la mayoría que nutren los fandangos y por ejemplo también las peteneras) no presentan este problema de suspensión o encabalgamiento semántico a mitad de la copla (tercer verso), por lo que si como hemos visto, realmente el origen del tercer verso largo es un añadido, la seguiriya flamenca no precisa de un nuevo verso, sino de una prolongación del tercero. Casos hay de coplas con versificación irregular, como la “endecha endecasílabo”, ejemplo no tenido en cuenta por muchos estudiosos, que indica un antecedente poético muy antiguo semejante a la forma flamenca.

La práctica de añadir algún adornito, ripío o exclamación, no es exclusiva de la seguiriya flamenca, se dio también en otras formas poéticas en el teatro español del XVIII, lo más probable es que ese añadido –tal y como venimos diciendo y como nos cuenta Gregorio Valderrama<sup>89</sup>– se deba a una necesidad musical:

“[...] al objeto de cuadrar el compás pretendido, como vemos en la *Introducción a una Dancería para San Juan de la Cruz*, citada por Cotarelo, correspondiente al año 1727, u otros en el tipo de “toma que toma”, “dale que dale”, “ole con ole”, etc.

---

<sup>87</sup> Manuel Balmaseda fue un caso muy interesante de poeta popular, creador de coplas flamencas sin saber casi leer ni escribir. Ver *Primer Cancionero Flamenco*, Ed. Zero, Bilbao, 1973. 1ª Ed. 1881. Y hay más; Agujetas de Jerez explica cómo recuerda, compone y memoriza las letras que él canta, en el documental de Dominique Abel *Agujetas, cantaor*, 1999. También Chacón, ante las preguntas de José María Carretero Novillo *El caballero Audaz*: “¿Quién escribe las coplas que ustedes cantan? [...] Eso...¿Quién lo sabe!...A veces las improvisa el mismo *cantaor*...O las aprendemos de oírlas cantar a otros, que tampoco saben quién las hizo” en el Blog *Papeles flamencos*, entrada del 31 de mayo de 2010.

<sup>88</sup> Ob.Cit. Pág. 206.

<sup>89</sup> VALDERRAMA ZAPATA, Gregorio: *De la música tradicional al flamenco* Editorial Arguval, Málaga, 2008. Págs. 127 y ss.

*Si pensara Ruanillo  
que no lo quiero  
¡Voilà, voilà!  
cuando me engaña,  
pues no le miento*

También en el *Fin de fiesta de la Galería Mágica* (1748) se cantan dos tonadillas, y en una de ellas se dice:

*Si las escuchas con gusto  
las serranillas  
¡Chairo bellas!  
óiganme una tonada  
de Andalucía  
¡Chairo bellas!*

El flamenco está lleno de este tipo de coplas; Manuel Vallejo dejó grabada la letra que recogiera Don Preciso en 1799, procedente de una seguidilla ahora por bulerías tan sólo añadiendo la frase «Vaya que sí» al famoso tercer verso, que de esta manera se convertía en endecasílabo, pero por necesidades del compás, como venimos reiterando:

*Dormía un jardinero  
a pierna suelta  
dormía y se dejaba, «vaya que sí»  
la puerta abierta*

*Hasta que un día  
le robaron la rosa «vaya que sí»  
que más quería*

Esta manera particular de cantar seguidillas se debe de haber concentrado en Andalucía, pues también algunas sevillanas se cantan introduciendo una frase de la misma naturaleza en el tercer verso. Veamos un ejemplo:

*Pensamientos míos  
vete a buscarla  
si se niega a venirse, pensamiento  
quítale el alma*

Igualmente encontramos ejemplos utilizables procedentes de la copla [...] sin que ello lleve implícito un cante por siguiரியas, sino un modo concreto de escritura acorde con la melodía.”

Más adelante incorpora otro ejemplo de Manuel García de la obra *El poeta calculista*, de 1805:

*El hombre que se encuentra  
con pocos cuartos  
con pocos cuartos, hará de un diablo veinte  
para atraparlos<sup>90</sup>*

Tal y como hemos visto en los escritos de Correas, desde antiguo se viene practicando este tipo de coplas –endechas, seguidillas con o sin eco, etc.– como poesía al servicio de la música (folías y otros tonos), y su peculiar forma responde a la necesidad musical de ajustarse al sistema rítmico-armónico que le sirve de soporte. En el flamenco sucede de la misma forma, por eso el respeto a la rigurosidad métrica de las coplas cantadas no está sujeto a normas poéticas, sino musicales<sup>91</sup>.

Al respecto de la documentación musical del siglo XIX que presenta coplas de playeras, comentábamos antes cuando hablábamos de la seguidilla que, Celsa Alonso documenta desde principios de siglo la utilización de estas estrofas a modo de estribillo, intermediadas en boleras, o directamente como coplas. Por ejemplo, antes de 1820 en la canción Andaluza *El caramba*<sup>92</sup> de Ramón Carnicer (1789-1859). De musicalidad alejada del flamenco, se encuentra en *la menor* con alguna semicadencia sobre la dominante y paso por el relativo *Mayor* en la parte del allegro:

*Mal haya la hora ¡ay!  
en que me dormí,  
pues pasó mi chungo  
¡ay, caramba!  
y yo no les vi.*

Fernando Sor (1778-1839) utilizó en 1830 esta pieza para intermediar unas boleras: las *Boleras del Caramba*, que escribió con algunas diferencias, en *Mi Mayor*<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> Ob.Cit. Pág. 137

<sup>91</sup> José Luis Navarro afirma que, en tiempos de Borrow ya se había producido la transformación rítmico-melódica típica de la seguiriya y el alargamiento del tercer verso, que él sitúa en la playera identificada ya como seguiriya flamenca, Art. Cit. Pág. 363. Sin embargo, no presenta las fuentes musicales para comprobarlo. Si consultamos las transcripciones de seguiriyas y playeras que figuran en este trabajo, veremos que el verso largo de esta forma estrófica no implica un tercio musical largo, y que aparte de los ejemplos ya vistos, Don Preciso constata esta peculiaridad interpretativa en la música popular de su tiempo –seguidillas, tiranas, polos, etc.– en fechas muy anteriores, por lo que no tiene por qué ser un signo de aflamencamiento, ni ser exclusivo de la seguiriya.

<sup>92</sup> *Colección general de canciones españolas y americanas con acompañamiento de piano forte y guitarra*; n. 8, BNE M/241(7). Aunque esta serie está fechada en 1825, Celsa Alonso apunta que es anterior a 1820, en *La canción andaluza, Antología*, ICCMU, Madrid 1996. Págs. 31-39. Esta canción no presenta ni siquiera la gamma andaluza, frecuente en otras composiciones de este autor.

<sup>93</sup> *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*, Ob.Cit. Pág. 110.

Igualmente esta autora informa que, en el Teatro Real de Madrid, en 1866 se interpretaron por Doña Carmen Orta unas “playeras andaluzas”, en un concierto donde salvo un aria y una romanza, el resto de las piezas fueron aires andaluces y habaneros, y donde dominaron fantasías sobre motivos de ópera al piano de dos, cuatro y seis manos.<sup>94</sup>

Vamos a pasar a descripciones de playeras con más contenido flamenco que podemos relacionar con la futura seguriya.

### I.3.1. Relación musical de la playera con otros géneros andaluces. Hacia “lo flamenco”

Aunque publicado en 1833, este relato costumbrista hace alusión a una escena ocurrida en mayo de 1816 en una tienda de montañés de Cádiz:

“[...] al llegar a la esquina de la plazuela del *Mentidero* notaron que había en medio de la calle por donde tenían que pasar una cuadrilla de mozos con capa cantando la *caña* y las *playeras* al estilo del país, con su correspondiente guitarra, que es lo que se llama *correrla* en algunos pueblos de Andalucía. Paráronse los tres hasta reconocer el terreno con la vista y a poco oyeron que empezó a tocar el de la guitarra el acompañamiento de la tonada del *Polo* y cantó uno de los músicos con gruesa voz y con gentil talante la siguiente copla dirigida a cierta hembra de la calle:

*Si supiera o entendiera  
que el sol que sale te ofende  
con el sol me peleara  
y al mesmo sol diera muerte.*

Trazas llevaban los de la música de no acabar tan presto, visto lo cual por nuestros galanes y considerando prudentemente que sería algo ocasionado el atravesar por medio de los que cantaban a tales horas y por tales barrios, no yendo, como no iban, prevenidos para pelear nuestros comerciantes volvieron grupas y, rodeando la manzana, bajaron por la calle llamada del Ángel y se entraron en casa de doña Cornelia, diciendo con tono de desprecio mientras subían la escalera:

-Valientes personajes serán los tales musiquillos, ¡algunos mercaderes de la calle del Sacramento cuando más y mucho! [...]

*Boletín Oficial de Madrid, N° 3, 6 de julio de 1833*<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Ob.Cit. Pág. 220.

<sup>95</sup> *Costumbres españolas. Una tienda de Montañés de Cádiz*, publicado como apéndice en el artículo de José Escobar Arronis “Un costumbrista gaditano: Ángel Iznardi (El Mirón), autor de Una tienda de montañés en Cádiz (1833)” dentro del libro *Costumbrismo andaluz* editado por Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer, Universidad de Sevilla, 1998. Págs. 66 y ss.

Es difícil saber cuál sería el aire musical de esta playera con tan poca descripción. La copla allí puesta es la del polo, octosílaba. Sin embargo, conociendo la musicalidad de la caña, pudiera ser afín la playera a ésta última, debido a que se cantan seguidas “al estilo del país” y “corridas”, como dice uno de los protagonistas, por lo que su acompañamiento a la guitarra sería parecido<sup>96</sup>, y por tanto su melodía. Tras ellos vino la tonada del polo, canto también semejante a la caña, y todo ello con “gruesa voz”, algo que nos suena muy “flamenco”, ya que además ocurre en “ciertos barrios” no muy recomendables en horas nocturnas, y practicadas por gentes con capa, “valientes personajes” que nos recuerdan a las maneras “flamencas” del “echao pa’lante”.

En las *Poesías Andaluzas* de Tomás Rodríguez Rubí (1841) encontramos referencia a las playeras:

“La visita nocturna

[...]

*¡Paquiyo! ¿Jasia onde estás?  
Dí, tu lumbrera e las lumbreraz,  
¿qué, zan jecho tus tonás...  
tu zalerosas playeras  
no las oiremos ya más?*

Votos y juramentos (Málaga)

*En el barrio del Perchel  
detrás de la calle ancha  
está la del Santo Cristo  
como en lo antiguo llamaban*

[...]

*¿No escuchates las playeras  
que tentonaron mi zanzias,  
cantares que son más tristes  
que toa la zemana zanta?”<sup>97</sup>*

Dos tipos de playeras tenemos aquí, unas “salerosas”, y otras “tristes” en el barrio del Perchel de Málaga.

Manuel María de Santa Ana, en *Cuentos y Romances andaluces (1844-1869)*, nos habla de las playeras en términos cercanos a la variante patética flamenca:

---

<sup>96</sup> Comprobaremos esto en las partituras conservadas.

<sup>97</sup> RODRÍGUEZ Y DÍAZ RUBÍ, Tomás, *Poesías andaluzas*, Imprenta de Yenes, Madrid, 1841. Págs. 7 y 51 respectivamente.

“[...]”

*¡Qué es oír su gresca y risa,  
y sus gritos y sus quejas,  
y sus tiernas seguidillas  
y sus sentidas playeras*

[...]

*Manuel cantó unas playeras  
que hicieron derramar lágrimas  
a las vecinas del barrio  
y a las dueñas de su alma;*

[...]

*Trajo Asunción la guitarra  
y entonó unas seguidillas,  
y unas playeras, que pienso  
que si llegaron arriba,  
y las oyeron los ángeles  
bailaron sin zapatillas.  
Y ¿qué diré cuando en blanco  
ella los ojos ponía,  
y por un cuarto de hora  
lanzaba un ay con fatigas?  
Que al oírla y al mirarla,  
como yesca pecho ardía,  
y el alma se requemaba,  
y el corazón se hacía trizas.”<sup>98</sup>*

José Velázquez Sánchez describe en 1849 lo acontecido en un baile de candil, donde hacen aparición las playeras melancólicas:

“[...] Aquí se ha destinado un puesto de preferencia al *cantador*, al artista filarmónico, al trovador del pueblo, al rey de la fiesta: *el cantaor* es la verdadera notabilidad de toda jarana: cuando entona la caña, sus melancólicas cadencias vibran en el alma de todos los espectadores, y la dan esa languidez suave, que tanto favorecen al amor: cuando las playeras; un sentimiento melancólico se apodera de todos los corazones: cuando los polos, y jarabes, una alegría bulliciosa sigue a cada equívoco a cada final de la frasecilla [...]”<sup>99</sup>

Ortiz nuevo nos muestra datos de cantaores que molestan con sus playeras a los vecinos de una plaza sevillana:

---

<sup>98</sup> Imprenta de la correspondencia de España, Madrid, 1869, 2ª Ed. Págs. 52, 108 y 131.

<sup>99</sup> En “Costumbres, caracteres, estilos, fiestas y espectáculos”, págs. 26 y ss., dentro de la 3ª parte del libro *Glorias de Sevilla* de V. Álvarez Miranda, Carlos Santigosa editor, Sevilla, 1849.

“CASINO FILARMÓNICO.- Se han personado en nuestra redacción varios suscriptores, vecinos de la plazuela de Villacís, a rogarnos que demos gracias en su nombre a los socios y dueños de cierta taberna que existe en ella, por los amenísimos ratos que les proporcionan, desde las siete de la mañana hasta las diez de la noche los cantaores con su cante, playeras y demás trozos de música escogida, turban el sosiego de la vecindad. Dicen los interesados y nosotros con ellos, que si bien lo poco agrada lo mucho enfada, y que como es mucho y muy mucho el ruido que en tal casino filarmónico se hace, bueno fuera que la autoridad hiciera entender as aquella reunión cómo el vecindario es acreedor a que se respete su sosiego y comodidad.

*El Porvenir*, 26 de enero de 1861”<sup>100</sup>

Semejantes críticas aparecen en el periódico satírico *El Tío Clarín*:

“En Inglaterra acaba de sancionarse una nueva ley sobre músicos ambulantes, autorizando a todo ciudadano pacífico a hacerlos callar, cuando los consideren incómodos.

¡Qué retrógrados son los ingleses! Que vengan aquí y aprenderán a ser libres.

¡Bueno sería que cuatro o cinco individuos no pudiesen gritar y alborotar cuando así les plazca, y que media docena de borrachos se vieran privados del placer de reunirse en una taberna y atronar con sus *polos, soleares, seguirillas*<sup>101</sup>, etc. etc. molestando al vecindario, no dejando descansar a los enfermos, ni sosegar a los que tienen su cabeza parecida!

*El Tío Clarín*, 29 de agosto de 1864”<sup>102</sup>

Ya en la década de los setenta, Julián de Zugasti, en lo que parece una juega flamenca heredera de los anteriores bailes de candil, relata:

“[...] En la mitad de un testero de la mencionada galería se habían instalado tres tocadores, que tañían sus vihuelas con notable habilidad y soltura. Junto a ellos se veía gran número de mozas, vestidas lujosamente a su modo, y que de vez en cuando, hacían con palmadas el son, como ellas decían, y entonaban sus amarteladas coplas, trinando como calandrias, y quedándose a veces, como adormidas, y columpiándose en los quejumbrosos *gorjeos* de sus apasionadas *playeras*. Entre éstas, que cantaban *a lo flamenco*, llamaba la

---

<sup>100</sup> ORTIZ NUEVO, José Luis: *A su paso por Sevilla*, Biblioteca de Temas Sevillanos, Ayto. de Sevilla, 1996.

<sup>101</sup> Aquí parece que se refiere a la variante flamenca. Aunque no la nombren como seguidilla gitana o playera, por el contexto no creemos que se trate de una seguidilla común.

<sup>102</sup> *El Tío Clarín*, periódico satírico, chismoso, entretenido y pendenciero, Año I, lunes 29 de agosto de 1864. Consultado en el Fondo Antigo de la Universidad de Sevilla [http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/3398/203/el-tio-clarin-periodico-satirico-chismoso-entremetido-y-pendenciero/](http://fondosdigitales.us.es/fondos/http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/3398/203/el-tio-clarin-periodico-satirico-chismoso-entremetido-y-pendenciero/)



atención una jovencita gitana, cuyo timbre de voz era tan sonoro, y a la par tan suave, que conmovía de un modo tan profundo, como indescribible.”<sup>103</sup>

Formas flamencas practicadas entre otras por una gitana; maneras que este mismo autor describe asociadas a “lo gitano”, dentro de la “Introducción” del primer volumen, en un diálogo que transcurre en Villa del Río (Córdoba):

“ –Vamos, militar, eche usted una playerita *a lo gitano*, porque sepa usted que yo me muero por las coplitas flamencas, dijo una moza morena con voz de almíbar, entornando graciosamente sus hermosos ojos negros, dando palmadas, y zapateándose con descocado contoneo.

–¡Qué playeras, ni qué niño muerto! exclamó el ex-presidario, con grandes muestras de enojo!”<sup>104</sup>

En el capítulo XIX del tomo II, un observador contempla cómo *El Vito* es modulado con cadencias musicales típicas de las playeras:

“[...] el tañido y danza del vito encierra algunas caídas y modulaciones, propias de las playeras, cantar quejumbroso y amartelado, y de ésta semejanza, por más que fuese remota, Pepita sabía sacar tan extraordinario partido, que casi cambiaba por completo la expresión del vito, sin dejar de ser la misma danza, y en esto precisamente consistía el arte y el mérito de la sin par jerezana, ramillete precioso, en su línea, de los más variados é inimitables talentos.”<sup>105</sup>

La bailaora Pepita es descrita anteriormente con su vestimenta:

“Pepita vestía muy a lo flamenco, y llevaba un traje corto de seda, color de amaranto, con agremanes verdes, luciendo sus robustas piernas y sus pequeños pies, calzados con zapatitos de raso negro, de baja escotadura y primorosamente adornados con una especie de dalia, formada de cinta carmesí. Cubría sus hombros, dejando ver su garganta y los mórbidos contornos de su seno, un magnífico pañolón de Manila, de color de caña, vistosamente bordado de pájaros y flores, y anudado por detrás a su cintura con indecible gracia y desgaire.”

Benito Pérez Galdós (1843-1920) recrea las distracciones de la frívola aristocracia isabelina en el episodio nacional *O'Donnell*<sup>106</sup>; en su relato varios *dandys* aristócratas visitan la casa de Teresa luciendo:

---

<sup>103</sup> ZUGASTI, Julián de: *El bandolerismo, estudio social y memorias históricas*, 1876, Madrid. Tomo II, págs. 121-3.

<sup>104</sup> Ob.Cit. Tomo I. Pág. 217.

<sup>105</sup> Tomo II. Págs. 184-5.

<sup>106</sup> Leopoldo O'Donnell y Joris (1809 –1867) fue un noble, militar y político español.

“[...] Allí estuvieron hasta media noche, charlando, contando cuentos andaluces, consumiendo la manzanilla y otras bebidas de que tenía Risueño grande acopio en aquella casa. Resistieron a cenar: tan repletos venían del comestaje en la Alameda; pero bebían, algunos moderadamente, otros empujando de lo lindo, sin embriagarse o sólo poniéndose alegres y decidores. Risueño cogió la guitarra, y tras un prelude de *ayes y jipidos lastimosos*, se arrancó el hombre con *playeras*. No lo hacía mal: alguno *le jaleaba con palmaditas*; Beramendi tenía más sueño que ganas de música. Las doce serían cuando desfilaron dos, quedando solos Facundo y el compañero que, como él, traía ropa y sombrero al estilo de la tierra de María Santísima. Era un caballero joven a quien las aficiones a *la jácara* y a las *cañitas* no privaban de la exquisita distinción en sociedad.”<sup>107</sup>

Galdós comenzó a publicar los *Episodios Nacionales* en 1873. Este relato salió a la luz en 1904 y se halla en la cuarta serie (1902–1907), que se desarrolla entre la Revolución de 1848 y la caída de Isabel II en 1868. Aunque el autor relata hechos no vividos en primera persona, nos da datos muy interesantes e importantes sobre la música, cantos que sí debió conocer o vivir en su tiempo. Aquí la *playera* sí tiene un carácter que nos recuerda a la variante flamenca, es un “jipido lastimoso” adornado con “ays”, y acompañado con “palmitas”, puesta en boca de un joven aficionado a la *jácara* y a las “cañitas”. Quizás se refiera a las “cañas”, cantos afines a las *playeras* como dijo Gevaert a mediados del siglo XIX, ¿o sería al vino servido en cañas?

Al respecto de descripciones de contenido musical, escribe Mariano Soriano Fuertes en 1855:

“[...] las canciones características de los cristianos por su aire alegre y modulación variada, constituyeron el carácter de la música española; como lo demuestran los Villarros, Villolas, Mayas, Gallardas, Gigas, Pabanas (sic), Gaitas Gallega y Zamorona, y otras muchas canciones tanto Lusitánicas, como castellanas y catalanas de aquellos tiempos; todas ellas muy diversas de las propiamente judías y árabes por su modulación y aire, como se puede observar si se cotejan las *Jácaras*, *Polos*, *Playeras*, *Cañas*, y otras canciones arabescas que se cantan hoy en España, (aunque con aire y compás español,) con las que dejamos referidas, y con otras muchas de las cuales da noticia el marques de Santillana en su carta<sup>108</sup> al condestable de Portugal”<sup>109</sup>

Soriano Fuertes, músico de sólida formación académica, sitúa a las cañas, polos, *playeras* y *jácaras*, como estilos de herencia árabe bajo compás español; estamos ante otra descripción semejante a las anteriores y de importancia preflamenca. Este autor publicó una composición titulada *Las playeras* en 1872 (aunque pudiera ser de los años

---

<sup>107</sup> PÉREZ GALDÓS, Benito: *O'Donell, Episodios Nacionales, Cuarta serie*, Madrid: Obras de Pérez Galdós, 1904 (Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello). Pág. 280. La cursiva es nuestra.

<sup>108</sup> Se refiere al *Proemio de las obras del Marqués de Santillana*.

<sup>109</sup> *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850, Tomo I*, Madrid 1856. Págs. 85-6.

sesenta<sup>110</sup>), con letra del propio autor y uso de modos melódicos que recuerdan al flamenco, con segundas aumentadas, y un ritmo que no es exactamente el de la *seguriya* flamenca, aunque alguna relación tiene.

En 1852, Gevaert recoge<sup>111</sup> las *playeras* y las *cañas* como los “cantos propiamente dichos”, dentro de lo que él considera un origen árabe de la música popular de Andalucía; cantos que separa de los “aires de danza” como eran los fandangos, rondeñas y malagueñas. Por las descripciones de Gevaert, parece que estos dos cantos aunque no eran iguales, musicalmente tendrían características similares:

“Tienen un compás muy indefinido. Empiezan siempre con una nota alta sostenida por el cantaor según su gusto; los versos van descendiendo, acompañados de muchas notas pequeñas y gorjeos que el cantaor sostiene mientras tiene aliento; según la tradición, no se le permite cobrar aliento antes de terminar el verso.

Siempre comienzan por una nota elevada, que el cantor sostiene y va bordando a su albedrío; todas las frases son descendentes y la melodía queda anegada por un diluvio de pequeñas notas y de trinos (o de hipidos, más bien). Esta circunstancia hace muy difícil su notación”.<sup>112</sup>

“La tonalidad de estas piezas no guarda relación alguna con nuestros modos mayor y menor; sus cadencias finales se aproximan a los modos tercero y cuarto del canto llano”.<sup>113</sup>

Hablando sobre el repertorio de cantos en su totalidad, incluyendo los que se utilizan en los aires de danza, nos dice:

“Algunos intervalos se ven frecuentemente afectados de accidentes, ya que se dan transiciones muy bruscas a los tonos de do, de sol o de fa. La entrada de la *copla*, por ejemplo, se realiza siempre mediante una modulación que resulta de un efecto certero si es abordada limpiamente”.<sup>114</sup>

Estos eran los giros vocales que poseían el polo, la caña, y las *playeras* por aquellos tiempos, o sea el “canto andaluz”, los mismos que tendrán los cantos flamencos que irán surgiendo, como serán las serranas, livianas, soleares, *segurías*, tangos y bulerías que se basan en el *modo frigio* en su construcción melódica.

---

<sup>110</sup> La Biblioteca Nacional (MP/1805/73) no pone fecha, sin embargo Celsa Alonso en *La Canción Lírica*...pág. 249, informa que se publicó en 1872 en una colección de ocho números titulada *Los cantares de mi patria*, pero que debido entre otras razones a las dedicatorias de las piezas y su “andalucismo más depurado”, pudieran ser de la década de los sesenta. La veremos más adelante.

<sup>111</sup> SNEEUW, Arie C.: “El Flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert”. *Revista de Flamenco Candil* n° 74, Marzo-Abril 1991.

<sup>112</sup> *Ibíd.* Pág. 663.

<sup>113</sup> *Ibíd.* Pág. 664. Lo que vendría a ser un *modo frigio*, el más característico del flamenco.

<sup>114</sup> *Ibíd.*

Sobre su armonía nos dice:

“En cuanto a sus secuencias melódicas, la mayoría no comporta ningún género de armonía y todos aquellos que han conservado la auténtica tradición, las cantan limitándose a marcar el ritmo con pequeños golpes, sea sobre la caja de la guitarra, sea en el hueco de las manos”<sup>115</sup>.

Respecto al ritmo, dice de las cañas:

“Las *cañas* son melodías de un ritmo muy poco determinado”<sup>116</sup>

Aparte de Gevaert, otros compositores utilizarán la terminología “*caña* o *playera*” en alguna de sus obras, tal es el caso de Manuel Fernández Grajal en una pieza titulada “*Playera o Caña*”. Apareció en el *Álbum de aires populares españoles*, de 1866. Posee musicalidad cercana a la *seguriya* por su tonalidad y ritmo, aunque todavía está lejos de la forma flamenca<sup>117</sup>.

A este respecto, hay que tener en cuenta lo que decía Pepe el de la Matrona, cuando se refería a que a finales del XIX cantar *playeras* era sinónimo de cantar “*jondo*”, cantar “*flamenco*”.

También tenemos una descripción de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) en su obra *Viajes por España*, donde describe una *caña* que nos recuerda a la *playera*; aparece en “*La granadina*”:

“[...] aquí tañendo las castañuelas, y bailando, verbigracia el *Vito*; allí cantando, al son de sus palmas, la apasionada *Soledad*, o entonando, con lágrimas en la voz, sin ¡palmas y con suspiros!, la *Caña* quejumbrosa y lastimera”<sup>118</sup>

Aclara el autor que esta monografía se publicó en *Las mujeres castellanas portuguesas y americanas*, editado por Miguel Guijarro<sup>119</sup>. En la BNE se conserva con la signatura 1/38322 una edición de la misma que datan entre 1872-6. Hay que tener en cuenta que este autor es granadino, por lo que la información musical lo más seguro es que sea de primera mano.

También la describió en un artículo aparecido en *El museo Universal* el 15 de junio de 1859:

---

<sup>115</sup> Ibíd. Pág. 665.

<sup>116</sup> Ibíd. Pág. 666.

<sup>117</sup> También la estudiaremos más adelante.

<sup>118</sup> ALARCÓN, Pedro Antonio de: *Viajes por España*, Imprenta de A. Pérez. Dubrull, Madrid, 1883. “*La granadina*”, pág. 206.

<sup>119</sup> Ibíd. Pág. 199.

“[...] percibid entre los platillos y las castañuelas los cadenciosos acordes del fandango, o al son de la solitaria y balbuciente guitarra, absorbed la apasionada *rondeña*, la patética *caña*, la gemibunda *playera*, esos cantos eternos e infinitos [...]”<sup>120</sup>

En esta misma edición aparece otro artículo llamado “Un paseo por el Riff”, donde se describen cantos africanos que el autor Torcuato Tárrego cree semejantes a los andaluces:

“Lo que canta es una *playera*, una *caña*, una *rondeña*, un *fandango*, no sujeto a reglas, sino a los caprichos de la fantasía; pero a pesar de todo es tan rico aquel tesoro de música, es tan *africana* aquella copla [...]”<sup>121</sup>

Cañas y playeras de nuevo aparecen en un poema de J. M. de Andueza titulado “ESCENAS ANDALUZAS. CURRA o los guapos de Triana”, aparecido en el *Semanario Pintoresco Español* de el 22 de agosto de 1841. En él se describen a dos hombres “de rompe y rasga”: Paco y el Tuerto, que asisten a un baile de Candil que acaba en pelea y navajazos:

“  
II  
Zambra y jaleos escuchan,  
y hombres salen y hombres entran  
en una casa que ruina  
promete de puro vieja.  
En medio de aquel barullo  
otro instrumento no suena  
que el instrumento español,  
la remendada vihuela:  
la que el alma hace dar brincos,  
y es alma de toda fiesta;  
la que el salero conmueve  
de todas las majas bellas;  
la que incita a los amantes  
cuando bailan la *rondeña*;  
la que hace pecar a un Santo  
en la *caña* y las *playeras*,  
el ídolo de los *crudos*,  
de los baberos la hacienda.  
Ni una ventana se ve  
en toda la casa abierta,  
mas que hay baile nadie duda,  
porque se oyen castañuelas  
[...]

<sup>120</sup> “Mapa poético de España” en *El museo universal: periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles, Año tercero*, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Madrid, 1859. Pág. 91.

<sup>121</sup> *Ibíd.* Pág. 166.

Aquí de Dios, en la sala  
 se amontonan las parejas.  
 ¿Qué toco el músico dice?  
 – La Sevillana. – Puez, ca.  
     Y empieza la *sevillana*,  
 y en tanto *la pava pelan*  
*Paco y la Curra*, y en tanto  
 el *Tuerto* todo lo observa.  
     [...]  
     Son tus ojos luceros  
 y en ellos vivo,  
 y el corazón me abrazan  
 cuando los miro.  
     Y aquí está el arte,  
 que me dan muerte y vida  
 solo al mirarte  
     [...]<sup>122</sup>

No podemos decir mucho sobre el carácter musical de la caña y la playera de este relato, pero el que aparezcan juntas hace que las relacionemos musicalmente.

Junto a las playeras y la caña, hace aparición ahora el polo en un escrito del actor D. Juan Lombía de 1845, quien se queja además de la mala adaptación de estos aires populares a la escena:

“[...] *Las Playeras*, cuya música tiene un acento melancólico como las cañas y los polos, tienen cierta languidez meridional [...] Este ramo [cantos y bailes populares] está bastante descuidado en España por los que lo dirigen: no se atiende a la propiedad de la escena, por lo cual se ve bailar el Bolero en un salón regio y las Playeras en una sala o recinto cerrado. Tampoco se tiene cuidado de que dominen en la orquesta los instrumentos más característicos, como los panderos y otros que bien combinados darían el respectivo colorido local a todos. Pero con lo que más los desvirtúan es con privarles del canto o la copla que en ellos se conserva en el pueblo siempre y que es el alma de la mayor parte. Nuestros bailes o canciones forman una música característica muy atendible; y digo bailes o canciones, porque en España casi no hay baile que no tenga su canción, o canción que no tenga su baile, desde la más alegre Jota hasta las Playeras y Cañas más melancólicas”<sup>123</sup>

<sup>122</sup> *Semanario Pintoresco Español, Segunda Serie, Tomo III, 1841*. Pág. 265 y ss.

<sup>123</sup> *El Teatro, origen, índole e importancia de esta institución en las sociedades cultas. Títulos de gloria con que cuenta la nación española para cultivarla con empeño. Causa principal de la anterior decadencia del teatro español y del abandono en que se halla actualmente; necesidad de organizarle; vicios de que adolece en el día; medios de estirparlos. Bases para una ley orgánica que fomente los progresos del teatro en todos sus ramos, sin gravar al erario*. Imp. De Sanchiz. Madrid, 1845. Faustino Núñez publica las páginas 109-114 en el Blog *El Afinador de noticias*, entrada del 8 de mayo de 2011. También se encuentra digitalizado en la BNE. Sig. T/9815.



Este texto señala la cercanía musical entre el polo, la caña y las playeras: los tres melancólicos y con su baile, aunque musicalmente no fuesen exactamente lo mismo; y debieron pasar por aires semejantes para muchas de las personas que se acercaron a lo popular, entre ellos los viajeros extranjeros y costumbristas. Lo que es más interesante de este texto, es la crítica sobre la mala adaptación de los aires populares y su desvirtuación en la escena, entre otras cosas, al “privarles del canto o la copla que en ellos se conserva”. Parece que en el teatro cercano a mediados del XIX, y anteriormente, lo que se ponía en él como cantos y danzas populares no responde con fidelidad a lo verdaderamente popular. Esto coincide con lo que venimos diciendo sobre una práctica de aires populares en la escena, formas más académicas y rígidas, y otras en los verdaderos ambientes de origen, más libres y fieles a su naturaleza: “la auténtica tradición” que decía Gevaert.

Amós de Escalante (1831-1902), describe una playera junto a una malagueña en la obra *Del manzanares al Darro* (1863); lo hace con detalles musicales que nos recuerdan al estilo triste y quejumbroso de la variante flamenca:

“Sin ser Cádiz el centro de placer y disolución que Childe Harold cuenta, ha debido haber siempre en ella mucha gente de jácara y bureo. Pruébanlo los ventorrillos de Puerta de Tierra. Esos ventorrillos son un pueblo, y pueblo considerable, extendido a lo largo de la lengua de arena que une la ciudad a la isla. Manos perseverantes e industrias han fertilizado aquella arena; entre los tarajales y las higueras chumbas blanquean casitas de campo rodeadas de amenos vergeles; la parroquia de San José domina con sus torres gemelas aquella desbandada muchedumbre.

Cada ventorrillo es tienda, figón, taberna y otra porción de cosas. A la sombra de un seto vivo o debajo de una parra enana tienden su campo los parroquianos: pescado frito es la base de la merienda, y la mayor parte de las veces su todo; pululan alrededor los vendedores de *bocas de la isla*, de *camarones*, y otros aguzadores del apetito e incentivos de la sed. En algún grupo se oye rasgar una vihuela, y a poco rato un largo y plañidero alarido anuncia la *playera* o *malagueña*; suelta el cantor el torrente de su garganta y entona uno de esos cantares tan lánguidos, llenos de melancolía y dulzura. Sobre la letra vuelve el ¡ay! y el estribillo, toman el compás los circunstantes y jalean las coplas con las palmas de las manos. Este acompañamiento ya no cesa. Cada aficionado de la rueda se arrima al del *instrumental* y echa su copla. Mientras ésta dura se apaga el ruido de manos; pero sin cesar del todo, y al llegar al estribillo aprieta de firme y con él el rasgado de las cuerdas.

Esta música ejerce singular prestigio. Al principio parece monótona; luego se advierte en ella un sentimiento profundo, una tristeza nostálgica y contagiosa; vibra en medio de la alegría y la broma, y no es alegre ni arrebatada; pero se hace oír. ¡Oh! ¡Se hace oír!..., y va poco a poco penetrando el alma y la envuelve en su melodía llorosa; yo ignoro la nacionalidad originaria de ese canto; pero no tendría dificultad en creer que procede de los primeros árabes invasores. Hay en ella algo que recuerda las penas de la ausencia; quizás aquellos soldados, como los hebreos cautivos en las orillas del Eúfrates, desde

las costas andaluzas tendían la vista por el mar inmenso y lloraban la patria y el hogar, abandonados allá [...]”<sup>124</sup>

En este caso, parece que tras cada copla se interpretaban unos estribillos jaleados con las palmas y a compás, cesando en intensidad cuando comenzaba una nueva copla interpretada por cualquiera de los asistentes. Y no eran cantos alegres, sino tristes, nostálgicos y monótonos. Parece que la playera tenía un estribillo de forma semejante a polos y cañas, con un aire más vivo.

En época anterior al libro de Demófilo y Schuchardt, Gutiérrez de Alba recoge veinte coplas de “*PLAYERAS o seguidillas gitanas*”<sup>125</sup>, apareciendo en mayúscula y como título principal la “*PLAYERA*”, dejando claro con una letra de menor tamaño que también se conocían por entonces como seguidillas gitanas. Las letras recogidas son flamencas cien por cien:

*¡Detrás del carrito  
lloraba mi madre!  
la pobrecita,  
no lloraba agüita  
¡que lloraba sangre!*<sup>126</sup>

Igualmente, José María Sbarbi (1879) antepone el nombre de “*Playeras*”<sup>127</sup>, describiéndolas musicalmente de forma similar a Gevaert –ritmo casi libre y *modo frigio* melódico– identificando a la seguidilla gitana con este canto, incluyendo algunas coplas, y haciendo derivar el término de una corrupción de “*plañidera*”:

“LAS *PLAYERAS* [...] Cuéntase de un mozolejo andaluz, que hallándose en tierra extraña, dominado por el cansancio, o tal vez por la nostalgia, se tendió en el suelo, y se puso a tararear en voz bastante baja [...] unas *playeras* o *seguidillas gitanas*, que por ambos nombre es conocido este canto. Acertaron a pasar cerca de él unos caballeros, y pensando estos que se hallaba acometido de alguna dolencia, le preguntaron que por qué se quejaba [...] «¿Qué he de tener, cuerpo de tal? Que estoy ensayando unas *playeras* de mi tierra, para que no se me olviden» [...] la *playera*, siempre patética en la letra, y no menos en la música, que reviste, derrama tierna melancolía en el corazón de los circunstantes. Cierta que todo concurre en ella a operar tan mágico influjo, pues lo sentimental de su tonalidad en modo menor, junto con la terminación de las cláusulas en la 4ª inferior; la vaguedad o ausencia casi absoluta de su ritmo; el estrecho círculo en que modula su canto, lo cual comunica cierto aire monótono a su melodía; y sobre todo, el sentimiento que, por punto general,

<sup>124</sup> ESCALANTE Y REY, Amós de: *Del Manzanares al Darro*, Madrid, 1922. Pág. 169. 1ª Ed. 1863.

<sup>125</sup> *El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares*, Gaspar Editores, Madrid. Edición facsímil consultada de Maxtor, Valladolid, 2006. En la BNE indican la fecha de 1890 entre interrogaciones, pero probablemente sea anterior. Gregorio Valderrama propone una fecha ca. 1870, en Ob.Cit. Pág. 143.

<sup>126</sup> También aparece en una partitura de Modesto y Vicente Romero titulada *Playera* de ca. 1910. Hablaremos de ella más adelante.

<sup>127</sup> Así lo hará también en alguna ocasión Schuchardt en 1881: “El aire típico y más célebre del cante flamenco es la *PLAYERA* o *SEGUIDILLA GITANA*”. Ob.Cit. Pág. 55.

respira la letra [...] Por ser singular en todo este género de poesía, lo es hasta en la combinación de sus versos; pues constando el 1º, 2º y 4º de seis pies, el 3º es endecasílabo. Sirvan de ejemplo las siguientes:

*A llorar mis penas  
me fui a un olivar;  
olivarito más desgraciaito  
en el mundo habrá.*

*Cuando yo me muera,  
tan solo te encargo  
que, con la cinta de tu pelo negro,  
me amarren las manos.  
[...]*

Ahora bien: ¿pueden darse ayes más lastimeros y desgarradores que los que acabamos de contemplar, exhalados al son de la guitarra, que es la lira del poeta pueblo andaluz? [...] yo creo [...] que el nombre de *playera* es una corrupción de *plañidera*, introducida por el pueblo, de que tenemos hartos ejemplos en la infinidad de palabras de nuestra lengua, estimulándome a pensar así el carácter triste, melancólico de una vez, que distingue a este linaje de canción y poesía popular andaluz.”<sup>128</sup>

A propósito de la existencia de playeras de diferente carácter, y en descripción semejante al anterior relato de Sbarbi, Faustino Núñez localiza un artículo aparecido en *La Vanguardia* de Barcelona el 2 de octubre de 1886, donde en el barrio del Perchel de Málaga se cantan unas “dolorosas” playeras, y además se cita a una artista flamenca que canta y baila “playeras” en Francia que es un primor:

“La boga que ha obtenido Carmen en el Eden-Theatre ha hecho concebir la idea a un empresario de hacer venir a París este invierno una compañía de cantadores y bailadores del género flamenco. De ella formará parte una jovencita sevillana, que baila y canta playeras que es un portento. A propósito de playeras, voy a referir un chasco que me sucedió en Málaga, hace algún tiempo.

Pasaba yo al anochecer por la calle del Perchel, y oí unos ayes y unos lamentos que partían el corazón. Me paré y descubrí un hombre decentemente vestido, con capa y sombrero calañés, que echado sobre el escalón de un portal, se quejaba amargamente, sin dejar en prorrumpir en repetidos y prolongados ayes que indicaban un profundo padecer. Lleno de compasión, me acerqué al infeliz, que continuaba murmurando un lastimoso ¡ay! y le dije:

–Buen hombre ¿qué tiene usted?

–Ay me contesta larga y dolorosamente

–Ya veo que sufre usted mucho. ¿Quiere usted que vaya a buscar un médico? A estas palabras el hombre se levanta y me contesta:

–Jesú! ¡un méico! y ¿pa qué?

–¿Pues no está usted enfermo?

<sup>128</sup> *La Enciclopedia*, 1879, págs. 42-43.

–Oyes, no seas esaborío; pues no ves que estoy ensayando unas playeras?

Y siguió del mismo modo con sus ayes, y concluyó entonando unas playeras, que ni el mismo Lázaro”<sup>129</sup>

Una reseña de 1848 en la representación de *La Verbena de S. Juan en Sevilla*, sitúa a las playeras como baile en pareja:

“[...] en esta pieza se cantará por el Sr. Pardo y se bailará a su vez por diversos grupos de parejas las Playeras, las Mollares, La Gallegada y el Fandango.”<sup>130</sup>

Lo que es un reflejo de cómo bajo coreografías de escuela bolera se codificaban todos los bailes populares. En este caso desconocemos la música, pero seguro que no estaría muy lejos de otros pasos boleros, lo que confirmaría nuestra sospecha de la existencia de una variante teatral que pudo popularizarse a partir de su puesta en el teatro por profesionales del baile académico. Esto conlleva un carácter musical distinto en la interpretación, ya que la forma flamenca asociada con la seguriya es muy diferente, aunque repetimos que en un momento histórico anterior, musicalmente pudieron tener un origen común en un estilo de finales del siglo XVIII basado en la *cadencia andaluza* como armonización de cantos en *modo frigio*.

Ya en el siglo XX, sobre la musicalidad de las playeras, el polémico Julián Ribera dijo al respecto:

“Otra clase de melodías populares se oyen, especialmente, en la Andalucía actual, que se denominan *playeras*. En las así llamadas por los coleccionistas de esa música, se observa que son melodías de composición muy sencilla: predomina una nota, la del segundo grado menor, y cuando se sale de ella, se pasa, mediante escalas, adornos o gorjeos, a la 5ª del tono como cadencia. Esta sencilla marcha se fraguó, sin duda, por imposición de la alternativa de los acordes de la superdominante y la dominante. Melodías iguales menudean en *Las Cantigas*, v.gr. núms. 13 y 262.”<sup>131</sup>

Pero volvamos más atrás en el tiempo. Hemos querido dejar para el final los estudios del profesor García Matos, quien descubrió una partitura de unas playeras de 1820 que él relacionó con la seguriya flamenca, y que calificó de “gitana”. Ésta aparece en el número “*Las Plañeras*” de la obra “*La Máscara Afortunada*” del Maestro Neri:

---

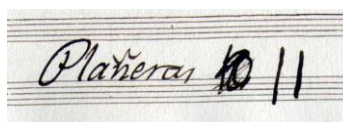
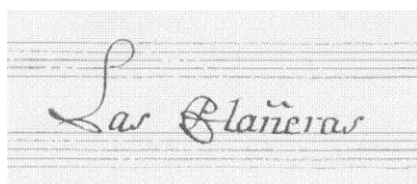
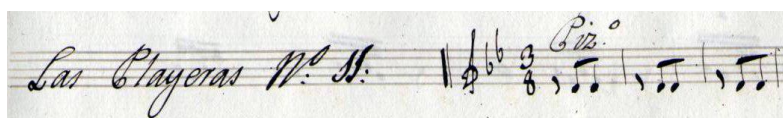
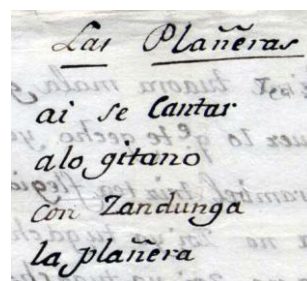
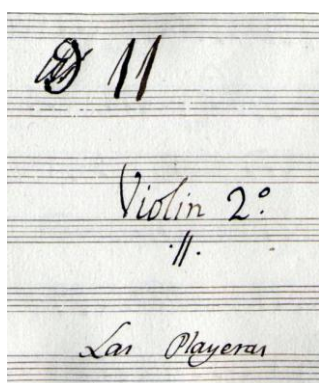
<sup>129</sup> Blog *El afinador de noticias*, entrada del 9 de septiembre de 2011. Puede que se refiera a un longevo Lázaro Quintana, célebre cantaor isleño del XIX de la generación del Fillo, que ya en 1847 se le calificaba de “cantante flamenco”, ver la entrada del 25 de marzo de 2009 en el Blog *Flamenco de Papel*.

<sup>130</sup> Blog *El Afinador de noticias*, entrada del 19 de septiembre de 2011. La noticia apareció en el diario *El Observador de Madrid* el 24 de junio.

<sup>131</sup> RIBERA, Julián, “La música de los Minnesinger y sus relaciones con la popular española”, en *Disertaciones y opúsculos*, Imp. de Estanislao Maestre, Madrid, 1928. Pág. 87.

“[...] que se guarda en la Biblioteca Municipal de Madrid, y que no había dado con su música (la de la *playera*) en la lectura del volumen que, con apariencia de guión de dirección, manejé [...] no mucho después [...] encontré la música de tales *pañeras*; figuraba en papeles aparte en que al principio no reparé, y constituye añadidura que a la ópera se hizo en España al introducir gitanos y gitanas en una escena de baile de máscaras que en la obra cuenta. El documento es precioso, pues supone el primer verdadero ejemplo, y lejano en tiempo, de la melodía de una *siguriya gitana*. Sus caracteres musicales son, puede asegurarse, flamencos cien por cien.”<sup>132</sup>

Sobre este número musical Blas Vega aportará algún dato más, diciendo que “las pañeras” tiene participación orquestal y en uno de sus márgenes pone: “Contradanza y sigue música de jitanos y jitanas”, lo que nos hace pensar en que puede ser representativo de que en aquella época, esta forma de canto sería frecuentemente cultivada por ellos. El profesor García Matos aclara que la escena de gitanos no forma parte de la obra original, siendo un añadido que se hizo en España en 1820 para la escena de baile de máscaras<sup>133</sup>, lo más seguro que para adaptarla a los gustos nacionales y darle un color local. Toda esta información parece sacada de la *Revista de la biblioteca archivo y museo*<sup>134</sup> de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, lugar donde se conserva el manuscrito de la ópera. En las partichelas, el número 9 se encuentra tachado y corregido por una nueva numeración: 11, y se titula unas veces “Las Pañeras” y otras “Las Playeras”:



<sup>132</sup> Ob.Cit. Págs. 55 y 56.

<sup>133</sup> Ibíd.

<sup>134</sup> Vol. I, Ayuntamiento de Madrid, 1954. Págs. 115-117, en la sección titulada “Evocaciones en torno a las «óperas madrileñas»”.

Esta evidencia documental avala la tesis de José María Sbarbi, Manuel García Matos e Hipólito Rossy, cuando afirmaban que la corrupción del término “plañidera” en “plañiera-plañera-playera” dio como origen un nuevo nombre para un estilo musical triste y lastimero (aunque como hemos visto antes, parece que también pudo existir de forma paralela una playera como “canto de playa” con su baile alegre y festivo).

La escena que precede al número musical es interesante por su lenguaje caló y expresiones de jaleo:

“TODOS: ¡Viva la gitana! ¡Viva!

ROSINA: Gracias señores. S’agradece a Otevé chavoitas de men calochí. A Otevé queribo menor que no sigue el jaleo que jasemo aquí. Jaleemonos.

TODOS: ¡Que siga el jaleo! ¡Que siga el jaleo!

BARÓN: ¡Que siga, y yo cantaré unas playeras!

ROSINA: ¿Hay quien cante aquí unas playeras?

BARÓN: Mangue

ROSINA: Tuza, ¡ay Jezú!, no las oiga yo. Si tú eres muy puró y muy esgalichao pa cantar las playeras. Si te fartan toiticás las tres potencias del barrio del mataero: zal, sandunga y zalero.

BARÓN: ¡Ea, pues! ¡Cántalas tú!

ROSINA: Si no ce. A mí no, hijito, qu’el machicaso jachardé de la pañi grichapesca.

UNA GITANA: ¡Cántalas arate!

ROSINA: ¡Ea, arate! Choco sobre que no cé.

OTRA GITANA: ¡Cántalas, chocherró de mis muertos! ¡Cántalas que más pasó un Debé por nosotros!

ROSINA: Por los de usté, madrecita mía, amos ayá, que chuquel que no pira cocal no avela. ¡Ea, a centarse toico el mundo! ¡Tocarme las parmitas y jalearme a tiempo!”<sup>135</sup>

Prosigue con el número musical, que como aquí vemos, se jaleaba, cosa que nos puede sorprender hoy en la seguiriya flamenca. Cuatro de las coplas cantadas en esta pieza son cuartetos octosílabos (una de temática gitana), y sólo una tiene métrica de endecha, quizás sea ésta la verdadera playera del número y responda a ello el título de la pieza, aunque recordamos que ya hemos visto algún ejemplo de playera en octosílabos:

*Sé cantar a lo gitano  
con sandunga la plañera,  
y un polo que me da gorpe  
para alivio de mi pena*

[...]

*El corazoncito  
en tan larga ausencia  
no encuentra consuelo  
la peniya negra*

---

<sup>135</sup> *Ibíd.*



Sin tener acceso a la música, todo puede hacernos creer que estamos delante de una seguiriya flamenca ya definida en 1820. La solvencia del profesor Matos como importante musicólogo es un punto a favor de ello. Aún así, nos asaltaba la duda sobre la verdadera naturaleza musical de esta playera, debido a que se “jaleaba”, y también a la aparición del término “sandunga”, que significa “gracia, donaire, salero”, y tal y como se contraponen al “cante gitano”, más bien parece que se refiere a un estilo de garbo, y no dramático. Nos preguntamos si podría ser semejante a la playera de baile que menciona Dembowsky en su viaje por España entre 1838 y 1840, y también nos intriga saber qué era exactamente lo que definía el profesor Matos como “caracteres flamencos cien por cien”, por todo ello, hemos transcrito el manuscrito que se conserva en Madrid para su análisis y cotejo con el resto de las fuentes musicales.

Resulta que, esta partitura tiene diversos tipos estróficos con los que se cantan similares patrones melódicos (aunque sus melodías no sean exactamente iguales): desde cuartetos octosílabos, hasta una endecha, lo que es significativo de que la naturaleza de la estrofa cantada no significa un cambio en el carácter musical, al menos en este ejemplo, que tiene toda la pinta de ser un número que se introdujo en la ópera para darle un carácter “español”. Y debieron estar de moda “las playeras” en la época, porque si no, no se habrían puesto. Sólo cabe destacar como diferencia musical de los diferentes cantos que la integran, un mayor desarrollo melismático en el metro de la endecha; quizás sea éste el único reflejo musical de la playera que en esta pieza pueda señalar una musicalidad especial o personal.

El carácter musical de estas “playeras”<sup>136</sup>, no es diferente a otros géneros como las cañas y polos líricos que por el teatro circulan en estos tiempos; recordemos los ejemplos de Manuel García, con los que estas playeras comparte semejantes caídas y desarrollos vocales basados en el *modo frigio*, el mismo que usa el flamenco. Igualmente sus armonizaciones son similares, con frecuentes *cadencias andaluzas* y *frigias* –incluso se remata la pieza con un aire más vivo–, por lo que cuesta distinguir qué de personal tienen estas playeras que las aleje de los polos y cañas lo suficiente como para poder llamarse así: *playeras*, cuando en la práctica no es apreciable. Quizás el compositor no es del todo fiel al estilo popular, y simplemente se inspira en algún aire que como “playeras” bailarían y cantarían el pueblo, y que él adaptó a su manera para la escena alejándose del verdadero sabor popular –tal y como se quejaba Juan Lombía en 1845–, aunque el número relata claramente una escena relacionada con la vida de los gitanos, que en tiempos debió de corresponderse en cierta forma con la realidad cotidiana.

Hay que suponer que cañas, polos y playeras fueron aires musicales diferentes, pero su adaptación al teatro quizás no era del todo fiel al estilo original. Hablaremos de todo ello más adelante, cuando terminemos de acotar todos los posibles antecedentes poético-musicales de la seguiriya flamenca y analicemos las diferentes partituras.

#### **I.4. Las seguidillas “gitanas”**

La denominación “*seguidilla gitana*” se ha venido usando desde los últimos treinta años del siglo XIX asociada a la de “*playera*” –“*seguidillas gitanas* o *playeras*”

---

<sup>136</sup> Ver transcripción musical y análisis más adelante.

– para referirse a la *seguriya* flamenca. Sin embargo, a su vez y en un tiempo anterior, parece que convivió con otra variante no flamenca que se llamó de igual forma; caso especial el de este estilo que ha creado gran confusión en el flamenco, al pensar que siempre que aparecía en algún documento el término “gitana” para la “seguidilla”, nos hallábamos ante el estilo flamenco.

Por ello, vamos a hacer un recorrido histórico por la “seguidilla gitana”, desde su aparición, hasta la localización de la primera partitura verdaderamente flamenca de esta modalidad.

Los primeros datos del término *seguidilla gitana* parecen remontarse al siglo XVIII. En un sainete anónimo de 1754, *El prioste de los gitanos*, se dice:

*“seguidillas gitanas,  
canta mi chula,  
que como ez tan gitana,  
gitano guzta*

*ay nenene,  
que tu amor gitanillo  
loco me tiene”*

Interpretándose las seguidillas en un compás de 3/4<sup>137</sup>.

Poco después, la encontramos en el sainete de Ramón de la Cruz *La pradera de San Isidro* de 1766:

“CHINICA: Bien dices, y  
canta recio, ya que cantas.  
MARIQ: Verás que ruido armo con  
mis seguidillas gitanas.

*(Canta las seguidillas, y luego sale NICOLÁS, esperezándose, en cuerpo, como de casa)*

NICOLÁS: ¡Que no has de tener un poco  
de miramiento, muchacha!  
sabes que estoy recogido  
y mueves una algazara  
y unos gritos que pudieran  
oírse desde la plaza.  
¡Cierto que es muy lindo modo!”<sup>138</sup>

Sin embargo en otra edición del mismo sainete (1843) lo que figuran son unas “seguidillas guapas”, y como personajes, los nombres de Juliana en lugar de Mariquilla,

<sup>137</sup> Datos extraídos del libro de Faustino Núñez “*Guía comentada de...* Ob.Cit. Pág. 50.

<sup>138</sup> *Sainetes de Don Ramón de la Cruz: en su mayoría inéditos, Tomo I*, edición a cargo de Emilio Cotarelo y Mori, Bailly Baillièrre, Madrid, 1915. Pág. 312. En esta edición aparece la indicación de “Fin de fiesta” bajo el título.

y Cirilo en lugar de Chinica; permanece igual el nombre de Nicolás<sup>139</sup>. Esto nos sorprende; no sabemos si quizás la edición que presenta Emilio Cotarelo en 1915 –que es la puesta por nosotros arriba– tomó como fuente alguna otra versión que escribiera Don Ramón con diferentes personajes y cantos, y que por aquellos tiempos pudo circular. Una vez leídas las dos publicaciones, hay que decir que la de 1915 figura más completa debido a que en la de 1843 las indicaciones entre paréntesis aparecen suprimidas en parte o totalmente. Sin embargo parece que la de 1843 pudiera ser la original ya que en la posterior, en un momento del diálogo entre Nicolás y Chinica al referirse a Mariquilla lo hacen con el nombre de “Juliana”:

“CHINICA:                   ¿Usted no se acuerda  
de que ya me tiene dada  
licencia de ir á bureo?  
NICOLÁS: No puede ser, que Juliana  
ha de salir”<sup>140</sup>

Lo que revela que el copista de la nueva versión (no sabemos quién) debió despistarse en la nueva escritura, que quizás respondía al simple cambio en los nombres de los personajes por alguna razón que desconocemos<sup>141</sup>; aunque nos atrevemos a pensar, si acaso el cambio de denominación en las seguidillas –de “guapas” a “gitanas” – fue por la moda a todo “lo gitano” de aquellos tiempos. Esta es la misma escena descrita en la edición de 1843:

“CIRILO:            Bien dices; y  
canta recio, ya que cantas.  
JULIANA:            Verás que ruido armo con  
mis seguidillas guapas.

*Canta las seguidillas, y luego sale D. NICOLÁS, vestido como de casa, esperezándose*

[...]

CIRILO:                   ¿Usted no se acuerda  
de que ya me tiene dada  
licencia de ir á bureo?  
D.NICOLÁS: No puede ser, que Juliana  
ha de salir.”

No se conserva la música, pero por el relato de la escena queda claro que tristes no eran, sino ruidosas y de “bulla”.

---

<sup>139</sup> Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz, don un discurso preliminar de D. Agustín Durán y los juicios críticos de los Sres. Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzzenbusch, Tomo I, Madrid, 1843. Pág. 222.

<sup>140</sup> Pág. 312 para la de 1915, y pág. 223 para la de 1843.

<sup>141</sup> Indica Cotarelo que fue impreso por Durán con variantes.

Otro ejemplo es el de *Las gitanillas* de 1770, donde aparece: “Bailad unas seguidillas gitanas, con taconeo o cantadme algún corrido”. Sin embargo nada hay en lo musical que las pueda relacionar aún con las variantes flamencas.

Durante el último tercio del siglo XVIII siguen apareciendo las seguidillas gitanas en diversas obras teatrales, en una de ellas asociadas al término “majo”: “seguidillas majas gitanas de la Sra. Caramba”, en la pieza de Antonio Rosales<sup>142</sup> *Los desconfiados*, sainete de 1767; y así hasta el último tercio del siglo XIX, que es cuando suponemos que aparecerían las primeras versiones flamencas.

En todos los sainetes y tonadillas del S. XVIII y principios del XIX<sup>143</sup>, cuando aparece la denominación “seguidillas gitanas”, “seguidillas a lo gitano”, “seguidillas de gitana”, o se hace referencia a un contexto “gitano” en ellas, nunca aparece el elemento triste o melancólico que lo pueda relacionar con la seguriya flamenca. Siempre hace alusión a un cante o baile festivo, alegre, bullanguero y ruidoso; lo que era la seguidilla en su tiempo. Simplemente eran gitanas por la temática del texto, el personaje en cuestión o el intérprete, siendo su copla la corriente seguidilla, y no apareciendo nunca el metro flamenco con el tercer verso cercano al endecasílabo.

Es extraño que Serafín Estébanez Calderón no cite las seguidillas gitanas en las escenas que vino publicando entre 1831 y 1847, quizás porque simplemente eran seguidillas sin más, ya que si hubieran tenido algo de particular creemos que las habría descrito. Tampoco menciona la playera este autor, aunque por Mesonero Romanos sabemos que El Solitario cantaba playeras oriundas de un barrio de Málaga:

“[...] con su letra estropajosa y su lenguaje macareno y de germanía, contando lances y percances a la alta escuela, o entonando por lo bajo unas playeras del Perchel”<sup>144</sup>

De las seguidillas, dice El Solitario:

“Después de esta escena tan viva, cantó el *Fillo* y cantó María de las Nieves las tonadas sevillanas; se bailaron seguidillas y caleseras, y Juan de Dios entonó el *Polo Tobalo*, acompañándole al final, y como en coro, los demás cantadores y cantadoras, cosa por cierto que no cede en efecto músico a las mejores combinaciones armónicas del maestro más famoso.”<sup>145</sup>

Y también en *Asamblea general*:

---

<sup>142</sup> Ob.Cit. pág. 153.

<sup>143</sup> Ver *Guía comentada de música y baile preflamencos...* Ob.Cit. Págs. 152 y ss.

<sup>144</sup> ROMANOS, Mesonero *Memorias de un sesentón*, Madrid, 1880, págs. 350-354. Parece ser que aparte de cantar, El Solitario también tocaba la guitarra. Siendo las playeras del barrio malagueño de “El Perchel”, es un dato a tener en cuenta como posible origen asociado a cantos de playa en la zona de la costa malagueña.

<sup>145</sup> ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín. *Escenas Andaluzas*. Facsímil de la edición de Madrid de 1847. Ed. Guillermo Blázquez, Madrid, 1983. Pág. 213.

“En las mudanzas y vueltas de la rondeña y zapateado estuvo de lo más apurado que puede verse; pero en tocando que llegaron a los éxtasis y últimos golpes de la *yerba-buena*, las seguidillas y la *Tana*, fue cosa para vista y admirada, que no para puesta aquí en relato. Ello es que el Planeta, el Fillo y toda la asamblea, clamaron en unísono y conjunto: «que había mucho de novedad y no poco de excelencia en tal bailadora, todo de manera que la ponía y encimaba sobre cualquier encarecimiento, salvo, empero, si era en contraste con la *rubilla Carmela*, a tal punto aclamada y admitida por reina del donaire y de la gentileza, y quede esto, añadieron, así sabido y asentado.»<sup>146</sup>

No observamos nada flamenco en sus descripciones, salvo la “novedad” de la bailadora y alguna posible mudanza nueva.

Sin embargo, los escritos de Serafín Estébanez Calderón –que relatan descripciones de cantes y bailes en una época preflamenca ya cercana al nacimiento del género–, sí han revelado signos de aflamencamiento en otros estilos, como el *Polo de Tobalo*, o la forma de acompañamiento de la guitarra, el uso de las palmas, etc., por lo que es significativo que no haga mención a las seguidillas gitanas, siendo éstas supuestamente uno de los estilos flamencos más influyentes en el desarrollo del flamenco, como así se ha venido sosteniendo por la flamencología. Por ello repetimos que quizás aún no tuvieran el carácter flamenco que hoy las atribuimos, y debieran ser las seguriyas flamencas de formación posterior, o provenir de otra fuente.

Mariano Soriano Fuertes describe la musicalidad de los tipos de seguidillas existentes a mediados del XIX; entre ellas, sorprende el de la seguidilla gitana:

“Hay tres clases de seguidillas, unas llamadas manchegas, otras boleras, y otras jitanas (sic). Las primeras se bailan con un compás alegre y vivo, las segundas con uno regular, y las terceras, con uno muy pausado pues es canto de sentimiento. *El bolero*, no es más que unas seguidillas menos precipitadas en su aire. Este baile llamado *bolero* es muy moderno en España, según el siguiente párrafo que copiamos de la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos* [...]”<sup>147</sup>

Según parece, a mediados del siglo XIX ya existía una modalidad de “seguidilla gitana” como “canto de sentimiento”, pero todavía no aparece la asociación con la “playera”. Si no se conservaran partituras de “seguidillas gitanas” de esta época, podríamos caer en el error de creer que esta descripción de Soriano Fuertes pueda hacer referencia a un canto patético, “jondo” incluso en *modo frigio*, el habitual en la modalidad flamenca. Sin embargo, el autor pone la música de los ejemplos aludidos en las láminas que cierran el tomo primero, y en el caso de las seguidillas gitanas no hay nada de flamenco, tenemos una simple seguidilla en *Fa Mayor*, sin giros modales o de carácter andaluz. Lo mismo ocurría con las de la comedia *La gitanilla*. No obstante, en esta publicación de 1856, el autor incluye un *canto gitano* que sí tiene carácter flamenco:

---

<sup>146</sup> Ob.Cit. Pág. 271.

<sup>147</sup> *Historia de la música española...* Ob.Cit. Pág. 187.

*“Permita la Virgen  
pongas tu querer  
en quien de desprecios  
regalos te de.”*<sup>148</sup>

Como vemos, la copla tiene tipología de playera, acercándose al hexasílabo. El tema melódico lo retoma Inzenga y lo rearmoniza publicándolo en 1874 con el mismo título<sup>149</sup>. Si hacemos caso a lo que escribe Soriano Fuertes en la partitura, lo más probable es que sea una composición propia, pudiendo partir de algún canto popular en el que se pudo inspirar. Canto de playera parece, aunque se nos torna algo cuadrulado en su melodía como para considerarlo ya una seguiriya, pero hay que tenerlo en cuenta como posible antecedente en la formación de posteriores cantos flamencos. Será estudiado más adelante.

Esta misma letra aparece en el pasillo andaluz *Lola la gaditana*<sup>150</sup> como remate de otra copla:

*“Ay, gitano, me has matao  
sin tenerme compasión  
si Dios de sal te ha sembrao  
también te dio fabricao  
de piedras el corasón.*

*Permita la Vinje  
pongas tu queré  
en quien de desprecios  
regalos te dé”*

*Lola la gaditana* fue una zarzuela en un acto compuesta por Soriano Fuertes y representada en Valencia el 7 de noviembre de 1851<sup>151</sup>, obra donde se refleja el proceso de gitanización en el habla y comportamiento de las gentes. El canto gitano que incorpora en su *Historia de la música española* pudo formar parte de esa zarzuela cuya partitura no hemos localizado.

También Varela Silvari explica las diferentes seguidillas, incluyendo la variante *gitana*:

“Hay tres clases de seguidillas: *manchegas*, *boleras* y *gitanas*. Las primeras tienen música generalmente alegre, y aire agitado; las segundas márcanse en medida moderada; y la tercera, expresando pensamientos tristes, llevan un aire algún tanto lento.”<sup>152</sup>

---

<sup>148</sup> Al final del Tomo IV.

<sup>149</sup> En *Ecos de España*, 1874. También será retomado por Nicolai Rimsky Korsakov en su *Capricho Español* de 1887. Veremos estos ejemplos más adelante.

<sup>150</sup> CARO BAROJA, Julio *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Ediciones Istmo, Madrid 1990. Pág. 322.

<sup>151</sup> Aunque su estreno puede ser anterior. En la BNE (Signatura T/23727) se conserva el texto escrito por Francisco Sánchez del Arco (n. 1816) en una edición de 1872.

<sup>152</sup> *La música popular española*. Mondoñedo, Imprenta de Hermenegildo Mancebo, 1883. Pág. 57. José María Varela Silvari (Ferrol, A Coruña 1848 - Madrid 1926) fue un importante compositor, pedagogo, musicólogo y pianista.



Parece ser que estos cantos de “sentimiento”, en las seguidillas gitanas lo fueron en su temática, lo que no obliga a que su música sea necesariamente flamenca, aunque su interpretación sea más lenta, por eso no encontramos en las partituras el *modo frigio* habitual del flamenco hasta tiempo después. La transformación musical parece que aún no se había dado, y se produjo además –creemos nosotros– en otro ambiente, no en el académico.

*Don Preciso* describe en 1799 unas seguidillas patéticas y tristes en lo musical, pero no dice que sean gitanas:

“En fin he dividido esta Colección de seguidillas en cuatro clases, la primera de coplas amorosas o serias con estribillo, para que puedan aplicarse a la música de aquellas seguidillas patéticas y tristes que comúnmente se componen por tonos de tercera menor [...]”<sup>153</sup>

Entendemos que estas seguidillas utilizan la *tonalidad menor* en su forma melódica y armonización. Quizás fuesen las antecesoras de las “seguidillas del sentimiento”, de las que luego hablaremos.

Comentábamos antes en el apartado de la seguidilla que, las “seguidillas gitanas” escritas por Mariano Soriano Fuertes para la comedia *La gitanilla de Madrid*, no tenían caracteres flamencos en su música, ni su métrica se acerca a la variante flamenca:

*Yo sé cantar el cuento  
de una gitana  
que enamoró a un mancebo  
de estirpe clara*

*Amor es loco  
y sus dulces hechizos  
lo allanan todo.*

*Ya soltó el caballero  
la espuela de oro  
y enjugó la gitana  
su tierno lloro*

*Viva su prole  
que será de dos castas  
y dos colores.*

Estas seguidillas fueron cantadas en Valencia el 12 diciembre de 1851; aparecen anunciadas como *seguidillas nuevas y seguidillas coreadas con música de Mariano*

---

<sup>153</sup> Ob.Cit. Pág. 26.

*Soriano Fuertes* en el primer y segundo acto de la “comedia NUEVA, en tres actos, original y en verso titulada *La gitanilla de Madrid*”. Los hermanos Hurtado<sup>154</sup> presentan estas partituras con fecha de 1872, que es la publicación que del editor Antonio Romero posee la Biblioteca Nacional<sup>155</sup>, apareciendo bajo el título de *Seguidillas gitanas*, sin embargo son mucho anteriores (1852)<sup>156</sup> y evidentemente nada flamencas. Muchas de las piezas más famosas de obras teatrales se siguieron publicando sueltas posteriormente; también en colecciones de canciones de tipo “nacional”, o arregladas por otros músicos, como fue el caso de Isidoro Hernández. Habría ahora que preguntarse el por qué del cambio de denominación de “nuevas” y “coreadas”, por “gitanas”; lo más probable es que como dijimos antes, en el caso del sainete *La Pradera de San Isidro*, se deba a motivos comerciales y a la moda y fascinación que por todo lo “gitano” había en España y en toda Europa<sup>157</sup>.

También nos sorprende que por estas fechas, Gevaert<sup>158</sup> no hable de las seguidillas gitanas, estando este músico capacitado para reconocer afinidades musicales como las constatadas entre las playeras y las cañas. Las descripciones musicales que da sobre estos dos cantos coinciden con lo que conocemos como *modo frigio*, siendo éstas una fuente musical que seguro utilizaron los flamencos. Por ello, creemos que la variante flamenca de la seguidilla gitana no existía aún, ya que con las partituras de “seguidillas gitanas” que se conservan del siglo XIX ocurre similar efecto que con lo comentado en el teatro, nada hay en ellas que nos recuerden al estilo flamenco todavía.

En fecha posterior, y ya en época del Café Cantante, Tomás Damas tiene unas “seguidillas gitanas” en la obra *La gracia macarena. Fantasía fácil de aires característicos puesta para piano* de 1875 (BNE MP/520/50), con ritmo de seguidilla en *Re Mayor*, nada flamenco. Se indica moderato en el tiempo<sup>159</sup>.

Volviendo al escrito anterior del profesor Manuel García Matos sobre “las playeras” de 1820, hay que decir que, este autor, al usar la terminología “*siguiriya gitana*”, parece que asume o considera que la seguiriya flamenca es de origen gitano. Generalmente en sus estudios, siempre que se refiere a la seguiriya<sup>160</sup> lo hace con el apelativo de “gitana”. A este respecto, no podemos olvidar el significado real que hay detrás del vocablo “flamenco” y su asociación con el término “gitano”, y lo que suponía su uso en el siglo XIX. Sobre todo ello, Demófilo y Schuchardt realizaron importantes

---

<sup>154</sup> HURTADO TORRES, Antonio y David: *La llave de la música flamenca*. Signatura ediciones, Sevilla, 2009. Pág. 305

<sup>155</sup> MP/1801/1-2.

<sup>156</sup> Celsa Alonso muestra que estas “seguidillas gitanas” se publicaron en Madrid en 1852. En *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*. Ob.Cit. Pág. 249.

<sup>157</sup> A este respecto, ver los puntos “La Mistificación del gitano” y “El reflejo del género gitano y popular en la fase preflamenca” del estudio de Gerhard Steingress *Sociología del Cante Flamenco*. Centro Andaluz de flamenco, Jerez de la Frontera, 1993.

<sup>158</sup> Parece que este músico no llegó a visitar Andalucía, así lo deduce Arie C. Sneeuw cuando Gevaert cuenta “[...] he tenido que dejar de lado algunas provincias muy interesantes, y conformarme con las informaciones que me proporcionaron los artistas oriundos de ellas que viven en Madrid”. Art.Cit. Pág. 660. También omite otros géneros de baile por considerar sus melodías derivadas, o variantes de los anteriores “[...] tales son la cachucha, el zapateado, el vito, el olé, el polo, los panaderos y multitud de otras al uso en distintas localidades de Andalucía [...]”, pág. 661.

<sup>159</sup> Los Hermanos Hurtado citan otras seguidillas gitanas de 1867 y mismo autor sin contenido musical flamenco. BNE MC/4104/1. Ob.Cit. Pág. 208.

<sup>160</sup> Utiliza este autor indistintamente en sus trabajos los diferentes términos *siguirilla*, *seguidilla* y *siguiriya* –aparte del mencionado *siguiriya*– para referirse al mismo estilo flamenco.

estudios, siendo el austriaco según nuestra opinión, el que llegó a las conclusiones más acertadas.

Sobre el término “flamenco”, Demófilo decía en su prólogo:

“Los gitanos llaman *gachós* a los andaluces, y *éstos* a los gitanos *flamencos*, sin que sepamos cuál sea la causa de esta denominación.”

Veamos lo que nos dice Schuchardt:

“Según esto, *Flamenco* y *gitano* serían sinónimos; no obstante, se ha establecido una cierta diferencia. *Gitano* es de uso más amplio, frecuentemente tiene un sentido metafórico (zalamero, astuto), además se aplica a los *cantes* (sobre todo a las *seguidillas gitanas*, de las cuales nunca he encontrado el término *seguidillas flamencas*). *Flamenco* caracteriza preferentemente a lo semejante a gitano, lo gitanesco<sup>161</sup>; en este sentido, de una muchacha que en su traje, su apariencia y su carácter expresa lozanía de las gitanas, se dice: «es muy flamenca».

Es más, los cantes flamencos enraizados por lo demás sólo en Andalucía, ya en cuanto al lenguaje, no son verdaderamente gitanos, sino que son gitanescos<sup>162</sup>. Y esto último pueden serlo en un doble sentido, ora que se trate de un lenguaje gitano andaluzado, ora de un andaluz decorado con el lenguaje gitano<sup>163</sup>.

Se sorprende Schuchardt de que para este estilo no se use la denominación “*seguidilla flamenca*”, que hubiera sido más propio y nos habría ahorrado tanta confusión, y llega a la conclusión de que la poesía flamenca es una poesía agitanada y popular en sentido pasivo, de carácter andaluz:

“Creo haber demostrado que los cantes flamencos no pueden considerarse de ningún modo como el declive de una antigua y auténtica poesía gitana, sino que son esencialmente una poesía andaluza que ha sufrido en su lenguaje, por de pronto, un cierto agitanamiento. De antemano podemos señalar que al buscar en los cantes otros elementos gitanos sólo han aparecido bien por casualidad, bien porque han sido introducidos en ellos por la afición, lo que quiere decir que no son de ningún modo elementos esenciales y originarios.

El lugar que la *vida gitana* ocupa en la poesía popular se ha ampliado en los cantes flamencos a causa de la influencia ya mencionada. Más vuelvo a

---

<sup>161</sup> Igualmente dice Demófilo: “Los andaluces llaman flamencos a los gitanos: flamencos se emplea, por tanto en sentido agitanado”. Ob.Cit. Pág. 53.

<sup>162</sup> Agitanados.

<sup>163</sup> Ibíd. págs. 20 y 21.

recordar que las costumbres de los gitanos coinciden casi por completo con las de los andaluces.”<sup>164</sup>

“Mas si en la percepción sensitiva la música y el texto se confunden en un conjunto total, la reflexión crítica ha de distinguirlos. Ya en las consideraciones preliminares de *Demófilo* eché más o menos en falta esta distinción. Habría que explicar por lo tanto claramente hasta qué punto la mezcla del elemento gitano y andaluz reiteradamente subrayado se refiere a lo musical y hasta qué punto a lo poético”.<sup>165</sup>

Y consideró importantísimo su acompañamiento musical para que adquiriera el sentido musical flamenco necesario; insertamos de nuevo parte de una cita anterior:

“[...] Los cantes flamencos son canciones recitadas con música flamenca: como hemos visto, ésta tiene un carácter especialmente melancólico que determina al carácter de los cantos aunque tal determinación no sea absoluta. Hay en *Demófilo* tanto canciones alegres y burlescas como tristes que no se cantan de modo flamenco, así como aquellas que admiten tanto un tono como otro sin que la música marque una diferencia [...] Por el momento tenemos que preguntarnos si la música flamenca se halla rigurosamente demarcada. Me sorprende que Demófilo incluya la petenera, que considero muy poco flamenca [...] Este aire no es por lo demás especialidad de «cantaos» sino que lo canta todo el mundo incluso las damas distinguidas al piano y las cantantes de buenos teatros en los entremeses.”<sup>166</sup>

A una conclusión parecida llegó Manuel de Falla cuando hablaba de la “nueva modalidad musical” como característica esencial del cante jondo (modalidad musical que Falla atribuía a la influencia decisiva de los gitanos en su formación):

“[...] la nueva modalidad en que consiste el cante jondo [...] no es la obra exclusiva de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigenio andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido”.<sup>167</sup>

Por todo ello tenemos que entender el uso del término “gitanas” en las seguidillas (“seguidillas gitanas”), como un agitanamiento de las mismas en su poesía y/o temática, y buscar el origen musical tan peculiar que las pudo convertir en “seguiriyas o siguiriyas flamencas”, en una transformación musical, o en la influencia de otra fuente.

---

<sup>164</sup> *Ibíd.* pág. 45.

<sup>165</sup> *Ibíd.* págs. 55 y 56.

<sup>166</sup> *Ob.Cit.* págs. 51 y 52.

<sup>167</sup> DE FALLA, Manuel: *Escritos sobre música y músicos*. Tercera edición aumentada. Colección Austral. Madrid, 1972. Págs. 141-142. 1ª Ed. 1950.

Al respecto de su baile, tanto Demófilo como Schuchardt afirmaban que la seguidilla gitana era bailable, aunque ya casi no se bailaba. Decía el primero:

“Las soledades de tres versos reciben también el nombre de *coplas de jaleo* y son, como las *ruadas*, las *sevillanas* y aún las *seguidillas gitanas*, bailables [...] La seguidilla gitana es, según hemos dicho, bailable; así al menos nos lo han asegurado *Silverio* y *Juanelo* el de Jerez [...] nosotros por nuestra parte jamás hemos visto bailarla, y a muchos aficionados les acontece lo mismo; lo cual prueba una vez más que no son los cantes flamencos tan populares y conocidos del pueblo, como se supone por algunos.”<sup>168</sup>

Y Hugo Schuchardt:

“El aire típico y más célebre del cante flamenco es la **PLAYERA** o **SEGUIDILLA GITANA**. [...] se canta sin pausa y se dice que son bailables, pero no ocurre casi nunca”.<sup>169</sup>

No sabemos si este estilo bailable sería musicalmente igual al de cante; habría que pensar que sí, en cierta forma, ya que si por entonces en estos ambientes la seguidilla gitana estaba identificaba con la playera, estos autores se estarían refiriendo al estilo bailable de la playera que hemos estado viendo en todo el siglo XIX (ahora en vías de extinción), ya sea la variante popular, o la académica divulgada en el teatro, por lo que presentaría igual soporte musical (*modo frigio* melódico, aunque a compás medido y más rápido, lo que le daría otro carácter). No podemos descartar alguna posible influencia de las modalidades académicas de seguidillas gitanas en forma de coreografía bolera, cultivadas también por entonces en los cafés, ya que el intercambio artístico se debió dar tal y como ocurre hoy en día en el flamenco: abierto a todo tipo de influencias<sup>170</sup>.

Hasta 1880, año en que se publican en París unas *Seguidillas gitanas arregladas para piano y canto por Ramón Sezac*<sup>171</sup>, no encontramos en partitura el estilo musical de la seguriya flamenca bajo el nombre de “seguidilla gitana”, lo que sirve para confirmar que al menos en 1880 ya se cantaban seguriyas tal y como las conocemos a partir de los registros sonoros. Sin embargo hay que suponer que se practicarían tiempo antes –siendo lógico el considerar un proceso de creación y definición artística durante algunos años–, ya que Sbarbi primero (1879), y luego Demófilo y Schuchardt (1881), aunque no presenten partituras, describen este canto con semejante musicalidad:

---

<sup>168</sup> Ob.Cit. Págs. 16 y 17.

<sup>169</sup> Ob.Cit. Pág. 55. Aclara Steingress, que utiliza el ya comentado artículo de Sbarbi sobre las playeras (*La enciclopedia*, 1879).

<sup>170</sup> Por cierto, lo mismo ha estado ocurriendo durante todo el siglo XX.

<sup>171</sup> *Seguidillas gitanas arregladas para piano y canto por Ramón Sezac; avec une traduction françaises par M. Félix Mousset* Editor Richault & Cie. Paris: Imp. Michelet et Cie. BNE, signatura MP/2739/28. Fechada ca. 1882. Los Hermanos Hurtado afirman que en la Biblioteca Nacional de Francia la consideran de 1880. En Ob.Cit. Pág. 213.

“Especie de *cante flamenco* que merece verdaderamente párrafo aparte, y que es, en nuestro sentir, el actual más gitano de todos ellos, es la *seguidilla*, hasta tal punto que cuando en una fiesta se dice a un cantaor: cante Vd. Por *too lo jondo*, se sobreentiende que desea que cante *seguidillas gitanas* [...]”<sup>172</sup>

Llegados a este punto tenemos que responder a dos preguntas:

- ¿Por qué las “seguidillas gitanas” que se conservan de músicos académicos anteriores (algunos en fechas muy próximas al ejemplo de Sezac) sólo muestran simple y llanamente “seguidillas”?
- ¿En qué momento se ha transformado la “seguidilla gitana” en “flamenca”? si es que así ocurrió, y ¿donde y cómo?

Se nos ocurre que, quizás no hubo tal transformación de la seguidilla gitana “académica” anterior, simplemente, al igual que hubo diferentes tipos de playeras, entre ellas una festiva y bailable y otra lúgubre y triste, también pudo haber dos tipos de seguidillas gitanas: la bailable de origen académico y temática gitana, y la patética y dramática –la flamenca– cultivada en otros ambientes.

El ejemplo de “seguidilla gitana” como canto cercano al carácter flamenco –la futura *seguriya*– se debió cultivar en ambientes diferentes a los académicos, e incluso populares. Recordemos lo que decía Demófilo sobre la popularidad de los cantos flamencos, que eran desconocidos por el pueblo (salvo los que acudían a las tabernas y los cafés cantantes), cultivándose por los profesionales del género. La *seguriya flamenca*, antes llamada “seguidilla gitana”, y asociada con la playera en época de Demófilo, debió tomar carta de naturaleza en el ambiente de los artistas del emergente género flamenco, desde mediados del S. XIX en adelante, utilizando la musicalidad de la playera “melancólica” para construir cantos patéticos, tristes y “de sentimiento”. Debió producirse una asociación entre los términos “seguidilla gitana” y “playera”, debido a que se llamó “seguidilla gitana” a la “playera” como ya hemos explicado. Probablemente se hizo para bautizar un estilo muy cultivado por los gitanos como fueron los cantos de plañideras –las playeras tristes– que comenzaron a llamarse seguidillas gitanas al compás de la guitarra. Esto es lo que supuso Hipólito Rossy y lo que creemos también nosotros. ¡Otro gallo habría cantado en el flamenco si se hubiese llamado a este cante “*seguidilla flamenca*”!

No hay que descartar que paralelamente, otros tipos de seguidillas en *tono menor* –recordemos a Don Preciso– pudieron igualmente transformarse en estilos flamencos acentuando su hondura y patetismo, haciéndose más sentidas<sup>173</sup>, quizás las famosas “seguidillas del sentimiento”<sup>174</sup> que cultivaba Silverio y que inexplicablemente desaparecen posteriormente.

---

<sup>172</sup> Demófilo. Ob.Cit. Págs. 16-17.

<sup>173</sup> Ya explicamos en nuestro libro, lo fácil que es convertir una melodía originalmente en *modo menor* en otra en *modo frigio*, basta con descender medio tono el II grado del *modo menor*. Esto podría servir para explicar el por qué del abandono del uso “seguidillas del sentimiento”..

<sup>174</sup> Al respecto de una posible contribución musical de otros tipos de seguidillas en la *seguriya flamenca*, nos sorprende que los Hermanos Hurtado no traten en su libro *La llave de la música flamenca* el tema de



Parece que todo apunta a la modalidad de playera triste como prototipo de cante “jondo”, “flamenco”, que se utilizaría como modelo para la futura seguiriya y también para transformar otros cantos preexistentes, como pudo ocurrir con algunas seguidillas, sean gitanas por su temática o por los artistas que la cultivan, o sea por lo “gitanesco” o “agitanado” que decía Schuchardt. Esta es la vía más probable en la gestación de la modalidad de seguidilla gitana que consideramos “flamenca”. Sin embargo nos falta un capítulo importante en la seguidilla y este no es otro que el papel de Silverio y las *seguidillas del sentimiento*.



Silverio Franconetti tras su vuelta de América<sup>175</sup>

## II. Las “*seguidillas del sentimiento*” y Silverio Franconetti

Gerhard Steingress, en su estudio *La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX*<sup>176</sup>, presenta varios programas de los conciertos de este cantaor entre 1865 y 1867, donde entre otros cantes, se encuentran las *seguidillas* y las *seguidillas del sentimiento*. Puesto que aparece distinta nomenclatura para citar los estilos, debemos pensar en que serían cantes diferentes, probablemente unas seguidillas nuevas, más patéticas y profundas, como más tarde explicaría Demófilo:

---

las seguidillas del sentimiento y la figura de Silverio, que fue su principal cultivador. Igualmente cuando explican el cambio semántico de la “seguidilla gitana”, aplicada a una nueva forma musical que será la futura seguiriya, no explican el por qué se la tilda de “gitana”. Ob.Cit. Págs. 203 y ss.

<sup>175</sup> Agradezco a Manuel Bohórquez la cesión de esta imagen para publicarse en este trabajo. El maestro la incluyó en su imprescindible biografía sobre el Canario de Álora. *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora, el secreto mejor guardado del cante flamenco*. Edición Pozo Nuevo, 2009. Pág. 57. Para los que no crean que este personaje es Silverio, en un apéndice final haremos una comparación de su rostro con la única imagen de Franconetti que hasta ahora se conservaba.

<sup>176</sup> Manejamos la publicación aparecida en el libro *Flamenco Postmoderno: Entre una tradición y heterodoxia*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2007. Págs. 123 y ss. 1ª Ed. 1989.



“[...] La letra de estas composiciones [seguidillas gitanas] es, por lo común tristísima y encierra a veces sentimientos muy profundos [...] Los cantadores los llaman con profunda razón *cantes de sentimiento*, y constituyen, por así decirlo, la ópera de los aficionados a este género”<sup>177</sup>

En el libro de Blas Vega sobre Silverio<sup>178</sup>, aparece reproducido un cartel sobre un espectáculo en el Café Cantante El Recreo de Cádiz, el día 29 de junio de 1867. En él actuó Silverio entre representaciones de diversa índole:

“–Habiendo llegado á esta ciudad la notabilidad en el canto andaluz, don Silverio Franconetti [...] acompañado del profesor de guitarra señor Patiño, cantará sus celebradas «seguidillas,» con diferentes variaciones. - [...] «serranas y seguidillas del sentimiento.» - ”.

Al día siguiente, repite Silverio en el Café del Recreo en los intermedios de representaciones de zarzuela con parecido repertorio:

“[...] *Seguidillas* [...] *Serranas y seguidillas del sentimiento* [...] *rondeñas y malagueñas*”<sup>179</sup>

Poco después, el 4 y 7 de julio del mismo año, actuará en el Teatro principal de Jerez, igualmente entre los actos de diversas representaciones:

“[...] *Seguidillas* por el Sr. Silverio, acompañándole a la guitarra, Patiño y Cantero [...] *Serranas y seguidillas del sentimiento*”

“[...] En el intermedio del primero al segundo, se presentará el Sr. Silverio, a cantar las famosas *Seguidillas*, acompañado de los Sres. Patiño y Cantero.

En el intermedio del segundo al tercer acto, se cantarán las *Serranas y seguidillas del sentimiento*.”<sup>180</sup>

Cabría ahora preguntarse si esas “seguidillas” serían ya “seguriyas” flamencas<sup>181</sup>. Algo deberían de diferenciarse esas “seguidillas del sentimiento”, que por

---

<sup>177</sup> Ob.Cit. pág. 17.

<sup>178</sup> Ob.Cit. pág. 42.

<sup>179</sup> Blog *El afinador de noticias* de Faustino Núñez, entrada del 2 de febrero de 2010.

<sup>180</sup> Steingress, Ob.Cit. Pág. 153.

<sup>181</sup> José Luis Navarro se inclina por pensar que las seguidillas del sentimiento serían playeras en boca de Silverio. Art. Cit. Pág. 365. Esto tendría sentido pensando en que anteriormente se pudieran llamar seguidillas playeras, tal y como indica al principio de su estudio, algo realmente posible, aunque no hemos localizado en ningún documento esa terminología. Del uso de la denominación “seguidillas

su especial denominación, sí podrían ser origen de modalidades flamencas. Lo que está claro, es que, fueron cantadas de manera especial y diferente a lo habitual en el teatro, donde imperaban voces más líricas, siendo criticadas estas peculiares formas por el periodista que asistió a uno de sus recitales:

“Con Silverio, el cantador, no el cantor, porque Dios no ha permitido que pueda llamarse cantor el que gargajea notas indefinibles, en esa monótona cadencia que es preciosa y llena de sentimiento cuando se exhala de una garganta dulce y armónica. Pero es cierto que Silverio ha llenado el teatro una, dos, tres veces”.<sup>182</sup>

Suponemos que ese tipo de voz no era de buen gusto en los aficionados “por lo serio”, y sí de los asistentes al evento, gentes más cercanas probablemente a lo popular, que expresaron en más de una ocasión el “*¡viva tu mare!*”<sup>183</sup>

Esta forma de cantar de Silverio anteriormente descrita, nos recuerda ciertas palabras de Don Preciso:

“[...] pero aquel hábito grosero que han contraído forzando la voz á que salga de sus quicios, y admitiendo la extravagante manía de amontonar gorjeos y gorgoritos violentos, como si en ellos se cifrase la belleza de nuestra música, hace decaer su mérito hasta el desprecio; porque ¿quién habrá que pueda sufrir con paciencia á un hombre de estos, que sudando á chorros se arranca los botones del cuello de la camisa para dar mayores gritos? ¿Quién puede resistir aquel continuo castañeteo de la mandíbula inferior cuando canta? ¿Quién puede oír sin desazonarse aquellos furiosos relinchos, con los cuales se está desgañitando el infeliz continuo cencerreo de una mala guitarra, y el peso atroz de su mano derecha que dexa caer como una maza sobre las miserables cuerdas [...]”<sup>184</sup>

En ninguno de los carteles anteriores, aparece el apelativo de “seguidillas gitanas” dentro del repertorio de este cantaor –ni en este cartel ni en los anteriores localizados por Steingress–, por lo que desconocemos si en aquella época serían las seguidillas del sentimiento, musicalmente afines a las seguidillas gitanas y a las comunes seguidillas. Todo ello es muy difícil de precisar, sobre todo sabiendo lo problemático del uso de la nomenclatura en el flamenco, tanto a la hora de bautizar estilos con nuevos nombres, como en su transmisión. El que no aparezca la seguidilla gitana en esos carteles, no quiere decir que Silverio no cultivase esos cantes, pues no abundan los documentos conservados sobre los conciertos y espectáculos flamencos en estas fechas. Además, años más tarde, Demófilo afirmará:

---

playeras” a sólo “playeras” hay un paso, y también a “seguidillas gitanas” cuando hubiera gitanos de por medio. Pensemos en el origen de la voz “sevillanas” a partir de las “seguidillas sevillanas”.

<sup>182</sup> *Ibíd.*

<sup>183</sup> *Ibíd.*

<sup>184</sup> En la primera edición de 1799 de la Ob.Cit. Págs. 21 y 22.

“Es en nuestro sentir evidente y está reconocido por todos que es Silverio uno de los mejores cantadores de España y que en *cañas, polos y seguidillas gitanas*, que son, hablando en términos técnicos, su *cante propio*, no hay quien le aventaje.”<sup>185</sup>

Por lo tanto, está claro que también cantaba seguidillas gitanas, por lo que ese término pudo ser un sinónimo de “seguidillas del sentimiento”, o aparecer tiempo después en el ambiente del café cantante. Deja claro que era además la seguidilla gitana el cante característico de Silverio, junto con la caña y el polo, apuntando setenta y nueve letras de su repertorio, por ello tuvo que ser fundamental su aportación en ella.

Para apoyar más la tesis sobre la importancia de Silverio en el palo de la seguriya, el folclorista Rodríguez Marín<sup>186</sup> también dijo:

“[...] en las *playeras* o *seguriyas* gitanas, nadie le echaba el pie delante.”

Al respecto de “cantes de sentimiento”, en 1886 Salvador Rueda nos habla de ellos en un retrato del ambiente del Café Imparcial de Madrid<sup>187</sup>:

“La tercera persona es un joven que canta seguidillas gitanas, dando pequeños golpes con el palo sobre las tablas, y cerrando los ojos para *hacer sentimiento*.”

Estas seguidillas “gitanas” de seguro ya sonarían a seguriyas flamencas en aquellos tiempos del Café Cantante.

La utilización del término “seguidilla” en la variante flamenca que se llamó “seguidilla gitana”, tendría sentido si pensamos en una transformación musical hecha desde la anterior seguidilla hacia las “seguidillas del sentimiento”, denominación que estuvo vigente en época de Silverio, y que pudo ser sustituida posteriormente por el de “seguidilla gitana”, una vez que los gitanos fueron nómina abundante en la profesión de cantaor, estilo en el que además parece que se especializaron. Algo parecido ocurrió con el término “flamenco”, que vino poco a poco a consolidarse en detrimento de “andaluz”.

Para concluir este apartado, diremos que, desde el punto de vista musical, nosotros creemos que primero se creó un armazón o patrón armónico-rítmico junto con la guitarra: melodías en *modo frigio* de la voz y tonalidad *frigia flamenca* con *compás*

---

<sup>185</sup> Ob.Cit. pág. 207.

<sup>186</sup> En *Quisicosillas*. Biblioteca Patria, S.A. Madrid, 1910. Pág. 91.

<sup>187</sup> “El café flamenco” forma parte de una serie de catorce relatos de corte costumbrista que componen su libro *El patio andaluz* de 1886, Manuel Rosado editor, Librería Nacional y extranjera. Salvador Rueda (Benaque 1857-Málaga 1933) colaboró en numerosas publicaciones, algunas de las cuales llegaría a dirigir (*La Gran Vía* o *El Imparcial*, por ejemplo), en otras desempeñaría el cargo de redactor-jefe (*El Globo*). Su pluma fue requerida en los diarios más influyentes de su época. Extraído del Blog *Papeles Flamencos*, entrada del 13 de mayo de 2009.

*flamenco* (alterno o hemiolia) en la guitarra. Una vez consolidado éste, se debió utilizar como molde sobre el que se crearían nuevas variantes y adaptarían otros cantos, como pudieron ser los cantes sin guitarra, las mencionadas playeras, u otros que ahora desconocemos<sup>188</sup>. Pensemos que si los gitanos estaban especializados en los cantos de playeras/plañideras, y conservaban variantes melódicas de las mismas, pudieron aportar elementos musicales de estos cantos en la seguidilla, de ahí la identificación del término “playera” con “seguidilla gitana”.

### III. Recapitulación

Vamos a resumir las dos tesis explicadas para el posible origen de la *seguriya* flamenca:

1. Podría surgir la variante flamenca a partir de la transformación musical de la seguidilla gitana “académica”. En este caso, con probabilidad la playera le prestaría su musicalidad en el cante –de ahí la asociación “seguidillas gitanas o playeras”– y la guitarra le imprimiría también un carácter especial y “flamenco” con su acompañamiento, pasando del compás ternario al posterior alterno flamenco. Este camino supondría un problema desde el punto de vista del metro poético que aparece en los ejemplos de seguidilla gitana académica, que es en este caso el de la seguidilla con o sin bordón. Sin embargo, las variantes flamencas recogen en su mayoría el metro con el tercer verso largo cercano al endecasílabo, el relacionado con las endechas como hemos estado viendo. Por ello no creemos que la seguidilla gitana, como cante flamenco, venga por el aflamencamiento del estilo académico. Aunque se conserven coplas con estructura de seguidilla, la mayor nómina de ellas se acerca al metro de la endecha que era el utilizado para los cantos tristes de las playeras.
2. La otra teoría es que el nombre de “seguidilla gitana” se tomase prestado para una nueva modalidad “jonda” posterior fundida a partir de los cantos de playeras melancólicos sobre un compás muy presente en la música andaluza: el alterno 3/4 - 6/8, que le sirvió de soporte. A partir de ahí el estilo fue evolucionando por medio de aportaciones de artistas flamencos. Esto debió ocurrir fuera de los ambientes académicos y es la vía que creemos nosotros más acertada. Esto explicaría el uso de coplas derivadas de las endechas, pero sin embargo deja fuera las famosas seguidillas del sentimiento que cantaba Silverio, a no ser que pensemos que las seguidillas del sentimiento fuesen también un paso intermedio, fundiéndose con las playeras en el mismo proceso que originará la futura *seguriya* flamenca.

Siguiendo la segunda de las vías antes expuesta, y teniendo en cuenta que en el flamenco el uso de las coplas no obliga a una musicalidad concreta –como ya explicaron

---

<sup>188</sup> Pensemos en el polo y la caña flamenca que según parece se adaptaron al sistema musical de la soleá.

Demófilo y Schuchardt– hay que decir que lo que realmente definía a los estilos era el aire musical con el que se acompañaban, no el metro.

Por todo ello, creemos nosotros que en el género flamenco, los llamados *cantares de sentimiento*, debieron ser cantos de tipo melancólico, con melodías posiblemente basadas en el *modo frigio* o en el *modo menor*: por ejemplo las *seguidillas del sentimiento*<sup>189</sup>, que pudieron ser asimiladas en el mismo proceso junto con las *playeras*, abandonándose posteriormente ambas denominaciones en favor del uso de *seguidillas/seguiriyas gitanas*, y luego finalmente –bien entrado el siglo XX– sólo “*seguiriyas*” o “*siguiriyas*” como nombre ya genérico para el estilo flamenco.

En este proceso, se perpetuaron en su mayoría letras de endechas en la forma flamenca de interpretación, con un verso cercano al endecasílabo (el 3º, o el 2º en las coplas de tres versos), calificada como “seguidilla gitana” –agitanada, aflamencada– tal y como la recoge hoy la RAE:

“Seguidilla gitana: 1. f. Copla andaluza, plañidera y sombría, que se compone por lo general de cuatro versos, los dos primeros y el último de seis sílabas y el tercero de once, dividido en hemistiquios de cinco y de seis. Las hay también de solo tres versos, el primero y el último de seis sílabas y de once el segundo.”<sup>190</sup>

Ya dijimos arriba cómo Schuchardt constata la existencia de algunas estrofas de tres versos para cantar la “seguidilla gitana o playera”, también nos apuntó uno de sus orígenes:

“Así como de la soleá surge la soleariya, de la playera de cinco (cuatro versos), por pérdida del primer verso (o por concentración de los dos primeros en uno) nace la seguidilla gitana de cuatro (tres) versos llamada «corrida»”<sup>191</sup>

Demófilo también trata el asunto:

“[...] la seguidilla gitana [...] a veces, sin embargo, consta sólo de tres, y entonces se llama «corrida»”<sup>192</sup>

Para poder completar la música que requiere la seguiriya, es necesario repetir algún verso, tal y como dice Rodríguez Marín:

---

<sup>189</sup> Es el que encontramos también en las serranas.

<sup>190</sup> *Diccionario de la Lengua Española* - Vigésima segunda edición. <http://www.rae.es/>

<sup>191</sup> Ob.Cit. Pág. 91.

<sup>192</sup> Ob.Cit. Pág. 17.

“A veces la playera no tiene más de tres versos, y en estos casos o se repite el primero para cantarla, o se le antepone un verso postizo, generalmente de invocación:

*No sé lo que tiene  
la yerbagüena – de tu güertesito,  
que tan bien me güele.*

*Carita de rosa,  
¿quién te ha pegao – quién te ha pegaíto?,  
que estás tan yorosa?”<sup>193</sup>*

Sin embargo, hay casos de seguriyas de tres versos en las que no se repite ninguno, realizando un cante de tres tercios en lugar de cuatro, que es lo habitual.<sup>194</sup>

Al respecto de la temática de las coplas de las seguriyas, nos puede sorprender que en ocasiones son cantadas coplas dramáticas en estilos que musicalmente no lo son, y viceversa (también ocurre en otros palos); de esto ya se quejaba Don Preciso en 1799:

“He visto comúnmente que muchos jóvenes de uno y otro sexo por no reflexionar sobre la diferencia de los tonos, ya alegres, ya patéticos de nuestra música nacional, hacen el uso más ridículo y desatinado de las coplas o cantares, aplicando las letras alegres burlescas y groseras, a la música más seria y patética, y al revés que cuando cantan música de botón gordo suelen usar de las coplas más serias y afectuosas. Esto quizá podrá agradar a aquellos para quienes es lo mismo el cante de un canario que el rebuzno de un asno; pero la personas que tienen algún discernimiento y sensibilidad no pueden sufrir este desatinado trastorno.”<sup>195</sup>

Traemos esto a colación, por la anterior letra recogida por Rodríguez Marín que se canta hoy por cantinas o alegrías de esta forma:

*¿Qué es lo que tienes  
carita de rosa?  
¿qué es lo que tienes  
que estás tan llorosa?*

*Dime que te pasa  
carita de rosa  
dime lo que tienes  
que estás tan llorosa.”<sup>196</sup>*

---

<sup>193</sup> RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: “La copla, estudio folklórico” *Miscelánea de Andalucía*, Editorial Páez, Madrid, 1927, págs. 214-215. Conferencia impartida el 6 de abril de 1910 en el Ateneo de Madrid.

<sup>194</sup> Vimos un ejemplo en la cabal de Manuel Molina “Desperté y la vi” que canta Pepe el de la Matrona tras la *Seguriya de Curro Dulce* “Dicen que duermes sola”, *Hispania* HH 10-346/7, 1970. En nuestro libro *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio... Ob.Cit.* Págs. 312 y ss.

<sup>195</sup> Ob.Cit. Págs. 19-20.

<sup>196</sup> Mariana Cornejo lo hace por “Rosas” en la serie Puro y Jondo (DVD). Disco 3. Divisa Home Video 2006.



Volviendo a la endecha y su relación con la seguiriya flamenca, hay que considerar que bajo esta forma pudieron confundirse algunas “seguidillas antiguas”. Estos metros luego figuraron bajo el nombre de “playeras”, como hemos visto a lo largo del siglo XIX, por lo que hay que pensar en una continuidad musical de estos cantos fúnebres, cantos que fueron también utilizados en composiciones inspiradas de autor de tipo lírico, con musicalidad similar a los polos y cañas y otras canciones del género andaluz. Sin embargo, los artistas “flamencos” imprimieron un carácter musical diferente al académico, en un ambiente también diferente, relacionado con su condición social, más fiel –creemos nosotros– al verdadero sabor popular y originario del estilo. La conservación de varias playeras en cancioneros de finales del XIX y algunos de principios del siglo XX, confirma la identificación musical de este estilo con la seguiriya. También los ejemplos anteriores del siglo XIX de obras de compositores que hemos denominado “académicos”, como Soriano Fuertes o Fernández Grajal, aunque en cierta forma parece que se inspiran en ellos más que en recoger de forma fiel los aires populares.

Igualmente, en este proceso de formación de la variante flamenca, debieron perpetuarse letras de seguidilla común, ya que se conservan coplas métricamente cercanas a la seguidilla<sup>197</sup>:

*Dice mi compañera  
que no la quiero  
cuando la miro a la cara  
el sentío pierdo.*

*Dicen que duermes sola  
mientes como hay Dios  
porque con el pensamiento  
dormimos los dos.*

Demófilo recoge una letra del Lebrijano en estructuración de seis versos, que bien pudiera venir de una seguidilla con bordón, tal y como la ponemos nosotros:

*Supuesto que no tienen  
remedio mis males  
yo me estoy muriendo  
yo no tengo a naide;*

*Como teniendo  
la mare e mi arma  
tengo yo bastante.*<sup>198</sup>

Este ejemplo fue conservado por Juan Talega y recuperado por Antonio Mairena bajo el título de *Toná y Liviana*<sup>199</sup>. Su esquema melódico responde al de una “seguiriya

---

<sup>197</sup> Mercado habla de 51 letras con el primer verso heptasílabo. Ob.Cit. Pág. 175.

<sup>198</sup> Demófilo Ob.Cit. Pág. 140.

de cambio”, con tercios en *modo Mayor* (1º y 3º) y *modo frigio* (2º, 4º y los tres del bordón). Pudiera ser este cante un ejemplo de transformación de una seguidilla con bordón en seguiriya flamenca, evolución desde el *modo Mayor* anterior hacia el *frigio flamenco*, tal y como decíamos anteriormente al respecto de la influencia del *modo frigio* de la playera y su patetismo, para transformar cantos como la seguidilla. Estaríamos hablando entonces de las seguiriyas de cambio como un estado intermedio entre la seguidilla y la seguiriya flamenca<sup>200</sup>.

Como ya hemos dicho antes, no hay que descartar la influencia de otros cantos en la formación de la seguiriya flamenca, como pudieron ser las livianas o algunos cantes sin guitarra que pudieron pasar a formar parte del universo de la seguiriya, una vez que su adaptación al compás de la guitarra se fue consolidando.

En el caso de músicos de formación académica que se acercaron a los cantos populares en el siglo XIX, pensamos que sólo Ocón en su cancionero recoge la verdadera naturaleza de algunos cantos flamencos<sup>201</sup>, cantos que él sitúa en el pueblo y califica de “populares”, aunque uno lo tilde de “gitano”<sup>202</sup>; modalidades que recoge de forma fiel. También el ejemplo de Ramon Sezac<sup>203</sup> se puede calificar de fiel al estilo. (Por su especial importancia, este último será estudiado más adelante)

Debió de estar muy confuso en el siglo XIX el verdadero carácter de los cantos flamencos, pues el propio Schuchardt se quejaba de que no estaba delimitada la naturaleza musical de los mismos, ya que en algunos se usaba tal denominación sin sonar realmente para él “flamencos”. Esto revela que el verdadero origen del término está 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 personaje “flamenco”, pasando luego el término a designar la música, los cantos, los bailes que ellos cultivaban. Schuchardt identificaba la música flamenca con una particular y melancólica interpretación (*modo frigio* probablemente, por sus descripciones), y Demófilo aplicaba el término de forma genérica a los cantos que los artistas cultivaban en los cafés, al género flamenco en sí, corrupción del verdadero canto “gitano”, aunque parece que esto último no lo tenía muy claro.

---

<sup>199</sup> Lo analizamos en nuestro trabajo sobre los cantes sin guitarra publicado en el nº 2 de la Revista “*La Madrugá*”. Ver pág. 51 y anexo con la transcripción. <http://revistas.um.es/flamenco>.

<sup>200</sup> Pierre Lefranc propone una mutilación de los versos 3 y 4 de la seguidilla con bordón, como posible fórmula de creación de seguiriyas flamencas: 1, 2, 5+6, 7, en *Sobre el nacimiento de la seguiriya*, [http://www.tristeyazul.com/investigacion/Sobre\\_Nacimiento\\_Seguriya\\_Pierre\\_Lefranc.html](http://www.tristeyazul.com/investigacion/Sobre_Nacimiento_Seguriya_Pierre_Lefranc.html)

<sup>201</sup> Habría que considerar a las *Serranas Flamencas “La cantaora jitana”* (1878) de Ángel Rubio (1846-1906), como un documento que puede recoger algún tipo de serrana interpretada en tiempos de Silverio. BNE MP/359/12. Su patrón melódico (en *re frigio*) se acerca al modelo flamenco, utilizando la conocida letra “El león rabia de celos...”, aunque su acompañamiento rítmico no soporta el compás alterno 3/4-6/8. Tiene un cante de cierre a modo de macho en *sol menor*, de ritmo vivo, y alejado de la variante flamenca.

<sup>202</sup> No recoge playeras, pero sí una “soledad” y un “polo gitano o flamenco”.

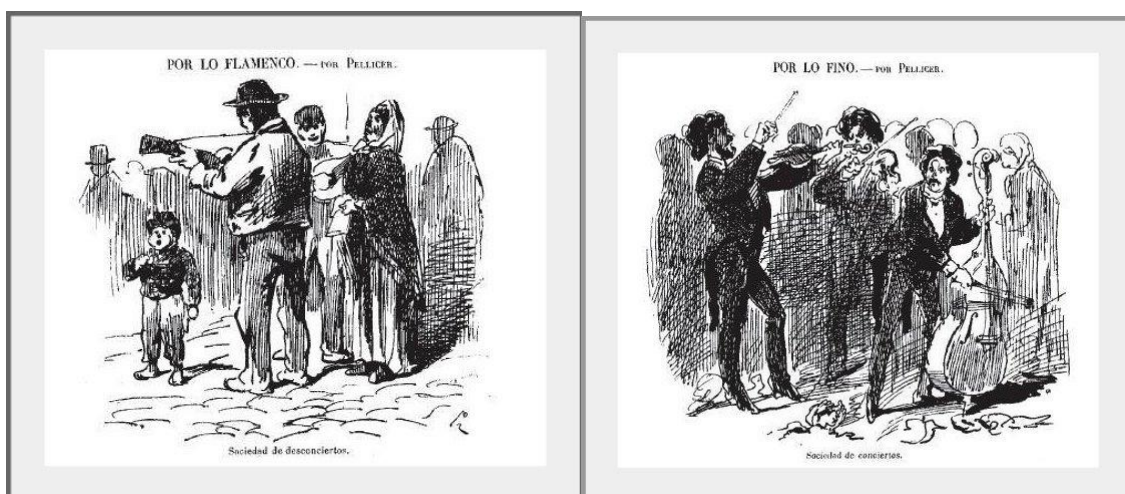
<sup>203</sup> Pierre Lefranc intuyó que Sezac era un alias de Cazes, o De Cazes, o Decazes, que es el nombre de una familia del Sudoeste de Francia que dio varios ministros y hombres de negocios en los siglos XIX y XX. Dicha familia hoy se acuerda de Raymond Decazes que al parecer tenía intereses artísticos. Sería interesante saber más de las andanzas de este personaje que seguro tuvo que convivir con los flamencos, pues su transcripción sorprende por su perfección y semejanza con el estilo flamenco que hoy conocemos, ya que así se interpreta en las primeras grabaciones en cilindro. Agradezco a este importante flamencólogo la información prestada y esperamos que en un futuro pueda aportar más datos al respecto de este *monsieur*. Lo poco que yo he podido averiguar es que nació en 1851 y que se casó en 1887 con Marie Luise Koechlin (1865-1913), con la que tuvo siete hijos.

Al respecto de “lo flamenco”, traemos aquí unas ilustraciones sobre qué era la actitud flamenca.

En el *Madrid Cómico* del 13 de mayo de 1883 aparece esta ilustración de un “tipo flamenco” de la época<sup>204</sup>:



Vean lo que se publica al respecto de la interpretación “por lo flamenco” y “por lo fino”, en el semanario humorístico *El Mundo Cómico* (Madrid) núm. 73, el 22 de marzo de 1874, del cual era director artístico el dibujante José Luis Pellicer<sup>205</sup>:



<sup>204</sup> Blog *Papeles flamencos*, entrada del 10 de septiembre de 2011.

<sup>205</sup> Publicado en el Blog *Flamenco de papel*, entrada del 27 de marzo de 2009.

Sobre la diferenciación del arte flamenco con formas más “dulcificadas”, tenemos también unos dibujos de José Llovera (Reus 1846, Reus 1946), aparecidos en la *Ilustración artística* (Barcelona) el 14 de enero de 1884:



FLAMENCO PURO, dibujo por Llovera.



FLAMENCO MEZCLADO, dibujo por Llovera.

Los comentarios que aparecen son estos:

“FLAMENCO PURO dibujo por Llovera [imagen izq.]

[...]

FLAMENCO MEZCLADO, dibujo por Llovera. [imagen dcha.]

Algunos prefieren a la cerveza pura el limón con cerveza. Pues ahí tienen Vds. lo flamenco con limón, menos áspero, más dulce, apropiado para paladares menos curtidos: una bebida que es el flamenco puro lo que la manzanilla es al Jerez seco. Comparando este precioso tipo de Llovera con el anterior, encontraremos que la mirada de la una atrae, al paso que la de la otra domina; que la actitud de la una dice: –Sígueme, pollo...–mientras la de la otra parece decir:–¡Alto ahí, so perdís!... –que la boca de la una besa y la boca de la otra abrasa; que la una camina excitando al que la sigue y la otra está clavada reprimiendo al que la mira: la una percal limpio, la otra flexible seda...

Lo dicho; cerveza con limón...Nosotros la preferimos pura.

Esto no quita que aquella sea una bebida deliciosa.”

Esto nos recuerda a las preguntas que se hacía Schuchardt sobre la petenera y su carácter flamenco. Como vemos, la primera imagen muestra una actitud más enérgica, altiva, y de mayor personalidad y presencia, muy acorde con lo que es el carácter del personaje “flamenco”.



#### IV. Algunos datos de seguidillas en boca de cantaores “flamencos”

Como ya hemos explicado, desde el punto de vista histórico-artístico, el desarrollo musical siempre es lineal –y en esto el flamenco no es una excepción–, se parte de algo anterior y se aporta sobre él, produciéndose una transformación, y por tanto una evolución. Por ello, queremos incluir algunas noticias de seguidillas cantadas por artistas relacionados con el género flamenco anteriores a la profesionalidad de Silverio, antecedentes creemos nosotros importantes a la hora de trazar una posible línea de continuidad.

El día 5 de abril de 1827 aparece un artista llamado Lázaro Quintana<sup>206</sup>:

“EN LA CALLE DE LA COMPAÑÍA, NUM. 10. = Se dará hoy una función, la que principiará con una colección de juegos pírnicos. = En seguida se presentará una española a hacer experimentos de física y mecánica. = A continuación el Sr. Lázaro Quintana cantará las seguidillas de Pedro La-Cambra, las que bailarán el Sr. Francisco Ceballos y Sr. José López. –Seguirá el zapateado por el Sr. López, y el Sr. Quintana cantará la petenera americana. = Concluyendo con varios juegos hidráulicos y fuegos artificiales). = a las 7½”<sup>207</sup>

Un Lázaro Quintana (no sabemos si éste anterior, aunque es probable) fue considerado en 1847<sup>208</sup> como “cantante flamenco”, pudiendo interpretar las famosas livianas que nos legó Matrona<sup>209</sup> en las que se menciona a este bandolero (Pedro La-Cambra):

*¿A dónde van esos machos  
con campanillas?  
son de Pedro La-Cambra  
van pa Sevilla.*

Como temática relacionada con el contrabandista Pedro La-Cambra y sus famosos “machos”, veinticinco años después del canto de Lázaro Quintana, tenemos una pieza compuesta por Fernando Gómez de Bedoya que se representó en Valencia el 24 de enero de 1852<sup>210</sup>; en ella cantó el Sr. Pardo la “canción conocida por Los Machos de Perico La-Cambra”:

---

<sup>206</sup> Lázaro Quintana era sobrino del mítico *Planeta*: Antonio Monge Rivero (Cádiz 1789-Málaga 1857). Nos lo revela Manuel Bohórquez en su Blog *La Gazapera*, entrada del 20 de febrero de 2011.

<sup>207</sup> Blog *El afinador de noticias*, entrada del 8 de febrero de 2010.

<sup>208</sup> Blog *Flamenco de Papel*, entrada del 25 de marzo de 2009. Noticia aparecida en *El Clamor público* (Madrid) el 8 de junio de 1847.

<sup>209</sup> *Livianas primitivas* “Camino Cazariche” Hispavox 1970, HH10-346/7. Fueron estudiadas en mi libro *Las mudanzas del cante en tiempos de Silverio*, Ob.Cit. págs. 248 y ss.

<sup>210</sup> En la BNE aparece como publicada en Madrid en 1851. Signatura T/7400(29). Título completo: *El contrabandista sevillano: comedia del género andaluz, en dos actos y en verso original de Fernando Gómez de Bedoya, escrita expresamente para el distinguido actor José María Dardalla*.

## ORDEN DE LA FUNCION.

—(—)—

1º Una excelente sinfonia.

2º El famoso *drama nuevo en este teatro*, del género andaluz, en dos actos y en verso, titulado

# EL CONTRABANDISTA SEVILLANO, 6 PERICO LA-CAMBRA.

Dirigido y puesto en escena por el primer actor D. José María Dardalla.

### REPARTIMIENTO.

Dolores.. . . . .	Doña Josefa Hernandez.	Luis. . . . .	D. José Sopera.
María.. . . . .	» Juana Rodrigo.	Tío Bastian.. . . . .	» José Guerrero.
Rabona.. . . . .	» Isabel Argüelles.	Tío Martín.. . . . .	» Mazuel Guerrero.
Pedro.. . . . .	D. José María Dardalla.	Dependiente primero.	» Rafael Esteve.
Francisco.. . . . .	» Antonio Vico.	Idem segundo. . . . .	» Baltasar Riquero.
Juan.. . . . .	» Francisco Pardo.	Cordobés.. . . . .	» José Montero.
Cabo.. . . . .	» Benito Pardiñas.		

En el primer acto se cantará por el señor Pardo, y se bailará por la beneficiada el *Vito Sevillano*, y en el segundo se cantará por el mismo señor Pardo la canción conocida por *Los machos de Perico La-Cambra*.

Junto con el cartel se acompañaba esta litografía:





También José María Gutiérrez de Alba (1822-1897), deja constancia de este famoso personaje en la obra *El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares*<sup>211</sup>, dentro del apartado de “Canciones andaluzas (Tipos y costumbres)” XLV «Pedro La Cambra» (música del Maestro Sanz)<sup>212</sup>:

## I

*Allá va Pedro La Cambra  
con veinte mozos bizarros,  
sobre caballos briosos  
cargados de contrabando.*

*Van subiendo por la sierra  
con sus trabucos al brazo,  
la seda de los caireles  
entre las matas dejando.*

*«¡Jala arriba –valeroso  
que er reposo–arriba está!  
un cartucho–prevení;  
mucho brío;–¡jala ayá!»*

*Dice Pedro La Cambra:  
«yo no voy preso,  
mientras mis escopetas  
no marren fuego.»*

## II

*En la cumbre de la sierra  
las reatas van soltando;  
las cargas echan al suelo  
para pensar los caballos*

*La gente alerta se aposta  
las avenidas guardando,  
para no ser sorprendidos  
por las tropas del resguardo.*

*«Cáa valiente–busque un fardo,  
que er resguardo–alerta está;  
si se armare–alguna buya,  
er que juya,–morirá.»*

---

<sup>211</sup> Ob.Cit. Pág.167. Nos preguntamos si fue antes la gallina o el huevo en esto de la primera creación musical. Caro Baroja en Ob.Cit. pág. 260, se cuestiona hasta qué punto estas letras son “populares” o “popularizadas”. Gutiérrez de Alba se atribuye la composición como propia, sin embargo, vemos que hay constancia existencial anterior en unas “seguidillas de Pedro La-Cambra” que cantaba Lázaro Quintana en 1827, y que pudieron ser la fuente de donde surgió esta otra canción, en las que aparecen octosílabos y seguidillas como estrofas de cierre de cada sección.

<sup>212</sup> ¿Manuel Sanz de Terroba (1829-1888)?

*¿De quien son esos machos  
con campanyas?  
son de Pedro La Cambra;  
van a Seviya.”*

### III

*Franco hicieron el alijo:  
libraron su contrabando;  
y otra vez á cargar vuelven  
los famosos seviyanos.*

*Delante Pedro La Cambra  
monta un sobérbio alazano,  
del aparejo redondo  
la plata y oro colgando.*

*«Con nosotros–no hay quien puea;  
la vereá–franca está;  
y á mi jente–tó se humiya  
de Seviya á Gibrartá. »*

*Por encima del monte  
los machos veo;  
son de Pedro La Cambra,  
van á Toleo.<sup>213</sup>*

Algunas de las coplas que finalizan cada parte se han conservado en las livianas flamencas grabadas por Pepe el de la Matrona. Son letras de seguidillas sin bordón, que funcionan a modo de remate o cierre de los octosílabos anteriores romanceados.

De este tipo de poesía aparecida en las canciones andaluzas dice Gutiérrez de Alba que:

“[...] ha recibido del arte cierto pulimento, sin que por eso deje de pertenecer al fondo y en la esencia al mismo género [...] por lo general presentan tipos del país con sus accidentes y afectos. La música ha embellecido estas creaciones y algunas han llegado a hacerse muy populares en España y el Extranjero”<sup>214</sup>

En fecha cercana (1852) se cantaron y bailaron unas seguidillas gitanas al compás de la guitarra:

---

<sup>213</sup> No hemos encontrado la música del maestro Sanz para poder compararla con lo que grabó Pepe el de la Matrona como livianas. Suponiendo que sea Manuel Sanz de Terroba, claro. Este autor tiene una canción andaluza sobre otro bandolero titulada *Diego Corrientes* (BNE MP/131/7), publicada por Antonio Romero en 1873.

<sup>214</sup> Ob.Cit. Pág. 7

“EL CONGRESO DE GITANOS. De la dirección y el difícil papel del tío tripas (gitano viejo) está hecho cargo el primer actor don José María Dardalla. En el primer acto cantará el señor Alverá una tirolesa compuesta expresamente para esta comedia por el acreditado don Cristóbal Oudrid.

En el segundo acto, y al final de la comedia, se cantarán y tocarán a la guitarra por un joven aficionado, varios jaleos de Cádiz, y seguidillas gitanas que se bailarán por la Naranjita”<sup>215</sup>

Con estos pocos datos, es realmente complicado intentar conocer la verdadera naturaleza musical de estos cantos y bailes. El contexto teatral, los actores (Dardalla) y compositores (Oudrid) de este tipo de obras, nos acercan a la estética de “lo andaluz”, “lo español”, pero no “lo flamenco”. Sin embargo, la inserción en las comedias de artistas “aficionados”, sobre todo para los cierres, con sus jaleos, bailes, guitarra y demás aparato festivo nos hace pensar en “lo flamenco”, al menos en estos números particulares que cambiaban según la representación y la ciudad en cuestión.

El 8 de julio de 1851, Juan de Dios, uno de los primeros cantaores que se conocen del flamenco, interpretó *playeras*, además de bailar el *jaleo* y el *tango*. Los datos los desempolva el gran Faustino Núñez, añadiendo otras noticias del mismo artista donde se asegura cinco años después (21 de octubre de 1856) que:

“[...] Juan de Dios Domínguez, hijo de los faraones, jacarandoso, *cantaor de flamenco* y en *seguidillas* el primero de los de su tiempo”<sup>216</sup>

Como dice Faustino, este mítico cantaor es citado por Estébanez Calderón en un baile en Triana (1847)<sup>217</sup>, donde interpreta el *Polo de Tobalo*. En la famosa canción *Joselillo el torero* aparece como cantaor de una modalidad de serrana junto con El Planeta<sup>218</sup>, y en 1853 hace su aparición en los Salones de Vensano en Madrid, en una de las primeras descripciones que tenemos sobre “música flamenca”<sup>219</sup>. Completará la información Demófilo<sup>220</sup> en 1881, como uno de los cantaores de la Isla de San Fernando de quien le informó Juanelo de Jerez.

Aunque ya nos salimos de la época anterior a la profesionalidad de Silverio, traemos una noticia posterior, de 1880, donde a las seguiriyas aún se las consideraba “cante andaluz”:

---

<sup>215</sup> Blog *El afinador de noticias*, entrada del 14 de septiembre de 2011.

<sup>216</sup> Blog *El afinador de noticias*, entrada del 27 de noviembre de 2011. La cursiva es nuestra.

<sup>217</sup> Ob.Cit. Pág. 213. Aunque publicada en 1847, probablemente sea anterior. José Blás Vega, en su libro *50 años de Flamencología*, ediciones El Flamenco Vive, Madrid 2007, págs. 12-13, sugiere la fecha de 1838 por diversas razones que en este libro expone.

<sup>218</sup> CARO BAROJA, Ob.Cit. Págs. 263-264.

<sup>219</sup> SNEEUW, Arie C.: *Flamenco en el Madrid del XIX*. Virgilio Márquez Editor, Córdoba, 1989. Pág. 17 y ss.

<sup>220</sup> Ob.Cit. Pág. 233.

“*Teatro de Eguilaz – Gran concierto de cante y baile andaluz para el sábado 9 de octubre de 1880, dirigido por José Romero [...] –Cantadora, Manuela Fernández cantará por soleá y por seguirillas. –Cantadores, Antonio Monge, conocido por el Marruro, cantará por seguirillas; Mateo Lasera, conocido por el Loco, que cantará por seguirillas*”<sup>221</sup>

Por estas fechas, ya tenemos la constancia documental en partitura de unas seguidillas gitanas con musicalidad de seguriya flamenca, ejemplo que transcribe con pasmosa fidelidad Ramón Sezac (Raymond Decazes), oriundo de Francia.

## Sección 2ª

### ***La musicalidad de las playeras y géneros afines: cañas, polos y “cantos gitanos” Pervivencia de estos géneros en la seguriya y formación musical del estilo flamenco***

Una vez rastreadas las posibles influencias que han podido nutrir a la seguriya flamenca, vamos a pasar a estudiar los ejemplos musicales que presentan alguna característica que se pueda relacionar con el estilo flamenco.

#### **I. Cañas y polos**

Hemos visto anteriormente, cómo la caña aparecía varias veces asociada a la playera. No así el polo, que sin embargo guarda muchas similitudes musicales con la caña, al menos el flamenco. Sin embargo, veremos cómo los tres no están tan alejados musicalmente como en un principio cabría pensar.

Al respecto de la relación entre la caña y el polo con el fandango, Celsa Alonso compara los ejemplos en partitura del XIX, señalando que este último era igualmente un aire de danza, de ritmo ternario y movimiento vivo, con estrofa de cuarteta, pudiendo añadirse un quinto verso. Poseía un ostinato modal con referencia a la tónica *Mi*, libertad formal, descensos por tetracordo *frigio* y contrastes con área tonal en *Do Mayor*, así como ágiles vocalizaciones. Por otro lado, estos elementos comunes coincidían con las llamadas *tiranas* y “canciones andaluzas”, y entre ellas, hay que incluir a la playera, como ahora veremos. Celsa Alonso aclara que:

“[...] ni la caña, ni el polo, ni el fandango pueden considerarse auténticos géneros en el ámbito de la canción lírica. Más bien habría que entenderlos como ciertos esquemas melódico-armónicos procedentes de la música andaluza de tradición oral (con una fuerte predilección por las vocalizaciones) que los compositores estilizaban y recreaban para el consumo doméstico. Lo esencial parece ser el modo menor, el tetracordo *frigio* descendente, gammas andaluzas, gran libertad formal, estructuras de oda continua (sin repeticiones melódicas en el interior de la estrofa) y con frecuencia, un esquema melódico afandangado

---

<sup>221</sup> Blog *Papeles flamencos*, entrada del 14 de junio de 2010. La cursiva es nuestra.

que trabaja en dos centros modal y tonal para diferenciar copla y refrán, que sostiene a una melodía pródiga en vocalizaciones, melismas, floreos, ayeos y frecuentes desplazamientos de acentos.”<sup>222</sup>

Lo más probable es que los estilos populares del polo y la caña –y por extensión otros como la playera, el fandango y algunas seguidillas– independientemente de su cultivo en los saraos y salones, tuvieran una práctica más o menos diferenciada en otros ambientes menos selectos, caracterizándose por unas formas más libres e improvisadas, que serían las que utilizarían los futuros artistas flamencos, y las que supusieron el punto de partida para las nuevas creaciones flamencas. Los pocos documentos que de verdad recogen variantes populares practicadas por personas alejadas del ámbito académico, reflejan una musicalidad diferente a las recopilaciones de temas populares que se pusieron de moda desde mediados del siglo XIX, o las anteriores canciones andaluzas que desde principios del XIX comienzan a comercializarse. Esta escasa documentación “flamenca”, hace muy difícil saber hasta qué punto en las partituras académicas de tipo “lírico”, lo que se interpretaba bajo el nombre de “polo”, era una composición de autor o un estilo folklórico armonizado y popularizado.

Por ello, Celsa Alonso apunta:

“[...] mientras algunos compositores escribían piezas que pretendían ser una recreación de polos y cañas andaluzas, estos aires de danza se cantaban y quizá bailaban en las tabernas y colmados de la denominada “gente crua”, como la del Traganiños, la de Cuclillo, la del Tío Macaco o la de Jerónimo Marco, donde se fueron agitanando.

Por todo ello, quizá haya que pensar en una influencia importante del repertorio de autor, de marcado sabor andalucista en el mundo del flamenco de la primera mitad del ochocientos, o –cuando menos– en una influencia mutua.”<sup>223</sup>

Gevaert y Glinka, serán de los pocos que de verdad se acerquen a una forma de interpretación cercana al pueblo, lo mismo que Eduardo Ocón, quien escribió varios ejemplos en partitura que podemos comparar con los académicos.

Al respecto de la musicalidad de las cañas, conservamos una atribuida a Melchor Gomis de principios XIX: *Caña y bolero a dúo*, en *La frigio*. La caña es cantada en voz de mujer con la copla en octosílabos “Fatigas me dan de muerte...”, repitiendo igual melodía con la letra del estribillo “Caña dulce caña...”. Cada copla tiene una estructura en dos secciones de tres tercios cada una, formados con dos versos de la copla, y con caídas melódicas que se producen sobre: 1º *re* (IV grado), 2º *re* (IV), y 3º *do-la* (III-I).

Posteriormente tenemos *La Caña* de Antonio Moreno (1862), que está en *Mi frigio*. La 1ª parte tiene una indicación de tempo allegretto, siendo la segunda más rápido, en aire de jaleo. Posee el cante una salida con reposo en *la* (IV), tres tercios con

---

<sup>222</sup> *La Canción Lírica...* Ob.Cit. Pág. 113.

<sup>223</sup> Ob.Cit. Pág. 112.

reposo en *do* (VI), *si* (V), y *mi* (I) profusamente alargado, todo ello con los dos primeros versos de la copla. Luego se produce la típica repetición con el resto de versos de la estrofa, a la que le sigue el estribillo de la caña. Tras él, un remate rápido a 3/8 con dos coplas de cuatro versos y 8 tercios con repetición, en esta estructura: 1+1,2+2, 3+3 y 4+4. La primera de las estrofas de remate comienza con la conocida frase “Soy la ciencia en el saber...”, aunque no continúa el resto de versos como las célebres coplas cantadas por Jacinto Almadén, Rafael Romero, o Pericón de Cádiz<sup>224</sup> como polo natural:

*Soy la ciencia en el saber  
lo tengo experimentao  
de lo que en antes huía  
Undebe me ha castigao.*

*Soy la ciencia en el saber  
favor que le debo al cielo  
y cuando hablo contigo  
toíto el saber yo lo pierdo.*

La letra utilizada por Antonio Romero como cante de remate es:

*Soy la ciencia en el saber  
pero la desgracia tengo;  
que juego con quien no sabe  
y siempre salgo perdiendo.*

Esta letra está recogida por Rodríguez Marín<sup>225</sup> con ligera variante en el segundo verso, y es cantada como soleá por el Niño de la Huerta:

*Soy la ciencia en el saber  
y juego con sentimiento;  
que juego con quien no sabe  
y siempre salgo perdiendo.<sup>226</sup>*

Ni esta soleá, ni los polos antes mencionados, se parecen melódicamente al ejemplo de Antonio Romero; pieza por otro lado nada flamenca, más bien nos parece una canción andaluza de moda, similar a otras que iremos viendo, ejemplos que no consideramos que sean modelos que sirvieran de inspiración para los flamencos<sup>227</sup>.

---

<sup>224</sup> Jacinto Almadén con la guitarra de Antonio Arenas, ¿ref?, Rafael Romero con Andrés Heredia en 1955, Contrepoint/ Vogue serie artística/ Serie Folklore MC 20.095, y Pericón de Cádiz con la guitarra de Melchor de Marchena, Fontanta 1968.

<sup>225</sup> RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos Populares Españoles*, edición de Enrique Baltanás. Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005. Pág. 730.

<sup>226</sup> En *Antología del cante flamenco* Vol I, corte 11. Rise International Music Ltd. Ref. 65223-1.

<sup>227</sup> Los hermanos Hurtado (en ob.Cit. pág. 305) consideran este modelo de caña de Antonio Hernández como [...] exactamente el mismo modelo de caña descrita en 1847 por Serafín Estébanez Calderón en *Un baile en Triana*”. Sin embargo, aunque coincide en su descripción y estructura con éste, el año de 1838 parece ser más adecuado para la escena, y hasta 1862, todavía quedan casi 30 años en los que esta canción andaluza ha podido ser de nueva creación, o ser un modelo aproximado o basado en el anterior.



Isidoro Hernández, publica una “Caña” en su álbum *Flores de España* de 1883 que, no siendo igual, es muy parecida a la de Antonio Moreno, aunque menos melismática. Quizás recoja una variante popular menos lírica, aunque su ritmo no es el actual flamenco. Sus letras están recogidas igualmente por Rodríguez Marín,<sup>228</sup> usando coplas octosílabas y el famoso estribillo “Caña mi dulce caña”. Como remate a 3/8 allegro aparece la letra “El tiempo con el querer...”.

Como hemos dicho antes, los ejemplos de polos que conservamos en partitura presentan una musicalidad semejante a las cañas. Los más célebres fueron los polos de Manuel García: “Cuerpo bueno, alma divina” de *El criado fingido*<sup>229</sup> y “Yo que soy contrabandista” de *El poeta calculista*<sup>230</sup>. Estos dos ejemplos se caracterizan por tener profusas ornamentaciones vocales, con un centro tonal en *Do Mayor* combinado con la gamma andaluza (*Mi frigio*). Aparte de Manuel García, Francisco de Borja y Tapia, Ramón Carnicer y otros autores anónimos escribieron algunos polos y cañas que fueron muy populares, incluyendo versiones de estos dos de García, con acompañamientos al piano sencillos pues se buscaba el lucimiento del cantante.

A nosotros, estos polos tampoco nos parecen flamencos, y tampoco creemos que las variantes flamencas salgan de ellos<sup>231</sup>; aunque haya evidentes lugares comunes como tonalidad (*Mi frigio flamenco*), ritmo ternario de jaleo y una sección con ayeos. Para empezar, las formas interpretativas melódicas están pensadas para intérpretes líricos, y son claras composiciones de autor, no ejemplos tomados de lo popular aunque en un principio nos pueda parecer. Todo esto nos hace sospechar que las modalidades flamencas partirían de modelos folklóricos que se aflamencaron, no de los líricos, aunque haya podido haber influencias mutuas debido a su naturaleza musical semejante, por ello no vamos a profundizar en estos ejemplos de origen académico.

Dentro de los cantos que recogió Ocón como “populares”, *El Polo Gitano o Flamenco*, aparte de recoger de forma fiel la variante flamenca en fecha anterior a 1867 –tanto en lo armónico como en lo rítmico–, tiene una importante nota final que se suele pasar por alto:

“Aunque el Polo es un canto muy conocido, está reservada su ejecución a ciertos cantantes del pueblo que por lo regular no saben aún ni leer. Esta clase de artistas, que hacen profesión de su ejercicio cantando en los cafés y otros sitios públicos, son los que conservan, más o menos pura, la tradición del género llamado gitano”<sup>232</sup>

---

<sup>228</sup> Núm. 5000, pág. 335; y núm. 5826, pág. 378 de la Ob.Cit. También por Emilio Lafuente y Alcántara en su *Cancionero popular* de 1865. Tomo II, págs. 315 y 40.

<sup>229</sup> Año de 1804.

<sup>230</sup> Estrenada el 28 de abril de 1805 (compuesta en 1804) en el Teatro Los Caños del Peral. Fuente: Celsa Alonso en las notas del Cd. *Manuel García, Canciones*. Junta de Andalucía DS 0114. 1995.

<sup>231</sup> Sí lo cree José Luis Navarro en *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*, Portada editorial, Sevilla 2002, Pág. 158. Y en cierta forma Lola Fernández Marín, aunque no deja muy clara su postura al decir “Existen en los polos de Manuel García elementos de una estética que más tarde se trasformaría en flamenco [...]” en su artículo “La estética musical del flamenco en el Polo del Contrabandista” Revista *Alboreá N° 11*, Julio-septiembre de 2009, Sevilla. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

<sup>232</sup> Ob.Cit. Pág. 99.

Sirva esto para aclarar, de dónde se nutrirá principalmente el flamenco en cuanto al origen social de los artistas: *del pueblo*, sus cantos: *populares*, y sus lugares de exhibición: *el café y otros lugares públicos*. Este polo guarda semejanzas con las playeras del Maestro Neri, como algunas caídas de la voz y la misma tonalidad *frigia*, aunque en otros aspectos se aleja, como la interpretación rítmica. Mostraremos sus semejanzas en los análisis de las playeras

## II. Playeras

En los siguientes ejemplos de playeras, podremos ver diversos elementos musicales que pueden relacionarse con la futura seguiriya flamenca, estilo que está aún por nacer. Cuanto más alejados estemos de la época del Café Cantante, más difuminados estarán los caracteres que puedan relacionarse con el estilo flamenco, sobre todo la estructura armónico-rítmica que distingue a la seguiriya, que no aparece en ninguno de ellos. Las formas melódicas basadas en el *modo frigio* y las armonías utilizadas para su acompañamiento, estaban ya más o menos consolidadas a principios del siglo XIX, si bien los artistas flamencos abandonarán poco a poco la utilización del acorde de IV grado (*re menor* en el caso del toque por medio: *La*), en favor de la acentuación del II grado de la tonalidad *frigia flamenca*: *Sib M* y su caída en el I (*La M*).

No obstante, hay que tener en cuenta que ninguno de ellos es considerado por nosotros como una seguiriya, sino reflejo de cantos análogos previos a la formación del estilo, no documentado en partitura hasta ejemplo de Sezac en 1880; aunque el estilo pensamos que se habría formado antes de esa fecha. Para el nacimiento de la seguiriya flamenca, será necesario una diferente forma de cantar: *jonda, flamenca*; y la utilización del *compás flamenco de seguiriya*, y éste no figura en ninguna de estas playeras hasta las mencionadas *seguidillas gitanas* transcritas por el francés.

Hemos incluido las transcripciones completas de las playeras estudiadas en el anexo final para facilitar la lectura del texto. Acuda el lector allí cuando sea menester.

### II.1. “Las playeras/plañeras” del Maestro Neri, 1820.

Como ya explicamos antes, analizando el número “Las playeras” de la ópera *La Máscara afortunada* de Neri, vemos que tienen una estructura y sistema musical semejante a las cañas y polos, evidenciándose de forma clara la mano de un compositor en las melodías, similar a lo que ocurre en los polos de Manuel García. Son ejemplos muy líricos, aunque basados en cadencias y escalas comunes que también se practicaban a nivel popular. Pudiera ser que, estas variantes líricas se pusieran de moda una vez que el teatro comenzó a popularizar estos cantos y sus bailes, con estas armonizaciones típicas y ritmo jaleado, y que paralelamente tal y como decía Gevaert, los que continúan con la tradición lo harían sin guitarra, formas éstas que más adelante generarían las seguiriyas.

Las playeras, cañas, y polos que estamos viendo, tienen un ritmo común, un compás ternario (3/8 ó 3/4) de tipo “jaleo”, sólo aparece un ritmo cercano a la seguidilla o al fandango en las playeras posteriores, en fechas cercanas a finales del XIX. Ésta del maestro Neri, tiene un compás ternario con hemiolia en algunas ocasiones, muy cercano todavía a lo que se considera el ritmo del jaleo.

La tonalidad de la pieza sería *sol menor*, con frecuentes *semicadencias* sobre la *dominante*. Aparecen *cadencias frigias* sobre *Re M* (cc. 28-29 y 88-90) a modo de II-I de *Re frigio*, como en el flamenco.

Son frecuentes los movimientos descendentes en el bajo desde el I al V grado (cc. 13-16 y 23-26), a modo de *cadencia andaluza*, pero con el *fa#*, lo que origina un intervalo de *2ª aumentada* al caer en *mib* (*Fa#-mib*), generándose una sonoridad que podríamos definir como de tipo “árabe”. Sobre el *mib* del bajo aparece un acorde de VII+ de sensible de *Re*, formándose una *6ª aumentada* (alemana) con el Violín II, acorde que hoy utiliza el flamenco, aunque generalmente en el flamenco cuando aparece el descenso de semitono, se hace con voces paralelas desde el II grado (*mib* si pensamos en *re frigio*) no desde el VII+ (*do#*); ocurre esto por comodidad de ejecución en el instrumento y por ser utilizada en la forma de rasgueo.

En los cc. 106-107 y 114-115, acontece algo similar a lo comentado anteriormente, pero ahora con el *fa natural*: *sol-fa-mib-re*; y tampoco se realiza con los acordes típicos de la cadencia andaluza, apareciendo unas armonías más atrevidas que las de antes: *sol menor*, *Sol Mayor* y caída de nuevo en una dominante en forma de *6ª alemana*, antes de llegar a *Re Mayor*, esta vez entre el bajo y la viola.

La cadencia andaluza en su forma habitual (tal y como la usa el flamenco) aparece en los cc. 39-41 y 51-53 con movimientos paralelos de las voces, salvo la resolución final en *Re M*, donde los violines ascienden melódicamente en lugar de descender.

En los cc. 95 y ss. el bajo utiliza el *mib* sobre la armonía de *Re*, a modo de II+I, sonando realmente a *Re frigio*; esta forma de mezclar el II grado con el I es algo que igualmente hace el flamenco.

Un aspecto auditivo interesante es cuando en los Vls. Iº y IIº aparece *sol menor*, percibiéndose como un II grado (*mib*) de *Re frigio* aunque no aparezca el *mib* en el bajo.

Pensando en un modo de *Re frigio* para la melodía, las caídas de la voz que aparecen son estas:

- 1ª sección: (armonización original *sol menor*) compás de 3/8

Copla 1: III, I, III, I

Copla 2: V, I, V, I

Copla 3: IV, I, IV, I

- 2ª sección (podemos pensar armónicamente en *Re frigio*), más vivo a modo de remate (macho) en 6/8, aunque en algunas partichelas se indica 3/8 en la última copla (violín 1º y voz)

Copla 1: I,I,I,I

Copla 2: I,I,I,I

La obra se podría analizar en *Re frigio* desde el 6/8, donde tenemos una gran pedal sobre *Re M*. La primera parte está armonizada en *sol menor*, si bien las melodías

tienen mucho más sentido desde el punto de vista de *Re frigio*. Podemos ver cómo son muy similares a las de la caña y el polo, con uso del III grado elevado, cadencias en el III grado, IV, y I grado, aspecto que también cumplen los cantos sin guitarra y los cantos de trabajo tradicionales, lo que nos hace pensar en un mismo origen musical de todos ellos, antes de su armonización en el barroco como un *modo menor* con semicadencia en la dominante. En la primera copla, las armonizaciones de las caídas de la voz de los tercios 1º y 3º (cc. 12 y 21) se producen sobre la armonía de *Fa M*: VII grado de *sol menor* (*Fa M*) o III de *Re frigio* (estas caídas en el III grado del *modo frigio* son algo típico del polo, caña, algún martinete y cantes camperos<sup>233</sup>).

Las melodías de las coplas 1ª y 3ª, comienzan en *sib*, VI grado de *Re frigio* (cc. 5 y 57), algo típico también de los fandangos y en la salida de la caña y el polo, sin embargo no se armoniza con *Sib M* en la primera copla –como sería menester en las formas flamencas–, algo que sí ocurre en la 3ª estrofa, la más melismática de todas y la que recoge la letra de playera.

Las coplas 1ª y 3ª (esta última –quizás la única playera del número– es en cierta forma una reelaboración de la 1ª) recuerdan mucho al polo y a la caña flamencos (recordamos que la caña es igual al polo si prescinde de la repetición melódica del 2º tercio en el 3º, aparte de los ayeos). La diferencia está en que las variantes flamencas interpretan la estrofa en dos secciones, y siempre hacen las caídas en el IV, III y I grado. Pero si nos fijamos bien en la 3ª estrofa, y la comparamos con el *Polo de Tobalo*, que tiene caídas en los grados IV, I, IV, I, y si prescindimos de los ayeos de la playera al acabar el verso 2º, veremos que las caídas de la voz son las mismas –sin pasar por el III grado– y con un recorrido melódico asombrosamente similar si suprimimos tanto barroquismo vocal. Veamos los cuatro tercios del *Polo de Tobalo*:

The image displays four systems of musical notation for the *Polo de Tobalo*. Each system consists of a vocal line (Voz) and a guitar line (Guit.). The guitar line includes fret numbers (12, 3, 6, 8, 10) and chord symbols (Mi, lam, Sol, Fa). The lyrics are: 'A ay tú er el di a blo ro me e ra a a y que iu', 'me vie e ne e e e ue au ten ta a ua', 'no soy el di a blo ro me e ra a a y que iu', and 'soy tu mu je e e e ueu na tu ra ua'.

<sup>233</sup> Podemos ver numerosos ejemplos en nuestro libro sobre Silverio y en mi trabajo “Los cantes sin guitarra en el flamenco...Art. Cit.

Y ahora la estrofa 3ª de estas playeras, transportadas a *Mi frigio* para su facilidad de comparación:

Copla 3

Ay — el co ra zón ci — to — a —

Do — Do — Mi — lam —

y entan larga usen cia — a — y no encuentra

lam — Mi (+lam) — lam —

tra — con sue lo — ay — y la pe ni yane

Mi — lam — Fa —

gra — ay —

Mi — (+lam) — Fa — Mi —

Claro que, la forma de acompañamiento de uno y otro ejemplo son muy diferentes, sobre todo el compás. Sin embargo armónicamente no están tan lejos; para obtener la forma flamenca, bastaría con sustituir el acorde de VI grado (*Do M*) al comenzar el tercio 1º por el de I grado (*Mi M*), y utilizar el acorde de *Fa M* (II grado frigio) antes de caer en el I (*Mi M*).

Todas las melodías de estas playeras tienen comienzo acéfalo, algo que coincide con la seguiriya y con el flamenco en general<sup>234</sup>.

II. 2. La *Playera o Caña* de Fernández Grajal (1838-1920) de 1866, está en *Mi frigio*. Presenta cadencias sobre el I grado y el IV, con cuatro tercios: 1=2, 3=4, y una estructura de cuatro compases por frase (salvo el último tercio, debido al alargamiento melódico). Si nos fijamos en el comienzo anacrúsico de las melodías (cc. 21, 25, 36 y 40), y en el acompañamiento del registro agudo del piano, podremos ver sugerida la forma flamenca que tendrá la futura seguiriya: 3/4-6/8. Pudiera ser ésta la forma de acompañamiento elemental de la playera por estos tiempos:

Mi frigio

lam — Mi lam — Mi — lam — Mi — la — Mi —

En el segundo compás de cada ciclo de 3/4-6/8, se produce en la melodía la típica hemiolia característica del compás de la seguiriya.

Entre 1867 y 1872, se publicó una caña de Laureano Carreras y Roure (1848-1887) titulada “Andalucía”, dentro de la serie *Cantos y bailes populares Españoles. Ob. 37, N° 9*<sup>235</sup>. Escrita en 6/8, posee frases musicales muy semejantes a este ejemplo de Fernández Grajal, por ello mostramos una de sus secciones, donde puede apreciarse la construcción musical basada en una estructura interna de 12 pulsos:

Mi — +la m +la m +la m +la m +Fa +Fa +la m +la m

Este ejemplo, no hace sino confirmar las afirmaciones de Gevaert sobre la cercanía musical de las cañas y las playeras a mediados del XIX. Como introducción,

<sup>234</sup> Hemos realizado algunas correcciones en la partitura de esta pieza que no explicamos aquí, por no considerarlo necesario. Se deben a los habituales errores del copista del manuscrito, cambios que por otro lado no afectan a la sonoridad de la obra. Las incluiremos en nuestra próxima tesis doctoral.

<sup>235</sup> BNE MC/3889/20.



aparece un descenso melódico desde un registro agudo, imitando los ayeos del cante flamenco. Este recurso musical es utilizado también en otras partes de la obra. Puede consultarse la pieza completa en la parte final, con el resto de transcripciones.

II. 3. “*Las Playeras*” de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) se publicaron en 1872 en la colección *Los cantares de mi patria*, aunque probablemente sean anteriores: ¿1860? Celsa Alonso, señala<sup>236</sup> esta posible fecha por las dedicatorias de las piezas de esta colección y las planchas de la imprenta. La 1ª parte está en *Mi frigio*, y nos recuerda a otras playeras, pero tiene una estructura más elaborada y compleja. Las frases melódicas se acercan a cuatro compases por tercio, con cuatro tercios en total y caídas de la voz sobre el I grado y el VI, pero con armonización basada en acordes de I y IV grado (*Mi M, la m*). Es frecuente la secuencia armónica I-II-I durante toda la pieza, sonoridad muy cercana al flamenco, aunque su ritmo no lo es tanto. No aparece la hemiolia que sí tenía el ejemplo anterior con similar fraseo de acompañamiento. La 2ª parte es muy sofisticada, en tonalidad *La Mayor-fa# m*, es un estribillo que se repite según se va cambiando de letra, con *cadencias frigias* sobre *Mi* en su parte final, y conclusión en *La Mayor*.

II. 4. “*Playera*”<sup>237</sup> de Pablo Sarasate (1844-1908). En 1879, fecha muy cercana al libro de Demófilo, y época donde la asociación entre la seguidilla gitana y la playera está extendida y aceptada, tenemos esta composición de sonoridad cercana al flamenco, que como dice el musicólogo Pedro Callealta Barroso<sup>238</sup>, surge de una mezcla de los elementos musicales de dos cantos recogidos por Isidoro Hernández en el Álbum *Flores de España*: “La Caña” y “Playeras”. No vamos a profundizar en el análisis de este ejemplo de espíritu romántico y personal, aunque sí estudiaremos más adelante el ejemplo de playera de Isidoro Hernández, por parecernos de carácter más popular. (La caña fue tratada en el apartado anterior).

Dentro de los comentarios del artículo del musicólogo Pedro Callealta, el autor nos informa que Tomás Navarro en su obra *Métrica española*, da pistas muy interesantes sobre el posible origen del compás de la seguiriya flamenca, basado en función de la acentuación métrica de las coplas con las que se canta:

“Tomás Navarro [...] hace notar que el verso de seguidilla (7+5) es de estructura ternaria, con dos tiempos marcados en el heptasílabo y uno en el pentasílabo. Las cláusulas rítmicas son cinco: tres en el verso largo y dos en el corto, por lo que es natural que comience con un periodo ternario (3/4), seguido de otro binario (6/8). Esta explicación nos resulta válida para entender el ritmo de cantes como Livianas o Serranas, cuya métrica es la misma que la de la seguidilla”

---

<sup>236</sup> *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*, Ob.Cit. Pág. 249.

<sup>237</sup> *PLAYERA Y ZAPATEADO*, op. 23 (violín & piano). Dedicadas a Hugo Heerman. (Berlín. Simrock) Manuscrito fechado en San Sebastián, 1-VIII-1879. Existe manuscrito del Zapateado para violín y orquesta sin completar. Fuente: <http://www.cfnavarra.es/centenariosarasate/es/> consulta realizada el 4 de mayo de 2011.

<sup>238</sup> “A propósito de la playera de Sarasate” *Revista semestral del Real Conservatorio Profesional de Música “Manuel de Falla”*, Cádiz Año II. Número 3. Diciembre de 2010-Mayo de 2011. Págs. 7-9.



Esta forma que explica Navarro, sobre el origen de la práctica del compás musical alterno de tres partes de subdivisión binaria, seguida de dos de subdivisión ternaria (3/4-6/8), es muy interesante, sin embargo no coincide exactamente con la forma interpretativa flamenca. Como podemos ver en las transcripciones musicales de los cantos de seguiriyas, livianas y serranas<sup>239</sup>, el desarrollo melódico de cada verso de la estrofa, suele extenderse en un ciclo armónico-rítmico completo, o sea un *compás flamenco de seguiriya* (3/4-6/8), o dos, y no un compás de 3/4 para el primer verso y el siguiente de 6/8 para el verso corto. Veamos un ejemplo de Don Antonio Chacón<sup>240</sup>:

Es el tercero 4º que hace con los dos últimos versos de la copla:

*Si yo supiera la lengua  
que de mí murmura  
yo la cortaría por er medio  
y la dejara mía.*

De todas formas, hay que señalar que algunos cantaores utilizan con mucha libertad el compás de la seguiriya, entrando a capricho en diferentes puntos del compás flamenco –tal es el caso de Pepe el de la Matrona<sup>241</sup>–, lo que tiraría por tierra esta teoría sobre la práctica rítmica basada en la acentuación métrica de la copla. No obstante, creemos que hay que tenerla muy en cuenta en lo que se refiere a los posibles orígenes de esta práctica rítmica. En sus inicios, quizás la estructura interna de la copla condicionó el ritmo de acompañamiento, y luego el paso del tiempo y el desarrollo musical del estilo, hizo que se fueran enriqueciendo las melodías, conservándose la rítmica de la guitarra como base fundamental sobre la que se fue elaborando el canto, ya de una forma más independiente, y expuesta a las libertades interpretativas y creativas de los artistas.

Igualmente creemos que, la acentuación métrica de las coplas pueda ser el origen del comienzo acéfalo y anacrúsico de muchos cantos flamencos, y de ser así, también de la deformación de la acentuación natural en otras coplas, al adaptarse al acento musical del compás flamenco. En las seguiriyas, livianas y serranas, el compás de 3/4-6/8 parece el ideal para insertar la copla, sin embargo en el caso de las peteneras y soleares (también caña y polo) parece ser más natural dos partes de subdivisión ternaria seguidas

<sup>239</sup> Véanse los apartados correspondientes de la Liviana, Serrana y Seguiriya en mi libro.

<sup>240</sup> La transcripción completa y su análisis, la podemos ver más adelante, en el apartado de la seguiriya.

<sup>241</sup> Si bien este cantaor no se ajusta al compás flamenco tanto como otros artistas.

de tres de subdivisión binaria (6/8-3/4), por ser octosílabos. Veamos un ejemplo de soleá en la voz de Camarón de La Isla<sup>242</sup>:

La letra cantada es ésta:

*El espejo donde te miras  
te dirá cómo tú eres  
pero nunca te dirá  
los pensamientos que tienes.*

Las coplas de fandango (octosílabos) se adaptan muy bien al compás de la soleá, con melodías de comienzo acéfalo, por ello también al de la bulería, e incluso al del tango (cuaternario), lo que es significativo de hasta qué punto el flamenco reforma y adapta letras de diverso origen y carácter, según el gusto del intérprete.

Esta es la forma interpretativa flamenca de los tangos, con comienzo acéfalo:

Copla 3

*Y entré en la sala del crimen  
y hablé con el presidente  
si el quererte es un delito  
que me sentencien a muerte<sup>243</sup>*

<sup>242</sup> Soleá Apolá “El espejo donde te miras” 1971, Polygram 848 544-2, con la guitarra de Paco de Lucía. También fue estudiada en nuestro libro. Págs. 371 y ss. de la Ob.Cit.

<sup>243</sup> Los canta La Perla de Cádiz con la guitarra de Manuel Morao: *Tangos de Cádiz* “A la Virgen del Rosario” Hispavox 1960, HH 16-135. Esta letra está recogida por Rodríguez Marín en sus *Cantos populares españoles* con el número 3156, dentro del grupo *Constancia* de la sección *Amorosos*. Pág. 204 de la Ob.Cit. Demófilo la recoge en la sección de *cañas y polos* con el número 6; aunque no aparezca en la sección de las *soleares*, no hay que descartar que también se cantase por soleá.

Se conserva una copla muy parecida que se cantaba por soleares en época de Demófilo:

*Entré en la sala der crimen  
y le pregunté ar Fiscá  
si este queré tuyo y mío  
tiene causa criminá<sup>244</sup>*

No hay que extrañarse de coplas que, siendo de soleares pasaron a engrosar la nómina de los tangos. Conocidísima es esta otra que canta por ejemplo Carmen Linares<sup>245</sup>, y que también fue de soleá en tiempos de Antonio Machado y Álvarez:

*Más mata una mala lengua  
que las manos de un verdugo  
que er verdugo mata a un hombre  
y una mala lengua a muchos<sup>246</sup>*

II. 5. “*Playeras*” de Isidoro Hernández, 1883. Aunque la armadura indique dos bemoles, la tonalidad es *Sol frigio* (tres bemoles). La hemos transportado a *La frigio* para su comparación. Las coplas se estructuran en cuatro frases melódicas o tercios, siendo los tercios pares repetición de los impares (1=2, 3=4). Cada tercio se construye con dos versos de la copla, siendo necesario la repetición de alguno de ellos para completar la música. El que con las dos coplas se utilice la misma estructura musical, nos hace pensar si realmente Isidoro recoge la interpretación popular, o su mano de compositor está demasiado presente. Aunque su sonoridad nos recuerde al flamenco, debido a la armonización basada en el *modo frigio* de las melodías, es un canto demasiado estructurado, y creemos muy pensado de antemano. Además el ritmo nos recuerda a la seguidilla, y ya que por estos tiempos el ejemplo de 1880 de Ramón Sezac recoge claramente la forma flamenca de interpretación de la seguriya bajo el nombre de “seguidilla gitana”, no tenemos más remedio que pensar en que Isidoro Hernández, debió retomar alguna melodía de playera popularizada en el XIX, que él armonizó y arregló para su publicación dirigida a los aficionados a lo andaluz, como hizo con otras tantas músicas populares que por el siglo XIX circulaban. No creemos que recogiera esta playera de cantaores flamencos, ni pensamos tampoco que este sería el tipo rítmico que usarían los guitarristas<sup>247</sup>.

<sup>244</sup> Demófilo Ob.Cit. Pág. 115. También la recoge Rodríguez Marín con el número 3155.

<sup>245</sup> En el disco *Un ramito de locura*, Universal Music, 2001. Corte 2, “Canta con el Corazón”, Tangos.

<sup>246</sup> Demófilo Ob.Cit. Pág. 117. Rodríguez Marín, Ob.Cit. n° 6558. Pág. 418 en la sección *Religiosos*.

<sup>247</sup> Apreciamos ciertas contradicciones en el estudio que los Hermanos Hurtado realizan de la seguriya en su libro *La llave...* (Págs. 211 y ss. de la Ob.Cit.), cuando dicen que las playeras no presentaban todavía hemiolía en su interpretación rítmica hasta finales del XIX, siendo el ritmo del fandango o el del bolero su soporte. También afirman que las seguriyas flamencas en 1860 aún no existían, retrasando su codificación hasta ca. 1880. Creemos que su error está en adjudicar verosimilitud flamenca a las publicaciones de cantos populares que por el XIX circulan en gran cantidad, como estas playeras de Isidoro Hernández. Gevaert habla a mediados del XIX de la práctica del compás alterno (3/4-6/8) en forma de hemiolía (Art. Cit. pág. 666), y al respecto de las cañas y playeras, no dice que tengan como acompañamiento el ritmo del fandango o el bolero, cosa que bien pudo haber constatado por su formación musical y porque así hizo con otros cantos. Tampoco Sbarbi (en 1879) certifica este ritmo en su acompañamiento, coincide con Gevaert en sus descripciones sobre la libertad de estos cantos, cosa que no

Las caídas de la voz se producen sobre los grados I (*la*) y VI (*fa*), con armonías de I grado (*La*), IV grado (*rem*) y II grado (*Sib*) en algunas ocasiones. También utiliza el VII grado (*sol m*) como armonización, de forma parecida a como se hace hoy en el flamenco. La armonía de IV grado (*re menor*) está muy presente, superpuesta sobre el I grado la mayoría de las veces, acorde que en la *seguriya* actual se usa más frecuentemente *de paso*, o en alguna caída puntual de la voz. Las dos estrofas están recogidas por Gutiérrez de Alba en *El Pueblo andaluz...* (pág. 215).

II. 6. Manuel Giró (1848-1916) “La Perle, Playera”, 1878. Estamos ante una composición personal que para nada creemos que tenga relación alguna con el flamenco, por eso no presentamos su transcripción. Analizándola desde *sol# frigio*, tiene cadencias de la voz en el I grado y V grado, con final sobre el IV grado. Aunque podamos analizarla en *sol# frigio*, el autor parece que está pensando más en *do# menor* con semicadencias sobre la dominante.

II. 7. “Playeras Antiguas” de Modesto y Vicente Romero, 1909-10. Armonizada en *Re frigio*, la hemos transportado a *La frigio* para su comparación. Presenta cadencias de la voz en el III grado elevado (*do#*), con armonización en el I grado (*La*), y acorde de IV grado (*re m*) al comienzo de los tercios, lo que provoca una percepción de tonalidad de *re menor* en gran parte de la pieza. Utiliza frecuentes cadencias armónicas sobre el I grado (*re*) desde el VII (*sol m*), con un *mi* añadido al acorde, nota que no consideramos como fundamental de la armonía. También aparece en importante número la sucesión armónica IV-III-II-I, aunque el ritmo de su acompañamiento no es el de la *seguriya*, sino el de la seguidilla.

La primera de las letras está recogida en la obra de Gutiérrez de Alba *El Pueblo Andaluz...*<sup>248</sup>, y no presenta en su interpretación un tercio melódico extenso con el tercer verso largo, siendo además el tercio más extenso el 4º, apareciendo en él la segunda parte del tercer verso unida al verso cuarto. La segunda copla sí hace un tercio 3º largo con el mismo verso largo<sup>249</sup>.

Aunque las melodías y su armonización estén en *modo frigio*, a nosotros no nos suena a *seguriya*. Debido al ritmo de seguidilla y a la construcción melódica, más que a un cante flamenco, nos recuerda a una composición para los aficionados de la época, eso sí quizás inspirada en un canto antiguo de *playera*.

---

se aprecia en ninguna de las *playeras* puestas en música en el XIX. Lo que se observa, es una adaptación de ciertos cantos de sonoridad andaluza/flamenca de forma más o menos académica, bajo el compás del jaleo, del fandango, o del bolero/seguidilla. Creemos nosotros que si en 1880, un francés se molestó en escribir unas verdaderas *seguriyas*, años antes se debieron de venir practicando, pues es sabido que todo arte –aunque esté en continuo cambio– precisa de una continuidad desde algo anterior. Lo difícil es saber desde cuándo se viene haciendo así, ya que la documentación musical del flamenco –salvo algunos casos como el de Sezac u Ocón– no fue realizada por los músicos de su tiempo, debido a que, o no vivieron la creación flamenca en los ambientes donde nació y se desarrolló está música, o no supieron escribirla de forma fiel. Ocón recoge en fechas anteriores a Sezac la práctica del compás flamenco en la “Soledad” y el “Polo Gitano o Flamenco” –de nuevo recordamos que recopiló sus cantos entre 1854 y 1867–, por ello no es descabellado pensar que antes de 1880 también se pudiese practicar en la *seguriya* flamenca, todavía llamada “seguidilla gitana-playera” o “canto de sentimiento”.

<sup>248</sup> Ob.Cit. Pág. 243.

<sup>249</sup> Si bien anteriormente nos hemos decantado por escribir las letras de seguidillas gitanas en la forma de cuatro versos con un tercero largo, en ocasiones nos preguntamos si sería más lógico escribirlas en la forma de cinco versos, tal y como hacen Gutiérrez de Alba y Schuchardt.

II. 8. *La Playera “Jincarse e roiyas”* de *Antonio Martínez* aparece sin armonizar. La incluye el recopilador en el libro *Antología Musical de Cantos Populares Españoles* publicado en 1930, dentro del apartado de Granada.

Este ejemplo, servirá como punto de inflexión en lo que consideramos el paso de la forma popular de interpretación hacia “lo flamenco”, debido a sus características melódicas y expresivas. Incluiremos además una armonización de la misma sobre el compás armónico-rítmico de la seguiriya, para crear un cante flamenco, en este caso una “auténtica seguiriya”.

Originalmente está escrita en *Do frigio*, sin embargo la hemos transportado a *La frigio* para su comparación y análisis. Presenta frecuentes cadencias en el I grado, y una cadencia en el V. El registro vocal se extiende a dos octavas, algo no muy frecuente en la seguiriya. Nos ha costado bastante establecer una posible estructura en tercios, ya que al no tener armonización, el patrón armónico-rítmico está sin definir. Sin embargo pensamos que por el comienzo acéfalo de alguna de sus frases y al extenderse durante cuatro compases, podría coincidir con el compás flamenco de la seguiriya cada 2 compases de 3/4, o sea, cada 6 pulsos de negra tenemos un compás de 12/8 de seguiriya. Al respecto de sus características musicales, hay que decir que podría pasar por un ejemplo flamenco sin ningún género de dudas, aunque al no tener acompañamiento no sabemos si se interpretaría así, sólo con voz, o sería susceptible de acompañarse con una guitarra, ya que nada dice el transcriptor.

Para demostrar una de las teorías expuestas sobre la creación de seguiriyas a partir de playeras adaptadas a un acompañamiento flamenco de guitarra, hemos insertado la melodía de esta playera sobre el compás flamenco de la seguiriya (3/4-6/8 en *La frigio flamenco*), considerando para ello un comienzo acéfalo y teniendo en cuenta sus acentos naturales, haciendo coincidir la cadencia melódica de los finales de los tercios (*la*) con el segundo tiempo del compás de 6/8, tal y como se practica hoy en general en el flamenco<sup>250</sup>. No hemos modificado ninguna de las duraciones originales, simplemente hemos situado su estructura melódica sobre el patrón armónico-rítmico típico de la seguiriya, viendo que se adapta perfectamente. Los calderones los hemos considerado como pausas melódicas de reposo, lugar donde se respira, por ello, y para cuadrar el compás, hemos añadido en dos ocasiones un compás de espera. También hemos incluido otra adaptación al compás de doce en la forma que explicamos en nuestro libro (2/4+6/8+1/4).

Sirva este ejemplo armonizado por nosotros, como una de las posibilidades artísticas de creación que debieron practicar los flamencos. Aunque esta playera está documentada en 1930, si es fiel a algún modelo anterior, no es descabellado pensar que algunas seguiriyas se hayan formado de esta manera, una vez que el compás armónico-rítmico de la seguiriya estaba instaurado y se fueron acoplando diversos cantos, no solo playeras creemos nosotros.

Respecto de las coplas, la cuarta podría hacer alusión a la muerte de la madre de Silverio según Bohórquez<sup>251</sup>, por eso este autor se la atribuye a este cantaor. Aparece en

---

<sup>250</sup> Si bien como decimos esta forma no es rígida, ya que la seguiriya permite una cierta libertad rítmica dentro de su patrón rítmico-armónico.

<sup>251</sup> Blog *La Gazapera*, entrada del 22 de noviembre de 2009: “La madre que parió a Silverio”.

la colección de Demófilo, copla 39 de las “seguiriyas jitanas” y 17 del repertorio de Silverio. La primera copla también aparece en la colección de Demófilo con el nº 82.

## II. 9. “*Canto gitano*”, por Mariano Soriano Fuertes y José Inzenga

Soriano Fuertes incluye esta partitura en la parte final del tomo IV de su obra *Historia de la música española desde la llegada de los fenicios hasta 1850*. No estamos seguros de si se trata de una composición original, o por el contrario recoge un verdadero canto cantado por los gitanos en aquellos tiempos. El título dice claramente “por Soriano Fuertes”, lo que nos hace pensar que debió inspirarse en melodías que por aquellas fechas cantaran los gitanos.

En clara tonalidad de *La frigio flamenco* se desarrolla la melodía y su armonización. Posee dos tercios con repetición del primero de ellos, construyéndose cada tercio con dos versos de la copla, cuya métrica nos parece de endecha, aunque su temática no esté relacionada con la muerte:

*Permita la Virgen  
pongas tu querer  
en quien de desprecios  
regalos te de.*

Los hexasílabos se presentan en todos los versos, no encontrándose en la práctica interpretativa ningún añadido o repetición necesaria para el desarrollo melódico de los tercios (aunque el tercio final repita el último verso dos veces, la melodía también es una repetición).

El compás es binario con subdivisión ternaria, sin hemiolia, y los acordes utilizados son el II y I grado de la tonalidad frigia flamenca (*Sib-La*).

No podemos hablar de seguiriya en este caso, aunque su musicalidad se acerque a ésta (debido al *modo frigio flamenco* del cante y su armonización). Sin embargo, como ya dijimos antes, su construcción musical debe tenerse en cuenta como un antecedente importante al respecto de cantos que pudieron servir para formar posteriormente variantes flamencas como las seguiriyas.

Este canto será retomado posteriormente por José Inzenga en 1874, incluyendo como variación más importante el patrón rítmico, ya que el canto y las armonías son las mismas. Otro cambio es la repetición del primer tercio, que se produce desde el principio de la pieza, cosa que en el de Soriano era desde el compás tercero. Indica Inzenga que el canto es de Andalucía.

Nikolai Rimsky-Korsakov retomará el ejemplo de Inzenga, incluyéndolo en 1887 en el 4º movimiento de su *Capricho español*: “Scena e canto gitano”, con idéntica figuración rítmica y armonización. Korsakov estuvo en España entre 1864 y 1865; recorrió el Mediterráneo como cadete de la marina rusa y recaló en Cádiz, quizás por aquellos tiempos se practicara este canto, aunque lo más probable es que lo conociera a partir de Soriano o el mismo Inzenga, pues sorprende su semejanza melódica y rítmica, sobre todo con este último.



### III. Los “cantos gitanos”

Antes de pasar a las seguiriyas flamencas, abrimos aquí un importante paréntesis para analizar la naturaleza “gitana” del cante y su relación con el flamenco.

Pierre Lefranc, ha sido uno de los escritores que más se ha inclinado en favor de atribuir a los gitanos el origen del carácter expresivo del cante flamenco. Su trabajo *Cantar a lo gitano*<sup>252</sup> ahonda en esta vía, considerando que el carácter dramático, emotivo e intenso de los cantos flamencos, se origina en el canto de la pena del pueblo gitano, que desde mediados del siglo XVIII fue remodelando la seguidilla hasta convertirla en la seguiriya flamenca. Uno de esos cantos, fue la *queja de galera* que se interpretó en Sevilla en 1747 causando sensación, y que este autor considera –junto con la influencia de cantos musulmanes– punto de partida del martinete. Las persecuciones y pragmáticas que sufrió este pueblo desde finales del siglo XV hasta 1783<sup>253</sup> –con el frecuente envío a galeras–, generarían cantos de desesperación que este autor cree encontrar en posteriores cantes sin guitarra (como las carceleras) y en las seguiriyas, formando el primer corpus del cante flamenco.

Aunque no es este el trabajo donde pronunciarnos de manera definitiva a favor o en contra de las afirmaciones sobre la maternidad del pueblo gitano en el cante flamenco –o en “algunos” cantes flamencos–, ya que esto requeriría un profundo trabajo, hay que decir que un tipo de “canto gitano” sí que hubo, al menos así quedó nombrado. Sin embargo, con los datos que tenemos, no es fácil saber si esta denominación respondía a criterios musicales, o simplemente a su expresividad y/o temática, ya que tenemos descripciones de todo tipo. Vamos a intentar aclarar algo en este aspecto que pueda servir para futuros trabajos.

En cuanto a los documentos musicales que hacen referencia a algo “gitano”, la composición anterior de Mariano Soriano Fuertes llamada “*Canto gitano*”, asocia “cierta música” a esta etnia, sin embargo, en lo musical nada hay que lo distinga o aleje de otros estilos que por aquellos años circulan, como por ejemplo las cañas y las playeras. Pudo ser el *modo frigio* la forma de cante predilecta de este pueblo, que quizás por su sonoridad triste y patética fue utilizado como vía de expresión para sus cantos de dolor. Pero este modo de cantar no fue exclusivo de ellos, pues formaba parte de una larga tradición peninsular que se remonta siglos atrás<sup>254</sup>, antes de la llegada de los gitanos a la península a principios del siglo XV<sup>255</sup>.

---

<sup>252</sup> En la Web *Triste y Azul*: <http://www.tristeyazul.com/investigacion>. Imprescindible es su libro *El Cante Jondo, del territorio a los repertorios: tonás, siguiriyas, soleares*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla 2000. 1º ed. francesa en 1998.

<sup>253</sup> Última pragmática (Carlos III).

<sup>254</sup> Al menos desde la dominación musulmán, si no antes. Por otro lado, como ya dijimos más arriba, son formas de cante comunes a muchas otras culturas mediterráneas. En el caso peninsular, numerosos cantos sin guitarra –como algunos de trabajo, romances, nanas, etc.– dispersados por toda la geografía presentan similitudes musicales suficientes como para pensar que los martinetes, tonás, carceleras y otros cantes flamencos derivan de estos. Al respecto, ver mi trabajo ya mencionado “Los cantes sin guitarra en el flamenco...”, Art.Cit.

<sup>255</sup> En 1415 Alfonso (quien luego sería el Magnánimo) concede carta de paso a “Tomás Sabba”, peregrino que se dirigía a Santiago de Compostela. En 1425 el mismo monarca firma en Zaragoza otro salvoconducto a “Don Juan de Egipto Menor”. Otros estudiosos consideran su llegada a la península mucho antes, atravesando el estrecho desde África, aunque de momento no hay constancia documental. Fuente: RIZO LÓPEZ, Ana Esmeralda: “Apuntes sobre la comunidad gitana española: breves trazos de su



Por otro lado dentro del grupo social de los llamados “gitanos”, también se encontraban personas de muy diferente origen; José Mercado<sup>256</sup> advierte de la confusión que existió en el pasado sobre los rasgos diferenciadores de los gitanos con otros grupos sociales que, al estar perseguidos, adoptaron una vida errante similar a estos:

“[...] los nombres afrentosos de egipcio, rufián y monfi, indiscriminadamente se aplicaron a individuos que ejercitaban profesiones y hábitos de la vida nómada, recorriendo gran parte de España, en continua y obstinada lucha contra las órdenes reales y las justicias locales. Cuando se redoblabla la persecución, teniendo el peligro demasiado inminente, se acercaban al mar y procuraban embarcarse para África; pero si notaban alguna flojedad en la ejecución de las órdenes, las bandas penetraban de nuevo en el interior, uniéndose moriscos descontentos, vagabundos de toda especie y soldados desertores.

La confusión también se da en las Constituciones de Cataluña en donde a estas bandas indiscriminadas se las denomina de griegos o bohemios”

En el edicto de 5 de octubre de 1611, se utilizó una común denominación para todos los individuos vagabundos y errantes: *egipcios o gitanos*.<sup>257</sup>

Sancho de Moncada en el *Discurso de la expulsión de los Gitanos*<sup>258</sup> dirigido al rey Felipe IV en 1631, considera y se plantea:

“¿QUIÉNES SON LOS GITANOS? [...] La segunda y la cierta opinión es que los que andan por España no son gitanos, sino exhambres de Zánganos y hombres ateos y sin ley ni religión alguna, españoles que han introducido esta vida o secta del gitanismo, y que admiten a ella cada día gente ociosa y rematada de toda España, y lo reconoció todo el Reino de la Cortes desde año de 1619, en la condición 49, diciendo de los Gitanos: «Que pues no lo son de nación, quede perpetuamente este nombre y uso confundido y olvidado»<sup>259</sup> [...] son gente ociosa, vagabunda e inútil a los reinos [...] Mucho más inútiles que los moriscos, pues estos servían en algo a la República y a las Rentas Reales [...] confiriendo entre si en lenguaje con que se entienden sin ser entendidos, que en España se llama GERIGONZA”

---

historia en conexión con el contexto europeo.” *Diálogos Revista Electrónica de Historia*. Volumen 6 Número 1 Febrero - Agosto 2005, Escuela de Historia, Universidad de Costa Rica.

<sup>256</sup> Ob.Cit. Págs. 28 y ss.

<sup>257</sup> *Historia de los gitanos* por J.M. Impr. de A. Bergnes y Ca., Barcelona, 1832. Pág. 69.

<sup>258</sup> Consultado en *Romances de germanía de Juan Hidalgo*, Madrid, 1779. Págs. 203 y ss.

<sup>259</sup> Se refiere a la Real Cédula de Felipe III de 28 de junio de 1619, consultada en *Los códigos españoles concordados y anotados: Novísima recopilación de las leyes de España*, Impr. de la Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra, Madrid, 1850. Pág. 42. En ella, se ordena la expulsión de los gitanos en un plazo de seis meses, salvo los que quisieran quedarse aceptando abandonar el uso de su lengua, traje y nombre, siendo integrados en poblaciones de más de mil habitantes.

Carlos III, en sus *Reglas para contener y castigarla vagancia y otros excesos de los llamados gitanos*, dentro de la Pragmática-Sanción de 19 de septiembre de 1783, declara:

“[...] que los que se llaman y se dicen gitanos, no lo son por origen ni por naturaleza, ni provienen de raíz infecta alguna [...] por tanto mando que ellos, y cualquiera de ellos no usen de la lengua, traje y método de vida vagante, de que hayan usado hasta de presente, bajo las penas abajo contenidas”.<sup>260</sup>

Al parecer, bajo la denominación “gitanos” subsistía una clase social de lo más baja, con un uso de lenguaje de germanía, y dados a la picaresca, conglomerado social que debió aglutinar a gitanos verdaderos junto a moriscos, judíos y cristianos españoles desheredados y vagabundos. Mercado, considera que este fenómeno se produjo más abiertamente en Andalucía<sup>261</sup>, donde no desaparecieron del todo, hecho que ocurrió igualmente en el resto de España, pues posteriormente se sucedieron nuevos edictos en contra de los gitanos, hasta la pragmática de Carlos III de 1783 que intentaba mejorar la suerte de estos con medidas algo más benévolas.

Por lo tanto, la forma de cantar “a lo gitano” no debería tener exclusividad racial, sino que su origen estaría en el desarraigo social de un grupo amplio de desfavorecidos, y estos cantos tuvieron que basarse en elementos musicales previos y consolidados desde tiempo atrás en la península. Eso sí, a la hora de la utilización posterior de estos cantos con fines comerciales, entra en juego la capacidad artística, y en esto nosotros no distinguimos entre payos o gitanos, hablamos simplemente de *artistas*, unos gitanos, otros payos, que participaron a partes iguales en el proceso creativo. En esto ya tenemos nombre propios conocidos por todos.

De nuevo tenemos que hablar de Eduardo Ocón, cuando cita el origen de los cantantes populares en los estilos “gitanos” o “flamencos”: el “*Polo gitano o flamenco*”, interpretado por:

“[...] ciertos cantantes del pueblo que por lo regular no saben aún ni leer. Esta clase de artistas, que hacen profesión de su ejercicio cantando en los cafés y otros sitios públicos, son los que conservan, más o menos pura, la tradición del género llamado gitano”<sup>262</sup>

Nótese que escribe “el género llamado gitano”, no dice que los artistas lo sean en sí, sino que se denomina así a un género musical, el verdadero género popular: *—del*

---

<sup>260</sup> Consultado en *Novísima recopilación de las Leyes de España: dividida en XII libros: en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpressa últimamente en el de 1775, y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones Reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804*. Madrid, Por Don Julian Viana Razola, 1805-1829. Libro XII, pág. 367.

<sup>261</sup> *Ibíd.*

<sup>262</sup> *Ob.Cit.* Pág. 99.

*pueblo*–, distinguido del “popularizado”, alejado del “académico”, y practicado por personas de baja condición social según parece.

Para liar más la madeja, hoy día nos puede sorprender la visión que el propio Chacón tenía del cante. El periodista Luis Bagaría conversa sobre flamenco con el “Papa del cante”, y ante la proposición de hablar con él de “cante jondo”, contesta el maestro:

“–Alto ahí– me interrumpió con alguna severidad– se debe llamar «cante gitano», nada de «cante jondo»”

La Voz, 28 de junio de 1922<sup>263</sup>

Lo que es síntoma de que el concepto de “cante jondo”, se introdujo con posterioridad en el flamenco para referirse a las variantes de mayor profundidad<sup>264</sup>, por entonces conocidas como “cantes gitanos”.

Volviendo al aspecto musical de “lo gitano”, evidencias de modalidades “gitanas” tenemos sin contenido musical flamenco, como por ejemplo algunas *seguidillas gitanas* ya vistas (canto, baile y toque), y otros estilos también calificados de “gitanos” como fue *El Vito*, que aunque utilice el compás alterno y la cadencia andaluza, para nada nos parece patético ni triste. Como “Canción de los gitanos” lo recoge nada más y nada menos que Glinka<sup>265</sup>; ¡*El Vito*!, ¡que resulta ser uno de los bailes y tonadas andaluzas más populares en el S. XIX!; parece que de origen sevillano.

Por ello, no siempre la referencia a “lo gitano” significó jondura o patetismo, ya que otras veces hacía alusión a la temática de sus letras, o la especial “gracia”, “sal” o “donaire” con que se practicaban estas variantes<sup>266</sup>.

Tampoco siempre que se describían formas de cante que hoy están asociadas a los gitanos, se hacía mención a los mismos. En este caso, todo un Juan Antonio de Iza Zamácola *Don Preciso*, describía en 1799 la forma de interpretación de los “poetas populares” que tanto le crispaba y de la que ya hemos hablado antes, siendo similar a lo que hoy se considera “cante gitano”; volvemos a poner esta cita ahora más completa:

“Entre la gente menestral y artesana, conozco una porción de jóvenes dotados de la más bella disposición, no solo para cantar seguidillas, sino también para componerlas [...] Ojala que del modo de cantarlas pudiera decir lo mismo; pero aquel hábito grosero que han contraído forzando la voz á que salga de sus quicios, y admitiendo la extravagante manía de amontonar gorjeos y gorgoritos violentos, como si en ellos se cifrase la belleza de nuestra música, hace decaer su

---

<sup>263</sup> Publicado en el Blog *Papeles flamencos*, entrada del 5 de octubre de 2009.

<sup>264</sup> Ver págs. 37 y ss. del libro de Lefranc *El Cante Jondo...* Ob.Cit.

<sup>265</sup> CAÑIBANO ÁLVAREZ, Antonio *Los papeles españoles de Glinka 1847*, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1996. Pág. 195. También Gutiérrez de Alba que lo considera “[...] esencia de todo lo gitano [...]” en *El pueblo andaluz...* Ob.Cit. Pág.79.

<sup>266</sup> A este respecto ver las numerosas referencias que aparecen en el trabajo de Faustino Núñez *Guía comentada de música y bailes preflamencos...* Ob.Cit.

mérito hasta el desprecio; porque ¿quién habrá que pueda sufrir con paciencia á un hombre de estos, que sudando á chorros se arranca los botones del cuello de la camisa para dar mayores gritos? ¿Quién puede resistir aquel continuo castañeteo de la mandíbula inferior cuando canta? ¿Quién puede oír sin desazonarse aquellos furiosos relinchos, con los cuales se está desgañitando el infeliz continuo cencerreo de una mala guitarra, y el peso atroz de su mano derecha que dexa caer como una maza sobre las miserables cuerdas? Yo confieso, señores aficionados que no tengo valor para resistir el fastidio y la rabia que me causa estilo un estilo tan grosero [...]"<sup>267</sup>

Sobre esta descripción Pierre Lefranc dice:

“[...] No se encuentra en eso ninguna mención de gitanos, pero a la luz de lo examinado antes no cabe duda de que lo descrito es «cantar a lo gitano». De todas maneras, en el panorama musical de la época, no había ningún otro modo de cantar con el que esta descripción pueda corresponder [...]"<sup>268</sup>

Pues resulta que, precisamente *Don Preciso* se refiere a los cantantes del pueblo: *menestrales*<sup>269</sup> y *artesanos*, por ello esas “especiales maneras”, se corresponden con la interpretación común popular, por lo tanto no estamos de acuerdo con la afirmación categórica anterior.

Prosigue Pierre:

“En la segunda mitad del siglo XVIII, ya existe algo llamado como “cantar a lo gitano”. Se trata de un modo de expresión cargado de emoción, intensidad y a veces violencia: los “extremos de sentimiento [...] El origen de este aporte es gitano, sobre eso no hay discusión ni duda”.<sup>270</sup>

No dudamos que ellos practicaron esta forma de interpretación, pero por mucho que le pese a nuestro amigo Lefranc, no creemos que fuese exclusiva de ellos, en este trabajo estamos viendo cómo esas maneras interpretativas están extendidas en general a nivel popular. Otra cosa es que, el paso del tiempo y el progresivo abandono de los cantos y bailes populares –sobre todo en las ciudades–, haya provocado que estas formas se conservasen en ciertos sectores sociales, zonas aisladas, clanes o familias; unas gitanas, otras no. Algunas de ellas fueron profesionales dentro del flamenco.

---

<sup>267</sup> Ob.Cit. Págs. 21 y 22.

<sup>268</sup> Art. Cit.

<sup>269</sup> Se refiere una clase social que por aquellos tiempos agrupaba diversos oficios, como el de herrero, o sastre. Hoy día se utiliza para referirse a personas que tienen un oficio mecánico.

<sup>270</sup> *Ibíd.*

Varela Silvari, en 1883 distingue dentro de los diferentes cantos de Andalucía al “canto morisco y el gitano”<sup>271</sup>. También en el artículo adicional titulado *Los bohemios españoles*, se refiere a los gitanos-bohemios como especial pueblo, con folklore propio:

“Existe en España una raza desheredada, rara, errante y vagamunda, que posee leyes, costumbres, *germanía*, trajes y cantares, todo exclusivamente suyo. Esta raza pulula por todos los ámbitos de la Península, aunque no pueda sentar definitivamente sus reales en Asturias y Galicia, por razones que no se nos ocultan.

Pero donde más se nota el movimiento bohemio español es en Andalucía. Allí tiene establecido su cuartel general y su centro *de operaciones*: allí viven los gitanos al abrigo de las asechanzas de sus semejantes, que les insultan y motejan.”<sup>272</sup>

Parece que existía un grupo social integrado por *bohemios*, diversos individuos entre los que se encontrarían mayormente gitanos y otras gentes de costumbres afines, siendo Andalucía su “centro de *operaciones*”, lo que nos hace pensar en una especie de pequeña sociedad peculiar, ya que la describe como un “movimiento bohemio”, algo cultural, quizás cercano a lo que por aquellos tiempos serían los *flamencos*. Parece que el término bohemio era sinónimo de gitano<sup>273</sup>.

También describe los instrumentos, que son comunes a los españoles; y los bailes y cantos:

“El baile favorito del pueblo gitano es el popular *zorongo*, en el cual introducen coplas a su placer las cantarinas, mientras las guitarristas precisan el movimiento, y los espectadores repiten de vez en cuando las palabras: ¡¡*Juy, ole, alza-, anda!!*

Nada hay tan parecido a las zambras moriscas como el baile del *zorongo* y sus más interesantes detalles en los que no escasean los dichos picantes e intencionados.”<sup>274</sup>

A continuación, utiliza las descripciones que ya conocemos por Davillier sobre la contratación de una *troupe* de bailarines y cantantes gitanos, afirmando que:

“los bailables nacionales poseen un carácter totalmente distinto de las danzas gitanas; lo que prueba que estas son especiales y exclusivas de los bohemios españoles, y que no se parecen en nada a las que individualizan y dan carácter a las diferentes comarcas de la Península.

El baile gitano es alegre y animado.—El *zarandeo* es en él indispensable; y mientras las parejas discurren de una parte a otra, las espectadoras lucen sus

---

<sup>271</sup> Ob.Cit. Pág. 111.

<sup>272</sup> Ob.Cit. Págs. 125-6.

<sup>273</sup> A este respecto ver las Págs. 342 y ss en *Sociología del cante Flamenco*, STEINGRESS Ob.Cit.

<sup>274</sup> *Ibíd.*

diminutos y torneados brazos agitando las castañuelas con mesura, y los hombres dan rudos golpes en el *sombrero calañés* simulando el toque del pandero. Y cuando la gitanilla se siente desfallecer por efecto de los continuados y repetidos saltos, que son obligado tema en el baile del *zorongo*, nunca falta una voz amiga que le aplauda y la anime, exclamando de tiempo en tiempo—: *más zarandeo ¡chica! mas zarandeo!!*”<sup>275</sup>

Sobre su música dice:

“El canto de los gitanos es triste y lastimero: sus *ayes* son interminables: sus notas prolongadas y sentidas, parecen suspiros o notas dolientes del cautivo ó del proscrito: parecen ecos vagos emitidos en lontananza, pero que repercuten de trecho en trecho en el espacio a merced del aire que los impele. Mas, como todo en el mundo—y muy particularmente en nuestro planeta—tiene sus *desquites* y compensación, si el canto gitano es triste, sus danzas son alegres y animadas; y si el sexo feo se lamenta en la soledad de sus desventuras y desdichas, el sexo débil, siempre más resignado y mas alegre, improvisa aquellas damas animadas y voluptuosas que convidan al placer y constituyen el mayor embeleso del pueblo gitano, aún en épocas de grandísimas tribulaciones”<sup>276</sup>

Queda claro que, al menos en lo que se refiere al canto, lo que cantaban era triste sin ningún género de duda. Esto nos recuerda a los estilos *jondos* del flamenco, además aparecen los típicos “*ayeos*”, lo que nos hace pensar en la más que probable aportación de los gitanos-bohemios en los estilos más patéticos del género flamenco, como los *martinetes* y la *seguiriya*, estilos donde han brillado una gran nómina de cantaores gitanos. Sin embargo esto no significa exclusividad ni paternidad, sino participación y aportación.

Sin ser este punto definitivo, creemos que son consideraciones a tener en cuenta antes de presentar conclusiones más determinantes. Seguimos insistiendo en la importancia de los gitanos en el flamenco, pero no creemos que sea exclusivo, nosotros consideramos su aportación artística, no racial.

Pasemos de nuevo a la *seguiriya* y su contenido flamenco.

#### IV. Seguiriyas flamencas

Estos sí son ejemplos del estilo flamenco que hoy llamamos *seguiriya* o *siguiriya*. Todavía aparece bajo el nombre de *seguidillas gitanas*, como se vino usando desde la época del *Café Cantante*, sin embargo ya no aparece la denominación de *playera*, lo que es síntoma de la evolución del estilo y de su alejamiento de las diversas fuentes que sirvieron para su formación.

---

<sup>275</sup> *Ibíd.*

<sup>276</sup> *Ibíd.*



A partir de los elementos musicales analizados anteriormente, y por un proceso de decantación y definición musical artística, la seguiriya flamenca ha concluido su formación, no así su evolución, que se mantendrá en función de las posibilidades de aportación de los artistas, apareciendo diversas variantes, algunas con el nombre de su creador. Veamos algunos ejemplos:

IV. 1. “*Seguidillas gitanas*” de Ramón Sezac, 1880. El autor indica “transcrita”, por lo que no podemos pensar en una composición personal. Escritas en compás de 12/4 como si fuera un compás compuesto de 6/8+3/4, es muy similar a la forma flamenca de escritura actual, sin embargo, Sezac entiende el cante como comienzo anacrúsico con caída en el 6/8, cuando hoy se escribe con comienzo acéfalo desde el 3/4. De todas formas, esto no implica ninguna diferencia interpretativa en la práctica, es sólo una forma de escribirlo. Nosotros hemos preferido transcribir el cante en la forma tradicional de 3/4-6/8, para su comparación con otras transcripciones, y por ser más correcta desde el punto de vista de los acentos rítmicos, aunque nuestra propuesta de compás de 12/4 en forma de amalgama 2/4+6/8+1/4 creemos que es la más útil.

El patrón melódico del primer cante, se acerca bastante al cantado con la conocida letra “Si yo supiera la lengua” que tanto Chacón como La Niña de los Peines grabaran en 1909. Este patrón, parece que surge del conocido como de “El Viejo de la Isla”<sup>277</sup>, y es calificado por algunos como de “Francisco La Perla”. El cante de remate se acerca al conocido como de “Manuel Molina”, grabado por Manuel Torres en 1922 con la letra “No te hablo nunca”<sup>278</sup>. El cantaor El Mochuelo parece hacer una variante del primer cante con la letra “Ni tienes tú la culpa”, grabación que después analizaremos.

Las armonías transcritas al piano coinciden con la forma actual de acompañamiento en *La* (por medio), si bien se nota aún un acusado peso de la armonía de *re menor*, acorde que el flamenco actual ha ido abandonando (salvo algunas cadencias concretas) en favor de la cadencia II-I (*Sib-La*). En la grabación en cilindro de El Mochuelo con Manuel López aparecen las mismas armonías, aunque de forma más elemental.

Lo que nos llama más la atención en este registro es el ritmo, que está menos definido. Será en grabaciones a partir de 1909 donde encontremos este patrón armónico-rítmico más establecido, por ejemplo Ramón Montoya con la Niña de los Peines, y también Habichuela con Don Antonio Chacón, cante que también analizaremos.

Podemos pensar en una posible aportación armónica en la partitura por parte del transcriptor, que debió de enriquecer con mayor número de notas, aunque básicamente es la forma flamenca que se practica en las grabaciones que hemos consultado desde los cilindros de finales del XIX. La mezcla del acorde de I grado (*La*) con el II (*Sib*), ya aparece aquí, aunque es igualmente utilizada la superposición del I con el VII grado (*sol menor*) y con el IV grado (*re menor*).

---

<sup>277</sup> Pedro Fernández Fernández, n.1836, hermano de María Borrigo.

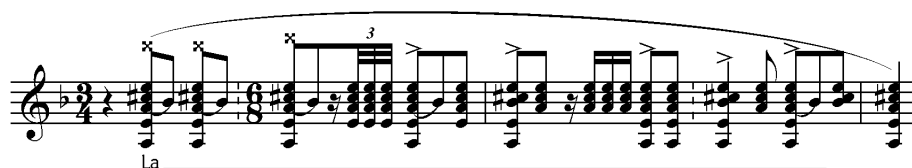
<sup>278</sup> Los Hermanos Hurtado califican este segundo patrón como “de cambio”, sin que en realidad haya cambio armónico que justifique esa denominación. Ob.Cit. Pág. 213. Quizás se refieran a una cabal.

IV. 2. *Seguidillas gitanas* “Ni tienes tu la culpa ni yo a ti te culpo”. El Mochuelo guit. Manuel López. Cilindro de finales del XIX.

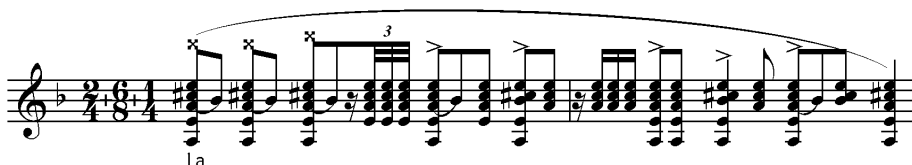
Lo primero que nos llama la atención es el acompañamiento, con un toque por arriba en la guitarra (C.IV *Mi*), cuando lo habitual es el toque por medio (*La*), máxime cuando el ejemplo de Sezac estaba en *La frigio*. No sabemos si la causa es el registro de la voz de El Mochuelo, ya que en otra grabación de cilindro de la misma época también usa el toque por arriba<sup>279</sup>.

El acompañamiento guitarrístico está basado en el compás alterno 3/4-6/8, si bien hay partes donde aparece una figuración ternaria cuando debiera interpretarse en 6/8 (primeros compases de la introducción). No obstante, también podemos encontrarnos con lo contrario, interpretaciones en binario compuesto (6/8) donde debiera ser ternario (c. 62 y 95-8). Hemos elegido esta forma de transcripción (3/4-6/8) en lugar del 2/4+6/8+1/4, debido a que pensamos que el uso de este polémico compás es la base de la seguriya, aunque hoy día podamos elegir otra forma quizás más útil musicalmente. El comienzo de la seguriya en tiempo fuerte unas veces, y otras con silencio armónico (aunque no rítmico), unido a la peculiar aparición armónica de los acordes de acompañamiento, es lo que quizás ha despistado a muchos. Veamos algunos ejemplos en la guitarra de Habichuela el Viejo<sup>280</sup>:

Compás de seguriya en 3/4-6/8:



Compás de seguriya en 2/4+6/8+1/4:



En la soleá ocurre lo mismo, salvo que su comienzo es en la parte binaria compuesta, 6/4-3/2:



El comienzo acéfalo del canto hizo el resto en la peculiaridad de este compás.

<sup>279</sup> “Cuando quiera la Virgen del Mayor Dolor”, en la misma colección editada por el CAF. Aunque el sonido no es muy bueno, por los fraseos de la guitarra y falsetas creemos nosotros que igualmente está en *Mi*.

<sup>280</sup> *Seguidillas Nº1*, “Si yo supiera la lengua” Odeón 68.091, 1909. Al canto Don Antonio Chacón.

En la *seguriya*, la secuencia armónica de la cadencia andaluza se elabora desde el 2º tiempo del compás de 3/4, finalizando tras el 6/8 en el 1º tiempo del siguiente compás de 3/4, esto provoca la sensación auditiva de 2/4+6/8+1/4:

The image shows two musical staves. The top staff is in 3/4 time and shows a sequence of chords: rem (F major), Do (C major), Sib (Bb major), and La (A major). The bottom staff is in 2/4+6/8+1/4 time and shows the same sequence of chords: rem, Do, Sib, and La. Both staves have a treble clef and a key signature of one flat.

Sin embargo no todos los fraseos de la guitarra y falsetas se ajustan a esta última forma (ver cc. 10-11, 26-27, 30-31, 44-64 y 95-97 de la transcripción de El Mochuelo).

Armónicamente, Manuel López acompaña de forma semejante al ejemplo de Sezac, incluso algunos fraseos de las falsetas se parecen, aunque el otro ejemplo posea mayor sutileza, quizás debida a la mano del transcriptor.

El cante es claramente de comienzo acéfalo en las dos coplas, y sorprende en la segunda de ellas la melodía de la voz en *modo frigio*<sup>281</sup> mientras la guitarra ya ha cambiado a *Mi Mayor*; no será hasta el tercio 4º que la voz comience a practicar el *modo Mayor* típico de las cabales. La guitarra incluye un giro *frigio* en el tercio 3º, síntoma de las maneras interpretativas de El Mochuelo que no termina de ajustarse al *modo Mayor* de la guitarra, ¿o es al revés?

Para la primera copla, hemos indicado cuatro tercios con repetición aproximada de los dos últimos (6 frases musicales en total), patrón melódico que como hemos dicho antes parece una variante del primer cante de Sezac. Para la cabal hemos establecido una estructura de seis tercios.

#### IV. 3. *Seguidillas Nº1* “Si yo supiera la lengua”, Don Antonio Chacón. Guit. Juan Gandulla Habichuela. Odeón 68.091, 1909.

Este ejemplo posterior posee un acompañamiento similar al de El Mochuelo, aunque mucho más estructurado. Los ciclos del compás alterno están más claros, y no es frecuente encontrar figuraciones ternarias en el 6/8, o binarias compuestas en el 3/4, como sí ocurría anteriormente.<sup>282</sup>

El cante lo hemos estructurado en cuatro tercios, siendo los pares más o menos una variación de los impares: 2=1; 4=3. Las caídas más importantes de la voz se producen sobre el *la* (I grado) tras un descenso desde *mi* (V grado) o *fa* (VI grado). Otras caídas intermedias aparecen sobre el *sib* o el *do*. Antonio Chacón practica la

<sup>281</sup> Si bien es cierto que el cante está a medio camino entre el *do natural* y el *do#*.

<sup>282</sup> En esto no hemos tenido en cuenta las partes en las que la audición de la guitarra no es todo lo deseable, ya que no podemos asegurar que lo allí transcrito sea lo que de verdad interprete a la guitarra Habichuela el Viejo.

entonación del *si natural* en algunos momentos previos de caída al *do* (tercios 2º, 3º y 4º), siendo esto algo típico de algunas seguiriyas, como las *Seguiriyas primitivas de Triana* “Malos pasitos” de Pepe el de la Matrona de 1970, Hispavox HH 10-346/7 y las de *Curro Dulce* “Era una Madrugá” cantadas por Chacón en 1925, Gramófono AE 2.052-262.682, segunda letra.

Sin ser exactamente igual al primer patrón melódico recogido por Sezac, hay que decir que es muy similar, y lo más probable es que Chacón (1869-1929) recoja y reelabore algún modelo de cante que se debió cantar y acompañar más o menos así desde al menos 30 años antes (ca. 1880). Recordamos que se considera un cante de El Viejo de la Isla.

## Epílogo final

Las conclusiones que nosotros extraemos, después de haber analizado los diferentes tipos estróficos que aparecen en la seguiriya, las referencias sobre este cante, y los distintos documentos musicales que se pueden relacionar con el estilo flamenco, son las siguientes:

- No podemos hablar de estilo flamenco hasta que no hay una forma de interpretación melódica y acompañamiento “*flamenco*”, y ésta no aparece documentada en ninguna de las playeras del siglo XIX hasta el ejemplo de 1880 de Sezac bajo el nombre de *seguidillas gitanas*, aunque hay que suponer una práctica anterior.
- Esta forma interpretativa de la seguiriya, se distingue por una cierta libertad en la interpretación rítmica del cante, con caracteres expresivos *jondos* y dramáticos, y sobre un *modo frigio* melódico. Cante que se realiza sobre un ciclo armónico-rítmico, basado en el compás alterno 3/4-6/8 y en la utilización de la llamada *cadencia andaluza* en su forma *frigia flamenca*: IV-III-II-I, con ciertos reposos o caídas de la voz en los grados IV, III, VI y I, que son apoyadas por las armonías de los mismos grados. En términos genéricos, se puede establecer una estructura en cuatro tercios melódicos para las estrofas de cuatro versos, y tres tercios para las de tres versos, si bien en ocasiones se repiten algunos de ellos sin novedad musical, por ello no son tenidos en cuenta como nuevos tercios.
- El tercer verso largo en el metro actual de la seguiriya –tradicionalmente llamada *seguidilla gitana*–, no implica siempre un tercio largo de recitación de cante. Un tercio largo en la forma de cante flamenca de la seguiriya, responde a criterios interpretativos, no estróficos, pues los artistas utilizan para su desarrollo melódico diferentes partes de la estrofa que insertan a capricho, por ello tampoco un tercio largo en la seguiriya exige en su realización el uso del verso largo estrófico.
- Por las descripciones de Gevaert sobre la libertad de ejecución del cante en cañas y playeras, y la constatación de la práctica del compás alterno 3/4-6/8, hay que suponer que el estilo se vendría formando al menos desde mediados del siglo XIX, proceso en el que se aglutinaron elementos musicales melódicos de la

playera, cañas (polos), algunas seguidillas y ciertos cantos llamados “gitanos”. Ocón recoge la práctica del *compás flamenco* en un polo y una soleá entre 1854 y 1867, cantos interpretados por “ciertos cantantes del pueblo que conservan, más o menos pura, la llamada tradición del género gitano”, dato a tener muy en cuenta. La exhibición de los mismos era en los cafés y otros lugares públicos.

- Por la pervivencia de diferentes metros estróficos conservados en la *seguriya*, hay que pensar en las *endechas* y *cantos de plañideras* llamados *pañeras/playeras* como una de las fuentes más importantes en la formación del estilo flamenco. Igualmente, en la influencia o transformación de algunos tipos de *seguidillas* como las descritas por *Don Preciso* como “patéticas y tristes” en tonalidad *menor*, también las *seguidillas del sentimiento* y otras *antiguas* practicadas a nivel popular. No podemos descartar algún otro influjo, pues el flamenco en esto nunca ha sido rígido ni cerrado. En este proceso artístico también se crearon las variantes llamadas “de cambio” y las “cabales”, con sus peculiaridades armónicas<sup>283</sup>, reflejo de la pluralidad que debió caracterizar el nacimiento, desarrollo y consolidación de este estilo flamenco.
- Sobre la aparición de estrofas octosílabas en algunos documentos que mencionan “playeras”, habría que pensar en que, o se transformaron al adaptarse al *compás de seguriya*, o darían origen a otros cantos plañideros llamados *carceleras*, *martinetes* y *tonás*.
- Al respecto de la etimología del término “playera”, no podemos asegurar al 100% que derive de “pañera/plañera”, pues en fecha muy temprana (1809) la Real Academia de la Lengua ya lo define como derivado de “playa”. Sin embargo, la composición del Maestro Neri (1820) calificada unas veces como “playeras” y otras como “pañeras”, nos obliga a valorar este aspecto, considerando quizás esa posibilidad más antigua, y que al ser cantos también practicados por los marineros para cantar sus “desgracias”, posteriormente se hayan asociado a ellos. No hay que descartar la posibilidad de que existiesen de forma independiente unas “playeras” como cantos de playa y otras “playeras” derivadas de cantos de plañidera, con diferente origen musical y carácter, todo hace indicar que sí<sup>284</sup>, aunque todavía escasean las fuentes musicales.
- Partiendo de las *playeras* “melancólicas” y de las *seguidillas del sentimiento*, el estilo se pudo llamar *seguidilla gitana* debido a la gran nómina de cantaores gitanos que se especializaron en este cante, y por ello hay que pensar en una importante aportación artística desde este polo. Pudieron utilizar variantes melódicas de los cantos llamados *playeras*, de ahí la asociación del nombre “*seguidillas gitanas* o *playeras*”. Otra de las teorías para el uso del apelativo “*gitana*” en la seguidilla, pudo ser su asociación con lo “*flamenco*”: *seguidilla gitana*, *agitanada*, *aflamencada*. La actitud “flamenca” quedaría identificada con “lo gitano”, y viceversa, para ello nos basamos en los estudios de Schuchardt y Demófilo. Una vez abandonado el uso de *playera* y *seguidilla del*

---

<sup>283</sup> A este respecto, se puede completar la información en mi libro sobre Silverio, págs. 296 y ss. de la Ob.Cit.

<sup>284</sup> Esta afirmación no es nada descabellada, pues anteriores estudios sobre la jota y el fandango, demuestran la gran variedad formas musicales diferentes que subsisten bajo sus nombres. MANZANO ALONSO, Miguel: *La jota como género musical*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1995; y CASTRO BUENDÍA “Los otros fandangos...” Art. Cit.

*sentimiento*, en favor de *seguidilla gitana*, quedaría luego sólo *seguidilla* o *seguiriya*, y actualmente *seguiriya* o *siguiriya*.

- Poco o nada sabemos del contenido musical de las *seguidillas del sentimiento*, igual que de sus estrofas. Es un misterio el abandono de esta denominación, sobre todo cuando todo un *Silverio Franconetti* fue uno de sus principales cultivadores. Teniendo en cuenta que, como decía entre otros Demófilo, la *seguidilla gitana* era “su cante propio”, no nos queda más remedio que pensar que el anterior nombre derivó en el de *seguidillas gitanas* por los motivos antes expuestos.
- No creemos que la influencia de los compositores académicos haya sido importante en este estilo, pues los documentos estudiados no recogen las formas flamencas interpretativas hasta mucho tiempo después. Sólo el caso de Sezac muestra una interpretación flamenca, y hay que decir que es una transcripción, no una composición de autor. Por eso, creemos que la creación del estilo se debe a artistas flamencos.
- Los recopiladores de cantos populares del siglo XIX parece que no debieron conocer el ambiente de creación de estos cantes, o quizás no supieron recoger en partitura su verdadera naturaleza. Sólo Ocón supo, y el mencionado Sezac. Otros escritores describen musicalmente con cierta aproximación la práctica interpretativa flamenca desde 1850: Gevaert, Sbarbi, Demófilo y Schuchardt.
- Existió una modalidad de *seguidilla gitana* “académica” que nada tuvo que ver con la flamenca. “Gitana” por su temática, o por los personajes que la interpretaban. Este estilo se cantaba y bailaba tanto a nivel popular como en los teatros. Como distinción interpretativa tenemos un ritmo de mayor lentitud y temática triste, pero no sonoridad flamenca. Las fuentes musicales no dejan lugar a dudas. La otra modalidad es la *seguidilla gitana flamenca*; esta sí, con la sonoridad que conocemos en el estilo flamenco, *jondo*, patético y triste.
- Igualmente parece que hubo varios tipos de playeras: una pudo ser un canto folklórico alegre y bailable relacionado con ciertos cantos de playa: ¿*seguidilla playera*? de la que tenemos muy pocos datos y que pudo estar en *modo Mayor*, según recoge Hipólito Rossy de la tradición oral, aunque esto último no lo podemos asegurar, pues no hemos encontrado fuentes musicales que lo demuestren. Otra sería una variante teatral, académica, que luego se popularizó, y que pudo surgir de la puesta en escena de un tercer estilo relacionado con un canto plañidero: *la playera/ plañera*, canto lento, de ritmo libre y triste, que más adelante cristalizaría en otros ambientes en un estilo jondo y patético llamado *seguiriya*. Estas dos últimas utilizaban el *modo frigio* en las melodías del cante, con armonizaciones basadas en la *cadencia andaluza*. Lo podemos comprobar en las fuentes conservadas. El estilo teatral practicaba un compás ternario con aire de seguidilla o jaleo (el ejemplo del Maestro Neri), quizás también bailado a nivel popular, mientras el estilo patético se distinguía por su libertad interpretativa y el canto a solo (descrito por Gevaert y Sbarbi). Los artistas flamencos, al acompañar estos cantos con la guitarra debieron utilizar un compás con larga tradición en toda la península, el alterno 3/4-6/8, debido a la acentuación natural de las coplas, con una armonización basada en el *modo*



*frigio* de las melodías cantadas: la *tonalidad frigia flamenca*. Uno de los ejemplos estudiados y armonizados por nosotros, la playera *Jincarse e roiyas*, lo demuestra musicalmente y de forma clara.

- La forma bailable de la *seguidilla gitana* o *playera*, de la que Demófilo decía no haber visto nunca su baile, quizás fue la variante teatral, estilo que sería afín musicalmente al del maestro Neri y que debió estar inspirado en algún baile popular del XVIII.
- La adaptación teatral de los aires populares por compositores de corte académico –quizás no fieles del todo al estilo originario–, debió generar nuevas variantes que se popularizaron de nuevo, mientras de forma paralela se mantuvo la anterior práctica, creando no poca confusión para el estudioso, caso en el que ahora nos encontramos nosotros. Ocurrió esto en las playeras (y parece que también en las cañas y polos), que en el caso de Neri, presenta diferentes tipos estróficos: octosílabos y una endecha, lo que puede ser síntoma de la multiplicidad y variedad que pudo tener este estilo en todo su recorrido histórico. Por ello, en algunos aspectos es difícil extraer conclusiones totalmente definitivas, a la espera de que nuevos documentos y estudiosos de lo flamenco puedan arrojar algo más de luz.

**Guillermo Castro Buendía**  
**Murcia, 17 de enero de 2012**

<http://www.guillermocastrobuendia.es/>

## Apéndice

Hemos utilizado un editor fotográfico para cambiar en forma de espejo la foto que Bohórquez encontró de Silverio, incluyendo dentro de la misma la única imagen que hasta ahora conservábamos de Franconetti, para así poder comparar las facciones de ambas. El parecido es asombroso, por lo que creemos que nuestro amigo Manuel Bohórquez está en lo cierto.

Sería interesante saber dónde se hizo esta foto, que Manuel sitúa en Sevilla hacia 1870. ¿Podría ser el decorado de un teatro hispalense?



## Bibliografía

ALARCÓN, Pedro Antonio de: *Viajes por España*, Imprenta de A. Pérez. Dubrull, Madrid, 1883.

ALARCÓN, Pedro Antonio de: “Mapa poético de España” en *El museo universal: periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles*, Año tercero, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Madrid, 1859.

ALONSO, Celsa: *La Canción Lírica Española en el Siglo XIX*, Música Hispana, Textos Estudios, Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1998.

ALVAR, Manuel: *Endechas Judeo-Españolas*, Universidad de Granada, 1953.

ASENSIO, Eugenio: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970.

BELLINI, Vicente: “Relato panegírico, impresiones musicales...” en *El museo universal: periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles*, Año segundo. Imprenta y Librería de Gaspar Y Roig. Madrid, 1858.

BLAS VEGA, José: *50 años de Flamencología*, ediciones El Flamenco Vive, Madrid, 2007.

BOHÓRQUEZ, Manuel: *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora, el secreto mejor guardado del cante flamenco*. Edición Pozo Nuevo, Sevilla, 2009.

BRETÓN DE LOS HERREROS: “La lavandera (1843)”, en *Los españoles pintados por sí mismos*, I. Boix. Editor. Madrid, 1843.

CAMPUZANO, Ramón: *Novísimo diccionario de la lengua castellana*, Madrid, 1857.

CABALLERO, Fernán y ALBA, Gutiérrez de: *El pueblo andaluz. Sus tipos, sus costumbres, sus cantares*, Gaspar Editores Madrid, hacia 1870. Edición facsímil consultada de Maxtor, Valladolid, 2006.

CABALLERO, José: *Diccionario General de la lengua castellana*, Madrid, 1865.

CALLEALTA BARROSO, Pedro: “A propósito de la playera de Sarasate” *Revista semestral del Real Conservatorio Profesional de Música “Manuel de Falla”*, Cádiz Año II. Número 3. Diciembre de 2010-Mayo de 2011.

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

CARO BAROJA, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Ediciones Istmo, Madrid, 1990.

CASTILLO, Juan del: *Sainetes de D. Juan del Castillo, con un discurso sobre este género de composiciones por Adolfo de Castro*. Tomo I, Cádiz, 1845.

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

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: “Los cantes sin guitarra en el flamenco, antecedentes musicales y modalidades”, *Revista Universitaria de Investigación sobre Flamenco “La Madruga”* Nº 2: (<http://revistas.um.es/flamenco>).

CAYETANO LOSADA, Juan: *Elementos de poética: extractados de los mejores AA. é ilustrados con exemplos latinos y castellanos y un apéndice sobre las especies de versos mas comunes en nuestra lengua*. Imprenta de José del Collado, Madrid, 1815.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Vida y hechos del Ingenioso Caballero Don Quixote de la Mancha, compuesta por Miguel de Cervantes Saavedra, Nueva edición corregida e ilustrada con varias láminas finas, y la vida del autor*. Madrid, 1777.

CONTRERAS, Jesús C.: *Valera D. Juan: su perfil ignorado y algunas cartas inéditas*, Editorial Visión Libros, 2005.

CORREAS, Gonzalo: *Arte grande de la lengua castellana compuesto en 1626*, Madrid, 1903.

COTARELO Y MORI, Emilio: *Sainetes de Don Ramón de la Cruz: en su mayoría inéditos*. Bailly Baillièrre, Madrid, 1915.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* Imp. Luis Sánchez, 1611.

DE FALLA, Manuel: *Escritos sobre música y músicos*. Tercera edición aumentada. Colección Austral. Madrid, 1972. 1ª Edición 1950.

DEMBOWSKI, Carlos: *Dos años por España entre la guerra civil 1838-1840*. Editorial Crítica, Barcelona, 2008.

DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española*, Imprenta de Maria Angela Martí viuda, Barcelona, 1755.

DON PRECISO (Juan Antonio de Iza Zamácola): “*Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*”, reedición de la de 1802 por Ediciones Demófilo, Córdoba, 1982.

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

ESCALANTE Y REY, Amós de: *Del Manzanares al Darro*, Madrid, 1922. 1ª Ed. 1863.

ESCOBAR ARRONIS, José: “Un costumbrista gaditano: Ángel Iznardi (El Mirón), autor de *Una tienda de montañés en Cádiz* (1833)”. En el libro *Costumbrismo andaluz* editado por Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer, Universidad de Sevilla, 1998.

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

FERNÁNDEZ MARÍN, Lola: “La estética musical del flamenco en el Polo del Contrabandista” *Revista Alboreá N° 11*, Julio-septiembre de 2009, Sevilla. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

GARCÍA DE VILLALTA, José: *El golpe en Vago, cuento de la 18ª centuria*, Imprenta Repullés, Madrid, 1836. Tomo I.

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

GELARDO NAVARRO, José: *El flamenco: Otra cultura, otra estética. Testimonios de la prensa murciana del siglo XIX*. Portada Editorial S.L., Sevilla, 2003.

GÓMEZ DE BEDOYA, Fernando: *El contrabandista sevillano: comedia del género andaluz, en dos actos y en verso original de Fernando Gómez de Bedoya, escrita expresamente para el distinguido actor José María Dardalla*. Madrid, 1851.

GUTIÉRREZ MOYA, José: *Crítica de Madrid en verso andaluz*, Imp. Don Enrique Trujillo, 1843.

HANSEN, Federico: “La seguidilla”, en *Estudios. Métrica-Gramática-Historia literaria*, Ediciones AUCH, Santiago de Chile, 1958.

HIDALGO, Juan: *Romances de Germania de varios autores*, Madrid, 1779.

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

JIMÉNEZ BENÍTEZ, Adolfo E.: *El cancionero popular sefardí y la tradición hispánica*. Ediciones Zoé, San Juan, Puerto Rico, 1994.

LEFRANC, Pierre: *Sobre el nacimiento de la seguriya*.  
<http://www.tristeyazul.com/investigacion/>

LEFRANC, Pierre: *Cantar a lo gitano*.  
[http://www.tristeyazul.com/investigacion.](http://www.tristeyazul.com/investigacion/)

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

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

ROMANOS, Mesonero: *Memorias de un sesentón*, Madrid, 1880.

NAVARRO GARCÍA, José Luis y ROPERO NÚÑEZ, Miguel: *Historia del flamenco*, Ed. Tartessos. Sevilla, 1996.

NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Arte del verso*. Colección Málaga, 1968.

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

ORTIZ NUEVO, José Luis: *A su paso por Sevilla*, Biblioteca de Temas Sevillanos, Ayto. de Sevilla, 1996.

PALATÍN, Fernando: *Diccionario de música compuesto por Fernando Palatín para la instrucción de sus hijos*. Sevilla año de 1818. Edición manejada realizada por Ángel

Medina, Diccionario de Música (Sevilla, 1818), Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 1990.

PÉREZ GALDÓS, Benito: *O'Donell, Episodios Nacionales, Cuarta serie*, Madrid: Obras de Pérez Galdós, 1904. Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello.

PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros*. 2ª edición, Madrid, 1862.

RIBERA, Julián: “La música de los Minnesinger y sus relaciones con la popular española”, en *Disertaciones y opúsculos*, Imp. de Estanislao Maestre, Madrid, 1928.

RIZO LÓPEZ, Ana Esmeralda: “Apuntes sobre la comunidad gitana española: breves trazos de su historia en conexión con el contexto europeo.” *Diálogos Revista Electrónica de Historia*. Volumen 6 Número 1 Febrero - Agosto 2005. Escuela de Historia. Universidad de Costa Rica.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos populares españoles*, edición de Enrique Baltanás. Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: “La copla, estudio folklórico” *Miscelánea de Andalucía*, Editorial Páez, Madrid, 1927.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Quisicosillas*. Biblioteca Patria, S.A. Madrid, 1910.

RODRÍGUEZ Y DÍAZ RUBÍ, Tomás: *Poesías andaluzas*, Imprenta de Yenes, Madrid, 1841.

RIOJA, Eusebio: *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico*. 2008.

[http://www.jondoweb.com/novedades/articulos/articulo73\\_1.html](http://www.jondoweb.com/novedades/articulos/articulo73_1.html)

ROSE, Constance H.: “La voz a ti debida, melancolía y narradoras en la novela pastoril”, en *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*. Edición a cargo de María Rosa Álvarez Sellers, Universidad de Valencia, 1999.

ROSSY, Hipólito: *Teoría del cante jondo*. Credsa, Barcelona, 1998. 1ª Ed. 1966.

RUEDA, Salvador: “El café flamenco”, en *El patio andaluz*, Manuel Rosado editor, Librería Nacional y extranjera, Madrid, 1886

SBARBI, José María: “Las playeras” en *La Enciclopedia, Revista científico-literaria decenal de Sevilla*, 1879.

SCHUCHARDT, Hugo: *Los Cantes Flamencos*, Traducción de Eva Feenstra y Gerhard Steingress. Fundación Machado, Sevilla, 1990. 1ª Ed. *Die Cantes Flamencos* 1881.

SNEEUW, Arie C.: “El Flamenco descrito en 1850 por François A. Gevaert”. *Revista de Flamenco Candil* n° 74, Jaén, Marzo-Abril 1991.



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

STEINGRESS, Gerhard: *Sociología del Cante Flamenco*. Centro Andaluz de flamenco, Jerez de la Frontera, 1993.

STEINGRESS, Gerhard: *Flamenco Postmoderno: Entre una tradición y heterodoxia*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2007.

SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid 1856.

TAFUR, Pedro (Pero): *Andanzas e viajes de Pedro Tafur por diversas partes del mundo avidos (1435-1439)*. Madrid, 1874. Colección de libros raros o curiosos, T. VIII. Escrito entre 1453 y 1457.

TICKNOR, George: *Geschichte der schönen Literatur in Spanien , Volumen II*. Leipzig, 1867.

TICKNOR, George: *Historia de la literatura española por M. G. Ticknor, traducida al castellano con adiciones y notas críticas por Pascual de Gayangos*. Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneira, Madrid, 1851.

VALDERRAMA ZAPATA, Gregorio: *De la música tradicional al flamenco*, Editorial Arguval, Málaga, 2008.

VALERA, Juan: *Mariquita y Antonio*. Edición digital a partir de *Obras*, Madrid, Aguilar, 1964. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
<http://www.cervantesvirtual.com/>

VALERA, Juan: *Poesías*. Edición de Marcelino Menéndez y Pelayo. Edición digital a partir de *Obras*, Madrid Aguilar, 1964. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
<http://www.cervantesvirtual.com/>

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

VELAZ, José María: *Una costumbre ancestral: Las “lloronas” de Garrovillas de Alconétar*. <http://alkonetara.org/node/16409>.

VELÁZQUEZ SÁNCHEZ, José: “Costumbres, caracteres, estilos, fiestas y espectáculos” en el libro de ÁLVAREZ MIRANDA, V. *Glorias de Sevilla*, Carlos Santigosa editor, Sevilla, 1849.

ZUGASTI, Julián de: *El bandolerismo, estudio social y memorias históricas*, 1876, Madrid.

VV.AA.: *Colección de autores selectos latinos y castellanos: para uso de los institutos, colegios y demás establecimientos de Segunda Enseñanza del Reino. Año de retórica y poética, Volumen 5*. Madrid Imprenta Nacional, 1849.

VV.AA.: *Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz, don un discurso preliminar de D. Agustín Durán y los juicios críticos de los Sres. Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzenbusch*, Madrid, 1843.

VV.AA.: *Diccionario de la Lengua Española* - Vigésima segunda edición.  
<http://www.rae.es/>

VV.AA.: *Historia del flamenco*, Ed. Tartessos.

VV.AA.: *Los códigos españoles concordados y anotados: Novísima recopilación de las leyes de España*, Impr. de la Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra, Madrid, 1850.

VV.AA.: *Novísima recopilación de las Leyes de España: dividida en XII libros: en que se reforma la Recopilación publicada por el Señor Don Felipe II en el año de 1567, reimpressa últimamente en el de 1775, y se incorporan las pragmáticas, cédulas, decretos, órdenes y resoluciones Reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804*. Madrid: Por Don Julian Viana Razola, 1805-1829.

VV.AA.: *Revista de la biblioteca archivo y museo* de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Vol. I, Ayuntamiento de Madrid, 1954.

#### Revistas y diarios

*El Tío Tremenda o Los Críticos del Malecón*, nº 20, diciembre de 1812, Sevilla  
Imprenta de las herederas de Padrino, 1812.

*El Tío Clarín*, periódico satírico, chismoso, entretenido y pendenciero, Año I, Sevilla,  
lunes 29 de agosto de 1864. Consultado en el *Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla*.

<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/3398/203/el-tio-clarin-periodico-satirico-chismoso-entremetido-y-pendenciero/>

“COSTUMBRES. LAS POSADAS DE EUROPA” *Semanario Pintoresco español*,  
*segunda serie, tomo III*. 1841.

#### Páginas Web

Blog *El afinador de noticias*. <http://elafinadordenoticias.blogspot.com/>

Blog *Papeles flamencos*. <http://www.papelesflamencos.com/>

Blog *El eco de la memoria*. <http://elecodelamemoria.blogspot.com/>

Blog *Flamenco de Papel*. <http://flamencodepapel.blogspot.com/>

Blog *La Gazapera*. <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/>

*Wikipedia* <http://es.wikipedia.org/>

### **Transcripciones musicales:**

# Las Plañeras

La Máscara Afrotunada, 1820

Neri

*Allegro moderato*  
(*Andante*) *sol menor (Re frigio)* Copla 1

Voz: A y se can tar a lo gi

Violin I

Violin II

Viola

Bajo: solm Re solm Re solm

11 ta no con zan dun gala pla ye ra y un po lo queda

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.: Fa Re7 solm Re7 DRe (6ªa) Re solm

21 gor pe pa ra a li vio de mi pe na a

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.: Fa D solm Re7 DRe (6ªa) Re Mib Re

cadencia frigia sobre Re

© Guillermo Castro Buendía 2011

2

### Copla 2

31

Ma rí a del ar ma mí a cuan do ten drán fin mis

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Re solm Re7 solm Fa Mi  
cadencia andaluza

41

pe nas vien do tu ca ra de cie lo li bre

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Re +Mib solm Re7

51

ya de mis ca e nas Ay el co ra zón

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

solm (Mi) Fa Mi Re Sib  
cadencia andaluza

4 Copla 3

61 *ci to a*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Sib Re solm

69 *y en tan lar ga au sen cia a y no en cuen tra tra con*

1 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

solm Re (+solm) solm

77 *sue lo ay y la pe ni ya ne*

3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Re solm Mib7

4 cadencia frigia sobre Re

85 4

gra ay

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Re (+solm) Mib Re

93 *Allegro no tanto* Copla 4

93 Di me tu, a hora ma la

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Re (+Mib) (+Mib) Re +solm

99 1 2 3

99 gembra que lo quete gecho yó ja ram beltris te alle gia ya no zoyyo tu ga

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Re Re +solm +solm +solm



Copla 5 5

105 4 5 1

chón ya no zoy ya tu ga chón O le (8) o le con o le mi vi da o le o le con o le mi a

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Re solm Sol7 DRe(6ª) Re Re +solm +solm +solm

111 2 3 4

mor o le o le gi ta ni lla mí a ya no soy yo tu ga chón

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Re +solm solm Sol7 DRe(6ª) Re

*Sé cantar a lo gitano  
con sandunga la plañera  
y un polo que me da gorpe  
para alivio de mi pena*

*María del arma mía  
cuándo tendrán fin mis penas  
viendo tu cara de cielo  
libre ya de mis caenas*

*El corazoncito  
en tan larga ausencia  
no encuentra consuelo  
la peniya negra*

*Dime tú ahora mala gembra  
que es lo que te he gecho yo  
jarambel triste aflegia  
ya no soy yo tu gachón*

*Ole con ole mi vida  
ole ole con ole mi amor  
ole ole jitaniya mía  
ya no soy yo tu gachón*

# Playera o Caña

1866

(Reducción para piano)

Colección de aires populares N° 8

Manuel Fernández Grajal (1838-1920)

Allegreto

arr. Guillermo Castro

Mi frigio

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system has a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The third system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The fifth system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The sixth system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *a tempo*. The piece concludes with a final cadence and a *sf* marking.

© Guillermo Castro Buendía 2011

# Andalucía Caña

Cantos y bailes populares Españoles  
Ob. 37 N°9 Entre 1867-1872

Laureano Carreras y Roure (1848-1887)  
arr. Guillermo Castro

Mi frigio

+la m +la m

Mi

7

+la m +la m

Mi

13

+la m +la m +la m +la m +Fa +Fa

Mi

20

+la m +la m +Fa +Fa +la m +la m

Mi

© Guillermo Castro Buendía 2011

2

Musical score for measures 26-31. The right hand features a melodic line with slurs and a chromatic descent. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A fermata is placed over the final measure of this system.

Mi +la m

Musical score for measures 32-34. Measure 32 has a fermata. Measures 33-34 feature a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and dense chordal accompaniment in the left hand. The system ends with a fermata.

Mi +la m +la m

Musical score for measures 35-36. Both measures consist of dense sixteenth-note passages in both hands, with a fermata at the end of measure 36.

Mi

Musical score for measures 37-39. Measures 37-38 are filled with sixteenth-note runs in both hands. Measure 39 features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. The system ends with a fermata.

Mi +la m +la m

Musical score for measures 40-43. Measures 40-42 feature a melodic line in the right hand and chords in the left hand. Measure 43 has a fermata. The system ends with a final chord.

Mi +Fa +Fa +Fa +Fa +la m

# Las Playeras

Canción española

¿1860?

Los cantares de mi patria 1872

Poesía y música de

M. Soriano Fuertes (1817-1880)

arr. Guillermo Castro

Andante

Piano

Mi frgio

*p* Mi Fa Mi Fa

7

Mi lam Fa

14 Voz

con expresione

No me que re

Mi Mi Fa Mi

20

mi ji ta no llo ro en va no su des den

Fa Mi Fa Mi lam Fa Mi

27

Y en tre pe nas so llo zan do vo y bus can do

Mi lam Fa

Guillermo Castro Buendía 2011

33

su que rer y en tre pe nas<sup>3</sup> so llo zan do<sup>3</sup>

Fa D Mi Mi lam

39

voy bus can do su que rer no me quie re

Fa Mi Fa Mi

*con dolor*

45

bien lo sé no me quie re bien lo sé

Fa Mi Fa Mi Fa Mi

Estribillo

La Mayor - fa# m

51

¡Ay! la gri mi tas cor red cor red ¡ay! la gri mi tas co red

La Mi

*con pasión*

*ff* *p*

57

cor red y las fuen tes que es ten se cas ¡ay!

La Dfa#m fa#m

*con dolor y expresión* *suspirando*

*f*



63 dad les pe nas que ver ter y las fuen tes que es ten

69 se cas ¡ay! dad les pe nas que ver ter no me

76 quie re bien lo sé no me quie res bien lo sé

La D Mi Mi La D Mi Mi La (cadencia frigia)

83 Mi La Mi La

No me quiere mi gitano  
lloro en vano su desdén  
y entre penas sollozando  
voy buscando su querer.  
No me quiere,  
bien lo sé

Ya no arrulla su paloma  
cuando asoma en el vergel  
ni al milano que la sigue  
le persigue su querer.  
Qué te hice,  
di, cruel

Ni la noche silenciosa  
amorosa oye su voz  
ni la aurora en mi ventana  
ya galana ve una flor.  
Sólo espinas  
me dejó

¡Ay! lagrimitas corred  
y las fuentes que estén secas  
¡ay! dadles penas que verter.

¡Ay! lagrimitas corred  
y las fuentes que estén secas  
¡ay! dadles penas que verter.

¡Ay! lagrimitas corred  
y las fuentes que estén secas  
¡ay! dadles penas que verter.

# Playeras

Transcritas para piano con letra

Flores de España - 1883

Isidoro Hernández

(1847-1888)

Andantino

La frigio flamenco\*

arr. Guillermo Castro

mf

La

5

6 3 6

La rem La rem

9

dim.

La rem La Sib La rem La rem

Salida

13

A a a ay!

La rem La rem La rem La rem

\* Original en Sol frigio

© Guillermo Castro Buendía 2011

2

17

La 3 rem La 3 rem La 3 rem La 3 rem

21

Copla

La 3 rem La 3 rem La 3 rem La 3 rem

25

La 3 rem La 3 rem La 3 rem La 3 rem

29

La 3 rem La 3 rem La 3 rem La 3 rem

33

La 3 rem La rem 3 La 3 rem rem 3

37 al sue lo ca í  
de su co ra zón al sue lo ca í  
zón

Sib solm La Sib solm La rem

41 cuan do el com pa ñe ro sea par tó de  
di ga us te a mi ma dre por a mor de

La rem La rem La

45 mi  
Dios a ay a

rem Sib solm La Sib solm

49 4 (3) 8va 8va  
ay La rem La rem La rem

*Cuando el compañero  
se apartó de mí  
de las fatigas que me dieron madre  
al suelo caí*

*Diga usted a mi madre  
por amor de Dios  
cómo en prisiones se llevan al hijo  
de su corazón*

# Playeras Antiguas

BNE MP/900/47 - 1964, 1ª ed. 1910

Modesto y Vicente Romero  
(1883-1954 / 1886-1837)

arr. Guillermo Castro

Allegretto  
La frigio flamenco\*

8va- -  
f p f p f p  
La Do solm

Copia 1  
Lento  
4 8va- -  
p  
La solm La Solm La rem  
De tras del ca

8 1 2  
ri 3 to llo ra ba mi ma dre ay llo ra 5 ba mi  
La rem solm La 3 solm

11 2' 3 (1)  
ma dre la po bre ci ta no llo ra ba a  
La rem La solm

15 4  
poco p  
güi ta que llo ra ba san gre no llo ra ba a güi ta que llo  
rem solm La 3 solm rem

19 4' Copia 2  
ra ba san gre So li 3 ta me  
Do solm La La solm La

\* Original en Re frigio

© Guillermo Castro Buendía 2011

2  
23

de jas ca ri ta de lu na ay

rem La rem Sib sol

27

*poco rit.* *a tpo.*

La Sib solm La

30

don de quie ra que el cie lo te guí e

La rem La rem

34 *a piacere*

Dios te de for tu na Ah

solm La solm

39

ah

44 *a tpo.*

La

*Detrás del carrito  
lloraba mi madre  
la pobrecita no lloraba agüita  
que lloraba sangre*

*Solita me dejás  
carita de luna  
por donde quiera que el cielo te guíe  
Dios te de fortuna*



# Jincarse e Roiyas

(Playera - Granada)

Antonio Martínez, 1930

Popular, Granada

Antología Musical del cantos populares españoles

La frigio flamenco  
(original en Do frigio)

Voz

¡Ay! ¡Ay! Que ya vie ne Dios  
De jár me la ver

5 que ya vie ne Dios  
de jár me la ver

10 va a re si bir lo la ma re e mi ar ma la ma re e mi ar ma  
a que ya ma re ma re si ta mí a ma re si ta mí a

18 der mí o co ra són  
por úl ti ma vez

22 ¡Jin car see ro i yas! que ya vie ne Dios  
De jár que la ve a de jár me la ver

*Jincarse e roiyas  
que ya viene Dios  
va a resibirlo la mare e mi arma  
der mio corasón*

*Dejármela ver  
aquella mare  
maresita mía por última vez  
dejármela ver*

*Queitos los golpes  
queitos por Dios;  
como está mala la batita mía  
der mio corasón*

*Doblen las campanas  
doblen con dolor;  
que se ha muerto la batita mía  
der mio corasón*

© Guillermo Castro Buendía 2011

# Jincarse e Roiyas

(Playera - Granada)

Antonio Martínez, 1930

Antología Musical del cantos populares españoles

Arr. Guillermo Castro

La frigio flamenco\*

Voz

Guit

La Sib La Sib/re Sib/do Sib La Sib/re Sib/do Sib La

7

1

Sib/re Sib/do Sib La Sib La

13

Sib/re Sib/do Sib La Sib/re Sib/do Sib La Sib/re Sib/do Sib La

19

2 3 3 3 3

Sib/re Sib/do Sib Sib/re Sib/do Sib La

24

3

Sib La Sib/re Sib/do Sib La Sib La Sib/re Sib/do

30

4

Sib La

*Jincarse e roiyas  
que ya viene Dios  
va a resibirlo la mare e mi arma  
der mio corason  
Dejármela ver  
aquella mare  
maresita mia por última vez  
dejármela ver*

\*Original en Do frigio sin armonizar

Guillermo Castro Buendía 2011

# Jincarse e Roiyas

(Playeras - Granada)

Antonio Martínez, 1930  
Antología Musical del cantos populares españoles

Arr. Guillermo Castro

La frigio flamenco\*

Voz

Guitarra

¡Ay! Que ya vie ne Dios que ya vie  
¡Ay! De jár me la ver de jár me

Sib La Sib/re Sib/do Sib La Sib/re Sib/do Sib La

Voz

Guitarra

ne Dios va a re  
la ver a que

Sib/re Sib/do Sib La Sib La

Voz

Guitarra

si bir lo la ma re e mi ar ma la ma re e mi ar ma  
ya ma re ma re mí a ma re mí a

Sib/re Sib/do Sib La Sib/re Sib/do Sib La Sib/re Sib/do Sib La

Voz

Guitarra

der mí o co ra són ¡Jin car  
por mí úl ti ma vez De jár

Sib/re Sib/do Sib Sib/re Sib/do Sib La Sib La

Voz

Guitarra

see ro i yas! que ya vie ne Dios  
que la ve a de jár me la ver

Sib/re Sib/do Sib La Sib La Sib/re Sib/do Sib La

\*Original en Do frigio sin armonizar

© Guillermo Castro Buendía 2011

# Canto Gitano

por Mariano Soriano Fuertes

1856

Historia de la música española  
desde la llegada de los fenicios hasta 1850

Mariano Soriano Fuertes (1817-1880)

Andantino

Voz

Piano

La Sib La Sib La Sib

mi ta la vir gen pon gas tu que rer

en quien de des pre cios re ga los te de re ga los te

de re ga los te de D.C.

La Sib La Sib La Sib

*Permita la Virgen  
pongas tu querer  
en quien de desprecios  
regalos te de.*

Guillermo Castro Buendía 2011

# Canto Gitano

(Andalucía)

1874  
Ecos de España

José Inzenga (1828-1891)

Andantino

Voz

Piano

Per.

La Sib La Sib La Sib

4 mi ta la vir gen pon gas tu que rer

4 La Sib La Sib La Sib

7 en quien de des pre cios re ga los te de re ga los te

7 La Sib La Sib La Sib

10 de re ga los te de

10 La Sib La Sib La Sib

D.C.

*Permita la Virgen  
pongas tu querer  
en quien de desprecios  
regalos te de.*

Guillermo Castro Buendía 2011

# Seguidillas Gitanas

BNP 1880

BNE MP/2739/28 (ca.1882)

Arregladas para Piano y Canto

Ramon Sezac  
(Raymond Decazes, n.1851)

Arr. Guillermo Castro

## Introducción

La frigio flamenco

Piano

rem \_\_\_\_\_ La \_\_\_\_\_

+rem rem La +rem rem La +rem rem La

(Sib) La (Sib) La Sib La

Sib La (Sib) La Sib

solm La Sib solm La Sib solm La

Fa (rem) Sib solm La Fa (rem) Sib

solm La (Sib) Sib La

Guillermo Castro Buendía 2011



45

La *p* *mf* *3* *3* *3*  
 La *+Sib* La solm La

51

La *+rem* rem *mf* *f* *3* *3*  
 La *+rem* rem La *+rem* rem La

57

*p* *mf* *cresc.* *f* *dim.* *3* *3*  
 rem

63

*p* *rizz.* *mf* *3* *3*  
 Sib La rem Do Sib La rem Do Sib

69

*f* *mf* *f* *mf* *p* *mf* *3* *3*  
 rem Do Sib La Sib La Sib La

75

*f* *p* *mf* *f*  
 Mi La Mi La *+rem* rem La

81

*p* *f* *mf* *sf* *sf* *3* *3*  
*+rem* rem La rem solm La rem solm La

87 Salida *p* *sf* *sf* *mf* *sf* *cresc.* 3

Voz Ay

Pno. *p* *sf* +solm *sf* +solm *mf* *sf* *cresc.* +solm

La

93 *f* *mf dim.*

Voz

Pno. +solm *f* +solm

La

99 Copla 1 *f* *mf*

Voz Ay si la pe na que<sup>3</sup>

Pno. *mf* *f* *p* *mf*

rem solm La re solm La solm \*

Leo.

105 *p* *cresc.* 3 3 *p* *mf*

Voz ten go mu cho me du ra ra mu cho me du

Pno. +La *cresc.*

solm La rem solm Sib

111 *p* *fz* *f* 2(1) *mf* *f*

Voz ra ra mu cho me du ra ra no que a ri a mu ra i

Pno. +La *f* *mf*

solm La rem Sib

117 *f* *p* 3 3 *fz* *f* 3 *mf cresc.*

lla ni tier ra que yo no erri ba ra no que a

117 *fz* *fz +La* *fz* *f* *mf* *sf*

solm La Sib

123 *f* *p* 3 3 *fz* 4 (3)

ri a mu rai lla ni tier ra que yo no erri ba ra

123 *mf* *p +La* *fz* *f* *mf* *f*

solm La Sib+La

129 *p* *mf* *f* *sf*

La rem solm La rem solm La

Copla 2

135 *mf* *f* *p* *mf* *f* *p*

Ten go u na pe na y un do lor y un do lor

135 *f* *mf* *sf*

La La +Sib +Sib +Sib

141 *fz* 1 *f* *p* 3

ci to en mi co ra zón que al al ma me  
en mi co ra zon ci to que al al ma me

141 *mf* *fz* *f* *fz* *fz* *fz* *fz*

\* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz* *fz*

La +Sib +Sib +Sib +Sib

147

lle ga y un do lor ci to

147

lle ga

2 3 (2)

*p* *fz* *f* *smorz.*

\* *p* *fz* *f* *smorz.*

La +Sib La +Sib La rem

*Si la pena que tengo  
mucho me durara  
no quedaria muralla ni tierra  
que yo no derribara*

*Tengo una pena  
y un dolorcito en mi corazón  
que al alma me llega*

# Seguidillas Gitanas

"Ni tienes tú la culpa, ni yo a ti te culpo"

Cilindro Casa Fono Rey  
finales del S. XIX

El Mochuelo (1868-1937)  
Guit. Manuel López

## Introducción

C.IV Mi frigio flamenco

Mi lam Sol Fa Mi

## Salida

Ya a a a a a a rubato

lam Sol Fa Mi (lam) (Fa) Mi

a a a y y u rubato

Fa Mi Fa Mi Fa Mi

## falseta

lam Sol Fa Mi

## Copla 1

a a a y y u rubato

lam Sol Fa Mi (Fa) lam

Guillermo Castro Buendía 2011

37

a a a y u a a y

(Fa) Mi (Fa) Mi lam

43

y ni tie e ne e tu u u u u u u u u la cul pa a a a

lam (Fa) Mi (Fa) Mi (Fa)

49

ni i yo a ti te cul po ma re de mi i i i i

Mi (Fa) Mi Fa

55

sen tra ña a ni y yo a ti te cul po o

Mi

61

la cu u ur pa

(lam) (Fa) Mi (Fa) Mi



67 3

la tie e ne e e e e a a y y las ma a a a a li i i i i

lam (Fa) Mi

73 4

i tas len gua a a u ta u tan to o o er mun do la

(Fa) Mi (Fa) Mi

79 3'

cur pa tie e ne las ma a a li i i i i i i i i tas len gua a a u ta u tan to

Mi Sol Fa

85 4'

o er mun do

Mi

*Ni tienes tú la culpa  
ni yo a ti a te culpo  
la culpa la tiene las malitas lenguas  
que andan por el mundo*

89 falseta

(Fa) Mi

4

### Copla 2 (Cabal)

Mi Mayor  
cante en mi frigio

97

Y ya a cla a vi i to

(Fa) Mi Si7 Mi

103

y ya a cla a vi

Si7 Mi Si7 Mi Si7 Mi

109

i to o y ca a a a ne e e la me hue le e tu a mi ye e er te do

rubato

(Si7) Mi Si7 Mi (Fa) giro frigio Mi

115

o o mue ra a ya a es tá a a a ne la a y y cla a vo o o a a y y

Si7 Mi Si7 Mi Si7 Mi

121

y no sa a a a be e e e e e y sin vi vir

Si7 Mi

*A clavito y canela  
me hueles tú a mí  
y el que no huele a canela y clavo  
no sabe distinguir*

125

# Seguidillas N°1

"Si yo supiera la lengua"

1909  
Odeón 68.091

Don Antonio Chacón (1869-1929)  
Guit. Juan G. Habichuela

C.IV La frigio flamenco

Introducción

La rem

(rem) (Do) Sib La (rem) (Do) Sib La

Salida

Ya a ya a ya a a a o o

(Sib) La

acompañamiento casi imperceptible  
armonías elementales audibles

Sib La

falseta

(solm) La

Guillermo Castro Buendía 2011

Copla

35

A a a y y

rem

41

rem (Do) Sib La Sib La

47

- y y si yo o o su pie e-ra a e ra a-a a la le e-en gua que e de mi i i

Do La

ritmo armónico poco perceptible - transcripción aproximada

53

mar mu ra u a y y y si su pi i-e e e e la len gua a que e e de mi

Sib La Do Sib La Sib La

transcripción aproximada de la guitarra

59

mi mar mu ra u

La (Sib) La Sib La

65

yo o o o le e e e cor te e e ra a por el e er me e e dio me e

acompañamiento casi imperceptible Sib

71

e que da o o de jao u a ra muau yo le cor te e ra por e

Sib La Sib

ritmo armónico poco perceptible - transcripción aproximada

77

e me e dío me gui dao u de ja o a re mu au

Sol Do Sib La Sib La La

83

falseta

Sib La Sib La

89

(Do) (Sib) La

*Si yo supiera la lengua  
que de mí murmura  
yo la cortarí por er medio  
y la dejara mía*

# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	1
<b>Preliminares</b>	1
“Lo flamenco”	1
Sobre los metros que se cultivan en la seguiriya	3
<b>SECCION 1ª Orígenes poéticos y primeras referencias flamencas</b>	4
<b>I. Antecedentes estróficos de la seguiriya flamenca</b>	4
I.1. La seguidilla	4
I.2. La endecha	11
I.3. Playeras y plañideras	19
I.3.1. Relación musical de la playera con otros géneros andaluces Hacia “lo flamenco”	36
I.4. Las Seguidillas “gitanas”	52
<b>II. Las “seguidillas del sentimiento” y Silverio Franconetti</b>	64
<b>III. Recapitulación</b>	68
<b>IV. Algunos datos de seguidillas en boca de cantaores “flamencos”</b>	75
<b>SECCIÓN 2ª La musicalidad de las playeras y géneros afines: cañas, polos y “cantos gitanos”. Pervivencia de estos géneros en la seguiriya y formación musical del estilo flamenco.</b>	80
<b>I. Cañas y polos</b>	81
<b>II. Playeras</b>	84
II.1. “Las playeras/plañeras” del Maestro Neri	84
II.2. La <i>Playera o Caña</i> de Fernández Grajal	88
II.3. “Las Playeras” de Mariano Soriano Fuertes	89
II.4. “ <i>Playera</i> ” de Pablo Sarasate	89
II.5. “ <i>Playeras</i> ” de Isidoro Hernández	92
II.6. Manuel Giró, “ <i>La Perle, Playera</i> ”	93
II.7. “ <i>Playeras Antiguas</i> ” de Modesto y Vicente Romero	93
II.8. La <i>Playera “Jincarse e roiyas”</i> de Antonio Martínez	94
II.9. “ <i>Canto gitano</i> ”, por Mariano Soriano Fuertes y José Inzenga	95
<b>III. Los “cantos gitanos”</b>	96
<b>IV. Seguiriyas flamencas</b>	102
IV.1. “ <i>Seguidillas gitanas</i> ” de Ramón Sezac	103
IV.2. “ <i>Seguidillas gitanas Ni tienes tu la culpa ni yo a ti te culpo</i> ”. El Mochuelo, guit. Manuel López.	104
IV.3. “ <i>Seguidillas Nº1 Si yo supiera la lengua</i> ”, Don Antonio Chacón. Guit. Juan Gandulla Habichuela	105
<b>Epílogo final</b>	106
<b>Apéndice</b>	110
<b>Bibliografía</b>	110
<b>Transcripciones y partituras</b>	117
<b>Índice</b>	150