



Artículo de revisión • 040407-2011

Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca

Cádiz as the backbone in Spain of musical dialogue between Mexico and Andalusia in preflamenco period

D^a. Lénica Reyes Zúñiga (1)

D. José Miguel Hernández Jaramillo (2)

(1) Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Música. México DF, México.

(2) Universidad de Sevilla. Departamento de Matemática Aplicada II. Sevilla, España.

Recibido: 29 abril 2011 Revisado: 30 abril 2011 Aceptado: 3 mayo 2011 Publicado online: 21 mayo 2011

Resumen

Durante siglos Cádiz ha sido puerta de entrada de músicas y danzas procedentes de América, hecho que fue trascendental en la etapa de conformación del flamenco. La importante presencia de piezas musicales mexicanas que fueron integradas en esta ciudad hasta el punto de convertirse en nuevos estilos preflamencos propiamente gaditanos, es un fenómeno que no ha sido atendido en la literatura flamenca. El estudio del diálogo musical transatlántico entre Andalucía y México desde un enfoque etnomusicológico, es decisivo para la comprensión de los procesos de cambio musical producidos durante la etapa preflamenca, en la que Cádiz desempeñó un papel vertebrador.

Palabras Claves

Flamenco – Cádiz – México – Música preflamenca – Fandango – Petenera.

Abstract

Over the centuries Cadiz has been a gateway for musics and dances from America. This fact was capital during flamenco conformation process. A significant presence of mexican music was integrated into the city, to the point of becoming new "gaditano" preflamencos styles. This phenomena has not been analyzed properly in flamenco literature until now. The study of transoceanic musical dialogue between Andalusia and Mexico from an ethnomusicological approach, is capital for the understanding of musical change processes during preflamenco period, being Cadiz an important point of convergence.

Key words

Flamenco, Cadiz, Mexico, Preflamenco music, Fandango, Petenera.

Introducción

En este artículo partimos de la premisa de que para comprender los fenómenos de cambio musical que han ocurrido en el flamenco, es necesario mirar hacia el pasado desde el punto de vista que la etnomusicología nos brinda. No se persigue proporcionar las referencias “más antiguas”, ni las citas que “resuelvan” un origen ancestral del flamenco –fenómeno que es muy común en los estudios sobre este arte-, ni tampoco se pretende quedar en el mero hecho anecdótico del dato. Para nosotros, las referencias históricas son datos que hablan de un proceso que ha estado y que aún en la actualidad sigue vivo. Al analizar las fuentes históricas, el proceso de cambio musical se puede observar al contrastar los diversos saberes musicales, las categorías émicas y éticas que se utilizaron para referirse a las manifestaciones musicales, al analizar las ocasiones performativas en los diferentes contextos sociales del pasado donde se fue conformando el flamenco -que determinaron incluso los conjuntos instrumentales que se emplearon-, etc. Sobre el aporte de la etnomusicología a los hechos históricos Ramón Pelinski nos dice que desde esta visión no hay una única historia de la música, sino múltiples historias¹.

Se esbozará la apertura de una línea de investigación que no podrá cerrarse en este artículo, en todo caso, se pretende apuntar hacia los procesos de cambio musical que surgieron a raíz del encuentro de diversas culturas musicales en un momento concreto de la historia y que produjeron nuevos sistemas musicales. El etnomusicólogo Gonzalo Camacho describe este fenómeno de la siguiente forma:

La emergencia y configuración de un sistema musical, como un texto nuevo producto del dialogismo de sistemas culturales, es un proceso que implica un conjunto de transformaciones. En principio son cambios cuantitativos, que con el correr del tiempo desembocan de alguna u otra manera en determinados y particulares saltos cualitativos. Dichas transformaciones son producto de la dinámica propia de las sociedades, por ello, el estudio de los contextos histórico-sociales de las expresiones musicales son un punto fundamental para su comprensión. Los procesos coloniales, el intercambio comercial, la migración, las guerras, son algunos ejemplos

de estos fenómenos sociales que influyen en el movimiento de los sistemas musicales y que generan distintas temporalidades en sus transformaciones. (p. 222)²

La literatura flamenca define que existen estilos de ida y vuelta como aquellos palos que habiendo llegado a tierras americanas, regresaron a España para transformarse en estilos flamencos. A partir de algunos trabajos de investigación más recientes como los de José Luis Ortiz Nuevo y Faustino Núñez³, Romualdo Molina y Miguel Espín⁴, entre otros, se está comprobando que esta primera clasificación no es del todo precisa, pues el fenómeno es más complejo de lo que se había descrito hasta entonces. Tradicionalmente se ha pensado que son dos países los que fueron el solar de origen de estos estilos de ida y vuelta: Cuba, con el tango, la rumba y la guajira; y Argentina, con las variantes flamencas de milongas y vidalas. Sin embargo, en este escrito planteamos la necesidad de abrir la mirada hacia otros países de América Latina que mantuvieron un intercambio con España. En el caso de México, basta realizar un ligero recorrido histórico-musical para darnos cuenta de la enorme importancia que tuvo este país en la música andaluza y por extensión, la española y la europea. Las aportaciones que México ha realizado al flamenco no se limitan a la existencia de algunos palos actuales estrechamente vinculados a la cultura de ese país, sino también a otros que, con el devenir de los tiempos, formaron parte del repertorio preflamenco y que por diferentes causas, no llegaron a formar parte del flamenco al caer en el olvido en alguna época.

De este fenómeno de transculturación entre Andalucía y México, la ciudad de Cádiz no fue sólo receptora, sino que fue, a su vez, creadora. El puerto de Cádiz obtuvo, en 1717, la exclusividad del intercambio marítimo con las colonias americanas⁵. Aunque anteriormente ya existía una relación muy estrecha de esta ciudad con América, es desde esta fecha cuando se intensifica el intercambio, adquiriendo dicha ciudad andaluza una nueva dimensión en la nación española, propiciando un florecimiento económico, social y cultural muy particular. El terreno musical no es ajeno a este desarrollo y Cádiz se convirtió en un referente en el panorama musical hispano en los siglos XVIII y primera mitad del XIX. Músicas y músicos procedentes de todos los territorios de ultramar arribaron a esa ciudad; a su

vez, artistas gaditanos derramaron por todo el territorio ibérico su arte, caracterizado en sus descripciones, por la gracia, el gusto y la perfección de sus interpretaciones.

Un encuentro pluricultural musical

Desde la llegada de los españoles a tierra americanas existió un gran intercambio humano, comercial, social y cultural entre ambas orillas del Atlántico, de forma tal, que la monarquía peninsular quería, a cualquier costo humano, tener su prolongación en las tierras americanas. El marítimo era el único medio de transporte posible para comunicar ambos continentes, por lo que los puertos de ambas orillas ocuparon un protagonismo trascendental y se constituyeron como un escenario de transacciones comerciales y humanas, punto de encuentro de los que van y los que vienen, de lo que llega y lo que marcha. Los principales puertos americanos en la primera etapa de este tráfico fueron el puerto de La Habana en Cuba y el de Veracruz en Tierra Firme, denominación que se le daba a los territorios continentales para diferenciarlos de los insulares. Desde éstos, todo lo que arribaba de España era distribuido por todo el resto del territorio. También, constituyeron puntos de confluencia de las mercancías que debían ser enviadas a Europa. Procedentes de todos los rincones de América y de Filipinas, las cargas que atravesaban el Pacífico, eran descargadas en el puerto de Acapulco y tras una tortuosa ruta terrestre eran enviadas a lomos de mulos y carros al oeste de Nueva España, a Veracruz, para ser embarcadas.

Estas vías comerciales, denominadas *Carreras de Indias*, circularon sobre una ruta que el historiador mexicano Antonio García de León denomina como el *Caribe afroandaluz*, espacio que abarcó a las islas de las Antillas y al Atlántico, las regiones vecinas de la Tierra Firme, la costa occidental de África y la península ibérica (pp. 22-26)⁶. Es a partir de este intercambio que se conformó una *comunidad histórica*, es decir, el surgimiento de espacios sociales y geográficos que conformaron aspectos culturales similares.

En el terreno musical, en América, además de las culturas musicales autóctonas que previamente existían, se produjo la llegada de músicas europeas traídas por los españoles y de músicas africanas -cuya importante aportación ha

sido silenciada por las historias oficiales durante siglos-, transmitidas por el ingente número de población africana que fue trasladada para cubrir la carencia de mano de obra que requerían las incipientes y abusivas explotaciones puestas en marcha por los colonizadores. Desde los primeros tiempos, a España comenzaron a llegar músicas americanas que correspondían con esa simbiosis sonora de tradiciones musicales, popularizándose y difundiendo rápidamente por todo el país y posteriormente por Europa. Este fenómeno explica, en parte, el hecho de que en la actualidad no se puedan comprender las culturas musicales existentes de un territorio sin considerar las culturas hermanas del otro extremo del Atlántico.

De esta forma, culturas musicales de América, España y África se mezclaron para dar paso a nuevas metáforas musicales con sentidos estéticos y sociales nuevos. Estos textos dancísticos y musicales afroamericanos fueron arribando a España de forma ininterrumpida hasta bien entrado el siglo XIX, época en que las naciones americanas se fueron conformando. Hasta principios del XVIII son muchas las danzas afroamericanas que se mencionan en España, entre las que encontramos: *zarabandas, chaconas, cum-bés, paracumbé, zarambeques, yeyés, zambapalos, gayumbas, cachumbas, gurrumbés, fandangos, dingos, zerenges, guineos*, etc. Todas ellas tenían un denominador común, que se puede resumir en la siguiente cita:

Eran danzas alegres y sensuales que se cantaban con atrevidas coplas y se acompañaban con panderetas, castañuelas y cascabeles en el tobillo. (p. 36)⁷

En todo ese largo periodo fueron aceptadas de manera entusiasta por la población andaluza, debido tal vez al "exotismo" y gran erotismo que conllevaban, el caso es que fue haciendo frente a una autoridad eclesiástica que ejercía un gran poder e influencia en la sociedad de la época. Estas músicas y bailes van tomando un lugar en el panorama musical peninsular, ya sea intentando conservar sus formas originales, o retomando sus ritmos, sus formas de interpretación o elementos coreográficos para ser insertadas en otras danzas de moda en España. El control clerical no fue suficiente para frenar la difusión de estas danzas, no solo por España, sino por otros territorios europeos donde se popularizaron rá-

pidamente por sus movimientos desenfadados, sensuales y lascivos que los hacían demasiados atractivos a una sociedad muy reprimida por el peso que tenía la religión. Los nuevos bailes fueron acogidos por las autoridades eclesiásticas de manera inversamente proporcional a como lo hizo la sociedad, manifestándose continuamente enemigos a estas prácticas, persiguiendo y sancionando a quienes las ejecutaban. Los expedientes de la Inquisición están llenos de referencias a este asunto y diversos investigadores ya se han encargado de difundirlos, dando a conocer qué danzas se ejecutaban, de qué manera y quienes las interpretaban^{8,9,10}.

El proceso de transculturación del que hemos hablado, se ejemplifica muy bien en un artículo publicado en *El regañón general* el día 18 de Abril de 1804 en la Ciudad de México. En éste se explica de forma clara la manera en que ciertos estilos musicales de ascendencia africana fueron introducidos a España a través de las colonias de América, así como las ocasiones performativas en las que se ejecutaban. Este antiguo testimonio constituye uno de los pocos hasta ahora encontrados que explícitamente dan cuenta de la forma en que ciertas músicas y danzas, que con el tiempo se incluirían en la nómina de estilos preflamencos, se fueron introduciendo en España desde Cádiz.

Acerca de las diversiones y bayles he hecho esta observación. El bolero es excelente y garvoso siempre que sea con moderación, pero los abominables y desenvueltos bayles que se usaban no hace mucho tiempo, y que aún han dexado algunos restos, como son: el ole, el zorongoy, el mandingoy, juan garandé, y otros que tienen más rancia genealogía, pues su origen viene de los negros de Africa, se han introducido por nuestras colonias, y de ahí han pasado y pasan a Cádiz y otros puertos, logran extenderse, y algunas veces se executan hasta en los teatros, junto con los carambas, tan graciosamente proferidos por una actriz puesta de jarras, echando bofetada á toda priesa en respuesta de las cariñosas palabras con que la amenazan los majos. (p. 247)¹¹

También Serafín Estébanez Calderón resalta este papel receptor de Cádiz, hablando de *cantares y bailes procedentes de las Indias*, así como del posterior proceso de adaptación y asimilación

estética que tenían que seguir estas músicas hasta ser admitidas como propias en toda Andalucía. Aunque se refiera en términos un tanto despectivos, el testimonio resulta interesante pues refleja las diversas opiniones generadas a partir de este fenómeno de intercambio tan dinámico que se dio aún en el siglo XIX.

En vano es que de las dos Indias lleguen á Cádiz nuevos cantares y bailes de distinta, aunque siempre de sabrosa y lasciva prosapia; jamás se aclimatarán, si antes pasando por Sevilla no dejan en vil sedimento lo demasiado torpe y lo muy fastidioso y monótono, á fuerza de ser exagerado. Saliendo un baile de la escuela de Sevilla, como de un crisol, puro y vestido a la andaluza, pronto se deja conocer, y es admitido desde Tarifa á Almería, y desde Córdoba á Málaga y Ronda. Ni por el continuo aluvión de nuevos bailes, ni de la recomposición de los unos, ni de la fusión de los otros, dejan de existir siempre los recuerdos y las imágenes mas vivas de la antigua Zarabanda, Chacona, Antón Colorado, y otros mil que mencionan los escritores desde el siglo XVI hasta el presente. (pp. 204-205)¹²

En los siguientes apartados describiremos algunos estilos musicales que han sido trascendentales en la conformación del flamenco y de la música andaluza y que están vinculados de alguna manera con México. La mayoría de estos estilos, si bien han aparecido primeramente referenciados en América y algunos especialmente en México, en Cádiz son incorporados y prontamente identificados como propios de esta ciudad. Es así que fueron nominados con el adjetivo *gaditano* o *de Cádiz*.

El Fandango de Cádiz

En este tránsito de músicas nos encontramos, posiblemente a principios del siglo XVIII, con el desembarco en España de un estilo imprescindible para el devenir posterior de la música española y el flamenco: el *fandango*. Según la documentación analizada, la primera noticia del *fandango* como tal en España, la encontramos en 1709 en la obra *Libro de diferentes cifras de guitarra escojidas de los mejores autores*, conservado en la Biblioteca Nacional de España¹³,

donde aparecen tres fandangos, uno de ellos titulado *fandango indiano*, denotando con este calificativo su procedencia americana. Otro testimonio documental del origen americano de este estilo, lo encontramos en el *Diccionario de Autoridades*, primer diccionario de la Real Academia Española, publicado entre los años 1726-1739. En el tomo correspondiente a la letra F, aparecido en 1732 se define fandango con las dos acepciones siguientes:

FANDANGO. Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo.

FANDANGO. Por ampliación se toma por cualquiera función de banquete, festejo u holgura a la que concurren muchas personas. (p.719)¹⁴

En México y otros países de América el fandango ha estado presente desde el siglo XVIII, y el término se utiliza, ya sea como una pieza musical determinada, para nombrar a las fiestas populares llamadas "fandangos", o también para denominar a las personas que asisten a estas fiestas. Expresiones como "es muy fandanguero", "van al fandango", etc. han sido comunes durante siglos y en la actualidad continúan estando muy arraigadas.

En una de las primeras referencias conocidas en España de este baile, aparece mencionada la ciudad de Cádiz. Supuestamente está fechada en 1712. Esta cita no está tomada de una fuente directa, sino mencionada en una obra muy posterior, lo que nos hace ser cautos en cuanto a la precisión en la fecha atribuida a la misma. En ésta Manuel Martí, deán del Cabildo de Alicante, al referirse al fandango en una carta, comenta:

Conocí esta danza en Cádiz, famosa después de tantos siglos, por sus pasos voluptuosos, que se ve ejecutar actualmente en todos los barrios y en todas las casas de esta ciudad, aplaudida de modo increíble por los espectadores: no es festejada solo por gitanas u otras personas de baja condición, sino también por las mujeres más honestas y de posición más elevada. Los pasos de esta danza son bailados lo mismo por un hombre y una mujer que por varias parejas, y los bailarines siguen el compás de la música con suaves ondula-

nes de su cuerpo [...] No solamente le honran las negras y las personas de baja condición, sino también las mujeres más nobles y de encumbrado nacimiento. (pp. 41-42)¹⁵

La frase "es famosa por sus pasos y se ve en todos los barrios y todas las casas de esta ciudad", de ser precisa, implica la presencia viva en Cádiz del fandango. Posteriormente Martí nos detalla cómo y dónde se desarrollaba el baile del fandango, y el tipo de personas que lo solían interpretar. Aunque no tengamos la certeza de la antigüedad de esta cita, lo importante para nosotros es el contenido de la misma.

A lo largo de todo el siglo XVIII aparece mencionado el *fandango de Cádiz* en diversas fuentes documentales. Quizás es una denominación utilizada para referirse al fandango español, en contraposición del *Fandango Indiano*, propio de tierras americanas. Por ejemplo, en 1785 se publica en Madrid una partitura¹⁶ con el título *Diferencias y variaciones del fandango de Cádiz en cifra para guitarra de 5 y 6 órdenes*. Como muestra del continuo tránsito transcultural establecido entre Cádiz y México, mostramos la siguiente cita que da fe de la presencia del ya instituido *fandanguillo de Cádiz*, representándose en el Teatro del Coliseo de la Ciudad de México en el año de 1790:

La concesión de funciones de beneficio correspondía al Virrey, que las acordaba según el mérito de los actores y como una recompensa de los esfuerzos que por agradar al público hacían los interesados. Por ser digno de esta gracia el primer galán Fernando Gavila, aunque no había hecho toda la temporada por haberse ajustado con Marani ya muy avanzada, tuvo a su vez su beneficio con las piezas El albañil borracho y el Abate caído en la trampa, El ciego por su provecho y el Payo imprudente, El chico y la chica, en la que cantó Ana Maguei unos airecillos graciosos, y El tonto alcalde discreto. Entre pieza y pieza se bailaron el Jarabe de la tierra, unas Boleras, un Solo a la inglesa y El fandanguillo de Cádiz. María Martínez "La Carpintera", cantó unas Boleras nuevas del mejor gusto, y para conclusión se dio el baile El florero astuto. (p. 129)¹⁷

El fandango de Cádiz fue muy popular hasta principios del siglo XIX. No obstante, en la actualidad lo encontramos mencionado en ciertas músicas de tradición oral en España. Por ejemplo, en una de las coplas pertenecientes al *Baile de Fandangos*, danza popular del pueblo de Rubielos de Mora (Teruel), se hace referencia a Cádiz como puerta de entrada del fandango.

*El fandango de Cádiz
Una mujer lo compuso
Y como es cosa de mujeres
A todas les cayó en gusto.*

*Cuando el fandango entro en Cádiz
Entro por la puerta abierta
Y las mujeres al verlo
Todas cerraron la puerta¹⁸*

Las Canciones Americanas en el Siglo XIX

Además del fandango y otras danzas afroamericanas que arribaron a la península durante los siglos XVI al XVIII, existió una serie de *canciones americanas* -así denominadas en la época- que comenzaron a llegar a finales del siglo XVIII y sobre todo, en la primera mitad del siglo XIX, incorporándose al repertorio musical español de la época. Esta afluencia de canciones se ve reflejada en la tonadilla escénica, y posteriormente en zarzuelas, canciones o bailables. Los autores solían incluir detrás del título la coletilla *canción americana*, como marca de "exotismo" y originalidad, reflejo de la gran producción musical al otro lado del Atlántico. De entre todas estas canciones, se puede notar que la mayor parte tenían relación con México, y algunas de ellas tienen una vinculación especial con Cádiz adoptando, como en el caso del fandango, el calificativo de *gaditano/a*.

Uno de estos estilos es la Cachucha. Hay quien sugiere que podría provenir de tierras americanas y que llegó a Cádiz a principios del XIX, donde fue utilizada como medio para pregonar las ideas liberales y antifrancesas¹⁹. Hasta el momento no hemos localizado ninguna prueba documental que sustente estos argumentos americanistas, únicamente encontramos referencias del léxico empleado en las letras y en el

propio nombre de la canción. Lo que sabemos es que en ese siglo fue muy popular en México, en Perú, Cuba, Chile, Puerto Rico, entre otros²⁰. De hecho, en México fue tanta su popularidad que se utilizó como en Cádiz, para hablar de los federalistas en 1840, del general Santa Ana, o de ataques militares.

También hay indicios de la presencia de otro estilo muy de moda en España en la época llamado el *Vejuquito* o *Bejuquito*, posiblemente originario de Veracruz (México), donde actualmente se conserva en los sonos jarocho de esta región. Lo encontramos ya anunciado en el Teatro del Coliseo de la Ciudad de México en el año de 1806, presentado como un sonecito:

Siguiéronse las comedias Buen amante y buen amigo, Cumplir dos obligaciones o Duquesa de Sajonia, y Las víctimas del libertinaje, con intermedios como La Polaca o dúo El amor es dulce hechizo, y el agraciado sonecito El bejuquito. (p. 160)¹⁷

En 1832 se anuncia su representación en la ciudad de Cádiz, donde se le describe como jaleo nuevo, adjetivo que quizás puede indicar que era de reciente aparición en España. Nótese el matiz en la presentación de dicha canción en México y en Cádiz, en ambos casos se anuncia como un tipo de canción propia de cada territorio: un sonecito en México y un jaleo en Cádiz, ambos términos denotando un regionalismo.

La original abundancia del espectáculo organizado en Cádiz por la señora Concepción Rodríguez, para su beneficio, nos hace copiar el programa, que es el siguiente: [...] 9. Jaleo nuevo, llamado el Bejuquito (p. 168)²¹

Otro estilo mexicano relacionado con Cádiz es el *jarabe*. En la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII, los jarabes y sones ya eran muy comunes entre las clases populares y constituían una fuente de gran preocupación para la Iglesia cristiana. Existen abundantes referencias, cartas, edictos, etc. donde se describía el uso frecuente de éstos en los bailes y reuniones. Destacan las referencias de diversas variantes como el *pan de jarabe*, *pan de manteca*, *jarabe gatuno*, etc., que fueron prohibidos por la Iglesia por su carácter deshonesto y provocativo. En los teatros mexicanos también fue representado el jarabe desde finales del siglo XVIII, sien-

do considerado un “baile nacional” de México o “sonecito de la tierra” en las representaciones teatrales hasta finales del siglo XIX.

El ejemplo más antiguo del que se conoce su música es del compositor español Manuel Corral llamado *Jarave*. Este jarabe del dúo *Contenga usted*, pertenece a la ópera cómica *Los dos gemelos o Los tíos burlados* escrita por este compositor. Juan José Escorza en su artículo *El Jarabe*²², sugiere que se compuso en 1815 ó 1816. El manuscrito fue encontrado en la colección de Gabriel Saldívar y Silva y Elisa Osorio Bolio de Saldívar y fue publicado en 1937. Manuel Corral llegó a México en 1809, en la época de la invasión napoleónica a España y fue un compositor muy cercano a las cortes virreinales, en cuyas obras abundan marchas, cantos patrióticos, himnos y motetes dedicados a Fernando VII. El *jarave* de Corral está escrito para guitarra y, según Escorza, es muy probable que esta obra sea una fiel transcripción de los bailes que Corral escuchaba en la época luego que en la comedia en la cual forma parte se recrean situaciones y costumbres de carácter popular mexicano.

Al igual que otras piezas americanas, el jarabe llega a España y comienza a aparecer en el repertorio escénico a lo largo del siglo XIX nuevamente con el sello gaditano. El 22 de abril de 1854, la pareja formada por la célebre bailarina sevillana Petra Cámara y Manuel Guerrero representan en Valencia el jarabe, incluido en un bailable de ambientación gaditana titulada *De Cádiz al Puerto*²³. Esta vinculación del jarabe con Cádiz se muestra de manera evidente cuando en España aparece en esas fechas el denominado *Jarabe de Cádiz* o *Jarabe Gaditano* como obra instrumental y como baile en las representaciones teatrales. Es así, que se editan partituras de esta pieza por compositores españoles de gran renombre en la época, como por ejemplo, el *Jarabe de Cádiz* de Tomás Damas o el *Jarabe Gaditano* de Manuel Fernández Grajal incluido en el *Álbum de aires populares de España* en 1866, entre otros. El jarabe gaditano también aparece en México en esas fechas según el siguiente anuncio fechado en 1859.

TEATRO PRINCIPAL.

Jueves, 23 de Junio de 1859

[...] será terminado el espectáculo con el baile andaluz titulado: *Los toros del puerto* y *Jarabe gaditano*. (p. 3)²⁴

Por la cantidad de referencias documentales que aparecen, podemos afirmar que el jarabe de Cádiz fue una pieza que estuvo de moda en España, siendo interpretada en muchos teatros del país hasta finales del siglo XIX.

También durante este siglo XIX aparece en los escenarios españoles un baile titulado *los panaderos*, y al igual que ocurriera con el jarabe o el fandango, tuvo una variante denominada *los panaderos de Cádiz*. Aunque se popularizan en estos años, *los panaderos* eran conocidos en México desde mucho tiempo antes. Al igual que el jarabe, los panaderos también fueron referidos frecuentemente en expedientes inquisitoriales. Sugerimos que es una pieza que pudo llegar a España desde México, país donde aún hoy se conservan variantes en diversos estados. Una de las primeras noticias encontradas menciona que en 1779 ya era popular en Guanajuato el son de los panaderos, describiéndose de esta forma:

*Van saliendo cuantos concurren el fandango, pero acompañados siempre hombre y mujer y quedándose en el puesto que le toca, bailan y cantan, formando al fin porterías de monjas, baratillos, fandangos y todo comercio y comunicación de hombres y mujeres hasta que no queda grande ni chico, y cuanta mezcla hay, sea lo que fuere, que no salga a hacer algo. Se dio principio por un demonio, que ya se fue, en forma de mujer, que vino de Valladolid y dejó esta mala semilla sembrada.*²⁵

En Andalucía estuvo presente durante todo el siglo XIX. Varios guitarristas realizaron composiciones concertísticas de panaderos, como Tomás Damas, Juan Parga, Julián Arcas o Luis Soria. Además, fue incluido en varias zarzuelas, como por ejemplo, *La golfemia* (en el número séptimo); *Agua, azucarillo y aguardiente* (Escena XXV nº 5 B) y *Cádiz* (Panaderos y zapateado) en 1887, estas dos últimas de Federico Chueca. También era frecuente encontrarlo en bailables de la época como *La Cigarrera de Sevilla* o *La Tertulia*. José Otero habla de este estilo en su Tratado de Bailes del 1912, emparentándolo de nuevo con Cádiz de la siguiente forma:

He aquí un baile andaluz de los clásicos; no he alcanzado ya a conocerlo como baile popular, pero sí lo he visto bailar muchas veces siendo pequeño. [...] El origen de este baile

es de Cádiz, y como en Cádiz, Sevilla y Alcalá de Guadaíra han existido muchos aficionados a los toros, a quimeras de gallos y cante y baile "jondo", hacían apuestas de toreros, de gallos, sobre tal o cual "cantaor" o "bailaor", y celebraban muchas "juergas" en Alcalá de Guadaíra con motivo de esta competencia. Hoy todos conocemos dicho pueblo por ese nombre, pero hace 30 ó 40 años nadie lo conocía más que por Alcalá de los Panaderos. En una de estas apuestas que fueron varios amigos con "cantaores" y "bailaores" de Cádiz y otro de Sevilla de ir improvisando coplas al mismo tiempo que bailaban, y cada uno cantaba lo que le parecía con tal que tuviera el aire que requería los "Panaderos", y estas coplas se pusieron de moda, se hicieron populares y en todas las fiestas se bailaban los "Panaderos", y entre las muchas coplas que se cantaban, solían aparecer las de las competencias de Alcalá, tanto que aún recuerdo yo algunas que no traigo aquí a colación por no cansar. (pp. 199-200)²⁶

Los panaderos, al igual que las canciones y estilos previamente comentados, no llegaron a cuajar propiamente como estilos flamencos, únicamente nos ha llegado su recuerdo a través de piezas guitarrísticas de Esteban Sanlúcar y posteriormente Paco de Lucía.

El Zapateado de Cádiz

El zapateado es una forma musical eminentementeailable, localizada tanto en España como en México y otras partes de América desde Puerto Rico a Chile. Se podría pensar que quizás el origen de este estilo esté relacionado con los zapateados que la población afroamericana realizaba en sus danzas sobre la tarima de madera. Según Miguel Galindo, el zapateado está presente en tierras mexicanas desde los primeros años de la presencia española en el siglo XVI. La consideración que le tiene este autor es de ser un estilo escandaloso e indecente, al igual que otros estilos comentados como la zarabanda o el fandango.

En el siglo XVI aparecieron muchos bailes nuevos, unos que causaron el lícito regocijo del público, y otros que provocaron grande escándalo por sus movimientos indecentes y lascivos que divertían al populacho, ganando

do terreno en el campo de las diversiones a la vez que lo perdían los bailes decorosos. Según escritores contemporáneos, aquellos eran ejecutados principalmente por profesionales en tablados de barrio, y tenían nombres extravagantes u ocasionales: El "zapateado". El "polvillo", el "canario", "hermano Bartolo", "Juan Redondo", la "pipironda", la "japona", "perra mora", "gorrona", etc. Pero los que más anatemas conquistaron fueron "La Zarabanda", "La Chacona" y "el Escarramán" que, aunque muy indecentes eran muy aplaudidos. La indecencia estaba, naturalmente, en el modo de bailarlos. (p. 182)²⁷

En España se tienen noticias del zapateado desde los primeros años del siglo XIX, y ya bien entrado el siglo, comienza a popularizarse una modalidad, que bajo la denominación de zapateado de Cádiz, recorre los más importantes escenarios españoles, europeos y americanos. La concepción de este estilo, al igual que la del zapateado, es eminentemente coreográfica.

Aunque no hemos podido localizar ni una sola partitura de la época del zapateado de Cádiz, asumimos, por las descripciones del mismo, que su forma musical seguiría los patrones de los zapateados españoles del siglo XIX, es decir, música con ritmoailable y vivo en compás de 6 por 8, habitualmente en tonalidad mayor. Paradójicamente, el zapateado de Cádiz se popularizó primero fuera de España. Lo encontramos en Cuba allá por el año 1839 según los datos que José Luis Ortiz Nuevo ha recopilado en su búsqueda hemerográfica de la prensa cubana del siglo XIX, de próxima publicación, y que gentilmente nos ha anticipado para el presente artículo²⁸. Como muestra significativa de la presencia de músicos y músicas gaditanas en Cuba, citaremos la representación que en junio de 1844 realizó una compañía española, posiblemente procedente de Cádiz. En su repertorio se incluían los bailes del zapateado de Cádiz, y los panaderos de Cádiz ejecutados por la bailarina andaluza María Arroyo.

Gran Teatro de Tacón

[...] 3º Bolerías Jaleadas por la Sra. Gozze y el Sr. Llorente. 4º El divertido sainete titulado El soldado fanfarrón en los Ventorrillos de Puerta Tierra en Cádiz, saladísima composición del carácter andaluz, en que desempeñará el

Sr. Ruiz el papel de protagonista y la bailarina D^a María Arroyo, el de la Curra Tomasa, de cuya parte se ha encargado aunque es muy distante de su profesión y obligaciones, por manifestar su deseo y complacerse en servir a este respetable público tan ilustrado como indulgente, en una de sus escenas bailará dicha Sra. Arroyo el Zapateado y los Panaderos de Cádiz, que acompañarán con guitarras al uso gaditano los Sres. Ruiz y Real.²⁹

Este baile tuvo una presencia destacada en la isla durante treinta años. En México aparecen referencias de este estilo desde 1843. Es referido como un baile español, habitualmente interpretado por artistas españoles. Este es el caso de D. Francisco de Pavía, bailarín español, que aprovechando su estancia en México establece una academia de baile dónde enseña *todo baile nacional y extranjero*, entre ellos el zapateado de Cádiz.

ACADEMIA DE BAILE

Don Francisco de Pavía, primer bailarín y director del Teatro de Barcelona y de los principales de España, hallándose contratado para el de Nuevo-México, ofrece sus servicios [...] y todo baile nacional, extranjero, como Boleras y Fandango, Cachucha, Zapateado de Cádiz, Jaleo de Jerez, Gavota, Jota Aragonesa y Baile Inglés. (p. 4)³⁰

El afamado violonchelista alemán Maximiliano Bohrer, en su gira artística en México, compuso e interpretó una fantasía en la que incluía varios *sonecitos*, a tenor de los mismos deducimos que eran tanto mexicanos como españoles, entre los que se encontraba el zapateado de Cádiz.

El jueves 21 de marzo, Maximiliano Bohrer dio un segundo y último concierto de despedida, acompañado de la joven mexicana doña Francisca Avalos, quien cantó la cavatina de Norma y el aria de la ópera Blanca y Fallero, de Rossini. Maximiliano Bohrer ejecutó, entre otras piezas, la gran fantasía de su composición *El carnaval de México*, sobre los bailes, canciones y *sonecitos* siguientes: La Soledad, El jaleo de Jerez, La Manola, el Zapateado de Cádiz, la Jota Aragonesa, una tonadilla de la costa, El Gato, Los Enanos, La Tusa, El Palomo, El Perico, El Aforrado y El Café. Maximiliano Bohrer se anunció en esa ocasión como

"primer violoncello a solo de la capilla de S. M. el Rey de Wurtemberg" (p. 423)¹⁷

Por último comentamos esta curiosa referencia a una muñeca de títeres interpretando este baile.

TEATRO DE LA ESMERALDA. Miércoles, 13 de Mayo de 1857

POR LA NOCHE. GRAN FUNCIÓN DE TÍTERES Y VERSO

PROGRAMA

1º Después de algunos sonecitos del país, la muñequita Carolina, bailará

EL JALEO DE JEREZ

2º El Zapateado de Cádiz [...] (p. 3)³¹

También lo localizamos en Perú. Incluimos un fragmento de una narración de 1849 en la que se describe hasta qué punto el zapateado de Cádiz levantó pasiones en este país.

Y todavía corren en el teatro de Lima otros hechos no menos dignos de reprobación. Tengo muy presente que un día anunciaron los carteles la representación de ciertas piezas determinadas. Los limeños sienten una loca pasión por el -Zapateado de Cádiz.- y había entonces allí bailarines españoles. Piden, pues, que se les dé aquel baile aun cuando no estaba anunciado, y piden con eso un imposible, porque los bailarines no tenían á mano el traje conveniente á semejante función, y lo que mas es, ni habia música para seguila. ¿Qué importan esas pequeñeces?... ¡El Zapateado! el Zapateado! gritan los atolondrados con el palo levantado contra quienquiera que se atreva á contradecirles. Se intenta dar una satisfacción apoyándola en razones de imposibilidad para ejecutar el baile que se reclama; no se quiere oír desgarros ni disculpas; se levanta el telón con ánimo de acallar á los vocingleros por medio de otro baile; esa medida exalta mas y mas á los exigentes: vuelve á echarse el telon: los hombres racionales se retiran á sus casas, y la desquiciada juventud queda para deshogar su mal humor divirtiéndose en romper los brazos de los bancos, los cristales de la célebre araña, insultando de paso á toda la compañía cómica, que tambien habia abandonado ya el teatro.³²

Como comentamos anteriormente, el zapateado de Cádiz tuvo una repercusión más tardía en Es-

paña que en las tierras americanas. Atendiendo a las noticias en prensa de sus representaciones podemos localizar su popularidad en escasos seis años, los que van del 1850 al 1856. Aunque breve, su existencia fue exitosa, siendo incluso interpretado por el tridente de bailarinas más importante que había en España en esos años: la gaditana Pepa Vargas, y las sevillanas Manuela Perea "La Nena" y Petra Cámara. Fue representado en numerosos bailables de la época como *La Cigarrera de Cádiz*, representada en Madrid entre 1850 y 1851; *La Cigarrera de Sevilla*, con coreografía de Manuel Pérez que tuvo un gran éxito desde 1851 tanto en Madrid y Barcelona como en París y otras ciudades europeas; *La Jacarandosa* en 1852; *Los Ventorrillos de Puerta de Tierra de Cádiz* en 1853; *La Perla Gaditana*, compuesta por Carlos Atané, en 1853; *Petra la sevillana* representado en 1853 en el *Théâtre du Gymnase* de París por Petra Cámara; *¡Alza ya!* en 1854, o el juguete cómico titulado *El Tío Pinini*.

Su asociación con la ciudad de Cádiz es evidente, no sólo por su denominación sino por ser incluido en obras con temática gaditana, como se puede comprobar observando los títulos de los bailables citados. Desconocemos el rasgo diferenciador de este estilo respecto al zapateado, al no poseer documentación musical suficiente que nos permita realizar un análisis en profundidad. Suponemos que no deberían diferir mucho ambas variantes, empleándose el calificativo de Cádiz quizás como reclamo comercial dada la aceptación que los estilos proveniente de dicha ciudad tenían en los espacios escénicos españoles. Queda abierta esta interrogante.

La Petenera

Hemos dejado a la petenera para el final dado nuestro interés particular sobre el tema y que trataremos de resumir en las siguientes líneas. Hasta ahora las teorías más difundidas respecto al origen de la petenera, tanto por estudiosos españoles como mexicanos, han sido formuladas con la premisa de un origen español. Esta suposición comienza a cuestionarse cuando comienzan a aparecer notas de prensa datadas alrededor de 1826, en las que aparece representada en teatros gaditanos con el calificativo de *nueva, americana o veracruzana*. Una de las líneas de investigación que hemos trabajado

ha sido sobre la hipótesis de una procedencia mexicana, y para esto hemos localizado varios documentos que pueden sostener esta teoría. Entre estos documentos se encuentran noticias de representaciones escénicas desde 1823, así como varias partituras de 1827 y la década de los 30, todas ellas de peteneras mexicanas, que han sido la piedra angular para poder establecer un análisis estructural comparativo entre peteneras mexicanas y españolas.

Una de estas primeras referencias pertenece a la publicación *El Águila*, publicada en la Ciudad de México en 1824, donde se hace alusión a que la petenera es una *danza nacional* de gran éxito en una función dada en el Coliseo de la Ciudad de México en homenaje a militares ingleses.

*COLISEO. REPRESENTACIÓN EN OBSEQUIO DE LA LEGACIÓN INGLESA. [...] En fin, lo que divirtió muchísimo a los héroes de la fiesta, como a los demás, fueron las danzas nacionales llamadas petenera, gato y jarabe. Verdad es que no pudieron haberlo hecho mejor las bailarinas y aun bailarines. Un poeta francés (el fabulista la fontaine) ha dicho; no forcemos nuestra habilidad, nada haríamos con donaire esta máxima [sic] se la deberían aplicar todos los sacerdotes de las musas del universo.*³³

En España, el primer registro encontrado hasta el momento sobre la petenera, aparece en la prensa gaditana³⁴ refiriéndose precisamente a *petenera nueva americana*, anunciada como un baile ejecutado en pareja por el famoso bailarín Luis Alonso:

Teatro del Balón: Función particular á beneficio de Luis Alonso, primer bolero = El rayo de Andalucía, octavo infante de Lara, ó á todos la sangre avisa (comedia en 3 actos, adornada con todo su teatro y el Sr. Sarramian saldrá a caballo por el patio.) = En el intermedio del primer acto se bailará el Zapateado (por una joven de diez años) = Acabando el segundo se bailará el bailete inglés (por otra joven) – Concluida la comedia el Sr. Alonso con una de sus discípulas bailarán la petenera nueva americana = Boleras á seis = Beltrán en el Serrallo ó la valenciana cautiva (pieza nueva en un acto.) = A las 4 ½.

La primera noticia de una petenera española la localizamos en Cuba en el año 1844 con la denominación de *petenera gaditana*. La interpreta un artista gaditano, Manuel Lara y se contextualiza, con seguridad, en una *tournee* que realizó la compañía por Cuba, y dónde se destaca el éxito que este género de canciones tuvo en Cádiz.

*Concluida la comedia se bailará por las Señoras Arroyo y Cánovas, los Señores Real y Don Manuel Lara, joven gaditano que también se me ha ofrecido graciosamente para mayor éxito de mi función 'La Petenera Gaditana' y la cantará al mismo tiempo en la escena acompañándose de guitarra el precitado Don Agustín Reyes que tantos aplausos ha arrancado en este género de canciones en los teatros de Cádiz.*³⁵

Es probable que se utilice este calificativo de *gaditana* para diferenciarla de la petenera mexicana o veracruzana, también interpretada en esa época en la isla; sea como fuere, esta petenera ya tendría una nueva identidad gaditana. Este calificativo, no se volverá a usar posteriormente para referirse a la petenera, pero su empleo en estas referencias denotan nuevamente el papel de Cádiz en este proceso de acogida y aclimatación de músicas provenientes de México.

Conclusiones

Una de las conclusiones interesantes que se desprende de este escrito, es la importante presencia de piezas mexicanas -sin restar protagonismo a las procedentes de otros países americanos- durante el siglo XIX en Andalucía y sobre todo en la ciudad de Cádiz, puerto y puerta de entrada de las mismas a Europa. La integración musical que estas piezas experimentaron en esta ciudad se muestra al observar que prácticamente de la totalidad de estas piezas surgieron variantes con el calificativo de *Cádiz*, o *gaditano/a*, fruto de los procesos de cambio musical que se produjeron en esta ciudad. Esto no es menor, si se considera que en la época apenas se encuentran referencias a variantes con nominativos de otras localidades de Andalucía.

Pensamos que no es gratuito encontrar que la variantes gaditanas de estas piezas musicales fueran las que se impusieron como representantes de la música andaluza en el siglo XIX. En

México, también a finales del siglo XIX y hasta la fecha, las variantes mexicanas se han considerado como propias, algunas de éstas, inclusive, hasta se convirtieron en un símbolo emblemático de mexicanidad. Con todo esto, resulta curioso observar que era frecuente, como ya vimos, la presencia de las variantes gaditanas en los teatros mexicanos llevadas por las compañías escénicas españolas, estando presentes de forma simultánea ambos tipos de variantes sin causar algún tipo de conflicto o repercusión identitaria en el público asistente a los teatros. Fue a partir de un hecho en particular en la historia que se generó un cambio sustancial en los sistemas musicales de varios territorios, poniendo en marcha un movimiento dinámico que propició transformaciones, surgiendo nuevas realidades musicales.

Por otro lado, se pone de manifiesto la necesidad de replantearse lo que se ha llamado estilos de *ida y vuelta*, términos que la taxonomía flamenca tradicional no siempre ha entendido correctamente y que consideramos preciso actualizar. Se ha hecho patente en este escrito, por un lado, que la realidad es más compleja de lo que se ha descrito en la literatura flamenca, y por otro lado, hemos proporcionado algunos ejemplos de estilos que deberían de considerarse dentro de este fenómeno de intercambio transcultural. Entre estos estilos destacan el fandango, el zapateado y la petenera, estilos que constituyeron algunos de los pilares fundamentales en la conformación del flamenco y que aún perviven.

Este artículo pretende contribuir a ese diálogo transcultural. Hay mucho por descubrir sobre este proceso que, aunque durante décadas ha sido interesadamente ignorado, en la actualidad se está atendiendo cada vez con más interés por muchos investigadores. Nos unimos, así, a esta tarea que no ha hecho más que comenzar.

Referencias Documentales

1. Pelinski R (2000). *Invitación a la Etnomusicología*, Madrid, Akal
 2. Camacho G (2010) (inédito). El fandango aquí... Reflexiones sobre el dialogismo musical entre España y México. *Actas del II Congreso de Investigación y Flamenco*. Sevilla, Universidad de Sevilla
 3. Ortiz JL, Núñez F (1999). *La rabia del placer: El nacimiento del tango y su desembarco en España (1823-1923)*. Sevilla, Diputación de Sevilla
 4. Molina R, Espin M (1992). *Flamenco de ida y vuelta*. Jerez de la Frontera, Guadalquivir
 5. Bustos M (2005). *Cádiz en el sistema atlántico: la ciudad, sus comerciantes y la actividad mercantil (1650-1830)*. Madrid, Silex
 6. García de León, A (2002). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México, Siglo XXI, UNESCO, Universidad de Quintana Roo, Gobierno del Estado de Quintana Roo
 7. Ramos M (1990). *La danza en México durante la época colonial*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial Mexicana
 8. Baudot B y Méndez MA (1997). *Amores prohibidos: la palabra condenada en el México de los virreyes*. México, Siglo XXI editores
 9. Saldívar G (1934). *Historia de la Música en México*. México, Secretaría de Educación Pública-Publicaciones del Departamento de Bellas Artes
 10. Baqueiro G (1964). *Historia de la Música en México*. México, SEP: INBA
 11. El discípulo de Pericón (Seud.) (1804, 18 de abril). Correspondencia literaria del mes. *El regañón general*, 247
 12. Estébanez S (1847). *Escenas Andaluzas*. Madrid, Imprenta de Don Baltasar González
 13. (1709) *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*
 14. VV AA (1732). *Diccionario de Autoridades*. Madrid, Real Academia Española
 15. Capmany A (1944). *El baile y la danza. Folklore y Costumbres de España* (vol. II). Barcelona, A. Martín. Cit. por: Bustos AA (2009). Divertimentos en el siglo de oro español. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga* (6), 41-42
 16. Mangado JM (1999). *Anexo nº 1. Anuncios de obras para guitarra de 1780 a 1789 en la "Gazeta de Barcelona"*. 25/04/2011 <http://www.tecla.com/extras/0001/0375/0375supp.htm>
 17. Olavarría, E de (1961). *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*. Tomo I. México, editorial Porrúa
 18. Fondo documental de "Somerrondón". Asociación Universitaria Aragonesa de Folclore Aragonés. 25/04/2011 <http://www.aragob.es/edycul/patrimo/etno/somerrondon/rubielosdemora/bailefandango.htm>
 19. Alonso C (1998). *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU
 20. Mendoza V (1950). La Cachucha en México. *Nuestra Música*, 20, 296-298
 21. Carnerero, JM de (1832). *Cartas Españolas*. Revista semanal. Impr. de I. Sancha. Consultado en la Hemeroteca Nacional de España
 22. Escorza JJ (1989). El jarabe. *Heterofonía*, 100-101, 65-70
 23. (1854). *Gran función extraordinaria para el sábado 22 de abril de 1854*. Colección de Carteles de la Universidad de Valencia, nº18. 10/05/2011 <http://parnaseo.uv.es/carteles/muestracartel.asp?id=participante&valor=Joaqu%EDn%20M%ir%F3>
 24. (1859, 23 de junio). *La Sociedad*, 3
 25. (1779) Archivo General de la Nación (Ciudad de México). Inquisición, vol. 1178, exp. 2, ff. 24-36r
 26. Otero J (1912). *Tratado de bailes. De sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*. Sevilla, Tip. de la Guía Oficial
 27. Galindo M (1933). *Nociones de la Historia de la Música Mexicana*. Colima, Tip. de "El Dragón"
 28. Ortiz JL (inédito). *Tremendo Asombro. Huellas del género andaluz en los teatros de La Habana y otras informaciones a lo flamenco 1790-1850*
 29. (1844, 23 de junio). *Diario de la Habana*. Cit. por: Ortiz JL (inédito). *Tremendo Asombro. Huellas del género andaluz en los teatros de La Habana y otras informaciones a lo flamenco 1790-1850*
 30. (1843, 6 de julio). *El siglo Diez y Nueve*, 4
 31. (1857, 13 de mayo). *El Diario de Avisos*, 3
 32. Bustamante J (1849). *Apuntes y observaciones civiles, políticas y religiosas: con las noticias adquiridas en este segundo viaje a la Europa*. Paris, Imprenta de Lacrampe Son y Compañía
 33. Autor (1824, 7 de enero). Coliseo. Representación en obsequio de la Legación. *El Águila Mexicana*, 6, 1
 34. (1826, 21 de diciembre). Teatro del Balón. *Diario Mercantil de Cádiz*. 10/05/2011 <http://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=10002045871>
 35. Ortiz JL (2000). Flamenco Acariciando a Cádiz y a la Habana, *Revista electrónica La Factoría*, 10. 07/11/2001 www.revistalafactoria.eu
-
-