

Cante flamenco y trovo. Historiografía de las músicas flamencas que soportan el trovo

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA

I. Introducción

La manifestación cultural trovera se presenta musicalmente bajo diferentes estilos melódicos y rítmicos. La malagueña es la más común, pero igualmente podemos encontrar trovos por guajiras, milongas, fandangos de Huelva o bamberas. Estos estilos musicales tienen una vinculación directa con el flamenco y por ello el trovo se ve claramente influenciado por él.

Con la presente comunicación se pretende mostrar los orígenes históricos de estos estilos flamencos en los que el trovo encuentra acomodo, con la intención de dar a conocer la antigüedad musical de estas formas flamencas, sus características generales y la influencia que éstas han tenido en él.

II. Soportes musicales flamencos para el trovo

La malagueña

Como estilo flamenco, la Malagueña supone una evolución de formas musicales anteriores de rondeñas y malagueñas acompañadas a compás en la guitarra, las cuales fueron muy populares desde comienzos del siglo XIX. Desde mediados del XIX estos estilos comienzan a aflamencarse, con la intención de que los cantaores y cantaoras puedan lucirse en la interpretación, como ocurrió con la famosa Malagueña de la Jibera, citada por Serafín Estébanez Calderón en sus famosas "Escenas Andaluzas". A finales del siglo XIX el proceso evolutivo supondrá la ralentización de su acompañamiento, surgiendo las llamadas malagueñas grandes o malagueñas nuevas, ya libres de compás, como los ejemplos de Malagueñas de Chacón, Fosforito, La Trini, etc., con patrones melódicos en consonancia con los cantados en el trovo, mientras de forma paralela se seguían cultivando modelos como las malagueñas de

Juan Brea y otros estilos afines, aún a compás, bajo el acompañamiento conocido como “abandolado” (compás ternario rápido).

Tanto las llamadas rondeñas como las malagueñas surgen del anterior fandango, estilo documentado en partitura ya en 1705¹, el cual era acompañado en la guitarra barroca² en toque *por medio* (La frigio). A finales del siglo XVIII la guitarra incorporará un nuevo orden de cuerdas, pasando a tener 6 cuerdas dobles, y a comienzos del siglo XIX, 6 cuerdas simples. Será este nuevo bordón de la guitarra, afinado en Mi, el que proporcionará un nuevo toque de acompañamiento *por arriba* (Mi frigio) para las rondeñas y malagueñas que surtirán las variantes populares y luego flamencas a lo largo del siglo XIX. Estos fandangos del siglo XIX (rondeñas y malagueñas) tendrán una estructura de cante establecida en 6 frases musicales o tercios, separados de un ritornelo instrumental heredado de la forma primigenia de principios del S. XVIII, que como decimos evolucionará hacia un toque libre de compás muy a finales del XIX. La forma estrófica típica será la quintilla, pero también se cantan cuartetos que requieren de la repetición de 2 versos para completar la música del estilo.

DATOS HISTÓRICOS

Ya el 6 de octubre de 1807 tenemos anunciada la venta de una partitura de *rondeña y malagueña*. Aparece en la *Gazeta de Madrid* junto con otras piezas de “canciones gitanas para guitarra”, entre ellas:

“[...] la *rondeña*, la *caña* con su *ole*, el *pañor*, la *bola*, la *malagueña sevillana*, la *lea*, el *toritor*, la *soledad del gitano*, la *zandunga*, el *llanto de Lima* y *chiste de Andalucía*, desde 8 hasta 12 reales cada una; dichas canciones también están para piano al mismo precio.”³

No obstante, tenemos un dato anterior de 1779. Gaspar María de Nava Álvarez, en su poema *La Quicaida* enumera una serie de aires nacionales: tiranas, malagueñas, sevillanas, fandango de Cádiz punteado y el “quejumbroso polo agitanado”:

*“Su modulada voz, su dulce, gracia
En tocar la vihuela sonora,
Su gesto complaciente, su eficacia
Hacían la armonía más gustosa.”*

¹ *Libro de diferentes cifras escogidas de los mejores autores* Biblioteca Nacional de España (BNE) M/811.

² Posee cinco órdenes de cuerdas dobles, salvo el primer orden que se halla simple.

³ NÚÑEZ, Faustino: *El Afinador de noticias*, entrada del 30 de abril de 2011. [En línea] <<http://elafinadorordenoticias.blogspot.com.es/2011/04/1800-la-soledad-del-gitano-si-1800.html>> [Consulta: 30 de abril de 2011]

*¡Que de cosas cantó! No hubo Tirana
 Halagüeña, saltante, y abatida
 Que no fuese tres veces repetida;
 Cantó la Malagueña, y Sevillana;
 El Fandango de Cádiz punteado,
 Con nuevo tono en cada diferencia;
 La Jota bulliciosa de Valencia;
 El quejumbroso Polo agitanado;
 Seguidillas manchegas placenteras;
 Y de Murcia las rápidas Boleras.
 A cada cosa nueva que cantaba,
 El furioso Tristán se levantaba
 Con el rostro encendido,
 Ojos desencajados, [...]”⁴*

Serafín Estébanez Calderón, en la *Asamblea General* de sus famosas “Escenas andaluzas”, cita a las malagueñas:

“[...] Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Érase una la *Malagueña* por el estilo de la *Jabera*, y la otra ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman *Perteneras*. Cuantos habían oído a la *Jabera*, todos a una la dieron en esto el triunfo, y decían y aseguraban que lo que cantó la gitana no fue la *Malagueña* de aquella célebre cantadora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y que por el nombre de quien con tal gracia la entonaba, pudiera llamársela *Dolora*. La copla tenía principio en un arranque a lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo a dar salida a las desinencias del *Polo Tóbal*, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono: fue cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso [...]”⁵

En 1864, en el Teatro Circo Gaditano de Cádiz, Silverio interpreta las *rondeñas del Negro*; y en Jerez en 1865, las *rondeñas del Negro*, las *jaberas* y las *malagueñas*. Podemos ver las *jaberas* en boca de Silverio el 28 de octubre de 1865 en el Salón de la Fonda del Turco en Cádiz:

4 NOROÑA, Gaspar María de Nava Álvarez, Conde de: *Poesías*, Madrid, por Vega y compañía, 1799-1800. 2 Tomos. Aparece en “La Quicayda”, Canto VII, Tomo I, Pág. 318. BNE 2/25252 V.1.

5 ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: *Escenas Andaluzas*. Facsímil de la edición de Madrid 1847. Ed. Guillermo Blázquez. Madrid 1983. Pág. 272. Esta escena se publicó en 1845.

“TIMO CUARTO Y ÚLTIMO

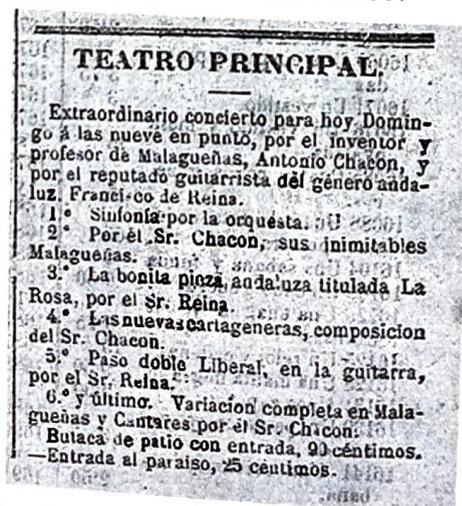
JABERAS, MALAGUEÑAS, SEGUIDILLAS y todo cuanto pida el público,
por Silverio”⁶

En tiempos del café cantante tenemos muchos datos de cantaores profesionales que dejaron su sello en la interpretación de estilos como las malagueñas. Ya hemos nombrado a Juan Breva, célebre cantaor destacado en estos estilos, que actúa por ejemplo en Málaga entre julio y diciembre de 1881 en el Teatro Principal con “malagueñas”⁷. También fue importante “La Trini”, una de las mujeres que más aportó al estilo flamenco de la malagueña. Aunque esta artista no grabó, sus variantes fueron recogidas por otros cantaores, como fue Don Antonio Chacón:

“[...] y la Trini que debuta en Madrid esta noche en su género especial de malagueñas [...]

El Imparcial, 23 de mayo de 1896”⁸

Uno de los artistas que más destacó en las malagueñas flamencas fue Don Antonio Chacón. Creador además de estilos propios, no sólo en las malagueñas, sino también en las cartageneras y estilos afines como las tarantas, la tradición oral nos ha transmitido siempre la capacidad creativa de este maestro del cante flamenco. Este cartel del diario *El Guadalete* del 21 de mayo de 1893 sirve para corroborar este dato:



- 6 BLAS VEGA, José: *Silverio, Rey de los Cantaores*, ediciones La Posada, publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1995. Pág. 32.
- 7 VV.AA. *El Eco de la Memoria, El Flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX*. Edita: Diputación de Málaga, Málaga en Flamenco, 2009. Pág. 26, 30 y 44.
- 8 RODRÍGUEZ, Alberto: *Flamenco de Papel*, entrada del 26 de enero de 2010. [Consulta: 20 oct 2020] <<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2010/01/la-trini-en-madrid-actuaciones.html>>

Se le cita como “inventor” y “profesor” de malagueñas, apareciendo unas “nuevas cartageneras” que ya por entonces debieron incorporar novedad en su canto. Actuó Chacón en el Teatro Principal de Jerez⁹.

La guajira

Las guajiras se convierten en uno de los estilos más grabados con la aparición del disco en España. Cantaores flamencos como Juan Breva, El Mochuelo, Niño de Cabra, La Rubia y Manuel Escacena fueron importantes cultivadores de este cante. Su mayor popularidad fue en los años 20 y 30 del siglo XX, aunque su cultivo es anterior. Está presente en zarzuelas desde mediados del siglo XIX, pero será desde 1892 cuando abunden en el repertorio flamenco, sobre todo tras la guerra de Cuba. Destacarán en un primer momento Antonio Revuelta y el Niño Medina. Paco el de Montilla las grabará en cilindro en 1897 y el Mochuelo hacia 1898. En el toque de guitarra sobresaldrá Ramón Montoya. En el baile, el maestro Otero las cita en 1912 como baile flamenco reciente.

El ritmo de la guajira flamenca se estructura sobre el compás alterno 6/8-3/4, aunque también hay algunas acompañadas a modo de bulería y rumba. Se alterna la armonía de dominante (en la parte del 6/8) y tónica (en el 3/4). Las hay en modo *Mayor* predominantemente, el modelo que presenta el trovo, pero también en modo *menor*. En un proceso histórico posterior Pepe Marchena enriquecerá melódicamente las guajiras al tiempo que eliminará su ritmo característico, igualmente hará Juanito Valderrama.

Su copla es por lo general una décima o espinela, como la del punto cubano, forma estrófica típica en Hispanoamérica, aunque podemos encontrar otros metros. Las letras de las primeras guajiras grabadas tenían contenido social y político, las posteriores hablan sobre tópicos de las bondades de Cuba y sus bellas mujeres. Son curiosos los títulos de estas primeras guajiras, como los aparecidos en los registros de El Mochuelo: “Guajiras vida mía”, “Guajiras de vuelta abajo”, “Guajiras de los de Cuba” y hasta “Guajiras a dúo”, cantadas en unión de La Rubia. Algo similar encontramos en las denominaciones de las guajiras cubanas, como la llamada allá “Vueltabajero” y el “punto coreado”, que también se canta a dúo.

⁹ RODRÍGUEZ, Alberto: *Flamenco de Papel*, entrada del 29 de noviembre de 2012. [En línea] <<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/11/las-nuevas-cartageneras-de-chacon-1893.html>> [Consulta: 30 de abril de 2012]

DATOS HISTÓRICOS

En España la guajira hace su aparición como baile en el Teatro Principal de Jerez el 4 de enero de 1860¹⁰. En Sevilla la encontramos en el Teatro Cervantes el 13 de diciembre de 1874¹¹.

El 19 de septiembre de 1879 en la sección *Ecos de Madrid* del diario *La Época* también se cantan:

“[...] Guajiras, cantadas y bailadas por Juan Patrón López”¹²

José Luis Navarro supone que la versión flamenca del baile de la guajira debió aparecer a principios del siglo XX, si no antes, apuntando a María López como posible primera intérprete¹³, quien solía cantarlas en los cafés cantantes a finales del XIX, artista que igualmente bailaba.

El maestro de baile Otero describe en 1912 las guajiras como baile que aún no había visto bailar, aunque parece que ya se bailaban:

“Hace tiempo que estaba queriendo poner en baile las *Guajiras* por ser una música y cante antiguo y muy conocido por nosotros, siendo el cante popular de Cuba. Yo no recuerdo habérselas visto bailar a nadie, aunque creo haber oído decir que hay quien las baila.”¹⁴

Describe Otero su propia coreografía y constata que el cante ya estaba aflamencado:

“La música de las *Guajiras* no es todo lo alegre que requieren los bailes andaluces, pero como hoy esta en moda ponerle baile a todos los cantes flamencos, y las *Guajiras*, las hemos oído a muchísimos cantadores de oficio, pues hubo una época que las hizo célebres y populares en toda España el simpático Pepe Riquelme. La música está toda en esta forma: un compás de 3 por 4 y dos compases de 3 por 8, como están todas para que tengan el aire que requiere, así que tienen que fijarse bien en la medida de la música con

10 STEINGRESS, Gerhard: “La aparición del cante flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX” (1989). *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia*, Signatura Ediciones, Sevilla, 2007. Pág. 147.

11 NAVARRO GARCÍA, José Luis: *Historia del baile flamenco*, Signatura ediciones, Sevilla, 2008, pág. 266.

12 BOHÓRQUEZ, Manuel: *La Gazapera*, entrada del 19 de febrero de 2010. [En línea] <<https://manuelbohorquez.com/la-gazapera-flamenca/criticas-a-flamencos-del-xix/>> [Consulta 14 de septiembre de 2020]

13 *Ibíd.* Pág. 414.

14 OTERO, José: *Tratado de Bailes*, Asociación Manuel Pareja-Obregón, Madrid 1987, edición facsímil de la de Sevilla de 1912. Pág. 232.

la explicación el baile para que no se confundan y le de buen resultado mi teórica explicación [...]”¹⁵

Rafael Marín describe así el cante de la guajira en 1902:

“GUAJIRAS. –Este cante no debía estar clasificado como flamenco, pues su ritmo difiere bastante de él. Este cante es cubano, sólo que aquí se le adorna en otra forma, pero a veces con tan mal gusto, que a los hijos de aquel país les costaría mucho trabajo reconocerlo. Su *aire* en Cuba es mucho más vivo a como lo ejecutamos en España.”¹⁶

Como toque de guitarra la guajira era anunciada el 21 de noviembre de 1884 en Córdoba, dentro del repertorio de piezas que el guitarrista Juan López enseñaba a sus discípulos¹⁷:



La milonga

El trovo por décimas utiliza también la milonga flamenca como soporte musical. La versión flamenca de la milonga data de la década de 1910 y se debe a Josefa Díaz *Pepa de Oro*, que de su estancia en Argentina la trajo y la cantó por aire de tango. Con el tiempo la milonga se hará más melancólica y melismática. La vidalita, muy relacionada con la milonga, surge de la inspiración de Manuel Escacena (1885-1928) según Molina y Espín, mediante el desarrollo amilongado de una canción argentina en aire de habanera con temática gaucha. La registró en 1928 con el título *En mi triste rancho*¹⁸.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ MARÍN, Rafael: *Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra*, Ediciones de la Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 1995, pág. 70. 1ª ed. Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902.

¹⁷ RODRÍGUEZ, Alberto: *Flamenco de Papel*, entrada del 19 de julio de 2013. [En línea] <<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2013/07/toques-flamencos-1884.html>> [Consulta 17 de septiembre de 2020]

¹⁸ GAMBOA, José Manuel: *Una historia del flamenco*, Espasa Calpe, Madrid, 2005. Págs. 241 y ss.

Tanto la milonga como la vidalita presentan la tonalidad de *mi menor* en la guitarra y en su desarrollo estilístico abandonó el toque acompasado a favor del toque libre, como el que utiliza el trovo cuando canta por milonga.

Fandango de Huelva

El fandango de Huelva es otro de los soportes musicales que utiliza el trovo. Presenta un toque de acompañamiento diferenciado del resto de estilos de fandangos, como son las rondeñas y malagueñas a compás. Si bien puede presentarse tanto en toque *por arriba* (Mi frigio) como *por medio* (La frigio), los ciclos armónicos no coinciden con la estructuración general de acorde por compás en un compás ternario, sino que los cambios armónicos se estructuran en un compás binario de subdivisión ternaria: 6/4, de forma similar a como son algunas seguidillas y diversos estilos de parrandas. Veamos por ejemplo este fandango de Huelva cantado por los Hermanos Toronjo¹⁹:

Copla 1

33

1 2

Por ver si te aborrecía sí a a a a dor mir yo me aco os ta ba a a a

Mi7 lam Sol7 Do Mi7 lam Sol Fa Mi Fa

Patrón básico del acompañamiento de la guitarra:

Guitarra

(Mi) Mi7 lam Sol Fa Mi Mi7 lam Sol Fa Mi

DATOS HISTÓRICOS

Hemos mencionado antes que la partitura más antigua de fandango se localiza en 1705, y el *Diccionario de Autoridades* define en 1732 el término fandango como un:

“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. Por ampliación se toma cualquier función de banquete, festejo u holgura al que concurren muchas personas”.²⁰

¹⁹ Fandangos de Alosno “Por ver si te aborrecía”, 1961, Hispavox HH 11-47.

²⁰ *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad...*, En Madrid, en la imprenta de la Real Academia Española. Por la viuda de Francisco del Hierro, Año de 1732. Edición Facsímil por Gredos, Madrid, 1963-64. Vol. II.

Emilio Cotarelo y Mori en su *Colección de entremeses* de 1911 afirma que el fandango se introdujo en España a finales del siglo XVII, y que figura en el entremés de principios del XVIII *El novio de la aldeana* (1705)²¹. José Luis Navarro nos informa de que ya en Jerez, en 1464 se usaba el término *fandanguero* para denominar a los esclavos negros y blancos que organizaban bailes y escándalos nocturnos²².

En 1712, el deán del Cabildo de Alicante Manuel Martí sitúa el fandango en Cádiz, afirmando:

“Ya conocéis esta danza de Cádiz, famosa desde hace tantos siglos [...] Hoy se la ve ejecutar todavía en los arrabales y en las casas de esta ciudad, en medio del entusiasmo de los circunstantes; no es solamente muy estimada entre la gente y el pueblo bajo, sino también entre las mujeres honestas y las damas de la alta jerarquía. El fandango lo baila a veces un hombre solo, a veces una mujer sola, o lo bailan muchas parejas y los bailarines siguen la cadencia de la música con las más bellas ondulaciones del cuerpo [...] no solamente le honran las negras y las personas de baja condición sino también las mujeres más nobles y de encumbrado nacimiento.”²³

De los tres fandangos de 1705, uno de ellos tiene el apelativo de *Yndiano* y presenta mezcla de punteado y rasgueado, otro presenta sólo punteado y el primero de ellos sólo rasgueado. En ellos ya figuran los acordes que se practican en las formas populares y flamencas, con *La* como eje tonal (*La frigio/re menor*) y utilizándose el paso por *Fa*, VI grado del modo *frigio*.

Al respecto de por qué el fandango de Huelva presenta un soporte rítmico armónico diferente al resto de fandangos populares y flamencos, establecemos la hipótesis de la posible influencia del toque de las seguidillas o sevillanas, que sustituyeron al anterior toque llamado “abandolao”, con el fandango flamenco de Pérez de Guzmán como primer ejemplo. Francisco Zambrano, en su libro sobre el cantaor Pérez de Guzmán²⁴, apunta que el guitarrista flamenco Manolo de Huelva fue el primero en usar el llamado “toque de Huelva” para un fandango, concretamente el de Pérez de Guzmán. Explica que fue el Niño de Huelva quien lo inventó, grabándolo para el cante

21 COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y moji-gangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, casa editorial Bailly Bailliére, Madrid, 1911. Pág. CCXXLV.

22 NAVARRO GARCÍA, José Luis: *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*, Portada Editorial, Sevilla, 2002. Pág. 105.

23 *Cuadernos de estudios del siglo XVIII. Números 6-9*, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Oviedo, 1996. Pág. 149.

24 ZAMBRANO VÁZQUEZ, Francisco: *Don José Pérez de Guzmán y su fandango*, Diputación Provincial de Badajoz, 2008. Págs. 38-39.

de Manuel Centeno (1922, toque por arriba – Mi). Las grabaciones anteriores del llamado fandango de Pérez de Guzmán a cargo de Teresita España (hacia 1920) y El Mochuelo (1915) van con el llamado toque “abandolao”, en tono de Granaína (Si), tonalidad muy frecuente a comienzo del siglo XX para modalidades de malagueñas, cartageneras y tarantas. El llamado “toque de Huelva” tiene mucho en común con el de las seguidillas-sevillanas, y quizás fuera él el primero en aplicarlo en una grabación flamenca y desarrollar esta forma de acompañamiento que hoy es utilizado igualmente en el trovo.

Bamberas

Algunos datos apuntan a que antes de cantarse el trovo por malagueñas se hacía por bamberas, pero que con el auge de la minería, terminaría por imponerse la malagueña²⁵. Los estilos con los que se cantan las bamberas en el trovo son los transmitidos por La Niña de los Peines²⁶ y el de Camarón de la Isla²⁷. No obstante, las bamberas o cantos de columpio son mucho más antiguos.

DATOS HISTÓRICOS

Sobre los cantos de columpio dice Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611:

“COLUMPIO. Lat. oscillum, oscilatio, pensilis motio, es una sogá fuerte y doblada que se echa sobre una viga del techo y subiéndose en ella una persona, las demás la bambolean de una parte a otra parte, y en el Andalucía es juego común de las mozas, y la que se columpia está tañendo un pandero y cantando. Es juego muy antiguo, del cual hacen mención algunos autores, y en especial Julio Pólux lib.4.”²⁸

José Bisso, en su *Crónica de la provincia de Sevilla*, describe así la costumbre de las vampas o bambas:

“Las Vampas son un doble columpio que se suspende de un corpulento árbol, por lo ordinario nogal, y se atraviesa con una tabla bastante resistente;

25 Entrevista a Joaquín el Palmesano, quien aporta datos de Ginés Giménez, quien conoció al gran Marín. SANCHEZ CONESA “El trovo desde sus orígenes hasta Trovalía, la fiesta de la globalización”, *Revista Cangilón* N° 32, Diciembre 2009.

26 1949, La Voz de su Amo AA 460. A compás de fandangos de Huelva.

27 1979, Polygram 838 832-2. Disco *La Leyenda del tiempo*, a compás de bulerías-jaleos.

28 Pág. 225. Julio Pólux (siglo II) fue un retórico y lexicógrafo alejandrino que enseñó en Atenas.

colócase en ella la pareja que se mece mientras le hacen el corro y cantan e impulsan la vampa. Regularmente cada copla de uno de los del corro es contestada por otra de los del columpio; pero lo original es que para estas ocasiones guardan los amantes todas sus quejas, sus celos, desdenes, y, con una imaginación viva y perspicaz, improvisan expresivas canciones, de un momento en que median reconvención y ternezas, galanterías o resentimientos, desaires o desahogos de contenida pasión²⁹

Completan Blas Vega y Ríos Ruíz:

“El Padre Luis Coloma, en su Cuadro de Costumbres populares, también hace alusión a la manera de cantar en torno al columpio con acompañamiento de guitarra, y en un patio, durante las fiestas de Carnaval, tradición que igualmente citan otros autores, entre ellos Blanco White —Cartas inglesas— y Armando Palacio Valdés —Los majos de Cádiz—, dándoles una ambientación urbana.³⁰

Como vemos, los cantos de columpio bien se cantaban a solo, bien con acompañamiento de pandero y también con guitarra. Los artistas flamencos.

Tras Pastora Pavón, las melodías de las bamberas fueron adaptadas por Naranjito de Triana y Paco de Lucía³¹ al compás de soleá por bulería, forma rítmica que ha permanecido hasta la actualidad, salvo la versión de Camarón de la Isla quien usa un ejemplo de canto de columpio sevillano que aparece en la colección de Núñez Robres³². Núñez Robres presentaba el canto en *La Mayor* y compás de 6/8, sin embargo en la versión de Camarón de la Isla, la melodía que sirve de estribillo se desarrolla una 3ª más aguda y armonizada en *la menor* en lugar de *Do Mayor*, que hubiese sido la misma armonización en este otro registro³³. No obstante, hay leves cambios interpretativos en el final del tercio 2º y un comienzo anacrúsico más acorde con el aire de la bulería en el tercio 1º.

De las fuentes musicales en partitura que hemos localizado de cantos de columpio o bambas, mencionamos dos modelos que son los que nos interesan por haber tenido proyección musical en el flamenco. El primer modelo

29 BLAS VEGA, José y RÍOS RUÍZ, Manuel: *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Ed. Cinterco, Madrid 1990 (2ª ed.). Tomo 1, pág. 91.

30 Datos extraídos del anterior diccionario flamenco.

31 “Homenaje a la Niña de los Peines (Aires de bamberas)” *Antología Cantaora* Cd.1 pista 7. BMG, 2002. Primera grabación en 1970.

32 También al de Toldrá.

33 Pensemos en que si los cantos de columpio se hacían a voz sola su armonización dependerá del criterio del artista que lo utilice, no existiendo una única forma.

se encuentra armonizado en dos partituras, una de Lázaro Núñez Robres de 1866³⁴ y otra de Eduardo Toldrá de hacia 1940³⁵. El segundo modelo aparece como canto a solo en dos fuentes. Una de ellas en el libro *Cantos populares* de Francisco Rodríguez Marín de 1882³⁶, recogida en Osuna (Sevilla). La otra figura en una grabación realizada a Josefa García Hinojo, de Jerez, en el año 2000³⁷.

III. Epílogo

Si bien el flamenco es un género artístico que se ha nutrido del folclore y la música tradicional para formar su repertorio, es importante señalar la influencia que a su vez éste ha tenido en el mismo folclore. Ambos lenguajes musicales participan de la misma raíz, por ello es fácil el traspaso entre uno y otro mundo. A esto se añade el que muchos cultivadores de música tradicional son a su vez aficionados al flamenco, lo que supone que algunos de ellos, por simple gusto, incorporen en el repertorio de tradición oral novedades en materia musical susceptibles de iniciar una nueva corriente que con el paso del tiempo pase a ser igualmente tradición.

El trovo, si bien es considerado música de tradición oral que configura un folclore particular en la Región de Murcia, también presenta ciertas novedades que lo convierten en una música viva, no exenta de cambios y transformaciones, por mucho que se intente encasillar.

34 *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por D. Lázaro Núñez-Robres*, Madrid, 1866.

35 Ed. Seix & Barral Hnos. ¿1941? Explicamos el origen de esta publicación en nuestro trabajo "Del canto de columpio andaluz a la Leyenda del tiempo de Camarón de la Isla", *Revista Sinfonía Virtual*, N° 22, Enero de 2012, donde aportamos más datos sobre este autor. [En línea]

<http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/canto_columpio_leyenda_tiempo.pdf> [Consulta: 30 de julio de 2020]

36 RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos Populares Españoles*, edición de Enrique Baltanás. Ediciones Espuela de Plata, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005. Pág. 882.

37 RUIZ, María Jesús, FRAILE GIL, José Manuel y WEICH-SHAHAK, Susana: *Al vaivén del columpio*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008. Pista 1 del Cd. que acompaña al libro.