

# EL LATIDO DEL FOLKLORE. LA PRESENCIA DEL FOLKLORE EN EL PIANO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

Data de submissão: 25/10/2024

Data de aceite: 02/12/2024

**Ana Benavides González**

Catedrática del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid  
Profesora Asociada de la Universidad Carlos III de Madrid

Este estudio es un resumen del libro: Benavides, A., *Músicas de barro y marfil. La relación entre el folklore y el piano del siglo XIX*, ed. Arguval, Málaga, 2019. Su versión inglesa estará disponible en *Crossing Paths: Spanish Piano Music and Folklore from the Eighteenth to Early Twentieth Centuries* (Walter A. Clark, traductor), ed. Routledge (2024-5).

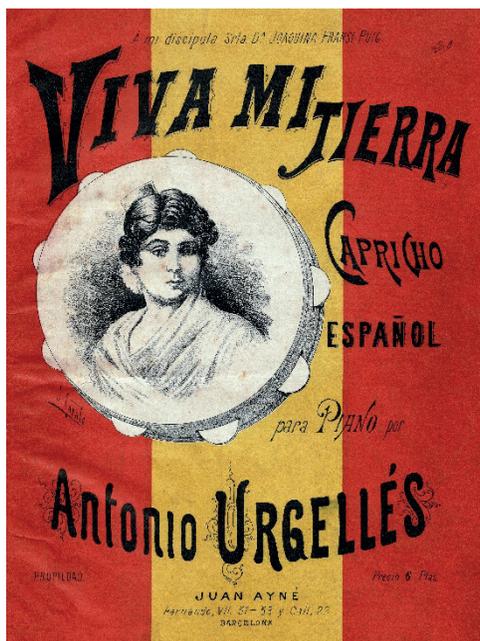
**RESUMEN:** Hasta prácticamente a día de hoy, muchos estudiosos han comprimido la historia del piano en el espacio y en el tiempo y se han beatificado ideas erróneas sobre nuestro patrimonio musical bajo etiquetas poco solventes y con frecuencia absolutamente falsas. El despachar toda la trayectoria del piano español vinculándola única y exclusivamente a lo andaluz ha sido uno de los tópicos más erróneos y extendidos. El piano español tiene un campo de acción muchísimo mayor y no únicamente limitado al sur, que, dicho sea de paso, no es reducto única y exclusivamente

del flamenco. El objetivo de este estudio es mostrar la vigencia del folklore popular en el piano español, una vigencia que se vuelca en el teclado desde vertientes muy diversas, como el canto o la danza. Mediante el uso de una metodología paralela, con la valoración de fuentes directas e indirectas atentas tanto a la música popular como académica, veremos su adecuación al piano. El resultado de este trabajo quiere resaltar esta aportación sobre el repertorio pianístico español del siglo XIX y principios del XX, no solo para entablar conexiones desatendidas y a menudo sorprendentes, sino por una razón de fuerza mayor; la impronta popular vertida en la partitura es a menudo el único testimonio vivo de una expresión autóctona ya extinta o modificada. Es necesario y urgente adquirir la perspectiva necesaria, para estudiar esta realidad con amplitud. Es hora de que el piano español despliegue la gran riqueza y variedad de tendencias que ofrece, como reflejo fiel de un folklore que en opinión de muchos es de los más ricos del mundo.

**PALABRAS CLAVE:** Canción, danza, España, folklore, música, piano.

*Saber quién se ha sido, equivale a saber con qué se cuenta al ir a poner la proa hacia el futuro. Las cifras de ese futuro dependerán menos de esperanzas y anhelos que de las sumas y de las restas realizadas sobre los haberes del pasado.*

Américo Castro<sup>1</sup>



Las primeras manifestaciones musicales fueron del género popular. El pueblo siempre hizo música, espontánea y sin trabas académicas, una música a cielo descubierto. Por ello no es de extrañar que desde siglos atrás, el folklore haya prestado ancho campo al artista, una herencia que se materializa desde el ritmo, la melodía, la armonía, el timbre o incluso la forma. Canciones, danzas, tímbricas o esquemas formales propios del entorno popular han saltado al pentagrama y dado pie a centenares de obras pianísticas, especialmente recurrentes durante el siglo XIX y principios del XX. Desde Manuel de Falla hasta Leonard Bernstein, pasando por Felipe Pedrell, son muchos los que han reconocido esta herencia de lo popular en la música “académica”. Stravinsky veía en el arte moderno una vivificación del popular, y en términos similares se expresaba el gran flamencólogo Félix Grande. Si el arte es estilo, el folklore es idioma, decía, y el idioma no puede pervivir sin su constante estilización.

España es un país único y múltiple a un tiempo. Único por la delimitación clara de sus fronteras, precisión marcada por el mar y las montañas que la separan del resto de Europa. Pero es a un tiempo un país múltiple, heterogéneo y complejo, marcado por una

<sup>1</sup> En Benavides, A., *Músicas de barro y marfil. La relación entre el folklore y el piano español del siglo XIX*, ed. Argual, Málaga, 2019, p. 15.

diversidad procedente de sus gentes, de sus culturas y de su historia. Historia y geografía han trazado un paisaje de fuertes contrastes bajo una unidad compleja. Ha sido España tierra de invasores y de invadidos con las consiguientes aportaciones e intercambios siempre canalizados a través de la música. Por ello, pese a ser un país no demasiado extenso, posee una enorme variedad de música popular y toda esta gama de color autóctono ha teñido el repertorio pianístico desde el siglo XVIII hasta hoy.

Son muchas las civilizaciones que a lo largo de cientos de años ha albergado España y que sin duda han ido dejando poso y moldeado su fisonomía. A través de su historia, íberos, celtas, fenicios, griegos, cartagineses, romanos, godos, bizantinos y, por último, árabes, judíos y gitanos, han dejado en la Península Ibérica vestigios claros de su estancia y sedimentos visibles de su cultura. La llegada del arte cristiano tras la caída del romano imperio tiene un momento fecundo y de máxima actividad sobre todo a partir del siglo III. La iglesia española establece cuatro provincias: la Carthaginensis, la Baetica, la Gaellica y la Tarraconensis, cada una contaba con sus propias liturgias y cantos, aunque habría que esperar al IV Concilio de Toledo, presidido por Isidoro de Sevilla y celebrado en 633, para hablar de una liturgia propiamente nacional. Por otra parte, contamos con la influencia árabe, importantísima tras su establecimiento en la Península Ibérica, pues además de su larga permanencia de más de ocho siglos (desde 711 hasta 1609, fecha en la que Felipe III decreta su expulsión prácticamente definitiva), estimaban en alto grado al músico y practicaban música tanto en el ámbito cortesano como popular y con gran variedad de instrumentos. El descubrimiento de América supuso un intercambio de influencias mutuas que repercutirá en múltiples manifestaciones, enriquecedoras tanto para la metrópoli como para los territorios americanos. En lo que a música respecta, estas influencias se ven reflejadas en muchas de las danzas de estirpe americana, como la zarabanda o la chacona -protagonistas a finales del XVII y durante el XVIII no únicamente en España sino también en gran parte de Europa- o en las posteriores habaneras, tangos y guajiras.

Como vemos, la realidad de la música popular española canalizada a través del piano es compleja y extensa. El campo de acción es muy amplio, abarcando toda la geografía peninsular y con manifestaciones tanto cercanas al flamenco como alejadas de él. La armonía, la melodía, el ritmo o el timbre de manifestaciones populares de toda España dejarán su huella en el piano español de los siglos XIX y XX de forma claramente distintiva:

*En la música popular de Andalucía, encontraréis la gracia y la originalidad, y la melancolía del estilo árabe; en la de Galicia, notaréis recuerdos y semblanzas de los celtas, griegos y fenicios; en la de Asturias, León y parte de Castilla, observaréis la gravedad de las melodías gótico-cristianas; en la de Vizcaya, el carácter primitivo de los antiguos íberos; en la de Cataluña hallaréis antiguas reminiscencias de los juglares y trovadores provenzales, base primordial del canto popular propiamente dicho, que el pueblo conserva por tradición<sup>2</sup>.*

---

2 Palabras de J. M. Varela Silvari. En Benavides, A., *Músicas de barro y marfil. La relación entre el folklore y el piano español del siglo XIX*, ed. Arguval, Málaga, 2019, p. 44.

Lo autóctono presta fondo y forma al repertorio pianístico español. Si desde el siglo XVI al XVIII, la música española se afana por seguir directrices europeas, la llegada de Domenico Scarlatti a España cambiará de lleno el mundo de la tecla, encontrando en el napolitano uno de sus más insignes abanderados. Cuando el napolitano llega a España en 1729, la música que domina en toda Europa tiene un lenguaje bastante similar. Francia, Italia y posteriormente Alemania dominan el panorama musical y los compositores europeos siguen en mayor o menor grado las pautas marcadas por estos países. En lo que a España respecta, la nueva dinastía borbónica, entronizada con Felipe V a comienzos de la centuria, abre la vía de penetración de la música italiana. Son 28 los años de vinculación directa de Domenico Scarlatti con España desde su llegada y hasta su muerte en Madrid en 1757, con una contribución decisiva en lo relacionado con el mundo de la tecla en particular y con la música española en general. No obstante, al igual que compositores y repertorio asimilan el arte scarlattiano, también el alma y nombre de Domenico acaban hispanizándose en un proceso muy similar al acontecido con el Greco tras su paso por Toledo.

Scarlatti llega a España en 1729 de la mano de M<sup>a</sup> Bárbara, hija del rey portugués Joao V y prometida del futuro Fernando VI. La corte se establece hasta 1733 en Sevilla y posteriormente en Madrid. El mismo recorrido haría el célebre maestro napolitano. Domenico Scarlatti tenía la obligación de tocar todas las noches el clave para la real pareja y componer para ella. De ahí que muchas de sus sonatas para tecla fueran escritas para M<sup>a</sup> Bárbara. Por ello, en las “Tablas de las tocatas” con incipits de las sonatas scarlattianas aparece a menudo la inscripción *Rna*. Domenico Scarlatti absorbe el espíritu de su segunda patria, la más definitiva en su arte. Por sus páginas se deslizan giros de canciones populares, cantos de arrieros y guiños a la guitarra, fácilmente reconocibles en los pentagramas scarlattianos. La música popular española traspasa de lleno su obra melódica, armónica y rítmicamente, y sus más de 500 sonatas para tecla constituyen su mejor testimonio. Interferencias populares se manifiestan además mediante cadencias andaluzas, tresillos, apoyaturas, modulaciones abruptas o recreaciones de la guitarra, recursos todos ellos presentes en la música autóctona y que fraguarán en los pentagramas de multitud de artistas desde Scarlatti hasta hoy. En la escritura scarlattiana, concretamente musicólogos como Linton Powell o Gilbert Chase han visto rastros de *bulería* (Sonatas K. 405 y 492), *jota* (Sonata K. 204), *fandango* (K. 243), *seguidilla* (K. 454 y 491), *petenera* (K. 105) o incluso el estilo improvisado de la *saeta* en las sonatas K. 414, 443, 470, 490 y 499. Otros estudiosos han visto reminiscencias en las sonatas K. 322 y K. 128 de la *tonadilla*, tan en boga en los últimos años de la vida de Scarlatti, y en opinión de Kenneth Gilbert, las últimas sonatas son las más afines a la música andaluza.



¿Cuáles son los medios extraídos directamente del acervo popular para recrear una nueva obra académica? ¿Cómo se adoptan estos elementos en el pentagrama? Como diría Felipe Pedrell, el pueblo recibe, transforma y da lo que él ha transformado, y dichoso el artista que convierte en obra de arte lo que del pueblo recibe. El delicado compromiso y difícil equilibrio entre el dato popular y la inspiración creadora tiene múltiples mecanismos. Pese al sello personalísimo de algunos de nuestros compositores, no hay duda de la evidencia de ciertos recursos que delatan cierta cercanía y familiaridad y nos sitúan en la órbita de lo popular. La obra se hilvana conforme a unos principios compositivos estandarizados y se aderezan con elementos extraídos del acervo folklórico que le otorgan un sello español más o menos reconocible. Se burlan ambas barreras, la de la música reglada y la del pueblo, y se yergue una página equilibrada y poliédrica en donde conviven en perfecta armonía la expresión individual y personal de cada compositor y el caudal de la tierra.

Entre las fórmulas más reconocibles del trasvase popular a la partitura académica destacan el canto y la danza. Ambos nos brindan huellas palpables de raíz autóctona.

El **canto** popular existe desde que los pueblos empiezan a cantar y el germen de muchas de las futuras formas musicales proviene precisamente de la canción danzada. En opinión de Higinio Anglés, España ha conservado cantos profanos de la era visigótica (siglos VII-XI) que son de los más antiguos de Europa. Son cantos monódicos, diatónicos, de ritmo libre y modalidad similar a la del canto gregoriano. La canción será acompañante fiel de trovadores y juglares, y desde 1799 a 1833 daría paso en España a una primera etapa de

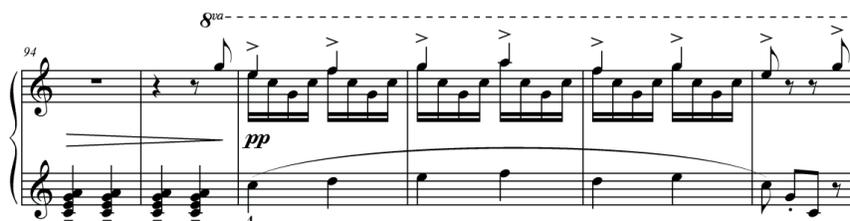
desarrollo de la canción dividida en dos tendencias: una europeísta, muy influenciada por el canto italiano, y otra popular, centrada mayormente en la tradición de la escuela bolera española.



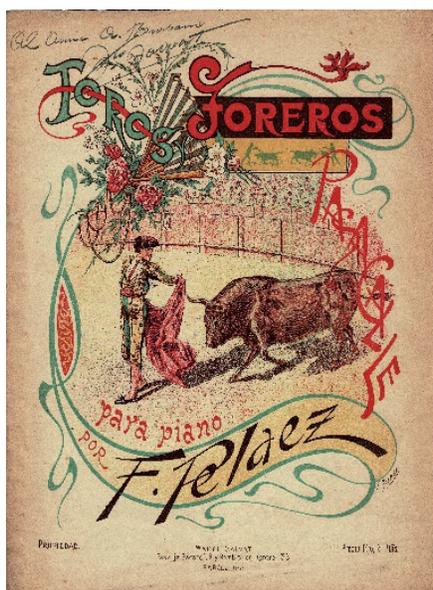
Adaptaciones de canciones populares encontramos en: *Variaciones sobre la canción española "Madre, la mi madre" de J. Gomis*, de Santiago de Masarnau o en la *Polonesa* y *Variaciones para fortepiano al tema de la canción "Arrimada a una fuente"*, de Jacinto Codina (¿?-1818). Cándido Candi (1844-1911) se inspira en una canción popular catalana "La filla del martxant" para componer su *Fantasia para piano*. Rogelio del Villar (1875-1937) sigue motivos leoneses para sus *Seis canciones leonesas para piano* y procedentes de diferentes provincias españolas son las melodías que inspiran a José Inzenga (1828-1891) para sus *Cantos populares de España. Miscelánea para piano*. Una canción popular valenciana, "Una tarde que me hallaba en mi jardín", está presente en *Quejas o la maja y el ruiseñor*, de Enrique Granados (1867-1916). El mismo Granados se decanta por la *Parranda a tres* de la recopilación de José Inzenga para su *Danza española n° 1 (Danzas españolas)* y nutrirá sus *Goyescas* de otras muchas melodías de cantos nacionales.

De norte a sur, de este a oeste, puede afirmarse que todas las regiones españolas han suministrado en mayor o menor medida cantos y melodías populares al repertorio pianístico. Son muchas y variadas las melodías procedentes del canto popular que han cristalizado en obras de repertorio para piano. En cuanto a su naturaleza y temática es posible una clasificación en canciones de cuna, infantiles, de trabajo, canciones de filiación taurina, canciones de ronda y canciones de baile.

Entre las canciones de cuna cabría destacar: *El despertar del niño* de Dámaso Zabalza o *En la cuna*, de Juan María Guelbenzu. La *Rapsodia vascongada* de José María Usandizaga concluye con la canción infantil cantada incluso a día de hoy “Cuando Fernando VII”:



La misma melodía la recoge Lázaro Núñez-Robres como “Canto vascongado” en *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano* (Madrid, ca. 1883). Y la misma tonada la volvemos a encontrar en el ámbito catalán bajo el nombre “Lo de siempre”, y presente en *potpourris* y recopilaciones varias sobre motivos populares catalanes, incluso bien entrado el siglo XX, como nos muestra una grabación conservada en la Biblioteca Nacional de Jaime Simó Planas y la Orquesta Planas (Compañía Odeón, Barcelona, 1940).

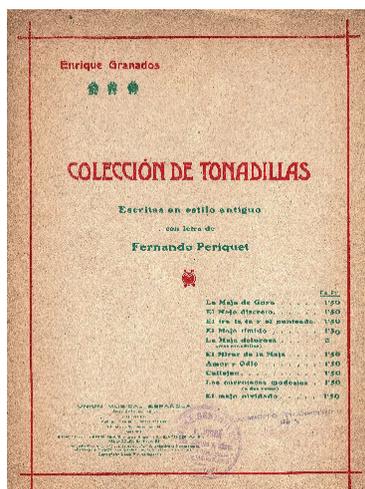


Las canciones de trabajo, destinadas a acompañar y acompasar fundamentalmente las tareas del campo o la venta ambulante en el siglo XIX, son por lo general melodías desnudas y sencillas, cantos monótonos que hacen más llevadero el trabajo o bien sirven

de aliciente para potenciar las ventas. *Canto de los remeros del Volga*, compuesta en 1922, es una transcripción al piano de Manuel de Falla de una canción popular rusa. Luis Leandro Mariani inicia *El Florero (Alma andaluza)* con una copla a solo llena de melismas y arabescos que tratan de recrear en el piano el pregón del florista vendiendo sus flores, curiosamente en un recurso casi idéntico al que encontramos en el inicio de la canción “El macetero”, de Antonio Molina.

*La Giralda*, de Eduardo López Juarranz o *Toros y toreros* de F. Peláez (pseudónimo de Felipe Pedrell) nos dejan deliciosas piezas al piano como el pasodoble o el pasacalle, ambas de inspiración taurina y originalmente para banda. En la misma línea se halla *Puenteareas. Pasodoble-rapsodia sobre motivos gallegos* de Reveriano Soutullo (1880-1932).

Según García Matos, es la canción de ronda la principal inspiración del folklore español. Estas canciones tienen lugar en vísperas de fiesta, en ronda de enamorados y bajo temática amorosa. Aquí podemos insertar gran número de canciones del género tonadillesco. La tonadilla era en un principio una canción cantada a solo o con acompañamiento de guitarra. Posteriormente se le añadiría un diálogo, se ampliaría el número de intérpretes e instrumentos y se alzaría como forma independiente, dando paso a la *tonadilla escénica*. La tonadilla, que viene en parte alimentada por la necesidad de identidad autóctona tras la invasión francesa, es una de las fórmulas más representativas del teatro nacional. Con el tiempo, algunos de sus aires más típicos, como la *seguidilla bolera* o la *tirana* que acapararían enorme interés hacia finales del XVIII, se desligan de la tonadilla original para irrumpir en los escenarios como cantos bailados independientes y generalmente acompañados al piano o a la guitarra.



Una de las canciones bailadas más genuinas del género tonadillesco fue la *tirana*. “La Tirana” fue el apodo dado a una actriz del XVIII, María del Rosario Fernández, y de

la que se conserva un retrato pintado por Goya en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Las tiranas se incluían generalmente en las tonadillas y a menudo en el número final, reemplazando a la seguidilla. Estaban generalmente acompañadas de la guitarra. El baile cayó en desuso, pero sus canciones, en compás de 6/8, tempo vivo y ritmo sincopado, siguieron vigentes aún en tierras extranjeras. La *tirana* se propagó entre los aficionados de todo tipo; desde Viena y demás cortes europeas hasta San Petersburgo. El mismo Beethoven en sus canciones dedicadas a varios países, datadas entre 1815 y 1818, compuso una *Tirana*. La tonadilla no solo inspiró a Enrique Granados sus obras pianísticas sino también su *Colección de tonadillas* para canto y piano. Y muchos otros ejemplos se rastrean ya desde el siglo XVIII en adelante: *Cuatro tiranas nuevas a solo con bajo para guitarra, forte piano o salterio*, de Gil Leocadio Zarzaparrilla, publicitada en el Diario de Madrid en 1786; *Boleras, Tirana, Manchegas. 3 Airs caractéristiques des danses nationales espagnoles pour piano* (ca. 1840) de Santiago de Masarnau; *El barberillo del Lavapiés. Fantasía muy fácil para piano*, de Manuel Fernández Grajal; *Rondó brillante a la tirana para piano forte sobre los temas del Trípoli y la Cachucha* (ca. 1825) de Pedro Albéniz o *El Pelele (Goyescas)* de Enrique Granados.

Las canciones de baile constituyen sin duda el corpus más numeroso. Ya desde el siglo XVIII, España sería muy conocida en el resto de Europa por sus canciones y bailes, y por ello no es de extrañar que muchos se inserten en la partitura para piano. Son muchas las incursiones de bailes característicos españoles en antologías o colecciones populares al piano.

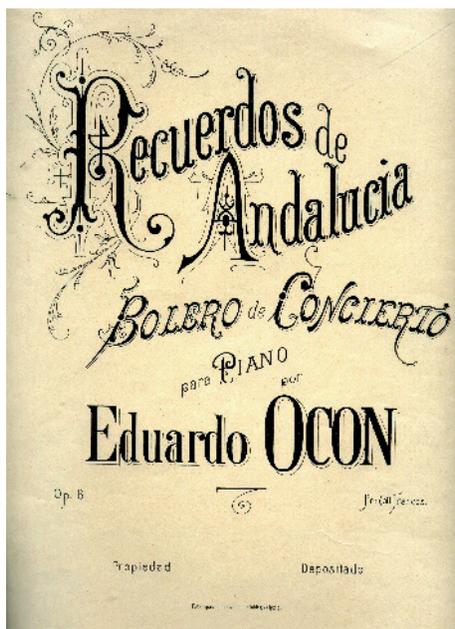


Tres estadios generales pueden establecerse en el desarrollo histórico de la danza: la danza del pueblo, posteriormente su adaptación llevada a círculos aristocráticos y escenarios, y por último su recreación estilizada en la partitura en forma de adaptaciones variadas, en sinfonías, óperas y en obras instrumentales, especialmente pianísticas. No cabe

duda de que el insertar danzas suponía para compositores y editores un enorme atractivo que revertía en un incremento significativo en las ventas. Así lo expresa Beethoven en una carta a su editor londinense George Thomson, en donde menciona su voluntad de componer seis sonatas introduciendo aires escoceses para captar la atención de este público y reavivar las ventas.

Determinantes en el proceso de gestación de la obra y en su posterior interpretación, la danza está presente en multitud de composiciones instrumentales y su buen conocimiento es necesario de cara a una válida interpretación, como ya apuntaría la clavecinista Wanda Landowska. Junto a la forma, carácter y tempo, son básicamente tres las particularidades dancísticas que se perpetúan en el piano: el aspecto rítmico o el metro, la estructura melódica y su engranaje armónico. Cada uno de ellos tendrá mayor o menor incidencia según la danza en cuestión. El *zortzico* destaca sobre todo por su compás peculiar de 5/8, los *fandangos* y sus derivados como *malagueñas*, *granáinas* o *murcianas* se distinguen armónicamente por la inclusión del sistema modal a menudo alternado con el tonal. El *zapateado*, con su casi omnipresente 6/8, es ante todo ritmo constante y percutido bajo un tempo vivo. *Sardanas* y *habaneras* quedan delimitadas tanto por su perfil melódico como por su alternancia rítmica. También el esquema formal nos delimita muchas de las danzas como el *fandango* y derivados que suelen adoptar por regla general el esquema ABA correspondiente a ritornello instrumental-copla-ritornello instrumental.

El bolero, el fandango, la habanera, la jota, la seguidilla, el zapateado o el zortzico son las danzas que más ejemplos han dejado en la partitura pianística.



Es el **bolero** una de las danzas españolas más populares y de más reciente creación. Antecesora de las sevillanas modernas y descendiente de la seguidilla, el bolero es, en opinión de Rafael Mitjana o Domingo Manfredi Cano, un invento del bailarín gaditano Sebastián Cerezo. Para Estébanez Calderón fue el bolero obra de Antón de Sevilla. Según Eduardo Ocón, en sus *Cantos Españoles*, su origen no es anterior a 1750, y Pedrell o Barbieri lo sitúan en fecha posterior, en torno a 1780. La danza como tal se conforma con un compás ternario, tempo moderado y ordinariamente cantado y acompañado de guitarras, clarinetes, violines y flautas o incluso por una pequeña agrupación. El bolero es descendiente directo de la seguidilla. Comparte mucho del carácter, así como su compás ternario y su patrón rítmico, pero a diferencia de ella, el bolero es más pausado en el tempo y suele empezar en tono menor, después modular a mayor para concluir nuevamente en menor, como vemos en *Recuerdos de Andalucía. Bolero de concierto* de Eduardo Ocón. El ritmo básico del bolero y de la seguidilla lo marca la mano izquierda y es el que sigue:



Ejemplos de boleros al piano vemos en: *Capricho andaluz*, de Cipriano Martínez Rücker; *Capricho andaluz*, de Genaro Vallejos; *Bolero*, de Manuel Guervós; *Bolero (Brisas de Andalucía)*, de Rafael Cebrenros; *Serenata española*, de Joaquín Malats; *Puerta de tierra. Bolero y Jerez (Iberia)* de Isaac Albéniz o las danzas VII y XII (*Danzas españolas*) de Enrique Granados.



El **fandango** tiene un origen incierto. Hilarión Eslava lo sitúa en el canto llano eclesiástico, Joan Corominas lleva su etimología al fado portugués y Julián Ribera se decanta por su origen árabe. Gana más peso la procedencia hispanoamericana y de hecho el *Diccionario de Autoridades* (1732) lo describe como “baile introducido por los que han estado en los Reinos de Indias, que se hace al són de un tañido mui alegre y festivo”. Lo cierto es que ya el término lo encontramos en el siglo XV. Concretamente en el Jerez de 1464 se llamaban fandangueros a los esclavos amantes de bailes y escándalos nocturnos. A finales del XVIII, el fandango ya estaba codificado en sólidas reglas y con la triple referencia, como sucediera con la jota, al canto, al baile y al sustento instrumental. Contaba con un esquema muy concreto y que básicamente se ha mantenido hasta hoy: copla cantada en modo mayor y *ritornello* instrumental con la cadencia andaluza como protagonista y con secuencias armónicas constantes sobre dominante y tónica, fórmulas habituales en otras danzas del XVIII, como eran la *folía*, el *canario* o la *zarabanda*, y que propiciaban la incorporación de variaciones e improvisaciones que nutrirían el patrón base. En Hispanoamérica, el fandango ha germinado en un extenso número de variantes: el *fandango de lengua* de Colombia; el *fandango potosino* de Bolivia; el *fandanguillo* de Puerto Rico y el *fandanguillo criollo* de los Andes. El *joropo* venezolano o el *karuru* (o *kaluyo*) boliviano son variedades surgidas del baile español, así como la *zamacueca* o el *jarabe* mexicano. En España el fandango se ha diversificado en multitud de variantes y desde principios del siglo XX, el fandango se aflamencas y consolida como uno de los palos flamencos más importantes.

Ejemplos en el piano español encontramos en: *Fandango*, de Antonio Soler; *Fandango con variaciones*, de José Martí; *6 Variaciones al Minuet afandangado*, de Félix Máximo López; *El Fandango (Colecciones de aires populares)*, de Manuel Fernández Grajal o *El fandango de candil (Goyescas)*, de Enrique Granados.



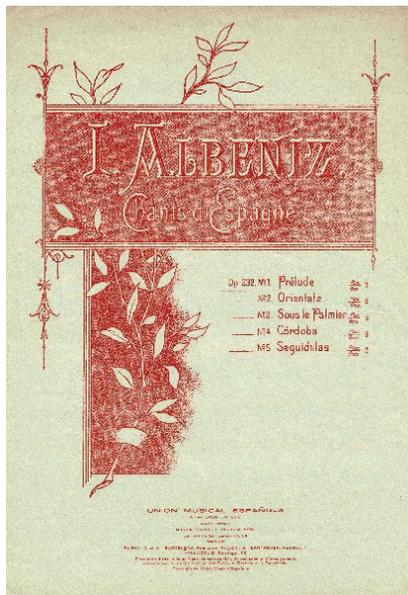




La **jota** no solo encandiló a Glinka a mediados del XIX, sino a varias generaciones de artistas tanto españoles como extranjeros. Ya en el siglo XIX aparece la jota en muchas zarzuelas como símbolo del carácter heroico de los españoles, pues fue sin duda un emblema durante la Guerra de la Independencia. Fue la jota uno de los bailes más representativos y extendidos por toda la geografía española durante el siglo XIX y hoy asimilada en infinidad de variantes. José Inzenga y Rafael Mitjana la derivan de una danza griega. La tradición atribuye su invención al árabe Aben Jot, que llega como refugiado a Aragón en el siglo XII tras ser expulsado de Valencia por su “canto licencioso”, en palabras de Luisa Lacál. Eduardo Martínez Torner y Julián Ribera afirman que proviene del árabe *xhata* (baile), una palabra común del dialecto hablado en la península por los musulmanes españoles. Aunque ya hay huella de lo posteriormente se denominaría jota en las *Cantigas del rey Alfonso X el Sabio*, el término, según Manuel García Matos, no aparecerá de forma explícita hasta el XVII, concretamente en un manuscrito abulense que lleva por título *Cifras para arpa*. Caracterizada por el tempo vivo, compás ternario, alternancias de tónica y dominante y de copla y danza, hay múltiples variedades de jotas populares por toda España e Hispanoamérica, destacando la jota aragonesa y navarra, como la que nos deja al piano Joaquín Larregla en su ¡Viva Navarra! Gran jota de concierto.

Otros ejemplos de jotas al piano encontramos en: *Zaragoza*, de Vicente Zurrón; *Aragón y Castilla. Nueva jota*, de Pedro Tintorer; *Pamplona. Gran jota*, de Dámaso Zabalza; ¡Viva Navarra! Gran jota de concierto, de Joaquín Larregla; *Jota aragonesa. Capricho español*, de Vicente Costa y Nogueras; *Jota*, de José María Usandizaga; *Aragón (Suite*

*Espagnole n° 1*), Zaragoza y Navarra, de Isaac Albéniz; *Rapsodia aragonesa*, *Jota de la miel de la Alcarria* y *Rondalla aragonesa*. *Danza española n° VI* de Enrique Granados.



Es la **seguidilla** o “baile de seguida” el baile más antiguo de España, según Manuel García Matos y otros investigadores. Tomás Navarro Tomás ve los orígenes de la seguidilla poética en las antiguas jarchas hispano-hebreas de los siglos XI y XII y en las cantigas gallegas del XIII. La seguidilla musical es, en opinión de Eduardo Martínez Torner, posterior a la literaria y su origen más inmediato lo halla en los cancioneros de los siglos XV, XVI y XVII, como en el *Cancionero de Palacio*. Felipe Pedrell atribuye su origen a Castilla La Mancha, aludiendo a una cita del baile en el *Quijote*. Cervantes las mencionará además en *El celoso extremeño*, *Rinconete y Cortadillo* o en *La gitanilla*. La designación proviene según el *Diccionario de Autoridades* “por el tañido a que se cantan, que es consecutivo o corriente”. Lo que mejor define las seguidillas es su carácter alegre y festivo. La seguidilla pianística ha tomado de la popular muchos de los elementos más característicos como es su estructura alternada de copla y estribillo, canalizado en el teclado mediante el contraste de texturas, su carácter alegre, el tempo vivo, el modo mayor y el compás ternario. La seguidilla daría paso posteriormente al bolero y a las sevillanas.

Ejemplos de seguidillas pianísticas vemos en: *Seguidillas manchegas del Teatro del Príncipe*, de José Nonó; *En la Feria (Alma andaluza)*, de Luis Leandro Mariani; *Del Toboso*. *Seguidilla de estilo antiguo*, de José Melchor Gomis o *Castilla (Seguidillas)* de la *Suite Espagnole n° 1*, de Isaac Albéniz.

El **zapateado** popularizado fuera de España gracias, sobre todo, a Sarasate, parece originario de tierras gaditanas, de ahí que a menudo se le denomine *zapateado de Cádiz*.

Del Cádiz de 1802 datan las primeras noticias del zapateado, tal y como atestigua la prensa gaditana. Relacionado con el antiguo *canario* y muy en boga a mediados de siglo XIX, se le asociaba básicamente al sonido percutido producido por los pies e inicialmente acompañado de canto. Durante el XIX, el zapateado se asociaba por lo general a temática alegre y festiva tal y como demuestran los dos zapateados de *Cantos españoles*, de Eduardo Ocón. Posteriormente, el zapateado se aflamencó y evolucionó hacia un baile más sobrio, con predominio del juego de pies y con hombres como protagonistas. El zapateado pianístico se caracteriza por su tempo vivo, carácter alegre y por un ritmo ternario constante a base de ataques percutidos y precisos que subrayan los pasos de baile en sus posiciones básicas (punta, talón, planta y golpe). Aunque contamos con zapateados antiguos en 3/8 y 3/4 de principios del XIX, como vemos en el *Zapateado* de Santiago de Masarnau, pronto se estandarizará en compás de 6/8. Es un aire tonal, con recurrencia del modo mayor y figuraciones compuestas mayormente de corcheas o negras. Es recurrente en la mano izquierda introducir un silencio de corchea en el primer y cuarto tiempos del compás provocando así sus característicos ritmos a contratiempo y que vendrían a equivaler a las alternancias de punta y tacón de la versión bailada.

Ejemplos de zapateados al piano encontramos en: *Zapateado*, de Santiago de Masarnau; *Zapateado (Andalucía)* y *Alma gitana*, de Joaquín Larregla; *Zapateado (Alma andaluza)*, de Luis Leandro Mariani; *Zapateado (Cantos de mi tierra)*, de Cipriano Martínez Rücker o *Zapateado*, de Enrique Granados (*Seis piezas sobre cantos populares españoles*).



El **zortzico** (zorzico), original del País Vasco, se caracteriza actualmente por ser danza instrumental y por su compás de 5/8, su tempo moderado, su carácter tonal (mayor o menor) y por la inexistencia de giros modales. Es una danza muy lineal y sin pasajes

contrastantes o cantos centrales. El zortzico lo bailan generalmente hombres y se suele acompañar de dos instrumentos muy arraigados en el folklore vasco y tocados por una misma persona: el txistu, instrumento de viento similar a la flauta de pico, y el tamboril, un tambor pequeño que se cuelga del hombro izquierdo. Aunque originalmente encontramos partituras en 6/8, finalmente el zortzico cristalizó en compás de 5/8, con ritmos puntillados y constantes de corcheas y semicorcheas y con la particularidad de que casi siempre el segundo y el cuarto tiempo lo constituyen corcheas con puntillo.

Son muchos los zortzicos pianísticos conformando obras independientes. Estos son algunos ejemplos: *Zortzico*, de Nicolás Ledesma; *Zortzico*, de Fabián de Furundarena; *Aritzari*, de Dámaso Zabalza; *¡Navarra!*, de Genaro Vallejos; *Ocho zortzicos*, de Manuel Mendizábal; *Zortzico*, de José Tragó; ¡¡Adiós montañas mías!!, de Joaquín Larregla y *Zortzico (España. Six Album Leaves)*, de Isaac Albéniz.

\*\*\*

Como conclusión podemos observar cómo arte y folklore se juntan en el ser humano, en espacios y tiempos, como formas hermanas. La música popular presta ancho campo al artista. Tal y como decía Stravinsky, el auténtico arte moderno no hace más que vivificar y dar nueva luz al testimonio del pueblo. Si las primeras manifestaciones musicales del ser humano fueron del género popular, la evolución posterior hizo posible una música más reflexiva y compleja, atenta a reglas y formalismos académicos, abriendo así una nueva vía en su historia. Desde entonces ambas, la popular y la académica, han caminado juntas, pero a menudo atentas la una a la otra.

Sin embargo, lo más importante de este trabajo es el cubrir un vacío en cuanto a los estudios dedicados a la conexión del repertorio popular y académico. No se puede ni apreciar ni interpretar de forma adecuada una partitura de raíz popular si no se conoce su fuente original. No se puede valorar una jota de Albéniz si no se reconoce la popular danza, con sus matices y elementos constituyentes. Los compositores del XIX supieron reconocer y valorar el acervo popular y conectarlo con sus nuevas composiciones. Si Mariani, Martínez Rucker, Ocón, Albéniz o Granados crearon obras de raigambre española era porque conocían su folklore y estaban plenamente familiarizados con él. Pero lo que es más importante y decisivo para la música popular es el hecho de que la impronta al piano dejada por nuestros compositores, transcrita más o menos fielmente, es con frecuencia el único testimonio vivo de una expresión autóctona ya extinta o modificada. Si sabemos cómo suena una antigua seguidilla o un bolero es porque compositores como Isaac Albéniz o Eduardo Ocón se afanaron por volcar estos géneros en la partitura pianística. Y gracias a ellos, se conservan al día de hoy.

La música autóctona evoluciona y se transforma conforme lo hace la propia humanidad. Y creo que es sano que así sea. Se transforma en manos propias y ajenas. El fandango actual no tiene mucho en común con el primitivo del XVIII y el polo de Manuel García mutó considerablemente en manos de Albéniz. Poco queda del antiguo bolero

del XIX en el celeberrimo *Bolero* de Ravel y aún menos en los cantados por Armando Manzanero, Los Panchos o Luis Miguel. Lo más importante es que a pesar de todo, ciertos elementos han permanecido en esencia. Como decía Joaquín Rodrigo, es importante mantenerse fiel a la tradición, pero inyectándole nuevas palpitations. Solo así será posible que obras como *La Fiesta* o *Spain* de Chick Corea, pese a ser nuevas y firmadas por un compositor extranjero, nos suenen españolas. Y es que el gran compositor norteamericano desde su propia fantasía no se olvidó de recrear la cadencia andaluza, el ritmo sincopado y demás ornamentos y modulaciones, elementos todos ellos tan inherentes a la música popular española como lo es el arroz a la paella.

\*\*\*