

Sobre dos estructuras rítmico-melódicas típicas de la música española

Miguel Ángel Palacios Garoz

1. EL RITMO “AKSAK” 3+3+2+2+2 EN LAS CANCIONES Y BAILES ESPAÑOLES DESDE EL SIGLO XV

1.1. Ritmos “aksak”

LA DENOMINACIÓN de ritmos “aksak” fue introducida en 1951 por el etnomusicólogo rumano Constantin Brailoiu (1893–1960), empleando un vocablo turco que significa “cojo”, para referirse a aquellas formas polirrítmicas en las que alternan regularmente ritmos binarios y ternarios: por ejemplo, 3+2, 3+2+2, 3+3+2, 3+3+2+2+2, 3+2+2+2+3, etc. Béla Bartók lo había denominado anteriormente “ritmo búlgaro”, por entender que era exclusivo de Bulgaria, pero más tarde se comprobó que este tipo de ritmo se extiende desde España hasta China.

El propio Bartók se refiere al interés de estudiar desde niños estos ritmos aksak en los siguientes términos: “Si quienes estudian música se familiarizaran desde la infancia con ritmos tales, los músicos, los instrumentistas de orquestas, los diplomados, ya no se quedarían con la boca abierta ante fórmulas rítmicas todavía mucho más fáciles, casi como si vieran algo escrito en árabe”.¹

Centraré mi estudio en uno de esos ritmos aksak, el 3+3+2+2+2, muy presente y característico en la música española, ritmo al que se suele llamar “de

petenera”, tal vez por ser uno de los más recientes géneros de canciones y bailes populares con ese ritmo. Aquí prefiero emplear la otra denominación más técnica y amplia, puesto que, como enseguida comprobaremos, tal ritmo no es exclusivo de la petenera.

En efecto, a partir por lo menos del siglo XV, el ritmo aksak 3+3+2+2+2 ha estado vigente documentalmente en la música española popular y culta, según la evolución que resumo en el siguiente cuadro, que trataré de seguir paso a paso:

| |
|--|
| Siglos XV–XVI: en algunos villancicos. |
| Siglos XVI–XVII: zarabanda. |
| Siglo XVIII: tirana, zarandillo, zorongó, paño, polo. |
| Siglo XIX: olé, vito, petenera, guajira. |
| Siglos XIX–XX: en algunas zarzuelas y en la música nacionalista. |

1.2. En algunos villancicos de los siglos XV y XVI

En villancicos de los siglos XV y XVI, particularmente en los de Juan del Encina, ya se encuentran ejemplos de este y de otros ritmos aksak, como por ejemplo el 3+2. No hay que olvidar que los villancicos eran, etimológica y muchas veces realmente, “canciones a lo villano”, es decir, al estilo campesino o rústico, por lo que frecuentemente se servían de temas populares, lo que hace que no resulte extraña la aparición en ellos de esta clase de ritmos.

¹ Béla BARTÓK, *Escritos sobre música popular*. Siglo XXI Editores, México, 1979, p. 173.

Veamos sólo un ejemplo, habitualmente transcrito en compás de 3/4, como si se tratara de un simple ritmo ternario², y permítaseme transcribirlo en compases alternados de 6/4 y 3/2, conservando el valor de las figuras, para poner de relieve su claro ritmo aksak 3+3+2+2+2.

Me refiero al villancico, a cuatro voces mixtas, "Hoy comamos y bebamos", de Juan del Encina (1468-1529), con que finalizaba su égloga *¡Carnal fuera! ¡Carnal fuera!* Está en modo de re (pentacordo re-la) y su ritmo dominante, constante desde el tercer compás, es el aksak que estudiamos:



Marius Schneider comenta, a propósito de este villancico, que "debe de ser una canción de carnaval" y que "tiene un sabor popular muy marcado".³

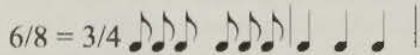
1.3. En la zarabanda de los siglos XVI y XVII

La zarabanda fue una canción y baile popular en España durante los siglos XVI y XVII, citado con frecuencia por escritores de este época como Mateo Alemán, Cervantes o Quevedo, cuyo ritmo es el aksak que estamos estudiando.

En la métrica clásica, tal como nos la transmite por ejemplo Francisco Salinas⁴, se diría que el ritmo de la zarabanda es el de un dímetro compuesto de dícoreo (dos tríbracos o coreos) y moloso (o trímacro):

UUU UUU | - - -

O bien, escrito en figuras musicales:



También se decía que es un ritmo sesquiáltero o de hemiolia, cuya razón es 3/2 (puesto que la negra con puntillo vale una negra y media).

La zarabanda era considerada el "baile de cascabel" por antonomasia, así llamado, frente a las dan-

² Así lo transcriben, por ejemplo, Felipe PEDRELL, en su *Cancionero musical popular español* (Boileau, Barcelona, 1958, 3ª ed., vol. III, pp. 42-43) y Carolyn R. LEE en su edición de *Poesía lírica y cancionero musical de Juan del ENCINA* (Castalia, Madrid, 1975, p. 307).

³ "Existen elementos de música popular en el *Cancionero Musical de Palacio*". *Anuario Musical* (Barcelona), vol. VIII (1953), p. 178.

⁴ Cfr. *Siete libros sobre la música* (traducción de Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA). Alpuerto, Madrid, 1983, libros V-VII, especialmente páginas 439-440 y 442.

zas aristocráticas o "de cuenta", porque se bailaba ciñéndose piernas y brazos con aros de cascabeles. También solía acompañarse con castañuelas. Sólo la bailaban mujeres, a menudo moras, judías o gitanas. Los movimientos de las bailarinas, sobre todo de caderas, debían de ser muy sensuales, y los textos de las canciones bastante atrevidos y provocativos. Un ejemplo de zarabanda es el que incluye Gaspar Sanz en su *Instrucción de música sobre la guitarra española* (1674).⁵

El jesuita P. Mariana (1536-1624) escribía escandalizado en su *Tratado de los juegos públicos* (cap. XII: "Del baile y cantar llamado la Zarabanda"): "Entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo de las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámalo comúnmente *Zarabanda*, y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta: lo que se sabe es que se ha inventado en España. [...] Abran los ojos los que gobiernan para que lo reparen con tiempo, que yo no dudo sino que si supiesen el estrago que se hace y vieran los meneos y lo que pasa, por desalmados que fuesen lo remediarían. Digo esto porque me han certificado que cuando esta maldita gente hace este baile delante de quien les pueda ir a la mano, con el mismo son, mudan las palabras que suelen cantar, y templan los meneos y su deshonestidad: tan astutos y prudentes son estos hijos del demonio y de las tinieblas".⁶

Lo cierto es que el Consejo de Castilla, atendiendo quizá las advertencias del P. Mariana y de otros escritores de la época, prohibió expresamente la zarabanda en 1630.

Pero hasta tal punto llegó la popularidad de este ritmo antes de 1630, que entró incluso en los templos, vertiéndose sus coplas *a lo divino*, en canciones religiosas muy populares en el siglo XVI. Como muestra de ello, véase la canción que recoge, armoniza y posteriormente glosa en tres variaciones el organista Francisco Correa de Araujo (1584-1654) al final de su *Facultad Orgánica* (1626), cuyo texto canta: "Todo el mundo en general / a voces, Reina

⁵ Cfr. facsímil editado por la Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1979, pp. XLV y CX.

⁶ Cfr. Josep CRIVILLÉ, *Historia de la música española (7. El folklore musical)*. Alianza, Madrid, 1983, p. 258. Citado también por Cecilio de RODA, *Ilustraciones del Quijote. Los instrumentos músicos y las danzas. Las canciones*. Imprenta y Litografía de Bernardo Rodríguez, Madrid, 1905, p. 24.

escogida, / diga que sois concebida / sin pecado original”.

Volviendo a la zarabanda, existe toda una leyenda, basada en diversas fuentes de los siglos XVI y XVII⁷, acerca de una tal Zarabanda, que bien pudo haber introducido y dado nombre a este baile⁸. Se trata de una gran bailarina (“La Zarabanda ligera / danza, que es gran maravilla”), de origen despreciable (se la considera una ramera y se la califica como “perra mora” o “perra encandiladora”), casada o relacionada, entre otros, con el Escarramán, con Antón Colorado (nombres de otros tantos bailes de la misma época que la zarabanda) y con Antón Pintado. Su vida debió de ser bastante agitada, llevándola incluso a la cárcel (“La Zarabanda está presa, / que d’ello mucho me pesa, / que merece ser condesa / y también emperadora”).

En cuanto al origen de la zarabanda, hay quienes sostienen, como Serafín Estébanez Calderón en sus *Escenas andaluzas* (1847), que se trata de una “verdadera danza morisca”⁹. Pero no sería arriesgado, sin embargo, buscarle un origen más remoto, en relación, por ejemplo, con las danzas y ritmos dionisíacos o bacanales.

Ya en el siglo XVII escribía Quevedo acerca de la relación entre la zarabanda y los ditirambos o poemas dedicados a Baco: “La Ditirámica se dará mejor a entender por aquel poema sucio y deshonesto, que dicen *zarabanda*, en el cual se tañe, danza, y canta juntamente”¹⁰. Zarabanda y ditirambo coinciden, según Quevedo, en su carácter lascivo, pero también en su ritmo aksak. En el caso del ditirambo, sus ritmos más frecuentes eran el baquio (3+2: U – –) y el dionisio (2+3: – – U)¹¹; mientras que el ritmo de la zarabanda, igualmente aksak, era 3+3+2+2+2 (UUU UUU | – – –). Téngase en cuenta, además, que un villancico de contenido báquico, carnavalesco, como el ya estudiado “Hoy comamos y bebamos”, posee un ritmo aksak muy semejante.

En todo caso, danzas del mismo carácter que el de la zarabanda ya se bailaban en Cádiz como mínimo

desde la época romana, según diversos testimonios coetáneos. Veamos tres de ellos.

El geógrafo heleno-romano Estrabón, citando a Posidonio, alude por primera vez a unas “muchachitas músicas” (μουσικά παιδικάρια; no sabemos si se refiere a bailarinas o a cantoras) que el explorador griego Eudoxos embarcó en Cádiz, a mediados del siglo II a. C., antes de emprender viaje a África¹².

El poeta hispano-romano Marcial (ss. I-II p. C.), de Bilbilis, la actual Calatayud, elogia en algunos de sus *Epigramas* a las bailarinas gaditanas, que produjeron sensación en Roma y en toda el área mediterránea por sus excitantes danzas que acompañaban con *crúsmata* o *crótala* (las actuales castañuelas o palillos). Uno de los epigramas dice literalmente: “Y las muchachas de la obscena Gades no moverán con flexible meneo sus lascivas caderas sin excitar hasta el límite el deseo”¹³. En otro de sus epigramas añade Marcial: “Su cuerpo, ondulado muellemente, se presta a tan dulce estremecimiento y a tan provocativas actitudes que haría desvanecerse de placer al propio Hipólito”¹⁴.

Un tercer escritor de la misma época, el poeta Juvenal, también se refiere al carácter lascivo de estas danzas: “Tal vez esperes que las muchachas gaditanas en armonioso coro empiecen a despertar el sexo, vayan bajando hasta tocar el suelo con trémulos movimientos de caderas, premiadas con aplausos”. Y en cuanto al texto de sus canciones, igualmente provocativo, afirma que “no osaban a veces cantarlas ni las desnudas meretrices”¹⁵.

Al parecer, estas “puellae gaditanae”, de las que hablan Marcial y Juvenal entre otros, formaban compañías que se desplazaban de un lugar a otro, para organizar orgías en las casas de los hombres más ricos del Imperio. ¿No tendrán algo que ver la zarabanda y el más reciente olé gaditano con los bailes de aquellas “puellae gaditanae”?

Después de tratar de los posibles orígenes y precedentes de la zarabanda, he de referirme a su evolución posterior a la prohibición de 1630. A partir de

⁷ Cfr. Margit FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Castalia, Madrid, 1987, *passim*; especialmente pp. 736, 741 y 742.

⁸ Según Felipe PEDRELL, se trataría más bien de “una tal Sara, sevillana por más señas, mujer endiablada y tentadora” (cfr. Francisco LLÁCER, *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Real Musical, Madrid, 1982, p. 60).

⁹ *Op. cit.*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 82.

¹⁰ Cfr. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*. Gredos, Madrid, 1984 (reimpr.), tomo VI, p. 561.

¹¹ Cfr. Francisco SALINAS, *op. cit.*, pp. 436–437.

¹² Cfr. Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Historia de la música española (1. Desde los orígenes hasta el “ars nova”)*. Alianza, Madrid, 1983, pp. 45 y 69.

¹³ Cfr. Rafael MITJANA, *Historia de la música en España*. Centro de Documentación Musical, Madrid, 1993, p. 3. “Nec de Gadibus improbis puellae / vibrabunt sine fine prurientis / lascivos docili tremori lumbos”.

¹⁴ “Personaje de la tragedia griega, célebre por su castidad”, aclara Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵ Cfr. *op. cit.*, p. 69–70.

esa fecha, la zarabanda fue decayendo en España, aunque todavía a comienzos del siglo XIX se oía y bailaba esporádicamente, según Serafín Estébanez Calderón¹⁶. Pero, a cambio, se difundió durante los siglos XVII y XVIII por la corte francesa y por toda Europa. Mas ya no era aquel baile popular de meneos sensuales, sino una danza cortesana de pasos solemnes y contados. Su tempo tampoco era vivo, loco, endiablado o desenfrenado, como se le solía calificar, sino lento y grave. Y su ritmo había dejado de ser el aksak característico, para convertirse en ternario simple.

Esta zarabanda así transformada o desnaturalizada, la llamada *sarabande* o “zarabanda francesa” por Gaspar Sanz, es la que entrará a formar parte de la suite instrumental barroca, normalmente como tercer movimiento (junto con la alemana *allemande*, la francesa *courante* y la giga o giga inglesa). Pero en esta nueva *sarabande*, así “depurada” y cultivada por los mejores compositores barrocos (ingleses, alemanes, franceses o italianos: Purcell, Bach, Haendel, Lully, Couperin, Scarlatti, Frescobaldi y Corelli, entre otros), apenas queda más que el nombre de la antigua y original zarabanda. En cambio, en España la zarabanda dejará toda una larga descendencia en los siglos posteriores, con diferentes denominaciones, como comprobaremos en los siguientes apartados.

1.4. En tiranas, zarandillos, zorongos, paños y polos del siglo XVIII

Una de las canciones y bailes populares descendientes de la zarabanda en el siglo XVIII fue la tirana. Solía incluirse al final de las tonadillas escénicas, y su nombre parece derivarse de la letra “¡Ay tirana, tirana, tirana!” con que comenzaba una de aquellas piezas.

Serafín Estébanez Calderón, en “Un baile en Triana” de sus *Escenas andaluzas*, se refiere a esa estrecha relación entre la tirana y la zarabanda, dejando a la vez constancia de la vigencia de ambas todavía en el siglo XIX: “El *Ole* y la *Tirana* son descendientes legítimos de la *Zarabanda*, baile que provocó excomuniones eclesiásticas, prohibiciones de los consejos, y que, sin embargo, resistía a tantos entredichos, y que si al parecer moría, volvía a resucitar tan provocativo como de primero. No hace muchos años

que todavía se oyó cantar y bailar, por una cuadrilla de gitanos y gitanillas, en algunas ferias de Andalucía”.¹⁷ Véase, como ejemplo, la “Tirana del caramba”, incluida en los *Cantos españoles* (1874) de Eduardo Ocón¹⁸.

Otra derivación de la zarabanda en el mismo siglo es el zarandillo, con idéntico ritmo aksak que aquella. Su nombre, que recuerda al de la zarabanda, es el diminutivo de “zaranda” (criba), que en sentido figurado y familiar significa, según el DRAE, “el que con viveza y soltura anda de una parte a otra”. Al igual que la tirana, se incluye en algunas tonadillas: por ejemplo, véase el zarandillo de la tonadilla *Los novios y la maja* (1779) de Pablo Esteve (1730–1794), transcrito por Felipe Pedrell¹⁹. Obsérvese sobre todo el ritmo aksak del estribillo, cuyo texto da nombre al baile: “Zarandillo, andillo y andillo, / zarandillo, andillo y andar”.

También en las tonadillas escénicas del siglo XVIII suele aparecer el zorongo, otra canción y baile popular con la misma estructura rítmica que la zarabanda. Su denominación procede igualmente del estribillo de la canción, como en la tirana y en el zarandillo: “Ay, zorongo, zorongo, zorongo”. El término “zorongo”, según el DRAE, designa el “moño ancho y aplastado que usan algunas mujeres del pueblo”. Un ejemplo de zorongo aparece en el cancionero de Isidoro Hernández *Flores de España*²⁰. Otro zorongo se incluye entre las *Canciones españolas antiguas*, transcritas y armonizadas por Federico García Lorca²¹.

A fines del siglo XVIII aparece en Murcia, y se difunde sobre todo por la comarca del Campo de Lorca, una canción y baile popular, con acompañamiento de guitarra, cuya copla dice:

“Al paño fino, en la tienda,
una mancha le cayó;
por menos precio se vende,
porque perdió su valor.”

Del primer verso de esa copla recibió su nombre este género de baile, el paño, que tiene el mismo ritmo aksak que los anteriormente estudiados. José Inzenga, en su cancionero *Ecos de España* (1873),

¹⁷ *Op. cit.*, p. 250.

¹⁸ *Op. cit.*, reimpr. U.M.E., Madrid, 1971, pp. 12–13.

¹⁹ Cfr. *Cancionero musical popular español*, vol. IV, pp. 102–107.

²⁰ Pablo Martín, Madrid, 1883, pp. 8–10.

²¹ U.M.E., Madrid, 1961, pp. 28–30.

¹⁶ Cfr. *Escenas andaluzas*, pp. 82–83 y 250.

recogió esta pieza, y Falla la armonizó como primera de sus *Siete canciones populares españolas*.

En Andalucía y también en el siglo XVIII nace una derivación más de la zarabanda, el polo, canción y baile popular citado por José Cadalso en sus *Cartas marruecas* (1847). Su nombre proviene, según algunos, del apodo de un famoso "cantaor" rondeño, apellidado Tobalo, que inició toda una dinastía de "cantaores".

Un ejemplo de polo es el incluido en la ópera cómica *El criado fingido* (1804), de Manuel García (1775-1832), citado por Eduardo Ocón y por Rafael Mitjana²².

1.5. En olés, vito, peteneras y guajiras del siglo XIX

El olé u ole (de los dos modos aparece escrito) es un canto y baile popular andaluz, típico de Cádiz, cuyo origen se sitúa en 1832, según José Subirá, y cuyo auge tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX. Serafín Estébanez Calderón, en el texto que citamos al hablar de la tirana, lo considera descendiente de la zarabanda, y efectivamente tiene su ritmo aksak, a pesar de que suele transcribirse en compás ternario, como en el ejemplo incluido en la *Colección de bailes españoles* de F. García Navas²³. Su melodía consta de dos incisos que se repiten varias veces con variaciones y adornos. Obsérvese que la línea melódica es similar a la del zorongo.

Su nombre viene de la interjección ¡olé! con la que se jalea o anima a los que bailan, cantan o tocan. "En Andalucía pronuncian ¡Jole! y los cultos escriben hole. Según García Blanco, procede del hebreo *joleh*, participio de *jalah*, subir, tirar para arriba; y, en efecto, se suple muchas veces con otra interjección de igual significado: ¡arsa!, andaluzada de *alza*"²⁴. Adolfo Salazar quiere ver en el *ole*, pronunciado como palabra llana, no aguda, así como en el *jaleo*, una derivación del *hallel* o grito de júbilo de la liturgia judía²⁵.

Otra canción y baile popular andaluz, de comienzos del siglo XIX, aunque todavía vigente en la actualidad, con el mismo ritmo y tempo de la zarabanda, es el vito. A diferencia de los bailes y canciones anteriormente estudiados, éste no constituye un género ya que no existe más que una pieza de estas características. Como rasgo curioso del vito, aparte de su ritmo aksak, destaca la dirección de su línea melódica que, sobre todo en el estribillo, es descendente.

Su denominación está tomada del estribillo, que alude muy probablemente al carácter animado del baile, en relación con la enfermedad convulsiva conocida vulgarmente como "baile de San Vito".

También a comienzos del siglo XIX nace la petenera, género de canción y baile popular andaluz heredero de la zarabanda, y el más claro representante reciente de su ritmo aksak 3+3+2+2+2, hasta el punto de reconocerse tal ritmo, antonomásticamente, como "ritmo de petenera". Su tempo es pausado (*allegretto* o *andante*) y su forma estrófica normalmente es una cuarteta octosílaba o copla. Como los incisos musicales son ocho y los versos sólo cuatro, se repiten tres versos y se añade uno de relleno en el cuarto inciso ("¡niña de mi corazón!").

El nombre de petenera es una deformación del gentilicio "patenera", puesto que su creación, o al menos su divulgación, se le atribuye a una gran "cantaora" de Paterna de Rivera (Cádiz), de nombre Dolores y posiblemente ventera, que vivió en la primera mitad del siglo XIX. El personaje de la Petenera, en buena parte legendario, tal como se refleja en las coplas, parece en algunos aspectos reencarnación del de la Zarabanda: es "la perdición de los hombres", despiadada y cruel con ellos; la moza bellísima, gitana o judía, que muere joven; la mujer fatal del dilema:

"Ni contigo ni sin ti
tienen mis males remedio;
contigo porque me matas
y sin ti porque me muero."

Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), en el capítulo que titula "Asamblea general de los caballeros y damas de Triana, y toma de hábito en la Orden de cierta rubia bailadora", incluido en sus *Escenas andaluzas* aunque publicado aparte ya en 1845, se refiere a "ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman *Peteneras*", que "son como seguidillas que van por aire más vivo; pero la voz penetrante de la cantora dábales una melancolía inexplicable". Por

²² Cfr. E. OCÓN, *op. cit.*, pp. 59-61; y R. MITJANA, *op. cit.*, pp. 412-414.

²³ U.M.E., Madrid, 1952 (reedición de la original, de ca. 1900), pp. 16-17.

²⁴ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Espasa-Calpe, Madrid, 1908 ss., tomo 39, p. 987.

²⁵ Cfr. Josep CRIVILLÉ, *op. cit.*, p. 271.

supuesto que se trata de peteneras. Y curiosamente la cantora venida “de Cádiz”, a la que califica como “la estrella de las gitanas” y como “tipo acabado de su raza y su país”, es ni más ni menos que “la Dolores”. ¿Será la misma Petenera, que vivió justamente por esos años y que así se llamaba según la tradición?²⁶

La frase familiar y figurada “salir por peteneras”, en el sentido de hablar inoportuna e imprudentemente (tal vez porque los meneos de este baile y algunos de sus textos fueran también obscenos, como los de la zarabanda), manifiesta lo popular que llegó a ser el género.

Pero la petenera en cuanto canción y baile popular decae hacia 1880, desarrollándose a partir de entonces la petenera flamenca, como cante emparentado con la soleá, aunque conserva el ritmo de la petenera popular en el acompañamiento de la guitarra. Hasta mediados del siglo XX aproximadamente, se sigue cantando la petenera flamenca, destacando como intérprete “La Niña de los Peines” (Pastora Pavón). Y ya en el siglo XX se crea el baile flamenco de la petenera, como variedad de la *seguiriya* gitana, para una sola “bailaora”, con los característicos movimientos de brazos y cintura del flamenco, acompañados de percusión corporal (taconeo, palmas, pitos), o bien de castañuelas cuando lo bailan bailarinas en lugar de “bailaoras”.

Actualmente, desde mediados del pasado siglo, la petenera flamenca también se encuentra en decadencia. Y en las escasísimas interpretaciones actuales de este género, como en las de la “cantaora” Carmen Linares, el ritmo de petenera aparece desfigurado incluso en el acompañamiento. Prácticamente no se canta ni baila, porque, según el decir castizo de los gitanos, tiene “mal farío” o “mal bajío”, es decir, trae mala suerte. Parece ser que tal superstición arranca de la temporada 1945–46 en que se estrenó en Sevilla y Madrid el espectáculo *Cabalgata* de León y Quiroga. Uno de sus números, titulado “Gloria a la Petenera”, era interpretado por la “bailaora” aragonesa Mari Paz, que murió en vísperas de su representación

²⁶ Cfr. *op. cit.*, pp. 306 y 307. No me resisto a transcribir la descripción que hace Serafín Estébanez Calderón de “la Dolores”, posiblemente nuestra Petenera: “Bella y gentil en la persona, era su color soberanamente bronceado, y negros los ojos y rasgados con muchísima intención y fuego; el pelo, no hay que mentarlo, negro también como el cuervo, y, como zíngaro, seguido y flácido; la boca albeando con una dentadura de piñones blanquísimos; el talle suelto y ágil a maravilla, y los pies de la mejor traza, así como el arranque de las piernas” (p. 306).

en Londres. Nadie la quiso sustituir y hubo que disolver la compañía²⁷.

Aparte se conserva, sobre todo en las provincias de Almería y Córdoba, el baile tradicional de peteneras, como variedad del fandango, baile de parejas acompañado de castañuelas. Una de estas peteneras incluye García Navas en su *Colección de bailes españoles*²⁸.

El mismo ritmo aksak de petenera, con tempo *allegretto*, tiene la guajira, canción y baile popular entre los campesinos blancos (también llamados “guajiros”) de Cuba. La diferencia entre la petenera y la guajira es que la primera está en modo de mi (cromatizado o diatónico) y la segunda en modo mayor.

Se discute acerca de su origen. Según algunos, como Rafael Mitjana o el compositor cubano Ernesto Lecuona, la guajira tiene origen español, emparentada seguramente con la zarabanda, y fue llevada a Cuba por los colonizadores. Otros opinan, al revés, que su origen es cubano y fue traída a España por soldados y emigrantes en el último cuarto del siglo XIX. La mayoría considera que se trata de un género folclórico de ida y vuelta: llevado de España a Cuba y devuelto de Cuba a España con ciertas variantes.

1.6. En obras de algunos compositores españoles de los siglos XIX y XX

Sin pretender hacer un estudio exhaustivo del tema, repasaremos a continuación algunos casos de influencia del folclore en la creación musical: ejemplos concretos de la presencia del ritmo aksak 3+3+2+2+2 en obras de compositores españoles de los pasados dos últimos siglos.

En 1897 estrena Ruperto Chapí (1851–1909) su zarzuela en un acto *La revoltosa*, cuyo número 3 bis, cantado por Soledad y el coro general, son unas guajiras con el siguiente ritmo, marcado incluso con palmas:

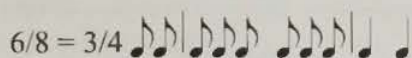
$$6/8 = 3/4 \quad \text{♪♪♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪♪♪ |$$

Isaac Albéniz (1860–1909) compone en 1887 su *Rapsodia española* para piano y orquesta, en la que se incluye la “Petenera de Marani” (compases 76–200). Casi veinte años después, en 1906, da a conocer el primer cuaderno de su suite *Iberia* para piano,

²⁷ Cfr. Romualdo MOLINA, “Las peteneras”, en *Historia del flamenco*, ed. Tartessos, p. 434–435.

²⁸ Cfr. pp. 22–23.

en cuyo segundo número, "El Puerto", aparece este ritmo de polo (o zapateado, según Cecilio de Roda):

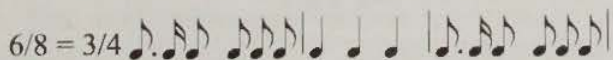


La primera de las *Siete canciones populares españolas* (1914) de Manuel de Falla (1876–1946) es precisamente "El Paño moruno" recogido por Inzenga en Murcia. En 1919 estrena Falla su ballet *El sombrero de tres picos*. En el final, concretamente en los números 13–15, aparece íntegramente el tema del olé gaditano, con su ritmo y melodía característicos²⁹.

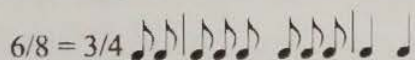
El compositor de la generación del 27 Rodolfo Halffter (1900–1987) puso música en 1925 (revisándola en 1960) a algunos poemas de *Marinero en tierra*, de Rafael Alberti. Dos de esas canciones, los números 3 y 5, "Siempre que sueño las playas..." y "Gimiendo por ver el mar...", están compuestas con este ritmo aksak 3+3+2+2+2 y además en modo de mi cromatizado.

Federico Moreno Torroba (1891–1982) estrenó en 1928 su zarzuela en tres actos *La Marchenera*, cuyo número 5 es una petenera ("Tres horas antes del día...").

El primer tiempo (Allegro con spirito) del *Concierto de Aranjuez* (1940) de Joaquín Rodrigo (1901–1999) se desarrolla sobre este esquema rítmico, similar al que estudiamos, aunque añadiendo un compás más:



La última danza (IV. Canario) de la *Fantasia para un gentilhomme* (1954), también de Rodrigo, inspirada, como el resto de la obra, en temas transcritos por Gaspar Sanz para guitarra en el siglo XVII, explota el ritmo de un antiguo baile popular canario, en el que alternan, no siempre regularmente, ritmo ternarios y binarios (o compases de 6/8 y 3/4), como en el ritmo aksak que estudiamos:



En resumen, podemos afirmar, tras el repaso de unas pocas obras de media docena de compositores españoles, que el ritmo aksak 3+3+2+2+2, al entrar en decadencia a finales del siglo XIX la mayoría de

sus géneros más representativos dentro de la música popular, como por ejemplo la petenera, se refugió en la zarzuela (Chapí, Moreno Torroba) y en la música nacionalista (Albéniz, Falla), incluidos algunos compositores de la generación musical del 27 (Rodolfo Halffter, Joaquín Rodrigo). En efecto, en esos compositores y en esas obras hemos encontrado bailes como el canario, el paño, el polo, el olé, la petenera o la guajira, que poseen la misma estructura rítmica.

1.7. Conclusiones

A modo de conclusión de esta primera parte, en que he analizado una estructura rítmica característica de la música española, presento en la página siguiente un cuadro comparativo de los esquemas rítmicos de 10 canciones y bailes populares con ritmo aksak 3+3+2+2+2 (siglos XV–XIX), que corresponden a ejemplos propuestos y estudiados en los apartados 1.2 al 1.5. Aunque el cuadro es suficientemente esclarecedor por sí mismo, haré las siguientes aclaraciones y comentarios.

1) En cada caso se ha transcrito el ritmo dominante o más frecuente (no el del incipit) de un inciso musical (dos compases), que corresponde a un verso literario.

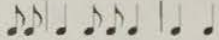
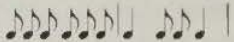

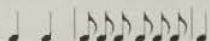
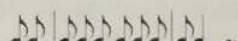
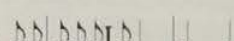
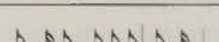
En el primer caso (villancico de Juan del Encina, siglo XV) he reducido los valores de las figuras a la mitad, con respecto a como los transcriben, por ejemplo, F. Pedrell o C. R. Lee, para facilitar la comparación. Igualmente he unificado los compases, alternando 6/8 y 3/4, por tratarse siempre del ritmo aksak 3+3+2+2+2. Los compases originales eran 3/8 en siete casos (o 3/4 en el villancico citado, con los valores de las figuras duplicados), 6/8 en otros dos ejemplos (zarabanda y tirana), y 3/8+3/8+3/4 en el zarandillo, único caso en que se escribe una alternancia de compases correspondiente al ritmo aksak.

2) La estructura rítmica es mayoritariamente octosilábica (en seis casos), de acuerdo con la estructura métrica o forma estrófica más frecuente que es la copla o cuarteta octosilaba. En los cuatro casos restantes (zarabanda, zarandillo, zorongó y olé) la estructura rítmica es decasilábica.


3) El comienzo rítmico dominante es ársico (en ocho casos, de los cuales siete son anacrúsicos y uno acéfalo), frente al tético que es minoritario (sólo en la zarabanda y las peteneras). El final rítmico es mayoritariamente femenino, salvo en el zarandillo que es masculino.

²⁹ Manuel GARCÍA MATOS ya descubrió este y otros temas populares empleados por Falla, en su artículo "Folklore en Falla", *Música* (Madrid), vol. II, n° 3–4 y 6 (1953), pp. 41–68 y 33–52.

CUADRO COMPARATIVO DE LOS ESQUEMAS RÍTMICOS DE 10 CANCIONES Y BAILES POPULARES CON RITMO AKSAK 3+3+2+2+2 (SIGLOS XV-XIX)

| | |
|---|--|
| 1. HOY COMAMOS Y BEBAMOS (villancico de Encina, s. XV) | 6/8 = 3/4  |
| 2. ZARABANDA (Gaspar Sanz, s. XVII) | 6/8 = 3/4  |
| 3. TIRANA DEL CARAMBA (s. XVIII) | 6/8 = 3/4  |
| 4. ZARANDILLO (Pablo Esteve, s. XVIII) | 6/8 = 3/4  |
| 5. ZORONGO (s. XVIII) | 6/8 = 3/4  |
| 6. PAÑO (s. XVIII) | 6/8 = 3/4  |
| 7. POLO (Manuel García, s. XIX) | 6/8 = 3/4  |
| 8. OLÉ (s. XIX) | 6/8 = 3/4  |
| 9. VITO (s. XIX) | 6/8 = 3/4  |
| 10. PETENERAS (s. XIX) | 6/8 = 3/4  |

4) Reduciendo a un cierto común denominador el cuadro anterior, podríamos formular el siguiente esquema rítmico tipo, que casi coincide con el del zorongo:

$$6/8 = 3/4 \text{ $$

El esquema tipo arranca ársicamente con dos corcheas (el metro que los antiguos llamaban pirriquo: UU), como ocurre en 5 de los 10 casos estudiados. Continúa con otras seis corcheas (el metro dicoreo: UUU | UUU), como lo hacen también 5 de los ejemplos transcritos. Y concluye con dos negras (espondeo: – –), al igual que en otros 5 casos.

En el compás intermedio, aparte de la solución mayoritaria o típica, encontramos estas fórmulas rítmicas:

a) troqueo/troqueo (o ditroqueo: – U | – U) en la “Tirana del caramba”;

b) troqueo/yambo (o coriambo: – U | U –) en el villancico del siglo XV;

c) yambo/yambo (o diyambo: U – | U –) en el vito;

d) troqueo/tríbraco (o parapeón: – U | UUU) en el paño;

e) pirriquo/espondeo (o jónico a menor: UU | – –) en el polo.

5) Una prueba de que se trata de idéntica estructura rítmica, a pesar de las distintas denominaciones que ha recibido (villancico, zarabanda... polo, olé, vito, peteneras), es que sus esquemas rítmicos son intercambiables. Veamos sólo tres ejemplos en las obras de los compositores últimamente estudiados: A) Las guajiras de *La revoltosa* de Chapí tienen casi el mismo esquema rítmico que el de la zarabanda del cuadro anterior. B) El esquema rítmico de “El Puerto”, de la suite *Iberia* de Albéniz, que es un polo, coincide prácticamente con el esquema del zorongo.

C) El ritmo del olé del final de *El sombrero de tres picos*, de Falla, se corresponde, en su segundo inciso, con el ritmo del villancico "Hoy comamos y bebamos", de Juan del Encina.

6) En conclusión, a pesar de todas las diferencias y variantes existentes entre los 10 ejemplos estudiados, debemos afirmar que nos encontramos ante un mismo tipo de ritmo aksak, probablemente de origen y carácter popular, presente en la música española, con evidencia documental, por lo menos desde el siglo XV hasta hoy.

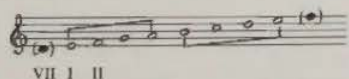
2. PRESENCIA DEL MODO DE MI EN LA MÚSICA ESPAÑOLA

2.1. El modo de mi diatónico

El modo de mi al que me refiero es el que algunos denominan dórico, siguiendo la terminología clásica del griego Aristoxeno (s. IV a. C.), y otros llaman frigio, empleando la denominación medieval (de Boecio, s. VI, y Alcuino, s. VIII) y la renacentista (de Glareano y Zarlino, s. XVI), para referirse al modo deuterus gregoriano. Con el fin de evitar confusiones entre los modos griegos y eclesiásticos, y para no prejuzgar los orígenes de nuestra música popular, prefiero utilizar la terminología más descriptiva y objetiva de "modo de mi".

Este modo aparece con bastante frecuencia en los cancioneros españoles y en los países de la cuenca mediterránea, no en los nórdicos³⁰. Como comprobación de la anterior afirmación, en lo que se refiere a España, seis de las diez canciones analizadas en el cuadro comparativo de esquemas rítmicos están en modo de mi (cromatizado con III m/M, y en un caso, el zorongo, con II y III m/M), mientras que sólo dos están en modo mayor (la zarabanda y el zarandillo), otra oscila entre mayor y menor (la "Tirana del caramba"), y la restante se encuentra en modo de re (el villancico de Juan del Encina).

Unas veces el modo de mi se presenta diatónico, sin alteraciones. Así:



Como puede verse, es igual que un modo menor natural, pero con el segundo grado rebajado (II>; segunda menor, dórica o frigia: fa natural en vez de fa sostenido), lo que constituye su distintivo modal.

Otra nota importante de este modo es la subtónica (VII grado), en vez de sensible (re natural, en lugar de re sostenido).

Falla destaca, como una de las características del canto jondo, "el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior"³¹. Más en concreto, se suele repetir la tónica (mi), acompañada de la super-tónica o II grado (fa) y de la subtónica o VII grado inferior (re), a modo de apoyaturas o floreos superior e inferior; por ejemplo, en los ayes de entonación, conocidos como jipíos o suspiros. Compruébese cómo explota Falla este recurso en la línea melódica de la introducción (y más adelante en la "Pantomima") de *El amor brujo* (1915), así como en el comienzo de *Noches en los jardines de España* (1916): I. "En el Generalife". De este modo consigue Falla situar al oyente en un ambiente gitano y andaluz, ya desde el arranque mismo de estas dos obras.

El modo de mi está constituido por dos tetracordos idénticos (semitono-tono-tono) que he destacado mediante corchetes. Su ámbito melódico puede ser auténtico (de MI₃ a MI₄) o plagal, con el segundo tetracordo transportado una octava baja (de SI₂ a SI₃, pero con tónica MI). Los dos ámbitos admiten una nota más en los extremos inferior y superior, para cadenciar.

En nuestro folclore está presente este modo desde su ámbito más reducido de una segunda menor. Véase, por ejemplo, en la "Danza de las lanzas" del pueblo cántabro de Ruiloba, recogida por Kurt Schindler y citada por el P. Donostia³².

Hay asimismo canciones sobre el tetracordo inferior mi-la, añadiendo a veces la subtónica re, como es el caso de la canción de trabajo burgalesa "Esto sí que va güeno", transcrita por Federico Olmeda (1865-1909) en su *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* (1903)³³.

Y existen, por supuesto, canciones sobre la escala completa, tanto en su ámbito auténtico (cfr. el baile al agudo burgalés "Al villano, al villano", del mismo

³¹ Manuel de FALLA, *Escritos sobre música y músicos*. Espasa Calpe, Madrid, 1988 (4ª ed.), p. 170.

³² Cfr. P. DONOSTIA, *op. cit.*, p. 155.

³³ Diputación Provincial, Burgos, 1992 (3ª ed.), nº 70, p. 60.

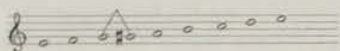
³⁰ Véase el excelente estudio del P. DONOSTIA, "El modo de mi en la canción española. (Notas breves para un estudio)". *Anuario Musical* (Barcelona), vol. I (1946), pp. 153-179.

cancionero de Olmeda³⁴), como en su ámbito plagal (véase, por ejemplo, la canción del siglo XV con forma de zéjel “Tres morillas me enamoran”, transcrita del *Cancionero de Palacio* por Barbieri e incluida en el *Cancionero musical popular español* de Pedrell³⁵).

2.2. El modo de mi cromatizado

En otras ocasiones el modo de mi aparece cromatizado, alterándose alguno de estos grados: II, III, VI o VII. Así nos encontramos con la fluctuación de alguno, algunos o todos los anteriores grados: II m/M, III m/M, VI m/M y VII m/M.

La escala más frecuente de esta clase es la denominada por algunos “andaluza”, “arábigo-andaluza” o “española”. Aquí la llamaremos, de modo más puramente descriptivo, modo de mi cromatizado, con III m/M. Esta es su escala:



Veamos siete ejemplos de canciones populares sobre dicha escala.

a) Zorongo: en otra versión, distinta de la ya citada de Isidoro Hernández, recogida y armonizada por García Lorca, cuyo ritmo es similar al del paño; ámbito auténtico³⁶.

b) Paño: el tema popular de Murcia o en la versión de Falla; ámbito auténtico.

c) Polo: el ya citado de la ópera cómica *El criado fingido*, de Manuel García; ámbito plagal.

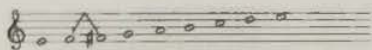
d) Olé: ámbito auténtico³⁷.

e) Vito: ámbito auténtico.

f) “El café de Chinitas”: canción recogida y armonizada por García Lorca³⁸, con esquema rítmico similar al de las peteneras; ámbito auténtico.

g) “Nana”: canción de cuna murciana, armonizada por Falla en sus *Siete canciones populares españolas*; ámbito auténtico.

Otra escala de mi cromatizada es aquella en la que fluctúa el grado II m/M:



³⁴ *Op. cit.*, p. 81. Curiosamente se trata de un tema recogido en la localidad burgalesa de Neila, pueblo natal de Ismael Fernández de la Cuesta.

³⁵ Cfr. *op. cit.*, vol. III, p. 93.

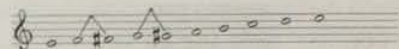
³⁶ *Canciones españolas antiguas*, pp. 28–30.

³⁷ Cfr. F. GARCÍA NAVAS, *op. cit.*, pp. 16–17.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 16–18.

Un ejemplo es la canción de cuna “Échate, niño” del *Cancionero popular de Burgos* de Federico Olmeda, que se desarrolla sobre el pentacordo mi-si de esa escala³⁹.

En otras ocasiones nos encontramos con un modo de mi en el que fluctúan ambos grados: II m/M y III m/M.



Ejemplos de este modo de mi cromatizado, en su ámbito auténtico auténtico, son el ya citado zorongo del siglo XVIII, transcrito por Isidoro Hernández⁴⁰, y el baile al agudo burgalés “Gasta la molinera”, incluido por Olmeda en su cancionero⁴¹. Advuértase en este último la cadencia final descendente desde la dominante hasta la tónica (si la sol fa mi).

Otra modalidad de la escala de mi es aquella con III M fijo, alternando VI m/M y VII m/M:



Como ejemplo, véase la canción “Anda, jaleo”, recogida y armonizada por García Lorca⁴², en ámbito auténtico y ritmo similar al del zarandillo.

Un caso aparte es el baile a lo llano “Eres como el sol de hermosa”, también en modo de mi cromatizado, con fluctuación de III m/M, en un ámbito de pentacordo más subtónica (RE₂-SI₃). Recogido por Olmeda en su cancionero⁴³, de la localidad burgalesa de Villanueva de Argaño, reúne las dos estructuras que algunos consideran exclusivas de la música andaluza: el modo de mi cromatizado con III m/M (“escala andaluza”) y el ritmo aksak de petenera, aunque también aparecen dos incisos con un esquema rítmico casi idéntico al del polo de Manuel García.

Como nota curiosa de este baile, se emplea el IV grado rebajado o disminuido (la bemol). Además de la cadencia normal de mi (frigia, dórica o andaluza), que desciende desde el cuarto grado a la tónica sin notas alteradas (la sol fa mi), José M^o Benavente se

³⁹ *Op. cit.*, n^o 24, p. 40.

⁴⁰ *Op. cit.*, pp. 8–10.

⁴¹ *O. c.*, n^o 151, p. 111.

⁴² *Op. cit.*, pp. 2–3.

⁴³ *O. c.*, n^o 187, p. 129. Es el tema central del tercer movimiento (“Torre de la cautiva”) de la *Sinfonía de la Alhambra* (1947), del compositor francés Henri Collet (1885–1951), discípulo de Federico Olmeda.

refiere a la siguiente variante de tal cadencia, que sería la aplicable al presente caso⁴⁴:



Olmeda transcribe más canciones burgalesas con este mismo ritmo aksak, aunque no en modo de mi; por ejemplo, "Eres hermosa en extremo" o "Eres más hermosa, niña"⁴⁵.

2.3. Conclusiones

Al igual que en las conclusiones del apartado anterior, al estudiar el ritmo, también aquí presento un cuadro de análisis melódico comparativo de 10 canciones y bailes populares en modo de mi y con ritmo aksak 3+3+2+2+2. Los siguientes comentarios al cuadro servirán de conclusiones.

1) Todas esas canciones están en modo de mi cromatizado, y la mayoría (ocho) en la escala andaluza o española, es decir, con alternancia de III m/M (en una de ellas, la últimamente estudiada, también con IV grado disminuido). Hay además una canción con fluctuación de II y III m/M (el zorongo del siglo XVIII) y otra con III M, VI y VII m/M ("Anda, jaleo").

2) El ámbito melódico de las canciones es bastante reducido, pasando sólo en cuatro casos de la octava: una llega a la 9ª, otra a la 10ª, y otras dos a la 11ª. Tres canciones limitan su ámbito a la octava y otras tres ni siquiera llegan a ella: dos de 7ª y una de 6ª.

3) En cuanto a la cadencia final, es predominantemente descendente (en 9 canciones) y andaluza, frigia, dórica o simplemente de mi, es decir, bajando un tetracordo o un pentacordo (en 7 casos).

En efecto, en la cadencia final aparecen tres soluciones: a) tetracordo o pentacordo descendente (la sol fa mi; si la sol fa mi; si sol fa mi), que es la solución mayoritaria; b) desarrollo o despliegue de la tríada mayor de tónica (si sol# mi; do si sol# mi), en dos casos; c) apoyatura superior e inferior alrededor

de la tónica (fa mi re mi), en el único caso en el que la dirección melódica de la cadencia final no es descendente.

4) Ampliando la conclusión anterior hacia un análisis de la dirección melódica de las canciones, no sólo en su cadencia final, cabe afirmar que la más frecuente es la dirección en arco convexo, es decir, ascendente-descendente, o en A: cuatro de las canciones siguen completamente esta dirección (la señaladas en el cuadro con los números 2, 4, 7 y 8), y otras cuatro la siguen en parte (números 3, 5, 6 y 10). Hay también una canción cuya línea melódica es quebrada: descendente-ascendente-descendente (nº 1).

Y como dato muy destacable, a pesar de su carácter minoritario, tres canciones tienen una dirección melódica claramente descendente, en todo o en parte: "Anda, jaleo" (nº 9), el estribillo del vito y el final de las peteneras. Teniendo en cuenta, además, que las cadencias finales eran mayoritariamente descendentes, nos preguntamos si no será un síntoma del arcaísmo de estas canciones y bailes. Sospecha que se acrecienta con otros síntomas, ya señalados, como su sistema melódico modal o su reducido ámbito, por no hablar de su ritmo aksak característico.

5) La conclusión final es que nos encontramos ante dos estructuras rítmico-melódicas típicas de la música española, como hemos comprobado, a modo de breve muestra, en las 10 canciones y bailes populares analizados en el cuadro anterior, porque no sólo están en modo de mi (cromatizado) sino que además tienen un ritmo aksak 3+3+2+2+2.

Pero no son sólo estructuras propias de la música popular andaluza, aunque en ella puedan ser más frecuentes, puesto que hemos hallado muestras más allá de Andalucía (en Murcia y en Burgos, por ejemplo). Y ni siquiera son exclusivas de la música popular, ya que en la música culta española también hemos detectado la presencia de ambas estructuras rítmico-melódicas. Recuérdense las dos canciones ya citadas de *Marinero en tierra* de Rodolfo Halffter, ambas con ese ritmo aksak (concretamente con el esquema rítmico del paño murciano) y en modo de mi cromatizado (la primera con III M y la segunda con II m/M). O la petenera "Tres horas antes del día...", de la zarzuela *La Marchenera* de Moreno Torroba, también en modo de mi cromatizado, con II y III m/M.

⁴⁴ José M^o BENAVENTE, *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*. Alpuerto, Madrid, 1983, p. 151.

⁴⁵ *Op. cit.*, nº 197, p. 133 y nº 12, p. 34.

CUADRO DE ANÁLISIS MELÓDICO COMPARATIVO DE 10 CANCIONES Y
BAILES POPULARES EN MODO DE MI Y CON RITMO AKSAK 3+3+2+2+2

| CANCIÓN O BAILE POPULAR | GRADOS CROMATIZADOS | ÁMBITO (transportado a mi) | CADENCIA FINAL (transportada a mi) |
|--|------------------------|---|---------------------------------------|
| 1. ZORONGO (s. XVIII) | II y III m/M | 11ª (MI ₃ -LA ₄) | la sol fa mi |
| 2. PAÑO (pop. Murcia, s. XVIII) | III m/M | 7ª (MI ₃ -RE ₄) | la sol fa mi |
| 3. POLO (Manuel García, s. XIX) | III m/M | 10ª (LA ₂ -DO ₄) | do si sol# mi * |
| 4. OLÉ (pop. Cádiz, s. XIX) | III m/M | 8ª (MI ₃ -MI ₄) | la sol fa mi * |
| 5. VITO (s. XIX) | III m/M | 8ª (MI ₃ -MI ₄) | si sol fa mi |
| 6. PETENERAS (s. XIX) | III m/M | 11ª (MI ₃ -LA ₄) | la sol fa mi |
| 7. EL CAFÉ DE CHINITAS (García Lorca) | III m/M | 8ª (MI ₃ -MI ₄) | si la sol fa mi |
| 8. ZORONGO (García Lorca) | III m/M | 7ª (MI ₃ -RE ₄) | la sol fa mi |
| 9. ANDA, JALEO (García Lorca) | III M, VI y VII m/M | 9ª (MI ₃ -FA ₄) | si sol# mi |
| 10. ERES COMO EL SOL... (pop. Burgos, Olmeda) | III m/M, IV dism. | 6ª (RE ₃ -SI ₃) | fa mi re mi |

*Exceptuando la coda final, en que modula a *la menor*.