



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música  
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico  
Instituto de Investigaciones Antropológicas

EL PASO DE LA SEGUIDILLA.  
LAS TRANSFORMACIONES DE LA SEGUIDILLA  
EN ESPAÑA Y MÉXICO

**T E S I S**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRÍA EN MÚSICA  
CON ESPECIALIDAD EN ETNOMUSICOLOGÍA.

PRESENTA:

LIDIA ROMERO MÁRQUEZ

TUTOR PRINCIPAL:

MTRO. GONZALO CAMACHO DÍAZ  
ENM (UNAM)

MÉXICO D. F., NOVIEMBRE 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**El paso de la seguidilla.**

**Las transformaciones de la seguidilla en España y México**

**Índice de contenido**

<b>AGRADECIMIENTOS .....</b>	<b>9</b>
<b>PRÓLOGO .....</b>	<b>10</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>12</b>
<b>Hipótesis .....</b>	<b>17</b>
<b>Aproximación conceptual y metodológica .....</b>	<b>17</b>
<b>Justificación .....</b>	<b>27</b>
<b>Objetivos .....</b>	<b>28</b>
<b>Estado de la cuestión .....</b>	<b>28</b>
<b>La seguidilla en España. ....</b>	<b>29</b>
<i>Siglo de Oro y anterior. ....</i>	<i>29</i>
<i>Tonadilla escénica. ....</i>	<i>32</i>
<i>Corriente nacionalista. ....</i>	<i>34</i>
<b>La seguidilla en México. ....</b>	<b>36</b>
<i>Tonadilla escénica. ....</i>	<i>37</i>
<i>Contexto oral. ....</i>	<i>37</i>
<b>Técnicas de investigación .....</b>	<b>38</b>
<b>Búsqueda documental. ....</b>	<b>38</b>
<i>Documentación informativa. ....</i>	<i>38</i>
<i>Documentación poética. ....</i>	<i>39</i>
<i>Documentación teatral y novelística. ....</i>	<i>39</i>
<i>Documentación musical escrita. ....</i>	<i>39</i>
<i>Registros sonoros. ....</i>	<i>39</i>
<i>Documentación iconográfica. ....</i>	<i>39</i>
<b>Recursos de información .....</b>	<b>40</b>
<b>Bibliotecas, hemerotecas y archivos <i>in situ</i>. ....</b>	<b>40</b>
<b>Recursos electrónicos. ....</b>	<b>40</b>
<b>Terminología utilizada .....</b>	<b>43</b>
<b>Estructura del trabajo .....</b>	<b>44</b>

<b>CAPITULO I. COPLILLAS DE LA SEGUIDA</b> .....	<b>47</b>
<b>Primera aproximación a la seguidilla</b> .....	<b>53</b>
<b>Datos sobre la definición de seguidilla</b> .....	<b>53</b>
<b>Etimología de la palabra</b> .....	<b>58</b>
<b>Características y tipos de seguidilla</b> .....	<b>63</b>
<i>La seguidilla simple</i> .....	<i>64</i>
<i>La seguidilla compuesta</i> .....	<i>64</i>
<i>La seguidilla en Eco</i> .....	<i>65</i>
<b>Antecedentes de la seguidilla</b> .....	<b>66</b>
<b>Antecedentes en las jarchas</b> .....	<b>67</b>
<b>Antecedentes en las cantigas</b> .....	<b>68</b>
<b>Antecedentes castellanos</b> .....	<b>70</b>
<i>Las primeras seguidillas en los Cancioneros</i> .....	<i>72</i>
<b>Recapitulación</b> .....	<b>78</b>
<b>CAPITULO II. LA SEGUIDILLA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL</b> .....	<b>84</b>
<b>Contexto económico-social de la seguidilla</b> .....	<b>90</b>
<b>Entre oralidad y escritura.</b> .....	<b>97</b>
<b>El teatro del Siglo de Oro</b> .....	<b>108</b>
<b>El “género menor”</b> .....	<b>110</b>
<i>El entremés</i> .....	<i>112</i>
<b>La música</b> .....	<b>114</b>
<b>El baile</b> .....	<b>115</b>
<b>Recapitulación</b> .....	<b>120</b>
<b>CAPITULO III. LA SEGUIDILLA Y EL NACIONALISMO EN ESPAÑA</b> .....	<b>125</b>
<b>Presencia de la seguidilla en la tonadilla escénica</b> .....	<b>132</b>
<b>La tonadilla escénica</b> .....	<b>132</b>
<b>La tonadilla y la seguidilla como símbolo nacionalista</b> .....	<b>134</b>
<b>La seguidilla en la tonadilla escénica</b> .....	<b>141</b>
<i>La seguidilla como manifestación poética</i> .....	<i>142</i>
<i>La seguidilla como manifestación musical</i> .....	<i>143</i>
<i>La seguidilla como manifestación dancística</i> .....	<i>153</i>
<b>Seguidillas boleras</b> .....	<b>157</b>
<b>El Bolero</b> .....	<b>171</b>

<b>Presencia de la seguidilla en otros espacios .....</b>	<b>178</b>
<b>Contexto político-social y cultural .....</b>	<b>178</b>
<b>Espacios de la seguidilla.....</b>	<b>184</b>
<i>En el teatro.....</i>	<i>185</i>
<i>Los café cantantes y el salón.....</i>	<i>188</i>
<i>En la oralidad.....</i>	<i>190</i>
<i>Fenómenos regionalistas.....</i>	<i>194</i>
<b>El baile.....</b>	<b>201</b>
<b>Recapitulación .....</b>	<b>205</b>
<b>CAPITULO IV. LA SEGUIDILLA EN MÉXICO .....</b>	<b>211</b>
<b>Presencia de la seguidilla .....</b>	<b>215</b>
<b>La seguidilla en el Teatro.....</b>	<b>215</b>
<i>Contexto teatral .....</i>	<i>215</i>
<i>El teatro de coliseo .....</i>	<i>217</i>
<i>La seguidilla en el teatro El Coliseo de México .....</i>	<i>221</i>
<b>La seguidilla fuera del Teatro .....</b>	<b>246</b>
<i>La seguidilla en los archivos inquisitoriales .....</i>	<i>246</i>
<i>La seguidilla en la oralidad.....</i>	<i>252</i>
<b>Áreas de extensión de la seguidilla.....</b>	<b>258</b>
<b>La Costa Chica de Guerrero y Oaxaca .....</b>	<b>263</b>
<b>La Huasteca .....</b>	<b>271</b>
<b>La zona jarocho del sur de Veracruz y la cuenca del río Papaloapan .....</b>	<b>278</b>
<b>La Tierra Caliente de Michoacán y el sur de Jalisco .....</b>	<b>283</b>
<b>Recapitulación .....</b>	<b>286</b>
<b>DISCUSIONES.....</b>	<b>289</b>
<b>Recapitulación general.....</b>	<b>291</b>
<b>Dialogismo.....</b>	<b>293</b>
<b>Perspectiva histórica .....</b>	<b>295</b>
<b>Diacronía y sincronía .....</b>	<b>298</b>
<b>Líneas abiertas de investigación.....</b>	<b>300</b>
<b>CONCLUSIONES GENERALES .....</b>	<b>303</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>308</b>

<b>ABREVIATURAS Y SIGLAS .....</b>	<b>324</b>
<b>ÍNDICE DE LOS PRIMEROS VERSOS.....</b>	<b>326</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>331</b>
<b>Partituras consultadas: .....</b>	<b>331</b>
<b>Siglo XVII.....</b>	<b>332</b>
<b>Siglo XVIII.....</b>	<b>334</b>
<b>Siglo XIX .....</b>	<b>338</b>
<b>Siglo XX.....</b>	<b>347</b>
<b>Siglo XXI.....</b>	<b>351</b>

## Índice de figuras

<i>Figura 1.</i> Esquema sobre las fuentes analizadas en España .....	23
<i>Figura 2.</i> Esquema sobre las fuentes analizadas en México.....	24
<i>Figura 3.</i> Intercambio entre oralidad y escritura.....	25
<i>Figura 4.</i> Intercambio entre festividades populares y teatro.....	25
<i>Figura 5.</i> Intercambios con el contexto .....	26
<i>Figura 6.</i> Intercambio entre España y México.....	27
<i>Figura 7.</i> Seguidilla en Eco (siglo XVII). [Manuscrito digitalizado].....	103
<i>Figura 8.</i> Romero, M. (siglo XVI). Seguidillas A 2. [Manuscrito digitalizado] .....	105
<i>Figura 9.</i> Laserna, B. (1782). Inicio de la tonadilla <i>El Hospiciano y la criada</i> . [Manuscrito digitalizado].....	146
<i>Figura 10.</i> Esteve, P. (1781). Seguidillas de la tonadilla <i>Ay Mosqueteros</i> . [Manuscrito digitalizado].....	151
<i>Figura 11.</i> Esteve, P. (1780). Seguidillas de la tonadilla <i>El quento del Prado con un Italiano</i> [Manuscrito digitalizado] .....	152
<i>Figura 12.</i> Moral, P. del (1797). Seguidillas de la tonadilla <i>El presidiario</i> [Manuscrito digitalizado].....	153
<i>Figura 13.</i> Téllez, M. (1790). <i>Un pasar de las seguidillas boleras</i> [grabado]. .....	160
<i>Figura 14.</i> Téllez, M. (1790). <i>Embotadas de las seguidillas boleras</i> [grabado]. .....	161
<i>Figura 15.</i> Goya, Francisco de (1746-1828). <i>Baile a orillas del río Manzanares</i> . [Cartón sobre tapiz] .....	162
<i>Figura 16.</i> Téllez, M. (1790). <i>Atabalillos de las seguidillas boleras</i> [grabado].....	163
<i>Figura 17.</i> Téllez, M. (1790). <i>Campanelas de las seguidillas boleras</i> [grabado]. .....	164
<i>Figura 18.</i> Téllez, M. (1790). <i>Pistolees de las seguidillas boleras</i> [grabado].....	165
<i>Figura 19.</i> Téllez, M. (1790). <i>Paseo de las seguidillas boleras</i> [grabado]. .....	169

<i>Figura 20.</i> León, J. (1801). <i>6 Seguidillas Voleras para cantar con acompañamiento de guitarra</i> [Imagen digitalizada] .....	175
<i>Figura 21.</i> El solterito (1880, 1949). [Partitura digitalizada] .....	240
<i>Figura 22.</i> El solterito y la solterita (1806, 1945) [Partitura digitalizada].....	241
<i>Figura 23.</i> El solterito (1806, 1937). [Partitura digitalizada]. .....	242
<i>Figura 24.</i> El Churripampli (1888, 1951). [Partitura digitalizada]. .....	243
<i>Figura 25.</i> Ciento cincuenta pesos...(boleras) (s.f.) [Partitura digitalizada]. .....	252
<i>Figura 26.</i> Anda Niña (chilena) (s.f.). [Partitura digitalizada]. .....	268
<i>Figura 27.</i> La Gallina (chilena) (s.f.). [Partitura digitalizada] .....	269
<i>Figura 28.</i> González, R. E. (2006). <i>El cielito lindo</i> (son huasteco). [Partitura digitalizada].	275
<i>Figura 29.</i> Soriano Fuertes, M. (1856). Las Sevillanas. Baile. [Partitura digitalizada].....	278
<i>Figura 30.</i> González, R. E. (2006). La bamba (son jarocho). [Imagen digitalizada] .....	282
<i>Figura 31.</i> El Gallo (s.f.). [Imagen digitalizada]. .....	285



## Índice de tablas

<i>Tabla 1.</i> Versos de la tonadilla <i>El pastor y la cazadora</i> (1783).....	144
<i>Tabla 2.</i> Seguidillas presentes en zarzuelas del siglo XIX .....	187
<i>Tabla 3.</i> Seguidillas presentes en óperas cómicas del siglo XIX.....	187
<i>Tabla 4.</i> Presencia de la seguidilla en los archivos de la Inquisición en México .....	248

## AGRADECIMIENTOS

*A los profesores del Posgrado de Música, de Historia y de Letras.  
A mi tutor el Mtro. Gonzalo Camacho y a los sinodales la Dra. Mariana Masera, la  
Mtra. Lizette Alegre, el Mtro. José Miguel Hernández  
y el Mtro. Alan Stark.*

*A mi hermano Saturnino, a mi familia y a Alberto por acompañarme en este proceso.  
A mis amigo/as que están lejos pero que siempre han estado tan cerca, Marina Yesa,  
Tatiana González, M<sup>a</sup> José Rueda, Miguel Ángel Castillo, Noelia García, Rocío Márquez y  
Marta Serrano.*

*Por último, agradezco a la UNAM por la beca que me otorgó para la realización de  
esta maestría, la cual fue un aporte crucial para la culminación de estos estudios.*

## PRÓLOGO

La presente tesis tiene por objetivo general realizar una aproximación a la seguidilla, desde el ámbito de la poesía, la música y la danza. Esta aproximación se ha realizado mediante el seguimiento de la misma a través de las fuentes y/o estudios que han tratado o han mencionado algún aspecto de la seguidilla. Como resultado de ello, se ha atisbado su presencia en el ámbito de la oralidad y la escritura, en el teatro y en representaciones que han acontecido fuera del mismo.

Para esta tesis, se ha concretado una temporalidad y dos espacios geográficos determinados, España y México. En el primer caso, el seguimiento de la seguidilla parte desde sus inicios, es decir, los antecedentes de la misma enmarcados en el siglo XI, aproximadamente. A pesar de la constancia de la interpretación de seguidillas en España aún en la actualidad, se ha decidido cerrar el período temporal en el siglo XIX, dada la importancia que el Nacionalismo de este período le confiere a la seguidilla. El motivo por el que también se finaliza el estudio de la seguidilla española en este siglo, se debe a que es a finales del siglo XVIII y principios del XIX, es decir, en plena efervescencia nacionalista española, el momento en que comienzan a aparecer datos sobre la representación de seguidillas en México.

En México, se ha abarcado una temporalidad que se inicia, como ya se mencionó, desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, con esporádicas menciones a períodos anteriores, hasta la actualidad.

Se ha de mencionar que en esta tesis, a pesar del hallazgo de información y datos de otros siglos y otros espacios geográficos, se concretó el estudio a los ya mencionados debido a la imposibilidad de abarcar toda la información existente en una tesis de Maestría.

Esta tesis pretende, a través de las fuentes consultadas, exponer un seguimiento de la seguidilla en los ámbitos referidos (poesía, música y baile), en la temporalidad señalada (s. XI

a la actualidad), en los espacios geográficos concretados (España y México) y en los contextos donde se vio inmersa la seguidilla (teatro y espacios externos al mismo). Seguramente, hay más información al respecto, más archivos que consultar y más fuentes que señalar, tratándose, sobre todo, de una tesis que abarca tantos aspectos. El análisis musical también ha sido un importante punto que no se ha podido incluir en esta tesis. Lamentablemente, existe una imposibilidad de profundizar en todos los aspectos anteriores en el tiempo destinado para una tesis de maestría.

Así como he comentado por qué no abordé o profundicé en más aspectos de la seguidilla, queda explicar por qué no abarqué menos. En este seguimiento de la seguidilla se detectó transformaciones de la misma. Asimismo se buscó explicar cómo y cuándo se daban dichas transformaciones. Para ello, se necesitaba exponer un largo período temporal, ya que las transformaciones se dan de manera paulatina y, a veces, no específica en un determinado período. Es decir, a veces, la seguidilla se comenzaba a transformar en un determinado siglo pero no se ultimaba o no se definía hasta el siguiente siglo. La inclusión de otro espacio geográfico es porque también me interesaba conocer cómo se daban las transformaciones de la seguidilla al contacto con otro país y con otros intérpretes. Es decir, no sólo detectar sus transformaciones de manera diacrónica sino también sincrónicamente.

## **INTRODUCCIÓN**

## Introducción

En España, durante los años 2003, 2004 y 2005, formé parte de la Asociación Folklórico-Cultural “Solera” cuya sede se ubica en Alhaurín de la Torre, Málaga. Este grupo se daba a la tarea de representar y difundir los cantos y bailes propios de la provincia malagueña y otras regiones andaluzas. Debo aclarar que, desde hace varias décadas en España, la gran mayoría de manifestaciones musicales y dancísticas regionales han desaparecido del contexto de ejecución<sup>1</sup> donde surgieron. Aunque todavía son muchas las asociaciones y grupos que se preocupan por “conservar” dichas expresiones, éstas han quedado destinadas a presentarse en festivales “folklóricos” con la intención de reunir a intérpretes con las mismas inquietudes.

En Septiembre de 2004, el grupo “Solera” fue invitado a la Feria de Honor a la Virgen de Argamasilla de Alba, en Ciudad Real, provincia perteneciente a la Comunidad de Castilla-La Mancha. En esta feria se daban cita varios grupos regionales, donde cada cual ofrecía su repertorio “autóctono”. Si bien nuestro repertorio de sevillanas, malagueñas, fandangos o tanguillos representaba la idiosincrasia andaluza, los grupos manchegos anfitriones, generalmente, presentaban las seguidillas propias de su región.

Argamasilla de Alba no sólo es famosa por sus seguidillas, sino que en ella se encuentra hoy la Casa Medrano que antaño fue la cárcel que dio prisión y encierro a Miguel de Cervantes. En esa celda, al parecer, este autor concibió y comenzó a escribir su célebre obra, *Don Quijote de La Mancha*. Según los habitantes de la zona, Argamasilla de Alba es el “...lugar de la Mancha de cuyo nombre no” quiso acordarse Cervantes cuando inicia su obra.

---

<sup>1</sup> Originalmente, muchas de estas manifestaciones se daban, sobre todo, después de las labores agrícolas, tales como la vendimia, la trilla o la siega. Solían reunirse en quinterías, a la luz del candil o del fuego, para bailar, tocar y cantar. A estas ocasiones hay que sumar otras fiestas como bodas, carnavales o romerías. Al desarrollarse el sector terciario e ir menguando el sector primario, estas fiestas y costumbres musicales fueron desapareciendo paulatinamente.

A principios del siglo XVII, Cervantes, en su *Quijote*, relata cómo alguien “...iba cantando seguidillas para entretener el trabajo del camino” (1999: II parte, Cap. XXIV). El mismo suelo que pisó Cervantes en Argamasilla de Alba y en Castilla, y donde relató en tantas aventuras de Don Quijote y Sancho Panza, seguía representando seguidillas en el siglo XXI. Las seguidillas que presencié Cervantes en la comarca manchega quizás son distintas a las que se ejecutan ahora en la misma región, pero lo interesante es que hablamos de una forma que ha seguido vigente desde entonces y que se ha estado representando durante más de cuatro siglos.

Estas referencias escritas por Cervantes en el siglo XVII, descubiertas a través del documento, y esta experiencia personal en el siglo XXI, contemplada a través de la representación en vivo, invitan a reflexionar sobre varios aspectos. Lo más atrayente, claro está, es su larga vida y permanencia. Por lo tanto, la curiosidad me llevó a conocer cómo fue su recorrido a través de los siglos, su historia: dónde se representaba, quiénes la interpretaban, por qué permaneció durante tanto tiempo y, claro está, qué era la seguidilla.

Si bien esta última pregunta fue la primera de todas, la respuesta no fue ni simple ni inmediata. Como primer acercamiento a la seguidilla, se puede definir como un tipo de canción que surge en España y cuyos inicios se remontan, aproximadamente, a finales del siglo XVI. Debido y gracias al éxito que alcanzó en el Siglo de Oro, la seguidilla adquiere una gran importancia que conlleva una gran difusión y expansión de la misma que aún perdura en nuestros días.

Su nombre es un diminutivo de la palabra “seguida”, haciendo referencia a una “continuación” o “coda” (Sage & Friedmann, 2001, p. 41). En otros casos se usaba esta designación de *seguida* para aludir el uso de dichos versos entre la *gente de la seguida*, o gente perseguida. Esto implica su destinación y su uso a personas al margen de la ley, relacionando ya dicho término a un determinado grupo social.

El elemento más identificativo de la seguidilla lo constituye su estructura poética. Esta forma consta de estrofas de cuatro versos, en los que son heptasílabos los impares y pentasílabos los pares. Su rima es asonante en los versos segundo y cuarto, y los versos impares quedan libres. Esta alusión a la cuestión estrófica es importante señalar, ya que se trata de la única forma de la poética castellana que posee esta característica tan distintiva de versos impares fluctuantes. La peculiaridad se enfatiza cuando se comprueba que esta alternancia métrica no ha sucumbido al paso del tiempo ni a los espacios geográficos en los que ha perdurado.

La estrofa de seguidilla se gestó primero en el pueblo, no estando su métrica estandarizada. Esta forma atrajo el interés de poetas del Siglo de Oro que comenzaron a traspasarla a la escritura y es en este medio donde se inician sus intentos de regularización métrica al esquema de 7 / 5 / 7 / 5, pretensión nunca totalmente ultimada. Dichos poetas y dramaturgos llevaron la forma a sus obras de teatro, espacio que la hace célebre y que facilitó la gran acogida de la seguidilla en el siglo XVII. Se inician en este período, por lo tanto, los primeros, y no últimos, intercambios entre la poesía del pueblo, que se expresaba en la oralidad, y la poesía escrita.

Pero la seguidilla no sólo es una forma poética sino que, según los datos consultados, ha sido una expresión artística que se cantaba y se bailaba desde sus inicios, aspectos éstos últimos menos abordados. Estos tres ámbitos, la poesía, la música y la danza, han estado presentes a lo largo de los siglos en España y han perdurado en distintos espacios geográficos.

Los estudios se han enfocado más a los aspectos poéticos de la seguidilla quedando éstos despojados de la importancia que también le confiere la música y la danza, y que complementan a esta expresión artística. Existe, por otro lado, cierta escasez en cuanto a estudios musicales y/o dancísticos que se centren en la seguidilla.



Por todo lo anterior, no puede entenderse la seguidilla como una composición poética aislada sino que hay que tener en cuenta que la misma estaba siendo cantada y bailada y que, por lo tanto, son estos tres ámbitos los que han ido configurando a la misma temporal y geográficamente.

La seguidilla, como poesía, como música y como danza, estaba siendo interpretada en distintos contextos de ejecución. Como ya se mencionó, esta expresión se gestó en la oralidad en un principio y se traspasó a la escritura posteriormente. Se comienza a representar en el teatro, espacio que nunca abandonó, y se proseguía interpretando seguidillas en la calle. Estos dos ejes, también van a estar presentes a lo largo de los siglos y a través de los espacios geográficos.

Otro de los cuestionamientos en esta búsqueda fue conocer si esta manifestación se dio en otros países y, por qué no, en otros continentes. Los continuos intercambios de España con sus colonias, suponían un punto de mira a la hora de indagar posibles manifestaciones culturales compartidas. Mi búsqueda me permitió encontrar evidencias de seguidillas en territorio mexicano. Así comprobé que la seguidilla no sólo ha perdurado en el tiempo durante varios siglos sino que ha estado y está presente en otros espacios geográficos.

A pesar de esta evidencia, son pocos los estudios enfocados a los intercambios culturales entre España y México. Las fronteras que el nacionalismo decimonónico implantó en Europa, salpicaron de alguna forma las manifestaciones musicales que fueron estudiadas y abarcadas dentro de unos límites geográficos determinados. Si bien en territorio hispano las miradas se han empezado a enfocar a los intercambios e influencias con el Magreb, la distancia física con América quizás haya provocado la escasez de estudios que unen tantas manifestaciones musicales compartidas, como ocurre entre España y México.

Tras el hallazgo de información sobre seguidillas en ambos países, se aprecia que ha disfrutado de una larga vida en España que se inicia con sus antecedentes sobre el siglo XI,

aproximadamente, hasta la actualidad. Asimismo, en el caso mexicano, las fuentes consultadas sitúan la presencia de la seguidilla a finales del siglo XVIII y la forma perdura hasta la actualidad. Así que esta longeva forma, también tiene una importante presencia en otro espacio geográfico.

En su largo recorrido, tanto espacial como temporal, la seguidilla no ha sido inmune a los acontecimientos sociales y culturales que la rodean. Por ello, no ha podido ser la misma siempre y ha experimentado transformaciones acorde a las necesidades que respondían.

Por todo lo anterior, cabe preguntarse: ¿cómo se dan las transformaciones de la seguidilla a través del tiempo y a través de los espacios geográficos establecidos, España y México?

### **Hipótesis**

Las transformaciones de la seguidilla se han generado a partir del continuo diálogo que ha experimentado, principalmente, entre la oralidad y la escritura, y entre el teatro y las festividades populares, lo que ha permitido su adaptación a distintas circunstancias.

Estas transformaciones se han generado en el tiempo y en los dos espacios establecidos, España y México. En el primer espacio, las transformaciones han sido detectadas en cuanto a estructura estrófica y movimientos coreográficos. En el segundo espacio, su transformación más notable es que el nombre de seguidilla desaparece pero se conserva su estructura estrófica.

### **Aproximación conceptual y metodológica**

En esta investigación se acude a la propuesta teórica de Iuri Lotman (1996) y a los planteamientos desarrollados por él mismo en el concepto de semiosfera. El autor señala que, durante mucho tiempo, se comenzó a interpretar la semiótica desde la lingüística y a aplicarla

a “objetos” que no estaban ya relacionados con esta última. Es decir, que el intercambio sígnico de las lenguas naturales, se concibieron como “modelos semióticos universales”. La asignación de semiosfera conforma, de alguna manera, una especie de hibridación entre el concepto de semió-tica y el de e-sfera. Por ello, define a la semiosfera como una esfera, es decir, un espacio cerrado en sí mismo entendido éste desde un sentido metafórico y abstracto. En este espacio “resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información.” (p. 11). Partiendo también desde la semiótica, se puede entender la semiosfera análogamente, como describe el propio Lotman (1996):

Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá el aspecto de estar constituido de distintos ladrillitos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el «gran sistema», denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico. Por el contrario, sólo la existencia de tal universo - de la semiosfera- hace realidad el acto sígnico particular. (p. 12).

En este sentido, se puede considerar un ámbito cultural como una semiosfera. Ésta tiene un carácter delimitado e individual cuyo “lenguaje” es “entendido” dentro de la propia esfera. Este carácter cerrado también se manifiesta en que la semiosfera no puede entrar en contacto con los “no textos” o con los textos alosemióticos. Para que ello ocurra, es necesario “filtros traductores” para que la semiosfera y su entorno externo entren en contacto, es decir, “traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-

semióticos”. (Lotman, 1996, p. 12). De ahí la importancia que adquiriera el concepto de frontera que funciona como un mecanismo bilingüe cuya función consiste en traducir los textos externos al lenguaje interno de la semiosfera y viceversa. (pp. 13-14).

En este trabajo también se retoma también el concepto de sistema musical propuesto por el etnomusicólogo Gonzalo Camacho (1996). La semiótica de la cultura alimenta en gran medida los planteamientos de Gonzalo Camacho, quien define sistema musical como:

Por sistema musical entendemos a un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones performativas, están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera, un gran sistema comunicativo. (p. 503).

Del mismo autor (Camacho, 2007, pp. 166- 180), se retoman los planteamientos sobre dialogismos que surgen por la incorporación de la cumbia al sistema musical de la Huasteca. Este contacto de la cultura global con la cultura local de la Huasteca, establece una relación entre las entidades semióticas. Esta interacción genera una frontera en el que una entidad se traduce a otro lenguaje al entrar en contacto con esta nueva dimensión. Como mejor explica Camacho (2007):

... la frontera es resultado del contacto de las entidades semióticas y hace posible que entren en acción distintas y complejas estrategias de traducción cultural de un código a otro, estableciendo un dispositivo dialógico, es decir, un mecanismo de intercambio de

información. Además, estimula una de las funciones del mecanismo comunicativo: la de generar nuevos textos. (pp. 167-168).

Así, el autor resalta a la cumbia Huasteca como un texto nuevo, resultado de un procedimiento dialógico entre dos entidades con “el consecuente intercambio de significados”. Las nuevas creaciones producto de este intercambio, “-consideradas textos nuevos– denominadas ahora cumbias Huastecas, se han insertado en el sistema musical de la región, estableciendo un procedimiento dialógico particular entre la música de los ámbitos *divino* y *humano*, con el consecuente intercambio de significados entre estos dos campos semióticos.” (pp. 168-169).

Este proceso de incorporación de la cumbia a las prácticas musicales de la Huasteca se puede entender como el resultado del dialogismo entre dos entidades, como son, en este caso, lo divino y lo humano, lo que genera la producción de nuevos textos que ha sido denominado por el autor, la cumbia Huasteca. Es decir, el ámbito de lo humano y de lo divino han conformado “un *paternes* estableciendo relaciones intertextuales a través de los cuales se intercambian significados” (Camacho, 2007, p. 179). A través de estas relaciones dialógicas entre lo humano y lo divino, entre una cultura global y una cultura local, este nuevo texto se presenta ahora como un todo integrado, un texto único como diría Lotman (1996, p. 19).

Este fenómeno de la cumbia huasteca que nos ofrece Camacho (2007), nos ayuda a entender las relaciones dialógicas que da como resultado la generación de nuevos textos en un plano sincrónico. Esto mismo fue lo que produjo el contacto entre América y España, al entrar en interacción los sistemas de ambas geografías y culturas.

Las prácticas musicales correspondientes a cada cultura se encuentran relacionadas entre sí configurando sistemas. Éstos, a su vez, participan de otros sistemas mayores, articulándose con otras dimensiones sociales y con los trayectos históricos que van delimitando sus transformaciones. En este sentido, el dialogismo musical entre España

y América se realizó a través de sistemas musicales y no de prácticas aisladas, independientemente de que éstas hayan sido los puntos concretos de contacto. (Gonzalo, 2010, p. 222).

Este contacto entre América y España durante varios siglos, ha conllevado el intercambio de información entre ambos espacios durante mucho tiempo, conformando la generación de un gran sistema Atlántico. Esta interacción entre la cultura española y la cultura americana ha conllevado el dinamismo de las mismas a través de la semejanza y la diferencia, factor importante para que sea posible el intercambio de información.

Cada cultura por separado es depositaria de una memoria colectiva en la que se encuentran diferentes temporalidades que compendian su transcurrir por varios siglos. Se trata de una de las funciones del texto, mostrar la “capacidad de enriquecerse ininterrumpidamente y [...] la capacidad de actualizar unos aspectos de la información depositada en él y de olvidar otros temporalmente o por completo” (Lotman, 1996, p. 54).

Así, el intercambio entre las dos culturas no sólo ha sido entre prácticas musicales sino también entre sistemas, donde cada uno posee las particularidades propias de cada espacio. Por ello, es importante estudiar el texto en el contexto y tener en cuenta todos los factores políticos, económicos y sociales, ya que no se tratan de prácticas aisladas sino que se han configurado en un contexto determinado. Los aspectos que han interactuado han sido diversos y ha conllevado el dialogismo entre varias entidades con la generación de múltiples textos.

Por ello, se hace necesario el estudio de las prácticas musicales desde un plano sincrónico y diacrónico, como expone Camacho (2011):

La música es un universo sonoro que se desplaza en el tiempo y en el espacio como parte integrante de los procesos sociales a los cuales se encuentra articulada. Su vínculo con dichos procesos está muy lejos de ser una determinación mecánica o un simple reflejo. Por el contrario, se trata de una relación compleja, que si bien se

encuentra determinada por las condiciones materiales de existencia de un momento histórico particular, también implica mediaciones, agencialidad, diálogos, traducciones, interinfluencias y contradicciones. Su complejidad radica en la multiplicidad de factores que se acoplan en cada sistema musical particular y en cada momento histórico determinado. La emergencia de su diversidad radica en los procesos que se suscitan, transforman y asimilan socialmente, en estrecho vínculo con las acciones creativas de las personas, que de manera individual, hacen posible las formas concretas de expresión y recepción musical. (p. 145).

Con base a todo lo anterior, la metodología de este trabajo se ha basado, principalmente, en la revisión de fuentes directas e indirectas para obtener información sobre seguidillas y así dar un seguimiento a la misma. En primer lugar, se hizo una síntesis y clasificación de los datos encontrados sobre la seguidilla o cualquier aspecto contextual de la misma. En un segundo momento, se revisaron las aportaciones que ofrecían cada fuente o documento. En los casos de ausencia de información, se complementó a través de fuentes indirectas y/o datos sobre el contexto.

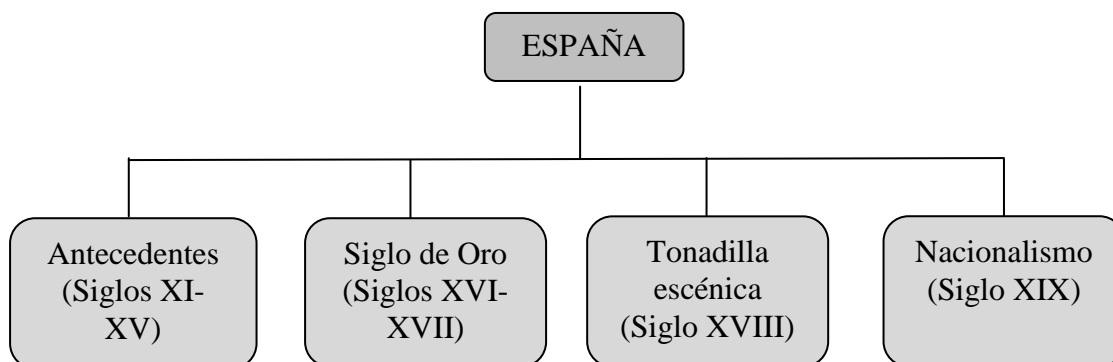
Tras la recopilación de datos, se hizo necesaria una organización de los mismos para su posterior interpretación. Para ello, se trataron dos ejes principales: un eje diacrónico y un eje sincrónico. Ambos, de alguna manera, están combinados. No existe una fragmentación entre los ejes ni una separación exhaustiva.

Se organizaron los datos conforme a períodos históricos y espacios geográficos. Debido a la magnitud de la información, lo primero que se hizo fue separarla en dos grupos: la seguidilla en España y la seguidilla en México. Una vez marcada esta división de espacios, sólo a modo de organización, se clasificó los datos por períodos conforme a las transformaciones que se percibía en la seguidilla en cuanto a poesía, música y/o baile que respondían a su contexto de ejecución.

En el caso de España, se encontraron datos de seguidillas desde el siglo XI, aproximadamente, hasta la actualidad. Debido a la magnitud de la información, se concretó un tiempo determinado que va desde el siglo XI hasta el siglo XIX, momento en que comienzan a aparecer datos referentes a la seguidilla mexicana.

Se identificaron varias concepciones de la seguidilla española dependiendo del período en cuestión y, atendiendo a las transformaciones de la seguidilla, se agruparon los datos en cuatro momentos importantes, de acuerdo al período determinado para este trabajo (del siglo XI, aproximadamente, al siglo XIX): los antecedentes, el Siglo de Oro, la tonadilla escénica y el Nacionalismo (véase *figura 1*).

*Figura 1.* Esquema sobre las fuentes analizadas en España



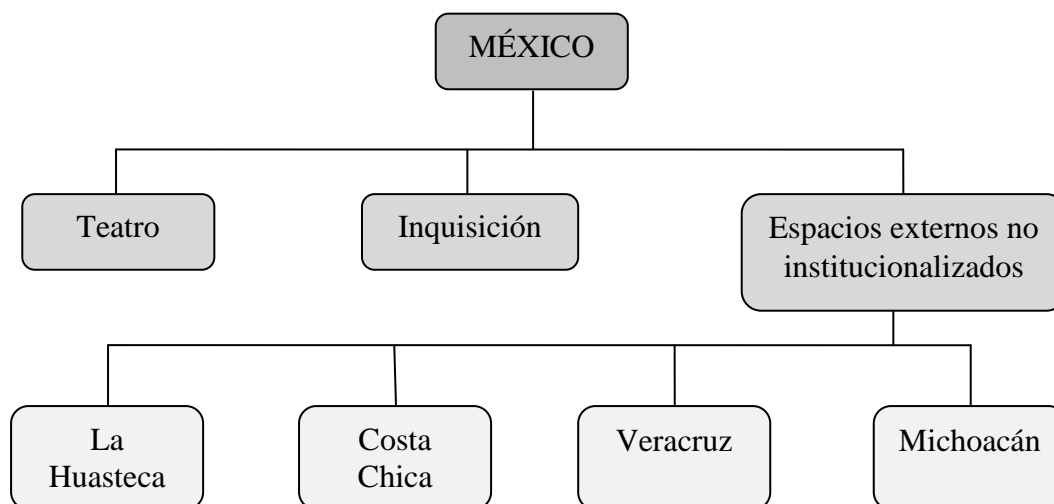
Fuente: elaboración propia

En el caso de México, la agrupación se hace por la información procedente de tres ámbitos: el Teatro, la Inquisición y los espacios externos no institucionalizados. En este último caso, los datos se clasificaron acorde a cuatro áreas geográficas: la Huasteca, Costa Chica, Veracruz y Michoacán. Al tratarse de un período histórico más breve, finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se tomó en cuenta los ámbitos que referían los datos y la información obtenida. Debido a que la información es distinta en ambos espacios, la



organización de los datos también lo fue. Se incide en señalar que esta clasificación obedece sólo a cuestiones organizativas. (Véase *figura 2*).

*Figura 2.* Esquema sobre las fuentes analizadas en México.

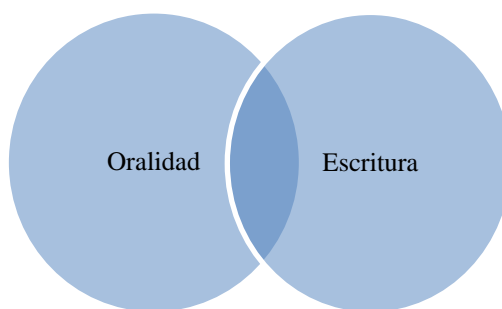


Fuente: elaboración propia.

Paralelo a lo anterior, los ejes principales para abordar el estudio de la seguidilla han oscilado en dos líneas principales.

El primero ha contemplado el intercambio dialógico entre la oralidad y la escritura (véase *figura 3*). En sus inicios la seguidilla tuvo una existencia eminentemente oral que ha perdurado hasta entonces. Ésta fue llevada a la escritura y en este medio convivió con la oralidad a lo largo del tiempo, en España y en México. Es el intercambio y reciprocidad entre la oralidad y la escritura lo que ha provocado transformaciones en la seguidilla.

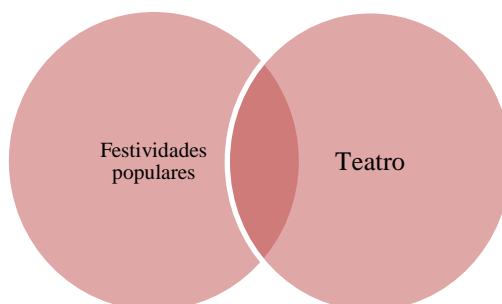
*Figura 3. Intercambio entre oralidad y escritura*



Fuente: elaboración propia.

El segundo eje ha reflejado dos espacios de ejecución: el teatro y las festividades populares (véase *figura 4*). Estos dos ámbitos van muy ligados a los anteriores, ya que, en términos generales, la oralidad está más vinculada a un medio oral de transmisión, perteneciendo la escritura a contextos como el teatro. El estudio de ambos espacios y ambos contextos es necesario abordarlos desde la mutua retroalimentación e intercambio entre ellos, no primando uno sobre otro. Este estudio ayuda a enfocar a la seguidilla en los dos contextos desde una circularidad dialógica, desbancando la preeminencia de un solo medio y apoyando la importancia que también posee el otro.

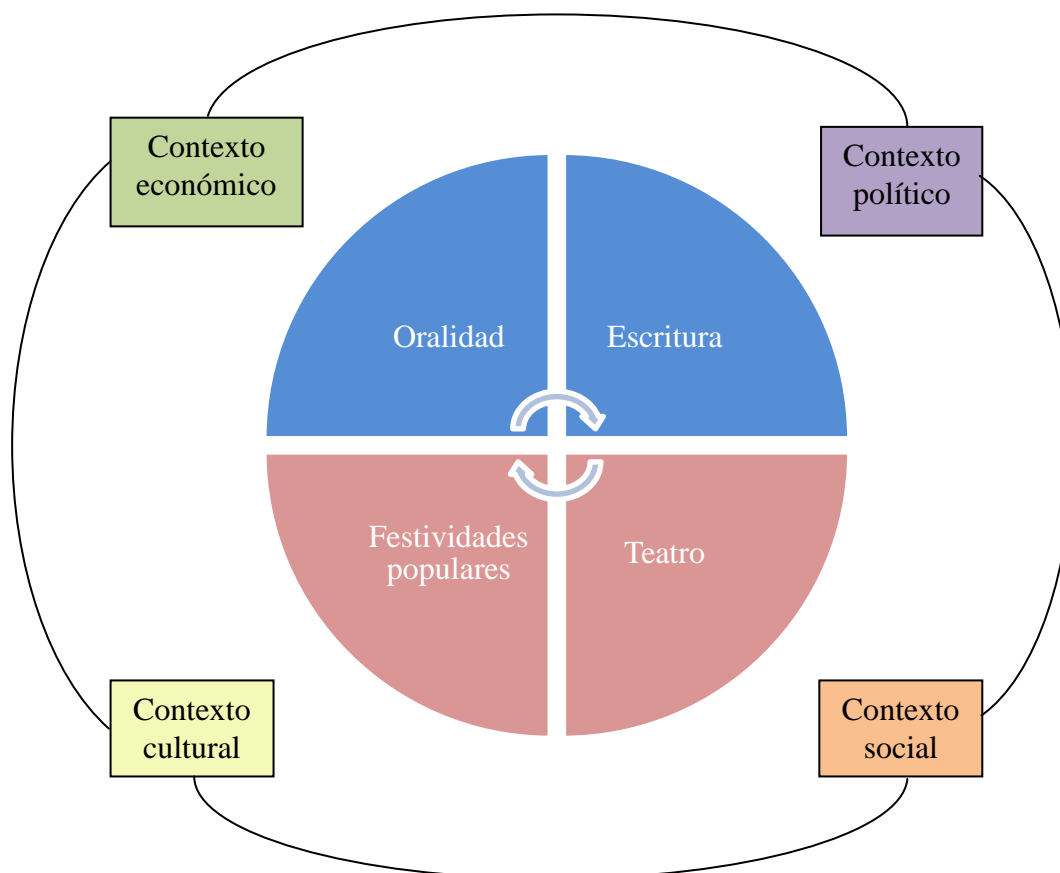
*Figura 4. Intercambio entre festividades populares y teatro.*



Fuente: elaboración propia.

Entre estos dos ejes de diálogo, existe un tercer aspecto que engloba a los anteriores. Se trata del entorno político, social, económico y cultural en que ambos contextos están conviviendo (véase *figura 5*).

*Figura 5. Intercambios con el contexto*



Fuente: elaboración propia

En ambos espacios geográficos, España y México, se pretendió exaltar tres componentes principales que conforman la seguidilla: la poesía, el baile y la música, aunque también cobra importancia un cuarto elemento que lo constituye el contexto de ejecución, de la mano del contexto social y cultural.

Tras esta necesaria separación espacial para estudiar la seguidilla y sus circunstancias, se concluye el seguimiento de la misma con una relación sincrónica de ambos espacios. Sin

perder de vista estos elementos mencionados en el apartado anterior, tales como la poesía, el baile, la música y el contexto de ejecución, se detectan las permanencias y transformaciones de la seguidilla mexicana con respecto a la española (véase *figura 6*).

*Figura 6.* Intercambio entre España y México.



Fuente: elaboración propia.

### **Justificación**

La presente investigación propone varios aspectos que justifican la importancia de su estudio dentro de la música y de la etnomusicología:

- La casi ausencia sobre el estudio de intercambios culturales que tuvieron lugar entre ambos países. Cada país, especialmente España, ha estudiado por separado sus manifestaciones culturales presuponiendo que la música acaba cuando acaba la frontera. Hay muy pocos estudios que se enfoquen al continuo diálogo y reciprocidad de las expresiones musicales que han mantenido entre ellos, a pesar de la mutua influencia entre ambos países durante casi tres siglos.
- La escasa existencia sobre estudios enfocados a una colectividad musical cuyo medio de transmisión ha sido la oralidad, principalmente. La mayoría de los estudios musicales han estado protagonizados por individualidades, por compositores, por autores protagonistas, no por la expresión musical de una comunidad. Asimismo, ya sea por la accesibilidad o

por la costumbre, han fijado sus miras a la fuente escrita, exclusivamente. Se hacen más difíciles los trabajos sobre música de transmisión oral, que no ha sido fijada en la bidimensionalidad de la partitura.

- La separación entre música, poesía y baile que ha primado en el estudio de la seguidilla. Si bien existen muchos trabajos dedicados a las cuestiones poéticas de la seguidilla, la música y el baile han estado más olvidados. La cuestión es considerar la seguidilla como una expresión compleja en la que poesía, música y baile se dan simultáneamente, intentando no fragmentar una manifestación donde los tres aspectos se nutren entre sí.

## **Objetivos**

El objetivo central de este trabajo es hacer un seguimiento de la seguidilla desde tres ámbitos: la poesía, la música y la danza. Estos tres aspectos han sido abordados teniendo en cuenta los contextos de ejecución que rodean a la misma. Para ello se revisa la bibliografía de la seguidilla en el tiempo y en dos espacios determinados, España y México. El tiempo establecido para esta tesis abarca desde el siglo XI, aproximadamente, hasta el siglo XIX, en el caso de España, y desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, hasta la actualidad, en el caso de México. En este seguimiento se han detectado cuatro transformaciones importantes de la seguidilla que han sido expuestas en este trabajo.

## **Estado de la cuestión**

Son muy escasos los estudios dedicados a la seguidilla, y los que existen se han enfocado al estudio de su dimensión poética. Ante esta notoria falta de fuentes, se ha acudido a estudios indirectos para encontrar información importante sobre el papel de la seguidilla. Si bien algunos han aportado escuetas aproximaciones, otros han sido de gran ayuda a la hora de completar la información nunca registrada.

Se ha dividido este apartado en dos secciones, cada una de ellas se centra en los países seleccionados para este trabajo: España y México.

### **La seguidilla en España.**

En el caso de España, la gran parte de los estudios dedicados a la seguidilla lo han hecho desde una perspectiva estrófica y métrica, siendo escasos los enfoques musicales y/o dancísticos.

En la indagación sobre el estudio de seguidillas en España, ya sean directas o indirectas, existen tres momentos claves donde han estado dirigidos, mayormente, los trabajos: Siglo de Oro y anterior, la tonadilla escénica y el Nacionalismo.

#### ***Siglo de Oro y anterior.***

Es mucha la información encontrada sobre este período áureo que contrasta con la poca o ninguna en los años y siglos posteriores. La mayor parte de estos trabajos están dedicados al estudio de la estructura estrófica y, hasta el momento, no se ha encontrado investigación alguna que lo haga desde una perspectiva musical y/o dancística. Esta extensa destinación de trabajos enfocados a la seguidilla en esta época, lo mismo que a otras formas poéticas, se debe a la importancia que cobra el Siglo de Oro en la historia de las letras españolas por la ingente producción literaria.

Por la importancia que adquiere estos estudios poéticos, por ser muy abundantes en datos sobre seguidillas, es necesario incluirlos en esta tesis y mencionarlos brevemente.

El primer autor que dedica un apartado al estudio de la seguidilla es Gonzalo Correas en 1626 en *Arte de la lengua castellana*. El autor define a la seguidilla como una forma estrófica que se cantaba. Enfatiza que eran interpretadas por las clases subalternas o la “gente vulgar”, como lo denomina el propio autor, que improvisaban y cantaban esta estrofa. Este estudio, enmarcado en el siglo XVII, ya vislumbra un gran difusión de la seguidilla entre la

“gente vulgar”, como él mismo menciona, y la necesidad de merecer un espacio en dicha obra.

Federico Hanssen en su artículo “La seguidilla” escrito en 1909, en *Anales de la Universidad* de Santiago de Chile, hace un riguroso estudio sobre la seguidilla desde una perspectiva poética. Además de nombrar sus antecedentes en otras expresiones poéticas como las jarchas o las cantigas, centra gran parte del análisis en las seguidillas existentes en Cancioneros y en dramaturgos y poetas del siglo XVII. De forma más resumida y descriptiva, también nombra seguidillas posteriores o la permanencia de la forma en la cueca, por ejemplo.

Otra fuente a tener en cuenta es el libro de Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, escrito en 1933. En esta obra se aborda diacrónicamente las formas poéticas de versos irregulares y, entre ellas, incluye la seguidilla. Debate sobre la gran presencia de la métrica fluctuante en la poesía española, desde el siglo XII hasta finales del XIV, donde se inicia su regularización no conseguida hasta varios siglos después. Puntualiza la gran importancia de la poesía oral en este hecho y su mutable simetría al ser llevada a la escritura. Las “formas amétricas”, como las define el propio autor, después de haber sido las dominantes en la lírica castellana, “luchan con la tendencia a las sílabas contadas”. Henríquez Ureña lo describe bélicamente, “En los comienzos del siglo XV quedan vencidas: solamente el verso del romance prolonga el conflicto hasta el siglo XVI”. (Henríquez Ureña, 1933, pp. 34-35). Ofrece un interesante análisis de la seguidilla en las canciones del siglo XVII o anteriores, y argumenta la labor de los autores del Siglo de Oro por la tendencia a la regularización que emprendieron los mismos.

Dorothy Clarke (1944) en “The Early Seguidilla” rastrea los inicios de la seguidilla en las cantigas, mostrando especial interés en las *Cantigas de Santa María*, o más comúnmente conocidas como *Cantigas de Alfonso X el Sabio*, como ejemplo más cercano a la disparidad

métrica que caracteriza a la seguidilla en su alternancia de versos pentasílabos y heptasílabos. Con ejemplos claves de estas cantigas, hace un estudio poético centrado en aspectos métricos de la forma que las emparenta y las expone como el antecedente de la seguidilla.

José María Alín (1968) en *El Cancionero español de tipo tradicional*, dedica un capítulo a la seguidilla, y la aborda desde un punto de vista poético. Pero más interés despertó su artículo “De las seguidillas a las seguidillas seriadas” (2006) en el cual analiza los primeros pliegos sueltos de inicios del siglo XVII donde la seguidilla aparecía como una forma estrófica autónoma desprovista de la función de estribillo que poseía anteriormente. Con recurrencias temáticas presentes en las seguidillas, el autor divaga sobre el carácter improvisatorio de la forma estrófica en sus años de máximo apogeo, donde la conexión o la falta de conexión temática entre las estrofas pudieron permitir o no la improvisación de los versos. De ahí que extraiga la idea de la posible interpretación de la seguidilla en la oralidad, ya desprovista de la función que cumplió en otras composiciones “mayores”. Posiblemente, como menciona el propio autor, estas seguidillas de inicios del XVII que estudia José María Alín, se improvisaban de forma inconexa y como composición independiente por las conclusiones extraídas del análisis temático de sus versos.

Otro trabajo relevante es el de Martha Bremauntz (2003), tesis en la cual estudia la seguidilla en sus inicios y en el siglo XVII. Se trata de una fuente importante para abordar el contexto de ejecución de la seguidilla en ese período, además de los antecedentes de la misma y su presencia en los cancioneros anteriores a la aparición de lo que denomina, seguidilla nueva. Este trabajo analiza la voz masculina y la voz femenina en un corpus de seguidillas del período mencionado.

Quizás merece cierta exclusividad Margit Frenk por su intensa labor, riguroso trabajo y espléndidos resultados sobre estudios de poética, sobre todo, en el medio oral. Además de su magna recopilación reflejada en los dos volúmenes del *Nuevo Corpus de la antigua lírica*



*popular hispánica, siglos XV a XVII*, ha escrito multitud de trabajos dedicados a la poesía popular medieval, renacentista y al Siglo de Oro. A través de ellos he seguido el rastro de la seguidilla y sus albores, la importancia de la cultura oral y su transformación por la penetración de una cultura escrita, el medio popular de la poesía y su relación con otro más cortesano. La autora plantea que la seguidilla ha jugado un papel importante en todos los aspectos mencionados, a la vez que, todos estos elementos contextuales, transformaron la seguidilla.

### ***Tonadilla escénica.***

El siguiente ámbito donde se menciona y se intensifica el estudio de las seguidillas, corresponde a la tonadilla escénica. En este campo, a diferencia del anterior, escasean los estudios poéticos, y se enfocan más a los aspectos musicales. Aunque, en general, existe poca información con respecto a este último ámbito. La información de la seguidilla obtenida para conformar este apartado, es resultado de los estudios indirectos que se han centrado en la tonadilla escénica y/o en el teatro español de mediados del siglo XVIII.

El autor que es obligatorio mencionar aquí es José Subirá (1933) quién plasma su interés en la tonadilla escénica. En su obra, expone los antecedentes de la tonadilla, concreta lo que significa la tonadilla misma y enumera las famosas etapas de la vida tonadillera. No sólo habla de sus obras y sus autores, sino que dedica ciertas líneas a las seguidillas que abundaban en la tonadilla escénica.

Una segunda fuente que es importante incluir, son los escritos de diferentes autores contenidos en *Paisajes sonoros en el Madrid del S. XVIII. La tonadilla escénica*, editados por Begoña Lolo (2003). Este libro aporta, además, mucho material fotográfico que incluye aspectos como la indumentaria del Madrid de la época, programaciones de teatros donde se representaban tonadillas o arquitectura del propio espacio escénico. Entre los artículos consultados que han aportado datos para este trabajo, se encuentra el de A. Amorós (2003, pp.

33-38), que de forma resumida nos expone el mundo de la tonadilla, sobre todo, en cuanto a la ideología sobre la misma que primaba en la época. También fue motivo de consulta el capítulo escrito por Germán Labrador (2003, pp. 39-47) donde comenta la música, los textos y, lo más interesante, los intérpretes de tonadillas. Sobre este último aspecto menciona cantantes de tonadillas muy conocidos de la época, anécdotas de los mismos e, incluso, la figura de la mujer tonadillera dentro y fuera del escenario. La propia Begoña Lolo (2003, pp. 15-32) en el primer capítulo del mencionado libro expone un “itinerario” diacrónico de la tonadilla, donde incluye un espacio a la seguidilla afirmando la gran importancia y éxito que cobró la misma dentro de la tonadilla. Muy interesante resulta el artículo de María José Ruiz (2003, pp. 61-71) sobre el papel de la danza dentro de la tonadilla. Así explica, entre otros aspectos, la utilización de bailes extranjeros y nacionales, su ubicación en la escena, la caracterización de los personajes a través del tipo de danza que bailaban y, claro está, dedica un espacio a las seguidillas y al bolero.

Como tercera fuente a nombrar, están los artículos editados bajo la coordinación de Joaquín Álvarez & Begoña Lolo (2008), dedicados al teatro y la música en España a finales del siglo XVIII, especialmente, a los géneros “breves”. No sólo ha sido de gran relevancia la propia historiografía del teatro breve en esta época detallada por Álvarez (pp. 13-39), sino que esta obra menciona algunos aspectos de la seguidilla en la tonadilla escénica. Entre los autores que forman parte de este trabajo, se nombra a Adela Presas (2008, pp. 149-164). Presas aporta, como novedad, el estudio de las seguidillas musicales en las tonadillas escénicas de la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque, como ella misma menciona, se trata de una “aproximación a la forma literario-musical”, donde habla de la misma desde un punto de vista más descriptivo. También ha sido relevante el artículo de Guadalupe Mera (2008, pp. 459-479) sobre los bailes de tinte más “popular” y las danzas que acontecían en los saraos aristocráticos, durante el final del siglo XVIII. Mireille Coulon (2008, pp. 289-307) se enfoca

en “la música y los sainetes” de Ramón de la Cruz. Falta mencionar el interesante escrito de Alberto Romero (2008, pp. 237-263), donde expone las imágenes costumbristas andaluzas en sainetes y tonadillas. Sus líneas ayudaron a alcanzar el panorama teatral que fructificó y afectó a gran parte de la producción de este período, donde comienza el despertar nacionalista y cuya influencia se atisba en tonadillas y sainetes.

### ***Corriente nacionalista.***

Escasean cada vez más los estudios sobre seguidillas o, por lo menos, no alcanzan la magnitud que tuvo los trabajos poéticos del siglo XVII. En el siglo XIX, lo que sí abundaron fueron las recopilaciones de los cantos populares por el temor a su desaparición. Tras esta multitud de seguidillas encontradas en este siglo, debido al carácter “recopilatorio” que persiguió la corriente nacionalista, mucha de la información se halló en estudios indirectos sobre el contexto del siglo XIX, su música o el Nacionalismo.

En cuanto al contexto histórico, social y económico del siglo XIX se puede citar al historiador Raymond Carr (1970). Éste hace un estudio de España en el siglo XIX y los primeros años del siglo XX, concretamente, hasta el final de la Guerra Civil Española. Aporta datos interesantes de este país en el período nacionalista y su diferenciación con respecto al resto de Europa.

Interesante aporte, en cuanto al contexto musical del período decimonónico, ha sido el estudio de Emilio Casares y Celsa Alonso (1995), que ofrece una panorámica del ambiente nacionalista que salpicó a la música, así como el pesimismo presente en el arte ante la acuciante crisis y la intensidad de los conflictos bélicos.

Como fuente que ubica el contexto nacionalista y romántico del siglo XIX, se cita a Gómez Amat (1988). Si bien habla poco o muy poco de la seguidilla, ayuda a la contextualización en la cual está inmersa esta forma y la influencia que pudo ejercer en ella la situación política y social.

Muchos autores del siglo XIX describieron y estudiaron su propio período, con un marcado tinte nacionalista. Ellos han aportado, a través de su propia visión del siglo en el que vivían, datos interesantes a modo de contextualización de la España decimonónica y, en algunos casos, han referido a la seguidilla, las más de las veces, como expresión propiamente española. El viajero Richard Ford (1846, 1974), con una visión meramente descriptiva, expone algunos datos sobre los bailes y músicas que encuentra en España en el XIX, siempre desde una contemplación exótica hacia las costumbres españolas. También es importante citar aquí a Castellanos de Losada (1854) con su curioso libro *Discurso histórico-arqueológico sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español*. Ya desde el propio título donde incluye la palabra “decadencia”, se atisba su visión dramática, ante, según él, la desaparición de la música y el baile español, donde figura la seguidilla. Antonio Flores (1893) también estudió su propia época y habla de las “costumbres populares” y sociales. En sus escritos menciona a la seguidilla y ayuda a modo de contextualización del período. Por último, Ramón de Mesonero (1881), ilustró en muchos artículos suyos el ambiente del Madrid de la época, destacando su tono costumbrista, una visión muy habitual de los escritores de este período. Este artículo de Mesonero (1881) es una descripción dialogada de su pasear por las calles madrileñas y en las mismas encuentra y menciona a las seguidillas.

La obra de Don Preciso (1799-1803), *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, escrita en plena efervescencia de los sentimientos nacionalistas, significa una interesantísima fuente a consultar. Además de aportar un importante corpus de letras de seguidillas, entre otras formas poéticas, en su introducción ofrece su personal opinión sobre aspectos importantes del período referente a la seguidilla, como también relata una detallada descripción de los pasos de baile. No sólo los

aspectos descriptivos ayudan en la materia dancística, sino que evocan todo un contexto de ejecución.

En el siglo XX, García-Matos (1957) en *Danzas populares de España: Castilla-La Nueva*, dedica un gran apartado a las seguidillas. Preservando el tono romántico del siglo anterior y el miedo tan característico ante la desaparición de las músicas “populares”, expone un recorrido de las seguidillas en el tiempo. Es el primero que la describe estructuralmente como forma musical, esquema que va ser retomado por muchos autores posteriores como Adela Presas (2008). Después de una introducción descriptiva, expone algunas seguidillas por localidades, nombrándolas con el apelativo que refiere a la región.

Josep Crivillé i Bargalló (1983), en el volumen 7 de *Historia de la música española* dedicado a *El folklore musical*, ofrece un apartado a las seguidillas, donde inicia un recorrido diacrónico de sus primeras apariciones. En cuanto a la música, retoma la estructura propuesta por García-Matos que, al igual que éste, se basa en descripciones generales sin un profundo análisis de la forma.

Bruno Nettl en su obra *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, de 1985, apunta fugazmente a las seguidillas como canciones de baile. Retoma de nuevo la estructura musical de García-Matos también contenida en el libro de Crivillé i Bargalló.

### **La seguidilla en México.**

En el caso de México, al igual que en España, son muy pocos los estudios dedicados a la seguidilla. Destaca, igualmente, la perspectiva poética. Ante este panorama, también se acude a estudios indirectos donde se puede apreciar datos interesantes sobre seguidillas.

Los estudios se han clasificado en dos partes, que corresponden a los ámbitos donde se constata la presencia de seguidillas, acorde a la bibliografía consultada: la tonadilla escénica y el medio oral.

### ***Tonadilla escénica.***

La mayor parte de las fuentes refieren a la tonadilla como máxima difusora de la música española en este territorio. Si bien no especifican el papel de la seguidilla, si exponen la gran presencia de esta forma. Pero, los estudios enfocados a la misma, son más escasos, al igual que en España.

Vicente Mendoza (1945) en su artículo “México aún canta seguidillas”, apunta la llegada de la seguidilla a México a finales del siglo XVIII. La seguidilla llega a dicha geografía a través de las tonadillas escénicas que se representaban en el teatro El Coliseo de la Ciudad de México. Hermana la existencia de seguidillas con las que acontecían en España, a través del teatro. Además, detalla algunos de los títulos de seguidillas que se cantaron. Hasta ahora, no se ha encontrado nada más, ni las letras de dichas seguidillas ni las posibles partituras. Así, su estudio sólo expone la presencia de las seguidillas en territorio mexicano, señalando el teatro como único medio de intercambio.

### ***Contexto oral.***

Los estudios dirigidos al medio oral de la seguidilla, muy escasos en España, han supuesto un punto importante a considerar. En los casos que se muestran a continuación, el análisis de la seguidilla se ha hecho desde un punto de vista poético, fundamentalmente. Hasta el momento, no se ha accedido a ningún estudio que señale el aspecto musical.

La tesis de Raúl E. González Hernández, sobre *La seguidilla folklórica de México* (2000) y su posterior libro basado en la tesis citada (2006), han sido una de las fuentes más consultadas. El autor revisa el estado de la seguidilla en México, iniciando su estudio con los antecedentes de la misma en España. Asimismo, realiza un amplio análisis de las seguidillas presentes en el *Cancionero Folclórico de México* (Frenk, 1985), así como la presentación de un corpus de seguidillas extraído del mismo cancionero.

Margit Frenk (1965), ya mencionada con anterioridad, ha enfatizado en el estudio de la lírica oral. En su artículo dedicado a la seguidilla, “De la seguidilla antigua a la moderna”, alude al caso mexicano. Además, la recopilación de multitud de versos y estrofas presentes en el cancionero mexicano (*CFM*), constituye un importante punto de partida para observar la presencia de la seguidilla en México.

### **Técnicas de investigación**

La obtención de datos para esta investigación se realizó mediante la revisión de fuentes documentales y bibliográficas. Dichas fuentes de información abarcaron diversos estudios y análisis de la seguidilla, y su contexto.

#### **Búsqueda documental.**

En primer lugar, se realizó una revisión bibliográfica de toda la información referente a la seguidilla en el plano musical, poético y dancístico. Asimismo, una segunda fase consistió en una consulta bibliográfica orientada hacia fuentes que ofrecieran datos sobre el contexto histórico donde se desarrolló.

Para ello, se consultaron bibliotecas, hemerotecas, archivos y recursos en líneas para recabar todos los datos necesarios para este trabajo. El material consultado se puede clasificar de la siguiente manera:

#### ***Documentación informativa.***

Este apartado hace referencia a todos los libros, artículos, archivos, diccionarios, actas, tratados o tesis que han estudiado la seguidilla o han hecho referencia a algún aspecto de la misma. Igualmente, han sido de gran importancia los estudios históricos, sociales o políticos que han ayudado a situar, de alguna forma, el contexto de ejecución.

### ***Documentación poética.***

Paralelo al anterior, y persiguiendo fines contextuales, se ha revisado un gran corpus poético de seguidillas. Esta información ha sido posible con la consulta de cancioneros poéticos y musicales, así como recopilaciones de lírica popular para buscar y analizar seguidillas, lo cual ayudó en un plano formal y temático.

### ***Documentación teatral y novelística.***

Lectura de novelas para buscar referencias de seguidilla, así como para entender el contexto de cada período. De la misma manera, se ha realizado una profunda revisión de obras teatrales para recabar información en cuanto a la forma poética y a la temática tratada en las mismas, para la aproximación a las circunstancias que se relatan.

### ***Documentación musical escrita.***

Búsqueda y clasificación de partituras, métodos de guitarra y cancioneros que ayudan al estudio de la seguidilla en el plano musical. Los títulos, los autores, las dedicatorias, las obras que las contienen, las fechas, los instrumentos o las voces usadas, ofrecen datos importantes sobre la función que la música tenía en cada momento o espacio.

### ***Registros sonoros.***

El hallazgo de registros sonoros ha sido más escaso, ya que no se encuentran éstos hasta el siglo XX. Pero ofrecen un panorama auditivo de cómo sonó la seguidilla en este período.

### ***Documentación iconográfica.***

Para completar lo anterior, es necesario incluir la localización de pinturas y grabados sobre el contexto de ejecución. En ellos la seguidilla aparece representada como danza, así que se puede conocer la indumentaria, la coreografía, los ejecutantes y los elementos que rodean la acción principal.



## Recursos de información

### Bibliotecas, hemerotecas y archivos *in situ*.

#### MÉXICO

- Biblioteca “Cuicamatini” de la Escuela Nacional de Música (UNAM)
- Biblioteca Central de la UNAM
- Biblioteca Daniel Cosío Villegas (Colegio de México)
- Biblioteca “Samuel Ramos” de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM)
- Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México (Ciudad de México)
- Hemeroteca Nacional de México (Ciudad de México)
- Archivo General de la Nación (Ciudad de México)
- Fondo Reservado del Museo Nacional de Antropología e Historia (Ciudad de México)
- Biblioteca de la Fonoteca Nacional (Ciudad de México)
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM-Centro Nacional de las Artes)

#### ESPAÑA

- Biblioteca Provincial “Cánovas del Castillo” (Málaga)
- Archivo Histórico Provincial (Málaga)
- Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada
- Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada)
- Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura

### Recursos electrónicos.

- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes  
<http://www.cervantesvirtual.com/>

- Centro Virtual Cervantes  
<http://cvc.cervantes.es/>
- Revista *Criticón*  
<http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/>
- Biblioteca Nacional de España  
<http://www.bne.es>
- Fundación Joaquín Díaz  
<http://www.funjdiaz.net/index.cfm>
- Dialnet (Universidad de La Rioja)  
<http://dialnet.unirioja.es/>
- REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias)  
<http://www.rebiun.org/>
- TRANS - Revista Transcultural de Música  
<http://www.sibetrans.com/trans/>
- Memoria de Madrid  
<http://www.memoriademadrid.es>
- Real Biblioteca. Base de datos del patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional.  
<http://realbiblioteca.patrimonionacional.es>
- Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico  
<http://bvpb.mcu.es>
- Biblioteca Virtual Universal  
[www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)
- New Grove On Line  
<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

- Biblioteca Digital UNAM  
<http://dgb.unam.mx/>
- Colección Digital de la Universidad Autónoma de Nuevo León  
<http://cd.dgb.uanl.mx>
- Revista de Literaturas Populares (UNAM-México)  
<http://www.rlp.culturaspopulares.org/>
- *Lyra minima*  
<http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/miembros.html>
- Anales de la Universidad de Chile  
<http://www.anales.uchile.cl/>
- Revista Musical Chilena (Universidad de Chile)  
<http://www.scielo.cl/music.htm>
- *Revue Hispanique: recueil consacré à l'étude des langues, des littératures de l'histoire des pays castillans, catalans, et portugais.*  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=12515>
- *Hispanic Review* (Universidad de Pennsylvania)  
<http://hr.pennpress.org/>
- Internet Archive: Digital Library of Free Books, Movies, Music & Wayback Machine  
<http://archive.org/>
- Bayerische Staatsbibliothek  
<http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00041096>
- UR Research at the University of Rochester  
<https://urresearch.rochester.edu/>

- Cancionero virtual (University of Liverpool)  
<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>
- The Bancroft Library. University of California, Berkeley (PhiloBiblon).  
[http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/index\\_es.html](http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/index_es.html)

### **Terminología utilizada**

En este apartado, se explican los términos empleados en el cuerpo de esta tesis. En primer lugar, y siguiendo los ejes metodológicos, cuando se hace referencia a la oralidad se remite a varios aspectos. Uno de ellos, es el medio expresivo de la seguidilla anterior a ser llevada a la escritura sobre el siglo XVII. Después de esta fecha, tanto en México como en España, se alude al canal de difusión de la misma exento de la plasmación en partitura. Es decir, la que es llevada a cabo a través de la memorización y la improvisación, a pesar de que ya circula una tradición escrita.

Cuando se menciona la escritura, se incide en los colectivos que emplean la misma para la distribución de letra y música. Es decir, los autores que emplean el medio escrito, previamente, para exponer sus composiciones al público.

El segundo eje metodológico, delimita el contexto institucionalizado del que no lo es. Para efectos de este trabajo, se empleará el término “institucionalizado” para hacer referencia a lo que acontece dentro del ámbito teatral. Asimismo, para los ámbitos externos al teatro, se referirá como contextos no institucionalizados. Ambos espacios no se pueden considerar separadamente, como tampoco existe una franja tajante entre las composiciones que circulaban entre un espacio y otro.

Paralelo a lo anterior, cuando se alude a las clases privilegiadas o aristocráticas, se entiende un colectivo que disfruta de posiciones económicas y estamentales favorables en la

sociedad. Así, los términos “subalterno”, “no privilegiado” o “desfavorecido” hace mención a un colectivo desprovisto de los beneficios económicos o estamentales de los anteriores.

Por último, el término de seguidilla determina tanto forma estrófica, como música o baile. Cuando aparece en singular, refiere a una ejecución en particular, lo que podría denominarse como la interpretación de una sola seguidilla, englobando la denominación tripartita. Es decir, sería una canción, con su forma estrófica, la música y el baile que le acompañe. En plural, son varias interpretaciones o la aparición de más de una seguidilla. La diferencia estriba en una cuestión cuantitativa.

### **Estructura del trabajo**

El trabajo está integrado de cuatro capítulos cuya estructura se ha determinado por la información y los datos obtenidos, siempre atendiendo a la cronología y a los dos espacios geográficos, España y México. Los tres primeros capítulos abordan la presencia de la seguidilla en España, y el cuarto, la seguidilla en México. El desequilibrio de destinación capitular a los dos territorios, se justifica por la mayor información y presencia de la seguidilla en el primer caso. Los tres primeros capítulos, abocados a España, abarcan desde el siglo XI, aproximadamente, al siglo XIX. El cuarto capítulo, reservado para el caso mexicano, se sitúa a finales del siglo XVIII, con escasas referencias al siglo XVII, hasta el siglo XIX y parte de la actualidad. Del mismo modo, cada capítulo corresponde a una transformación importante de la seguidilla, ya sea atendiendo a circunstancias temporales, ya sea por motivos geográficos.

En el primer capítulo se exponen los antecedentes de la seguidilla desde el siglo XI al XV, aproximadamente. En este apartado se aborda una aproximación a la definición de seguidilla, exponiendo las referencias más antiguas encontradas en cuanto a forma poética, musical y dancística así como los tipos de la misma de forma somera. Los antecedentes de la

seguidilla queda a título de ubicar su inicial existencia oral, en mayor medida, y las diversas vertientes poético-musicales que ensalza la complejidad en la configuración de la seguidilla. En este primer capítulo queda enmarcada la primera transformación, donde se empieza a concebir como una estrofa independiente desligada de las composiciones de las que formaba parte inicialmente.

El segundo capítulo, se enmarca en la popularización de la seguidilla en el Siglo de Oro y su difusión. Este máximo auge de la seguidilla sobre el siglo XVII, coincide con el momento de ser llevada a la escritura por célebres poetas y dramaturgos, lo que augura la segunda transformación: los primeros intentos de regularización métrica. Para justificar lo anterior, se sustenta y complementa con el espacio que ocupa en el teatro y la importancia del ámbito social donde se mueve.

Una tercera transformación de la seguidilla se perfila en el tercer capítulo. Esto coincide con los inicios del nacionalismo a finales del siglo XVIII, que depositan en la seguidilla sus caracteres más “españolistas”. La legitimación que se asienta por el hecho anterior, conlleva el surgimiento de una variante de la seguidilla: las boleras. Éstas sufren una estilización de los movimientos coreográficos, así como una utilización más frecuente de la seguidilla compuesta.

El último capítulo presenta la seguidilla en territorio mexicano. Este cambio de contexto va a implicar la cuarta y última transformación de la seguidilla. En este apartado se detallan las primeras apariciones documentales que tienen lugar al final del siglo XVIII y principios del XIX. Así, a través de los archivos teatrales e inquisitoriales, se atisba su representación en el escenario y fuera de él. Posteriores trabajos evidencian la permanencia de la seguidilla tan sólo en el medio oral y en diversas áreas determinadas. Se expondrán dichos casos y se complementarán y relacionarán con la seguidilla española.

Como último aspecto abordado en la tesis, se mencionan las discusiones como punto de reflexión sobre lo estudiado, donde se evalúan e interpretan los resultados de la investigación, así como las líneas de investigaciones abiertas, a modo de recomendaciones para futuros estudios sobre la seguidilla. La tesis termina con las conclusiones finales, apartado reservado para exponer los resultados y hallazgos obtenidos, la importancia y contribuciones de la investigación.

**CAPITULO I.**

***COPLILLAS DE LA SEGUIDA.***



Metro mágico y rico que al alma expresas  
 llameantes alegrías, penas arcanas,  
 desde los suaves labios de las princesas  
 hasta en las bocas rojas de las gitanas.

Las almas armoniosas buscan tu encanto,  
 sonora rosa métrica que ardes y brillas,  
 y España ve en tu ritmo, siente en tu canto  
 sus hembras, sus claveles, sus manzanillas.

Vibras al aire alegre como una cinta,  
 el músico te adula, te ama el poeta;  
 rueda en ti sus fogosos paisajes, pinta  
 con la audaz policromía de su paleta [...].

A tu voz en el baile crujen las faldas,  
 los piecitos hacen brotar las rosas  
 e hilan hebras de amores las Esmeraldas  
 en ruelas invisibles y misteriosas.

La andaluza hechicera, paloma arisca,  
 por ti irradia, se agita, vibra y se quiebra,  
 con el lánguido gesto de la odalisca  
 o las fascinaciones de la culebra.

Pequeña ánfora lírica de vino llena,  
 compuesto por la dulce musa Alegría  
 con uvas andaluzas, sal macarena,  
 flor y canela frescas de Andalucía [...].

Tienes toda la lira: tienes las manos  
 que acompañan las danzas y las canciones;  
 tus órganos, tus prosas, tus cantos llanos  
 y tus llantos que parten los corazones.

Ramillote de dulces trinos verbales,  
 jabalina de Diana la Cazadora,  
 ritmo que tiene el filo de cien puñales,  
 que muerde y acaricia, mata y enflora [...].

Que bajo el sol dorado de Manzanilla  
 que esta azulada concha del cielo baña,  
 polítona y triunfante, la seguidilla  
 es la flor del sonoro Pindo de España.

RUBÉN DARÍO, Elogio de la seguidilla, 1896.

## Capítulo I. *Coplillas de la seguidilla*

La primera dificultad para este trabajo fue intentar definir la seguidilla, ya que esta denominación hace referencia a una forma de verso, a la música y a la danza. Así que la primera tarea fue saber cómo los diferentes autores definían a la seguidilla. La mayor parte de las veces lo hacían desde una perspectiva poética, donde reducían a la misma a una composición estrófica sabiendo que también involucraba música y danza. No era mal inicio, ya que es un elemento importante que ha perdurado a lo largo del tiempo y ha permitido el seguimiento de la misma. La seguidilla también se cantaba y se bailaba, y las definiciones encontradas hacen referencia a estas dimensiones artísticas. El arte del sonido y la gestualidad siempre son más difíciles de concretar y describir, ya que se hizo más tardío su plasmación en la escritura mediante un acordado sistema de notación a través de figuras y signos. Se trata, de alguna manera, de la genialidad expresada en estas manifestaciones y de su condena, porque el silencio que primaba en estos dos aspectos (principalmente la música) se ha lamentado durante todo el estudio.

Lo que fue una curiosidad al principio se convirtió en una ansiosa búsqueda que llevó a recopilar una gran cantidad de información en la que se olvidó el intento de definición, ya que la complejidad de la misma significaba mucho más que la mera descripción de la seguidilla. La afluencia de datos desbordaban las definiciones dadas, su complejidad apuntaba a que toda definición sería incompleta y restringida.

Para ordenar tantos datos, se logró localizar las primeras fuentes que mencionaban a la seguidilla de algún modo, ya fuera poético, musical o dancístico. Estas primeras fuentes, las más de las veces novelescas, lejos de describir o definir a la misma, situaban un contexto de ejecución y unos intérpretes. Estas líneas que narraban ciertos contextos de ejecución, sobre todo en el caso de Miguel de Cervantes, evocaban una época tan lejana en el tiempo pero no tan distante al entendimiento, ya que las historias y situaciones que relataban estaban puestas

en boca de personajes e intérpretes que se lamentaban y se divertían, que ironizaban y criticaban situaciones adversas y geniales, cómicas y trágicas, sentimientos que el ser humano quizás nunca haya abandonado.

Entre pícaros y nobles, caballeros y escuderos, se entendió que la seguidilla no se podía explicar sin tomar en cuenta el contexto donde surgía, los versos en los que ella misma se expresaba y los intérpretes que la creaban. Finalmente, las manifestaciones artísticas de estos personajes, hablan del contexto en el que viven y mueren, en el que se enamoran y se decepcionan. Así que la primera posición que se tomó fue rechazar el estudio de la seguidilla desde un enfoque eminentemente unívoco y aproximarse a la misma desde diferentes miradas tomando en consideración su contexto, es decir, estudiar el texto en el contexto.

Lo que se presenta en el primer apartado de este trabajo son las primeras referencias de la misma, las cuales se encontraban en el campo de la poesía, de la música y del baile. La segunda temática que se expone corresponde a la inquietud que se ha tenido sobre el significado de su nombre, cuyas distinciones más bien evocan las circunstancias en las que se comienza a configurar esta expresión y los intérpretes que protagonizan su historia.

Siguiendo con la dificultad de concreción, se supuso que la seguidilla no surgió de la nada, y se sospechaba que sus inicios eran tan complejos como el propio contexto que la configuró. Así que la segunda cuestión e inquietud fue aventurar una búsqueda de las primeras huellas que podrían corresponder con esta configuración. Estas huellas se muestran en el segunda apartado de este capítulo.

Por sus características poéticas, las primeras referencias se encontraron en el campo de lo literario, es decir, aparecieron qué versos se cantaron y bailaron previamente a su conformación como tal.

Al rastrear los primeros datos de la existencia de la seguidilla en las fuentes escritas, queda al menos la idea de que su historia no se contó pero se cantó durante muchos siglos.

Fueron esos versos que cantó alguna vez una muchacha en la España musulmana, cuando decía que: “Garīdboš, ay yermanēllaš / kómkontenēr-hémewmā’lē, / sīnal-ḥabībnon bibrē’yo: ¿ad obl’ iréydemandā’re?”.<sup>2</sup> También se remontaban a los versos cantados en una España no tan musulmana y que resonaron por el Camino de Santiago a través de las Cantigas de Santa María o en las cantigas en las que suspiraba una enamorada: “Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo? / e ai Deus, se verrá cedo!”.<sup>3</sup> En esta España medieval también se lamentaba en castellano Jorge Manrique por la muerte de su padre.<sup>4</sup> Estos primeros versos, posiblemente, inauguran los antecedentes de la seguidilla en una España medieval tan compleja, musulmana y cristiana, que se expresaba en árabe, en galaico-portugués y también en castellano, donde todas se alimentaban y se transformaban.

Los datos sobre la búsqueda en los antecedentes de la seguidilla desvelaron algunas respuestas que volvían a remitir a su complejidad: todo un imbricado de manifestaciones en distintos lugares y en distintas épocas, se intercambiaron dialógicamente entre religiones, entre lenguas y entre intérpretes, para transformarse camaleónicamente a lo largo de los siglos.

Y así se plasmaron las primeras estrofas en los cancioneros durante la Reconquista<sup>5</sup> y posterior a ella<sup>6</sup>, y de descubre, a través de los mismos, el paso de la seguidilla. Primero fueron estrofas de otras composiciones mayores para después independizarse como forma completamente autónoma a finales del siglo XVI.

El objetivo de este capítulo es presentar una primera aproximación de la seguidilla y mostrar los antecedentes previos a lo que aquí se ha denominado como la primera transformación importante.

---

<sup>2</sup> Decídme, ay hermanitas, / ¿cómo contener mi mal? / Sin el amado no viviré: / ¿adónde iré a buscarlo? (Directorio de España, 2012).

<sup>3</sup> Ondas del mar de Vigo, /¿habéis visto a mi amigo? / ¡Ay, Dios!, si vendrá en seguida (Pérez, 1997, p. 22).

<sup>4</sup> Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*.

<sup>5</sup> Se denomina con este nombre al período que protagonizaron los Reyes Católicos para lograr la unificación cristiana en la Península Ibérica y que culminó con el fin de la ocupación musulmana.

<sup>6</sup> Siglos XVI y principios del XVII.

Se ha estructurado este capítulo en tres partes. En el apartado inicial se exponen las primeras referencias que se encontraron sobre seguidillas y sus significados etimológicos, los cuales ya auguran la función que ésta cumple como estrofa que “sigue” a otras coplas y en cuanto al colectivo que la interpreta. El segundo apartado lo conforman los antecedentes de la seguidilla donde se atisba su existencia eminentemente oral y los primeros pasos al ser llevada a la escritura. El fin del apartado lo marca una transformación importante en la seguidilla que es el momento en que se independiza de otras composiciones. La tercera y última parte la compone una recapitulación sobre los puntos más relevantes aquí expuestos, donde se pretende reflexionar y apuntar observaciones importantes sobre los datos encontrados.

Se ha de subrayar un aspecto importante. La seguidilla, anterior a esta primera transformación, se identifica por su alternancia métrica. Es este rasgo la huella a seguir en la seguidilla y es lo que permite rastrear los antecedentes de la misma en el medio oral. La propia configuración de la seguidilla no se puede definir ni exponer de manera específica, es un proceso complejo en la que intervienen multitud de factores desde mucho tiempo atrás. En este capítulo se pretende exponer sus posibles inicios orales bajo otras composiciones líricas.

También es importante constar que las transformaciones no empiezan y acaban de manera “completa”, ni se da de manera exacta en un determinado año o período. Las transformaciones se solapan y se complementan en el transcurso del tiempo.

A continuación, de manera más detallada y completa, se dibujan las primeras pinceladas de la seguidilla y los antecedentes previos a la configuración de esta expresión como tal, anterior a su primera transformación donde se concibe a esta forma como una composición autónoma.

## Primera aproximación a la seguidilla

### Datos sobre la definición de seguidilla

Para el acercamiento a las primeras definiciones de lo que es la seguidilla, se recurre a los primeros testimonios y evidencias de la seguidilla entendida como composición autónoma. Esto tiene lugar a finales del siglo XVI, primera transformación importante, cuando ya la seguidilla ha logrado cierta independencia de las composiciones de las que formaba parte y se le conoce y reconoce con ese nombre.

Para una primera aproximación, se puede iniciar presentando a la seguidilla como una composición poético-musical y coreográfica que surge en España a finales del siglo XVI<sup>7</sup> y alcanza su mayor auge en el siglo XVII. Esta triple acepción no se debe abandonar, al igual que cualquier aspecto histórico, social o geográfico que rodea a la citada forma.

En el año 1739, el *Diccionario de Autoridades* proporciona esta definición sobre la voz de seguidilla: “Composición métrica de cuatro pies, en que el segundo ha de ser asonante del cuarto, los cuales constan de cinco sílabas, y el primero y tercero de siete. Úsase frecuentemente en lo jocoso y satírico. Llámase así por el tañido a que se cantan, que es consecutivo y corriente” (RAE, 1739, p. 66). Si bien trata aquí la cuestión métrica y su carácter “jocos y satírico”, se retoman más adelante las últimas designaciones de la definición, en cuanto al modo de ejecución.

En cuanto a poesía se refiere, y como menciona el *Diccionario de Autoridades*, la seguidilla consta de una estrofa de cuatro versos siendo heptasílabos los impares y pentasílabos los pares. Su rima es asonante en los versos segundo y cuarto; los versos impares quedan libres.

A pesar de la anterior afirmación sobre la seguidilla en cuatro versos, se tiene constancia que en sus albores se concebía en dos versos de doce sílabas cada uno, con una

---

<sup>7</sup> Como afirma Margit Frenk: “...la moda seguidillesca brota y se expande en los años inmediatamente anteriores a 1597, quizá hacia 1595”. (Frenk, 1965, p. 493).

pequeña pausa o cesura en cada verso. Este hecho es verificado por varios autores, entre ellos una de sus máximas estudiosas Margit Frenk (2001):

Cuando, muy a fines del siglo XVI, se desató la moda de las seguidillas que se cantaban en serie, se escribían y se imprimían en dos versos largos, y luego esta escritura fue la predominante durante varias décadas [...]. Así, en dos versos, se sentían las seguidillas, incluso cuando, excepcionalmente, el verso largo se dividía con toda claridad, por la sintaxis, por el sentido, por el ritmo, en dos hemistiquios (pp. 401-402).

Esta misma aseveración es constatada por Federico Hanssen (1909) un siglo antes, cuando explica: “La distribución de la rima indica que, propiamente, los versos de siete sílabas con las de cinco forman versos largos de dos hemistiquios. I efectivamente, en los tiempos antiguos, la seguidilla podía escribirse en dos líneas” (p. 699).

Estas afirmaciones no están lejos de propósito, ya que en la versión original de Miguel de Cervantes sobre *El Quijote* (Cervantes, 1610, 1615), aparecen seguidillas escritas en dos versos, como se detallará más adelante.

El momento en que empieza a escribirse en cuatro versos, no se puede saber con exactitud, pero parece que es en el siglo XVII cuando ya aparece de este modo. En 1626, el primer estudioso de las seguidillas, Gonzalo Correas (1954), menciona este aspecto:

Casi todos escriven las seghidillas en dos versos, que viene á ser cada uno de onze ú doze sílabas: i no van a fuera de comodidad, couo adviertan i entiendan que en la sesta ó setima sílaba se an de partir i acabar dizion, i seghirse luego los adonicos enteros de zinco sílabas. Io tengo por forma mas propia i clara escrivirlas en quatro versillos, con que se conocen mexor sus quiebros i partición (p. 448).

Afirmar que es Gonzalo Correas el primero que empieza a escribir la seguidilla en cuatro versos, es demasiado imprudente. Margit Frenk (2001, p. 399) da otra hipótesis sobre

este hecho, atendiendo al momento en que esta poesía oral comienza a ser escrita. A partir de la segunda mitad del siglo XV, la poesía que había tenido una existencia exclusivamente oral, es llevada al papel o, en este caso, a los pliegos de cordel. La lírica cortesana del siglo XV se escribía en versos no muy largos y el hábito gráfico de escribir y de visualizar esta poesía en versos cortos, crea la costumbre de concebir los versos de este modo. Esta práctica va a venir acompañada de un cambio en la concepción de la poesía “popular”, la de escribirla y musicalizarla a la manera cortesana. Así, la seguidilla que en un principio había sido puesta por escrito en dos versos, pasa a hacerlo ahora en cuatro como repercusión de este hecho.

Queda claro que el siglo XVII marca el inicio de un cambio en la escritura de la seguidilla, hecho en que coinciden ambos autores. Correas en 1626 empieza a cambiar su escritura a versos más cortos y Frenk (2001) señala que “...desde el segundo tercio del siglo XVII las seguidillas se escriben siempre en cuatro versos” (p. 403).

Se puede entender en este punto otra transformación de la seguidilla que acontecerá en años posteriores, aspecto que se volverá a nombrar en el siguiente apartado. Pero volviendo a la primera transformación, está más claro que acontece a finales del siglo XVI y principios del XVII cuando irrumpe de manera extraordinaria y comienza a cultivar un éxito que no abandonará fácilmente.

El siglo XVII se convierte en el período de máximo esplendor de la seguidilla que hasta entonces había formado parte de pequeños círculos en los pueblos, campos y ciudades. Este éxito de la forma puede ser debido a que empieza a publicarse en pliegos sueltos y cancionerillos, lo que permite su mayor difusión y propagación. Otro factor a tener en cuenta es el atractivo que produce la forma a poetas jóvenes como Lope de Vega que, con su fama y reconocimiento, logrará extender la seguidilla a otros ámbitos.

El momento en el cual la seguidilla como estrofa comienza a ser cantada, no se data con exactitud, pero Henríquez Ureña (1933) escribe que “cabe pensar que el metro de



seguidilla precedió en mucho tiempo a la música y al baile que recibieron luego igual nombre y, por tanto, los versos se cantarían con varios sonos, antes de que tuvieran música propia y típica” (p. 169). Esta afirmación de Henríquez se puede considerar por un motivo. En los cancioneros anteriores a finales del siglo XVI, las seguidillas poseían una función “de complemento” a otras composiciones y la estrofa consta en las composiciones pero no el nombre de “seguidilla”. De igual modo, la música tampoco se identificaba con ese nombre todavía. Pudiera ser que, cuando se independiza y forma una composición autónoma, ya con el nombre de “seguidillas”, se le empieza asignar una “música propia y típica” reconocida por los intérpretes. Atendiendo a las partituras encontradas del siglo XVII, tituladas con el nombre de “seguidillas”, la estrofa monopoliza la composición. En cambio, la estrofa de seguidilla aparece en otras canciones, no siendo denominada con este título. Quizás sea el rasgo musical lo que la defina, ya que la estrofa se sigue usando en otras canciones. Quedaría profundizar en los pocos hallazgos musicales de este período.

En cuanto a música se refiere, se tiene una referencia indirecta que data del año 1615, la cual corresponde a Miguel de Cervantes (1999) en su *Quijote*. En esta obra se menciona que se cantaban las seguidillas: “iba cantando seguidillas para entretener el trabajo del camino; cuando llegaron a él, acababa de cantar una” (II parte, cap. XXIV).

En una novela anterior al *Quijote*, de 1613, titulada *Rinconete y Cortadillo*, hace alusión al carácter musical de la citada forma: “... Monipodio le auia rogado que cantasse algunas seguidillas de las que se vsauan” (Cervantes, 2001c: fol. 74r [82r]- 74v [82v]). Se puede añadir, por las alusiones en su novela (Cervantes, 2001a), que las seguidillas se cantaban con acompañamiento de guitarra.

De nuevo es Margit Frenk (1965) la que habla de un autor llamado Gabriel Lasso de la Vega que, en 1610, relataba la vida de un paje músico ‘glotón de las seguidillas / más verdes y coloradas’ y de dos mujeres y un muchacho que cantan en el prado ‘mucho de la seguidilla /

a lo verde y colorado' (p. 495). La mención de “a lo verde y colorado” guarda un sentido picaresco, “libres, indecentes, obscenos” (DRAE, 2001), característica que va a estar muy presente en las seguidillas en este período.

Parece que la música que acompañaba a dicha composición es casi tan antigua como la propia estrofa y que, es la música la que pudo haber servido para la memorización de la misma. En esta época, no se tienen datos suficientes para saber si la identificación de la seguidilla, procedía de la estructura métrica o si ya se identificaba una música característica.

Los estudios referidos a aspectos musicales son más bien escasos, sobre todo, en esta época. Si bien los aspectos poéticos han sido más estudiados por las constancias que dejaron sus versos, el aspecto musical ha estado más abandonado. Bien sea por la dificultad que supone el hallazgo de fuentes, bien sea porque la primacía del texto obnubilaba de alguna forma la música que le acompañaba. También, como decía Henríquez (1933), pudo haber tardado en tener “música propia y típica” (p. 169) y su configuración musical se dio posterior a los versos. Pudo ser que, anterior a su configuración, a finales del siglo XVI, aproximadamente, la seguidilla no tuvo una “música propia”. La cuestión es que es un período muy difícil de concretar en lo que a música se refiere, ya que no se ha encontrado ningún estudio que aborde este tema y son muy pocos los datos musicales que se han obtenido para sostener una afirmación posible. Sirvan estas referencias para sustentar que las seguidillas también se cantaban.

Otro aspecto muy importante, aunque también el menos estudiado, es que las seguidillas también se bailaban. A pesar de la escasez de fuentes en cuanto a la cuestión coreográfica se refiere, no por ello debe adquirir menos consideración ni desvincularlo de los anteriores.

Un dato de 1599, hace alusión a una referencia dancística. Mateo Alemán (1972), en su novela picaresca *Guzmán de Alfarache*, hace la siguiente afirmación: “Los edificios y las

máquinas de guerra se innovan cada día. Las cosas manuales van rodando [...], los juegos y danzas. Que aun hasta en lo que es música y en los cantares hallamos esto mismo, pues las seguidillas arrinconaron a la zarabanda y otras vendrán que la destruyan y caigan” (p. 316). La temprana y muy acertada afirmación de Mateo Alemán se convierte en el primer testimonio en cuanto a baile se refiere.

De nuevo es Cervantes (2001c) quien en su novela *Rinconete y Cortadillo* (1613), relata un episodio donde están cantando seguidillas y también ofrece datos de su carácter bailable: “No quiso la Cariharta passar su gusto en silencio, porque, tomando otro chapin, se metio en dança, y acompañó a las demás” (fol. 74r-74v).

Las primeras referencias de la seguidilla en cuanto a baile son más bien breves y escasas. Los estudios sobre danza en esta época escasean tanto como los musicales. Los pocos testimonios no facilitan estudios sobre el mismo y las referencias en las novelas no dejan de ser “novelescas”. Los escasos datos recogidos y el poco interés mostrado a la música y danza de este período es heredero del catolicismo imperante que apelaba a la gran importancia del texto sobre la música, donde la danza no quedaba ni siquiera considerada.

### **Etimología de la palabra**

La revisión realizada respecto a la etimología de la palabra, ha permitido identificar dos hipótesis o posturas en cuanto a la designación de la palabra *seguidilla* para este tipo de composiciones poético-musicales. Las dos hipótesis son de especial interés, ya que ambas apelan al contexto oral donde se interpretaba.

La primera hipótesis que se identifica atiende a un tipo de composición poética, donde los versos y/o estrofas se van cantando o improvisando de manera “seguida”, detrás de otras composiciones mayores. Este carácter del nombre se le confería, más bien, por su funcionalidad.

Una alusión que hace Cervantes (2001a) en su novela *El celoso extremeño*, datada en 1613, utiliza el sobrenombre “de la seguida”: “Cantó asimismo Loaysa *coplillas de la seguida*, con que acabó de echar el sello al gusto de las escuchantes, que ahincadamente pidieron al negro les dijese quién era tan milagroso músico” (fol.146v).<sup>8</sup> Esta designación a las “coplillas de la seguida” induce a pensar su función de “seguir” y una alusión ya frecuente a este tipo de “coplillas”. Quizás por el frecuente uso del término y por un apelativo en diminutivo, de *seguida* pasó a llamarse *seguidilla*.<sup>9</sup>

Esta aseveración del nombre también es confirmada en otras fuentes. En primer lugar, y como referencia más antigua encontrada, se retoma la ya citada definición que da el *Diccionario de Autoridades* (1739). Al final de la misma, alude al nombre de la seguidilla, afirmando: “Lámase así por el tañido a que se cantan, que es consecutivo y corriente”. Lo que hace pensar, nuevamente, que se cantaban éstas de manera continua y “seguida”.

Ya sea por la recurrencia a la anterior definición, ya sea por el propio nombre de “seguidilla”, Federico Hanssen (1909) vuelve a hacer alusión a esta idea de continuidad o, para calificar el acto con un verbo relacionado, de “seguir”. Lo demuestra en varios aspectos de su obra. Primero, aludiendo a las palabras de Cejador cuando afirma: ‘Fue siempre cantar algo picaresco i se dijo del “ir tras” otras coplas mayores, al modo de verso adónico i nuestros estribillos i estrambotes, que dan la ligereza al final de un ritmo más grave’ (p. 670). No es extraña esta mención, porque se sabe que en los años posteriores a 1589 la estrofa sólo aparecía en algunos cantares como estribillos y estrambotes, y no es hasta más tarde cuando dicho género se independiza. Líneas después, el autor tiene presente el hallazgo de una seguidilla antigua en un cancionero portugués y, por consiguiente, su posible influencia con el país vecino. Compara el uso de dicho vocablo con el término *seguir* de los portugueses, que hace alusión a una melodía o una estrofa que se adapta a un esquema dado. Hanssen (1909),

---

<sup>8</sup> La cursiva es mía.

<sup>9</sup> Quizás también se deba a una influencia andaluza, donde existe una preeminencia en construir diminutivos terminados en -illa.

relacionando la afirmación de Cejador con “Carolina Michaëlis, Grundriss II, 2, pág. 197 i 202, *Cancionero de Ajuda* II, pág. 661” (p. 670), añade: “Este nombre no estaría fuera de propósito, porque la seguidilla se canta, generalmente, con una melodía conocida” (p. 670). Hanssen no menciona el porqué de esta última reflexión. Hace pensar que, la estrofa de seguidilla, insertada dentro de otras composiciones, ya poseía una melodía característica que, posiblemente, posibilitaba identificar su intervención dentro de la canción. Muy contraria a la afirmación de Henríquez (1933, p. 169) que atribuye la “música propia” tras su conformación como género independiente. Son pocos las notaciones musicales de este período, quedaría profundizar en la función musical de las estrofas de seguidilla en los cancioneros anteriores a finales del XVI.

Margit Frenk (1965) tampoco pasa este tema por alto cuando afirma que “la nueva costumbre de cantar y bailar *seguidas* una serie de estrofas de contenido a menudo heterogéneo debe de haber llamado poderosamente la atención, y de las varias etimologías propuestas para la palabra *seguidilla* (también llamada *seguida*) me parece ésta la más verosímil” (p. 492). A partir de 1597 la seguidilla aparece ya como un género individualizado y es posterior a esa fecha cuando la seguidilla comienza a cantarse y bailarse en series largas, sin estar conectadas temáticamente entre ellas.

Debe ser por esta idea de ir *seguidas*, lo que lleva a Kenneth Brown (1995) a presentarlas en *series* en una edición que hace de las 240 seguidillas que contiene el *Jardí de Ramilletes* de 1635. En su concepción impera la hipótesis sobre esta primera etimología de la palabra.

Para que cobren todo su sentido y conserven su sabor, no hay que separarlas del conjunto del que formaron parte inicialmente, y a través del cual se pueden adivinar más concretamente las circunstancias que las vieron nacer: fiestas, bailes, libaciones tabernarias u otras manifestaciones de alegrías colectivas que, gracias a la flexibilidad

de este molde métrico fluctuante, podían incitar a la improvisación o, por lo menos, a una sucesión de variaciones sobre el mismo asunto, como lo sugiere la misma etimología de la palabra. (p. 8).

Este aspecto ha tenido repercusión en otros investigadores del género, como el caso de José María Alín (2006, pp. 17-41) que estudia este aspecto en profundidad. El autor analiza las *series* de seguidillas que aparecen en los primeros cancioneros. La cuestión de la improvisación también es tomada en cuenta por este investigador, a la hora de analizar las temáticas de los versos y dilucidar si éstas, efectivamente, se improvisaban o no.

Esta primera etimología alude también a sus inicios como parte de otras composiciones mayores. El mismo nombre de “seguidilla” apela a su anterior función de “seguir” a otras coplas, ocupación que ya no se hace necesaria cuando se conforma como composición independiente. Estas referencias anteriores se constatan al consultar los cancioneros anteriores a finales del siglo XVI, donde se aprecia estrofas de versos no muy definidos y fluctuantes, dentro de otras composiciones. Es decir, “siguiendo” a otras coplas.

La segunda hipótesis sobre el origen del nombre, está relacionado con los personajes que interpretaron dicho género y con el ambiente que rodearon a la seguidilla. El nombre de seguidilla, según otros datos encontrados, va a designar a la gente de la *seguida* o gente perseguida, lo cual implica su destinación y su uso a personas que viven al margen de la ley, relacionando ya dicho término a un determinado grupo social. Gonzalo Correas (1954) menciona este aspecto que, por lo particular y curioso de la cita, se expone a continuación:

...será bien dar aquí entera rrazon dellas, pues también lo merece su elegancia i agudeza: que son aparejadas y dispuestas para cualquier mote i dicho sentencioso i agudo, de burla o grave. Aunque en este tiempo se han usado más en lo burlesco i picante, como tan acomodadas a la tonada i cantar alegre de bailes y danzas, i del pandero i de la xente de la seghida i enamorada, rrufianes i sus consortes, de quienes

en particular nuevamente se les á pegado el nombre á las seghidillas. I ellos se llaman de la seghida, i de la viga, de la vida seghida i de la vida airada, porque sighen su gusto i plazer i vida libre sin lei, i su furia, i sighen i corren las cosas publicas: i aun porque son seghidos y perseghidos de la xusticia. (p. 447).

Si bien Correas se extraña de que no haya sido estudiada con anterioridad la seguidilla y enfatiza su interés en dar testimonio de la misma, no duda en atender el estudio de la forma así como a remarcar el claro estamento social que ocupa los intérpretes de la seguidilla.

...son las seghidillas poesía mui antigua, i tan manual i fazil, que las conpone la xente vulgar i las cantan, con que me admiro de que las olvidasen las artes poeticas: quizá como tan triviales, i que no pasan de una copla, no rrepararon, ó no hizieron caso dellas, por donde en mi opinión caieron en mui gran culpa, i ansi pareze que quedavan olvidadas (Correas, 1954, pp. 447-448).

Se puede responder y atender las inquietudes de Correas, si no fuera porque ya se vislumbra en sus palabras una posible respuesta. Precisamente, por formar parte del hampa y de todo lo que implica su contexto, han sido “olvidadas” de su estudio si no se puede afirmar que fueron excluidas por esto mismo. No fue hasta que atrajo la atención de poetas renombrados de la época, que la forma no pasó a ser más considerada.

Correas no es el único que menciona la pertenencia y asiduidad de este género entre las gentes pobres y sin recursos, Cervantes (2001a) lo manifiesta muy claramente en la ya nombrada novela de *El celoso extremeño*. La interesante referencia añade muchos adjetivos descalificativos a los difusores de tal “género”, además de añadir un espacio geográfico en concreto, en este caso, Sevilla:

Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio. Éstos son los hijos de vecino de cada colación, y de los más ricos della; gente baldía, atildada y meliflua, de la cual y de su traje y manera de vivir,

de su condición y de las leyes que guardan entre sí, había mucho que decir; pero por buenos respetos se deja [...] Pues, ¿qué diré de lo que ellas sintieron cuando le oyeron tocar el Pésame dello y acabar con el endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España? No quedó vieja por bailar, ni moza que no se hiciese pedazos, todo a la sorda y con silencio extraño, poniendo centinelas y espías que avisasen si el viejo despertaba. Cantó asimismo Loaysa coplillas de la seguida, con que acabó de echar el sello al gusto de las escuchantes, que ahincadamente pidieron al negro les dijese quién era tan milagroso músico. El negro les dijo que era un pobre mendigante: el más galán y gentil hombre que había en toda la pobrería de Sevilla (fol. 146v).

Esta última aseveración podría explicar su carácter pícaro y rufianesco, propio de creadores y creadoras que viven “al margen de la ley” y, no por casualidad, desconsideradas y menospreciadas por el poder, ya que sus letras podrían explicar mejor que nadie la verdadera realidad que la época representaba.

### **Características y tipos de seguidilla**

En el siglo XVII, como ya se detallará posteriormente, se inician los anhelos a cierta simetría métrica y que conllevará la conformación de la seguidilla en 7+5-7+5. Se considera el elemento más identificativo de la forma.

Dependiendo del autor a consultar, se observan distintas clasificaciones de la seguidilla, obedeciendo a su forma o a su temática. Incluso, en algunos casos, esta categorización ha sido encauzada por ambos caminos a la vez.

Este trabajo se va a inclinar por una tipificación de la seguidilla aludiendo a su forma estrófica, por constituir un elemento de unidad y que da identidad a la misma. Además, se considera a la estrofa un ámbito interesante en el momento de detectar transformaciones. Para el caso particular de esta tesis, se exponen tres tipos de seguidillas elegidas de acuerdo a las necesidades de este trabajo, ya que serán nombradas con posterioridad.



***La seguidilla simple***

Consta de cuatro versos, en los que el primero y el tercero son heptasílabos sin rima, y el segundo y el cuarto son pentasílabos con rima asonante. Se clarifica en el siguiente ejemplo:

Como flores de almendro	7 -
Fueron mis bienes,	5 a
Que nacieron temprano	7 -
Para perderse.	5 a

(NC, 2594).

***La seguidilla compuesta***

La seguidilla compuesta es una seguidilla simple a la que se le ha añadido una estrofa de tres versos que obedece al esquema métrico de 5 / 7 / 5. También se le denomina seguidilla con estribillo musical, cuya función última cumpliría los tres versos finales.

Los ricos avarientos	7 -
Son como cardos,	5 a
Que a ninguno aprovechan	7 -
Sino enterrados.	5 a
Todo dinero	5 b
Es redondo por causa	7 -
Que es rodadero.	5 b

(NC, 2645 B).

Magis (1969) en su triple estudio poético, hermana España y México, evidenciando su rasgo común: “abundan textos, conocidos en México y en España bajo la forma de seguidillas compuestas, de los cuales en la Argentina sólo circula la seguidilla simple” (p. 491).

Según Torner (1966), en España este tipo de seguidilla compuesta predomina sobre todo en Andalucía,

Ni una sola vez aparece la *seguidilla* de siete versos referida a regiones del norte. Esta forma es casi desconocida por los pueblos de la parte superior de España... y muy poco frecuente en la Alta Castilla, abunda en Andalucía y adquiere allí su máxima belleza expresiva (p. 51).

Este tipo de seguidilla se puede encontrar también en México (Frenk, 1965, p. 496), cuyo ejemplo más inmediato se encuentra en la zona de la Huasteca con el “Cielito lindo”. De hecho, se han encontrado muchos ejemplos de seguidillas compuestas en la zona citada.

Una jarra dorada	7 -
Voy a comprarte,	5 a
Para que tomes agua [cielito lindo]	7 -
Al acostarte,	5 a
Jarra bonita,	5 b
Para que tomes agua [cielito lindo]	7 -
Con tu boquita.	5 b

(CFM, 652).

### ***La seguidilla en Eco***

Este tipo de seguidilla tiene la peculiaridad de añadir ciertos sonidos al final del tercer verso, consiguiendo un efecto de eco a la vez que un tono ingenioso y burlón producto de tal juego de palabras y sonidos.

Esta seguidilla ya existía en el XVII y Gonzalo Correas (1954) ya inaugura su estudio y definición: “Una grazia muy elegante se á inventado en las seghidillas, que es hazer eco en el terzero verso, sacando de la ultima dizion otra menor de otra sinificazion á propósito ó disparando en lo que se esperava” (p. 451).

Este efecto del eco, tiene dos funciones según Bremauntz (2003): “1) acentuar y reiterar la rima en el tercer verso, que es donde se presenta, aumentando generalmente dos sílabas a las siete originales, 2) dar un giro semántico frecuentemente inesperado e ingenioso de carácter humorístico” (p. 24).

Se han encontrado ejemplos de este tipo de seguidilla en el *Cancionero de la Sablonara*, del siglo XVII, y en el *Nuevo Corpus* (Frenk, 2003). Se exponen los siguientes ejemplos:

De tu vista celoso	¿Cómo quieres, morena,
Paso mi vida,	amor constante,
Que me dan mil enojos <i>ojos</i>	si tú de las mujeres <i>eres</i>
Que a tantos miran.	La más mudable?
(NC, 2565).	(NC, 2569).

### **Antecedentes de la seguidilla**

Para rastrear en la poesía escrita los primeros indicios de lo que pudo haber desembocado en la forma que luego se conocerá como seguidilla, se debe tener en cuenta muchos aspectos de la misma.

No se puede olvidar que, en un primer momento, se trata de una poesía cantada y bailada que se creaba, se interpretaba y se difundía de forma oral. Partiendo de este hecho, hay que considerar que sus mecanismos de permanencia y propagación son muy distintos a cómo ocurre en la escritura. La colectividad difundía sus canciones mediante la memorización y la improvisación, y su lógica no radicaba en la “conservación” mediante la escritura. Todos conocían y sabían de memoria sus canciones y no imperaba esa necesidad.

Esta poesía y música oral, hay que recordar, solía circular en culturas subalternas, en las que van a predominar una temática y una estética determinada. El modo de expresión de

dichas clases nada privilegiadas va a ser la picaresca, el humor y la crítica contra el mundo que les ha tocado habitar y que, paradójicamente, le da la espalda. Es una voz que se pronuncia contra la norma existente que, por no ser nada comedida ni ajustada a los cánones de círculos que corrieron mejor suerte, va a ser “olvidada” por los estudiosos como ya lo hizo notar Gonzalo Correas.

Por consiguiente, las características principales de la seguidilla recaen directamente en elementos que la emparentan con la tradición oral y con todo el marco histórico y social que rodean esta forma de transmisión de la cultura. Son estos mismos rasgos los que han sido tenidos en cuenta a la hora de buscar referencias y vestigios que la hermanen con la poesía escrita de épocas anteriores.

#### **Antecedentes en las jarchas**

El antecedente más remoto que se conoce de la seguidilla se encuentra en unos pequeños versos que se colocaban al final de las *muwashahas* y que reciben el nombre de jarchas.<sup>10</sup> Esta forma poética-musical va a hacer su aparición en el año 900, aproximadamente, y su existencia va a durar varios siglos. Su composición va a estar a cargo de poetas hispanoárabes e hispanohebreos que habitaban Al-Andalus en dicha época.

En cuanto a la constitución formal del poema, la mayoría de las *muwashahas* constaban de seis versos, en los que los dos primeros recibían el nombre de *markaz*, o estribillo en castellano; los siguientes tres versos se denominaban *agsam*, o mudanza en nuestra lengua; y el último verso era la vuelta o *simt* (Alín, 1968, pp. 17-19). La última de todas las vueltas era la jarcha, que tenía la función de indicar que el poema había concluido. Estas cancioncillas se caracterizaban por una irregularidad métrica, formadas por estrofas de versos impares fluctuantes.

---

<sup>10</sup> En árabe significa “salida”.

En cuanto a la lengua usada en las jarchas, estaban compuestas en árabe “vulgar” con vocablos aljamiados para diferenciarlo de la *muwashaha*, que estaba escrito en árabe clásico con la idea de crear el contraste con la anterior.

Como menciona Bremauntz (2003), y para completar con lo anterior, los elementos de la jarcha que remiten a lo que sería la seguidilla del siglo XVII es “la alternancia de versos largos y breves, todos de arte menor, en una estrofa de cuatro versos” (p. 10). Esto se comprueba a continuación con el siguiente ejemplo:

Des cand mieo çidiello véned  
 ;tan buona al-bixara!,  
 como rayo de sol yéxed  
 en Wad-al-Hijara (Pérez, 1997, p. 15).

Otro carácter que la emparenta con las seguidillas es la presencia de la voz femenina, es la mujer la que habla, como alude Sánchez Romeralo (1969): “casi todas están puestas en boca de una muchacha” (p. 348).

Si bien se han conservado muchas estrofas de jarchas de la época, no se conoce la música que las acompañaba.

### **Antecedentes en las cantigas**

Más lejana en el espacio pero no tanto en el tiempo, se halla otra forma que induce a pensar en una posible influencia en la seguidilla. Las cantigas galaico-portuguesas de los siglos XII, XIII y XIV, va a significar otro punto de mira para rastrear las similitudes con la forma aquí estudiada.

Coincidiendo con varios autores que han analizado este antecedente de la seguidilla, uno de los recursos comunes que mencionan y que la hace heredera de las cantigas es el empleo de la ley de Mussafia. Este recurso consiste en violar una de las normas de medida de

los versos de la poesía castellana, que es la de añadir una sílaba si el verso en cuestión acaba en palabra aguda.

Especial mención merece las *Cantigas de Santa María* o más comúnmente conocidas como las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*, por la sospecha que fueron escritas bajo su mano, no sin dudar de la ayuda o colaboración de miembros de su corte. Pastor (1993) se detiene en esta obra y afirma la afinidad con la seguidilla en la alternancia de versos largos y breves, como comenta a continuación:

...las *Cantigas de Santa María* son una muestra de diversos tipos de versificación, entre los cuales se distinguen algunas cuartetas, cabezas de glosas, que presentan ciertos rasgos comunes a lo que será la *seguidilla*, principalmente en cuanto a la alternancia de versos largos y breves:

Quen a festa et o dia

Da mui gloriosa

Quisier guardar, todavía

See - ll' – a piadosa.

Cantiga CXCV. (p. 14).

Anteriormente, en 1944, Dorothy Clarke hace un estudio, *The Early Seguidilla*, indicando y sosteniendo esta misma hipótesis sobre la relación de las *Cantigas de Alfonso X* con nuestra estrofa (Clarke, 1944, pp.211-222).

Es importante hacer notar aquí, que la doble influencia que se acaba de mencionar, representan dos espacios geográficos distintos y dos momentos históricos diferentes, pero que confluyeron y convivieron ambas formas en varios siglos y, se puede deducir que, en algunos espacios. Jarchas y cantigas, a pesar de estar respondiendo a espacios religiosos diferentes, comparten muchas similitudes de forma y de contenido. Por lo que ambas formas no estuvieron tan alejadas.

Todo ello induce a pensar la continua influencia y retroalimentación que más de una corriente ha llegado a configurar y a moldear a lo largo de los siglos lo que, en el siglo XVII, se convertirá en una de las formas más usadas y consideradas en la literatura española.

### **Antecedentes castellanos**

Ante la llegada de los Reyes Católicos y el fin de la ocupación musulmana, se va a ir configurando una poesía que no es más que el resultado de la confluencia de muchas tradiciones y la clara representación de que la cultura oral puede mantener elementos y hacerlos perdurar durante años o siglos. Si bien hay aspectos que desaparecen, otros permanecen inmutables y latentes, por lo que es necesario hablar de procesos de transformación acaecidos por cambios en los elementos sociales, económicos o históricos que rodeen a la forma.

Para definir lo que podría significar la conformación de la poesía castellana, se debe tener en cuenta los múltiples factores que van a hacer posible este fenómeno. La diversidad de encuentros culturales en dicho espacio geográfico, va a dar como fruto esta poesía renacentista que debe ser analizada a la luz de todos estos intercambios literarios, musicales y dancísticos. Prueba de ello es la declaración de Pastor (1993):

En la poesía castellana, especialmente en la poesía de los cancioneros de los siglos XV y XVI, se encuentran mezcladas de manera asombrosa la tradición clásica, la tradición provenzal, la tradición provenzal cribada por la poesía gallego-portuguesa, algunos rasgos árabes, y la influencia italiana de Dante, cuyo *Dolce stil nuovo* aprovecha Petrarca, además del arte de los trovadores. También aparece la influencia de Italia, que pasa a los catalanes Ausias March y Jordi de San Jordi, cuya influencia se hace sentir en Garcilaso, aunque por supuesto, éste conocía de manera directa y profunda la obra de Petrarca. (pp. 18-19).

No sólo hay que resaltar la correlación entre las diversas culturas que han compartido el mismo suelo, sino que esta reciprocidad se traslada a distintos ámbitos y sectores de la población. Por un lado, el propio diálogo que empieza a darse entre una poesía “del pueblo”, marginada y desvalorizada, y la poesía “clásica”, más escolástica y cortesana, cuyos elementos van a diferir de los anteriores. Por otro lado, también es importante mencionar la influencia que esta poesía “popular” ejerce en la poesía de carácter divino y viceversa. Continuos intercambios que enriquecerán la forma a la vez que harán más interesante el estudio de la misma.

Es muy probable que antes de la configuración de la seguidilla, le anteceda otras formas poéticas castellanas que guarden aún vestigios o similitudes con las anteriores. Se corrobora este hecho con un ejemplo que se da en el siglo XV y con un autor que las hace célebres, el poeta español Jorge Manrique (1440-1479). En sus *Coplas a la muerte de su padre*, el autor usa versos de ocho y cuatro sílabas, dando una sensación de disparidad rítmica lo que, posiblemente, le haya dado el nombre de *coplas de pie quebrado*. De nuevo es el ritmo *quebrado* de la forma, lo que hace emparentarlas con la seguidilla, por su alternancia de versos largos y breves.

No sólo Jorge Manrique cultiva esta forma sino que, como ejemplifica Pastor (1993), también otros autores hacen uso de la misma. Esto se comprueba en un ejemplo que la investigadora expone sobre el marqués de Santillana:

Recuérdate de mi vida,  
Pues que viste  
Mi partir e despedida  
Ser tan triste (p. 17).

Fernando de Rojas (1470-1541) en su obra de *La Celestina*, también hace uso de la alternancia de versos largos y breves con la canción de Melibea:



La media noche es pasada

Y no viene

Sabedme si hay otra amada

Que lo detiene (Pastor, 1993, p. 18).

La poesía del siglo XV y principios del XVI, está llena de ejemplos en los que su métrica alterna versos largos y no tan largos. Pareciera el escenario ideal para el surgimiento de una nueva forma que, a finales del siglo XVI, va a desplegarse en forma de seguidilla.

Los cancioneros de estos siglos muestran ejemplos claros de los primeros pasos y ejemplos de la forma que se estudia.

### *Las primeras seguidillas en los Cancioneros*

Para continuar ejemplificando sobre los antecedentes de la seguidilla en la poesía castellana, es imprescindible acudir a los Cancioneros para tener una idea de la presencia de esta forma y de los precedentes de la misma entre las poesías registradas en dichas colecciones.

Muchos de estos cancioneros no aparecen con la música que le acompañaba, por lo que no se puede saber sus melodías ni sus ritmos, pero la pertenencia a los mismos habla de su carácter cantable. Es a partir de finales del siglo XV y principios del XVI donde se halla las primeras notaciones musicales.

Estas primeras estrofas de seguidillas forman parte de otras composiciones mayores y son muchos los estudiosos que han detectado estos primeros versos como estrofas de seguidillas que se independizarán con posterioridad. Para ello, después de revisar los trabajos sobre la seguidilla en los cancioneros anterior al siglo XVII, aquí se hará una exposición de los principales ejemplos encontrados por los autores que se citan a continuación.

Considerado como el primer ejemplo de seguidilla, se remite a una composición del siglo XV en gallego-portugués que, precisamente, es una seguidilla de siete versos. Se

encuentra en el *Cancionero de Lang*, I, nr. 55 cuyo autor es don Pedro, Infante de Portugal (Hanssen, 1909, p. 726).

Eu tenno vountade

D' Amor me partir,

E tal en verdade

Nunca o servir.

De m' ir é razón

Sen aver galardón

De minna sennor.

El primer testimonio que se encuentra en castellano de lo que se puede considerar la primera seguidilla, se debe a Juan Álvarez Gato (1430-1496) en su *Cancionero*<sup>11</sup> del mismo nombre (Álvarez, c. 1500). Se aprecia en él los primeros pasos de poetas cortesanos que tornaron la vista a la poesía del pueblo y se interesaban en las letras que circulaban entre ellos, componiendo éste gran cantidad de poemas amatorios vueltos a lo divino. Este método del *contrafactum* religioso estaba muy extendido en toda Europa, siendo uno de los requisitos que la poesía en la que se basara estuviera muy extendida en el “vulgo”. Se puede sospechar aquí este método como idea evangelizadora, aprovechando el éxito que cultivaba esta poesía del pueblo para atraerlo a motivaciones divinas. Se muestra, primero, el poema de Álvarez Gato (c. 1500, núm. 78, fol. 63r.) que, según él, se encuentra “enderezado a lo espiritual” y, a su lado, la poesía de la cual se basó (Bremauntz, 2003, pp. 12-13):

---

<sup>11</sup> El original se encuentra en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid. La Descripción codicológica es MH2: CsXV I: 543-579. Ms. C.14.9 / 5535, *Obras de Juan Álvarez Gato*, c. 1500 (106). Este poema se encuentra digitalizado en el Cancionero virtual en [ID 3140 T 3141] MH2-78 (63r). Consultado en University of Liverpool (2013b). También se ha revisado la edición de Álvarez (1901, LXXVIII, p. 160).

Quita allá, que no quiero,	Quita allá, que no quiero,
Mundo enemigo;	mozuelo Rodrigo;
Quita allá, que no quiero	quita allá, que no quiero
Pendencias contigo.	Que huelgues conmigo.

Posiblemente contemporáneo al *Cancionero de Álvarez Gato*, se encuentra otra supuesta seguidilla (Bremauntz, 2003, p.13) en el *Cancionero de Herberay des Essart*,<sup>12</sup> compuesto en la corte napolitana,<sup>13</sup> aproximadamente, sobre el año 1463. Se trata de la núm. 16.

Ojos de la mi señora  
 ¿y vos qué avedes?  
 ¿por qué vos abaxades  
 Cuando me veedes?

(NC 367)

Se alude ahora a un ejemplo contenido en el *Cancionero musical de la Colombina*<sup>14</sup> (c. 1495, 92v). Dicho cancionero contiene 90 canciones, de las cuales hay 7 composiciones musicales sin texto. La mayoría de ellas están en castellano, 74 para ser exactos, 13 en latín, 2 en francés, y una en castellano y latín (Deyermond, 2001, p. 18). El siguiente ejemplo es expuesto por Bremauntz (2003, p. 13) como seguidilla. Se trata de la núm. 86 y pertenece a un fragmento de una composición de Juan de Triana.

<sup>12</sup> El original se encuentra en British Library de Londres, la descripción codicológica es LB2: CsXV I: 276-358. Ms. Add. 33.382, *Cancionero de Herberay*. c.1465 (202). Este Cancionero se encuentra digitalizado en el Cancionero Virtual: [ID2147- 2164] LB2. Consultado en University of Liverpool (20013a), aunque no aparece la núm. 16.

<sup>13</sup> El hecho que aparezca una seguidilla en la corte napolitana, se puede deber a Alfonso V de Aragón (1396-1458), que reinó Nápoles durante los años 1442 al 1458, lugar donde residió y finalmente murió.

<sup>14</sup> El original se encuentra en la Catedral Metropolitana de Sevilla, Biblioteca Capitular y Colombina, MS 7-1-28, *Cancionero musical de la Colombina*, c. 1495 (116). Este fragmento se encuentra digitalizado en el Cancionero virtual: [ID4348 S 3528] SV1-86 (92v). Consultado en University of Liverpool (20013c).

Cúlpame mezquina,  
 Porque vos amé.  
 Pues aunque más digan,  
 Non lo dejaré.

Los siguientes ejemplos de posibles seguidillas encontrados, merecen una especial mención por la abundancia y controversia que ha brotado en algunos de sus autores. Además que contiene un corpus bastante considerable, se trata de nada menos que de 458 canciones, y se sospecha que 90 más se han extraviado. La gran mayoría son castellanas, pero también hay latinas o italianas (Deyermond, 2010, p. 19). El *Cancionero musical de Palacio*<sup>15</sup> (Barbieri, 1890), compilado a comienzos del siglo XVI, contiene un ejemplo de lo que Bremauntz (2003, pp. 15-16) considera una forma de seguidilla, se trata de la número 132 con música de Diego Fernández:

De ser malcasada  
 No lo niego yo;  
 Cautivo se vea  
 Quien me cautivó (Barbieri, 1890, p. 97).

Henríquez Ureña (1933, pp. 164-169) se detiene más en este Cancionero y menciona hasta doce posibles ejemplos de seguidillas (núms. 48, 115, 153, 162, 378, 389, 400, 404, 412, 420, 434 y 449), además de otra especie de seguidilla de Luis Milán, ubicado en los preliminares, donde se encuentra el índice “original” pero que “no existe, por falta de las hojas correspondientes” (Barbieri, 1890, p. 49): “Quitad, el caballero / los ojos de mí, / no me miréis así” (Barbieri, 1890, p. 54).

---

<sup>15</sup> El original de este *Cancionero Musical*, recopilado entre el siglo XV e inicios del siglo XVI, se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid [MS II 1335]. Se ha consultado en la edición de Barbieri (1890).

El *Cancionero de Upsala*,<sup>16</sup> contiene 48 canciones castellanas, cuatro en catalán y dos en portugués, recogidas en Valencia entre los años 1520 y 1530 (Deyermond, 2001, p. 19). En este cancionero musical, aparece un ejemplo de seguidilla según nuestro ya varias veces mencionado estudioso, Henríquez Ureña (1933). Se trata de la número 49 y el autor las expone en versos largos. Fue puesto en música por Nicolás Gombert (Mitjana, 1909, p. 56):

Dezidle al caballero que non se quexe,

Que yo le doy mi fe, que non la dexe.

Dezilde al caballero, cuerpo garrido,

Que non se quexe en ascondido,

Que yo le doy mi fe, que non la dexe (Mitjana, 1909, p. 36).

Hasta ahora se ha referido a la seguidilla formando parte de los cancioneros o de compilaciones más heterogéneas y variadas. Aparecen sueltas o formando parte de otra composición, sobre todo como estribillo. Tal es el caso de los ejemplos de seguidillas que se han enumerado anteriormente. Se debe esperar un poco para ver surgir a la seguidilla como género independiente, y esto parece que ocurre cuando la seguidilla empieza a ser cantada y bailada en series más largas, en las que se van encadenando unas con otras, a pesar de su desconexión temática. Dicho fenómeno tuvo lugar en los inicios del siglo XVII, momento culmen de dicha forma.

En los ejemplos siguientes se muestra la primera transformación, donde ya se independiza y se empieza a configurar como una composición autónoma. En los cuatro ejemplos de cancionerillos que se exponen, la forma protagoniza la total aparición en los mismos.

El primero data del año 1597 y se publica lo que se considera el primer pliego suelto que contiene una tirada completa de seguidillas, se trata del “Qvarto / Quaderno de va / rios

---

<sup>16</sup> El original de este Cancionero, también conocido como *Cancionero del duque de Calabria* o *Cancionero de Venecia* (1556), se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Uppsala, en Suecia. Se ha consultado la edición de Mitjana (1909).

Romances los mas modernos / que hasta hoy se han can- / tado”. El segundo data de un año después, 1598, impreso en la ciudad de Valencia, al igual que el anterior, y se denomina el “Segvndo / Quaderno de va / rios romances...” (Frenk, 1965, pp. 491-492). Unos años después, en 1601, en la misma ciudad, aparecerán otros dos pliegos sueltos. El *Septimo cuaderno* recoge veintinueve ejemplos y aparecerá bajo el epígrafe de “Seguidillas modernas”; el *Segundo cuaderno* consta de cuarenta y nueve y en su subtítulo se puede leer “Seguidillas modernas al trato que hoy se usa” (Alín, 2010, pp. 17-18). El hecho de aparecer la seguidilla como parte del título, argumenta un cambio en la concepción de la misma, pero tanto la estrofa como el nombre ya eran conocidos:

La estrofa, en efecto, tenía una larga y vieja ascendencia; y el nombre tampoco era nuevo, pues lo había utilizado Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española* (Salamanca, 1592), cuyo capítulo LII titula ‘De las seguidillas’. Ciertamente es que lo que Rengifo llama seguidillas tiene poco que ver, salvo en la métrica, con las ahora llamadas ‘seguidillas modernas’. Estas son, como ya he dicho, cantares independientes; las de Rengifo son estrofas de composiciones mayores. (Alín, 2006, p. 18).

No sólo es el nombre en el título lo relevante sino la consideración de “nuevas” que lo acompaña. Por la referencia de Alín (2006), se sabe que fue bautizado con ese adjetivo para diferenciarla de las anteriores, que estribaba en la pertenencia o no a otras composiciones mayores. Con esta primera transformación a finales del siglo XVI se sabe que se independiza y se convierte en una composición totalmente autónoma a la que se le designó con el nombre de “seguidillas nuevas”.

## Recapitulación

Esta primera aproximación que se ha ofrecido en este capítulo refiere a la seguidilla desde tres ámbitos: la poesía, la música y el baile. Además, se añade un cuarto ámbito que corresponde al contexto de ejecución que evidencia la propia etimología de la palabra “seguidilla”. Las diferentes aproximaciones a la seguidilla en estos ámbitos, conforman un campo significativo en torno a dicha expresión. Dichas aproximaciones reflejan directa o indirectamente datos interesantes en torno a la misma.

La mayor parte de la información, como ya se ha expuesto, proviene del primer ámbito: la poesía. Este registro supone un importante testimonio. Su estructura estrófica ha constituido un elemento de unidad importante que ha permitido su localización. La abundancia de testimonios “versísticos” refleja esta predilección en la seguidilla por conservar sus letras, que quizás se debió a la necesidad de conocer sus contenidos. En este sentido, la música no inquietaba tanto, o era tan conocida, que posiblemente aquí esté una de las razones por las cuales no hay muchas referencias a esta expresión artística.

No se conoce ninguna notación musical anterior al siglo XVI sobre los inicios de la seguidilla. Las alusiones presuponen su carácter cantable y las novelas las describen musicalmente. El interés por el “registro” musical fue posterior a las letras. Los cancioneros con manuscritos musicales a partir del siglo XVI, poseen líneas melódicas acompañando a las pequeñas estrofas anteriores a la seguidilla. Hay que esperar hasta el siglo XVII para encontrar una pieza musical completa con el nombre de seguidilla.

Los datos y los estudios que no se encontraron sobre la seguidilla como expresión musical en el período que se expone en este capítulo, manifiesta un hecho relevante. Posiblemente, como ya se enunció, la seguidilla anterior a conformar una composición autónoma, no poseía claramente una “música propia y típica”. Su función “de complemento”

a otras composiciones no le permitieron una emancipación musical y un reconocimiento como tal por parte de los mismos intérpretes de seguidilla.

Mucho menor es el interés al carácterailable de la seguidilla en este momento. Si bien se tiene evidencias de que se bailaba, los estudios consultados no han volcado el interés en este período. Es una fecha muy temprana, sin duda, pero la falta de fuentes constata la poca atención a una manifestación oral, vinculada a colectivos “marginales”, donde la corporalidad siempre ha jugado un aspecto negativo para el catolicismo que se estaba imponiendo en España.

Siguiendo con la propuesta que se expuso sobre la seguidilla como composición musical, quizás tampoco existía una configuración dancística. Su supeditación a otras “coplas mayores” no le permitió, tampoco, una emancipación dancística ni unos pasos coreográficos definidos que fueran siendo identificados como seguidilla.

En cuanto al cuarto ámbito, el contexto de ejecución, las dos hipótesis etimológicas identificadas apelan a las características que ofrece el ambiente donde surgió. La existencia de la seguidilla en sus inicios estuvo enmarcada en la oralidad, primordial y casi exclusivamente. La lógica de la oralidad nos remite a la etimología, donde con una misma palabra designa varias “cosas” enmarcadas en el mismo contexto oral: sus intérpretes “de la seguida” y su carácter improvisatorio, además de su caracterización poética.

La vinculación de la seguidilla a las clases subalternas explica el poco interés de los estudiosos en dedicarse a dicha manifestación, aunque sí desde un enfoque poético. Esa relación a las clases desfavorecidas evidencia, también, su pertenencia a la oralidad en su carácter improvisatorio, mecanismo de interpretación más propio de este colectivo. La recurrencia, anterior a finales del siglo XVI, a dicha estrofa para “seguir” a otras coplas quizás explique la desconexión temática de la que hablaba Frenk (1965), cuando la seguidilla aparece como “un género individualizado” a finales del siglo XVI: “Este aparece propiamente



cuando las seguidillas se comienzan a cantar y a bailar no ya sueltas (o glosadas), sino en series más largas, en que se suceden una a la otra sin necesaria conexión temática o expresiva” (p. 492).

Esta permanencia a la oralidad también se reconoce en varios elementos que se han considerado como más identificativos de la seguidilla y de sus antecedentes más inmediatos:

- Lo que más llama la atención de la seguidilla es su irregularidad métrica, el aspecto que se ha tenido más en cuenta a la hora de rastrear sus antecedentes. En sus albores, esta forma va a poseer una medida no acordada ni fijada de antemano, que va a fluctuar entre versos octosílabos, heptasílabos, hexasílabos, pentasílabos e, incluso, tetrasílabos, antes de ser fijada sobre el siglo XVII a la estructura métrica que hoy conocemos de 7 / 5 / 7 / 5. Esta métrica irregular tan característica de la seguidilla, es muy identificativa de esta forma, ya que se trata de la única estrofa, en la actualidad, que conserva dicha alternancia. Esta peculiaridad confiere un atractivo particular: ofrece la premisa y el testigo directo del carácter tan irregular que tuvo la lírica castellana anterior a la escritura. Mucho más interesante resulta el rastreo hacia sus albores, donde en diferentes lenguas, lugares y temporalidades se encuentra esto mismo. La alternancia métrica era propia de una cultura oral de transmisión que se daba en la Península Ibérica desde las jarchas o las cantigas, hasta donde se sabe. Lo atrayente del caso, es que esta alternancia nunca sucumbió y perduró, en este caso, con el nombre de seguidilla.
- Se trata de composiciones breves, de estrofas con pocos versos y de versos no muy largos, otro rasgo que encauzaría directamente con su herencia predominantemente oral.
- El uso de la rima asonante, elemento éste más propio de un sistema oral de transmisión en contraposición a la rima consonante más afín a la poesía de ambientes cortesanos.

- Abunda la presencia de la voz femenina propia de la canción de mujer, un elemento fundamental a la vez que olvidado en la sociedad del momento. “La literatura popular le concede lo que la vida le niega: presencia, relieve y, ante todo, voz” (Frenk, 1994: 22). Es esa voz la que da salida y expresión a un sector que va a ver muy lejana su presencia en la poesía y la música escrita.<sup>17</sup> Aspecto interesante y de especial mención, puesto que en la lírica cortesana la mujer sólo aparece como objeto y no como sujeto que habla. Margit Frenk (1992) enfatiza este espacio de la mujer en la canción popular: “Las canciones de mujer medievales están negándole a los varones de la aristocracia su pretensión de ser los únicos poseedores de la palabra y los dueños absolutos del deseo” (p. 50). Ello se puede apreciar en muchos ejemplos, como en el siguiente, donde se aprecia una de las labores de la mujer campesina, cuidar del ganado (Masera, 2001, p. 59):

Aunque soi morena,  
Blanca io nascí:  
Guardando el ganado,  
La color perdí.

(NC, 139)

Otro tema recurrente e interesante es el de la malcasada o el anhelo de no estarlo:

De ser malcasada	¡Desdichada, mal hadada,
No lo niego yo;	peor casada!
¡Cativo se vea	¡Mi marido no tiene nada,
Quien me cativó!	Nada, nada!

(NC, 224).

(NC, 234 bis)

<sup>17</sup> Un estudio muy interesante sobre este tema se puede encontrar en Mariana Masera (2001), *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona, Azul.

Son muchos los versos sobre lírica popular en voz femenina, que expresan sus desgracias y sus amores, sus deseos y sus tragedias, que vislumbran el contexto en el que viven o en el que están sujetas.

- La temática. En la poesía oral se trata el asunto del amor de modo picaresco, erótico y lúdico; es un amor casi siempre satisfecho. Se sirve de un lenguaje sencillo y directo para tal fin. Al contrario, en la tradición escrita el amor cortés es manifestado comedidamente, siempre atravesado por el filtro de la razón. Es un amor insatisfecho y, por ello, casi siempre implica sufrimiento (Masera, 2001, pp. 10-11).

Esta permanencia en la oralidad se dio tímidamente en un principio. Ya con el nombre de seguidilla, se recurría a ella para intercalarla entre “otras coplas mayores”, pero bien es sabido de su conocimiento por parte de toda una colectividad de la época.

Los factores que favorecieron a la exclusividad de la seguidilla como forma independiente, no se puede saber con exactitud. Su traspaso a la escritura a finales del siglo XVI ofrece un testimonio directo de este cambio de concepción. Anterior a esta fecha, la inclusión de la misma en otras composiciones, como estribillos, por ejemplo, indica su uso en la oralidad de la misma forma.

A finales del XVI y principios del siglo XVII, cuando la seguidilla aparece en los cancioneros de forma autónoma, vislumbra pistas sobre la concepción de la misma en el medio oral. Si esto ocurrió en la escritura, es porque fue imitado de la oralidad. Se puede imaginar que también pudo ser a la inversa. Los escritores decidieron desligarla de otras composiciones y esto fue copiado por las clases subalternas, posteriormente. La línea que separa ambos medios es difusa y el diálogo que circula entre oralidad y escritura también. Es justo, en este diálogo, donde se dan las diferentes transformaciones.

El inicio del XVII marca un cambio en la concepción de la seguidilla, y se puede afirmar que a partir de este momento ésta alcanza gran popularidad, por la llegada de sus

intérpretes a los círculos urbanos. Su traspaso a la escritura le confiere legitimidad y la transforma, empezando a “merecer” el espacio que la oralidad no le permitía.

Esta falta de datos en sus inicios hace pensar en lo que mencionaba Correas (1954) sobre su interpretación entre la gente “vulgar”. Esta pertenencia a las clases desfavorecidas no despertaba el interés a los estudiosos, concepción que cambia cuando se traspasa a la escritura a finales del siglo XVI. Por otro lado, los propios mecanismos de la oralidad que permanecían anterior a esta fecha, no requerían de la escritura, ya que se trataba de manifestaciones aprendidas y aprehendidas en la memoria de sus intérpretes.

La mayor parte de los testimonios que llegan sobre estas expresiones orales, son a través de lo escrito donde, en algún momento, fueron plasmadas. Esta traslación de la oralidad a la escritura, va a implicar transformaciones e intercambio entre ambos medios. Pero no se debe olvidar que en la escritura se perpetuarán los ideales de la cultura hegemónica.

Este primer capítulo ayuda a exponer la complejidad de configuración de la misma y los múltiples contextos en que transcurre. Desde los datos encontrados se detecta su primera transformación y desde lo que nunca se localizó se deduce la falta de atención a la misma debido al colectivo que la interpretó.

**CAPITULO II.**

**LA SEGUIDILLA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL**

Hasta que el pueblo las canta,  
las coplas, coplas son,  
y cuando las canta el pueblo  
ya nadie sabe el autor.

Tal es la gloria, Guillén,  
de los que escriben cantares  
oír decir a la gente  
que no las ha escrito nadie.

Procura tú que tus coplas  
vayan al pueblo a parar,  
aunque dejen de ser tuyas  
para ser de los demás.

Que al fundir el corazón,  
en el alma popular,  
lo que se pierde de nombre  
se gana de eternidad.

MANUEL MACHADO (1874-1947), *La copla*.

## Capítulo II. La seguidilla en el Siglo de Oro español

Si bien las seguidillas anteriores al siglo XVII cumplían una función más bien “secundaria”, al aparecer como composición autónoma a finales del siglo XVI, su suerte comienza a invertirse y la creación de seguidillas se dispara a una velocidad imparable, que justifican el gran acopio de composiciones que no se ha parado de encontrar.

El Siglo de Oro español también lo fue para la seguidilla. La búsqueda de seguidillas se desbordó en este siglo dando cuenta que el fenómeno “seguidillesco” fue muy copioso, y que su recapitulación y análisis estaba demandando una atención que podía no tener fin. Por la necesidad de avanzar en otros períodos y en otro ámbito geográfico, y la sujeción a un tiempo académico que sí tenía fin, terminó por abatir el tiempo que necesitaba, muy contraria a la destinación que requerían.

Este sinfín de seguidillas también estaba desvelando un aspecto muy importante de la misma. La moda que desató esta composición resultaba peculiar a la vez que paradójica. Por ello, la pregunta queda clara y justificada, ¿qué despertó tal efervescencia “seguidillesca” en la sociedad del momento? Y, de nuevo, se vuelve al contexto. Lejos de saber cuántas seguidillas podía seguir encontrando, la curiosidad se encauzó por conocer el contexto de ejecución. Este siglo presencia una gran crisis económica y social que encontró en la manifestación artística la “catarsis” adecuada para solventar la difícil situación en la que vivía y sobrevivía la población.

La búsqueda para responder a la pregunta anterior, llevó a investigar su contexto que, a la vez que trágico, resultaba expresado de forma tan cómica y burlesca, que llama la atención por sus letras y sus obras de teatro. Si bien se tuvieron que buscar datos sobre la situación social y económica de este siglo, también se recurrió a sus novelas y a sus entremeses.

La moda “seguidillesca” estaba muy presente en los ambientes marginales que tan numerosos llegaron a ser en esta España en decadencia. Mucho se podía deducir de la presencia que tuvieron estas seguidillas entre las clases subalternas, mismas que frecuentaron poetas renombrados del denominado Siglo de Oro.

La escritura poética de este siglo sigue registrando composiciones “seguidillescas” en constante diálogo con la oralidad, lo que iniciará una nueva transformación. Su música empieza a plasmarse en los cancioneros en menor proporción que la poesía, debido, quizás, a su ya conformación como manifestación autónoma. Es de prever también un continuo intercambio con la oralidad. En cuanto a la danza, no se encontró información directa en cuanto a su interpretación en estos contextos marginales, ni estudios enfocados en otro contexto.

El auge de estas seguidillas por este colectivo fue tal, que llegaron al teatro casi al mismo tiempo que llegan sus creadores e intérpretes pero, ahora, como espectadores. Los dramaturgos se vieron influenciados por todo este raudal poético, musical y dancístico y, de alguna forma, se “compadecieron” y se “sensibilizaron” con personas que ahora convertían en personajes, para inmortalizar sus vivencias en obras teatrales.

Será en el teatro donde alcance un gran auge, justificado por la ya gran acogida que existía fuera del mismo. En la calle y en el teatro, las seguidillas conviven por la misma época. Estos dos “límites”, estos dos ámbitos, comienzan a acercarse. El teatro es el espacio que facilita esta proximidad. En él coinciden y conviven aristócratas y plebeyos, los portadores de la escritura y los que se expresan en la oralidad, y los agentes de intercambio. Músicos y poetas, que desarrollan la escritura, experimentan una atracción curiosa hacia otras formas de expresión en contextos orales. Es así que empiezan a frecuentarlos y a plasmar sobre el papel lo que sus ojos y oídos contemplan en la calle, en el barrio, en las festividades de la ciudad.



Este Siglo también fue dorado por otros motivos. Se da un intercambio muy fuerte entre lo oral y lo escrito, entre las clases favorecidas y las subalternas, en el teatro y en la calle. En el primero reían por las mismas ironías que encerraban una cómica desgracia. Cuando acababa la obra “teatral”, no dejaba de acontecer la vida “teatral” fuera del mismo, donde la crisis económica acuciaba a todos, con la diferencia de los que la pagaban y los que la exigían.

De nuevo, el protagonismo en cuanto a información teatral de seguidillas en este período, es de la poesía. Se revela por la gran cantidad de letras y versos que dejaron plasmados sus poetas y dramaturgos. Pero el interés en este capítulo se va a centrar en el contexto teatral, lugar de encuentro de poetas, dramaturgos, aristócratas y plebeyos. Más concretamente, en los “géneros menores”, espacio reservado para la mayor parte de las expresiones más “populares”. Será también en este teatro y será en las obras destinadas al mismo, donde se regularice la métrica de la seguidilla, derivado de ese intercambio dialógico entre lo “popular”, que había predominado en la oralidad con una métrica más irregular, y lo que se empezaba a plasmar en la escritura, donde imperaba cierta “lógica” de regularización métrica.

Sin olvidar este contexto teatral, a través del texto no dialogado, se puede deducir la función que la música y las seguidillas cumplían en el mismo. Los estudios sobre la música de este período escasean a favor de los poéticos ya que, no se puede olvidar, este siglo de Oro, fue un siglo “de letras”.

En el contexto teatral se ha tenido un poco más de suerte con la danza, donde ya se encuentran algunas descripciones de la misma en cuanto a la función o a la “vigilancia” que tenía en el teatro. Aunque escasean de nuevo los estudios dancísticos a favor de los poéticos, los argumentos teatrales desvelan algunas pistas sobre lo que el baile representaba. Algunos estudios y datos indirectos sobre el baile ayudan a “imaginar” el papel que desempeñaba.

Lo que sí queda claro es que la seguidilla convive en el teatro y en la calle por la misma época, pero será su recurrente utilización por parte de la escritura lo que implique transformaciones de la forma estrófica. Comienza ahora lo que se ha considerado su segunda transformación y que se ha basado en señalar las pretensiones de regularización métrica que surgen en este siglo y que nunca serán ultimadas completamente.

Tras lo que se ha considerado su primera transformación hacia la seguidilla “nueva”, ya desligada de su pertenencia a otras composiciones, se sucede una segunda transformación como consecuencia de la primera. Posiblemente, no se sucedió una a otra sino que se interpolaron en algún momento.

El objetivo de este capítulo es mostrar lo que se considera la segunda transformación importante de la seguidilla, debido al intercambio tan incesante entre lo oral y lo escrito, y situar el contexto social y teatral donde se difundió.

En un primer apartado se va a exponer el contexto económico y social donde proliferó la seguidilla en ambientes más desfavorecidos, y las circunstancias que rodearon a sus intérpretes.

Un segundo apartado explica el intercambio que se dio entre la oralidad y la escritura, entre éstos intérpretes “orales” y los poetas que se expresaban en versos de seguidilla, de acuerdo a los datos obtenidos en cuanto a la poesía, la música y, mucho más escaso, la danza. Esto conlleva la segunda transformación importante de la seguidilla que se establecerá, sobre todo, en cuanto a estructura métrica.

El tercer apartado está destinado al teatro, espacio donde los tres ámbitos (poesía, música y danza) quedan reflejados y vuelven a coincidir. A través de los datos obtenidos en las obras teatrales, sobre todo entremeses, se puede conocer la función que tenía la seguidilla poética, musical y dancística en los escenarios teatrales.

Un cuarto y último apartado refleja las conclusiones obtenidas de este capítulo a modo de recapitulación del mismo.

### **Contexto económico-social de la seguidilla**

Resulta curioso y revelador el hecho de que el momento de máximo esplendor de la seguidilla coincide con un período de fuerte crisis y decadencia en España. Este país comenzará a experimentar su gran declive económico en el panorama mundial, a la vez que ve florecer uno de los momentos más brillantes de su historia en las letras y las artes.

Tales dificultades ya se estaban acuciando anteriormente debido a la crisis demográfica que supuso la expulsión de judíos y moriscos. Por su ausencia se perdieron gran parte de las industrias que este sector desarrollaba y que caracterizaba el comercio y la economía de la Península.<sup>18</sup> Las empresas bélicas de los monarcas dentro y fuera del país y sus continuas bancarrotas, contribuyeron a la cada vez más lejana recuperación económica.

Era de esperar que el siglo XVII estuviera caracterizado por una fuerte crisis política y económica, misma que se pretendía resolver y reducir con la llegada de oro y otros metales que los colonizadores extraían de América para suplir la deuda externa: “el metal precioso de América llega a España sólo para volver a salir” (Frenk, 2007, p. 25). El endeudamiento de una mala gestión en la política exterior, no ayuda a menguar la situación.

La inflación y las penurias económicas castigan a las ya desfavorecidas clases sociales. El hambre y las pestes producen una reducción de la población de un 25%. La búsqueda de subsistencia en las ciudades, provoca un influjo de la población que migra del campo para buscar mejor suerte, la misma que no será encontrada. Decae la agricultura, el comercio y la industria, y la mala gestión financiera se desvincula del panorama europeo que ve nacer el inicio del capitalismo.

---

<sup>18</sup> Sobre este tema, recomiendo consultar a Antonio Domínguez Ortiz (1985), *Historia de los moriscos. Vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Alianza.

Ante tal situación, cabe esperar la reacción más inverosímil que se puede esperar, que el poder de las clases dominantes endurezca y reduzca aún más los pocos privilegios de los sectores más desfavorecidos. “El creciente descontento se maneja con la represión y, más sutilmente, con una manipulación ideológica que intenta –y logra en buena medida– homogeneizar las conciencias bajo el signo de la mentalidad dominante” (Frenk, 2007, p. 26).

Esta postura dominante, propia de una monarquía absolutista, va a provocar una gran estratificación social, por lo que el siglo XVII español va a estar caracterizado por sectores sociales muy diferenciados entre sí. “En la historia del mundo pocas sociedades han acumulado tantas desigualdades en unos espacios tan restringidos como la España del Siglo de Oro” (Bennassar, 2001, p. 172). En el eslabón más alto de la pirámide, la nobleza y el clero va a constituir el sector más privilegiado. Le va a seguir una clase media aburguesada y, por debajo de éstos, los miembros del ejército. Conforme se desciende en la cadena se halla a los campesinos y la plebe, y en el eslabón más bajo de la sociedad se localiza a la gente del hampa y germanía, en cuyo seno va a encontrar acomodo la seguidilla.

Como refiere Díaz-Plaja (1994), en contraste a este clima de malestar social, la aristocracia se enriquece y comienza una lucha y competencia por la ostentación de sus riquezas, en un intento de ocultar o eclipsar los fracasos que provocaron y de los que ellos también formaron parte. Esta disputa real a la vez que ridícula, incrementará las carencias y penurias de una clase cada vez más empobrecida (pp. 27-30).

En una sociedad que ve con recelo y rechazo el trabajo manual, las clases subalternas se caracterizaron por un halo de vagabundez que va a identificar esta vida del hampa. Según Pfandl (1942), este sector está conformado por mendigos, pregoneros, mozos de mulas, traficantes, buhoneros, inválidos, arrieros, titiriteros, músicos ambulantes y prestigiadores, taberneros, cortadores, figoneros, esbirros, verdugos, rufianes, alcahuetas, prostitutas,

fulleros, bandidos y salteadores (pp. 119-120). Van a conformar un sector bastante numeroso e importante de la sociedad, en la que ve crecer en número sus integrantes.

No es casualidad en esta época la proliferación de la novela picaresca, que constituye el verdadero testimonio de un incremento de hijos huérfanos e ilegítimos que buscan en la treta y el engaño el único medio de subsistencia. *El Lazarillo de Tormes*, *El Buscón* de Quevedo, *Guzmán de Alfarache* de Alemán o *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, conforman algunos ejemplos sobre la existencia de estos jóvenes pícaros.

A esta vida del hampa se van a sumar gitanos, moriscos y negros, perseguidos y hostigados por el intento de una *limpieza de sangre*.<sup>19</sup> A pesar del continuo rechazo que van a sufrir en la sociedad de la época, van a compartir espacio con este sector tan marginado como ellos. No sin ser contemplados con un halo de exotismo y singularidad que será reflejado por Cervantes en su novela *La Gitanilla* (1614), en su intento de inmortalizar el ideal femenino. En esta novela aparece la alusión de las seguidillas a los gitanos, a través del personaje de Preciosa, la protagonista: “Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas, y çarabandas, y de otros versos, especialmente de romances, que los cantaua con especial donayre”. (Cervantes, 2001, fol. 1r). También negros y moriscos conformarán personajes y protagonistas de numerosos entremeses y novelas del Siglo de Oro. Prueba de ello se constata en el entremés de Simón Aguado, *Los negros* (Granada, 1602) y se ejemplifican sus dotes artísticas en el siguiente diálogo:

MUJER

Señor, señor, si viédes cual viene vuestro negro, ques la mejor cosa del mundo y todos los negros del lugar acompañando la boda.

---

<sup>19</sup> Se hace referencia a los estatutos de *limpieza de sangre* que trataban de discriminar y perseguir a descendientes de judíos, moriscos o penitenciarios a la Inquisición. Se aplicó, aproximadamente, del siglo XV al XIX. Se basaban en la idea de que la presencia biológica en la sangre del individuo podía evidenciar su pertenencia o no a la fe cristiana. Si la sangre estaba “limpia” ligaba al individuo plenamente al catolicismo. Su constancia era exigida al ciudadano a la hora de ocupar algún cargo institucional, ya que debía probar su ascendencia exclusivamente cristiana, es decir, su “limpieza de sangre”.

RUBIO

¿Qué traen acompañamiento?

MUJER

Es la mejor cosa que habéis visto.

*Van entrando todos los negros que puedan en orden, danzando la zarabanda, con tamboriles y sonajas y dan una vuelta al teatro.* (Espinosa, 1977, pp. 179-191).

En un eslabón más bajo si cabe, se encontraban los perseguidos por la justicia por asesinato, hurto, robo o venganzas cometidas por cuenta ajena; por engaños, trapacerías y crímenes ejecutados por cuenta propia; los asaltadores de caminos, bandoleros, bandidos o los condenados a galeras. Se incluyen seguidillas sobre esta última temática mencionada, puesta en boca de una mujer:

Galeritas de España,

Parad los remos,

Para que descanse

Mi amado preso.

(NC, 2294).

Los mi amoritos

k'a galeras van,

si ellos me kieren,

K'aká volverán.

(NC, 2295).

Todo este colectivo que en sus relaciones y acciones eran identificados por el uso de un lenguaje de *germanía*, encontraron en burdeles y tabernas alguno de sus centros de operaciones, en una sociedad que veía crecer en sus cárceles el número de sus condenados.

Estos grupos y sectores constituirán el auténtico “peligro” de la sociedad aristocrática, mismo que ellos habían agravado, por considerarse el verdadero brotar de lo prohibido y lo vedado, convirtiéndose en la indiscutible representación de lo que la sociedad acallaba y ocultaba. Este colectivo formó lugares de encuentro y reunión, como mejor explica Defourneaux (1983) aludiendo a los *mentideros*:

Lugares de reunión de los vagos y los curiosos [...]. La gente se congrega allí para conocer las últimas noticias de la corte y de la villa, para discutir las novedades literarias, el mérito de los actores y las actrices y por supuesto para criticar al gobierno [...]. Es en efecto en los mentideros donde se forja la opinión pública, y las críticas, los ataques contra los abusos y las gentes bien situadas que se expresan allí con frecuencia dan origen a aquellos pasquines –libelos, panfletos, coplas satíricas- que florecen en el siglo XVII y que un teórico político de la época, Saavedra Fajardo, aconseja al soberano que no desdeñe: ‘pues porque si bien los dicta la malicia, los escribe la verdad, y en ellos hallará lo que encubre los cortesanos’ (pp. 68-69).

En estos lugares de encuentro, también se hallaban poetas y literarios que habitaban una especie de limbo entre la aristocracia y las costumbres de estas clases menos privilegiadas. Es por ello de pertenecer y frecuentar ambos espacios, lo que hace convertirlos en los vehículos de intercambio entre unos y otros, tal y como explica Bremauntz (2003):

Los poetas o artistas en general, cuyos orígenes varían, son los que prueban con más intensidad tanto las mieles como los sinsabores de ambientes extremos: así como pueden vivir bajo el mecenazgo y asistir a fiestas de nobles, a veces prefieren acudir a ambientes más bajos, a los barrios, pues en estos lugares, además de no tener que sujetarse a normas de comportamiento, se congregan en tertulias a las que asisten también ladrones, prostitutas, embaucadores, hampones, etcétera. (p. 29).

Para una sociedad tan deteriorada como la de España del siglo XVII, era fundamental en estos sectores la distracción mediante las fiestas y los bailes que se llevaban a cabo en las ya citadas reuniones. Aquí era donde surgía entre sus componentes no sólo el intercambio de ideas y la crítica a la sociedad, sino también la creación de coplas satíricas y burlescas que se acompañaba con sus músicas y bailes; la única vía de escape que estos integrantes encontraban si no para paliar tal situación, sí para hacerla más llevadera.

En este ambiente hostil y desprestigiado, pero a la vez creativo e ingenioso, se conformará la seguidilla, en la que tiene lugar la convivencia de muchos colectivos como ya lo hizo notar Margit Frenk (1965):

La seguidilla nueva nace, al parecer, en un ambiente de poetas jóvenes y alocados, de estudiantes alegres, amigos de la buena vida y aun de la ‘vida airada’, cantantes, bailarines, grandes improvisadores. Pero no por alocados dejan de ser, en muchos casos, poetas muy literatos, muy imbuidos de cultura y de tradición literaria. (pp. 490-491).

Estos encuentros y desencuentros donde germinó la seguidilla del siglo XVII, además de su ubicación temporal tienen ubicación geográfica. Frenk (1965) señala varias posibilidades, la primera es Valencia porque fue en esta ciudad donde se imprimieron cuatro pliegos sueltos que contienen muchas seguidillas.<sup>20</sup> Pero enumera otras ciudades donde la seguidilla irrumpe igualmente. Correas pudo haberlas conocido y presenciado en Salamanca. Mateo Alemán vivía en Madrid cuando escribió *Guzmán de Alfarache*. Pero señala Sevilla, por las referencias de Cervantes, como foco más importante:

Sevilla parece haber sido por esos años finales del siglo el emporio de las seguidillas, y quizá fuera su cuna (Montesinos, 1954: LXXVII). Es interesante que entre las seguidillas impresas en Valencia en 1597 y 1598 figuren ya la famosa de ‘Río de Sevilla, / ¡quién te pasase...!’ y la de ‘Salen de Sevilla / barquetes nuevos...’ (NC 2352 A y 2345), lo cual parece demostrar, al menos, una influencia de la seguidilla sevillana en 1597 o poco antes. (pp. 492-493).

Otra autora coincide y comparte con Margit Frenk las áreas de Madrid y Sevilla, dos ciudades hegemónicas de la época y sedes del resurgir de la seguidilla:

---

<sup>20</sup> Se mencionó en el primer capítulo, en el apartado *Las primeras seguidillas en los Cancioneros*.



El crecimiento de las ciudades como Sevilla y Madrid coincidió con el desarrollo de un movimiento artístico que comenzó hacia 1580, movimiento urbano que se extiende a las provincias, y que renovó el gusto por la poesía que era conocida por todos, y que tuvo como característica la sustitución de la canción por la *seguidilla*. (Pastor, 1993, p. 22).

Son varias las ciudades importantes y pobladas como puntos estratégicos de movimientos políticos y económicos. Si bien Bremauntz (2003) señala Madrid, Toledo y Valladolid como centros importantes por haber sido capitales del país durante algún período, también incluye a Sevilla como espacio a tener muy en cuenta:

...sede del comercio español y, por tanto, centro de intercambio no nada más comercial, sino social y cultural y punto de contacto con las Indias. Para darnos una idea de este florecimiento sevillano, hay que mencionar que en la segunda mitad del siglo XVI la población se duplica hasta llegar a 150 mil habitantes, mientras que en Madrid apenas llega a los 100 mil. Estas cuatro ciudades sufren un creciente movimiento urbano, provocado, entre otras cosas, por la migración de campesinos a las ciudades y por la creciente burguesía, cuya principal actividad es la mercantil. (p. 28).

Cualquiera de estas ciudades vería florecer en sus sectores sociales la irrupción de una manifestación artística que se propagaría rápidamente entre sus pobladores. Ello también habla de la continua comunicación y conexión que existía entre las ciudades y los habitantes de las mismas, sin olvidar ni subestimar los focos rurales “por la migración de campesinos a las ciudades”. Ya que anterior a esta migración “esta cultura es, sin duda, la de los habitantes del campo” (Frenk, 1994, p. 20).

### **Entre oralidad y escritura.**

El éxito que cultivan las formas “populares” en el Siglo de Oro y, con ellas, las seguidillas, hay que buscarlo en la íntima relación que se estaba dando anteriormente entre música y poesía. De hecho, “no existe en la historia cultural de Occidente una época en la que se haya producido una relación tan estrecha entre la música y la poesía como la que se dio durante el Renacimiento” (Frenk, 1986, p. 176). Se debe tener en cuenta que en la creación de canciones orales la composición de la música y de la poesía y, por consiguiente, del baile no se da de forma independiente e inconexa. Si no que en la misma ocasión musical las tres manifestaciones se están creando y se están interpretando conjuntamente.

Pero la estimación que se empieza a dar en el Renacimiento a la canción del pueblo comienza por una fijación en el aspecto musical antes que poético. Esta valoración poético-musical a la que alude Margit Frenk (1962),

...comienza por ser una moda aristocrática, y comienza además por ser, evidentemente, una moda *musical*. Importa tener esto muy presente. La poesía popular no conquista de buenas a primeras el lugar que habrá de ocupar en la literatura del Siglo de Oro; tardará años en abrirse camino hacia ese puesto, y el vehículo será la música. (p. 61).

Esta cuestión pudo venir acompañado de un factor socioeconómico. Si bien existía un gran número de poetas que pertenecían a la aristocracia, los músicos provenían principalmente de las clases medias. De aquí el hecho que la música constituyese un puente de enlace entre las clases dominantes y la plebe. Puede ser que fueran primero los músicos, por proximidad estamental, los que tornaron la vista a las canciones del pueblo y luego fueran imitados por los poetas. A lo que también cabe preguntarse si la apreciación de estas canciones “populares” entre las clases privilegiadas no se debió, en parte, a su música (Frenk, 1986, pp.178-179).

El caso es que a finales del siglo XVI y principios del XVII, los poetas y dramaturgos se ocuparon de una ingente labor: captar la poesía popular e insertarla en sus composiciones con la idea de contar con un nuevo público entre las butacas teatrales. Es así como

...los poetas cultos de fines del siglo XVI crean para el pueblo español una nueva lírica popular, tan vieja y a la vez tan atractivamente distinta, que no puede sino invadir el gusto de la gente, haciendo caer en el olvido muchos cantares antiguos. La seguidilla y la cuarteta octosilábica, viejas formas españolas, se convertirán en vehículo principal de la invasión; a través de ellas fluirá todo un mundo poético de recentísima invención, que quedará grabado durante siglos en la imaginación del pueblo y marcará el rumbo de su propia producción. (Frenk, 1962, p. 78).

Se presencia, pues, el momento de máximo intercambio entre la canción del pueblo y la lírica cortesana. A pesar de la mutua influencia entre ambas, no se debe olvidar que la primera siempre estará sometida al poder de las segundas, ya que sigue primando una cultura dominante. Sin dejar de lado este aspecto, los cánones de la canción “popular” que había inundado siglos precedentes, quedarán transformados por este traspaso a un sector institucionalizado. Así, por ejemplo, en manos de poetas cortesanos se regularizará la métrica de la seguidilla, misma que se conserva hasta ahora.

Al recorrer el siglo XVI, la revisión de los fragmentarios materiales de versificación irregular que recogen o escriben los poetas cultos es la mejor introducción hacia el caudal copioso que brinda la poesía anónima; al estudiar el siglo XVII, el proceso debe invertirse. La poesía anónima no presenta entonces la espontánea riqueza de la centuria anterior, o bien queda medio ahogada bajo la inundación de la poesía culta, que adopta los procedimientos populares, y los estribillos de sabor folklórico proceden, las más de las veces, de épocas anteriores. De 1600 en adelante, las recopilaciones de carácter popular, o más bien las vulgares, que son las que abundan,

acogen muchas obras de poetas cortesanos y pierden su tipo antiguo (Henríquez, 1933, p. 211).

El intercambio entre lo oral y lo escrito, teniendo en cuenta la primacía que siempre tendrá lo segundo, va a provocar lo que se ha acordado como la segunda transformación importante. Si anterior al Siglo de Oro, la estrofa de seguidilla osciló entre versos de ocho, siete, seis, cinco y hasta cuatro sílabos, se inicia una regularización métrica que se irá acordando en una estructura estrófica de 7+5-7+5.

Además de la cuestión métrica, la escritura de la seguidilla en dos versos que aparece también en cuatro versos, como ya se comentó en el capítulo anterior, conlleva una transformación importante también. Este cambio de concepción va implícito a esta segunda transformación. De hecho, se puede encontrar en dos y cuatro versos a lo largo de este siglo XVII. El mejor ejemplo se encuentra en Miguel de Cervantes. En *Rinconete y Cortadillo* (2001c), se relata las andanzas de dos jóvenes pícaros y llega a incluir muchos ejemplos de seguidillas escritas en dos versos:

Por vn seuillano, rufo a lo valon,

tengo socarrado todo el coraçon.

Por vn morenico de color verde,

¿qual es la fogosa que no se pierde?

Riñen dos amantes, hazese la paz;

si el enojo es grande, es el gusto mas.

Detente, enojado, no me açotes mas,

que, si bien lo miras, a tus carnes das. (Cervantes, 2001c, fol. 74r-74v).

También Cervantes en *El Quijote* registra una seguidilla de dos versos que va cantando “un señor galán” que dice que: “El caminar tan a la ligera lo causa el calor y la

pobreza; y el adónde voy es a la guerra”. Su destinación, de nuevo, a personajes de pocos recursos.

A la guerra me lleva mi necesidad.

Si tuviera dineros, no fuera, en verdad. (Cervantes, 1999, II parte, cap. XXIV)

La seguidilla, efectivamente, se escribía en dos versos largos y luego pasa a hacerlo en cuatro, como ya se mencionó en el capítulo anterior y en los testimonios de Correas (1954, p. 448), Frenk (2001, pp. 401-402) y Hanssen (1909, p. 699). Esta transformación va a ir ocurriendo paulatinamente en el siglo XVII. En este Siglo de Oro se encuentran las dos formas e, incluso, en la misma seguidilla aparece de los dos modos. La seguidilla en cuatro versos se concibe por su traspaso a la escritura.

El Siglo de Oro es rico en intercambios dialógicos y los límites entre lo “culto” y lo “popular”, de tan estrechos, parecieran diseminados o invisibles. Entre autores e intérpretes no existían problemas de autoría y “el derecho de autor” aún no existía. Se pueden encontrar versos de seguidillas en Quevedo, por ejemplo, que luego aparecerán con alguna variante en Lope de Vega, sin saber quién fue el primero y tampoco sin importar. Pudiera ser que esas mismas seguidillas no eran de ninguno de los dos y pudieron haberlas escuchado de cualquier intérprete en cualquier lugar. También ocurría a la inversa, los autores “populares” las escuchaban en el teatro y las variaban a su antojo para luego cantarlas y bailarlas en las fiestas de vecinos. El arte del verso, del sonido y de la gestualidad se movía ágilmente entre poetas “cultos” e intérpretes “populares”, entre plebeyos y cortesanos, entre la oralidad y la escritura. No importaba mucho la cuestión de “pertenencia” o “autenticidad” que luego se le dará en el Romanticismo. El “arte” era de todos y para todos, y era en lo único que coincidían y lo único que compartían.

De nuevo es mucha más la información que poseemos en cuanto a la poesía y a sus creadores se refiere. Pero, en este período, los músicos también comienzan a poner las

seguidillas por escrito, aunque ellos no alcanzaron tanta relevancia. No se sabe si este traspaso a la escritura musical condujo alguna transformación importante, aspecto éste que requiere de un análisis musical en profundidad y que se realizará en investigaciones posteriores.

Cervantes relata en sus obras su carácter cantoral y también dancístico, donde la ocasión de ejecución de la seguidilla acontece en el medio oral y desde culturas subalternas. No mucho más se sabe de estos aspectos, sino una descripción de la ocasión de ejecución que tan poéticamente describe Cervantes en *El Quijote*: “¿Puesqué quando se humillan á componer un género de verso que en Candaya se usava entonces, á quien ellos llamaban seguidillas? Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos, y finalmente, el azogue de todos los sentidos” (1999, II parte, cap. XXXVIII).

Al fin y al cabo, estos ejemplos y estos testimonios dan un poco de luz a las cuestiones musicales y dancísticas, pero no deja de ser descripciones y situaciones novelescas. Se puede afirmar que no tenemos datos de la seguidilla en cuanto a música y baile en sectores subalternos.

En cuanto a la escritura, si se rastrea la notación musical que acontece en este período, la seguidilla se encuentra presente en los cancioneros ya sea como composición independiente, ya sea como estrofa formando parte de otras composiciones. En este caso se aprecia el proceso de la primera transformación aún no ultimado. Se expone como ejemplo el *Cancionero de la Sablonara*, también conocido como *Cancionero de Múnich*, que contiene setenta y cinco “tonos”<sup>21</sup> que se cantaban en la corte española en el siglo XVII, durante el reinado de Felipe IV. Estas composiciones fueron transcritas por Claudio de la Sablonara durante una estancia en la corte española y se las dedica al Príncipe Wolfgang Guillermo, conde Palatino del Rhin, de Neoburg y duque de Baviera.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Por el nombre de “tono” o “tonos humanos” se conocía cualquier composición musical del siglo XVII en lengua romance, con carácter “profano”, en contraposición a los “tonos divinos” que tenía temática “sagrada”.

<sup>22</sup> Notas tomadas del manuscrito que se encuentra digitalizado por Bayerische Staatsbibliothek (2012).

En el manuscrito de dicho cancionero, aparecen dos composiciones con el título de seguidillas, la nº 8 es una “Seguidilla en Eco” (véase *figura 7*) sin autor (fol. 7v-8r) y la nº 64 es una “Seguidilla a 2” (véase *figura 8*) puesta en música por Mateo Romero, más conocido por el Maestro Capitán (fol. 79v-80r).

Este Cancionero ha sido transcrito por diversos autores, entre ellos, Asenjo Barbieri<sup>23</sup> cuya fecha se le atribuye a 1889, aproximadamente, pero no logró llevar a cabo la edición del Cancionero antes de su fallecimiento en 1894. El mismo Barbieri “solicitó en 1875 una copia manuscrita del manuscrito (ahora en la BNM M.1263) de la Bayerische Staatsbibliothek” (Etzion, 1996, p. xxii-xxiii). [Mi traducción].<sup>24</sup> En el índice de este manuscrito (BNE M.1263) aparece dos composiciones más como seguidillas. Se trata de la nº 27 con música de Juan Blas, aparece como {Seguidillas} a 4 (fol. 29), aunque en la misma composición sólo aparece como “A 4”; y la nº 68 compuesta por el Maestro Capitán, como {Seguidillas} a 2 (fol. 67), que aparece en la composición con el título de “A 2”. La inclusión de estas dos seguidillas, se puede deber a que el estribillo de estas composiciones son estrofas con métrica de seguidillas. De ahí la decisión de incluirlas, aunque en este trabajo no se considera seguidillas la nº 27 y la nº 68, ya que guarda la reminiscencias de la función que ocupó esta estrofa como complemento de otras composiciones y no se considera una composición “seguidillesca” autónoma.

---

<sup>23</sup> Biblioteca Nacional de España (2012a).

<sup>24</sup> Etzion, 1996: “solicited in 1875 a hand-written copy of the manuscript (now at the BNM M.1263) from the Bayerische Staatsbibliothek.” (p. xxii-xxiii).

Figura 7. Seguidilla en Eco (siglo XVII). [Manuscrito digitalizado].

N.º 8 Seguidillas en eco.

**D** e tu vista ce loso passo mi vida. que me dan mil enojos  
 ojos enojos ojos enojos ojos que a tantos miran q'a tantos miran que me dan &c

**D** e tu vista celoso passo mi vida. que me dan mil enojos  
 ojos enojos ojos enojos ojos q'a tantos miran q'a tantos miran que me dan &c

2. *Miras poco y de las mil coraçones  
 y aunq' mas se retira - tira  
 flechas de amor.*

3. *Para que tu nez falta  
 gl'ia y vendes  
 las mugeres hogueras - gomas  
 onultras maridas.*

4. *Porque quieros galan  
 si honor preciondes  
 mira que son largalas - alas  
 para perderte.*

5. *Como quieros morena  
 amor constante  
 si tu de las mugeres - eres  
 la mas mudable.*

9. *Al galan que se avienta  
 quieros advertirle  
 que en aviendo mudança - donca  
 lo quier mas firme.*

10. *De tu boca el aliento  
 Robar quisiera  
 que a cudicia publica - boca  
 de calen porlar.*



0041096

**D** e tu vista celoso passo mi vida que me dan mil enojos  
 ojos enojos ojos enojos ojos que a tantos miran q'a tantos miran que me dan E.

**D** e tu vista celoso passo mi vida que me dan mil enojos  
 ojos enojos ojos enojos ojos que a tantos miran q'a tantos miran que me dan E.

5. Acostándose en cama  
 muerto de frío  
 dice entrando en la cama - ama  
 venid conmigo.

6. Mi marido y el tuyo  
 oy van al tofo  
 y con ellos concierter - concierter  
 son nuestros Toros.

7. Las doncellas de gaño  
 son como duendes  
 que buscando doncellas - ellas  
 nunca parecen.

11. Ay no me deis mas penas  
 con vuestras celos  
 que sois mi enojos - ojos  
 y no mi celos.

12. Que mayores trofes  
 que mas ventura  
 que adorar los cuidados - dados  
 de tu hermosura.

13. Bien conosco Ocella  
 tus desenganos  
 y aun no me despidas - pidas  
 que soy tanta.

Fuente: Claudio de la Sablonara. Seguidillas sin autor pertenecientes al manuscrito del *Cancionero de la Sablonara* o *Cancionero de Múnich*. Múnich: siglo XVII, fol. 7v-8r. Consultado en Bayerische Staatsbibliothek (2012).

Figura 8. Romero, M. (siglo XVI). Seguidillas A 2.  
[Manuscrito digitalizado].

N<sup>o</sup> 64 Seguidillas A. 2.

**B**

ullicioso bullizoso y claro arroyuelo que salpica salpica las qui  
 jas blancas de tu imbidia los Ruiseñores los Ruiseñores, de ::  
 Ruiseñores van saltando de Rama en Rama de :: van saltando de Rama en Rama de  
 Rama en Rama que de Rama van saltando de Rama en Rama.

*Copla*

Lucindamos bella y qual bella ingrato, quien fuego abraza si la nieve abraza

00041096

Capitan. 79

**B**

ullcioso bullcioso y claro arroyuelo que salpica que salpica las  
 guijas blancas de tu embidia los Nui señores los Nui señores de tu *ff*: los  
 Nui señores van saltando de Rama en Rama de Rama en Rama van saltando de  
 Rama en Rama de *ff*: que van saltando de Rama en Rama

*Opia*

1.<sup>a</sup> Lucinda mas bella y qual bella ingrata quien fuego abraze si la nieus abraza.

2.<sup>a</sup> Ya llena sin Troya,  
baltante a quemarlas  
con echizor suyo  
y dulces palabras.

3.<sup>a</sup> De N. Arroyo claro  
mira la mudanza  
y a su son alegre  
alegre cantava

*Chirreano*

Bullcioso y claro Arroyuelo  
que salpica las guijas blancas  
de tu embidia. Los Nui señores  
van saltando de Rama en Rama.

4.<sup>a</sup> Mirala Celindo  
y olido su ansias  
que tal fuerza tienen  
sus dulces palabras.

5.<sup>a</sup> Miras larga vida  
adorada ingrata  
y amor te de vida  
aunque ojos le faltan.

6.<sup>a</sup> No toque a tubocas  
aunque a mi me mata  
mas porito lengua  
cantad pues que cantan. — Bullcioso  
Et.

103

Fuente: Claudio de la Sablonara. "Seguidillas A 2" de Mateo Romero, el Maestro Capitán, pertenecientes al manuscrito del *Cancionero de la Sablonara* o *Cancionero de Múnich*. Múnich: siglo XVII, fol. 79v-80r. Consultado en Bayerische Staatsbibliothek (2012).

La edición crítica de Judith Etzion (1996) se torna como la más probable, ya que excluye como seguidillas la nº27 y la nº68, y considera como seguidillas las ya expuestas por Claudio de Sablonara (nº 8 y la nº 64), e incluye la nº 7 (fol. 6v-7r) que aparece en el manuscrito con el título de “A 4” y cuya autoría se atribuye a Machado.<sup>25</sup> El motivo de Etzion queda claro cuando se revisan sus versos, todos los casos que trata como seguidillas aparecen exclusivamente con estrofas de seguidillas. En la nº7, la estructura estrófica es propia de la seguidilla, a excepción de un apelativo que se incluye en los versos impares, “morena”. Sirva de ejemplo la primera estrofa que la autora atribuye a una versión variada de Lope de Vega en su obra *Santiago el verde* (1615):

Dos estrellas le siguen, morena,  
Y dan luz al sol;  
Va de apuesta señora, morena,  
Que esos ojos son (Etzion, 1996, p. lxxxv).

Esta anécdota, donde cada autor define a unas composiciones como seguidillas y a otras no, cuando el autor del manuscrito ni siquiera las ha nombrado como tal, acentúa la dificultad de concreción en las seguidillas, donde puede ser una estrofa en otra composición mayor o puede ser otra donde la seguidilla como estrofa monopoliza la composición. Todas pueden ser seguidillas, sin duda, ya que el trascurso de configuración de la misma está en proceso y aún no se ha ultimado.

La labor de recopilación y transcripción de música en los Cancioneros, normalmente, estaba a cargo de miembros de la corte que conocían la escritura musical. En el caso del *Cancionero de la Sablonara*, se trata de composiciones que el autor escuchó y transcribió en este cancionero. Este testigo evidencia que las seguidillas llegaron a la corte y se representaron en la misma, en diálogo con las seguidillas que se interpretaban fuera de la

---

<sup>25</sup> En la edición de la BNE M. 1263, esta composición aparece en el índice como “{Canción} a 4” (fol. 7).

corte en la oralidad. Estas seguidillas, ya en la corte, fueron llevadas a la escritura, guardando también este intercambio dialógico entre la oralidad y la escritura.

La seguidilla en este siglo XVII ya aparece como composición musical autónoma y la estrofa sigue formando parte como estribillo de otras composiciones. Además, su métrica es muy variada aún. Si bien la estrofa de 7+5-7+5 se encuentra muy consolidada en algunas estrofas, también aparece alternada con versos hexasílabos todavía. Se aprecia, pues, en este cancionero, el paso de las dos transformaciones que se solapan. Posiblemente, en el medio oral estaba ocurriendo lo mismo por este intercambio tan cercano con la escritura.

A pesar de que existe música notada, aunque en menor medida que la poesía, no existe, hasta donde se sabe, estudios musicales enfocados a la seguidilla en este período, mucho menos en el medio oral. En el caso del baile, los datos se han obtenido a través de estudios indirectos en el contexto del teatro, que se expondrá con posterioridad. Tampoco se conoce ningún estudio del baile de la seguidilla en este período entre las clases subalternas.

La relevancia que adquiere las letras en el Siglo de Oro y que se expande en lo sucesivo, obnubila la importancia de la música y el baile en estas manifestaciones artísticas, donde no se entienden unas sin las otras. Mucho más si se añade el hecho que, además, esta música y este baile también se daba en las clases más desfavorecidas.

### **El teatro del Siglo de Oro**

Si bien la incorporación de elementos populares en el teatro ya fue iniciada por personalidades como Fernando de Rojas (1470-1541) o Juan del Encina (1468-1529), fue Lope de Vega (1562-1635) quien mejor logra entender el sentir del pueblo. Por eso muchos autores lo han denominado con el calificativo de “Lope, poeta popular” (Frenk, 1962, pp. 109-123), con atributos como “el más grande poeta popular de España” (Vossler, 1940, p. 191), o con frases como “Muchos poetas y escritores han sentido en España la atracción del

arte popular; ninguno tan hondamente como Lope. Apenas hay nota del espíritu del pueblo que Lope no sepa tocar” (Henríquez, 1933, p. 257).

Al igual que Lope, otros autores contemporáneos como Cervantes (1547-1616), Góngora (1561-1627), Quevedo (1580-1645) o Tirso de Molina (1579-1648), comienzan a imitar esta moda de introducir cantares populares en las comedias, aprovechando que la cultura teatral se estaba convirtiendo en un fenómeno de masas. Tampoco se resisten poetas posteriores, en cuyas manos comienza a fijarse la regularización de la métrica popular, en el caso de Calderón (1600-1681), Rojas Zorrilla (1607-1648) o Moreto (1618-1669). Incluso Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639), nacido en México, que huyó fehacientemente de las formas populares, no pudo resistirse a nuestra seguidilla, la cual incluyó en *Las paredes oyen* (Acto II, Escena XI), que fue representada antes de 1622:

Venta de viveros

Dichoso sitio

Si el ventero es cristiano

Y moro el vino

Sitio dichoso

Si el ventero es cristiano

Y el vino es moro (Pastor, 1993, p. 28)

Esta inserción de la poesía popular en el teatro del Siglo de Oro, va a venir acompañada de un aspecto que va a caracterizar el siglo XVII y se considera muy propio del territorio español: la inclusión de música en la representación escénica. Si bien el teatro del Siglo de Oro brilla por su ingente labor literaria y dramática, ello va a estar acompañado por la música y la danza, si no se puede afirmar que parte del éxito se deba a esto mismo.

Por ello, cuando se habla del teatro del Siglo de Oro, no se puede olvidar que se hace referencia a una representación más bien heterogénea en la que no primará lo estrictamente literario, sino que confluirá con varios espectáculos.

Dentro de los géneros teatrales del dorado siglo, donde encuentra mayor arraigo la seguidilla será en la comedia y, más concretamente, en los géneros menores, insertados dentro de la misma.

### **El “género menor”**

El “género chico” o “género menor”, servía de entretenimiento en los entreactos de la comedia y, normalmente, consistían en números musicales y dancísticos en los que se insertaban tintes cómicos y grotescos con la finalidad de divertir, auspiciando así el teatro dentro del teatro. La finalidad de estos géneros era crear un espacio para aliviar al público del dramatismo de los géneros mayores. Eran en estos intermedios, mayormente, donde se insertaban las canciones del pueblo y, asimismo, fueron los que alcanzaron mayor popularidad, no sólo entre las clases subalternas sino también entre las clases aristocráticas.

La denominación de “género menor” o “género chico”, o “teatro menor”, obedece también a una categorización valorativa en la historia de la literatura que tendía a infravalorar lo que quedaba excluido de los grandes nombres. Por tanto, lo que diferenciaba a los géneros mayores de los géneros menores no era tanto la duración de los números sino, sobre todo, una consideración estética y ética. No es raro encontrar en estos espacios “menores” la representación de las seguidillas. Esto queda mejor explicado en palabras de Álvarez (2008):

Del mismo modo que había una jerarquización en las épocas y en los autores, la había en la consideración de los géneros. Dentro del teatro, los llamados géneros mayores eran los que se llevaban la atención preferente de los historiadores. Seguramente, esta manera de organizar la producción teatral tenía que ver con la división que en la poética se hacía de versos de arte mayor

a versos de arte menor, que, a su vez, ordenaba la producción, la temática, la adecuación de metro, género y asunto, y la consideración de la obra en verso, en la que, no se olvide, también pertenecía el teatro, en tanto que poesía dramática (p. 16).

Este teatro “menor” estaba caracterizado por ser un género esencialmente *costumbrista*, ya que reflejaba y expresaba las costumbres de la vida cotidiana, sin tomarse esta afirmación al pie de la letra, como relata Bergman (1984): “Sería erróneo, sin embargo, pretender ver en él una representación literal de la vida de aquella época. El panorama que nos ofrece es de una realidad deformada por la intención satírica y por el estilo caricaturesco” (p. 16).

Los géneros que conformaban este teatro “menor”, se debe primero aclarar en la estructura de la comedia. Constaba de tres actos y era en los espacios entre uno y otro donde se insertaba loas, entremeses, jácaras, mojigangas, bailes o sainetes. Se detalla el programa que menciona Espinosa (1977), por considerarlo el más completo:

- 1°. Tono o jácara.
- 2°. Loa
- 3°. Primera jornada de la comedia
- 4°. Entremés
- 5°. Segunda jornada.
- 6°. Baile
- 7°. Tercera jornada.
- 8°. Fin de fiesta o la mojiganga. (p. 14).

Al final del Baile, se podía concluir con un sainete, que irá cobrando mayor importancia en los años sucesivos. Parece ser que el orden era bien conocido por el público, aunque no necesariamente por ello constituía un esquema rígido. Se puede encontrar alteraciones, modificaciones, inclusiones o mezclas entre las formas, sin estar excluido tal uso



a los cánones de la comedia. Estos espacios, sobre todo, musicales, daban dinamismo al espectáculo teatral y se convirtieron en formas muy apreciadas y gustadas por el público.

### *El entremés*

Dentro de los “géneros menores” el entremés disfrutó de gran popularidad y es el más numeroso en cuanto a hallazgos de seguidillas. Por ello, se opta por profundizar en éste.

El entremés fue una de las formas más populares, por cómicas y críticas a la sociedad de la época, y su importancia queda explicada por Díez (1978):

La representación estaba compactamente organizada para impedir la no diversión del público, y el entremés tiene la importante función de llenar los entreactos, evitando el tedio. Un espacio muerto entre jornada y jornada habría amenazado seriamente el éxito de la representación y, por ello, había que mantener la atención del público fija al escenario (p. 276).

El entremés se convertirá en el inseparable contrapeso de la comedia. Si bien la primera trataba un mundo idealizado por su temática noble y sus dignos personajes, el entremés recurre a la parodia burlesca y grotesca, mostrando la realidad más cotidiana expuesta en las voces de la plebe. Con piezas llenas de ironía y suspicacia, los autores barrocos expresan el entorno a través de personajes que, olvidando lo distinguido que caracteriza la actitud de clases más aristocráticas, expresan sus sentimientos más desenfrenados y despojados de cualquier prejuicio o preocupación. Es esta frescura y espontaneidad lo que permite a estos creadores mostrar en sus obras otra cara del teatro, quizás la menos decorosa pero también la más humana.

Los personajes suelen ser caricaturas cómicas de personas, profesiones o clases sociales, envueltos en situaciones ridículas y burdas y movidos por la treta y el engaño para su subsistencia. Para ello, sus nombres y ambientes apelan a la parodia y a lo burlesco, y las figuras de la autoridad o la aristocracia suelen representarse mofadas y/o ridiculizadas.

En el entremés se ve encarnado toda una gama de personajes que abarcan distintas condiciones y clases sociales, desde la nobleza o el clero hasta las clases más desfavorecidas o la vida del hampa.

El entremés, sus temáticas y sus personajes, representan la ya mencionada situación que caracterizó este siglo de crisis y contradicciones. No sólo refleja sus costumbres, sino el lado más amargo de la realidad en la que tuvieron que subsistir sin más remedio que el humor y la sátira para contrarrestar las carencias que la vida les ofrecía.

En tales piezas, era común acabar la trama con alguna intervención musical, en la que solía acompañarle algún baile. Tal es el caso de la seguidilla con que remata el entremés de Luis Vélez de Guevara (1579-1644), *La burla más sazónada*. La utilización de versos cortos y largos enfatiza su proceso de transformación aún no ultimado:

Baste ya el enojo,  
 Señor alguacil,  
 Que una burla a tiempo  
 Es para reír.  
 Por aqueste baile,  
 Ya que no por mí,  
 Ha de hacello gala  
 Y dejarnos ir.  
 Vayan seguidillas  
 Porque venga así  
 De principio triste  
 A un alegre fin.  
 Dice que no pida dineros a nadie;  
 Prueba tú, no comiendo, verás si es fácil:

La vergüenza me embarga, pedir prestado

Y responde el hambre que sin embargo.

### **La música**

Antes se quisiera enfatizar un punto importante que se ha intentado abarcar desde el principio, y es la dependencia que, en estos “géneros menores”, se da entre letra-música-baile. Esta triple acepción que ya se incluyó en la definición de seguidilla, sigue estando latente en este ambiente teatral. Tanto es así que estas

...obras cantadas cuyos textos acatan exigencias musicales hoy desconocidas. Tan íntima debió ser la dependencia de letra y melodía que hoy, privados de su música, la mayor parte de los bailes celebrados en su día no puede leerse sin fastidio” (Bergman, 1984, p. 41).

Si bien en esta época cobra gran importancia la inclusión de la música en el teatro o, más concretamente, en los “géneros menores” que se ha nombrado, no existe un estudio exhaustivo sobre la participación musical en los mismos (Martín, 1985, p. 403).

Se puede saber no sólo la importancia que la música tiene en la representación de los citados “géneros menores”, sino también en la misma comedia, ya que se utilizaba para resaltar pasajes importantes o para crear ambiente. Son habituales las indicaciones musicales en las propias obras de teatro sin tener necesariamente una conexión temática con la escena que está acaeciendo, “se suele tratar, como decía, de un elemento añadido sin más, porque así lo quiere el espectáculo que recoge, fuera del ámbito teatral, formas populares de manifestarse y las hace revertir desde la escena al pueblo” (Díez, 1978, p. 285).

Se deduce las intervenciones musicales por los textos no dialogados contenidos en los “géneros menores”, donde se indica que “se canta lo siguiente” o por el propio diálogo indicando que aparece música o aparecen los músicos. En el mismo entremés de *La burla más*

*sazonada* (Luis Vélez de Guevara) indica como personajes a los “músicos” que aparecen en la seguidilla del final.

La interpretación musical y dancística de la seguidilla, normalmente, se reserva hasta el final del entremés. Muchas veces ni siquiera el autor presenta a la seguidilla, sino que la misma estructura métrica de los versos y el carácter cantable y dancístico que se deduce de los diálogos, adivina que se trata de una seguidilla. Esto puede deberse a un aspecto importante. Quizás la seguidilla no necesitaba presentación, ya que la misma era bien conocida por el público y con la misma música y/o baile ya aseguraba su identificación por parte de los allí presentes. Con este dato, se recurre a la mención del capítulo anterior sobre “la música propia y típica” (Henríquez, 1933, p. 169). Se deduce que en los entremeses teatrales que, la música y/o la danza, eran muy conocidas por el público, ya que en muchas ocasiones no se presentaba la actuación de seguidillas. No sólo la podían reconocer por la estrofa, ya que ésta también se usaba e insertaba en partes dialogadas donde no existía música y/o danza.

El componente musical y dancístico era muy importante en los intermedios de comedias ya que ello fomentaba la distracción de un público “popular” (y no tan “popular”) presente. De hecho, el aspecto musical fue uno de los motivos para que el público no se aburriera en las obras teatrales. La ausencia de información, hasta el momento, no ha facilitado estudios que se enfoquen a la participación musical de la seguidilla en el teatro.

### **El baile**

La mayor parte de las veces, la intervención musical en el teatro venía acompañada del baile. Se debe tomar este hecho como significativo ya que la danza como espectáculo en sí no existía, es en este momento, incorporado a una trama argumental, cuando el baile sube a la escena. Se quiere hacer hincapié en esta idea, porque ya se sabe que la práctica social del baile era muy habitual fuera del escenario.

En el siglo XVII el baile se daba de forma muy generalizada entre la población y, tanto música como baile, jugaron un papel muy importante en la educación de las mujeres de dicha época (Díez, 1978, p. 286). No en vano son los conocidos versos de Cervantes “no hay mujer española que no salga / del vientre de su madre bailadora” (Cervantes, 2001 c, fol. 130v).

Pero de nuevo en el arte del danzar o del bailar, se produce la diferenciación social entre uno y otro:

Las danzas suponen movimientos más medidos y graves y no se suelen utilizar los brazos, sino solamente los pies; en cambio, los bailes admiten gestos más libres de brazos y pies en conjunto. Las danzas pertenecían pues a la corte, nobleza y familias acomodadas [...]. Los bailes pertenecían al pueblo (Díez, 1978, p. 287).

No sólo la diferencia social estriba en el modo de ejecución, sino que hay que aludir a los espacios donde se daba uno y otro. Si bien la danza tenía lugar en los saraos que organizaban la aristocracia y las clases medias urbanas, los bailes acontecían en ambientes más desfavorecidos y eran ejecutados por las clases “populares”. A tener en cuenta que esta distinción iba también ligada a una cuestión coreográfica. Además de la gestualidad que menciona la cita anterior, la danza posee una estructura muy definida (pasos, movimientos, duración). Mientras tanto, el baile no poseía una composición determinada, dando así mayor libertad a la improvisación pero que partía siempre de un repertorio ya conocido, aprendido y aprehendido por sus ejecutantes (Mera, 2008, p. 460).

Si bien los movimientos organizados y ordenados de las danzas obedecían al decoro y a las buenas costumbres, la espontaneidad de los bailes confería el atractivo que impulsó su incorporación a los “géneros menores” del teatro. Por supuesto, son en estos bailes donde se incluyen la zarabanda, la chacona, las folías o, claro está, las seguidillas.

Resulta curioso que en el tratado de danza de Esquivel y Navarro (1642), no aparece referencia alguna de las seguidillas. Al tratarse de un tratado de “danza” quizás queda justificado la ausencia del baile de seguidillas, ya que, como dice el autor: “...mi intento es reprobado (como reprobado) en este Tratado todo movimiento ilícito dançando, o baylando; digo, que toda deshonestidad y descomposturas lascivas del cuerpo, desluzo y deidoro la persona que las obra” (p. 6). Pero es más curioso porque sí nombra a la chacona, las folías, la gallarda, el canario, la zarabanda o la jácara (pp. 27, 31), por ejemplo, cuando éstos últimos estaban considerados también como “bailes”. Pudiera ser que las seguidillas eran aún más “deshonestas” que los anteriores y, dado el criterio inicial del autor, decidió no nombrarlas.

La inclusión de los bailes en el teatro del Siglo de Oro no supuso la aceptación en el gusto de todos, como cualquier manifestación artística emparentada a determinados sectores sociales más desfavorecidos. Impregnados por el canon de una cultura dominante, el baile o, más expresamente, los movimientos con los que el cual se emparentaba, despertaba incomodidad y malestar a un determinado sector escandalizado ante las gestualidades del mismo. Prueba de ello lo constata este documento de 1616:

Que no representen cosas, bailes, ni cantares, ni menos lasciuos, ni deshonestos o de mal exemplo, sino que sean conforme a las danças y bailes antiguos, y se dan por prohibidos todos los bailes de Escarramanes, Chaconas, çarauandas, carreterías, y qualesquier otros semejantes a estos: de los quales se ordena, que los tales Autores y personas que truxeren en sus compañías no vsen en manera alguna so las penas que adelante irán declaradas, y no inuenten otros de nuevo semejantes, con diferentes nombres. Y qualesquier que huieren de cantar y bailar, sea con aprouación de la persona del señor Consejo a cuyo cargo estuuere el hazer cumplir lo susodicho. El

qual ha de tener particular cuenta y cuidado, de no consentir que se hagan los dichos bailes.<sup>26</sup>

Los entremeses de la época también hicieron eco de esta contemplación censora hacia los bailes, que Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) expone y satiriza en *El ingenioso entremés del examinador Miser Palomo* donde ya el título ilustra la figura acusadora que vigila la representación. En el extracto, que remata con seguidillas, también enfatiza la “peligrosa” combinación del baile y la mujer:

MUJERES

¿Vueced nos examina de bailantes?

MISER PALOMO

¿Baile y mujeres? Pierdan la esperanza,

Que no ha de ir lo civil de la mudanza;

No tiro yo conceptos de paleta.

¿Bailan de lo galán a lo travieso?

MUJERES

De la cintura arriba son bailes nobles.

MISER PALOMO

De la cintura abajo, Dios lo perdone.

Como murmuraciones son los bailes,

Que empiezan blandamente, y vale luego

Todo bellaquería como en quínolas:

Vaya un baile con tono de Juan López,

O sea por mi amor el excelente

Metrópoli de bailes, Benavente.

---

<sup>26</sup> Documento 3-475-2 del AMM (1616), en Díez, 1978, pp. 291-292.

## MUJERES

¿Ha de bailar vueced?

[...]

*(Cantan y bailan lo siguiente)*

‘Volvieron de su destierro

Los mal perseguidos bailes,

Socarrones de buen gusto

Y pícaros de buen aire.

Blandan las castañetas,

Los pies ligeros,

Mesurados los brazos,

Airoso el cuerpo.

Enfadóles el aseo

De lo compuesto y lo grave,

Que hasta en los bailes causa

El cuidado en los galanes.

Con qué gracia y donaire

La niña baila;

¡Oh, bien haya su cuerpo!,

Que todo es alma.

En sus bellas plantas

Lleva mis ojos:

Si vivir quiere alguno

Guárdense todos. (Espinosa, 1978, pp. 304-305)



Estos bailes “lascivos” o “deshonestos” no sucumbieron a las exigencias de este dedo acusador, ya que siguieron interpretándose tanto dentro como fuera del teatro. Quizás, gracias a la desobediencia que acompaña a toda estricta regla, estos bailes “de mal ejemplo” sí perduraron en el gusto de sus ejecutantes y encontraron acomodo en la memoria. Tal es así que la seguidilla resistió y sobrevivió ante las demandas de la exquisita historia.

### **Recapitulación**

La gran presencia de la seguidilla en este período constata la gran difusión de la misma tras su primera transformación. La consolidación como composición independiente, se deduce que en ambos contextos, el oral y el escrito, desató una moda “seguidillesca”. El silencio y casi ausencia, y el papel tan “secundario” de esta forma en sus inicios, se “libera” en el momento de su emancipación. Ello se acompaña, o es consecuencia, del interés por lo “popular” que se despierta en los poetas, dramaturgos y músicos de la época. Estos autores, al plasmar en sus obras a la seguidilla, legitiman a la misma de alguna forma, sobre todo, en cuanto a poesía se refiere.

El motivo por el que estos autores “renombrados” tornan su vista a estas manifestaciones, se explica, de nuevo, por el contexto. La gran crisis económica y social que caracterizó a este siglo, conllevó el aumento considerable de una población pobre y sin recursos. Las clases más desfavorecidas se incrementaron más, debido a la fuerte migración campesina que busca en la ciudad mecanismos para sobrevivir. Es en las ciudades donde prolifera esta composición entre sus habitantes, que utilizan la música y los bailes como forma de entretenimiento y evasión ante la sociedad del momento. En estas expresiones artísticas, prima la satírica y el humor, la picaresca y la ironía, carácter muy frecuente en la seguidilla que también predominó en mucha de la literatura del momento. Estos poetas y músicos, que plasman estos versos y música por escrito y legitiman a la misma de ese modo,

se sienten atraídos por esas composiciones donde, de alguna manera, ellos se ven también representados. Las precarias condiciones, la imposición del impuesto de alcabala o las continuas penas de cárcel o galeras, no apaciguaban la población civil que se sentía cada vez más oprimida y acosada por la Corona y el clero.

En una monarquía absolutista, bajo este velo de humor y sátira, se componían seguidillas y expresaban en las mismas lo que no podían expresar mediante la palabra. Esta crítica camuflada y sugerida en los versos, y en muchas obras teatrales donde la insertan, no presentó rechazo a la aristocracia y/o al clero. Aunque, se sabe de algunos mecanismos de censura y no se sabe lo que no ha llegado hasta nosotros.

Es un momento de máximo intercambio entre la oralidad y la escritura, entre estos intérpretes “marginados” y los autores más “renombrados”. Es en este intercambio dialógico que la seguidilla se nutre y se transforma en lo que se ha considerado como la segunda transformación. La regularización de la métrica se inicia movida por las necesidades de la “lógica” ordenada y medida de los versos en la escritura. Esta lírica popular empieza a quedar sujeta a los mecanismos de la escritura en la regularización de sus versos.

Sobre la representación e interpretación de esta manifestación en las clases subalternas, poco se sabe. De nuevo, la poesía es la más afortunada ya que existen muchos versos de seguidillas en Quevedo o Cervantes, por ejemplo, en Cancioneros o en estudios. De la música se puede adivinar, siempre en menor medida que la poesía, en los Cancioneros. Del baile poco se puede saber de su interpretación en estos sectores más marginales.

En este continuo intercambio entre actores, intérpretes, poetas, músicos, dramaturgos y bailadores, la seguidilla se fue conformando y extendiendo. Así se asiste, en esta época, al primer momento en que la seguidilla llega al teatro, donde coinciden en este contexto, además, aristócratas, plebeyos y clérigos, censores y actores, escritores e intérpretes. Todo un

espacio dialógico en muchos sentidos donde la seguidilla se configura y se populariza aún más.

Un aspecto a destacar, es que los autores del Siglo de Oro, al insertar la seguidilla en el teatro, no previnieron el efecto que ello iba a causar. La seguidilla entró al teatro para no salir de él. La interpretación de la misma en las festividades populares es simultánea a este fenómeno. Ambos espacios, convivieron y se retroalimentaron a lo largo de los años y los siglos. La permanencia en los dos ámbitos es un curioso acontecimiento que se explica por las condiciones que le dieron sentido a la seguidilla como mecanismo expresivo, lo que aseguró su subsistencia en el tiempo.

Estas seguidillas también gustaban entre las clases aristocráticas y se sabe que eran representadas en la corte. Su genialidad expresiva y su sutileza irónica pasó desapercibida por la aristocracia que no detectó “peligro” en ella. Qué paradójico resulta que los verdaderos responsables de tal precaria situación y los propulsores indirectos de esta proliferación “seguidillesca”, gustaron y disfrutaron de las expresiones que sus “víctimas” trasmitían, convirtiendo a España en un país “con humor” y a este siglo “como dorado”.

El Siglo de Oro logró lo que se considera la segunda transformación importante de la seguidilla. Durante su larga vida oral, la seguidilla fluctuó entre distintas métricas: 6 + 5 - 6 + 5, 8 + 5 - 8 + 5, 8 + 5 - 7 + 5, y un largo etcétera. La presencia y constancia en la vida teatral y en la escritura, iniciaron sus propósitos de regularización al esquema tan característico de la forma: 7 + 5 - 7 + 5. También es verdad, que este logro no fue del todo fijado, sino que siguió fluctuando entre versos hexasílabos y octosílabos, reacio a abandonar sus “orígenes” orales.

Es importante decir que la presencia de la seguidilla en los géneros menores del teatro dorado, tampoco abandonó del todo el contexto del que surgió. La trama argumental, la temática de los versos, los personajes, la intención satírica, eran retomados de la vida cotidiana “seguidillera” y reproducidos con cierto matiz caricaturesco. A veces, también era

difícil determinar las fronteras entre la realidad y la ficción en este “gran teatro del mundo”. En ambas, la seguidilla reflejaba la situación social que, de tan dolorosa, necesitaba expresar con humor lo que sin él podría resultar insoportable.

Se mantuvo en todo este siglo áureo en el teatro y en la calle, se escribía y se improvisaba. Es de destacar que algo en la seguidilla permitió su difícil abandono. Quizás se deba al efectivo y poderoso mecanismo expresivo, distracción o esparcimiento, que permitía la fácil acogida entre públicos nobles y vasallos, cortesanos y plebeyos.

La intervención musical en el teatro es lo menos conocido de la seguidilla. De nuevo, el interés quedaba enfocado en las letras, por su contenido, y en el baile, por sus gestualidades. La música pasaba más desapercibida.

La música nunca ha tenido la consideración que han disfrutado las letras en la historia. El Siglo de Oro, que ya abandonó la etapa medieval pero entra de lleno en el Barroco, exhibe la primacía del texto sobre la música. La constancia más directa es el mayor interés al texto que se muestra en el teatro de la época. Esta premisa heredada de la Edad Media y filtrada por el platonismo de San Agustín, es imperante en el Barroco y en el pensamiento de la época.

La música podía interrumpir o dificultar la comprensión del texto. Las críticas a la polifonía van dirigidas a la multiplicidad de voces que podían entorpecer el significado de las palabras. El lugar que ocupó la música en el Renacimiento y su estrecha relación con el texto va a decaer en el Barroco, ya que “se pretendía lograr una mayor comprensión de los textos o, en otras palabras, una revalorización de la palabra en relación con la música” (Fubini, 2004, p. 97).

Así, la música se convierte en sierva de la palabra. La crisis de la polifonía deviene a un retorno de la monodia acompañada tan característica de la antigua Grecia y que la Iglesia retoma:

La nueva Iglesia católica, con el Concilio de Trento, se hace en parte eco de estas exigencias y dirige su batalla en defensa de la claridad y comprensibilidad de los textos de la liturgia también al mundo de la música polifónica, instando a una mayor transparencia del texto musical. Laicos y religiosos coinciden, de este modo y aunque con motivaciones diversas, en pedir a los músicos mayor respecto a los textos y, en definitiva, una sumisión del elemento musical al verbal (Fubini, 2004, p. 98).

Quizás lo anterior explique la abundancia de referencias poéticas de la época, en detrimento de las musicales. Si la música, sobre todo, popular, era considerada ciudadana de segunda, el baile, no disfrutaba de consideración alguna.

La presencia del baile en el teatro se puede averiguar, sobre todo, por la persecución y censura en sus movimientos y gestualidades. Pocos son los estudios enfocados a la participación dancística de la seguidilla o del baile, en general, en el “género menor” de este Siglo de Oro, aun sabiendo que era muy usual. La falta de información no ayuda a solventar esta ausencia y el poco seguimiento a la misma trasmite la escasa consideración a una manifestación dancística tan “popular”. La búsqueda de datos sobre el baile a través de estudios indirectos, enuncia, sobre todo, la atención que la censura ponía en los mismos debido a sus “indecentes” gestualidades en una España eminentemente católica.

**CAPITULO III.**

**LA SEGUIDILLA Y EL NACIONALISMO EN ESPAÑA**

Cuan triste es el nacer, cuan tormentoso  
alcanzar unos tiempos semejantes  
a este siglo tremendo y borrascoso!  
¿Porqué no vi la luz cien años antes,  
cuando España era emporio de nobleza,  
con más gloria y saber, menos tunantes,  
menos adulación, menos bajeza,  
y no los charlatanes que hoy en día  
nos aturden, nos rompen la cabeza?  
A concebir no alcanzo en mi porfía  
cuál es de nuestro siglo el adelanto.  
Pues no lo encuentro yo en sabiduría:  
Y parece mas bien, que el negro manto  
de la ciega ignorancia, ruina augura  
dejándonos en mísero quebranto.

ASENJO BARBIERI, 1845.

### Capítulo III. La seguidilla y el Nacionalismo en España

Se inicia uno de los capítulos más complejos en cuanto a la información de seguidillas. Tras despedir el acopio de información, sobre todo poética, que abundó en el Siglo de Oro, se inaugura otro de los momentos culmen en cuanto a datos de seguidillas: la segunda mitad del siglo XVIII y el siglo XIX.

Si bien en el siglo dorado la cantidad de estrofas “seguidillescas” fueron abrumadoras, en este período la abundancia de partituras de seguidillas terminó por confirmar la sospecha de que se trata de un tema de estudio complejo.

En primer lugar, se organizó la información encontrada y para ello se clasificaron las partituras en dos momentos: la segunda mitad del siglo XVIII y todo el siglo XIX. Es conveniente aclarar que los cortes temporales no son tan exactos ni excluyentes uno de otro.

En el primer momento, la segunda mitad del XVIII, los datos provenían de la tonadilla escénica y de la inclusión de seguidillas en la misma. Algo que parecía simple no lo fue tanto ya que, según los datos, la producción tonadillera en este período gira en torno a 3000 tonadillas (Núñez, 2008, p. 27) que tuvo lugar en este corto período de 50 años, aproximadamente. La pregunta se tornó muy similar al anterior período: ¿a qué se debía tal magnitud productiva de tonadillas? Y, de nuevo, el contexto. A finales del siglo XVIII, y ya se matizará que en el siglo XIX se intensifica y se complejiza aún más, comienza el despertar de los sentimientos nacionalistas y el surgimiento de los estados nación. La tonadilla escénica, así como la seguidilla, se convirtió en el cimiento donde se levantaron los sentimientos más españolistas, a la vez que se comenzó a desarrollar una identidad propia que represente el carácter de la patria española, quizás nunca lograda.

Con este fuerte cuño nacionalista, la seguidilla comienza a sufrir una nueva transformación en cuanto a su estructura estrófica, auspiciada por la estilización del baile. Con el apelativo de boleras, se presenta una “variante” de las seguidillas debido a ciertos cambios



acontecidos por su “academicismo” en el escenario. La estrofa empleada en estas boleras, es la seguidilla compuesta, estrofa ya conocida pero que su utilización se acrecienta en este período.

Esta misma seguidilla compuesta es la que se utilizará en el bolero, baile muy presente en los tratados, cuya coreografía consta muy estilizada y normativa. Esta variante de la seguidilla muy cercana a las boleras, se erige como una de las danzas más bailadas de la España decimonónica, como sello identificativo de las gestualidades que la patria representa. En todos los casos de boleros consultados, aparece con la forma estrófica de la seguidilla de siete versos, sin excepción.

Los estudios sobre tonadillas y/o sobre seguidillas a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, no son tan copiosos y no corresponden proporcionalmente a la gran producción tonadillera y, por lo tanto, “seguidillera”. Sobre este interesante tema de estudio, pocos son los que se aproximan a abordar tales manifestaciones y muchos menos los que profundizan en su análisis. Algo extraño si se tiene en cuenta el acopio de partituras. Este hecho ha sido ya señalado por varios autores como Begoña Lolo (2003):

Pese a su importancia escénica y musical, la tonadilla ha sido un género tradicionalmente desatendido dentro de la investigación, a tenor del criterio ampliamente extendido de que la ópera italiana junto con la zarzuela fueron el tipo de música principalmente representado, en detrimento de una producción autóctona de formato breve y aparentemente menor calidad desde el punto de vista literario y musical, olvidando que la tonadilla fue un género de transición que permitió el paso de la ópera a la zarzuela costumbrista y que supuso el elemento de partida para las reivindicaciones de ámbito nacionalista, que tanto marcarían el discurso ideológico de la mayor parte de los compositores más representativos del siglo XIX. Esta deslegitimación de su importancia histórica y de su valía artística, con diferentes

matizaciones, se ha venido manteniendo mayoritariamente en la bibliografía especializada, hasta la actualidad. (pp. 30-31).

En ello también coincide Amorós (2003), que justifica el poco interés que ha despertado la tonadilla, por la poca valoración que se ha depositado en la misma. Esta poca estimación hacia la tonadilla ha abundado en territorio español, pero también ha estado fomentada por la propia mirada de extranjeros que comenzaron a visitar España en el siglo XIX. Según el autor, no llegaron a comprender el significado de la tonadilla por su lejanía con respecto al contexto donde se estaba fraguando. Esta imagen externa quedó grabada y estigmatizada, de alguna manera, por ideas ilustradas.

Su escasa valoración ha dependido de razones ideológicas, como ha probado concluyentemente René Andioc y se explica por el arbitrario postulado de que ‘lo español’ debe reducirse al siglo XVII.

Los ilustrados solían censurar el ‘teatro antiguo español’ por su inmoralidad, por raro que esto pueda hoy resultarnos. Lo consideraban el símbolo de una España nobiliaria, ya caducada. A eso se unían razones estéticas como la de ignorar las unidades dramáticas y, en general, las reglas del arte. (p. 34).

Lo anterior también queda acompañado por algo que ha caracterizado la historia musical de España y es cierta “demora” en la investigación musical y en la instrucción del arte sonoro. De hecho, el estudio de esta disciplina ha sido tardío si se compara los de filología, por ejemplo. El estudio musical ha cabalgado a ritmos más retardados y pausados, y las instituciones, o la falta de ellas, no han sabido solventar tal carencia.

En cuanto al segundo momento establecido, el siglo XIX, la complejidad se torna más difícil y densa. Las partituras encontradas son múltiples y diversas. Se tienen seguidillas en zarzuelas, sainetes y óperas, se encuentran boleros y boleras, se hallan seguidillas en el teatro, en el salón y en el café cantante, en las fiestas de barrio se siguen representando seguidillas y

ahora las seguidillas se bifurcan en manchegas, murcianas o sevillanas. Un sinfín de tipos y subtipos de seguidillas, toda una divergencia de espacios donde se representan y toda una complejidad política y social la que está aconteciendo. Y así se responde a la continua pregunta: ¿a qué se debe tal acopio de partituras y tal diversidad de seguidillas? Una posible respuesta es el propio contexto. La Guerra de Independencia con que se inaugura el siglo XIX va a vaticinar toda una confrontación de hechos políticos, de guerras y de crisis social que impedirá la estabilidad y la conformación de la tan promulgada “nación”. Las divisiones políticas, las luchas ideológicas, el surgimiento de la burguesía y la precariedad de la siempre clase desfavorecida, se convirtieron en “caldo de cultivo” y en la “olla a presión” que estallará en el siglo XX con la guerra civil española.

La revolución francesa, que ya había acontecido en el país vecino, “crispó los nervios” y la inseguridad de la monarquía ante una posible revuelta social que podía peligrar el privilegiado poder que ostentaban. Un halo de Liberalismo ilumina los colectivos más progresistas que ya ven con cierto recelo la autoridad monárquica. Para desatar tensiones sociales y para dar espacio a los colectivos políticos en constante pugna, se comienza una ilógica alternancia de conservadores y liberales en el poder, a cuya cabeza siempre estará el poder real. Los oscuros procedimientos de esta alternancia, que favorecía a los conservadores, incrementaban la tensión social y el escepticismo hacia sus monarcas. No es raro en este siglo el primer intento de República, que tan sólo duró 11 meses y durante los cuales se sucedieron 4 presidentes distintos.

Todo una complicada red de conflictos y tensiones que explica la diversidad de espacios y de seguidillas. También toda esta profusión de partituras obedece al Romanticismo que florecía en el XIX y su afán de recopilación por “lo popular” y el temor a la desaparición de manifestaciones artísticas “populares”.

Es así que el objetivo de este capítulo es mostrar lo que se ha considerado como la tercera transformación importante de la seguidilla y todo el contexto que rodea a este complejo fenómeno. Para dar soporte a lo anterior, se mostrará la diversidad de datos obtenidos en este periodo.

El capítulo consta de cinco apartados. El primero, acorde a la información obtenida, muestra la presencia de la seguidilla en la tonadilla escénica y su importancia en el contexto nacionalista.

A modo introductorio y para testificar las variantes que en este período comienzan a surgir, se exponen dos apartados que corresponden a diversos “tipos” de seguidillas, donde prima en las dos la estructura estrófica de la seguidilla compuesta. Así, el segundo apartado del capítulo expone el caso de las boleras. Un tercer apartado, muy ligado al anterior, está dedicado a una segunda variante de las seguidillas, el bolero. Ambas manifestaciones no están tan claramente separadas ni diferenciadas, como ya se extenderá llegado el apartado. El motivo de incluirlas cuando acaba el siglo XVIII y antes del siglo XIX, es para intentar mostrar su “surgimiento” entre estos dos siglos, pero es necesario incidir en la importancia del bolero también en el siglo XIX.

El cuarto punto engloba los datos obtenidos en el siglo XIX y las múltiples variantes de seguidillas que corresponden a este agitado siglo. A través de la información obtenida, se exponen los contextos de ejecución de la seguidilla tras la clasificación de partituras.

El último apartado consiste en una recapitulación de este capítulo, donde se muestran las observaciones y las conclusiones de la información obtenida.

## **Presencia de la seguidilla en la tonadilla escénica**

### **La tonadilla escénica**

Las ya nombradas y definidas formas menores teatrales constituyen el enlace y puente perfecto para desembocar en la tonadilla escénica.

Como ya quedó reflejado en el apartado anterior, en los entreactos de la comedia se insertaban números teatrales, cantados y bailados, tales como el entremés, el sainete o la jácara. Estas actuaciones solían acabar con una pequeña intervención musical cantada que, por cierto, solía ser el único en estas obras menores. Subirá (1933) explica esto mismo, además de dar una razón de ser al apelativo que más tarde será adoptado para tal manifestación escénica:

Poco a poco esa pieza final fue aumentando su amplitud, a la vez que se desentendía del asunto principal, y concluyó por desgajarse del sainete. Constituido así en libre composición literario-musical, aquello que venía siendo un apéndice del intermedio parcialmente cantado y parcialmente hablado, aceptó la música en su totalidad, al menos durante el periodo de juventud. Venía tan preparada la innovación, que sus primeros cultivadores apenas advirtieron el carácter específico con que brotaba, ni el porvenir que habría de tener, ni la denominación que más pudiera convenirle; y como las palabras “tonada” y “tonadilla” venían siendo corrientes para designar canciones, lo mismo teatrales que populares o religiosas, y como en el nuevo género se veía una vasta canción integrada por varios números, continuó denominándosele “tonadilla”, incluso en la época de mayor desarrollo. (pp. 24-25).

Begoña Lolo (2003), expone una explicación más reciente de tonadilla pero parecida a la de Subirá (1933), que coincide en enmarcar sus inicios y derivaciones en el género menor.

Por tonadilla entendemos un tipo de repertorio musical encuadrado dentro del teatro lírico que se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVIII, especialmente en Madrid,

y que se representaba en los intermedios de las jornadas de las comedias de los teatros. Empezó siendo una pieza de breve duración que se interpretaba por los propios cómicos de la compañía en el intermedio entre la primera y segunda jornada compartiendo protagonismo con el entremés, y después del sainete en el intermedio entre la segunda y tercera jornada o acto. La popularidad que adquirió el género fue tan grande que llegó a desbancar a los entremeses cuyo repertorio dejó de incorporarse en las programaciones de las carteleras a partir de la década de 1770, quedando en exclusiva la tonadilla en el primer entreacto. Esta situación permitió que fuese acrecentando sus dimensiones en la medida en la que supo granjearse el favor del público, hasta llegar a convertirse con el discurrir del tiempo en una obra de duración media. (pp. 16-17).

Si bien las representaciones de tonadillas, en cuanto a temática y a personajes, no están muy desligadas de los géneros menores, sí se distancian de ellos en cuanto a la gran importancia que adquiere ahora la música. Los testimonios de Subirá (1933) y, sobre todo, de Lolo (2003) testifican que las representaciones de tonadillas llegan, incluso, a desbancar a los entremeses que tan populares llegaron a ser en el Siglo de Oro. La importancia que cobra la representación musical queda patente en este siglo, por la relevancia que adquieren los propios compositores de tonadillas. Tal es así que, las tonadillas eran y son conocidas por los compositores de su música, mientras que los libretistas quedaron, ahora, en un segundo plano.

Por sus inicios en el género menor del Siglo de Oro, la tonadilla, en un primer momento, estará muy ligada al sainete o al entremés del que consta y epiloga. Se datan los inicios de este fenómeno y, por tanto, de la tonadilla a mediados del siglo XVIII, aproximadamente.

Poco a poco, estos fragmentos hablados y cantados se van a ir independizando de la forma que les dio vida, para constituir él mismo una producción literario-musical autónoma a

la vez que una extensión considerablemente mayor a la original, que dará como resultado la conformación de la tonadilla escénica.

### **La tonadilla y la seguidilla como símbolo nacionalista**

En un momento en que la ópera italiana comienza a penetrar en la Península, la tonadilla escénica “representa la reacción contra lo extranjero y la pasión o la moda por lo popular” (Martín, 1985, p. 405). Este hilo conductor sobre “lo popular” y el rechazo a “lo extranjero”, viene de la mano de lo que se consideran los primeros pasos del despertar de un sentimiento que identifica “lo nacional” con “lo popular”. Sin juzgar, claro está, los acontecimientos históricos propios del momento que respondían al resurgir de los llamados estados-nación, y con los nacionalismos creados y manipulados desde el Estado.

Estos sentimientos nacionalistas tuvieron su impulso con las invasiones napoleónicas, el Liberalismo o la Constitución de 1812, donde las palabras “patria” o “nación”, se convirtieron en verdaderos eslóganes publicitarios.

Por ello, la historiografía que llega sobre la definición o explicación de la tonadilla, está influida por toda la ideología de esa época, imbuida también por el movimiento romántico, muy de la mano del nacionalismo. Estos testimonios se sirven del objeto de estudio para justificar su presente y su punto de vista sobre lo que entienden por España y por los españoles.

Es por ello corriente y asiduo encontrar evidencias que obedecen a la época en que fueron escritas. Así Felip Pedrell (1841-1922), en mero siglo XIX, al hablar sobre la tonadilla escénica afirma:

La tonadilla, lo diré plenamente convencido, es un grito de protesta contra el extranjero de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura... y contra el italianismo de la música [...]. Del elemento popular proviene la fuerza de la tonadilla.

Olvidada completamente una de las mejores y más necesarias manifestaciones de españolismo musical (Subirá, 1933, p. 77).

También en el siglo XIX, Rafael Mitjana (1869-1921), aduciendo a los acontecimientos históricos, se refiere así a la tonadilla: “Cuando la tonadilla parecía llamada a tener el porvenir más brillante, la falta de protección primero y en seguida la prolongada y tenaz lucha que debió sostener España contra Napoleón, pusieron trabas a su desarrollo”, a lo que luego añade Subirá (1933): “...según añade este musicólogo, en la guerra de la Independencia se hundieron muchas cosas, entre ellas la tonadilla, lo que representaba una pérdida sensible, pues en aquel momento la tonadilla era la única manifestación verdaderamente original de la música española” (p. 78).

Estos discursos contruidos legitimaban, de alguna forma, la manera de ser y de entender a la nación, a través de la construcción de un imaginario con el que todos pudieran identificarse para así poder defenderlo. Para completar tal proceso se hace necesario ubicar a un enemigo común con el cual enfrentarse y del cual diferenciarse. Las invasiones napoleónicas y la posterior Guerra de Independencia constituyen el impulso a este nacionalismo y la justificación para desdeñar a lo francés y, por tanto, a lo extranjero. Esta sentida amenaza externa contribuye a asentar este imaginario que se creía asediado desde fuera pero que también lo estaba siendo desde dentro, tal y como lo señala Álvarez (2008, p. 14).

El mecanismo más eficaz para difundir y propagar estos ideales lo constituye el teatro, que desde siempre había supuesto el medio más eficiente para manipular mentalidades, foco desde el que expresar el supuesto ser y sentir nacional. El teatro breve, que había otorgado un espacio para pronunciar la voz del pueblo, ese sector tan menospreciado y marginado de la sociedad, se convierte ahora en el “baluarte de las esencias patrias”, el canal más eficaz para infundir el “verdadero” carácter de la nación. (Álvarez, 2008, pp.14-15, 20).



Por ello, la tonadilla escénica es defendida y expuesta como reducto en el que forjar esa patria amenazada y donde depositar la reconstrucción de una identidad nacional ya debilitada por la irrupción de la moda italiana y las tropas francesas. “El nacionalismo de la tonadilla es insoslayable en el análisis y único territorio en el que pudo refugiarse la verdadera España amenazada” (Álvarez, 2008, p. 21). No sólo la tonadilla escénica, sino también el sainete ayudan a agitar las conciencias nacionalistas. En ambos, las seguidillas se convierten en la etiqueta de lo nacional y lo patriótico, territorio y expresión artística que hay que defender y conservar como el “verdadero” sello de lo que es y de lo que representa el carácter español, “contra la afición, que casi pareciera una traición” (Coulon, 2008, p. 300), a la moda extranjera. Para mostrar tal evidencia, que mejor que los propios versos de un sainete de Ramón de la Cruz, con el curioso título de *El deseo de seguidillas* (1769):

Dígole a usted que no quiero:

Que estoy de arias y cabriolas

Atestado hasta los sesos,

Y me he empeñado en oír

A una muchacha de trueno

Cantar unas seguidillas

Manchegas con el pandero,

Y verlas bailar con toda

El alma y todo el cuerpo.

Líneas después vuelve a defender a las seguidillas a las que agrega ahora el fandango, justificando su justa admiración:

...los mismos extranjeros

Y paisanos que nos culpan

Y hacen asco, en oyendo

Unas buenas seguidillas  
 Se levantan del asiento,  
 Y al ver bailar el fandango  
 Les da convulsión de nervios

Aunque no es el único testimonio de este arranque patriótico en las seguidillas, sino que también se evidencia en *El hospital de la moda* (1761), donde se muestra el orgullo por el conocimiento de los bailes nacionales y, por tanto, el merecido desconocimiento e ignorancia por los extranjeros:

Yo no entiendo  
 De resucitados, arias,  
 Cavatinas, ritornelos,  
 Ni drogas; soy del Barquillo,  
 Adónde sólo sabemos  
 Seguidillas y tonadas  
 Con que los machos arreo. (Coulon, 2008, p. 299).

Esta penetración de las modas extranjeras era vista con temor y como una muestra de la pérdida de las “raíces” más españolas, motivo por el cual se intensifica el sentimiento nacionalista pero que, a su vez, reconocen y lamentan los propios compositores de tonadillas. Es el caso de Pablo del Moral que, en su tonadilla *De fuera vendrá* (1797), expone este “quebranto” con una tirana para rematar la obra:

Las costumbres extranjeras  
 tanto la España corrompen,  
 que sólo majos y toros  
 muestran que son españoles. (Lolo, 2003, p. 22).

Esta lucha y defensa contra lo extranjero no sólo se gestaba a causa del encuentro físico del combate que supuso las guerras napoleónicas, sino que también era acompañado por aspectos estéticos gestados en el pensamiento e ideas ilustradas, que pretendían imponer los dogmas neoclásicos en el teatro. Romero (2008) profundiza en este aspecto y señala que impregnados de la novedad y seducidos por la revolución que significó la Ilustración francesa, se generó un clima de malestar contra lo que se denominaba género pobre. Se inicia una ardua tarea por eliminar del espacio escénico todo lo que califican de “populachero” o “chabacano”, por lo que las vistas más elitistas, selectivas y, resumiendo, ilustradas tornan sus ojos a los géneros menores, es decir, al sainete y la tonadilla.

...de este clima de exclusiones y descalificaciones, se debe explicar la radicalidad ideológica y formal del sainete y sus parientes músico-teatrales, que debían reaccionar de manera clara y contundente en defensa de un estatus, ahora muy cuestionado, y que, contrariamente a los credos ilustrados, constituía la base del sistema teatral hispánico, pues el sainete y la tonadilla escénica acaparaban los más altos picos de audiencia- si utilizamos la actual terminología televisiva- en detrimento de la tragedia y la comedia. (Romero, 2008, p. 243).

Esta persecución y hostigamiento no sorprende, puesto que no sólo se debía a una cuestión estética o ideológica, sino que cabe preguntarse si lo que realmente molestaba era el éxito que supuso estos géneros en la representación teatral, ya que constituía el centro de la misma y los momentos más aplaudidos y celebrados del teatro. Dentro del escenario y entre el público eran los auténticos protagonistas del espacio escénico. Fuera del mismo y entre las clases ilustrados también eran los protagonistas del debate (Romero, 2008, p. 243).

Debido a dichas tensiones culturales y sociales, en la segunda mitad del siglo XVIII, el sainete y la tonadilla van a intensificar su importancia para responder a la, curiosamente, fuerte demanda que ocasiona tal discusión. La gran cantidad de producción sainetera y

tonadillera de esta época, hablan de la reacción que produce el intento de eclipsar tales manifestaciones. “Incluso esa misma actitud de ataque, paradójicamente a los objetivos últimos que persigue, habla por sí sola de la extraordinaria fuerza del elemento a combatir” (Romero, 2008, pp. 244-245).

Como arma defensiva y combativa ante este embiste cultural, político y social, y sin olvidar los “géneros menores” que la gestaron, la tonadilla enfatiza el llamado *costumbrismo*, que constituye cuadros de costumbres donde se ve reflejada escenas de la vida ordinaria y de las clases más desfavorecidas. Será por estos espacios escénicos, junto a la visión romántica que empiezan a describir viajeros extranjeros, lo que alimente esta visión de la *España de pandereta*, sustentando así uno de los máximos tópicos que aún perdura en nuestros días.

Este costumbrismo busca un apellido fácilmente identificable y estereotipado como el *andalucismo* que abunda y caracteriza la tonadilla (Romero, 2008, pp. 247-255). Esta imagen andaluza tan reconocible y que ya estaba extendiéndose en la literatura de viajes, se fomenta y es apropiada por este nacionalismo español con el curioso matiz de formular su propia imagen a través del ojo ajeno. Esta publicidad costumbrista y romántica va a auspiciar la idea que se tiene de España, que estará traducida, en muchas ocasiones, a lo que es Andalucía.

Este fomento de “lo andaluz” tampoco es casual en este contexto, ya que, la geografía andaluza, al ser una especie de territorio comanche para la mentalidad ilustrada, un territorio que había que repoblar, que había que ‘civilizar’, por el contrario se convierte en el que más llamaría la atención por sus peculiaridades, incluso para la mirada propia de nuestros ilustrados y prerrománticos. (Romero, 2008, p. 246).

El sur representa mejor que ningún otro, esta predilección por la vida del hampa y por los barrios bajos, frecuente escenario de la marginalidad. Mejor ejemplo de lo que el pensamiento ilustrado trataba de combatir pero que, poderosamente, llamaba tanto la atención.

Esta preferencia, pues, por Andalucía, por el Sur, tendría algo de respuesta, algo de combate, en el terreno teatral –claro está–, como reacción costumbrista frente a las imágenes venidas del exterior y que, en clave de Ilustración y civilización, se pretendía imponer como las *imágenes más acertadas y objetivas*, como imágenes de un mundo cultural europeo con el que se pretendía traer la civilización a España. La misma civilización que acompaña los planes de repoblación del Sur que impulsara Carlos III.<sup>27</sup> (Romero, 2008, p. 255).

Todo esto que se viene forjando en la segunda mitad del siglo XVIII, llegará a su máximo esplendor en el siglo XIX con el fomento del Romanticismo y del Nacionalismo, y aunado por la Guerra de Independencia. Esta guerra y defensa se traduce perfectamente en el arte y, claro está, en la música, donde se encuentran los rastros más visibles de este recorrido histórico y de esta ostentación nacionalista.

A pesar de la fehaciente defensa de los derechos nacionales en la tonadilla, es indudable y, hasta lógica, el intercambio que experimenta con otros rasgos internacionales. Así como de la ópera italiana, puede aparecer una influencia francesa con el minuet o, incluso, la presencia de canciones suizas y alemanas (Subirá, 1933, pp. 81-85). De la primera, se encuentran ejemplos en letras de tonadillas que termina enfatizando, nuevamente, el carácter español en las seguidillas:

Ella tendrá en italiano

Un rondó o cavatina

Y en nuestra lengua española

Unas buenas seguidillas. (Salazar, 1953, p. 255).

---

<sup>27</sup> La política interior de Carlos III pretendía repoblar las zonas deshabitadas de Sierra Morena y del valle medio del Guadalquivir, que habían quedado despobladas tras la expulsión de judíos y moriscos. La idea era crear nuevas poblaciones en Andalucía y ocupar esas zonas de Sierra Morena tan proclives al bandolerismo. Parece ser que, para ello, trajo habitantes alemanes, suizos y flamencos, con la advertencia de que no se “mezclasen” con andaluces, por estar éstos ya muy “influenciados” de gitanos, negros y moriscos.

### **La seguidilla en la tonadilla escénica**

El interés que despierta la tonadilla en este estudio, es la inclusión de seguidillas al final de la misma. Las tonadillas escénicas sujetas a moldes tripartitos se constituía por: entable o introducción, coplas y seguidillas (Subirá, 1933, p. 54).

Bajo la tonadilla, la seguidilla alcanzará un gran impulso y popularidad además de contar con un espacio propio que lleva su nombre, con una duración mucho más larga de la que tenía en los géneros breves anteriores. Su posición estratégica reservada hasta el final, guarda aún los vestigios del papel que jugó en entremeses y sainetes. La elección de la misma en la tonadilla, obedece a lo que ya se mencionó con anterioridad. La seguidilla va a constituir la defensa de los derechos nacionales frente a modas extranjeras y la reafirmación de lo “genuinamente” español, y ello se debe al auge que siempre ha acompañado a la seguidilla y al gusto compartido por gran parte de la población. Si su inclusión en la tonadilla se debe al éxito que cultivaba la forma, también gracias a ella incentivará aún más su popularidad.

De hecho, la seguidilla se convierte en el momento de la tonadilla más gustado y apreciado por el público. Su éxito se reflejaba tanto dentro de la propia representación teatral, donde cada vez alcanza mayor espacio, como fuera del mismo espacio escénico.

Las seguidillas se convirtieron con el tiempo en el punto culminante de la tonadilla, el público las tarareaba en el teatro y los ciegos las cantaban en las esquinas del Madrid urbano, de modo que la transmisión oral se convirtió en un elemento decisivo a la hora de acrecentar su popularidad e incidió posiblemente en su permanencia mas allá de la escena teatral. Su fama les permitió invadir otras secciones de la propia tonadilla, encontrándonos que son muchas las obras que presentan seguidillas en la parte central e inclusive al poco de comenzar. (Lolo, 2003, p. 20).

Pero la seguidilla no protagonizará su inclusión en la totalidad del repertorio, sino que se puede comprobar que, cuando la tonadilla alcanza su esplendor, a partir de 1780

aproximadamente, estas seguidillas también solían ser sustituidas por tiranas o polacas, como curiosamente versa la tonadilla de Laserna, *El último que llega* (sin año):

Mató a la seguidilla  
La aria italiana,  
Y ésta ha sido despojo  
De la polaca. (Núñez, 2008, p. 183).

La seguidilla en estas manifestaciones escénicas, va a sufrir nuevas transformaciones que, sin abandonar su sello personal que le confiere la estructura métrica, “se recrearon su estilo melódico, sus diseños rítmicos peculiares y su espíritu popular” (Presas, 2008, p. 150). En cuanto al baile, la seguidilla va a experimentar una estilización para adaptarla coreográficamente al medio escénico.

### ***La seguidilla como manifestación poética***

En cuanto a la estructura poética usada en las seguidillas “tonadillescas”, predominan las estrofas de cuatro versos, que se ha denominado en apartados anteriores como seguidilla simple. También este tipo de seguidilla podía quedar reflejado para otros números, como al inicio o en la parte central de las obras. El uso de las estrofas de siete versos, seguidillas compuestas, quedan relegadas a las seguidillas boleras, mayormente.

Parece que la estructura métrica, y sus intentos de regularización en el teatro del Siglo de Oro, no queda del todo fijada en el siglo XVIII, ya que en las seguidillas “tonadillescas” no se encuentra una estructura rígida, sino que existe cierta flexibilidad métrica. Hecho atestiguado por Presas (2008): “De tal manera que pueden encontrarse estrofas de 6-5-7-5, 6-5-6-5, 7-5-6-5 o 7-6-7-6, en lugar de la *forma corriente* 7-5-7-5. Esta flexibilidad métrica de la seguidilla se documenta desde el siglo XVI y también se encuentra en muchas de las estrofas de este tipo que contienen las tonadillas”.<sup>28</sup> (p. 154).

---

<sup>28</sup> La cursiva es mía

Sin faltar a la notoria marca propia que le da su métrica de versos heptasílabos y pentasílabos, se diferenciaba claramente de las coplas, ya que ésta usaba versos octosílabos o hexasílabos.

En las tonadillas también se solía insertar unas *boleras*, que se trataba de unas seguidillas compuestas, donde los tres últimos versos volvían a repetir la melodía del segundo, tercer y cuarto verso de la estrofa. Por ello, se consideraba estos tres versos el estribillo musical:

Hacia el último decenio del siglo XVIII se entronizó la costumbre de rematar cada juego o colección de coplas con unas “boleras”, o sea unas seguidillas que, consideradas musicalmente, adoptaban un molde especial, tras las cuales volvía a cantarse otra colección de coplas con la música antecedente. Estas boleras, a su vez, solían empalmar con un brevísimo número que anunciaba la conclusión del asunto y la inmediata aparición de la seguidilla, tirana o final con que terminaría la obra [...]. Algunas veces se introducía boleras en otro lugar de la obra. (Subirá, 1933, p. 58).

Solía haber muchos tipos de seguidillas, que aludían al carácter de la obra o al sello de los personajes, así podían ser majas (Núñez, 2008, pp. 156-174), serias, pastoras o bélicas. Así como “guapas, garruchonas, de idea, de nueva invención, manchegas, gitanas, carcelarias, serias” (Lolo, 2003, p. 18). Fueron muy famosas las epilogales, que funcionaban como epílogos y resumían la trama. En éstas últimas tampoco se encuentra un estándar en cuanto a estructura estrófica, sino que podían aparecer versos hexasílabos llanos o pentasílabos agudos (Subirá, 1933, pp. 60-61), huella de una regularización no ultimada.

### ***La seguidilla como manifestación musical***

Se debe tener en cuenta que estas estrofas van a adaptarse a un patrón melódico o viceversa, por lo que pueden sufrir ciertas modificaciones que, normalmente, corresponden a la duplicación de ciertos versos, que suele ser muy habitual en este tipo de composiciones.



Con el tiempo, este número de repeticiones se fue incrementando, como el ejemplo que cita Presas (2008, p. 156), de la siguiente tonadilla (véase *tabla 1*):

*Tabla 1. Versos de la tonadilla El pastor y la cazadora (1783)*

Versos	Repetición de versos musicalizados
1. Aunque grande el recreo,	1. Aunque grande el recreo,
2. Que da la caza	2. Que da la caza
	1. Aunque grande el recreo,
	1. Aunque grande el recreo,
	2. Que da la caza
	2. Que da la caza
	2. Que da la caza
	2. Que da la caza
3. Se padecen en cambio,	3. Se padecen en cambio,
4. Muchas desgracias	4. Muchas desgracias,
	4. Muchas desgracias.

Fuente: Presas, A. “Aproximación a la forma literario-musical de las seguidillas en la tonadilla escénica”, en Álvarez, J. (2008), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: UAM, p. 156.

El rasgo más característico de las seguidillas “tonadillescas”, y ya se mostrará que en gran parte de las seguidillas, es su ritmo ternario, generalmente en compás de  $\frac{3}{4}$ . El aire suele ser animado y abundan las tonalidades mayores (Presas, 2008, p. 159).

Ya se mencionó en el primer capítulo que, en un principio, la seguidilla se acompañaba con una guitarra. Cuando pasa al teatro y, sobre todo, a la tonadilla escénica, este acompañamiento se amplía a más instrumentos. Uno de los cambios y diferenciaciones que se crean en la tonadilla con respecto a las representaciones teatrales del Siglo de Oro, es la sustitución del acompañamiento guitarrístico por el de la orquesta. Las castañuelas estaban presentes en los bailarines/as.

En el corpus de tonadillas consultadas para este trabajo, se aprecian violines, oboes y trompas como instrumentos de acompañamiento. Esta instrumentación aparece en todas las

tonadillas consultadas de Blas de Laserna (1751-1816) y en la tonadilla de Pablo del Moral (1765-1805). En el caso de Pablo Esteve (1730-1794), aparecen reducidos a dos violines o a un acompañamiento pianístico.

El número y el tipo de voces que intervienen en la tonadilla dependen de la trama argumental. Lo interesante en las partituras de tonadillas consultadas para este trabajo, es que los nombres de los cantantes aparecen al principio de la partitura, del lado derecho. Suele precederse con la presentación de “La cantaron”. Al inicio de la música, junto a cada pentagrama, también se pueden leer los nombres reales de los cantantes. Es de prever que el compositor ya tenía pensado los solistas a los que iban dirigidas las tonadillas, y eran los propios tonadilleros los que interpretaban dichas obras ya en el escenario. Es decir, que los protagonistas de la propia trama argumental de la tonadilla, se referían con el mismo nombre de los cantantes. Se adjunta un ejemplo de Blas de Laserna y de su tonadilla *El Hospiciano y la criada* (1782), donde se puede leer los nombres reales de los cantantes, en este caso, la Nicolasa y Garrido, cantantes muy famosos de la época, presentados al principio y como voces de la propia partitura (véase *figura 9*).

Figura 9. Laserna, B. (1782). Inicio de la tonadilla *El Hospiciano y la criada*.  
[Manuscrito digitalizado].

1782.

*El Hospiciano y la Criada.*

Tonadilla a Duo

de

Laserna

La Cantaron  
La Nicolasa  
&  
Garrido

*Mozz.*

Violines

Oboes

Trompas (2<sup>da</sup> C. Sol)

Nicolasa

Garrido

*All.<sup>o</sup>*

© Biblioteca Nacional de España

Fuente: Fragmento perteneciente a un manuscrito de Blas Laserna, de su tonadilla *El hospiciano y la criada* (1782). Digitalizado por la Biblioteca Digital Hispánica. Consultado en Biblioteca Nacional de España (2011).

Se sabe de la gran popularidad y protagonismo que cobraron los cantantes de tonadillas en la misma sociedad, madrileña sobre todo, de la época. Eran las mujeres, principalmente, las grandes protagonistas tanto fuera como dentro del espacio escénico. Así lo declara Germán Labrador (2003), donde expone los ejemplos de tonadillas consultados que dan soporte a este hecho:

Otra importante característica que termina de definir el género es la notable diferencia existente entre las tonadillas interpretadas por mujeres, que constituyen la mayor parte del repertorio, y las interpretadas por hombres. De hecho, una rápida mirada a la relación de integrantes de la compañía de Martínez incluida más arriba revelará cómo no existían partes “de cantado” entre los hombres, y la realidad escénica que nos muestra la música conservada es inequívoca al respecto: en la mayor parte de las ocasiones, si el argumento requería la existencia de un personaje masculino, éste era representado también por una mujer. (p. 44).

En cuanto a la estructura musical, no constituye un esquema fijo ni común a todas las seguidillas “tonadillescas”, pero Presas (2008) enumera la siguiente organización como más asidua que, según ella, también la seguidilla “folklórica actual” coincide en algunos aspectos. Esta misma estructura es detallada por García Matos, aludiendo a las seguidillas manchegas de corte popular (García Matos, 1857, p. 29). Tal distribución de las partes no constituye un esquema rígido, es bastante variable, por lo que se toma esta estructuración como un elemento aproximativo y meramente descriptivo de la forma musical.

Introducción o preludio instrumental: un número variable de compases con diseños rítmicos y melódicos que recuerdan a las figuraciones de la guitarra.

Salida: se cantan el 1º y 2º verso, con repeticiones variables.

Vuelta: normalmente un compás instrumental (como mucho dos) que recuerda el diseño de la introducción y da entrada a las coplas.

Copla: comenzando por el 2º verso, se cantan los restantes versos de la estrofa, con sus correspondientes repeticiones. (p. 159).

Este preludio instrumental sirve a los bailarines para su entrada al escenario y su colocación en el mismo, esperan quietos en la “salida” y la “vuelta” y su baile se inicia cuando comienza la copla. Según Don Preciso “los aficionados a este baile comenzaban ya a bailar con el canto de los primeros versos, lo cual, dice, se corrigió en las boleras” (Presas, 2008, p. 162). Esto habla de la transformación del baile como adaptación al espacio escénico, ya que parece ser que existe esta diferenciación con seguidillas anteriores. Es por ello que menciona las boleras, muy habituales en las tonadillas escénicas y que, por tanto, se modifica su coreografía en su inserción al escenario.

En líneas generales, la misma autora (Presas, 2008) resume las “peculiaridades musicales” de la forma como elementos que constituyen los rasgos más identificativos de la seguidilla en la tonadilla escénica:

1. La línea melódica se desenvuelve de forma independiente de las repeticiones, es decir, que a la repetición de versos no corresponde la repetición del diseño musical;
2. Aunque la colocación de acentos métricos del texto con respecto a los de la música está perfectamente ajustada métricamente en la dicción de los dos primeros versos (coincidiendo los acentos llanos de los versos con las cadencias sobre tiempo o parte débil del compás), las repeticiones, en cambio, están fuera del patrón.
3. El canto a dos voces homorrítmico es otra de las peculiaridades de las seguidillas epilogales, más vistosas, musicalmente hablando, que las seguidillas situadas en otros números que suelen estar cantadas a solo o en forma responsorial, como diálogo. (p. 160).

Del corpus de partituras consultado para este trabajo, se han localizado las seguidillas presentes en las tonadillas. A veces, se complicaba un poco la localización, ya sea por la dificultad del propio manuscrito, ya sea porque los autores, a veces, no las anuncian. En el caso de las tonadillas de Blas de Laserna (1751-1816), se han identificado las seguidillas a través de la letra y de su métrica. Se ha tenido en cuenta indicativos como su colocación al final de la tonadilla, su compás y/o cambio de compás a  $\frac{3}{4}$  o  $\frac{6}{8}$ ,<sup>29</sup> o el aire de la pieza en *allegro*, *allegretto* o *vivo*,<sup>30</sup> es decir, aires que indiquen que se ejecutan con cierta “ligereza”. Existen, como en casi todo, sus excepciones. Por citar algún ejemplo, en el caso de la tonadilla de Laserna de 1799, *Las tonadillas interrumpidas*, la seguidilla del final, que es una seguidilla simple, está en 2/4.

Ocurren casos en los que el autor anuncia las seguidillas en el número anterior, como en esta tonadilla de Laserna de 1781, titulada *El testamento de Tadeo*, donde la voz cantante del personaje de Vicenta, dice: “y a las seguidillas / prestad atención”. A continuación cambia el ritmo a un  $\frac{3}{4}$  y se inician las seguidillas, que se localizan, además, por la métrica de las letras de las voces cantantes. Este mecanismo se hace frecuente en las tonadillas de Laserna, y ya se verá que en otros autores, donde anuncian su llegada en el contenido de las letras. Otro caso es la tonadilla *El majo y la italiana fingida* (1779), donde escribe el nombre de “Seguidillas” encima del pentagrama. Pero, además, las presenta en la letra de la voz cantante de ambos personajes, la dama y el Garrido: “Oigan las seguidillas / dueños queridos / que canta La Caramba / con su Garrido”. Lo interesante de este caso es que anuncia en los propios versos a La Caramba, cantante de tonadillas muy famosa en la época y para la que muchos compositores escribieron tonadillas.<sup>31</sup> También anuncia a Garrido, cantante muy conocido en

<sup>29</sup> El compás de  $\frac{3}{4}$  o  $\frac{6}{8}$  no constituye un elemento exclusivo de la seguidilla.

<sup>30</sup> El aire musical no constituye un elemento exclusivo de la seguidilla.

<sup>31</sup> Parece ser que esta cantante llegó a tierras mexicanas, según Vicente Mendoza (1952), lo que dio nombre a una conocida canción: “Una [tonadillera] sobresalió extraordinariamente en las décadas del 70 al 80 del siglo XVIII: María Antonia Fernández “La Caramba”. Recién llegada de Madrid cantó estas coplas, que le crearon el apodo con que la conoció el mundo teatral de su época y no obstante el siglo y tres cuartos que ha

las postrimerías del siglo XVIII y que ya apareció en la tonadilla de Laserna citada con anterioridad, *El Hospiciano y la criada*. En fin, era muy común anunciar las seguidillas en las letras de los cantantes como seguimiento de la trama, al hacerlo referían que el fin de tonadilla estaba cerca.

Finalmente, se anuncia como ejemplo unas boleras encontradas en la tonadilla de Laserna, titulada *La tímida*, de 1799. A diferencia de las seguidillas, donde había que localizarlas a través de ciertos aspectos como la métrica de las letras o el ritmo, en este caso las anuncia al principio de la partitura con el título de “Boleras”. Con la métrica de la letra se comprueba que, efectivamente, se trata de una seguidilla compuesta.

En el caso de Pablo Esteve (1730-1794), en las dos tonadillas localizadas para este trabajo, *Ay Mosqueteros* (1781) y *El quento del Prado con un Italiano* (1780), las enuncia en la propia partitura. En el primer ejemplo de tonadilla que se mencionó, la seguidilla se enuncia en el número anterior en la voz cantante: “vayan seguidillas / para rematar”. Después se exponen las seguidillas, curiosamente, en 2/4 (véase *figura 10*). Aparece con la abreviatura de “Seg”. En el segundo ejemplo de tonadilla, aparecen insertas dos seguidillas y las enuncia en la partitura tal cual (véase *figura 11*). Este ejemplo con dos seguidillas, habla de la importancia que cobraron las mismas. Precisamente, fue en el segundo tercio del siglo XVIII donde tuvieron más relevancia y, no sólo aparecían al final de la tonadilla como colofón, sino que se fueron insertando seguidillas, incluso, en la parte central de la tonadilla, donde tenía lugar la trama principal.

---

transcurrido, aún se cantan *Carambas* en España y América. [...] México no pudo eludir esta influencia y conserva además de la interjección, muchas canciones y aun restos de tonadillas.” (p. 125).

Figura 10. Esteve, P. (1781). Seguidillas de la tonadilla *Ay Mosqueteros* [manuscrito digitalizado].

Al Segno:

Seg. S.

All: Brul<sup>te</sup>

P<sup>1</sup>a

los 2.

Los dos no ofeemos. Los dos no ofeemos

Pueblo adorado --- --- --- --- Con todo gusto

Fuente: Fragmento de un manuscrito perteneciente a Pablo Esteve (1781), de su tonadilla *Ay Mosqueteros*. Digitalizado por la Biblioteca Digital Hispánica. Consultado en Biblioteca Nacional de España (2012c).



Figura 11. Esteve, P. (1780). Seguidillas de la tonadilla *El quento del Prado con un Italiano*.  
[Manuscrito digitalizado]

Seguidilla *Canta a lo majo*  
Allegretto. *p. mo lar*  
*li no xa*  
*er pa no. la tan de po. xia zo tan de po. xia zo tan de po. xia zo*  
*Mya xi qui ta en tu ti ta lia en tu ti ta lia en tu ti ta lia*

Seguidilla *En al tamarla*  
Andante. *p. o*  
*na ve siempre peli exa siempre peli exa*  
*siempre pe li exa yel amox en su ausencia yela mox en su au*  
*sencia ya ma con fi a na vega expuesta a mil bo xas*  
*cas a mil es co llos a mil Pi ra tas ya sien la ausencia*

Fuente: Fragmentos pertenecientes a un manuscrito de Pablo Esteve (1780), de su tonadilla *El quento del Prado con un Italiano*. Digitalizado por la Biblioteca Digital Hispánica. Consultado en la Biblioteca Nacional de España (2012d).

Pablo del Moral (1765-1805) con su tonadilla *El presidiario* (1797), enuncia las seguidillas con su propio nombre escrito encima del pentagrama, con la forma abreviada de “Seg” (véase *figura 12*).

*Figura 12.* Moral, P. del (1797). Seguidillas de la tonadilla *El presidiario*.  
[Manuscrito digitalizado].



Fuente: Fragmento de un manuscrito de Pablo del Moral (1797), de la tonadilla *El presidiario*. Digitalizado por la Biblioteca Digital Hispánica. Consultado en la Biblioteca Nacional de España (2012b).

### *La seguidilla como manifestación dancística*

En las tonadillas se solían representar muchos bailes, tanto extranjeros como nacionales. Se usaban unos y/u otros para representar y caracterizar a los personajes. Para presentar a los personajes castizos, se usaban seguidillas y fandangos en los primeros años de

las tonadillas. Luego estos bailes serán sustituidos por el bolero a partir de 1780, aproximadamente (Ruiz, 2003, p. 64).

En cuanto a la coreografía del baile, se hace bastante difícil tener una aproximación de cómo pudo haber sido, debido a la ausencia de fuentes encontradas que describan o remitan alguna pista sobre sus movimientos gestuales y dancísticos. Aunque sí se puede anunciar que, obviamente, la seguidilla se bailaba desde sus inicios. En las tonadillas, por las múltiples referencias que aluden a tal afirmación, las seguidillas sufrieron un “proceso de ‘estilización’, es decir, que al pasar al escenario fue necesario dotarla de un tratamiento coreográfico teatral definido” (Presas, 2008, p. 162).

En el siglo XVIII, comienzan a abundar los tratados de danza de la época pero hacen poca mención a las seguidillas, por tratarse, como ya se dijo, de un baile relacionado a las clases más desfavorecidas. En los tratados de danza encontrados de fechas más tempranas, resulta curioso el de Ferriol y Boxeraus (1745a), que no menciona a las seguidillas en ningún momento, quizás porque en la siguiente explicación quede justificada esa ausencia:

LOS COMPOSITORES DEBEN TENER especial cuydado, poniendo quanto esté de su parte en disponer los Bayles de modo, que se aparte el menor ademán indecente, y que al passo, que la diversidad de sus mudanzas sean de agradable diversión, muevan los ánimos a una honesta recreación; pues no sin fundada razón se lamentan los Predicadores, corrigiendo lo pernicioso de algunos Bayles que por la probocación de sus movimientos debian prohibirle; y en este supuesto he procurado con el mayor desvelo excoger, y componer los Bayles de mas decencia; y asimismo, porque podrá lograrse con la execucion de estos nuevos, el olvido de los otros, ya sean de los introducidos en este Reyno, ó de los Estrangeros.” (pp. 34-35).

Estos tratados van a estar más enfocados a los pasos de danzas “de más decencia”, más propio y más asiduo entre las clases altas y aristocráticas. Pero las seguidillas tampoco pasan

desapercibidas en unos escasos tratados, debido a la ingente popularidad que ya había cultivado en todas las clases sociales. El poco lugar que ocupa las seguidillas en estos textos puede ser debido, en parte, a que se centran en su derivado, el bolero. Al ser éste más escolástico y “académico” quizás “mereció” el lugar que la seguidilla no acabó de conseguir.

De modo que la forma de conocer la coreografía que pudo haber sido característica de la seguidilla “tonadillesca”, va a ser a través de los tratadistas de la época y sobre lo que describían o relataban sobre este baile. A pesar del proceso de estilización ya mencionado, que tiene lugar por su traspaso al escenario y, sobre todo, en la tonadilla, “las descripciones de escuela tienen bastantes coincidencias con las que podemos encontrar sobre la danza popular que aún se baila en España, lo que nos hace pensar que, pese a todo, la forma escénica y escolástica está inspirada en aquella primitiva forma popular” (Presas, 2008, p. 162).

Al tratarse de un baile muy conocido y bailado, los testimonios de este siglo no dan una explicación detallada del mismo, ya que obvian su conocimiento y práctica en gran parte de la población. Pablo Minguet e Yrol en su *Breve tratado de los passos del danzar a la española que oy se estilan en las Seguidillas, Fandangos y otros tañidos. También sirven en las Danzas Italianas, Francesas, è Inglesas, siguiendo el compás de la Musica, y las figuras de sus Bayles* (1764), detalla los pasos de las danzas y dice:

Nótese, que todos estos pasos se pueden hacer en las Danzas Estrangeras, siguiendo el compás, y sus figuras, y en particular a las seguidillas, que es el Bayle español que oy se estila: también se pueden executar en ellas los passos de las dichas Danzas Estrangeras; y si las baylan quatro Cavalleros, y quatro Damas (que llaman de quatro pares) se pueden hacer quasi todas las mudanzas que se hacen en las Contradanzas (como sean honestas), y para baylarlas se canta, y se acompaña por lo regular en la Guitarra (p. 25).

Testimonio de que las seguidillas se “estilaban” en territorio español. Pero lo que se hace interesante en el discurso de Minguet es la afirmación sobre la alternancia y convivencia de las danzas españolas y las danzas “extranjeras”, de lo que concluye Mera (2008): “...de modo que los pasos españoles podían ponerse en danzas extranjeras y viceversa, pasos extranjeros ponerse en las seguidillas” (pp.464-465).

Los demás tratados consultados de Minguet (1755?, 1758, 1760?, 1768?), apenas hacen referencia a la seguidilla. La mayor parte de sus trabajos se basan, principalmente, en la danza francesa. Cuando menciona a las seguidillas, lo hace relacionando su similitud con los pasos de algunas contradanzas. Nunca detalla mucho más, pero hace pensar que eran bastante conocidas y que, como menciona Minguet (1758) al referirse a las seguidillas: “...se aprende fácilmente” (sin número de página).<sup>32</sup>

Otro tratadista de la época, como el maestro de danza francés Ratier en su *Observación I sobre el arte de la danza, de las muchas compuestas por don Joseph Ratier, antiguo académico en danza de las Academias Reales de Música de Francia, y maestro de ella en Cádiz, aprobadas por los más famosos maestros prácticos, y teóricos de la Europa, como se verá al fin de este discurso* (sin año), donde comenta la importancia del minuet y su dificultad frente a otras, como las seguidillas: “Del repertorio usual distingue entre una serie de danzas cuyos pasos entrañan dificultad como el minuet, y otras más fáciles de aprender como la contradanza y las seguidillas” (Mera, 2008, p. 465).

Al igual que Minguet, otro tratadista, considera muy extendido y conocido el baile de seguidillas, como se verifica en la afirmación de Felipe Roxo de Flores en su *Tratado de recreación instructiva sobre la danza* (1793, cap. VIII), por lo que no siente la necesidad de extenderse en su descripción: “La figura de este Bayle ni me toca describirla, ni por notoria, aun a los Niños, debe ocuparnos...” (Roxo de Flores, 1793, p. 100).

---

<sup>32</sup> Esta cita se encuentra al principio del tratado en el “Prólogo al lector”.

No es hasta el libro de Don Preciso (1982) escrito a finales de este siglo XVIII y a inicios del XIX, cuando podemos tener una idea más cercana de la condición coreográfica de esta danza, que extenderemos su comentario en el apartado siguiente.

### **Seguidillas boleras**

Existe cierta controversia a la hora de consultar las fuentes sobre las “boleras” y sobre el “bolero”. Algunos autores aúnan ambos términos refiriéndose a una misma manifestación dancística y musical. Debe ser debido a la similitud terminológica, que muchos datos refieran ambas designaciones a una misma cosa, no quedando muy claro, en caso de que las hubiera, la frontera o límite entre una y otra.

Si bien no hay duda de que la asignación léxica haya podido derivarse una de la otra o, incluso, que se hermanen mutuamente y, en muchos casos, se traten de lo mismo, aquí se tratará ambos términos por separado por la distinción que se recaba en ambas composiciones que se basa en las partituras recopiladas. Pero, añadiendo, que existen muchas similitudes entre una y otra en cuanto a estructura métrica<sup>33</sup> y referente al compás musical<sup>34</sup>.

En cuanto a la música, Suárez-Pajares (1993) afirma: “Los términos ‘seguidilla bolera’, ‘seguidillas boleras’, ‘bolera’, ‘boleras’ y ‘bolero’ son sinónimos con respecto a la forma musical que generalmente hemos llamado bolero. Sin embargo, excepto para la palabra ‘bolero’, también son sinónimos cuando hacen referencia al texto que acompaña la forma musical, aún conocido como verso de seguidilla” (p. 3). [Mi traducción].<sup>35</sup> Es decir, según dicho autor, la forma musical no cambia mucho entre la seguidilla bolera y el bolero.

---

<sup>33</sup> Tanto las partituras encontradas con el nombre de “boleras” o “voleras” y las halladas bajo la designación de “bolero”, coinciden en determinar la estructura métrica de la seguidilla compuesta (7- / 5 a/ 7- / 5 a/ 5b / 7- / 5b).

<sup>34</sup> Tanto las “boleras” como el “bolero” e, incluso, las seguidillas, se miden mayormente en compás de 3/4, no constituyendo esto un rasgo propio de estos géneros, ya que son muchas las piezas, sobre todo bailables, que se ejecutan bajo el mismo compás.

<sup>35</sup> Javier Suárez-Pajares (1993): “*The terms “seguidilla bolera,” “seguidillas boleras,” “bolera,” “boleras,” and “bolero” are synonymous with respect to the musical form we have generically called the bolero. However, except for the word “bolero,” they are also synonymous when referring to the musical form’s accompanying text, still known as seguidilla verse.*” (p. 3).

Quedaría pendiente profundizar mucho más en este aspecto con un análisis musical más detallado del mismo.

Parece ser que, según la bibliografía consultada, es en la danza donde estriba la diferencia. Las seguidillas boleras es fruto de una escuela de danza que se dio en el sur de España a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, a la que se denominó “escuela bolera”. Esta escuela tiene la peculiaridad de introducir en los bailes populares, movimientos y pasos propios de la danza, producto de las modificaciones y alteraciones que sufren estos bailes al subir al escenario. Es la estilización y academicismo de estos bailes, que ya se estaba produciendo gradualmente sin tener una clara conciencia de ello.

Esta transformación también es debida al afrancesamiento que sufren los bailes populares por la convivencia entre ambos, como ya había nombrado Minguet. Esta mezcla entre el baile y la danza, lo nacional y lo extranjero, da como resultado esta escuela bolera donde se puede encontrar pasos más refinados propios del ballet clásico, como también se atisba el uso de los brazos, como herencia directa de los bailes populares. A esta escuela bolera también va a pertenecer el uso de castañuelas, lo que hace aún más difícil su ágil interpretación y su destinación y marca de “lo popular”.

Así como se encuentran seguidillas boleras, también otros bailes “populares” fueron rebautizados con dicho sobrenombre: “malagueñas boleras” o “sevillanas boleras”.

En la recopilación de partituras del siglo XIX, se comprueba que en las destinadas con el nombre de “boleras” o “voleras”, se aprecia una regularización métrica de estrofas de siete versos (7- / 5a / 7- / 5a / 5b / 7- / 5b), común a todos los casos consultados. Mientras que las partituras del XVIII, sobre todo, las “seguidillas” tal cual, vienen referidas a estrofas de cuatro versos, con una métrica no muy regularizada, pero que además se le puede insertar estrofas de

versos hexasílabos, octosílabos, así como tiranas<sup>36</sup> o, incluso, sucesión de versos pentasílabos.<sup>37</sup>

En esto coincide Subirá (1933) cuando escribió su estudio, ya que al hablar de las “boleras” en la tonadilla, afirma:

Hacia el último decenio del siglo XVIII se entronizó la costumbre de rematar cada juego o colección de coplas con unas “boleras”, o sea unas seguidillas que, consideradas musicalmente, adoptaban un molde especial, tras las cuales volvía a cantarse otra colección de coplas con la música antecedente. (p. 58).

Esta misma cita de Subirá es resaltada por González (2000) al hablar de la seguidilla compuesta: “unas ‘boleras’, o sea, unas seguidillas con estribillo” (p. 25).

Si bien la seguidilla compuesta ya apareció en siglos anteriores, será en este momento donde cobre mayor importancia. Ello se pueda deber a las características que requería la seguidilla bolera, ya estilizada, en cuanto a baile y danza se refería. Tal es así que, ya en el siglo XIX, todas las partituras de seguidillas recopiladas destinadas a la representación escénica<sup>38</sup> se tratan de seguidillas compuestas, y se asiste al momento de mayor regularización de la rima y mayor estilización del baile. Además se puede hablar de otro aspecto importante, se pasa del uso extendido de la seguidilla de cuatro versos al empleo más generalizado ahora de la seguidilla de siete versos. Puede ser que, ahora, la regularización y fijación de su metro y su rima se deba a demandas coreográficas.

Las seguidillas boleras o las boleras, ya sin el sobrenombre, parecen tener más aceptación no sólo entre un público más distinguido, sino también entre los estudiosos. Con el nombre de boleras se encuentran más menciones dancísticas en los tratados, pero también

---

<sup>36</sup> La mayor parte de estas composiciones constan de cuartetos octosilábicos.

<sup>37</sup> Es el caso de la obra titulada, *Seguidillas a solo para diversión de la Sma. Sa. Princesa de Asturias*, sin autor, datada sobre los años 1778 y siguientes (BNE, M/1189).

<sup>38</sup> Incluso seguidillas no destinadas a tal uso, como las seguidillas manchegas, cordobesas, aragonesas y algunas murcianas y sevillanas, las boleras y el bolero, también aparecen con la estructura de seguidilla compuesta.



entre dibujantes. Si bien, no se ha encontrado ninguna fuente iconográfica sobre la interpretación de las seguidillas y su contexto, sí se incluye su derivada las boleras. Tal es el caso de Marco Téllez Villar, que en el siglo XVIII ofrece estos grabados sobre boleras (Véase *figuras 13, 14, 16, 17, 18 y 19*).

En ellos se puede apreciar la indumentaria propia de una clase más pudiente, con gestualidades muy comedidas, expresiones hieráticas y vestidos muy ornamentados. Son muy peculiares los adornos en la cabeza, tanto en el hombre como en la mujer, siendo muy característico el uso de grandes sombreros como símbolos de distinción social (véase *figura 13, 14, 16, 17, 18 y 19*).

*Figura 13.* Téllez, M. (1790). *Un pasar de las seguidillas boleras* [grabado].



Fuente: Biblioteca Digital del Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Madrid. Consultado en Memoria de Madrid (2011b).

Figura 14. Téllez, M. (1790). *Embotadas de las seguidillas boleras* [grabado].



Fuente: Biblioteca digital del Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Madrid. Consultado en Memoria de Madrid (2011e).

Estos grabados ayudan a clarificar el contexto de ejecución musical y dancística. Como se puede apreciar, es un espacio abierto en un entorno campestre, interesante reminiscencia con los contextos iniciales de ejecución “seguidillera”. Lo más habitual era que se bailaran en parejas de un hombre y una mujer. Aunque en los ejemplos de Téllez Villar sólo aparece una pareja, era de suponer la posible intervención de otras. Goya (1746-1828), en su cuadro *Baile a orillas del río Manzanares*, muestra dos parejas interpretando las seguidillas (véase figura 15):

*Figura 15. Goya, Francisco de (1746-1828). Baile a orillas del río Manzanares. [Cartón para tapiz].*



Fuente: Imagen consultada en J. Díez (2011).

Los instrumentos no distan mucho de las descripciones cervantinas, donde es usual el uso de la guitarra. Este instrumento también estuvo presente en los inicios de la seguidilla y en los géneros menores del teatro barroco. A pesar de la aproximación que siempre significa la iconografía, se puede apreciar que era habitual el uso de más de una guitarra en la época. Como ya se ha mencionado, con la explosión nacionalista en tonadillas, dicho instrumento será sustituido por la orquesta en el escenario. Como se aprecia en el grabado, en el siglo XVIII, la interpretación de la seguidilla fuera del teatro aún guarda y conserva la guitarra

como instrumento protagonista. Para añadir al mismo, los bailarines emplean las castañuelas como elemento percusivo (Véase *figuras 13, 14, 16, 17, 18 y 19*).

*Figura 16.* Téllez, M. (1790). *Atabalillos de las seguidillas boleras* [grabado].



Fuente: Biblioteca digital del Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Madrid. Consultado en Memoria de Madrid (2011c).

Es de merecer incluir una mención a la figura femenina, muy presente en los bailes de seguidillas y de boleras. Pero, como se aprecia en el grabado anterior (véase *figura 16*), también cumplía su función como guitarrista acompañante. No sólo entre las clases distinguidas o en los escenarios teatrales se vislumbra este fenómeno, donde la mujer tenía mucha presencia como bailarina, cantante o instrumentista, sino que en la interpretación de

seguidillas entre clases desfavorecidas y en contextos marginales la presencia femenina se hace muy evidente.

*Figura 17. Téllez, M. (1790). Campanelas de las seguidillas boleras [grabado].*



Fuente: Biblioteca digital del Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Madrid. Consultado en Memoria de Madrid (2011f).

No sólo estas imágenes recuerdan la vida cotidiana de la España de fin de siglo XVIII, sino que guarda cierta influencia francesa en la indumentaria, amén a las circunstancias contextuales que acontecían en el país. La llegada a España de la dinastía Borbona en 1700, reflejó en las clases altas cierta admiración por lo extranjero así como cierto desdén a lo español. Además de ideas y estilos artísticos, también se importó la moda, sobre todo en las mujeres, en cuanto a indumentaria se refiere (Ablanedo, 1993, p. 41). Ello se aprecia en el

enorme tocado, como ya se comentó, de las bailarinas “...que recuerda la *fontagne*, el elaborado tocado que se puso de moda al final del siglo XVII por Mademoiselle de Fontagnes, la favorita de Luis XIV” (Ablanado, 1993, p. 41). [Mi traducción].<sup>39</sup> El estilo de los tocados de los dos hombres del grabado (véase *figura 18*) se conocía con el sobrenombre de sombrero de “medio-queso” (Ablanado, 1993, p. 41).

*Figura 18.* Téllez, M. (1790). *Pistolees de las seguidillas boleras* [grabado].



Fuente: Biblioteca digital del Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Madrid. Consultado en Memoria de Madrid (2011a).

Lo curioso de esta indumentaria que se muestra en los grabados, además de la influencia francesa presente entre las clases más pudientes, es que esta moda en el vestir se

<sup>39</sup> Ablanado (1993): “...recalls the *fontagne*, the elaborate headdress made fashionable at the end of the seventeenth century by Mademoiselle de Fontagnes, a favorite of Louis XIV” (p. 41).

traslada a las clases más desfavorecidas. Este intercambio entre la moda francesa en contacto con la española, y las clases altas con las bajas, produjeron curiosas transformaciones donde uno de los resultados fue la figura del *majo*, tan presente en pasajes costumbristas y que fueron parte del imaginario españolista.

En imitación a lo que ellos entendían como indumentaria de moda, las clases bajas de Madrid involuntariamente adoptaron estilos abandonados desde hace tiempo por las clases sociales más altas. Al mismo tiempo, por el añadido de volantes, cintas, hebillas y pasamanería se identificó con el vestido de *majo*, transformando estos estilos en la seña de identidad de una cultura urbana distinta. (Ablanado, 1993, p. 41). [Mi traducción].<sup>40</sup>

Cada uno de los grabados muestra un paso distinto en el baile de las boleras. En el “pasar de las seguidillas boleras” (véase *figura 13*), quizás hace referencia al momento de comenzar la “salida”, es decir, el inicio de las boleras que suele ser instrumental. Por la posición de los pies y de los brazos, hace pensar que se trate de un *piflax*<sup>41</sup> con el pie derecho, justo el inicio de la salida (Borrull, 1954, p. 117). Por el nombre de “un pasar” podría hacer referencia a un *pas de bourré*,<sup>42</sup> en el que el inicio de este paso es muy similar al *piflax*. En ambos, los brazos están en cuarta posición,<sup>43</sup> que en el grabado parece estar abandonando ese primer momento de la posición de los brazos. De cualquier modo, se nota la influencia francesa en este paso del bolero, sobre todo en los pies, al tratarse de pasos propios del ballet.

---

<sup>40</sup> Ablanado, 1993: “In imitating what they understood as fashionable dress, Madrid’s lower class unwittingly adopted styles long since abandoned by their social betters. As the same time, by adding the ruffles, ribbons, flounces, buckles, and passementerie identified with *majo* dress, they transformed these styles into the badge of a distinct urban culture. (p. 41).

<sup>41</sup> La primera posición para comenzar *piflax*, es con el pie derecho delante y el izquierdo detrás, formando entre los dos un pequeño ángulo de unos 90°. Lo que Borrull (1954) denomina posición tercera de los pies (pp. 75, 81).

<sup>42</sup> Sobre el *pas de bourre*, se ha consultado Borrull, 1954, p. 69. Este paso también comienza en la posición tercera de los pies.

<sup>43</sup> Esta posición consiste en que el brazo derecho forma una “semicorona, por encima de la cabeza” y el izquierdo está a la altura del talle (Borrull, 1954, pp. 78-79).

Como constata Ablanado (1993): "...la posición vuelta de los pies de los bailarines revela un conocimiento de la corte internacional o del estilo de danza teatral" (p. 40). [Mi traducción].<sup>44</sup>

Las embotadas (véase *figura 14*) procede del francés *emboîté le pas* que significa algo así como "pisarle a uno los talones" y es un paso del ballet francés. Este paso comienza con la "tercera posición sobre las plantas, con pie derecho delante. Se eleva éste a media altura para colocarlo seguidamente detrás del izquierdo y a continuación se eleva éste a la segunda para situarlo detrás del derecho y así sucesivamente" (Borrull, 1993, pp. 48-49). Los brazos están en la cuarta posición y se invierte cada vez que se inicia un embotado. Según Borrull (1993), el embotado de seguidillas se hace al inicio de la cuarta copla de la seguidilla manchega (p. 122), no menciona el embotado en el caso del bolero. Pero Téllez (1790) lo incluye en sus grabados y la descripción de Ablanado (1993, p. 42) coincide con la de Borrull.

Los atabalillos (véase *figura 16*) consiste en: "un paso saltado en el cual la pierna se balancea hacia un lado" (Ablanado, 1993, p. 42). [Mi traducción].<sup>45</sup> En las descripciones de Borrull (1954) sobre los pasos del bolero o las seguidillas (pp. 117-121) no menciona este paso. Espinosa (1997) tampoco esclarece la definición de atabalillo: "Paso con o sin salto" (p. 369). Hay que tener en cuenta que algunas palabras empleadas en la danza española son, en muchos casos, derivaciones o adaptaciones de palabras equivalentes empleadas en el ballet clásico, que con el paso del tiempo se fueron transformando por cuestiones ortográficas o por similitudes de pronunciación. El paso que muestra Téllez (1790) en este grabado, representa según Ablanado (1993): "...una mezcla entre el estilo más libre de las formas de danza popular y el más elegante, asociado al estilo 'moderno' de los franceses e italianos importados" (p. 42). [Mi traducción].<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Ablanado (1993): "...the turned-out position of the dancers' feet reveals a knowledge of international court or theatrical dances styles" (p. 40).

<sup>45</sup> Ablanado, 1993: "A hopping step in which the leg swings to the side" (p. 42).

<sup>46</sup> Ablanado, 1993: "...a cross between the freer style of popular dance forms and the more elegant, "modern" style associated with imported French and Italian ones." (p. 42).



La campanela (véase *figura 17*) es un paso que se suele hacer durante la copla. La campanela se inicia con la posición tercera y después: “El pie derecho pasa detrás y se levanta la pierna flexionada a la segunda derecha. Se baja y al apoyar el pie derecho detrás, se da un golpe con el izquierdo, que habrá quedado delante. Partiendo de esta posición se levanta de nuevo la pierna derecha, volviendo a la tercera” (Borrull, 1954, p. 39 y 81). Teniendo en cuenta la afinidad o no de este paso con el momento que plasma Téllez, por el título de su grabado pretendió reflejar algún instante de la campanela.

El grabado que representa las “pistolees” (véase *figura 18*) muestra un paso del bolero que, en la bibliografía consultada, no se ha localizado su definición y/o ejecución. Según el ya varias veces mencionado Ablanado (1993) es un paso que consiste en un salto anterior al movimiento de los *atabalillos* y recuerda a un paso del ballet denominado *jeté battu derrière* (p. 39). Espinosa (1997) relaciona la “pistolea” con el “*tombé* saltado o deslizado” (p. 370), sin dar una explicación muy detallada ni una justificación en profundidad. Sin saber muy bien el motivo de Espinosa para esta definición de la pistolea, se relaciona un poco con la de Ablanado, ya que *tombé* en los pasos del ballet francés hace referencia a una “caída” tras un salto, al igual que *jeté* también alude a un salto.

En el caso del “paseo” (véase *figura 19*), los bailarines se encuentran justo en la posición anterior para ejecutar los pasos de la copla cantada. Es lo que Borrull (1954) denomina la “pasada” que es el paso que precede a cada copla (pp. 117-119). Según Ablanado (1993), Téllez nombra equivocadamente este momento de la danza, ya que justo la posición de los bailarines muestra a la danza en mitad de la copla (p. 39).

Figura 19. Téllez, M. (1790). *Paseo de las seguidillas boleras* [grabado].



Fuente: Biblioteca digital del Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Madrid. Consultado en Memoria de Madrid (2001d).

La irrupción de la seguilla bolera o el bolero, según las fuentes, no fue del gusto de todos. Ya que es Don Preciso (1982), en 1799, el primero que alude y critica el baile:

...¿pero qué no podría decir aquí del mal exemplo que promueven ciertos baylarines cubiertos con el titulo de maestros de bolero, los quales sin principio alguno de este arte, sin mas reglas que su capricho, sin costumbres, sin conducta, y en fin sin talento para discernir los males que originan á la educación de los jóvenes que están á su cargo, van corrompiendo la sencillez de este bayle con indecentes saltos y cabriolas,

que al paso que llenan de rubor á los concurrentes, hacen ser victimas de su ignorancia á estas infelices con los violentos esfuerzos que hacen para baylar por alto (p. 9).

También Asenjo Barbieri (1823-1894), tiene la original idea de manifestar su descontento a través de la misma forma criticada. Esta letra extraída de una partitura manuscrita del compositor, lleva por título “Seguidillas de la casa del Tócame Roque” (sin año) y hace la defensa de la seguidilla, en este caso manchega, contra la bolera:

Vale unas seguidillas

De las manchegas

Por veinticinco pares

De las boleras.

Mal fuego queme

La moda, que hasta en eso

También se mete.

Volviendo a la designación del nombre de “boleras” y para enlazar con el apartado siguiente que aludiremos al “bolero”, es indiscutible la relación entre uno y otro, no sabiendo a ciencia cierta cuál derivó de cual, aunque no tiene que haber una sucesión temporal de los mismos. El caso es que ya sea por su métrica, ya sea por las fuentes consultadas, ambos estuvieron muy relacionados entre sí:

[Boleras] Su origen está en las seguidillas manchegas, que sufrieron una transformación en su tempo, pasando a llamarse ‘seguidillas boleras’, más tarde ‘boleras’ y, finalmente, después de sufrir una última desaceleración en el tempo, simplemente ‘bolero’” (Suárez-Pajares, 1999, p. 553).

## El Bolero

En el caso del bolero, se encuentran curiosas definiciones del mismo dotando a esta manifestación artística de cierto matiz biológico. Al bolero se le asigna características propias de un organismo vivo, como “origen” o “nacimiento”. A veces también se cosifica dicha manifestación artística como si de un objeto se tratase, anunciando su “invención” en un determinado año o designándole un autor que se ocupa de hacerlo. Esta cosificación se hace evidente en el intento de querer explicar las composiciones orales a través de la literatura escrita, es decir, de las palabras (Ong, 1982, p. 20):

Muchas fuentes coinciden en marcar el “nacimiento” del bolero sobre el año 1780. Ya Don Preciso (1982) las menciona, situando su geografía en la Mancha y aportando datos sobre la naturaleza del nombre con un marcado tono legendario:

...por los años de 80 se invento en la misma provincia de la Mancha, con el titulo de *Bolero*, otro ayre o manejo mas redoble en la guitarra, pero con mayor precipitación ó pasos de las seguidillas. Este titulo de *Bolero* tuvo su origen, de que habiendo pasado á su pueblo en la Mancha Don Sebastián Zerezo, uno de los mejores bailarines de su tiempo, y viéndole baylar los mozos por alto con un compas muy pausado, al paso que redoblaba las diferencias que ellos tenían para sus seguidillas, creyeron que bolaba, ó á lo menos se lo figuraban asi según le veian executar en el ayre; de que resultó que las gentes se citaban unas á otras para ir á ver baylar al que bolaba, ó según ellos, al *Bolero*. (p. 14).

Tales palabras de Don Preciso obedecen al modo de explicar la historia de la música basándose en individualidades. En las manifestaciones musicales o dancísticas que corresponden a la oralidad, es imprudente afirmar su “invención” a una personalidad en concreto o a un tiempo determinado, ya que se trata de composiciones que han sido apropiadas por la comunidad a lo largo de un período. Es la primacía en la fuente escrita que,

normalmente, lleva el sello de un determinado autor, lo que nos lleva a trasladar este sistema a la oralidad. Tanto es así, que es común asignar de “anónimas” las obras en las que no se conoce el autor, porque han sido creadas, interpretadas y perduradas por toda una colectividad, es decir, que los mecanismos de producción y de creación son muy distintos a la escritura.

La forma de creación que nos es más habitual y conocida no es la creación oral, sino la escritura, y así nuestras representaciones habituales se proyectan egocéntricamente al dominio del folklore. La hora del nacimiento de una obra literaria es el momento en que el autor la puso en el papel, y, por analogía, el momento en que la obra oral es *objetivada* por vez primera –enunciada por su autor- se interpreta como el de su nacimiento, mientras que en realidad, la obra no pasa a ser hecho del folklore sino al ser aceptada por la comunidad. Los sustentadores de la tesis del carácter individual de la creación folklórica se inclinan a poner en lugar del concepto de ‘colectividad’ el de ‘anonimato’ (Jakobson, 1986, pp. 11-12).

Se expone otra definición y otro intento de diferenciación entre “bolero” y “bolera”. Fernando Sor en la voz que escribe sobre el bolero o *le bolero* en la *Encyclopedie pittoresque de la musique* (1835) afirma:

...la palabra *bolero*, que en su origen era un adjetivo, se emplea hoy como sustantivo para designar una danza española denominada, sin embargo, *seguidilla*, en la que un bailarín, llamado *Bolero*, introdujo unos pasos que exigieron algunas modificaciones en el movimiento y en el ritmo del acompañamiento del aire primitivo. Al hablar del aire así modificado se le llamaba *seguidilla bolera* y, al hablar de su danza, el *baile bolero* (la *danse bolérienne*), terminándose por decir únicamente *el bolero*. Sin embargo, se ha conservado un recuerdo de su origen, ya que en las inspecciones de las compañías de teatro en España el que ejecuta esta danza se llama *bolero*: también se

llama a la bailarina *la bolera* por la única razón de ser su compañera (Suárez-Pajares, 1999, p. 554).

Esta distinción entre los dos términos, también aparece nombrada como diferenciación de género en cuanto al intérprete que ejecuta el baile, donde en la cita siguiente se resume la controversia de los nombres, si no la hace más complicada:

‘Seguidilla bolera’, ‘seguidillas boleras’, ‘bolera, boleras’ y ‘bolero’ son palabras que actúan como sinónimos al referirse a la forma musical que genéricamente se ha llamado ‘bolero’, pero también son sinónimos (con excepción de la palabra ‘bolero’) al referirse al texto propio de esa forma musical que se denominó, y aún se denomina, ‘verso de seguidilla’. En este mismo sentido, ‘bolero’ y ‘bolera’ designan también a las personas que ejecutan este baile, según las listas de compañías de baile consultadas. La palabra ‘bolera’ aplicada a la bailarina que baila boleros comienza a aparecer a partir de la temporada 1812-13, y la de ‘bolero’ aplicada al bailarín a partir de la temporada 1820-21 (Suárez-Pajares, 1999, p. 554).

Coinciden muchos autores en manifestar afinidades entre el verbo “volar” con el “bolero”, ya que suelen aparecer muchas referencias a las boleras escritas de este modo: “voleras”. Además, es un período de mucha fluctuación ortográfica, entre “b” y “v”. Ya sea por uno u otro motivo, se encuentran ejemplos de “voleras” escritas con “v”. Por citar algún caso, se expone la siguiente portada de partituras sobre seguidillas “voleras”, además de la interesante iconografía que se representa (véase la *figura 20*).

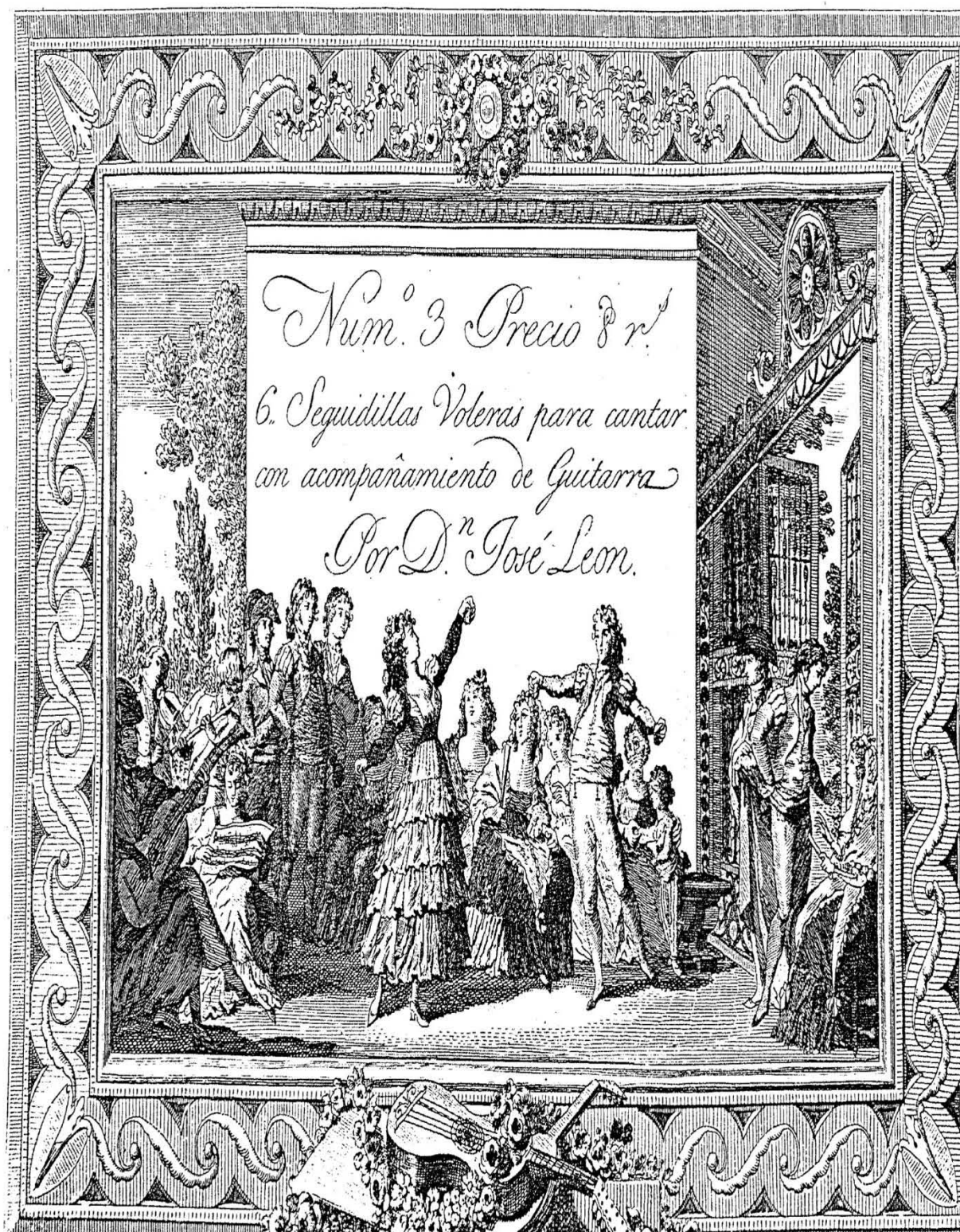
Esta divertida alusión a ambos nombres, “boleras” y “bolero”, sin pretender profundizar mucho en este aspecto, se muestra a modo de ejemplificación para referir la complejidad etimológica de los calificativos con su emparentado baile o música. En la siguiente cita, se señala de nuevo su relación con el verbo “volar” y vuelven a aludir el “origen” del nombre a una individualidad:

...se puede suponer que procede del verbo volar [...]. Otra posibilidad es que el bolero tomase su nombre de unas gitanas que lo bailaban (o lo bailaron por primera vez) y que se llamaban boleras por adornar sus trajes con unas bolitas de pasamanería. Se ha afirmado también que proviene del apellido de Antón Boliche, citado por algunos como el primero en ejecutar este baile. Fernando Sor, en el fragmento de su artículo citado previamente, da otra etimología: el bolero obtiene su nombre del apodo que tenía el bailarín que modificó las seguidillas. Sor dice que tal apodo era 'Bolero', pero no indica en ningún lugar el nombre de Antón Boliche. (Suárez-Pajares, 1999: 554).

Para no aburrir con sugerencias etimológicas, este entretenido recorrido por distintas terminologías muestra la gran diversidad de opiniones, fundadas e infundadas por diversos motivos, y la dificultad de determinar los límites que separan ambas manifestaciones.

Lo que sí se puede afirmar es que el bolero ya era interpretado en las postrimerías del siglo XVIII, por las referencias que empiezan a aparecer en ese período, además de existir un tratado de Juan Jacinto Rodríguez Calderón referido al mismo, que lleva por título *La Bolerología o quadro de las escuelas de baile bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795 en la corte de España* (Rodríguez, 1807).

Figura 20. León, J. (1801). *6 Seguidillas Voleras para cantar con acompañamiento de guitarra*. [Imagen digitalizada].



Fuente: Portada de la partitura manuscrita por José León, que lleva por título *6 Seguidillas Voleras para cantar con acompañamiento de guitarra*. Se encuentra en la Biblioteca Nacional de España (Catálogo BNE), Signatura: MC/ 4198/55.



De hecho, el mismo Rodríguez Calderón la emparenta con las seguidillas: “...y al oír que bayla el Bolero parece le quiere dar en su pecho un lugar preferente al resto de sus adoradores; publica su habilidad por todo el estrado: empezanse en que hade danzar aunque no sea sino una seguidilla” (pp. 48-49). El mismo autor, no sólo señala la autoría del bolero sino que expone los “inventores” de cada uno de sus pasos y las circunstancias en que acaecieron. Además, señala las zonas en que se baila y la gran extensión geográfica de este baile, aunque se piensa que en un tono exagerado y grandilocuente, y en el mismo afán nacionalista hacia las manifestaciones propias de la región:

Se extendió tanto el *Bolero* que raras son las naciones del universo que no lo conozcan, y admiren. La Suecia es una de las principales apasionadas a este bayle. En Stokolmo se han publicado apologías sobre lo esencial que es en un país frío el ejercicio *bolerológico*. Pasó a los Rusos el buen gusto de sus vecinos los suecos, y se vio en Petersburgo la primera escuela del norte, a la que recurren actualmente Lapones, Tartaros, Polacos y otras castas de pájaros. Pues no digo nada de Francia é Italia! En éstos, en éstos dos pedazos hermosos de la Europa és precisamente adonde se encuentran los mas expertos profesores. Únicamente, porque los respectivos idiomas lo requieren, suelen los extranjeros dar distinto nombre al *bolero*; pero el baile todo és uno; sin embargo que la España se jacta, y con razón, de ser su verdadera madre, y los españoles son los mejores *Bolerológicos* del globo.

En toda la península, máxime en ambas Cartillas, Aragón, Valencia, Murcia, y Andalucía, suele graduarse por mal educado á todo joven que desconoce la ciencia *Bolerológica*. (pp. 47-48).

También Antonio Cairón (1820), en el siglo XIX, en su *Compendio de las principales reglas del baile: traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto*

*antiguos como modernos*, emparenta al bolero con las seguidillas pero, a su vez, por las descripciones que constan en su tratado, las separa de las seguidillas boleras, por la alusión a los “saltos” y a “antiguamente”:

...[el bolero] solo lo que se ha reformado ha sido el bailar lo un poco mas despacio de lo que se acostumbraba *antiguamente*; y el no permitirse en él aquellos pasos disparatados de *contorsiones*, y aquellos *saltos* á que llamaban vueltas de pecho, sota de bastos, y otros que para mojigangas serían solo buenos, si es que semejantes *saltos* lo pueden ser alguna vez.<sup>47</sup> (p. 109).

Las noticias sobre el bolero continúan figurando en el siglo XIX, donde se multiplica el hallazgo de partituras sobre las mismas. Si bien la estructura métrica que conserva y que se hace común en todos los boleros encontrados, corresponde a la de seguidilla compuesta (7- / 5a / 7- / 5a / 5b / 7- / 5b), parece ser que la música se ha ralentizado y se ha estilizado su coreografía.

En cuanto a la música, Suárez-Pajares (1993) afirma: “Como forma musical, el bolero es básicamente una seguidilla” (p. 3). [Mi traducción].<sup>48</sup> Sí queda más clara la estructura estrófica que se trata de una seguidilla compuesta. La música, acorde a la poca información encontrada, parece que no cambia mucho. Pero, sería necesario un estudio en profundidad emparentando y comparando ambas, la seguidilla y el bolero, para poder dar soporte a esta afirmación de Suárez-Pajares en cuanto a música se refiere. Parece que la diferenciación y la distinción, en cuanto al nombre, estriba en una cuestión dancística.

---

<sup>47</sup> La cursiva es mía

<sup>48</sup> Suárez-Pajares, 1993: “As a musical form, the bolero is basically a seguidilla” (p. 3).

## Presencia de la seguidilla en otros espacios

### Contexto político-social y cultural

Basta acercarse a los estudiosos de este período, para dar cuenta de sus testimonios donde reconocen y compadecen la situación crítica que vive España en este siglo, llena de guerras, golpes de estado, inestabilidad política, crisis económica y, en definitiva, una larga sucesión de complejas y cambiantes circunstancias que dificulta la tan necesitada estabilidad. Esta situación acarrea una fuerte crisis social que tan duramente critica y refleja la generación del 98.<sup>49</sup>

El siglo XIX inaugura con las invasiones napoleónicas, el motín de Aranjuez, el levantamiento del 2 de mayo y el consecuente estallido de la Guerra de Independencia (1808-1814). Siempre con la mirada atenta de las letras y las artes ante todo el panorama político y económico, surgen numerosas obras producto de tales situaciones adversas, personajes que logran expresar tanta barbarie. Tal es el caso de Goya (1746 -1828) en *Los desastres de la guerra*, testimonio inmortal de la sinrazón y la brutalidad que acompaña a todo conflicto bélico.

Este impacto también es redactado por Casares (1995): “Arruinados moral y humanamente por la francesada, con una sociedad regida por la venganza. Las tres primeras décadas del siglo están llenas de vergüenzas políticas” (p. 18). Es esta misma “francesada” la que siembra los cimientos del despertar nacionalista frente al peligro y amenaza procedente del exterior.

Además, en estas tres primeras décadas, son innumerables los motivos, principalmente políticos, que llevan a muchos españoles a exiliarse a otros países, unos por liberales, otros por afrancesados, y otros tantos que buscan suerte en algún sitio porque no la tienen en el

---

<sup>49</sup> Generación de escritores, poetas y ensayistas que vivieron y padecieron la crisis social, política y económica que sufrió España a finales del siglo XIX, donde en sus escritos se expresaron desde una postura bastante crítica ante la desastrosa situación. Entre ellos se encuentran figuras como Valle-Inclán, Pío Baroja, “Azorín” o Miguel de Unamuno.

suyo. Entre ellos se encuentran numerosos músicos como Fernando Sor, Manuel García, José Gomis, José León, Pedro Pérez Albéniz o Rodríguez de Ledesma.

Un aire fresco pero también cambiante y significativo en el panorama político, es la Constitución de 1812, cuyos principios liberales marcan el regocijo de unos y el descontento de otros. La separación de poderes, la soberanía popular, la derogación de señoríos o la supresión de la Santa Inquisición, lo convierte en el primer testimonio escrito que se traduce en intentos por abolir el absolutismo.

Durante todo el siglo se suceden en el poder los partidos conservadores y liberales, sin dejar de lado la participación monárquica que los representan sucesivamente. Esta alternancia de poderes conllevará levantamientos, guerras civiles y crisis económica por los continuos enfrentamientos entre los unos y los otros.

Acaba el siglo XIX con una gran crisis en el 98, año que dará nombre a una generación de literatos y que será recordado por la pérdida de las últimas colonias españolas, Cuba, Filipinas y Puerto Rico.

Sin olvidar las pérdidas humanas en las continuas guerras, tanto interiores como exteriores, las pérdidas materiales traducidas en crisis económicas, el profundo malestar social y la casi ridícula sucesión de liberales y conservadores con la incompetencia de sus gobernantes, marcarán todo un siglo de desastres desorientado hasta la incomprensión.

Más de cien años de conflictos, persecución, inestabilidad y sangre. Puede parecer mentira que durante ellos se desarrollase alguna clase de manifestación artística, pero se ha de recordar que, durante el siglo, no corrían mucho mejores tiempos para el resto de Europa y para el mundo. (Gómez, 1988, p. 15).

En este clima de crisis y decadencia, no faltan los movimientos artísticos que, por lo particular y habitual en dichos ambientes, penetran más ahincadamente como remedio de expresión. Tal es el caso del Romanticismo que, curiosamente, llega desde Francia. Los

desterrados vuelven empapados de ideales románticos bebidos en Francia, sobre todo, y en Inglaterra en menor medida. No sólo llegan imbuidos del Romanticismo, sino también del Liberalismo, que tan peligrosa combinación provocaba en terreno hispano.

Este mismo Romanticismo es definido por Salazar (1953) de la peculiar forma que se adjunta:

El Romanticismo había hecho ya su carrera en Europa cuando llega a España que lo cree de vuelta, porque por un fenómeno de espejismo, nuestros primeros románticos se imaginaron haberlo inventado al ver las glorias de nuestro teatro, Lope y Calderón, ensalzadas por los románticos alemanes; sus personajes puestos como modelo del honor, de los sentimientos románticos; godos y moros convertidos en protagonistas de su teatro, el Cid, Don Juan, Aben Humeya, los variados Alfonsos, Florindas, Moraimas, y las guzlas del emir. Dos tópicos del Romanticismo más acreditado se reunían en España: el goticismo y el orientalismo, lo cual unido a los bandidos de Sierra Morena y a los gitanos del Don Jorgito el inglés, terminaron por hacer del Seminario Pintoresco una especie de Biblia españolista y a España el país pintoresco por excelencia (p. 268).

No se dejará de matizar el carácter nacionalista que acompaña, en parte, a cierto Romanticismo. Son los caracteres que ensalzan los viajeros extranjeros por considerarlos distinto y ajeno, pero a la vez exótico y atrayente. Los rasgos más peculiares y menos “europeos” de la música y del entorno español será lo que marque y ensalce la diferencia, y se expongan como los “verdaderos” caracteres nacionales. Es esta mirada externa la que alimenta ese imaginario ya que, en el interior, era de lo más corriente:

Producen el espejismo el gusto por el antiguo teatro español y el propio pintoresquismo del país, que entusiasma a los viajeros románticos y llega a inspirar, desde lejos, a los que no recorren nuestro territorio. En España no se inventa el

romanticismo en ninguno de sus aspectos, aunque la vida y las costumbres parezcan románticas desde fuera. Lo pintoresco se relaciona en muchos casos con la miseria, y esa miseria no puede ser fecunda en sí misma, aunque sirva a muchos como motivo literario, y en impulso de mayor nobleza pueda templar el ánimo de grandes figuras que practican la caridad en su mejor sentido, como Emilia Pardo Bazán, Santiago Masarnau y Jesús de Monasterio. (Gómez, 1988, pp. 29-30).

Precisamente, este clima de deterioro y depresión que ha caracterizado a España, y que sigue presente en el XIX, se convierte en la exaltación de un nacionalismo basado en dichos rasgos que de tan asiduos y familiares, se convierten ahora en exotismo. No se sabe qué intención pudo camuflar este ideal, o bien convertir la propia “miseria” en lo “genuinamente” español o bien justificar así su diferencia con el resto de Europa, aprovechando un halo de Romanticismo presente. Se expone lo que opina Raymond Carr (1970):

Los españoles aficionados a la literatura percibían a su propio país a través de aquellos viajeros franceses románticos, que buscaban en España los contrastes de una civilización ‘incontaminada por Europa’. Al darles la conciencia de sus idiosincrasias, el romanticismo acentuó la tendencia a atribuir los problemas de España, no al retraso económico y social, que podría remediarse, sino a cierto indefinible ‘españolismo’, que cabe discutir por los siglos de los siglos, y desde luego ineliminable, el cual hacía imposible una modernización según el modelo europeo. Los españoles podían o bien enorgullecerse de su singularidad y de sus diversidades regionales o bien ver en este color local el símbolo del *atraso* de España respecto de Europa. Se produjo, pues, por una parte, la imitación masiva de la moda extranjera, encaminada a salvar la distancia cultural, y por otra parte una preocupación por estudiar y dejar constancia de las características de la España tradicional antes de que sucumbieran a la europeización (Carr, 1970, p. 210).

El pensamiento romántico suministra el pilar fundamental en que se apoyan los ideales nacionalistas, que discurren en dos frentes principales. Uno político, que reivindica la libertad frente a la decepción y contrariedad que provoca la organización estatal, sumida en el desorden y el caos, y la imposibilidad de poder controlarlo. En este mismo sentido, también responde a una búsqueda de autoafirmación nacional provocado por el impacto de las invasiones napoleónicas, es decir, “una lucha de ciertos pueblos por desembarazarse del complejo de inferioridad” (Casares, 1995, p. 24). El otro frente es cultural, que busca lo exótico y “raro” de nuestra propia historia pasada y que se verifica y se sustenta por unos mecanismos muy familiares:

...utilización de la lengua vernácula como necesidad para una plena expresión; la renovación filológica con la recuperación y edición de textos antiguos, y con ello la sistematización de una gramática para poner fin a la descomposición dialectal; la elaboración de una historiografía nacionalista con investigaciones etnológicas donde, evidentemente, se incluyen las etnomusicales. (Casares, 1995, p. 25).

Esta lucha se atestigua muy claramente en el caso de la ópera, que será muy debatido desde el punto de vista de la lengua, uno de los rasgos que achacan al poco éxito de la ópera italiana en territorio español. El consiguiente nacimiento de la zarzuela como alternativa hispana es el resultado de esta ansiada búsqueda por una “ópera nacional”.

Si bien el resto de Europa era inundado por las tendencias de la ópera italiana o la música sinfónica y camerística, más centroeuropea, en la Península queda la tarea de buscar lo “genuinamente” español, que volcará sus principios en estos caracteres más exóticos y tan distintos al resto de Europa. Dicha labor es perseguida por compositores y literatos, que no por sus monarcas, cuyo camino hacia la “civilización” consiste, precisamente, en hacer llegar dichas corrientes operísticas a los teatros, como expone y critica un viajero que llega a España

sobre el año 1830, Richard Ford, y que expone en su libro *Cosas de España. El país de lo imprevisto*,

Estas melodías morunas, reminiscencias de otros tiempos, se conservan mejor en pueblos serranos de cerca de Ronda, donde no hay camino para los miembros del *conservatorio napolitano* de la reina Cristina; pues donde quiera que la Academia impone su autoridad e impera la ópera italiana, ¡adiós canciones populares! Hoy en día, la ópera exótica se cultiva en España por la clase alta, porque, como está de moda en París y Londres, se mira como una muestra de civilización de 1846. Aunque el público, en el fondo de su honrado corazón, se aburra en la ópera más que en otro sitio, la cosa se da por maravillosa, por ser tan cara, tan selecta y tan fuera del alcance del vulgo. (Ford, 1974, p. 358).

Las declaraciones de Ford no tienen desperdicio, y sigue menospreciando a cantantes e intentos de ópera en España, asegurando que:

...la verdadera ópera de España está en la tienda del *barbero* o en el patio de la *venta*; en realidad, la buena música, ya sea armoniosa o científica, vocal o instrumental, rara vez se oye en esta tierra, a pesar del eterno cantar y del arañar de guitarra en que allí se está. Las mismas misas, tal como se cantan en las catedrales, desde la introducción del piano y del violín, tienen carácter muy poco solemnes y devotas [...]. Como su amor, su música, que es sustento, son asuntos serios; a pesar de lo cual, la canción melancólica, la guitarra y el baile son, en este momento, la alegría de la pobreza indolente, el reposo del que trabaja bajo un sol abrasador. (Ford, 1974, pp. 358-359).

De lo que concluye Gómez (1988): “En fin, triunfo de la música popular, aunque sea extraña, y fracaso de los esfuerzos encaminados a lograr una música a nivel occidental.” (p. 21).



Esta característica de la música española que señala Gómez (1988, p. 21), cuando habla de cierto alejamiento de “una música a nivel occidental”, y que varias veces enfatiza Ford (1974) en su libro, al mencionar su tinte “oriental”, es el aspecto que más se señala como elemento de distinción frente a las modas europeas y lo que provoca el alejamiento de las mismas: “...los españoles son muy aficionados a lo que ellos llaman música, lo mismo vocal que instrumental, pero que es oriental y muy distinta de las exquisitas melodías y representaciones de Italia o Alemania” (Ford, 1974, p. 351). Es esta diferencia lo que provoca atracción desde el oído externo pero también rechazo: “Déjese también a los españoles disfrutar de lo que ellos llaman música, aunque los extranjeros melindrosos la condenen como ibérica y oriental” (Ford, 1974, p. 359):

Este es el panorama que se respira en el territorio español, una autoafirmación nacional donde la música jugaba un papel muy importante como “objeto comparativo” respecto a las demás naciones. A través de la misma, se pretendía un posicionamiento social en la Europa decimonónica a la vez que una distinción “cultural” para diferenciarse del resto.

### **Espacios de la seguidilla**

La abundancia de partituras en esta época evidencia la fiebre recopiladora que se vivió en la España decimonónica por dos aspectos ya mencionados y que van de la mano: el Nacionalismo y el Romanticismo. El primero responde a la traducción que pervivió en la época, donde “lo nacional” era casi sinónimo de “lo popular”. La seguidilla había formado parte del pueblo y había constituido una manifestación propia de las clases denominadas “populares”. El Romanticismo significó, de alguna forma, una vuelta al pasado y un interés por “rescatar” las expresiones del pueblo, por el miedo a su desaparición. La ingente cantidad de partituras “seguidilleras” en cancioneros populares responde a ambas corrientes.

Las partituras de seguidillas se multiplican considerablemente y su ordenación y clasificación es muy compleja, debido a la multitud de variantes. Así, para sortear esta

dificultad, se buscó hacer una catalogación atendiendo al contexto de ejecución, que en este siglo va a vivir algunas incorporaciones.

Conforme a los datos que se desprendían de las partituras y a la información que se encuentra, se pueden auspicar aspectos curiosos. Uno de ellos es que ya los cancioneros no aparecen dedicados al rey, a la reina o alguna princesa o miembro de la corte, tal como ocurría en el siglo XVII e, incluso, en el XVIII.<sup>50</sup> La concepción de Estado que se empieza a desprender en este siglo, le resta importancia al monarca, aunque éste siga gobernando. Por estudios indirectos del siglo XIX, siempre contrastándolos o relacionándolos con las partituras, se han podido hacer tres clasificaciones de espacios: el teatro, el café cantante y el salón, y la oralidad.

### *En el teatro*

Las partituras de seguidillas destinadas a este espacio escénico, corresponden, sobre todo, a zarzuelas. Se han localizado 6 zarzuelas donde algún número corresponde a una seguidilla. En estos casos, la seguidilla aparece como título y en todas ellas la estructura estrófica corresponde a una seguidilla compuesta, es decir, de 7 versos, donde los tres últimos hacen la función de estribillo musical. Quizás la pionera de esta utilización estrófica en el escenario, fueron las seguidillas boleras.

Como ya se constató en las boleras y en el bolero, empieza en este siglo la utilización más asidua de la seguidilla compuesta, mientras que la seguidilla simple aparece en mucha menor medida. Es a esto lo que aquí se ha denominado como la tercera transformación importante en la seguidilla, ya que la estrofa de cuatro versos quedará cada vez más estancada siendo prácticamente inexistente en los espacios teatrales. Ello se ha podido deber, como ya se comentó, a la estilización que sufre el baile en este período, con lo cual no sólo se

---

<sup>50</sup> Como ejemplo de este período, se encuentra un corpus de seguidillas entre los años 1779 y siguientes, donde el título enuncia: “Seguidillas a Solo para diversión de la Sma. Sa. Princesa de Asturias” (Anexo, Siglo XVIII). Parece ser que la princesa a la que se dedica tal corpus es María Luisa de Parma, entonces princesa de Asturias y, posteriormente, reina consorte de España a partir de 1788. Se trata del ejemplo más cercano al siglo XIX, según las fuentes consultadas, donde nombra a algún miembro de la nobleza.

transforma la estrofa sino también la coreografía. Esta estilización ha podido demandar una ordenación más “académica” de los pasos y los giros, con lo que se ha necesitado y se ha estandarizado el empleo de la seguidilla compuesta en el escenario.

Pero no sólo por seguidilla se halla este tipo de estrofa, sino que constan varios ejemplos que no corresponden necesariamente a este apelativo. Entre ellos, se encuentra un caso de unas seguidillas zapateadas y un bolero en las zarzuelas encontradas hasta ahora, que aparece con esta estructura estrófica.

Se exponen, en la *tabla 2*, los hallazgos de seguidillas encontradas, ahora de siete versos, en las zarzuelas de este siglo XIX (véase *tabla 2*).

No sólo en zarzuelas se encuentra esta seguidilla compuesta sino también en otra representación: la ópera cómica. Siguiendo con la búsqueda de esta estructura, también se halla una ópera cómica donde se inserta un bolero con la estrofa de seguidilla compuesta (véase *tabla 3*).

Tabla 2. Seguidillas presentes en zarzuelas del siglo XIX

Grupo	Año	Autor	Obra	Estrofa	Ritmo musical
Seguidillas	1850	Barbieri	<i>Gloria y peluca</i> (nº 3)	7- / 5 a / 7 - / 5 a 5 b / 7 - / 5 b	3 / 8
	1856	Gaztambide	<i>El amor y el almuerzo</i> (nº 2)	7- / 5 a / 7 - / 5 a 5 b / 7 - / 5 b	6 / 8
	1863	Barbieri	<i>El secreto de una dama</i> (nº 14)	7- / 5 a / 7 - / 5 a 5 b / 7 - / 5 b	3 / 4
	1863	Barbieri	<i>Un tesoro escondido</i> (nº 5)	7- / 5 a / 7 - / 5 a 5 b / 7 - / 5 b	3 / 4
	1875	Barbieri	<i>El barberillo de Lavapiés</i> (nº 9)	7- / 5 a / 7 - / 5 a 5 b / 7 - / 5 b	3 / 4
	1878	Barbieri	<i>Los carboneros</i> (nº3)	7- / 5 a / 7 - / 5 a 5 b / 7 - / 5 b	3 / 4
Seguidillas zapateadas	1865	Barbieri	<i>Pan y toros</i> (nº1)	7- / 5 a / 7 - / 5 a 5 b / 7 - / 5 b	3 / 4
Bolero	1856	Gaztambide	<i>Entre dos aguas</i> (nº 14)	7- / 5 a / 7 - / 5 a 5 b / 7 - / 5 b	3 / 4

Fuente: Elaboración propia con datos tomados de partituras de zarzuelas del siglo XIX mencionadas en los anexos.

Tabla 3. Seguidillas presentes en óperas cómicas del siglo XIX

Grupo	Año	Autor	Obra	Estrofa	Ritmo musical
Seguidilla	1861	Gaztambide	<i>Una vieja</i> (nº 4)	7- / 5 a / 7 - / 5 a 5 b / 7 - / 5 b	3 / 4
Bolero	1877	Barbieri	<i>Artistas para La Habana</i> (nº 2)	7- / 5 a / 7 - / 5 a 5 b / 7 - / 5 b	3 / 4

Fuente: Elaboración propia con datos tomados de partituras de óperas cómicas del siglo XIX mencionadas en los anexos.

A modo de propuesta y siempre a través de las partituras encontradas, se puede decir que las seguidillas destinadas a los espacios teatrales corresponden a estrofas de seguidillas compuestas. El bolero, como ya se enunció, corresponde a la misma estructura estrófica.

### *Los café cantantes y el salón*

Los cafés cantantes son espacios presentes en muchas ciudades de una España cada vez más urbana. Este fenómeno, muy común en territorio español, despierta la curiosidad de viajeros extranjeros:

Cuando Merimée y otros viajeros europeos recorren España, a partir de los años treinta, se encuentran con una fuerte corriente de música que vive en el café, en el tablao, o en la calle, una especie de arte menor, que llena gran parte de la producción del momento, un arte gracioso, pintoresco, familiar y, en muchos casos, anecdótico.

Salazar habla del ‘residuo tonadillero’, junto con un componente andalucista que es una constante a lo largo del siglo (Casares, 1995, p. 40).

Cuando se habla del café se alude a uno de los espacios más relevantes de este siglo XIX, por ser el más cuantioso y por dar cabida a uno de los sectores más numerosos de la sociedad del momento, me refiero a las clases más desfavorecidas. Con café se hace referencia a un establecimiento o local donde se iba a escuchar música en directo, y fue tal su vigencia que su asiduidad perduró hasta bien entrado el siglo XX, prácticamente hasta la guerra civil española de 1936. Según Casares, y por testimoniar su presencia con datos empíricos, en Madrid había unos sesenta cafés cuando Isabel II sube al trono en 1844 (Casares, 1995, p. 44).

La entrada a estos recintos era muy barata e incluía la consumición de un café o bebida alcohólica. En el interior se encuentra el *tablao*, escenario donde acontecía la representación. En estos núcleos no sólo fluían y confluían los intercambios culturales sino que también eran testigos de la más dura crítica a la sociedad del momento y, por supuesto, a la situación

política y económica. Todo ello, sin relegar al carácter humorístico, irónico y burlesco con que la población hispana siempre ha expresado su descontento al ambiente que habita.

Estos espacios diferían de los espacios operísticos y de las grandes formas musicales, no sólo en contexto sino también en repertorio musical. En los cafés se gesta la pequeña forma, tan propia del romanticismo, pero tan peculiar en la España del XIX.

Entre el teatro y el café, es propio mencionar un tercer espacio más aburguesado que es el salón. Éste difiere de los salones burgueses centroeuropeos, más destinados a la música de cámara, mientras que estos salones hispanos están más cerca del café, por

...esa natural tendencia española a lo lúdico más que a lo intelectual -que definía al salón centroeuropeo-, y, naturalmente, por un intento por parte de la burguesía de elevarse socialmente por medio de la cultura, incluso a través del diletantismo, que da sentido a tantos miles de obras publicadas en el momento (Casares, 1995, p. 41).

Una cantidad bastante considerable de partituras de este período estaban destinados a estos dos espacios: al salón y al café. No existe mucha información en cuanto a estos espacios se refieren, pero se sabe que:

En torno a ellos se da una importante producción que constituye el núcleo mayor de música editada: en torno a ambos viven y se calman las ansias musicales de gran parte del público español; sirvieron para introducir en la música a amplias capas de la sociedad española y para dar a conocer gran parte de la creación musical del momento; también, en torno a ambos, se produce la música más puramente romántica (Casares, 1995, pp. 41-42).

El instrumento protagonista de los cafés, al igual que los salones, era el piano. Ello explica su ingente aparición en las partituras de la época. En la mayor parte de las partituras de seguidillas de este período XIX, no destinadas al teatro, prevalece dos instrumentos principales y casi exclusivos: el piano y la voz.

Es muy probable, aludiendo a las afirmaciones de Casares, que estas partituras y, por tanto, estas composiciones, estaban destinadas al café y/o al salón. Las partituras de seguidillas de este periodo decimonónico, aparece formando parte de cancioneros “populares”, donde en las mismas aparece la seguidilla compuesta y la seguidilla simple, en menor proporción. En ellas no ocurre lo mismo que en las seguidillas destinadas al teatro, ahora el nombre aparece acompañado con un apelativo que obedece a regiones de España. Este fenómeno será expuesto con posterioridad, ya que es muy probable que estas composiciones fueran retomadas de la oralidad y transcritas a estos cancioneros.

Por otro lado, también existen en estos cancioneros, llamados ahora “populares”, la presencia del bolero, al igual que en el teatro. Todos los boleros que aparecen en dichos cancionero usan la estructura estrófica de la seguidilla compuesta. Así que esta variante de la seguidilla siempre usa, hasta donde se sabe, la estrofa de siete versos.

### *En la oralidad*

En este siglo XIX, la seguidilla se sigue representando en el ámbito de la oralidad y, parece ser que, esta composición, está muy extendida. Don Preciso, entre 1799 y 1803, se refiere a la seguidilla mostrando aún su fuerte vigencia y popularidad: “Entre las muchas canciones que se han conocido en diferentes tiempos en las varias Provincias de España, ninguna ha sido tan generalmente recibida como las seguidillas” (Don Preciso, 1982, p. 7).

Es sorprendente la referencia de Basilio Sebastián Castellanos de Losada (1854), donde, no sólo remarca la gran presencia aún de la seguidilla fuera del teatro, sino que todavía comenta el carácter improvisatorio de la misma, a pesar de que la tinta haya calado la partitura hace muchísimo tiempo:

Está este género de poesía tan al uso de los españoles de ambos sexos, que todos son poetas en él, y con tal ingenio y viveza, que cualquier manola, haciéndose son con el panaderillo, y cualquier manolo con la guitarra, pueden estarse días enteros

improvisando seguidillas; y así es que los bailes de este género se dirigen casi todas por los cantores a las personas que bailan o al principal objeto de la función o cosa que se celebra, habiéndola tan conceptuosas y expresivas que, a pesar de no tener más de cuatro versos, y estos cortos, son un bello y concluido poema. (Castellanos de Losada, 1854, p. 890)

García-Matos (1957) también alude a la sorprendente presencia de la misma a lo largo de los siglos, aludiendo a las ciudades y a Madrid:

La vida de las seguidillas en las ciudades se prolonga hasta el comedio del siglo XIX. Los ciegos copleros hacen estampar a montones pliegos de ellas, de sus cantares: *amorosas, religiosas o devotas, jocosas, epigramáticas, románticas, apicaradas...* En Madrid continúan sonando por plazas, calles y callejuelas; los enamorados las cantan en las nocturnas rondas bajo las ventanas de sus amadas; en los bailes de barriada lucen de preferencia al lado del *bolero*, el *fandango* y la *jota*. (p. 27).

Pero lo interesante que se aprecia en las fuentes consultadas, es su constante presencia y frecuencia en la calle, en la barriada de vecinos, en las plazas o en las fiestas. Cuando ello ocurre en dichos contextos, fuera del legitimado espacio teatral, parece ser que conserva su carácter improvisatorio que le vio nacer. Otra prueba de ello lo constata una referencia del siglo XIX, perteneciente a Ramón de Mesonero Romanos donde relata sus andanzas por las calles de Madrid: "...improvisamos unas [seguidillas] manchegas, que hubieran llamado la atención de toda la vecindad si toda la vecindad no hubiera estado ocupada en otras tales. Siguiéronlas en ingeniosa alternativa boleras y fandango, intermedia dos con los correspondientes refrescos trasegados del almacén de enfrente". (Mesonero, 1881, p. 228).

Don Preciso (1982) también evidencia la presencia de la seguidilla entre "la gente del vulgo", y justifica su dedicado estudio de la misma por la posible desaparición de la forma estudiada:



Después de esta época desgraciada de nuestra música nacional, en que la moda de imitar á los extranjeros ha ido destruyendo por instantes el genio y carácter español tan respetado en todas las edades, solo se ha conservado alguna afición a cantar seguidillas y tiranas, entre unos pocos jóvenes que están guiados de los sentimientos de su corazón, y no de los caprichos de la novedad, y particularmente entre la gente del vulgo, no tanto porque no hubiese llegado también hasta ellos el estrago de la moda, y la corrupción de imitar el canto italiano, sino porque no pudiendo prescindir de divertirse en sus funciones, les ha sido forzoso componer seguidillas. (p. 19).

Todavía en el siglo XIX se sigue emparentando la interpretación de seguidillas a un determinado sector social, como ya mencionó Don Preciso (1982) en la cita anterior y como se enfatiza en la siguiente:

Los autores de estas coplas vulgares son gentes que no han andado á bonetazos por esas universidades, y que sin mas reglas que su ingenio y voz natural, saben expresar en quatro versitos pensamientos muy finos, con una concisión y gracia que a todos deleita. (p.23).

Sólo que ahora tiene el generoso detalle de dotarlos de cierto “ingenio” y “pensamientos muy finos”, discurso que cambia en este siglo por la exaltación y reconocimiento a dichas formas “populares”. La referencia a los cuatro “versitos”, incita a pensar que la seguidilla fuera de escenario se seguía interpretando de esta manera y que, en algún momento, convivió con la seguidilla compuesta que salía del teatro.

Del mismo autor nos llega un dato interesante. Se trata de afirmar la influencia teatral en las seguidillas que se cantan y componen fuera de estos recintos:

Entre la gente menestral y artesana, conozco una porción de jóvenes dotados de la mas bella disposición, no solo para cantar seguidillas sino también para componerlas; y ciertamente causarían admiración á cualquiera que no supiese hasta qué grado llega el

genio Español, el ver que unos hombres sin principio alguno de música, y sin mas cultura que la que adquieren en las poquísimas composiciones que oyen de esta especie en los Teatros, sean capaces de componer tanta variedad de seguidillas como nos dan cada año, llenas de todo el buen gusto y melodía que cabe (Don Preciso, 1982, p. 21).

García-Matos (1957) lamenta y teme su desaparición por la penetración de otros bailes extranjeros, y fecha este suceso en la década de los cincuenta y sesenta, como el momento de su “eclipse”:

El ‘progreso’ y el ‘modernismo’ de signo extranjerizante se imponían con fuerza en las costumbres transformándolas. De consecuencia, empezó a darse curso decidido en los bailes públicos al *vals* y a la *polca*, al *galop*, al *schotis* y a la *mazurca*, danzas que en la Europa contemporánea comenzaban a gozar de alto auge. (p. 28).

Resulta curioso la siguiente referencia por tratarse de un testimonio catastrofista, perteneciente a 1850, aproximadamente, y escrita por Antonio Flores, acentuando su miedo, se diría que pavor, por la desaparición del mismo: “La *seguidilla*, el *fandango*, la *jota* y el *bolero* andan desde entonces perdidos sin hallar un rincón en donde guarecerse, la castañuela está triste, el pandero roto y la guitarra y la bandurria se habrían ahorcado si les quedase una cuerda con que hacerlo” (Flores, 1893, p. 451).

El posicionamiento de García-Matos (1957), o anterior, Mesoneros (1881) o Flores (1893), obedece a un marcado halo nacionalista y romanticista, por esta “trágica” manera de abordar las manifestaciones populares y por su imperiosa necesidad de “conservación”. Ello está muy emparentado todavía a la época en la escribía García-Matos donde, incluso, se enfatiza aún más por la dictadura franquista.

Obviamente, esto nunca llegó a suceder, ya que la seguidilla persistió en el tiempo y en el espacio aunque visiblemente transformada.

*Fenómenos regionalistas*

El siglo XIX y el auge del nacionalismo, ocasionan las circunstancias perfectas que reivindicaban esta forma por “popular” y “nacional”. Pero ahora se atiende a unas curiosas circunstancias, y es la aparición en los cancioneros de esta época de numerosas seguidillas “regionalistas” que apelan a su lugar de ejecución. Las más famosas, no sólo en este siglo sino que ya se mencionan en entremeses del XVII, son las manchegas. Se puede leer a continuación en el entremés de *Los toros de Alcalá*, de Juan de la Hoz y Mota (1622-1714):

VEJETE

Pues hágase corro y todos

En el estilo manchego

Y sus seguidillas vamos

El camino divirtiendo

TODOS

¡Norabuena y que empiece!

VEJETE

¡Señores, música empiece!

Seguidillas manchegas

Me mandan cantar. (Espinosa, 1977, p.500)

En sainetes del siglo XVIII, también se puede encontrar esta referencia manchega en las seguidillas. Antonio Guerrero en 1761, escribió una en su sainete *Los celos de Rosa*, la cual se hizo muy “popular” y sus versos decían:

A bailar seguidillas

Salió mi guapo,

Aunque son de la Mancha

No le mancharon (Echevarría, 1951, p. 42).

Debido a su gran presencia, Don Preciso y muchos autores posteriores que lo consultan, indican el “origen” de las seguidillas en La Mancha: “Estas tuvieron su origen en la Mancha, sin que nos sea posible fixar su época” (Don Preciso, 1982, p. 7). También García-Matos (1957) participa de las mismas reflexiones, aunque ahora reconoce la falta de datos al respecto: “Las tradiciones coinciden en señalar la vasta comarca natural de *La Mancha* como el solar de su origen o nacimiento, si bien es verdad que hasta lo de ahora no hay un solo documento histórico que eficientemente y de manera indudable lo atestigüe” (p. 23).

Sánchez (1972) también remite su pertenencia a Castilla, etiquetando las seguidillas, directamente, de baile nacional: “Bailes castellanos fundamentales son el fandango y la seguidilla, siendo éste último danza nacional” (p. 163). Si se atiende a la época en que Sánchez afirma esto, se entiende el discurso aún nacionalista que imperaba en el momento.

Estas afirmaciones anteriores atienden, no sólo al discurso nacionalista imperante en la época, sino que ya se comienza a atisbar cierto regionalismo.

La mayor parte de seguidillas manchegas recogidas en cancioneros populares, ofrece la composición de seguidilla compuesta. Quizás a excepción de ésta encontrada en una partitura de 1837, sin autor especificado, y que dice así: “Cuando voi a la casa / de mi querida / se me hace cuesta abajo / la cuesta arriba”. La temática de casi todas es el amor y la amada, pero algunas exaltan las peculiaridades de La Mancha. Como ejemplo se expone esta seguidilla extraída de una partitura de Isidoro Hernández, de su obra *Flores de España*, dedicado a la recolección de cantos populares españoles:

Aunque la Mancha tenga  
 dos mil lugares  
 no hay otro más salado  
 que Manzanares  
 Viva la Mancha

vivan los ojos negros  
de mi muchacha.

Los cancioneros consultados de la época cuentan con la presencia de otras seguidillas regionales. Se enfatiza la fiebre recopiladora que se prende en el XIX por transcribir y conservar las canciones “populares” que tan acorde respondían a las necesidades nacionalistas.

Surgen nuevos apelativos para diferenciarlas de la manchega. Así, en el corpus de partituras consultadas, se comprueba la presencia de seguidillas sevillanas, murcianas, aragonesas, cordobesas o granadinas. No se desestima la existencia de otras variantes regionalistas de las seguidillas, pero esta relación se ha basado siempre desde las partituras encontradas.

Las seguidillas sevillanas, hoy conocidas más comúnmente sólo con el sobrenombre de sevillanas, responden a las estrofas de seguidillas compuestas, rasgo ya muy presente en el XIX. Al igual que las manchegas, también exaltan y vitorean a la región. En *Cantos españoles* (1874), de Eduardo Ocón, aparece la partitura con la siguiente letra, retomadas con posterioridad por Federico García Lorca (1898-1936):

Llevan las sevillanas  
En la mantilla  
Un letrero que dice  
Viva Sevilla.  
Viva Triana  
Vivan los sevillanos  
Y sevillanas.

También se encuentra una variante de una seguidilla manchega ya expuesta anteriormente, pero ahora en seguidilla compuesta. En *La música del pueblo. Colección de*

*cantos españoles* (1867) de Núñez-Robres, una partitura de seguidilla sevillana presenta esta letra:

Cuando voy a la casa  
de mi querida  
se me hace cuesta abajo  
la cuesta arriba  
Y cuando salgo  
se me hace cuesta arriba  
la cuesta abajo.

A pesar del monopolio de seguidillas compuestas tan frecuentes en el siglo XIX, también aparece alguna que otra seguidilla simple. José Inzenga, en el corpus de partituras de *Ecos de España* (1874), contempla una seguidilla sevillana que presenta estas tres estrofas:

Si un Sultán te desprecia  
Prenda adorada  
Yo te ofrezco un esclavo  
con vida y alma

Tus ojitos son niña  
de picaporte  
porque cuando los cierras  
siento yo el golpe.

Dame tus ojos niña  
 Por una noche  
 Porque quiero con ellos  
 Matar a un hombre.

En el caso de las seguidillas murcianas, aparecen compuestas y simples en igual proporción. En la *Colección* de partituras de Núñez-Robres de *Cantos españoles* (1867), el siguiente ejemplo constata su carácter humorístico con estrofas de siete versos:

Jugando a la pelota  
 Se hallaba un tuerto.  
 Y de un golpe le quitan  
 El ojo bueno.  
 Y él muy conforme  
 Tengan ustedes dice  
 Muy buenas noches.

El desamor está presente en la siguiente seguidilla murciana, que se comprueba en el cancionero de Eduardo Ocón, *Cantos españoles* (1874), también en siete versos:

No quiero que me quieras  
 Ni yo quererte  
 Si no que me quieras  
 Y aborrecerte.  
 Echa en olvido  
 La más leve esperanza  
 Que hayas tenido.

Se incluye una seguidilla murciana de cuatro versos, en una partitura de Isidro Hernández, contenida en su corpus *Flores de España*: “No te vayas morena / Tú de mi lao / Por tus ojillos negros / estoy chalao”.

Vagos casos encontrados de seguidillas pertenecientes a otras regiones. Para continuar con zonas del sur, una cordobesa de siete versos, correspondiente a la ya numerosa presencia de seguidillas compuestas en esta época. Núñez-Robres la incluye en *La música del pueblo. Colección de cantos españoles* (1867):

¿Qué importa que los labios  
amando callen,  
cuando amor por los ojos  
sabe explicarse?  
Porque en amando,  
tienen lengua los ojos  
mas que los labios.

Como ejemplo ahora, una composición del norte. Se trata de una seguidilla aragonesa, que intercala una jota en la seguidilla compuesta. Al inicio se canta los cuatro primeros versos, continúa la jota y epiloga con los tres últimos versos como estribillo musical. Data de 1837 y la composición o transcripción corre a cargo de Francisco Baltar:

En mujer y en caballo  
no fíes Roque  
que al mejor tiempo pegan  
un par de coces.  
Y es un ganado  
que al que mejor le trata  
le da peor pago.



Basilio Sebastián Castellanos, en 1854 y en su libro *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español*, ensalza su pluralidad geográfica, así como su larga presencia a través del tiempo. Resulta también curiosa su afirmación sobre la gran acogida de la seguidilla en todas y distintas clases sociales, y su extensión en diversos espacios rurales o urbanos. Tampoco hay que olvidar el carácter tan españolista del momento y su constante pretensión de ensalzar lo propio para diferenciarse de lo ajeno.

La seguidilla es el baile tal vez más antiguo que hay en España después del corro, el más variado y el más general. En efecto, si se recorre una por una todas las provincias, en todas se verá este baile, ya con su propio nombre ya con un adjetivo provincial. Hay seguidillas *rodadas*, que es una especie de contradanza de este aire popular; las hay boleras, sacadas del bolero, afandangadas, playeras, rondeñas, mollares y otras de aire andaluz; zamoranas, valencianas y aragonesas, gallegas, sacadas de la muñeira, pasiegas, guipuzcoanas, que provienen del zorcico, y manchegas, que son las más conocidas en toda la Península, como las más antiguas, y acaso las que dieron origen a todas las demás seguidillas (...) podemos calificar a este baile como el principal entre los nacionales del pueblo, que es la clase que siempre le ha usado, sin que neguemos que ha habido muchas ocasiones, entre ellas a fines del siglo XVIII, en que ha sido baile de tono, usado por las primeras clases de la sociedad española (pp. 889-890).

Esta precisa distinción regionalista apela a la no muy sentida nacionalidad “impuesta” a todos. Los rasgos y características que se acentúan para distanciarse de las influencias ilustradas y francesas, serán usados y manipulados por el Estado posteriormente, cuyo ejemplo más significativo de la radicalidad de este hecho culminarán en el siglo XX. La exaltación nacionalista y “populista” es impuesta como sello identificativo de una nación. La

posterior creación de la Sección Femenina de la Falange Española<sup>51</sup> persiguió este mismo objetivo. En el plano cultural, se dedicaron a buscar y recuperar, pueblo por pueblo, las “verdaderas” y más “puras” raíces del “folklore” español, en un esfuerzo “por mantener viva su esencia en una embajada del arte y de las más limpias tradiciones de nuestra patria” (Nuevo Orden, 2012).

### **El baile**

No es hasta este siglo que comienzan a aparecer los primeros testimonios que dedican más líneas y páginas al estudio de tal baile. Tal es el caso de Don Preciso (1799.1982), que ya se mencionó en el apartado anterior, cuya urgencia en detallarlo proviene de la necesidad de su conservación. Hace una particular descripción, diferenciando el baile de las seguidillas de su compañera las boleras:

Luego se presentan de frente en medio de una sala dos jóvenes de uno y otro sexo á distancia de unas dos varas, comienza el ritornelo ó prelude de la música: después se insinúa con la voz la seguidilla, cantando si es manchega el primer verso de la copla, y si bolera los dos primeros en que solo se deben ocupar quatro compases: sigue la guitarra haciendo un pasacalle, y al quarto compas se empieza á cantar la seguidilla. Entonces rompe el bayle con catañuelas o crócalos continuando por espacio de nueve compases, que es donde concluye la primera parte. Continúa la guitarra tocando el mismo pasacalle, durante el qual se mudan al lugar opuesto los danzantes por medio de un paseo muy pausado y sencillo y volviendo á cantar al entrar también el quarto compás, va cada uno haciendo las variaciones y diferencias de su escuela por otros nueve compases, que es la segunda parte. Vuelven á mudar otra vez de puesto, y hallándose cada uno de los danzantes donde principio á baylar, sigue la tercera en los mismos términos que la segunda, y al señalar el noveno compás, cesan á un tiempo, y

---

<sup>51</sup> Institución falangista creada en 1933 y disuelta en 1977 tras la muerte de Franco, cuya fundadora fue Pilar Primo de Rivera, hermana de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la Falange.

como de improviso la voz, el instrumento y las castañuelas, quedando la sala en silencio, y los bailarines plantados sin movimiento, en varias actitudes hermosas: que es lo que llamamos *Bien parado*. (1982, pp. 9-10).

Obviamente, se trata de un baile de parejas entre un hombre y una mujer, donde la mayor prestancia y riqueza gestual se emparenta con ésta última:

... sucede que sin embargo de que á muy pocos jóvenes Españoles se les dan reglas del bayle nacional, no hay ninguno que por mas rudo que sea que no sepa dar sus golpes á compas; particularmente las mugeres, entre quienes es de admirar como la naturaleza misma, ó la influencia del país las inclina desde luego a redoblar los golpes de pies, ó lo que nosotros llamamos *Taconeos*, con unos movimientos de cuerpo y de brazos tan graciosos, como análogos á este género de bayle. (Don Preciso, 1982, p. 8).

Lo que caracterizó a las seguidillas en su baile fue la postura del *Bien parao*, como menciona Don Preciso. Fue el sello más caracterizador de las seguidillas que aún se conserva en la actualidad y que, además, se hereda en su variante el bolero. Ello se constata con Antonio Cairón en su *Compendio de las principales reglas del baile: Traducido del francés por... y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*, en el capítulo de “El bolero”: “El bolero consta de tres partes iguales, que se llaman coplas, y en cada copla se hace una suspensión, á la que se llama bien-parado, que sirve para descansar entretanto que repite el ritornelo” (Cairón, 1820, pp. 105-106).

En este mismo tratado se observa una larga y detallada descripción del bolero, con dataciones exactas de número de compases. De esto se trasluce, o bien su gran difusión e interpretación en la sociedad, o bien los pasos más estandarizados y canónicos que difícilmente varían y fácilmente se explican, como él mismo expone: “Esta es la regla

invariable del bolero, y de la cual no se debe nadie apartar, pues en cerca de cuarenta años que hace se baila, aun no ha tenido alteración alguna” (Cairón, 1820, p. 109).

En cuanto al espacio destinado a la descripción de las seguidillas manchegas, es considerablemente menor y no muy específico, y no deja de emparentarlas con el bolero:

Lo que llamamos *seguidillas manchegas* es sin diferencia alguna lo mismo que el bolero, pues consta de las mismas pasadas, de los mismos estrivillos, y bien parados, y todo, se ejecuta en el mismo género de combinación, y en igual número de compases del mismo tiempo *de tres por cuatro*. Solo la diversidad que tiene, es únicamente la de bailarse las manchegas con mayor precipitación, y el serles mas características las mudanzas simples que las dobles. A corta diferencia asi se bailaba el bolero al principio de su invención. (Cairón, 1820, pp. 113-114).

Pero lo que describe Don Preciso y Cairón sobre las seguidillas, que siempre son manchegas, constituye una porción de la tan variedad de seguidillas que se bailaban, y se bailan, en toda España. Ya se señaló la tal cantidad de variantes regionales. Si se piensa en las seguidillas manchegas, por ejemplo, no existe un único baile para la toda la región, sino que en la misma Castilla-La Mancha se encuentran variantes regionales dependiendo de la comarca o población. No se puede hablar de un “estilo” de baile de seguidillas común a las regiones ni a las localidades.

Muchos autores parece que coinciden, desde Cervantes en el siglo XVII hasta García-Matos en el siglo XX, en el carácter y la actitud de los bailarines ante la ejecución de las seguidillas. Quizás componente más importante que la mera continuación de pasos, vueltas y giros:

Requiere la ejecución de las seguidillas gracia fina, primor y elegancia en el juego de pies y brazos, gentileza y gallarda altivez en el mover del cuerpo, facilidad y equilibrio en el despliegue y enlace de los pasos, pasadas y vueltas, y... alegría, una franca y

luminosísima alegría presidiendo constantemente el todo, porque sin ella la danza quedará despojada de su más glorioso y bello atributo (García-Matos, 1957, p. 30).

Claro está que, las opiniones, siempre subjetivas, no establecen un canon en la interpretación “seguidillera”. Pero tanto las letras como las descripciones bailables refieren siempre a “cierta gracia” o humor, en el caso literario, presente en las seguidillas. También la música, con su ritmo vivo persigue esta misma idea.

El caso es que la mayor parte de las descripciones al baile, se hacen partiendo de las manchegas. No es raro, ya que en el escenario, además de las boleras, las seguidillas que se representaban eran las manchegas. Ello le dio legitimidad y explica su abundante presencia en estudios, partituras o cancioneros.

La presencia de los bailes en el teatro en este siglo XIX, tienen un espacio para las seguidillas. Por tratarse de un escenario, cerrado, el baile más preferido por el público es la variante de las seguidillas. Es decir, el bolero casi monopolizaba las representaciones y eran los más ansiados por los espectadores, seguido del fandango. Incluso, una modalidad frecuentemente anunciada era el bolero “afandangado” (Freire, 2009, p. 156).

Gaztambide hace eco del baile de las seguidillas y, pícaramente, de la indumentaria empleada en las mismas, en su Ópera de 1861, *Una vieja*. Hace referencia a las manchegas:

Para bailar manchegas  
 vestido corto  
 que el que las mire gane  
 el purgatorio.  
 No tiene miga  
 si no se ven en las vueltas  
 toda la liga.

Ya por esta época se hace más frecuente y asiduo la interpretación de seguidillas boleras, quedando las anteriores relegadas a diversos colectivos que continuaban interpretando sus seguidillas en contextos no institucionalizados y más relacionados con las clases subalternas.

### **Recapitulación**

Del Siglo de Oro se pasa directamente a la segunda mitad del siglo XVIII en la búsqueda y encuentro de seguidillas. De la gran importancia que adquirió la poesía en el siglo áureo, se asiste a la nueva relevancia que alcanza la música en este período dieciochesco. El nacimiento de la tonadilla escénica dota a la composición musical de un espacio considerablemente mayor.

El teatro en España siempre ha tenido un marcado tinte “popular”. Los personajes y contextos que reflejaron el “género menor” en el Siglo de Oro español, sirvieron de referentes para recrear un componente costumbrista en estas tonadillas. El majo o el abate, el andaluz o la gitana, personajes con oficios humildes y ocupaciones modestas, se reflejaban en estas tonadillas, no sin faltar al sello satírico y a la caricaturización que abundó en el Siglo de Oro y que no se abandona en la tonadilla.

La presencia de la seguidilla en la tonadilla se da con la estructura estrófica de la seguidilla simple, normalmente, mientras que la seguidilla compuesta estará reservada para las boleras. Será en la tonadilla donde se comience a gestar lo que se ha considerado aquí como la tercera transformación, encauzada al uso más generalizado de la seguidilla con estribillo musical, denotado aquí por la importancia que adquiere la música. Asimismo, en estas boleras se estiliza el baile de las seguidillas, que fomentará el uso de esta estrofa de seguidilla con siete versos. El bolero dará continuidad a este fenómeno y su práctica dancística se acentuará en el siglo XIX.

Las referencias a la tonadilla aparecen en el posterior siglo, el XIX, donde el sentimiento nacionalista hace remarcar el carácter “españolista” en la tonadilla escénica que estaba diluyéndose por la penetración de otras “modas”. El tono melancólico con que se refieren a la misma, queda patente por un sentimiento románticista que empieza a florecer por esa nostalgia al pasado y el miedo a su desaparición. Las referencias encontradas hacia la tonadilla en este siglo XIX, poseen el mismo carácter nacionalista. No es hasta el siglo XX, hasta donde se sabe, que encontramos el primer trabajo, el de Subirá (1933), donde ya profundiza en el estudio de la tonadilla, no siendo casual la fecha donde tiene lugar: sigue primando esa necesidad de mirar al pasado para buscar la identidad de la patria española.

Las referencias de la seguidilla en el ámbito oral son casi nulas o, por lo menos, no se han encontrado. El estudio de la misma a finales del siglo XVIII en el mismo ámbito, brillan por su ausencia. El interés y la atención quedaron enfocados en la tonadilla escénica, donde ya en ella se encontraban los vestigios nacionalistas y españolistas que siempre han sido tan “populares” en territorio español. Una vez hallados en la tonadilla las expresiones musicales “populares”, que era lo que interesaba, lo demás quedó descartado, por lo menos, en el perfil de los estudiosos de los años sucesivos. Es de suponer que el ámbito oral manejó las mismas composiciones “populares” de la tonadilla y así debieron suponerlo los investigadores también.

El Nacionalismo que comenzaba a brotar en Europa necesitaba una identificación para cada nación, donde la cada vez mayor comunicación y movimientos poblaciones estaba borrando. En España se mira al teatro, ese espectáculo tan heterogéneo y variado, donde confluía música, danza y poesía, y donde había coincidido gran variedad de público aunando gustos por lo “popular”, tan relacionado a lo “nacional”. También se vuelve la vista al pasado, a ese siglo tan dorado que los españoles necesitan ensalzar como la época más productiva de su historia, aunque también la más deteriorada socialmente, capaz de competir como nación

ante las europeas. Grandes escritores como Cervantes y Quevedo funcionaban perfectamente como referentes para poder “patrocinar” sus “productos” más “nacionales”.

En este Siglo de Oro, además de escritores, también se podían encontrar manifestaciones musicales y/o dancísticas para identificarnos como nación. España encuentra en la seguidilla y en la música “popular”, su seña de identidad y su “producto” más nacional para ofrecer la diferenciación y distanciamiento con respecto a sus vecinos europeos.

En las reacciones nacionales se hace necesario ubicar un enemigo común para unirnos como nación y para defenderla, mecanismo perfecto de los Estados para actuar a su antojo con la tranquilidad de que sus gobernados los apoyarán y no considerarán peligroso al “enemigo” que siempre está en casa. Las invasiones napoleónicas y la influencia francesa que trajeron son la excusa perfecta para tal propósito en territorio español.

Hacia la seguidilla se volcaron los sentimientos nacionalistas cuando presenciaron el peligro “externo”. En ella debieron notar las huellas de algo que se iba, pero que se resistían a abandonar. La llegada de otras corrientes artísticas, otras “modas”, pusieron en peligro lo que los habitantes consideraban, o empezaron a considerar, su seña de identidad.

Pero la novedad conlleva rechazo y atracción. Acompaña al ser humano esa bipolaridad entre la identificación de lo conocido y la seducción ante lo desconocido. Entre detractores y simpatizantes, se contempló la irremediable penetración de otras formas expresivas. Pero la música no es tan bipolar y fusionó ambos sentimientos. Así, el ejemplo que se puede nombrar en este punto son las boleras.

Las boleras suponen una nueva transformación en las seguidillas. Por su éxito en los escenarios, su baile cada vez más escolástico y las danzas francesas que comienzan a aparecer, las seguidillas encontraron apellido para diferenciarlas de las anteriores. Las boleras suponen, estróficamente, una seguidilla compuesta. Pero lo que realmente cambia es su baile, ahora más estilizado y académico.



Las transformaciones han ido aconteciendo desde varias unidades dialógicas. El intercambio inicial entre lo oral y lo escrito. El diálogo entre el teatro y las fiestas celebradas en los exteriores del mismo. En este punto, se refiere a un tercero, el encuentro entre dos “países”, dos “naciones”, dos pueblos. Dichas fronteras, marcadas por el ser humano, son atravesadas por la seguidilla que se niega a optar por una solución selectiva. Siempre bebe de ambas y siempre se transforma. Sin olvidar que la cultura dominante será la que imponga su criterio en estos diálogos. Testigo de ello queda en la permanencia de lo escrito, que siempre estará ligado a la cultura dominante.

El pesimismo y el descontento social ante sus gobernantes se acrecientan en el siglo XIX, marcado por la crisis económica, las guerras y las imposiciones ideológicas en el poder. El Liberalismo, la revolución francesa y el fin de la monarquía que acontecía en los vecinos franceses, inquietó al poder real y a la Iglesia, y alentó las esperanzas de liberales y progresistas que anhelaban un cambio político que nunca llegó. Ello se puede apreciar en el teatro, donde la vigilancia iba ahora dirigida a los contenidos políticos y la censura perseguía las referencias antimonárquicas. Un cambio de concepción con respecto al Siglo de Oro, donde se hostigaba las acciones indecorosas e impuras o, lo que es lo mismo, lo alejado al Catolicismo. En el siglo XIX, el censor y la figura censora cambia, estando a cargo de un miembro del Estado, donde la atención estaba enfocada a los contenidos referidos a la realeza o al poder que regía, liberales o conservadores, o que evidenciara el “circo” que estaba gobernando España.

En general, la visión hacia España en ese siglo y los testimonios de los estudiosos del mismo, es bastante pesimista y peyorativa. Era tal la inestabilidad política y social en este siglo XIX, que poco se podía estudiar, cuando lo que primaba era una necesidad y una actitud crítica con respecto a la desastrosa situación. Ello quizás explique lo tardío que se ha comenzado a estudiar este siglo XIX, donde “En el campo musical tiene su origen, antes de

nada, en el pensamiento que los propios músicos tuvieron sobre su siglo” (Casares, 1995, p. 16). En este siglo pareciera que la música sólo estuviera presente en las partituras:

Las relaciones entre música y sociedad en el XIX español se han movido en un estado de crisis, sobre todo en los inicios del siglo, que podemos fijar en estos síntomas: mala respuesta de la administración ante las necesidades de la música, carencia de estructuras musicales que hagan viable una política musical, crisis del hasta entonces mayor mercado musical, el eclesiástico, y, en consecuencia, estado deficiente de la educación musical, cierta recepción de la música como una especie de subarte y la propia definición antropológica del creador, sin duda, la causa de la situación. Todo es más singular cuanto que en Europa se desata una glorificación de la música y el compositor [...] la discusión literaria lo llenaba todo. (Casares, 1995, p. 20).

En el XIX se intensifican los sentimientos nacionalistas que se estaban gestando desde tiempo atrás y que caracterizó a este siglo. No sólo de Nacionalismo, sino también de Romanticismo se llenó este período decimonónico. La música, tan importante en este movimiento, comienza a lograr cierta consideración aunada a otros factores. La lectura musical siempre se complicó más que la literaria. Si bien en el Siglo de Oro, la impresión de Cancioneros ayudó a difundir las producciones poéticas, en este período se impulsa la edición de partituras. La creciente burguesía, esta nueva clase social que surge tras la Revolución Industrial, comienza a preocuparse en la instrucción de este arte tan “noble”, así que las casas más aburguesadas comienzan a “consumir” esta producción musical, lo que permite su mayor difusión.

Entre Nacionalismo y Romanticismo, se profusa la idea de recopilar o “rescatar” músicas populares para la exaltación y constatación del nacionalismo, en primer lugar, y por miedo y temor a la pérdida de las mismas desde opiniones más románticas, en segundo

término. La edición de partituras que prolifera en la época constituye el escenario perfecto para dicha labor.

Se multiplica la aparición de seguidillas en sainetes, óperas, zarzuelas, géneros chicos, cancioneros populares, en la calle, en el teatro. Todo obedece a la copiosa acogida que esta manifestación tiene entre todos los públicos y todos los creadores.

La seguidilla es una manifestación de todos y para todos. Desde el teatro, hasta los café cantantes más modestos y económicos, desde el salón burgués hasta las fiestas de vecinos, la seguidilla se representa y se interpreta en todas ellas. Con algunas distinciones. La seguidilla compuesta, las boleras y el bolero, abundaban en el teatro, mientras que en los cancioneros “populares” se encuentra la seguidilla simple y la compuesta que, posiblemente, sale del teatro.

El baile en esta época adquiere una mayor consideración, acompañado por su estilización gestual y coreográfica, lo que conlleva la legitimación de la seguidilla, que ya no estará tan “vigilada” como en el Siglo de Oro. Las boleras y el bolero se frecuentaron en el teatro y se explicaron en los tratados. El baile de la seguidilla, quizás, perpetúa en la oralidad en diálogo con las que salían del teatro y, en muchas ocasiones, intentando evitar su influencia. Pero la cultura dominante imponía las boleras y el bolero, bailes de moda que quedarán más immortalizados con su constancia en la escritura.

Lo que se ha considerado como la tercera transformación, sucederá en este período, entre los finales del XVIII y el siglo XIX. La métrica se estandariza y conlleva la mayor utilización de la seguidilla compuesta por las necesidades que requería la estilización del baile de la seguidilla, que en esta época “soluciona” la inquietud que despertaba las gestualidades del mismo en el Siglo de Oro. En cuanto a la música, se ha reunido un gran corpus de partituras sobre seguidillas en distintos ámbitos, lo que requiere un detallado análisis en profundidad con posterioridad.

**CAPITULO IV.**  
**LA SEGUIDILLA EN MÉXICO**

La zarabanda i valona,  
 el churunba y el taparque,  
 la chacona y el totarque,  
 y otros sones semexantes.  
 Nombres que el demonio a puesto  
 para que el hombre se enlace,  
 y que el padre se lo enseñe,  
 y la justicia lo calle.  
 Pues pensar que no se alteran  
 los hombres con estos bailes  
 es pensar que son de piedra  
 y tienen muerta la carne.  
 Lo que de mí sé dextr  
 es que soy tan miserable  
 que en comendándose el son  
 comienzo a desatacarme.  
 No ay cosa que no me bulla,  
 ni pie que no se lebante,  
 porque el son es de manera  
 que moverá a un cabrestante.  
 No hay bergüensa en los humildes,  
 ni sufrimiento en los graues,  
 que todo lo desenfrena  
 el espectáculo infame.  
 Todo a deshonestos fines  
 lo vemos encaminarse;  
 Por eso nadie se duerma:  
 Quien tiene que guardar, guarde.

MATEO ROSAS DE OQUENDO.

*Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, 1598.*

#### **Capítulo IV. La seguidilla en México**

La seguidilla tuvo una larga vida en España que se remonta desde sus inicios o antecedentes en el siglo XI hasta la actualidad. Además de este largo recorrido temporal, surge la inquietud de saber cómo acontecía la vida “seguidillesca” en otro espacio geográfico, para completar el estudio con un enfoque sincrónico.

Las manifestaciones artísticas y, en concreto, la música, tienen la especial facultad de traspasar los límites fronterizos y filtrarse por las infranqueables líneas que el nacionalismo decimonónico insistió en remarcar. La seguidilla no fue menos, y su existencia y permanencia se perpetúa en muchos puntos geográficos del planeta. Si bien se encuentra en determinados lugares del Mar Mediterráneo, traspasó el ancho mar y desembocó en el continente americano.

Tras el seguimiento diacrónico de la seguidilla en territorio español, se decide no encerrar el estudio de dicha manifestación en fronteras nacionales, debido a un anhelo de difuminar y, tal vez, diluir, los límites fronterizos enfatizados por un “patriotismo” trasnochado. La idea con esta investigación no era estudiar lo que ya se conoce, sino aprender a través de lo que no se conoce por alejado o ajeno. Así que se buscó la presencia de la seguidilla en otros espacios geográficos para mostrar una perspectiva sincrónica que complementa el eje diacrónico ya expuesto en esta tesis. En este caso, se concreta el territorio mexicano como se justificará en las líneas siguientes.

La constitución de la seguidilla se debió, en gran parte, al mutuo diálogo que aconteció entre la oralidad y la literatura escrita, y entre el teatro y las festividades populares. Además, este intercambio también se dio entre espacios geográficos, favoreciendo la transformación de la misma y presenciando el surgimiento de otras composiciones “seguidillescas”, producto y resultado de nuevas interacciones dialógicas.

Para explicar la presencia de la seguidilla en territorio americano es importante datar el constante intercambio de mercancías y personas que se da entre Europa, América y África desde principios del siglo XVI. Así, los colonos españoles asentaron puntos estratégicos en sendos océanos para la circulación de sus intereses materiales. A estos últimos le acompaña otro “comercio inmaterial” (García de León, 2002, p. 11), compuesto por todo un conglomerado cultural que se encuentra y desencuentra, se modifica y se transforma, dando lugar a nuevas expresiones culturales. En este variado y amplio entramado de redes comerciales entre los tres continentes, se acuerda el territorio mexicano, en particular, por constituir un fuerte punto de contacto con la Península Ibérica. Como ya afirmó García de León (2002):

Esta inédita amalgama, y un siglo después, estará además fuertemente enmarcada por los dos extremos de la cadena: la metrópoli peninsular centrada en Sevilla y la Nueva España del altiplano mexicano, que le sirve de retaguardia y que es el más logrado trasplante de una economía muy diversificada bajo los patrones económicos y morales de la Corona castellana, cuya capital es la ciudad de México (p. 28).

El objetivo de este capítulo es mostrar la presencia de la seguidilla en México y exponer los datos obtenidos en el seguimiento de la misma en un espacio geográfico distinto al español.

En la primera parte del capítulo se hablará de la presencia de la seguidilla en tres ámbitos: el teatro, los archivos inquisitoriales y el medio oral. En el primero, la presencia de la seguidilla está muy latente, ya sea en entremeses de comedias, en tonadillas o en sainetes. Las fuentes dan testimonio de su representación en el teatro de coliseo, así como su escueta aparición temporal enmarcada desde finales del siglo XVIII a principios del XIX. Los archivos inquisitoriales han dejado testimonio de la persecución de la seguidilla cuando ésta era interpretada por ejecutantes externos al ámbito teatral. El Santo Oficio refiere su atención

a la misma bajo el nombre de seguidilla, boleras o piezas cantadas y/o bailadas con la estructura estrófica propia de las seguidillas. La ya mencionada interpretación de la seguidilla en el ámbito oral, va a perdurar hasta nuestros días. Su estructura estrófica subsiste en el medio oral y se puede localizar, fundamentalmente, en cuatro puntos específicos del país.

Estas cuatro áreas van a conformar la segunda parte del capítulo, donde se ejemplifica y profundiza en la permanencia de la estrofa de la seguidilla en la actualidad y su transformación acorde al contexto geográfico que la adoptó.

Con este capítulo se pretende un acercamiento a la existencia de la seguidilla en México y un seguimiento de la misma en las diversas fuentes que datan su presencia. Asimismo, se constatan las permanencias y transformaciones de la misma en el nuevo espacio geográfico, debido al mutuo diálogo e intercambio entre ambos territorios.

Como último apartado del capítulo se exponen las ideas principales y las conclusiones del mismo en la recapitulación.

## **Presencia de la seguidilla**

### **La seguidilla en el Teatro**

#### *Contexto teatral*

El Teatro en la Nueva España, al igual que en la Vieja, constituyó uno de los mecanismos más eficaces y poderosos de la Corona para manejar a las masas. Lo atrayente y singular de estos espacios, son los fines perseguidos por parte de varios colectivos.

Por un lado, la Iglesia y el Estado pretenden manipular mentalidades a través de cierta temática o modales representados, que dan fiel soporte a los ideales que persiguen imponer. Es por ello que, la figura censora, personificada la más de las veces por un miembro de la “autoridad” o de los servicios eclesiásticos, se ocupa y preocupa por los contenidos escritos y presentados en las obras teatrales. Su presencia, además de condicionar las tramas



argumentales o los personajes actuados, supone todo un “atractivo” para escritores, ya que significaba todo un desafío y, por qué no, toda una provocación ante la norma imperante. Así que, por otro lado, los autores teatrales, actores, cantantes y bailarines, se convierten en la voz de todo un pueblo y en el vehículo de expresión de este colectivo. El ingenio de los autores se agudiza para presentar y representar su posición más crítica ante la sociedad mediante la sutileza y la metáfora, con el fin de evadir las penas y castigos ante el incumplimiento de la “norma”.

Con el perfil que caracterizó los propósitos de la Iglesia, se pueden aventurar sus criterios en el teatro. Éste significaba, ante todo y sobre todo, un mecanismo evangelizador. Bajo esta premisa, se adivina la exclusión de indígenas y negros como personajes del drama. Esta supresión es justificada por eclesiásticos, debido a la implantación de la religión católica como “verdadera” y la excusa “civilizatoria” para perseguir tales fines. La figura de la mujer, como siempre, significó un problema para los estamentos de la Iglesia, que no conseguía ubicar su papel y función en la sociedad. Así que la presencia de la misma estaba “permitida” en las tramas teatrales, siempre y cuando ésta mantuviera una posición sumisa y obediente ante las “normas” morales. Así Viveros (2005) lo explica mejor, en lo concerniente al siglo XVII:

En el siglo XVII, los criterios no reglamentados para aplicar la censura eran varios; por ejemplo, se trataba de evitar las escenificaciones en el exterior de alguna sede eclesiástica, con mayor razón si ocurría en su interior. Tampoco se requería la participación indígena sobre la escena, ni siquiera como ficción [...]. No se permitía el uso ni mucho menos el abuso o paráfrasis de las ‘sagradas escrituras’ [...]. En esta misma dirección, se volvía sancionable cualquier pieza que se refiriera críticamente a los sacramentos de la Iglesia católica [...]. También era objeto de censura el que

mujeres de vida deshonestas –como eran consideradas las prostitutas- participaran de algún modo en una representación hecho en honor de algún santo (p. 475).

La censura, lejos de amainarse, se fue intensificando, llevando los criterios de representación mucho más lejos. En el siglo XVIII, coincidiendo quizás con la penetración de las ideas ilustradas en la Península y la pretensión de la Corona por llevarlas a cabo, se intenta desbancar de los escenarios los temas “populares”. De nuevo, la imposición de una “moral” católica ante temas sexuales o sensuales, como la Iglesia relacionaba ésta última con la mayor parte de los bailes. Así se prohibieron muchas representaciones que incluyeran bailes y sones “deshonestos”.

La referencia al término teatral abarca muchos espacios, además de los ya imaginados escenarios cerrados con butacas y decorados. Este trabajo se va a centrar en el teatro de coliseo, que se detalla en el apartado siguiente.

### ***El teatro de coliseo***

El teatro de coliseo es importante en este trabajo, por los datos obtenidos sobre seguidillas en este espacio. Se ha de aclarar que, en este trabajo, se tratará el caso específico del teatro El Coliseo de la Ciudad de México.

Por teatro de coliseo se entiende un recinto cerrado, que cumplía tres finalidades: “...beneficencia, formación cívica y entretenimiento” (Viveros, 2005, p. 464).

Significaba una beneficencia, porque las autoridades lo usaban para recaudar dinero y destinarlo a los hospitales. El ejemplo más inmediato y más importante para nuestro estudio, lo constituyó el teatro Coliseo de la Ciudad de México. Se construyó sobre el claustro del Hospital Real de Naturales, sobre el año de 1673 (Ramos, 1991, p. 15).

Cuando los ingresos de taquilla decaían, la autoridad incorporaba sesiones teatrales adicionales o bien las “follas”, “... es decir, la puesta en escena de partes líricas de dos o tres

comedias” (Viveros, 2005, p. 464). Estas follas suplían la carencia económica y ayudaba a que los coliseos se llenaran, aspecto a favor para la manutención de los hospitales.

La autoridad virreinal perseguía la instrucción cívica de sus habitantes a través de los teatros de coliseo. Por ello, a lo largo del siglo XVII y hasta inicios del siglo XIX,

...los diferentes funcionarios que tenían que ver con las escenificaciones en coliseos (censores, jueces de teatro y el virrey mismo) de muchas maneras insistían en que el teatro debía ser, antes que otra cosa, expresión de ‘honestidad y moderación, destinada a la corrección de los vicios, a la instrucción del pueblo, al alivio de la frágil naturaleza humana, mediante honesto recreo, que lleve al auditorio al ejercicio de mayores virtudes’ [octubre de 1790] (Viveros, 2005, p. 465).

El tercer propósito propuesto con anterioridad implicaba el entretenimiento de sus asistentes. Pero esta forma de ocio quedaba sujeta por la anterior, ya que desde el siglo XVII al XIX, el teatro consistía un medio de adoctrinamiento. Así, los espacios teatrales se convierten en focos desde donde adoctrinar a los asistentes para el desempeño ejemplar en la sociedad.

Las exigencias y censuras registradas sobre las obras teatrales, dan un claro reflejo de las pretensiones exigidas a su público. Las normas de comportamiento y el reglamento de las representaciones, son el espejo donde han de mirarse todo ciudadano que pretenda una existencia “digna” en sociedad. Por lo tanto, el teatro permitía el alejamiento de los problemas y las preocupaciones sociales e instruía al asistente a enfocarse a sí mismo y a su entorno familiar.

La autoridad censora, que siempre vio con malos ojos las representaciones teatrales no sólo en territorio hispano sino también en México, enfocó sus intereses a las comedias y los entre actos acaecidos en las mismas. Olavarría y Ferrari (1961) deduce esta vigilancia en México, por los informes que obtiene de España, suponiendo que en las colonias no

excluyeron ni aminoraron tales prohibiciones. En un informe de un *Consejo ad hoc* elaborado por Felipe II, las comedias fueron prohibidas en España por declararlas ilícitas y constituir “un pecado mortal representarlas”. Finalmente, en 1615 se permitieron con muchos matices. La falta o incumplimiento cometidos ante el reglamento que regía la representación de las comedias, significaba fuertes multas, destierro o penas de hasta dos años de galeras. Posteriormente, las normas y reglas se acucieron aún más, llegando a la persecución de las obras y los autores que cultivaban la dramatización:

En 1644 y 46, el Consejo llevó sus escrúpulos al extremo de disponer, en el segundo artículo de su dictamen, lo siguiente: ‘Que las comedias sean de buen ejemplo, sin mezcla de amores, y para conseguirlo se prohíban todas las que hasta entonces se han representado, especialmente las de Lope de Rueda, que tanto daño han hecho a las costumbres’. El Consejo dio un último golpe al arte dramático, disponiendo en su Art. 10: ‘Que no se puedan representar, de aquí adelante, comedias de inventiva propia de los que las hacen, sino de historias y vidas de Santos.’ Si así era tratado en España el teatro, claro es que en su colonia no pudo serlo mejor (Olavarría y Ferrari, 1961, pp. 17-18).

El público asiduo a los teatros de coliseo era bastante heterogéneo. Se hace común la presencia del virrey y su familia, acompañado de los miembros de su corte. Otro sector lo constituían españoles peninsulares, criollos y mestizos, tanto hombres como mujeres, siendo más abundante los primeros. No sólo se puede vislumbrar el ambiente teatral por los colectivos presentes, sino también por los ausentes:

...había un sector de la población –no menos significativo– que estaba excluido y marginado en barrios y pueblos de los alrededores de la Ciudad de México, eran los indígenas y los negros, quienes, por su condición étnica y por su carencia de recursos

económicos, no tenían posibilidad alguna de presenciar un espectáculo escénico de coliseo (Viveros, 2005, p. 471).

Esta intencionada exclusión tenía el inconveniente de no involucrar a estos colectivos a los cánones moralistas que se desprendían del teatro. Este pequeño percance quedaba solucionado con las “guanajas”: “Los lunes y los jueves dábanse en él [el Coliseo] funciones gratis en obsequio de la clase pobre, funciones denominadas guanajas, del mismo modo que las que se daban en los arrabales de la ciudad, con motivo casi siempre de festividades religiosas” (Olavarría y Ferrari, 1961, p. 15).

Estas líneas ayudan a forjar un panorama sobre el público presente y sobre las circunstancias que acompañaban al ambiente teatral de coliseo. Se va a destacar en este trabajo el Coliseo de la Ciudad de México, foco importante para el seguimiento de la seguidilla. Una vez afianzado el espacio, se va a fijar el aspecto temporal a finales del siglo XVIII y principios del XIX, por la información obtenida de los documentos de la época. Así, se puede aventurar la llegada de la seguidilla a México por las palabras de Mendoza (1945): “Hacia el último tercio del siglo XVIII en nuestro Coliseo se cantaron seguidillas” (p. 206). No sólo por los testimonios de Mendoza, sino que ya se puntualizará, a continuación, otros documentos que respaldan dicha afirmación.

Las seguidillas que se interpretaban en el Coliseo estaban incluidas bien en tonadillas, bien en sainetes o bien en otras piezas menores. No se puede saber, por los testimonios escritos consultados, si la seguidilla llegó por otras vías no institucionales. Igualmente, no se cuenta con fuentes que auguren el desembarco de la seguidilla anterior a la mencionada fecha, hecho afirmado por González (2000): “...no creemos que haya motivos para suponer que la seguidilla se haya avecindado en estas tierras desde el momento de su popularización hispánica” (p. 25). El caso es que su proliferación acontece por estos espacios teatrales y por

su difusión fuera de los mismos. Su aparición en los documentos se enfoca en esta época y en este contexto espacial:

...considero que la popularización del género se daría, como en España, por medio de las obras dramáticas y los bailes populares, aunque acaso esto sucedería mayormente muchos años después que allá, en el Ocaso de la Colonia y en los primeros años del México independiente. Esto, sin embargo, es difícil de afirmar, dado que los testimonios sobre los textos folklóricos de la época son muy escasos; ya para el siglo XVIII se multiplican, en documentos de algunos procesos inquisitoriales (González, 2000, pp. 21-22).

Con este antecedente, el próximo apartado se va a enfocar en la presencia de la seguidilla en el teatro El Coliseo de la Ciudad de México.

### ***La seguidilla en el teatro El Coliseo de México***

La fuente primaria que se consulta para la búsqueda y constatación de la representación de seguidillas en el teatro del Coliseo, la constituye la Colección del Colegio de San Gregorio.

El volumen 151 abarca los años de 1790 a 1837 y reúne algunos documentos del Coliseo. El número 10 de este volumen, detalla las comedias que se representaron y se revisaron por jueces y censores en los años 1791 y 1792. Además de presentar los títulos de las comedias y los autores que la escribieron, especifica cada mes y día que se llevaron a cabo, así como las aprobadas o censuradas por el juzgado de la ciudad. Otro apartado lo constituyen los títulos de las piezas que se cantaron en dichas comedias. Se puede obviar que parte de estas canciones se interpretaban en sainetes y tonadillas intercaladas en entreactos de las comedias, por las referencias que cito a continuación:

México, y Diciembre 1º de 1792.

Respecto: que los experimentadores acaecimientos en el anterior mes de noviembre no permitieron la puntual formalidad prevenida para que en los días señalados, se hiciesen las comedias listadas; y que las que constan de las ultimas, y también las piezas menores con los sainetes y tonadillas cantadas han sido previamente revisadas, y ejecutadas con la anterior licencia de su Santísima, para su constancia, las aprovava y aprobó por el presente y mandava, y mandó, se sienten en ellas la Nota prevenida, en Autoridad de Abril de este año. Asi lo proveyó el Señor Don Cosme de Mier, y Tres Palacios, del Consejo de Su Magestad, su oydor en esta Real Audiencia, y Juez del Teatro de esta Capital por Comisión del Exmo. Señor Virrey, y lo firmó (95v-96r).

También se puede deducir que, entre estas piezas cantadas en los entreactos de las comedias, se halle alguna que otra seguidilla, no quedando especificado en título pero sí en testimonios:

Agosto 1º de 1792.

Respecto a haberse tenido presente, que todas las Comedias tratadas listadas y representadas en el próximo mes de Julio, estaban ya reconocidas y aprobadas, y por tal representadas en los anteriores meses, y año último, como las piezas menores, seguidillas, y demás cantado, y que en esta ocasión solo se han repetido, no se puso [a] mi diligencia de Licencia, ni aprobación; y para que conste pongo la presente orden verbal del Señor Don Cosme de Mier y Tres Palacios, del Consejo de S. M. su oidor en esta Real Audiencia y Juez del Teatro de esta Capital.

Mariano de Zepeda (127r).

Se empieza a hacer más asiduo la especificación de la palabra seguidilla en estos escritos:

De Julio de 1792.

Visto con la aprobación del Padre Revisor Don Ramón Fernández del Roncón, y que la representación de las Comedias, y piezas menores, que serán representadas en el próximo mes de Junio con las seguidillas y tonadillas cantadas, se hizo con la previa correspondiente licencia; se aprueban a maior abundamiento para en lo sucesivo (133r).

Para no adjuntar todas las citas, se expone que también están mencionadas el 2 de junio de 1792, 1 de mayo de 1792 (147r), el 31 de enero del mismo año (154r) o el 30 de diciembre de 1791 (161r). Sin descartar más posibles referencias, son algunas de las encontradas en este número y volumen.

Se encuentra un importante hallazgo posteriormente, ya que se enumeran todos los títulos de las seguidillas cantadas en la temporada que trata el número de este volumen. Son muchas, pero es importante nombrarlas todas a continuación, por significar el fiel testimonio de todas las seguidillas que se escucharon en el año de 1791 en el Coliseo:

Acta de las seguidillas que en la corriente temporada, que comienzo en 1º de Abril de este año de Don se han cantado, revisadas por el Señor contador Don Silvestre Díaz de la Vega, nombrado al [...] por el Excelentísimo Señor Virrey y con Licencia del Señor Don Cosme de Mier y Trespalacios del Consejo de S. M. su oidor en esta Real Audiencia vuestra y Juez del Teatro de esta Capital [...] especial comisión de dicho Exmo. Señor Virrey.

El ser maja consiente

Qué terribles congojas

Por sentimientos de Arminda

Por estas soledades

En el campo de Arminda



En el mar de los celos  
Si porque erras muriendo  
Cuando estas prendas mías  
Pajarillo que en los campos  
La tirana se ha amentado  
Ausente Dueño mío  
Cuando la Aurora viene  
Un rústico  
Para atraer los hombres  
Tirana ausente, repetida porque la oyera  
El que vive apartado  
Solo el mirar tus ojos  
Acordándose siempre  
MAYO  
Son tantos mis dolores  
El cielo me ha criado  
Como el que [¿] la xoza  
Agitada me siento  
Acércate a mi vista  
En un barquito pequeño  
Ruseñor  
Es la ausencia martirio  
Embarcado en la Armada  
No te olvida mi pecho  
Dime cruel amante

Tregua amor te pido

Robadora inconstante

El pajarito

Se ven enamorados

Seguidillas de la tirana

JUNIO

No quiero cortejarte

La toma de San Felipe

El casamiento del Malbruc

Si al principio de amarte

Tirano ingrato aleve

Adoro a un imposible

Mi pasión vehemente

El que a muchos amos sirve

No llores Fabio celos

Ingrato a mis finezas

Un hermano mancebo

Inocente, triste y sola

Cuando los elementos

Los avaros

JULIO

Por más que disimules

Fuiste corazón mío

Si en amor son las dichas

En el mayor frondero de la Rivera

Si por ti me estoy muriendo

Me incomodo

Al trono de Cupido

Cuando la aurora viene

El que vive apartado

El interés domina

México que dichosa

Un rústico a un jilguero

Dulce amarte bien mío

Ignorante, triste y sola

AGOSTO

Las dichas que te ofrece

El amante que adora

El ser maja consiente

No llores Fabio, celos

En el campo de Arminda

Mi pasión vehemente

Acércate a mi vida

El que a muchos amores

No me quejo tirano

SEPTIEMBRE

Amante dueño mío

Al corazón que amo

Las de la Tirana

Dime cruel amante

Solo el mirar tus ojos

Después de largas penas

Un amante que adoro

México que dichoso

Es la usencia martirio

Estoy agradecido (228r-228v).

Se conviene aclarar, que los títulos de las seguidillas han sido actualizados en ortografía y aproximado las palabras más difusas en el manuscrito, con el fin de agilizar la lectura de los mismos.

Los números 11 y 12 del mismo volumen también datan del año 1791. En el primero (ff. 183r; 185r-189v) contiene una lista con los títulos de las comedias representadas o “reformadas” por el Administrador en el teatro del Coliseo. El número 12 (ff.195r-198v) es un expediente formado para pedir licencia para la representación de dos comedias.

Los siguientes números, el 13 (ff. 204r-212v) y el 14 (ff. 213r-234v), constan del año 1790 y expone listas sobre las comedias, entremeses, sainetes y tonadillas que se representaron en el Coliseo en ese año. Así que se puede deducir, que en muchas de ellas se cantaban seguidillas.

En el volumen 152 que va de los años 1786 al 1817, aparecen más referencias interesantes. En el número 10 se encuentra la siguiente inscripción: “Coliseo. Año de 1796. Que el empresario del Coliseo presente con antelación, no solo las listas de comedias que se hallan de representar, sino es igualmente la de los sainetes, tonadillas, y seguidillas que se hallan de cantar” (72r). La siguiente hoja constituye la prueba de los reglamentos que operaban en el Coliseo, está firmado por Francisco Alonso Terán, y se va a omitir algunas partes por su amplitud:

En la Ciudad de México a veinte y seis de Agosto de mil setecientos noventa y seis. El Capitán de Milicias Provinciales de Toluca don Francisco Alonso Terán, Alcalde ordinario me nos antiguo, y Juez en turno del Teatro de esta Capital. Dijo: que estando prevenido por el Artículo 2º del Reglamento del Coliseo, aprobado por S.M. que las comedias, sainetes, tonadillas, bailes y otras piezas que hayan de ejecutarse, devan ser reconocidas y examinadas sin limitación, aunque antes se hayan representado al publico sin este o con este requisito, aunque estén impresas con las licencias necesarias, mayormente si al tiempo de su ejecución, aunque estén aprobadas, se les advierten algunos de aquellos reparos que suelen no ofrecerse al leerlas; y ordenandose también por el 15 de año reglamento, que el empresario presente al principio de cada mes lista de las comedias, sainetes, tonadillas y bailes que deven representarse en el, y en el siguiente, sin tener arbitrio a variar, o substituir con otras piezas la función [...] y que solo el Gobierno puede midar la función, elegido otra en su lugar siempre que le parezca [...] la lista de las comedias, y que las demás piezas enunciadas, de que [¿] haverse notado en ellas algunas palabras nada decorosas en el Reyno, faltando al respeto de la Superioridad (73r-73v).

El número 23 del mismo volumen, consta de un expediente de licencias para la representación de comedias en los meses de febrero, abril y mayo de 1793 (ff. 150r-164v). Asimismo, ofrece las listas de las comedias representadas y de las piezas cantadas insertadas en las mismas.

Un importante hallazgo lo constituye el número 23 del volumen 153 (1697-1813), donde aparecen los precios y valías de las músicas del Coliseo, fechadas en el año de 1786. Expone una amplísima lista de los títulos de seguidillas con los precios adjuntos, elemento éste último que no se ha incorporado a la cita por haber significado mayor dificultad de lectura.

## Seguidillas

1. Que infeliz he nacido
2. La Salva y las aves
3. Pretendida una rosa
4. No me quejo tirana
5. Mi pecho es sabio
6. Escuchad los lamentos
7. Casetera
8. O que triste tormento
9. De mi amante destino
10. A despedirme salgo
11. Cuando riñe una dama
12. Al coger una rosa
13. Inocente y soltera
14. A vuestras nobles plantas
15. De tus ojos me aparto
16. En ti opuestos extremos
17. Correspóndeme fino
18. Donde precipitado
19. Cuando quiero explicarte
20. Soñada vida
21. Ya es forzoso partirme
22. Agraviada y celosa
23. Con quejas lamentables
24. Con vuestro honor confiada

25. Coplas para la comedia y fobias
26. No hay en amor tormentos
27. El martirio más grande
28. Con el campo y el pecho
29. Te idolatro y suerte
30. Con un infeliz amante
31. No sé cómo me atrevo
32. Los celos son un fuego
33. O qué terrible pena
34. Para que se abominan
35. Se ven enamorados
36. Siempre que los amantes
37. [¿]un turno que de noche
38. La ingrata alevosía
39. Atiéndanme señores
40. En los tiempos pasados
41. No sé por dónde empiece
42. Se presenta señores
43. Las estrellas del cielo
44. Los pasados favores
45. Victorias por Cupido
46. Cuando era solterita
47. Tengo un corazoncito
48. La tirana conquistadora
49. La tirana confidente

50. Un minuet cantable a toda orquesta
51. La oficina
52. Agüita me siento
53. Un majo de chupete
54. Es la mujer un ente
55. Son de años las glorias
56. Atiendan a los aires de una majita
57. Al corazón que ama
58. El objeto que adoro
59. Entre cuantos comercios
60. En el corazón tengo
61. De un amante que adora
62. Afligido un amante
63. Ninguna pida celos
64. Lo cortejo al trabajo
65. Dicen que el Dios Cupido
66. Ya que a mi pecho alivia
67. Atended majos míos
68. Un majito con bosado o el tecolote
69. Despedida de los amantes
70. Lo que en amor se teme
71. De su amante quejosa
72. So de amor son las obras
73. De sustos y de celos
74. Un majo cierto día



75. Coto y aquí a mi solas
76. Por refrescar un poco
77. Con el jardín de Venus
78. Lo que en amo se teme
79. En el campo de Arminda
80. Sabed queridos míos
81. Tres propiedades
82. Con el mal que padezco
83. Cuando la aurora
84. Terrible es mi fatiga
85. Oye tirano dueño
86. Amargamente lloro.
87. En noche tenebrosa
88. Qué bien dijo el que dijo
89. Aunque estoy de tí ausente
90. Aunque el majo que tuve
91. Pensamiento tirano
92. Tan sola estoy sin verte
93. Que infeliz que me veo
94. El verdadero afecto
95. Soy la más infeliz
96. Solo el mirar tus ojos
97. Ausente dueño mío
98. Como de amor el arte
99. Acércate a mi vista

100. Acordándose siempre
101. Pues el día se allegado
102. Es posible tirano
103. Con fino rendimiento
104. Clarines y timbales
105. Dime cruel amante
106. Pajarillo que en el campo
107. No sé que me sucede
108. Entre el amor y celos
109. Feliz haya un amante
110. El interés domina
111. Un majo muy remajo
112. Todos mis pensamientos
113. Por más que disimules
114. Tirano ingrato aleve
115. Dulce amado bien mío
116. México que dichosos
117. Cuando los elementos
118. Suspiraba un amante
119. Ya se acabo el contento
120. El Aguila es la reina
121. O que mal tan terrible
122. Quieren porque no te amen
123. Ese amor dedicado
124. Auys señor que en la esfera

125. A la fuente Narciso
126. Pon vilima a tus alas
127. Atiende dueño mío
128. No me quejes tirano
129. Obligada y rendida
130. Aposento lunetas
131. Aposentos y gradas
132. O cuanto un pecho sufre
133. La antoma del pansa cola
134. Del amante que adora
135. Es amor una llama
136. Por mucho que los hombres
137. Esta pobre muchacha
138. La que adora con celos
139. El dueño que yo adoro
140. Me encuentro tan hallada
141. Es amor en los majos
142. Mi muerte con tu ausencia
143. No quiero cortejarte
144. Un usía muy tierno
145. El amor en el pecho
146. Treguas amor te pido
147. La que tan fina adora
148. Estoy agradecida
149. Las producciones de una dama

150. Que penas para un alma
151. Del enfermo
152. El amante despreciado
153. Ya se embarcó salicio
154. Aquí salgo rendida
155. Oros son triunfos
156. Pan de manteca
157. Oiga usted señor mío
158. Dime bárbaro
159. Un oficial que parte la expedición de Argel
160. Un arriero chusco
161. Dolorido mi pecho
162. Un amante confuso
163. El autor me ha mandado
164. Tengo una quimerilla
165. De la Mancha
166. Un cortejo aburrido
167. Mientras que das al sueño
168. Este corazón mío
169. Un amante confuso
170. De los cortejantes
171. Adonde vais suspiros
172. De los Mosqueteros
173. Cuando mi Manolillo
174. El desprecio

175. Pan de manteca, duplicadas
176. La Maturranga
177. No hay en amor tormento
178. Tan infausta es mi suerte
179. Cuando mi pensamiento
180. Los hombres de estos tiempos
181. Un muchacho muy joven
182. Oigan oigan señores
183. Desventurado afecto
184. Estaba yo una noche
185. Un corazón suspira
186. Los amantes pretendientes
187. Dos amantes celosos
188. Los celos en quien ama
189. A la ópera llevan
190. Me llamaré dichosa
191. No sé con qué motivo
192. Las arias
193. Cuando mi pensamiento
194. Los majos en el Prado
195. A la ópera llevan (duplicadas)
196. La que adora con celos
197. El Paseo del Istacalco
198. El amor que se oculta
199. Mosqueteros Gabriela

200. El martirio más grande
201. El ciegucecito
202. Todo cuando se emprende
203. Son los enamorados
204. La Engreída
205. En dolores y angustias
206. En el corazón tengo
207. La que tan fina adora
208. Libre de las pasiones
209. Coplas (avolo Nasare) venturoso
210. Coplas que dicen cierto cierto (152v-156v).

Al igual que seguidillas, expone tonadillas y sainetes con sus precios anexos. Sin entender a ciencia cierta el calificativo siguiente, se continúa enlistando seguidillas, ahora, “nuevas”.

Seguidillas nuevas de San García:

1. Ay chulitos
2. El amor es un duende
3. Soy los hombres
4. Un aleve un tirano
5. El alma que se alienta
6. Del cortejo
7. Son los niños desta hera
8. No sé por donde vaya
9. (Siguietes) majas
10. Aquel que es desgraciado

11. Como Dios me ha criado
12. Una pasión
13. Reniego de los hombres
14. Un usía muy lleno
15. De tertulia y de noche
16. Amante a quien la dama a dúo
17. Es el amor señores
18. Un jilguero
19. Tanto es lo que os estimo
20. Ingrato a mis finezas
21. Oigan señores míos (158v-159r).

Prosigue con el inventario de tonadillas, sainetes, bailes y músicas acontecidas en el Coliseo y con los avalúos correspondientes. En la relación siguiente se incluyen piezas sueltas, de las cuales se observa algunas seguidillas:

#### Piezas sueltas

1. Triduo del día de san Carlos
2. Seguidillas dobles partitura cuando la aurora viene
3. Tonadilla en partitura una pobre cuitada
4. Pretendida una rosa en partitura
5. Victoria por Cupido en partitura
6. Tonadilla que el servir se aparta en partitura
7. Seguidilla en partitura doble para que se abominan
8. Introducción a unas seguidillas partitura doble
9. Seguidillas Barbarita eres sale rendida
10. Uno que no sabía quitarse el moso seguidillas

11. Id a dúo partitura cuando dos majos tristes
12. Id a dúo las dos amorosas almas
13. Dos pares de seguidillas mi cruel pensamiento son frondosas ramas
14. Tonadilla en partitura doble ante [¿] patio mío
15. Seguidillas en partitura doble al trono de Cupido
16. Seguidillas mis quejas lamentables
17. Seguidillas en partitura en ti opuesto extremos
18. Seguidillas en partitura atención pido doble
19. Una voz de seguidillas un (m)ajo de valencia  
[...]
36. Seguidillas sueltas (160r-161r).

Olavarría y Ferrari (1961) documenta ampliamente la historia del teatro de México, donde incluye el Coliseo, detallando muchas de las obras que se representaron en el mismo. Así, del 19 de abril al 19 de diciembre de 1778, extrae los siguientes títulos del catálogo de seguidillas “más en uso”:

Un majo de chupete, El mar proceloso, A dónde vais, suspiros, La dicha de que gozo, Cuando una amante adora, Queridos mosqueteros, A la fuente, Narciso, Aquí caigo rendida, No sé cómo me atrevo, Mi muerte con tu ausencia, Oh qué terrible pena, Estaba yo una noche, Ay de aquel que cautiva, Filomenas del Campo, Tengo una quimerilla, Pajarillos que en los campos, El dueño que yo adoro, y Los celos son un fuego (p. 29).

Se han intentado encontrar similitudes en los títulos expuestos en los archivos del Colegio de San Gregorio, con los títulos de partituras de seguidillas en México, consultadas para este trabajo. Si bien se han detectado coincidencias en los títulos de seguidillas del archivo mencionado con los expuestos por Campos (1930), Olavarría y Ferrari (1961) o



Mendoza (1945), no se han encontrado, hasta ahora, correspondencias con los títulos o letras de seguidillas en las partituras. Se ha incidir en un aspecto importante, la gran mayoría de seguidillas consultadas para el caso de México, se han recopilado y transcrito por los autores con posterioridad a la fecha del archivo consultado. No se conoce, hasta ahora, partituras de seguidillas pertenecientes al siglo XIX. Si bien Mendoza (1956, 1986) data algunas composiciones musicales del siglo XIX, los ejemplos musicales expuestos por este compositor, son “versiones” del siglo XX que él relaciona con composiciones del XIX.

El caso que más se asemeja, en cuanto a títulos, es la seguidilla nº 46, “Cuando era solterita”, del nº 23 del Volumen 153 (1786) del archivo del Colegio de San Gregorio. Mendoza (1956) adjunta una breve melodía de una pieza titulada “El solterito”, procedente de una tonadilla escénica de México DF representada, según el autor, sobre el año 1880 (véase *figura 21*). La notación musical aquí expuesta se trata de una “recolección” del autor en el año 1949.

*Figura 21. El solterito (1880, 1949). [Partitura digitalizada]*



Fuente: Ejemplo musical extraído de Vicente Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, p. 152.

Este ejemplo musical (*figura 21*) coincide, al menos rítmicamente y en algunos intervalos musicales, a otro ejemplo musical de nombre similar, “El solterito y la solterita”, que también ofrece Mendoza (1986). El autor data este ejemplo sobre el año 1806, tomado de Campos,<sup>52</sup> y anuncia que se trata de una adaptación del texto original, es decir, una versión de

<sup>52</sup> Mendoza (1986, p. 377) no especifica dónde ni por qué Rubén Campos fija esa fecha para este ejemplo musical.

una pieza procedente de una tonadilla escénica del “teatro español del siglo XVIII” (p. 377) que se usó y se cantó en el Coliseo de México a principios del siglo XIX (véase *figura 22*). Aparece otro ejemplo de El Solterito en Mendoza (1952, pp.129-130), con semejanzas rítmicas y en algunos intervalos musicales, en cuanto a las *figuras 21 y 22*.

*Figura 22.* El solterito y la solterita (1806, 1945). [Partitura digitalizada]

The image shows a handwritten musical score on a single staff. At the top, it is titled "El Solterito y la Solterita" with a treble clef and a key signature of one flat. Below the title, there are several lines of handwritten text: "Tonadilla de Tonadilla en el Coliseo de México 1806", "Canta Antonio Medina de Ahumada Nuevo México 1945", and "11 de abril de 1945". The musical notation consists of a series of notes and rests. Below the staff, the lyrics are written: "Cuando esta-ba con mis pa-dres de sol-te-ri-to me vi-er muy bien pre-n-di-to con mis dos mu-dos."

Fuente: Ejemplo musical extraído de Vicente Mendoza (1986), *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, México, UNAM, p. 377.

Otro ejemplo musical de Mendoza (1986) hace pensar que se trata de versiones de las mismas piezas anteriores (*figuras 21 y 22*), por el título de “El solterito” y por el contenido de las letras, aunque las similitudes rítmicas se distancian un poco de éstas. El autor data esta melodía en el año 1806, aunque no detalla por qué señala esta fecha. Mendoza (1986) afirma que se trata de un ejemplo de tonadilla que se representaba en el Coliseo de México. Pero, al igual que el anterior, este ejemplo musical es una versión “remozada de la tonadilla que con el nombre de ‘La solterita’ se ejecutaba en México” (p. 382).

Figura 23. El solterito (1806, 1937). [Partitura digitalizada].

1, 2, 4 e.  
El Solterito "Diminución de Tonadilla mexicana 1ª y 2ª Diminuciones de la Pista Padel"

Cuasi-desta-bay en mi casa de sol-te-ri-to me te-nian re-to-gi-di-to, un-ray dos mu-das  
 ho-ra me parezcan Judas todohi-la-chiento co-mo ga-to de conven-to por lo: fo-go-nes  
 re...mendando mis calzo-nes con pi-la flo-ja ye-sos loquen esto xgo-jo la se-ño-ri-ta  
 por es-ta vieja mal-di-ta hechicera y bru-ja... patas de macho, o re-jas de burro gacho y meda-jo-ra.

Fuente: Ejemplo musical extraído de Vicente Mendoza (1986), *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, México, UNAM, p. 382.

Siguiendo con coincidencias entre los títulos de los programas del Coliseo de México y su posible concordancia con algunas de las partituras consultadas para este trabajo, se encuentra un dato en Campos (1930): “En la primera función de Pascua (17 de abril de 1808) se cantó en el mismo teatro, después de la comedia *El amor y la intriga*, una tonadilla, y después del sainete *El majo celoso*, el sonecito *El churripampli*, (ese sonecito es veracruzano y aún estaba vivo a fines del siglo XIX)” (p. 25). El motivo de insertar esta cita, se debe al último título mencionado, “*El churripampli*”. Con el mismo título, Mendoza (1956) inserta un ejemplo musical titulado “El Churripampli” (p. 123) y afirma que se cantaba sobre el año 1888 y que procedía de Veracruz (véase figura 24). Mendoza no detalla la procedencia de esa fecha. El ejemplo musical procede de una recolección que hace el autor en México DF, el 26 de enero de 1951.

Figura 24. El Churripampli (1888, 1951). [Partitura digitalizada].

149 Si fue - ras a los to - ros cuando los ha - ya — no te mon - tes en la  
 rucia si - no en la baya — y si tie - nes dí - ne - ro to - ma -  
 rás el a - siento pri - mero — con grande ter - nu - ra y ve - rás al ne - gri - to Ven -  
 tu - ra con su esca - ra - pe - la e - se sí que la pa - va la pe - la —

Fuente: Ejemplo musical extraído de Vicente Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, p. 155.

Dejando de lado, por el momento, los títulos de seguidillas, se adjunta una disposición de 1786 referente a los ensayos de las cantantes. En ésta, se hace patente la queja a las mismas por sus preferencias a cantar seguidillas. Se trata de un hallazgo expuesto por Olavarría y Ferrari (1961) y se considera curioso insertar:

Habiéndose presenciado el sumo trabajo y demasiadas mohinas que le cuesta al maestro Cabrera convenirse con las cantoras en señalar las piezas que se han de ejecutar la noche de la representación, porque todas por lo general o no quieren cantar, o cantan seguidillas que es lo más corto y de menos trabajo para ellas, se les establecerá una regla fija, como el medio para abolir los muchos chiqueos con que todas se portan en esta materia (pp. 50-51).

También Mendoza (1952) lo señala: "...el maestro Juan Cabrera pasó las de Caín para obligar a las cantoras a que aceptasen aprender lo que la empresa ordenaba, pues casi todas querían solamente cantar seguidillas, por ser más fáciles" (p.116).

Retomando a Olavarría, va desglosando los programas del Coliseo año por año, puntualizando las comedias, sainetes, tonadillas o seguidillas representadas. Por ejemplo, en los años 1785-1786 destaca las siguientes seguidillas: "Yo soy una remaja, Qué lástima te

tengo, La que tan fina adora, A la fuente Narciso, Filomenas del campo y Terrible es mi fatiga” (p. 63). El 23 de octubre de 1790: “...cantáronse las seguidillas Dormido en una peña y No lloréis, Fabio, celos”. Entre 1791 y 1792, cita algunos ejemplos de seguidillas como: “Un rústico a un jilguero” o “Los más finos afectos” (p. 129).

Quizás con todos estos datos, es suficiente hacer partícipe la mención que hiciera Mendoza (1945) y que ya ha sido pronunciada, sólo que ahora se incluyen los títulos que anota el autor:

Hacia el último tercio del XVIII en nuestro Coliseo se cantaron seguidillas cuyos títulos fueron: ¿A dónde vais, suspiros?; Mi muerte con tu ausencia; Los celos son un fuego; Yo soy una remaja; Un majo de chupete; La que tan fina adora; No lloréis, Fabio, celos; En los campos de Arminda (p. 206).

Se aprecia la abundancia de seguidillas que se cantaron en el Coliseo y la gran cantidad de títulos expuestos, que ya comienzan a repetirse o a coincidir en muchos autores. Hacia inicios del siglo XIX, continúa la aparición de seguidillas en las escenificaciones. Campos (1930) las nombra como intermedios de comedias el 17 de abril de 1806: “En los intermedios Josefa Cárdenas cantó las seguidillas de Dos naves muy veleras” (p. 19). En el 1808 destaca como las más gustadas: “Del bien que adoro ausente, Un dolor inhumano, ¡Oh! Cuánto un pecho sufre, Atiende dueño mío, No me quejo tirano” (p. 25). También en 1813 las cita como piezas cantadas en intermedios de comedias, haciendo ahora su aparición junto a su variante las boleras. Las seguidillas comienzan a escasear a partir de este año y se multiplica la presencia de las boleras o el bolero.

Se aprecia una notoria ausencia de representaciones en el Coliseo hacia 1821 y 1824, que Olavarría y Ferrari (1961) explica de este modo: “Al consumarse la Independencia, el estado de nuestro Coliseo y de sus espectáculos era tristísimo. La pobreza, la ruina originadas por aquella terrible guerra de once años, alcanzaron a todos y en todo se hicieron sentir” (p.

181). También Campos (1930) coincide en este hecho, haciendo referencia a las comedias: “A partir del triunfo de la Independencia, es que desaparecieron las comedias españolas de los escenarios mexicanos” (p. 13). Por los años 1821-182 aparece en el *Seminario político y literario* estas declaraciones con respecto a los programas del teatro el Coliseo:

Las tonadillas y sainetes que sirven de intermedios, deben desterrarse para siempre, porque además de ser casi todos un tejido de desvergüenzas y deshonestidades, están puestos en una música tan estafalaria que hacen muy poco honor al gusto de los espectadores. Piezas cortas hay que alternando con los bailes y algunas arias escogidas, pudieran servir, no de intermedios, porque estos destruyen todo el efecto y la ilusión del drama principal, sino de final de las funciones, las cuales siempre deben terminar a una hora proporcionada (Olavarría y Ferrari, 1961, p. 182).

Siguiendo con la misma declaración, se alude ahora a los bailes que acontecían en el Coliseo y su indicación coreográfica hace pensar en las boleras: “Los bailes exigen también una reforma; su esencia no consiste en dar saltos y brincos sin objeto alguno” (p. 183).

Los sentimientos nacionalistas en México se acentúan tras la Guerra de Independencia, tal como ocurrió en la Península Ibérica, así que la reacción no difirió mucho de ésta última. Los mecanismos llevados a cabo para la configuración nacional se asemejan mucho en todos los estados. La música implicaba un instrumento importante para canalizar estos ideales. La seguidilla poseía un claro vestigio del nacionalismo español, motivo que la hace alejarse del nacionalismo mexicano. Por obvios motivos, se produce el distanciamiento de la misma, ya que no poseía la misma significación en este nuevo territorio.

Se puede decir que cuando la confianza en el gobierno Virreinal empezó a decaer, los artistas mexicanos de verdad trataron de expresarse, como antes había hecho el pueblo de España para repudiar la ópera italiana, en un lenguaje sin conceptos que fuera, sin embargo, la afirmación de un espíritu auténticamente racial, libre en lo posible de toda

desnaturalización [...]. Nacieron así los sonecitos mexicanos, en el seno mismo del Coliseo, como un movimiento de reacción, de independencia, no únicamente en contra de la Tonadilla, que habría de resistir todavía bastantes años, sino de los sonecitos españoles derivados de ésta (Baqueiro, 1964, p. 16).

Tras la Independencia de México, las actuaciones de seguidillas recaen irremediabilmente. Se conserva alguna que otra tonadilla o sainete hasta la primera mitad del siglo XIX, pero en mucha menor cantidad. A partir de entonces, en el teatro del Coliseo abundaron las representaciones zarzueleras y operísticas que perduró hasta bien entrado el siglo XX.

### **La seguidilla fuera del Teatro**

#### ***La seguidilla en los archivos inquisitoriales***

Parece ser que las seguidillas que se cantaban y bailaban en el teatro, junto o formando parte de tonadillas y sainetes, disfrutaron de gran acogida entre el público. Bien porque atrajo el interés de la audiencia, bien porque la gran afluencia de seguidillas en territorio mexicano no dio otra alternativa. Muchas de ellas se debieron cantar en el Coliseo, otras tantas debieron salir del mismo y otras más llegaron directamente a los ámbitos populares sin mediación del teatro. Estas seguidillas producidas por la literatura escrita e inserta en uno cánones métricos muy establecidos, comienzan a ocupar los espacios externos al teatro.

Las seguidillas fueron adoptadas por las clases subalternas, que se reapropiaron de dichas composiciones y las transformaron acorde a sus anhelos, gustos e inquietudes. Su modo de transmisión fue la oralidad y, como tal, operaban mediante la sociabilidad en los ambientes festivos, por lo general. Igualmente, las seguidillas se apoyaban en la gestualidad, en el cuerpo y en la mímica, elementos fundamentales con los que se nutre la oralidad.

La mayor parte de las declaraciones inquisidoras apuntan al gesto y al baile como objetos a reprimir, sin hacer apenas anotaciones sobre la música que la acompaña. La

Inquisición también estaba interesada en las letras de las composiciones y los significados atribuidos, ya que, la gran mayoría de ellas, ironizaban y satirizaban sobre la aplastante e intimidante presencia de la autoridad católica.

En los archivos del Santo Oficio de la Inquisición en México, se han localizado cinco referencias a las seguidillas. De ellas, cuatro hacen alusión al baile y una a la letra de las mismas. A continuación, se presenta un cuadro con las referencias sobre seguidillas que aparecen en los archivos inquisitoriales. Establecidas por orden cronológico, las demandas se exponen en la *tabla 4*.

La descripción del baile de la seguidilla que ofrece los archivos de la Inquisición, “mucho manoseo entre hombres y mujeres”, no responde ni coincide con las que Don Preciso (1982) retrata en España a finales del siglo XVIII: “Ya se dexa ver que en un bayle cuyas reglas no permiten tocamientos de manos, movimientos impuros, ni acciones indecorosas” (p. 9). Pudiera ser que no fueran tan “puras” las miradas censoras de la época y que su descripción obedeciera a exageradas especulaciones. La obsesión evangelizadora también podría explicar la mera necesidad de prohibir los bailes y sus gestualidades, sin más motivo que porque de un baile se trataba. Otra opción incita a pensar que la seguidilla pudo sufrir una transformación hacia un carácter más sensual al salir de la escena y/o al cambiar de contexto geográfico. Las técnicas corporales de los habitantes de la Nueva España eran muy diferentes de las ibéricas. La influencia de las culturas africanas y lo indígena generaron técnicas corporales específicas. Esta transformación también estaría dada por la apropiación de las culturas subalternas en este contexto.



Tabla 4. Presencia de la seguidilla en los Archivos de la Inquisición en México

CITA	AÑO
“...siendo tan malo el baile del ‘Pan de jarabe’, es mucho peor el de las seguidillas, por el mucho manoseo entre hombres y mujeres”. <sup>53</sup>	1784
“...por medio de muchas composiciones que con el nombre, ya de sonecitos de la tierra, seguidillas, tiranas, boleras y otros muchos, sensibilizan los malvados afectos de que están empapados unos corazones verdaderamente carnales”. <sup>54</sup>	1796
“En el canto de las seguidillas llamadas generalmente Boleras, se advierten muchos versos no poco deshonestos, de los que en ocasión oportuna he podido haber y recoger algunos, aunque sin esperanza de desterrarlos, por estar ya encomendados a la memoria de muchos”. <sup>55</sup>	1802
“Expediente formado con motivo de haberse denunciado 2 tomitos de seguidilla y polos para cantar a la guitarra compuestos por Don Preciso”. <sup>56</sup>	1808
“Hubo fandango, seguidillas y todo lo demás adherente, hasta las reverendas bailaron el Pan de jarabe. Esto fue por último. La madre abadesa estaba apuradita porque el Principal le negó la licencia para esta función...”. <sup>57</sup>	s.f.

Fuente: elaboración propia con datos tomados de los Archivos del Santo Oficio de la Inquisición en México, consultados en Baudot, G. & Méndez, M.A. (1997), *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los Virreyes. Antología de Coplas y versos censurados por la Inquisición en México*. México: Siglo XXI editores, pp. 26, 27, 46, 47, 91-96.

Por supuesto, en los archivos de la Inquisición, también se hacen alusiones a las boleras, derivación de la seguidilla y portadora identificativa de su métrica: “Le han chocado muchas proposiciones que ha oído cantar seguidillas que llaman *Las boleras*”<sup>58</sup> (Baudot & Méndez, 1997, p. 71-72). La censura apunta a los movimientos corporales y a la mención satírica de sus letras alusivas a las órdenes cristianas, como refleja el siguiente ejemplo:

<sup>53</sup> AGN, Inquisición, 1784, vol. 1297, fol. 16 v.

<sup>54</sup> AGN, Inquisición, 1796, vol. 1312, exp. 17, fols. 149r-150v.

<sup>55</sup> AGN, Inquisición 1802, vol. 1410, Fol. 95r-95v.

<sup>56</sup> AGN, Inquisición, 1808, vol. 1438, exp. 10, fols. 69r-74v.

<sup>57</sup> AGN, Inquisición, vol. 1310, fols. 81r-82r.

<sup>58</sup> AGN, Inquisición, vol. 1312, exp. 6, fols. 64r-69r.

...ridiculizar los pasajes admirables que hubo entre nuestros señores Jesús, María y José, desde la salida de Nazareth, hasta la pérdida en el templo, componiendo letrillas alusivas a estos misterios y acomodándolas unas a otras composiciones, mezclándolas muchas veces con los equívocos y expresiones obscenísimas que por ellas se cantan, en las más desordenadas diversiones (...) diré las que conozco, aunque ciertamente hay otras muchas. Pan de manteca, Garbanzos, Perejiles, Chimisclanes, Lloviznita, Paterita, muchas clases de boleras [...], siendo costumbre que ya casi no hace fuerza, cantar por ellas unas letras llenas de expresiones las más torpes, unidas a unos movimientos indignísimos<sup>59</sup> (Baudot & Méndez, 1997, p. 27).

Las boleras estaban asociadas a las fiestas y fandangos, y en los mismos se sabía de la no muy inocente participación de curas y frailes:

...hubo mucha frasca de música, cánticos pocos deshonestos, Bailes de boleras [...]. Que en cuantos a baile, no ha asistido el declarante a ninguno de ellos, pero de oídas sabe que algunos padres procuran no perder ninguno. Y que igualmente oyó decir que en uno que hubo en la calle que va junto al Calvario, y se hizo el dieciocho del mes de noviembre último, concurrieron tres religiosos franciscanos, cuyos nombres ignora, y sólo infiere habrán sido los tres, que dentro de pocos días se desaparecieron (*sic*) de ésta y se dice que su salida provino del expresado fandango<sup>60</sup> (Baudot & Méndez, 1997, p. 74).

Con la clara estructura métrica de la seguidilla compuesta, las boleras también fueron desaprobadas en *Los mandamientos ilustrados*, que trastocan los enunciados de los propios mandamientos, como muestran los siguientes versos: “Si miro a una bonita / para mí digo: /

<sup>59</sup> AGN, Inquisición, 1796, vol. 1312, exp. 17, fols. 149r-150v.

<sup>60</sup> AGN, Inquisición, vol. 1426, fols. 86r-90r.

‘como a próximo te amo / como a mí mismo’; / pero si es fea / jamás he codiciado / mujer ajena”<sup>61</sup> (Baudot & Méndez, 1997, pp. 70-71).

Ya sin la designación de seguidillas ni de boleras, se declaran otros sones con la estructura identificativa de la seguidilla. Tal es el caso del *Bonete del cura*, donde se insertan palabras en latín, propias de las sagradas escrituras, y la música, según la denuncia, “... imita mucho a la que la Iglesia usa en la conclusión del símbolo en las misas solemnes”:

El bonete del cura  
 Va por el río  
 Y le clama, diciendo,  
 bonete mío.  
 Que no, no, no, no  
 Que yo lo diré:  
 ‘¡Ay Bonete mío!  
 Yo te compondré’.  
 Asperges me hissopo mundabo  
 Lavabis me.  
 Que le den,  
 Que le den  
 Con el vitam venturi saeculi.  
 Amén<sup>62</sup> (Baudot & Méndez, 1997, p. 57).

Otra referencia con estructura estrófica de seguidilla, la compone *Las chorreras* que, con la alusión de que se trata de un sainete, evoca una variación de la secuencia del *Dies irae, dies illa*. Además, el principio de la canción es *Sancte Pater, Santa Mater*, haciendo también insinuación al Himno del Oficio de los Dolores de María Santísima. La primera estrofa posee

<sup>61</sup> AGN, Inquisición, vol.1312, exp. 6, fols. 64r-69r

<sup>62</sup> AGN, Inquisición, vol. 1441, exp. 18, fols. 172r-173r

la forma de la seguidilla simple, consistiendo el estribillo en dos versos de siete y cinco sílabas. La última estrofa consta de tres versos con la métrica 5 / 7 / 5, estribillo propio de la seguidilla compuesta (Baudot & Méndez, 1997, pp. 88-90).

Pérez (2000) extrae un son perteneciente a un informe de 1768, donde se aprecia la disposición métrica propias de las seguidillas boleras. Con un marcado carácter pícaro y burlón, muestra su lado crítico a las autoridades eclesiásticas:

Como cincuenta pesos  
 Daba una viuda  
 Sólo por la sotana  
 De cierto cura.  
 El cura le responde  
 Con gran contento  
 Que no da la sota  
 Si él no va dentro  
 Ay, que me muero  
 Que me pongan un cura  
 Que sea bolero.<sup>63</sup> (pp. 20-21).

Este ejemplo de boleras expuesto por Pérez (2000, pp. 20-21) es mostrado como ejemplo musical por Mendoza (1956, p. 151) y, según él, procede de México DF. No especifica año, sólo el nombre de la autora que lo cantó y la que lo recolectó. Se presupone fue transcrito por Mendoza con anterioridad al año de editar el libro (véase *figura 25*).

---

<sup>63</sup> AGN, Ramo Inquisición, t. 1410, exp. Cordillera del Jarabe Gatuno.

Figura 25. Ciento cincuenta pesos... (boleras) (s.f.). [Partitura digitalizada].

137

Ciento cin-cuenta pesos dabay-na viu-da

so-lo por la so - ta-na de cier-to cu-ra el cu-ra le res -

ponde con gran con-fento que no da la so - ta-na

si él no va den-tro la viu-da le res - ponde con a - le -

grí-a qu'e so es preci-sa-men te, preci-sa-men - te lo que que - ri - a

Fuente: Ejemplo musical extraído de Vicente Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México*, México, UNAM, p. 151.

Estas prohibiciones y censuras sirven para conocer las expresiones y las opiniones del pueblo ante el poder político y religioso imperante. Gracias a ellas, se ha podido seguir el rastro de la seguidilla y su rasgo estrófico y métrico más identificativo y tan diferente con respecto a los demás sones.

### ***La seguidilla en la oralidad***

Una de las vías de intercambio cultural menos estudiadas pero, no por ello, menos importante, fue la transmisión oral. Se ha atendido mucho al estudio de la seguidilla, y de la música en general, desde los exclusivos contextos institucionalizados, como la Iglesia o el Teatro. No se puede excluir la ida y vuelta de la seguidilla por los medios que ofrece la oralidad.

Los primeros intercambios, sin duda, acontecen en los propios navíos, donde en los largos trayectos ya viven y conviven colonizadores europeos, esclavos africanos y algún que otro morisco, hispano, judío o gitano condenado a galeras. La distracción en las naves quedaba asegurada por fiestas, cantes y bailes, como ya anunció la Marquesa de Calderón de

la Barca (2009) a bordo del barco “Jasón”: “... de nuevo a cubierta hasta la hora de irse a la cama, contemplando el cielo y escuchando las canciones de los marineros.” (pp. 21-22).

Al llegar a tierra firme, estos cantares circulaban a través del comercio interior, donde las ferias jugaron un importante papel en la distribución. Estas redes comunicacionales se moverán en territorio americano y los cantares se transformarán al contacto con nuevos intérpretes. Las nuevas aportaciones y modificaciones serán llevadas de nuevo por mar y tocarán otras nuevas tierras.

Los espacios humanos y geográficos en los que se reproduce y se transforma este ir y venir, no solamente van a referirse a los diferentes contextos sociales, sino también en este caso, a los ‘cantares de ida y vuelta’ que vincularán a las Españas, y en especial a las del sur, con las ‘Indias’; es decir, un continuo trasiego continental que prácticamente continuará hasta fines del siglo pasado” (García de León, 2001, p. 67).

Sin existir referencias claras sobre la presencia de la seguidilla anterior al último tercio del siglo XVIII, como datan los informes del Coliseo y de la Inquisición, lo que sí es cierto es que prevalecen versos del Siglo de Oro en el entorno mexicano. García de León (2001, 2002) menciona este aspecto testificando la afirmación con varios ejemplos. En el *Baile de los disparates* de Juan de la Encina (1468-1529), aparece la seguidilla: “Cada vez que te veo / los cenojiles, / se me ponen los ojos / como candiles”. Dichos versos son conectados por el autor con una seguidilla en *La Bamba*, que dice: “Cada vez que te veo, / niña, las piernas, / se me ponen los ojos / como linternas” (García de León, 2001, p. 64). También el mismo investigador hace alusión a la seguidilla presente en *El baile del río y del barquillero* (1703) del entremesista Antonio de Zamora (1665-1727): “Dices que no me quieres / por una duda, / colorada es mi sangre / como la tuya”, cuyo rastro se puede encontrar en Veracruz (p. 64).

Del gran autor del Siglo de Oro, Cervantes, y de la gran obra del mismo período, *El Quijote* (II parte, capítulo XXIV), se presenta la conocida seguidilla aún escrita en dos versos:

“A la guerra me lleva mi necesidad, / si tuviera dineros no fuera, en verdad”. Tiene su correlato en los estribillos de *El Balajú* (y algunas de *El Mambrú*): “A la guerra, más a la guerra, / me trae la necesidad / que si tuviera dinero, /nunca viniera en verdad” (García de León, 2001, p. 63).

De Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644) es la siguiente seguidilla: “-Cortesianos amantes, / ¿quién os mantiene? /-Esperanzas fingidas / que van y vienen”. En *La Bamba* aparece de este modo: “-Dime, niña bonita, /¿quién te mantiene? /-Veinticinco doblones /Que van y vienen” (González, 2000, p. 15).

Quevedo, otro autor del barroco español, versó así la siguiente seguidilla, con ecos de la anterior, en *Las armas y las galeras*: “Porque salga de España / ya le previenen: / carreteros de Ocaña / que van y vienen”. Así, en la siguiente seguidilla de *La Bamba* se aprecian similitudes: “Porque salga de España / ya le previenen: / carreteros de Ocaña / que van y vienen” (García de León, 2001, p. 63).

Fernando de Castro, reunió muchos de los cantos populares españoles en su entremés *El pésame de Medrano* (1702), donde aparece la famosísima seguidilla: “Por el Andalucía / viene bajando, /unos ojuelos negros / de contrabando”, nos remite directamente a los conocidos versos del Cielito Lindo en la Huasteca (García de León, 2002, p. 146).

Resulta dudosa la exclusividad de la seguidilla en el entorno tonadillesco, como sugieren muchos autores, ya que se aprecia la circulación de seguidillas del período áureo. Aunque sí se sabe que, en el siglo XIX, debido a la crisis que soportaban y al romanticismo donde impera una nostalgia por el pasado, en España se volvió a representar teatro del Siglo de Oro. La mayor parte de estos cantes y bailes contenidos en el teatro barroco, también transitaban por las clases subalternas. Y, viceversa, mucha de esta literatura escrita pasó a formar parte del acervo popular. Las líneas entre lo “culto” y lo “popular” están muy difusas,

tan difusas como los mecanismos expresivos que permitieron la transmisión de la seguidilla por el territorio mexicano.

Igualmente, las fronteras entre lo divino y lo humano son cuestionables. Por ello, se cuenta con otros testimonios que inclinan su mirada al ámbito celestial, muy poco mencionado en nuestro estudio, pero también presente en las seguidillas.

En la lírica religiosa cristiana aparecen seguidillas antes de la llegada de las tonadillas. Es el caso que se presenta a continuación, donde “aparecen como estribillo en las ‘Chanzonetas de los maitines de San Pedro en la catedral de México’, del año 1654. En el Nocturno I: A la mar, a la mar, / a ser Pescador; / a la tierra, a la tierra, / a ser Pastor” (González, 2000, p. 22).

En el *Cancionero de Gaspar Fernández* (Puebla-Oaxaca) también aparece alguna seguidilla. Este Cancionero data sobre comienzos del siglo XVII, entre los años 1609 a 1616. Se conserva en forma manuscrita por la mano del compositor Gaspar Fernández, durante su estancia en la catedral de Puebla como maestro de capilla. La mayor parte de las obras en él insertas, son de carácter religioso cristiano. Unas cuantas no lo son, entre ellas hay “...varias muy lindas seguidillas sin glosa, que quizá estaban destinadas a un desarrollo religioso” (Frenk, 2004, pp. 26-27). Un ejemplo en concreto es la siguiente: “Salté de los cielos / al puerto de penas, / a leva tocaron, / quedéme en tierra”. Según Frenk (2004), estos versos puestos en boca de Cristo, sólo los ha encontrado en dos fuentes posteriores al Cancionero. Se muestra a continuación una seguidilla muy relacionada con la anterior y se aprecia de nuevo el cercano intercambio entre lo divino y lo humano: “Habla en ella un condenado a galeras que se ha escapado al tocar tierra y dice: ‘Llegamos a puerto, / salté de galera, / a leva tocaron, / quedéme en tierra’ (NC, 2454)” (p. 31).

Estas seguidillas que cita Vázquez (1991) pertenece al ámbito divino y afirma que las canciones que trajeron los evangelizadores se mezclaron con las melodías precortesianas que,



a su vez, se funden con las canciones de soldados y marineros. Entre estos últimos se podrían encontrar las seguidillas, que disfrutaba de gran popularidad ya en España.

A la Virgen del Carmen

Quiero y adoro

Porque saca las almas

Del purgatorio;

Saca la mía

Que pensando la tengo

De noche y de día (p. 15).

Este ejemplo de seguidilla se puede remitir a uno en la región jarocho, donde los cuatro primeros versos se cantan en el son de “La Bamba” (Vázquez, 1991, p. 15).

Los límites de pertenencia en los medios orales son muy difíciles de definir. Ya sea entre países, ya sea entre clases sociales, ya sea entre ámbitos divinos o humanos.

Sirvan estos casos para cuestionar la exclusividad del aporte tonadillesco en la difusión de la seguidilla en el medio oral. Lo que sí está más claro es que “...en nuestro país hubo una popularización tardía de la seguidilla” (González, 2000, p. 18). Es decir que, según los datos expuestos, su merodeo por los caminos, calles y fiestas novohispanas se hizo más patente a finales del siglo XVIII.

Mendoza (1945, 1952) afirma y reafirma que el motivo de la difusión y de la “explosión” de la seguidilla tuvo su brecha en la tonadilla escénica que se cantaba en el Coliseo. Esta tonadilla comienza a llegar a América y, por lo tanto, a México, en el momento de mayor auge en la Península, es decir, a finales del XVIII, como ya se ha venido mencionando. Se calcula, aproximadamente, una producción de tres mil tonadillas (Núñez, 2008, p. 27) de las cuales, la mayor parte de tales se representaron en los teatros más importantes y confluidos de las capitales americanas.

Se advierte cierta tendencia hispanista en la postura de Mendoza (1953), ya que se atreve a enunciar que la mayor parte de la música mexicana proviene de las canciones interpretadas en estas tonadillas. Quedaría pendiente profundizar en otras canciones. Lo que sí es muy probable es que, en el caso de la seguidilla, la mayor difusión de la misma fuera del teatro se haya debido a la afluencia tonadillera.

Como ya quedó escrito, el público que abundaba en el Coliseo eran españoles y criollos. Mendoza (1952) depositó en este último colectivo la labor de propagación de la seguidilla fuera de los escenarios teatrales:

... la tonadilla escénica, constituyendo [...] un espectáculo netamente para criollos, y fueron ellos en sus múltiples aspectos descritos, los mejores propagadores del género, llevándolo hasta lugares remotos como Altar, en Sonora; las Californias, Chihuahua y Nuevo México; Monterrey, Matamoros y Texas; Oaxaca, Chiapas y todo Centroamérica. Y fueron los criollos, afluyendo a la metrópoli o a las capitales de provincia, ávidos de solaz y diversión, quienes tras asistir al Coliseo, principalmente, regresaban a sus tierras o haciendas, llevando en sus mentes y oídos las coplas y estribillos tarareables de las tonadillas más en boga (pp. 121-122).

Si se olvida el carácter casi heroico que Mendoza enmienda a los criollos en esta tarea propulsora, lo que sí está claro es que la seguidilla, de alguna forma, salió del teatro. Puede ser que, incluso, coincidiera con algunas que ya estaban enraizadas en la tradición oral por otras vías.

La seguidilla, al contacto con el mundo exterior, acomoda sus letras y sus estructuras estróficas a las melodías ya latentes. Mendoza (1952) continúa con su tono fantástico y lo describe así:

[La tonadilla] en México es sólo un reflejo musical y coreográfico, que por ser de auténtica esencia popular, cayó en buena tierra y lo maravilloso del caso en que la

gente del campo lo aceptó y lo hizo suyo, transformándolo con un sentido propio y local hasta hacerlo fructificar después de un siglo en la música tradicional que hoy consideramos netamente mexicana: coplas, cielitos, sones, huapangos, zandungas, mañanitas y canciones, muchas de las cuales aún conservan su prístina pureza (p. 122).

De cualquier forma, a finales del siglo XVIII, tal y como muestran las censuras inquisitoriales, la seguidilla se cantaba y se bailaba en fiestas y fandangos. Su variante, las boleras, hacían también lo propio en estos ambientes ociosos. Con su particular picaresca, su tono satírico y sus movimientos licenciosos, seguidillas y boleras no fueron desterradas totalmente, tal como hubiera deseado la autoridad eclesiástica. Si bien su nombre desaparece, su estrofa aún continúa presente en muchos sones y canciones del país.

Según González (2000), la región más “seguidillera” se ubica en el centro del país y en puntos específicos de ambas costas. Se puede resaltar cuatro zonas donde la seguidilla se halla más específica, aunque de ello se ocupará el apartado siguiente.

La seguidilla se adaptó al medio oral, en el mismo se castigó y en la oralidad se quedó. En estos contextos circuló y perduró junto con el movimiento humano y comercial a lo largo de muchas décadas. Fueron y son sus versos y sus letras los que más han ayudado a su localización. Son éstas sus permanencias.

### **Áreas de extensión de la seguidilla**

Como ya indicó González (2000), “... la distribución geográfica de la seguidilla abarca prácticamente sólo el centro de la República Mexicana, desde la costa de Veracruz hasta la Costa Chica de los estados de Guerrero y Oaxaca” (p. 47). Estos puntos geográficos determinados por González no son casuales, ya que el mayor destino comercial de los colonizadores españoles en México, era la capital. La presencia de la seguidilla en las costas,

también obedece al intercambio mercantil y humano que se da en los puertos, ya sea para salir del país, ya sea para entrar.

Existían tres tipos de redes por donde tenían lugar los intercambios comerciales entre los países: la Carrera de Indias, entre España y el nuevo continente; la Carrera interregional, entre los países del nuevo continente; y la Carrera regional o interior, que consistía en el comercio entre ciudades. Los dos primeros estaban muy controlados por la Corona, siendo la carrera interior la que menos sustento documental aporta. Esto se debe a una razón. Si bien se constata el comercio legal entre las regiones, también es cierto que existía mucho contrabando en este comercio interior, lo cual hace que se escapen muchos datos sobre esta carrera regional.

En la empresa conquistadora y colonizadora de los españoles, Nueva España constituía un interesante punto estratégico en su mapa comercial y agrupaba los continentes de Europa, América, África e, incluso, Asia. Ya lo comentó Humboldt (1985), allá por el año 1822: “Entre las colonias sujetas al dominio del rey de España, Méjico ocupa actualmente el primer lugar, así por sus riquezas territoriales como por lo favorable de su posición para el comercio con Europa y Asia” (pp. 8-9). Además, la Nueva España permitía la comunicación entre los dos grandes océanos.

Uno de los primeros problemas que los españoles pretendían disolver para sus intereses, era la comunicación en suelo firme. Por tierra, el traslado de mercancías era mucho más lento y complicado por la orografía del terreno. Los ríos constituyeron una manera rápida y eficaz para el transporte de bienes.

Paralelo a lo anterior, se hacía necesario establecer puertos estratégicos y seguros en ambos océanos. Tales fueron los casos del puerto de Veracruz o Acapulco, por ejemplo.

La fuerte presencia de la seguidilla en el teatro, así como en el exterior del mismo, obedece a la cuantiosa “oferta” comercial que ofrecía el territorio novohispano. Los puntos

geográficos con mayor presencia de seguidillas en México, obedecen a áreas importantes en cuanto a movimiento comercial.

Si bien se tratan en este trabajo áreas regionales determinadas, no se excluye ni desestima la opción de encontrar ejemplos de seguidillas en otros suelos mexicanos. Lo que se aborda en este punto es la relación tan estrecha existente entre las vías de comercialización y el intercambio cultural.

“Pueden distinguirse cuatro regiones en las que la presencia de seguidillas es más fuerte: la costa Chica de Oaxaca y Guerrero, la Huasteca [...], la región jarocho de Veracruz y la región planeca o Tierra Caliente de Michoacán” (González, 2000, p. 48).

No sólo estas regiones son dignas de mencionar por su trasiego mercantil, sino los colectivos que se agrupaban y frecuentaban esos espacios, también lo hace interesante. Como señala Humboldt (1985), los conquistadores españoles, siguiendo el instinto de sus antiguos pobladores, se acomodaron en las zonas céntricas del país. Las zonas costeras diferían de las otras por su clima, mucho más caluroso. Este clima propiciaba regiones fértiles muy aptas para las producciones que el comercio antillano pretendía conseguir. Estos lugares, “que los indígenas llaman tierras calientes”, era muy beneficiosa para la obtención de “azúcar, añil, algodón y plátanos nopales en abundancia” (pp. 70-71).

Para tales producciones se necesitaba mano de obra barata y explotable. Por lo tanto, fue en estas zonas donde se destinaba una parte considerable de esclavos africanos. Según los criterios hispanos de la época, estos esclavos podrían salvar las altas temperaturas y trabajar en las producciones agrícolas. A ellos se suman los indígenas, esclavos en sus propias tierras. Como menciona Bassols (1977): “...para ‘ayudar’ a los indios, se introdujeron en la costa los esclavos negros.” (p. 59).

Estos puntos costeros señalados en ambos mares, van a estar determinados también por un espacio portuario. Resulta revelador el hecho de que las cuatro áreas mencionadas

obedezcan no sólo a espacios costeros, sino que guarda cierta cercanía con puertos importantes. Por eso, una de las maneras de entender las idas y venidas de la seguidilla, ha sido por la presencia que goza en los espacios enunciados.

En líneas generales, se puede decir que la mayor parte de las seguidillas en México son simples, es decir, constan de estrofas de cuatro versos. Las seguidillas compuestas, de siete versos, se encuentran más escasamente, a pesar de que uno de los sones mexicanos más conocidos, el “Cielito lindo”, use casi exclusivamente esta forma estrófica. Por señalar datos más aproximados, “...las seguidillas de cuatro versos representan 69 por ciento de los textos del corpus [CFM], es decir, más de dos terceras partes, mientras que las de siete versos representan sólo 31 por ciento” (González, 2000, p. 53).

La gran mayoría de las estrofas no tienen una conexión temática entre sí, sino que se tratan de estrofas aisladas que pueden aparecer en distintos sones con distintas funciones, a veces como copla, otras como estribillo. Esta función complementaria recuerda la función de complemento que tuvo la seguidilla española en sus inicios al “seguir” otras composiciones mayores, que se hacía más usual en las estrofas de los siglos XVI y XVII. Los casos de series de seguidillas ligadas son muy escasos, pero González (2000) nos expone varios ejemplos donde se hace constancia de este fenómeno que, en su mayoría, responde a “una creación de carácter literario” y a unos autores específicos (p. 63).

La adaptación de la estrofa al patrón melódico y viceversa, va a implicar transformaciones en los versos. Dichas modificaciones conllevan las repeticiones de los versos o la inclusión de expresiones cortas. El hecho de que la seguidilla conste de versos heptasílabos y pentasílabos acomodados, normalmente, a compases ternarios (3/4 ó 6/8, ó ambos), surge la necesidad de completar el compás con los ya nombrados “apéndices”. A veces, estas palabras responden tan sólo a una necesidad de completar la secuencia melódica.

En el caso de seguidillas mexicanas, hay una preeminencia de la voz masculina sobre la femenina, tan sólo unos pocos ejemplos aislados auspician la presencia de la mujer. Al contrario con lo que se apreció en la seguidilla oral en España, anterior al siglo XVII, donde la voz femenina era la que monopolizaba sus estrofas. Ello puede ser debido a que, cuando la seguidilla aterriza en México y se difunde en la oralidad, ya ha sido procesada y maniobrada por la escritura.

La temática por antonomasia de las seguidillas en México es el amor. Particularmente, existe una tendencia generalizada a exaltar los atributos de la mujer, para cortejo a las mismas o recuerdo de su belleza. Otra temática recurrente es la alabanza a la tierra o la región. Está claro que la presencia actual de la seguidilla dista relativamente de la redacción que describían los archivos inquisitoriales. Si bien el amor constituía un eje principal, la crítica y la sátira contra la Iglesia eran la expresión de un marcado descontento social. Algunas de estas seguidillas recuerdan a las seguidillas decimonónicas españolas, donde las variantes regionales exaltaban el atractivo lugareño, o donde la apreciación sobre los atributos femeninos acaparaban gran parte del corpus. Igualmente, en españolas y mexicanas, la ironía y la picaresca transforman el amor en algo lúdico. Así, la temática amorosa es el hilo conductor de gran parte de las seguidillas y, obviamente, de gran parte de todo el cancionero. La forma de expresarlo será el humor y la parodia.

Merece que se haga un inciso para mencionar alguna que otra alusión al mundo animal en las seguidillas, que recurre a él como metáfora del amor, como: “De las aves del viento / me gusta el cuervo, / porque mi amor se viste, / siempre de negro” (CFM, 2026 a). Otras veces esta referencia es en tono de burla, como el caso siguiente que la compara con la amada: “Toro, tú te pareces / a las mujeres / que cuando están enojadas / a nadie quieren; / parecen mosquita muerta / Y traen la suerte (*sic*)” (CFM, 4452).

Otras tantas, la mención es con carácter refranescos o de “frase hecha”, elemento que también abunda en las estrofas de seguidillas: “Pájaro que abandona / su primer nido / regresa y ya no encuentra / el bien perdido” (CFM, 4736).

Una vez enunciadas algunas de las características generales en las seguidillas mexicanas, se aborda a continuación el tratamiento de las mismas por separado, dependiendo del área geográfica.

### **La Costa Chica de Guerrero y Oaxaca**

Acorde a las palabras del investigador ya nombrado, González (2000): “El género de la chilena de la región de la Costa Chica es el que presenta un mayor número de composiciones cantadas con seguidillas”. Esta estimación está sujeta a los constantes intercambios comerciales que aconteció en el océano Pacífico, intensificado por el hallazgo de oro en California. En todo esto, el puerto de Acapulco juega un papel fundamental para explicar la presencia de seguidillas en esta zona.

Entre las redes donde tenían lugar los intercambios comerciales de los países, la Carrera Interregional comunicaba los países del nuevo continente. Tras la llegada de la Flota de los Galeones a Tierra Firme, cuyo destino era Perú, las redes comerciales se movían por la carrera interregional ya mencionada, constituyendo la ruta del Pacífico meridional y septentrional, la más importante para nuestro estudio.

Esta ruta configuraba dos de las cuatro regiones que la colonización española pretendía controlar para su transporte marítimo y su comercio. Comprendía las tierras occidentales de América del Norte desde el Istmo de Panamá a las Californias y Alaska, y del mismo Istmo al Cabo de Hornos.<sup>64</sup> Para tal fin, se hizo necesaria la implantación de puertos seguros en todo este espacio del Pacífico, con el objetivo de satisfacer las necesidades del comercio. De los numerosos puertos fundados en toda la costa pacífica, Acapulco en México,

---

<sup>64</sup> Para toda la información concerniente a rutas comerciales y puertos, he consultado Manuel Díaz-Marta, 1998.



el Callao en Perú y Valparaíso en Chile, se convirtieron en puntos importantes para el intercambio no sólo de mercancías sino de un conglomerado de elementos culturales que se van a sumar a los estratos ya existentes de cada suelo.

Desde que el capataz James Marshall encontró las primeras pepitas de oro en las cercanías del Río Americano el 24 de enero de 1848 (Bancroft, 1988), se inició lo que se ha dado a conocer como la “Fiebre del Oro de California” que se extendió hasta, aproximadamente, 1855. El descubrimiento de este preciado y ansiado metal en las cercanías de California desembocó en una fuerte oleada migratoria, no sólo de habitantes procedentes de EEUU sino de toda América, Europa, Australia y Asia. Aprovechando esta ruta del Pacífico que unía los puertos de Valparaíso, el Callao y Acapulco, los sistemas migratorios recorrían dichas rutas y puertos para llegar hasta California.

En la época colonial eran muy frecuentes los intercambios comerciales entre los puertos de Valparaíso y Acapulco. Durante el período de Independencia de los países americanos, las tropas españolas retiran sus barcos de dicho escenario y fueron muy pocos los contactos entre México y Chile, siendo hasta mediados del siglo XIX, que aparecen los primeros vestigios de una posible influencia recíproca entre ambas naciones, tal y como menciona Vicente Mendoza (1948),

...pero fue en 1850, al descubrirse las minas de oro de California y al afluir hacia este lugar millares de individuos de todas las nacionalidades, cuando los barcos chilenos volvieron a tocar Acapulco, como escala, antes de dirigirse a las aguas californianas. Hacia estas fechas, la personalidad de ambas naciones había logrado ya su perfil definitivo y es entonces cuando los marinos y emigrantes, procedentes del Sur, en sus breves o largas permanencias en Acapulco (según el estado del tiempo) dejaron como huella de su paso entre las gentes de la costa de Guerrero, de extraordinario sentido

musical y de notables facultades asimiladoras, las canciones que hasta hoy siguen conservando sus características regionales y el nombre de ‘chilenas’ (p. 13).

Sea como fuere, las chilenas en México se explican por el constante intercambio portuario entre Acapulco con los países de América del sur, sobre todo, Chile y Perú. En este último espacio se estaba configurando el sistema de la zamacueca. En él, la cueca cobró muchísima importancia y se la conoció, y se la conoce, como un baile nacional chileno. Tal y como nos explica Carlos Vega (1968), el inicio de esta danza y de otras muchas que predominan en las regiones comprendidas entre Perú, Chile, Bolivia y Argentina, resultan de una danza precedente que se dio a conocer con el nombre de *zamacueca*. Ésta pudo ser una de las muchas expresiones musicales que se daban cita en los fandangos españoles, muy populares durante la colonia.

En territorio mexicano, se le conoce con el nombre de chilena ya sea por su procedencia enmarcada en Chile, ya sea porque se le suprime el sobrenombre de “cueca” y se conserva el de “chilena”.

Son muchas las relaciones que remiten a la cueca a la hora de explicar las chilenas. Se puede tomar algunas consideraciones de Vega (1956). El uso del pañuelo, tan característico del baile, es herencia andina y ya está presente en la zamacueca que se bailaba en los fandangos de aquella época. Este autor considera que todas las danzas que se dieron lugar en los fandangos españoles, ya americanos, corresponden a “danzas picarescas o apicaradas”. Bailes formados y transformados desde los salones aristocráticos a la “campiña” y viceversa.

El uso del pañuelo se hace interesante en estos espacios tan perseguidos y ajusticiados por las autoridades del clero. Así, en el siglo XVIII, la moralidad pública cobró cierta virulencia, tanto así que se concretan ciertas normas para tener a cuenta en los bailes, siendo la primera referencia la más interesante para este apartado:

A lo largo del siglo se dictaron normas para que los bailes no fueran pecaminosos, como por ejemplo, la obligatoriedad de interponer un pañuelo entre las manos de personas de distinto sexo para que no tuvieran contacto o que al final de los bailes no se acelerarán los ritmos, pues provocaban desorden en los cuerpos. También se prohibieron los bailes durante la noche (Mera, 2008, p. 447).

La característica más notoria de la chilena en cuanto a su música se refiere, viene denotada por el ritmo. La identificación y la peculiaridad que definen a la misma, estriba en la alternancia de compases en  $6/8$  y  $3/4$  que se combinan dialógicamente en la melodía y en el acompañamiento.<sup>65</sup> Esta particularidad la hace relacionarla directamente con la cueca, de la que hereda esa alternancia de pies binarios y ternarios en sus frases (Vega, 1947).

La constatación de la existencia de la seguidilla en las chilenas se da a través de su ubicación estrófica. Ésta aparece bien como copla bien como estribillo, no constituyendo una constante la total aparición de esta estrofa en las chilenas. Más bien, abunda la presencia de versos octosílabos con rima asonante entre los versos segundo y cuarto. En el siguiente ejemplo, se observa la estrofa de seguidilla cumpliendo la función de copla, mientras que el estribillo queda reservado para la cuarteta octosilábica.

La gallina se agacha  
 Y el gallo sube  
 La agarra del copete  
 Y la sacude.  
 Anda, niña, no desmayes  
 Ve a estrechar al que te ama  
 Abre la puerta de la calle

---

<sup>65</sup> Esta alternancia de compases también se encuentran en otros sones de México.

Por tu hermosura, negra del alma.<sup>66</sup>

En la partitura de la misma pieza anterior, se observa la alternancia de compases de  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$  en la copla, es decir, en la seguidilla (véase *figura 26*).

Como excepción a estas zonas estudiadas, se señala una chilena de Culiacán (véase *figura 27*), estado de Sinaloa, que se emparenta, en cuanto a letra se refiere, con la anterior canción de Guerrero. Su título es “La Gallina” y la estrofa de seguidilla aparece en la totalidad de su intervención. Mendoza (1948) lo explica así: “...quizás transportado por mar de Acapulco a Mazatlán y de este puerto a la capital del estado. La difusión se comprueba observando el texto que aparece en forma de seguidilla y el asunto que trata viene a ser el mismo” (p. 19).

---

<sup>66</sup> Letra extraída de una partitura recopilada por Daniel Baltazar, se trata de una chilena de la provincia de Guerrero, que lleva por título “Anda, niña” (Mendoza, 1948, pp. 15-16).

Figura 26. Anda Niña (chilena) (s.f.). [Partitura digitalizada].

**“ Anda, niña ”**  
 Chilena de la provincia de Guerrero  
 Recopiló Daniel Baltazar

La ga-lli-na se a - go - cho y el ga - llo  
 su - be . . . . su - be . . . . la a - ga - rra del co -  
 pa - te y la sa - cur - de. Que ri - sa me da - - - ! la a - da !

Fuente: Partitura extraída de Vicente Mendoza (1948), La canción chilena en México, *Revista musical chilena*, 2, 7-21, p. 15.

Figura 27. La Gallina (chilena) (s.f.). [Partitura digitalizada]

**“La Gallina”**  
 Chilena de Culiacán, Sinaloa  
 Comunicó el Prof. Alfredo Ibarra, Jr.

Quien tu-vie-ra la di-cha de la ga-lli-na  
 qu'en el me-dio de la ca-lle se cu-lim-pi-na  
 Quien tu-vie-ra la di-cha del ga-llo gi-ro  
 qu'en el me-dio de la ca-lle pe-ga un sus-pi-ro.

Fuente: Partitura extraída de Vicente Mendoza (1948), *La canción chilena en México*, *Revista musical chilena*, 2, 7-21, p. 20.

En estos ejemplos musicales de Mendoza (1948), no se especifica fecha, sólo el nombre del recopilador. Pero se sospecha que se tratan de composiciones cercanas a la fecha del artículo, es decir, de principios del siglo XX.

García (1994) expone algunas estrofas presentes en las chilenas de Sola de Vega, en el estado de Oaxaca. La gran mayoría están expresadas en octosílabos y algunas en hexasílabos, pero se aprecia algunos ejemplos en estrofas de seguidillas. Aunque en ellos no se aprecia una regularidad de la estrofa, como ya hizo notar Frenk (1965) en el caso mexicano:

En México, por ejemplo, la seguidilla tiene una vitalidad infinitamente menor que la copla octosilábica. Aparece sólo en un pequeño grupo de canciones, y no es raro encontrar irregularidades (8+5-7+5, 7+6-7+5, 7+5-7+7, etc.), que no se deben ciertamente a una perduración de las fluctuaciones antiguas, sino al hecho de que se

está perdiendo el sentido de la forma métrica (como se ha perdido el nombre de *seguidilla*) (p. 496).

Como mejor se puede constatar el caso que Frenk anuncia es en el siguiente ejemplo: “Y por más agua que caiga / de la alta peña / y nunca podrá ser blanca / la que es trigueña” (García, 1994, p. 36). Los versos impares de la anterior estrofa constan de versos octosílabos, permaneciendo pentasílabos los pares. También se demuestra esta fluctuación en la que se adjunta: “Y la mujer del herrero / todito tiene / delante la fragua / y atrás los fuelles” (García, 1994, p. 36). El primer verso es octosílabo, apreciando mucho mejor lo que Frenk afirmaba sobre la alternancia métrica.

La temática que suelen describir los versos de la chilena son asuntos amorosos, que evoca generalmente a la figura femenina. Las descripciones y la exaltación de la belleza del paisaje de la costa o de sus parajes colindantes, está también presente en las letras de las chilenas, en menor medida. En los casos estudiados se percibe la frecuencia de “Ay, ay, ay”, “Ay que le da” o “Ay rolá”, como interjecciones incluidas al final o principio de cada verso.

Conviene aclarar que las chilenas no poseen una estructura métrica fija, tal y como sucede en la cueca.<sup>67</sup> Casi todos los ejemplos de chilenas consultados, corresponden a seguidillas simples, es decir, con cuatro versos. Se recuerda en este punto, que la estrofa puede aparecer como copla o estribillo o en la totalidad de la canción. El aspecto a tener en cuenta en las chilenas es que, a pesar de enmarcar sus antecedentes en la cueca, no se ha encontrado ninguna chilena con seguidillas compuestas, como sucede en la composición andina.

Lo más curioso es que el momento de llegada de la seguidilla en la tonadilla, su etapa de mayor “popularización en México”, ya ha sufrido un fuerte cambio al uso de las seguidillas compuestas o boleras, es decir, con siete versos. Pero no se puede hablar de una norma ni

---

<sup>67</sup> La cueca está conformada por una introducción instrumental, una estrofa formada por una cuarteta octosilábica, seguida por una segunda estrofa constituida por una seguidilla de siete versos. Remata con dos versos de siete y cinco sílabas, que puede servir de enlace para otra cueca.

regla fija, ya que también existía seguidillas simples en el teatro a finales del siglo XVIII y anteriormente.

### **La Huasteca**

Uno de los factores para explicar la presencia de la seguidilla en esta zona es por la importancia que cobra el puerto de Tampico. La política proteccionista de los Reyes Católicos, sólo permitía que fuera Veracruz el principal puerto de la Nueva España. Pero, en la práctica, el puerto de Tampico se convirtió en un puerto secundario para el contrabando y la piratería, tal como menciona Arturo Ortiz (1977):

...Tampico no figuró como puerto de primer orden, ya que Veracruz era el enlace entre Nueva España y la metrópoli, y el comercio con Asia se realizaba por Acapulco. No obstante, Tampico fue significativo por la piratería y el contrabando que auspiciaba la férrea política restrictiva de la Colonia, por lo que durante muchos años fue puerto secundario con significación más que internacional, enfocada al tráfico fluvial por la cuenca del río Pánuco (pp. 376-377).

El puerto de Tampico constituyó un importante punto comercial, ya fuera legal o ilegalmente. El caso es que se convierte en segundo puerto en importancia, para hacer llegar y salir el comercio hasta o desde la capital, donde el río Pánuco facilitaba el transporte. Aunque el tráfico fluvial también conectaba con Veracruz: “El río Pánuco es muy caudaloso, en el cual entran navíos y fragatas que van de la Veracruz con vinos y otras mercaderías” (Bassols, 1977, p. 61).

También Humboldt (1985) insistió en el “peligroso fondeadero” (p. 446) en que se estaba convirtiendo el puerto de Veracruz, foco de epidemias y enfermedades, resaltando las condiciones tan inaptas para el constante tráfico mercantil. Como segunda opción en la costa del mar caribeño, el autor resalta las condiciones de Tampico y la extrañeza de que la corona no enfoque allí sus miras portuarias.



No fue hasta 1820 que Tampico fue habilitado para comercio exterior, al igual que otros puertos, tras el sistema de comercio libre del Caribe de Carlos III. Lo que significa que los puertos de la ruta interregional del Caribe<sup>68</sup> se amplían. Si bien, ilegalmente, Tampico ya tenía esta función, en este momento se convierte en puerto importante de intercambio y sería otro factor que explicaría, tal vez, la significativa presencia de la seguidilla en la Huasteca.

González (2000) menciona: "...encontramos ahí una forma singular de las seguidillas de siete versos [...]. Este tipo de composición se canta con la melodía de 'El cielito lindo', que es considerado casi como un himno en la zona, y que curiosamente es el único son huasteco que se canta con seguidillas" (p. 48).

Como se citó, "El cielito lindo" supone "el único son huasteco" que se canta con la estrofa de seguidillas. De hecho, de las seguidillas halladas en el cancionero mexicano, el caso de "El cielito lindo" corresponde a los pocos que su estructura métrica corresponde a la forma de la seguidilla compuesta. De hecho, es mucho más frecuente y abundante el uso de la seguidilla simple:

En cuanto al aspecto formal de la poesía cantada en los sones falta decir que las coplas aparecen, principalmente, en forma de cuartetos y seguidillas simples; en menor grado en sextillas y quintillas, y aún menos comunes son las dobles cuartetos, las seguidillas compuestas y las décimas (Sánchez, 2010, p. 172).

Uno de los rasgos más significativos del "Cielito lindo" es la inclusión de apéndices. De hecho, el título que le da nombre a esta composición proviene de la permanente interjección de esas palabras. Mendoza (1956) alude este fenómeno a las tonadillas,

Basta considerar todos aquellos cantos, de cualquier índole, que entre sus textos conservan exclamaciones derivadas del género tonadillesco como: *caramba*, *tirana*, *cielito*, *canelo*, *morena*, *monona*, *mi vida*, *mamá*, *Cecilia*, *caray*, etc., que son las tres

---

<sup>68</sup> Esta ruta corresponde al comercio que se dio entre las regiones del Golfo de México.

sílabas introducidas por los músicos tonadilleros para equilibrar el periodo musical de la seguidilla, con la duplicación del verso de cinco, quedando emparejados dos versos de diez sílabas. (p. 59).

Si bien la inclusión de apéndices significa una característica propia de la estrofa de seguidilla, en el caso del Cielito lindo es donde se encuentra más cantidad de ejemplos sobre estos añadidos.

Esta inclusión, que responde a expresiones como “Cielito lindo”, “ay, ay, ay, ay” o “bien de mi vida”, da como resultado una forma nueva, producto de esa adaptación, que Margit Frenk (1965, p. 496) ha denominado “seguidilla monstruo”:

En México se da el caso, muy curioso e importante para la historia de la estrofa, de que algunas seguidillas de reciente creación rellenen los apéndices, con palabras significativas, y que estas frases pasen a constituir un nuevo verso con lo cual está surgiendo una ‘seguidilla monstruo o, de hecho, una nueva forma métrica’ (Magis, 1969, p. 497).

Este fenómeno también se hace patente en otros ejemplos donde es imprescindible la inclusión de dichas “frasecitas” para entender el significado completo del texto, como se ejemplifica a continuación con el “Cuidadito”:

Si al despedirme muero,

Corazoncito,

Y si otro te acompaña

- Dile que se ande

Con cuidadito;

Mucho cuidado,

Que si pisan tu sombra

- Yo te aseguro

Que me han pisado. (CFM, 971).

El ejemplo anterior queda explicado por Frenk (1965), cuando dice: “En algunas canciones compuestas de seguidillas los versos largos llevan un añadido, del tipo ‘cielito lindo’ o ‘bien de mi vida’. Ahora bien, en varias seguidillas de reciente creación la melodía de ese añadido se ha rellenado con palabras significativas” (p. 496).

Para explicar mejor este fenómeno, la misma investigadora contrasta dos ejemplos de “Cielito lindo” que se cantan en la Huasteca potosina. En el primero, se comprueba las inclusiones de las palabras “cielito lindo”. En el segundo, otras palabras que le dan sentido y seguimiento al argumento del texto.

Para cuando te cases	El hombre que se casa
<i>(cielito lindo)</i>	<i>y que le toca</i>
Yo te aconsejo	mujer celosa
Cásate con un joven	cuando va por la calle
<i>(cielito lindo)</i>	<i>va con la vieja</i>
No con un viejo.	más que rabiosa.
Pues da dolor	Pues no hay cariño,
Ver una rama seca	ella va presumiendo,
<i>(cielito lindo)</i>	<i>y el pobre viejo</i>
Con una flor (CFM, 4692).	cargando al niño (CFM, 551)

Es importante mencionar aquí, que estas interjecciones o añadidos en los versos, poseen participación musical. Es decir, se puede deducir que el interés en estas “frasecitas” obedezca a una necesidad de completar el compás musicalmente, como se expone en el siguiente ejemplo más actual:

Figura 28. González, R. E. (2006). *El cielito lindo* (son huasteco). [Partitura digitalizada]

**El cielito lindo**  
son huasteco

Partichela  
por R.E.G.

Cuan-do sa-les al pra-do cie-li-to lin-do ni-ña de a-mo-res

se in-cli-nan a be-sar-te sí chi-qui-ti-ta to-das las flo-res

ay ay ay ay ay se in-cli-nan be-llas

por que tú e-res la rei-na cie-li-to lin-do de to-das e-llas

Fuente: Partitura extraída de Raúl Eduardo González (2006), *La seguidilla folclórica de México*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Morevallado Editores, p. 57.

En esta zona, se aprecia la existencia de unas boleras condenadas por la Inquisición (Pérez, 2000, pp. 20-21), pero transformada por las peculiaridades de la zona. Así, el ejemplo está cantado con el “Cielito lindo” (Hernández, 2003, pp. 129-130):

Ciento cincuenta pesos

Daba una viuda,

Pa' que le pongan cuernos

*Cielito Lindo*

Al señor cura,

Ay, ay, ay,

Se pos pusieron  
 Y como era muy viejito  
*Cielito Lindo,*  
 Se le cayeron.

Aunque se constan algunas letras “fijas” del “Cielito lindo” ya muy conocidas y cantadas por muchos, también se aprecia una práctica improvisatoria de los versadores y/ o cantantes. Ello se evidencia más claramente por el uso de esquemas en los versos del “Cielito lindo”, es decir, cierto empleo de palabras al inicio de los versos común a muchas estrofas. No sólo en el “Cielito lindo”, sino que también se pueden observar en “La bamba” o “El butaquito”. Así, es muy usual el siguiente esquema “Ese lunar que tienes... / no se lo des a nadie / que...”:

Ese lunar que tienes  
 Junto a la boca  
 No se lo des a nadie,  
 Que a mí me toca. (CFM, 976).

Y ese lunar que tienes  
 Y en la nariz  
 No se lo des a nadie  
 Que es para mí (CFM, 977).

Ese lunar que tienes  
 En la garganta  
 No se lo des a nadie  
 Que a mí me encanta. (CFM, 978).

Estos esquemas dan pie a la formación de estrofas de tipo paralelístico, que facilitan la memorización así como la improvisación, factores muy importantes en la oralidad.

Se hace muy curioso el uso de la seguidilla compuesta en esta zona, ya que es la forma estrófica más predominante en la España del siglo XIX. Así, esta estrofa se enmarcaba en las boleras o, en definitiva, en las seguidillas ya academizadas por su inclusión en el teatro y en los escenarios.

De hecho, muchas de las letras del “Cielito lindo” guardan cierta relación con seguidillas españolas. Esta conocidísima estrofa que se expone nos remite a una sierra andaluza: Por la Sierra Morena / *cielito lindo* / vienen bajando / unos ojitos negros / *cielito lindo* / de contrabando / Ay, ay, ay, ay / Canta y no llores / porque cantando se alegra / *cielito lindo* / los corazones. Como ejemplo más inmediato de esta relación entre países se exponen unas sevillanas con letra del “Cielito lindo”:

Figura 29. Soriano Fuertes, M. (1856). Las Sevillanas. Baile. [Partitura digitalizada]

Las Sevillanas. Baile.

All' vivo

6

E se lu - nar que tie nes que jun - to á la to - ca. Jun - to á la bo - ca no se lo des á na - die que á mi me lo - ra no se lo des a na - die que á mi me to - ca. an - da - ran de - to le - van - ta la pa - ti - ta que hay un char qui - to. le - van - ta la pa - ti - ta que hay un char qui - to.

Fuente: Imagen perteneciente a Soriano Fuertes, M. (1856), “Las Sevillanas. Baile”, *Historia de la música española. Desde la venida de los fenicios hasta el año 1850. Tomo tercero*. Madrid, Sr. Martín y Salazar, p. 58.

### La zona jarocho del sur de Veracruz y la cuenca del río Papaloapan

La importancia del puerto de Veracruz es bastante evidente en los trasiegos comerciales. Sobre todo, porque constituía la puerta de entrada al continente americano y la salida hacia Europa. Además, se conectaba con el puerto de Acapulco, donde partía el Galeón de Manila hacia Asia. Desde Veracruz también se llegaba a la capital y desde la Ciudad de México se transportaba mercancía material e inmaterial hacia el mencionado puerto. Es de sobra sabida la gran relevancia del puerto de Veracruz, no sólo en México, sino también en el mar del Caribe. Conectaba mares y tierra firme.

De nuevo González (2000), dice: “En la región jarocho del sur de Veracruz y la cuenca del río Papaloapan, destaca el caso de ‘La bamba’” (p. 49). Este son se canta con estrofas de seguidillas simples y se considera casi un himno veracruzano, como estos versos remiten: Cuando canto “La Bamba” / me siento ufano / porque sé que es el himno / veracruzano (CFM, 7763).

En las actuaciones de 1805 del teatro El Coliseo, ya aparece La Bamba en la representación como espectáculo danzado: “En el intermedio se bailó la *Bamba* a cuatro” (Campos, 1930, p. 17). En el año siguiente, 1806, se menciona la misma como cantada: “... y cantaron *La bamba* Lupe Gallardo, Magdalena Luber, José María Morales y Juan Marani (p. 17). En el mismo año, el 24 de octubre se escenifica de nuevo: “... *La bamba*, bailada a cuatro” (p. 23). Se continúa la mención de la misma en 1813: “... ‘el son de la tierra llamado *El Jarabe y La Bamba Poblana*’” (p. 23). Así que por las citadas referencias se sabe de su inclusión en el teatro.

Baqueiro (1964) expone fechas anteriores y evidencia que se bailó en el Coliseo:

En 1790, ese José María Morales, ‘bailarín especializado en los bailes de la tierra’, que habría de llegar a ser en unos cuantos años el niño mimado de los públicos, bailó La Bamba Poblana a dos, acompañándole el figurante José Acosta. También bailaba La Bamba, que era baile de gran éxito, María Martínez Machuca, y Arízar y Ana Maguey (la Magueyito), El Jarabe (p. 17).

Otras apariciones en el siglo XVIII, por el mismo período que el anterior: “Entre los últimos sonecitos que tuvieron éxito halagador en aquellos días pueden mencionarse La Chupicuaraca y El Bejuquito, que rivalizaron con los sones de la tierra más aplaudidos: El Jarabe y La Bamba Poblana” (p. 17). El caso es que Baqueiro (1964) evidencia el gran éxito de La Bamba en el coliseo a finales del siglo XVIII y primeras décadas del XIX, junto con otros “bailes de la tierra”.



Saldívar (1987) expone un documento donde se defiende La Bamba y otros bailes en el Coliseo, un manuscrito del Museo Nacional de Historia, Etnografía y Arqueología, *Casa de Comedias del Hospital Real*, el expediente número uno, datado sobre el año 1775:

...en la opinión de algunos hombres adustos y ascéticos que reprueban y tienen por malo todo lo que no es, conforme a su espíritu: *La Bamba*, el *Tototchi* y todos los bailes del país, que suelen frecuentarse en el Teatro, pueden también ser con mudanzas provocativas, pero ni éstos ni la Cosecha son verdaderamente del diablo, porque no se han bailado con deshonestidad” (pp. 309-310).

Es muy probable que su interpretación se manejara simultáneamente en el teatro y en la oralidad y, puede ser, que esto también se diera en la misma época.

El carácter bailable de La Bamba, no sólo aparece en los archivos del Teatro, sino que García de León (2009) lo constata y destaca el particular uso de la banda que se da en este baile: “...la ceremonia del ‘nudo’ o ‘de la banda’, consistente en formar, con la banda de burato o de seda usada por los hombres como faja, un complicado moño –que va siendo hecho con los pies al tiempo que se mudancea-, para levantarlo y lucirlo después, en especial en *La Bamba*” (pp. 103-104). Si bien en las chilenas se hace muy común el uso del pañuelo en el baile, es muy característica y atractiva la utilización de la banda en La Bamba, como menciona y explica García de León.

Sobre su “origen” se datan hipótesis interesantes y peculiares. Vázquez (1991) habla así de La Bamba: “...le atribuyen origen africano y otros dan por hecho que La bamba nació cuando el pirata Lorencillo atacó el puerto de Veracruz” (p. 15). Tal y como se nombró en el caso del Bolero, existe la tendencia de atribuir a personalidades el “invento” de La Bamba, excluyendo la intervención y la importancia que supone la colectividad para la configuración de canciones orales. El propio Vázquez (1991) incluye una de las versiones que explican el “origen” de La Bamba. El relato es tomado del periódico *El Dictamen* de Veracruz, escrito

por Don Vicente Ruíz Maza y con fecha del sábado primero de junio de 1946. Se tituló ‘Cómo nació La Bamba’. Por la gran extensión de la historia sobre el “surgimiento” de la misma, no la voy a incluir. Pero su “origen” se atribuye al pirata Lorencillo y aporta, incluso, una fecha exacta: ‘El diecisiete de mayo del año 1683’ (p. 16); y un lugar: ‘... en el puerto de Villa-Rica de la Vera-Cruz’ (p. 16). Resulta peculiar la pretensión de este dato donde, incluso, se anota una fecha exacta para su nacimiento.

Las posibles vías de circulación de La Bamba son difíciles de concretar, aunque esto no supone el único interés del apartado. El hecho es que La Bamba se sigue interpretando en la zona veracruzana, tanto en los escenarios como en las fiestas y fandangos.

En La Bamba, al igual que en El Cielito lindo, existen también versos y estrofas “fijas”, pero también tiene un importante matiz improvisatorio como mecanismo para la memorización. Por ello, el uso de esquemas es muy común y claro en La Bamba, como ocurre con las palabras: “Y arriba y arriba / y arriba... / Yo no... / por ti...”, que queda mejor expuesto en los ejemplos:

Y arriba y arriba,  
 Y arriba iré;  
 Yo no soy marinero,  
 Por ti seré. (CFM, 596).

Y arriba y arriba,  
 Y arriba voy;  
 Yo no soy marinero,  
 Por ti lo soy. (CFM, 597).

Y arriba y arriba  
 Y arriba iré;  
 Yo no he sido casado,  
 Por ti seré. (CFM, 598)

También queda expuesto en este ejemplo musical, donde se repiten versos para adaptarlo a los patrones melódicos. En este ejemplo, en particular, algunas líneas melódicas que también se repiten en la composición.

Figura 30. González, R. E. (2006). La bamba (son jarocho). [Partitura digitalizada]

**La bamba**  
son jarocho

Partichela por  
R.E.G.

¡Ay! U-na vez que te di-je u-na vez que te  
 di-je que e-ras bo-ni-ta se te pu-so la ca-ra se te pu-so la  
 ca-ra co-lo-ra-di-ta ay a-ri-ba y a-ri-ba ay a-ri-ba y a-  
 ri-ba y a-ri-ba i-ré yo no soy ma-ri-ne-ro yo no soy ma-ri-  
 ne-ro por ti se-ré por ti se-ré por ti se-ré

Fuente: Ejemplo musical extraído de R. E. González (2006), *La seguidillas folclórica de México*, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Morevallado Editores, p. 55.

No se ha hablado de las estrofas que funcionan como versos de despedida, pero se hace ahora, ya que en La Bamba aparece un ejemplo sobre esto último:

Pues arriba y arriba,  
Yo ya me voy;  
Pase usted buenas noches  
Mañana y hoy. (CFM, 7633).

Es importante decir que en los casos de seguidillas mexicanas consultadas, se ha percibido muy poca presencia de versos de despedida. En cuanto a las estrofas para dar comienzo, "...no hay seguidillas para saludo" en el cancionero mexicano (González, 2000, p. 61).

Es una constante también en La Bamba la temática del amor por boca de hombres, donde exalta los atributos femeninos o usa los versos musicales para su cortejo. La idea del "marinero" en esta zona y este "son" queda evidenciada por su cercanía a la costa.

La seguidilla simple tan característica, y casi exclusiva, de La Bamba obedece más a la seguidilla que circulaba en España anterior a finales del siglo XVIII y XIX. Es decir, anterior a su "legitimación" con el nacionalismo español, donde ya se frecuentó más la seguidilla compuesta. Como ya se nombró en otros apartados, son muchos los ejemplos de La Bamba que se relacionan con estrofas de seguidillas del Siglo de Oro. Así que no se desestima la fusión de estas letras y estas métricas con las melodías de la región, antes de la irrupción de la tonadilla.

### **La Tierra Caliente de Michoacán y el sur de Jalisco**

Se posee muy poca información en cuanto a esta zona geográfica se refiere. Ya que, como en las anteriores, no existe un son tan característico y conocido en esta zona que se cante con versos de seguidilla. De hecho, también lo hace notar González (2000), cuando afirma: "En la región de la Tierra Caliente de Michoacán y el sur de Jalisco, la ausencia de

recopilaciones y estudios dejan apenas vislumbrar un panorama que parece confirmar la marginalidad de la estrofa [de seguidilla] frente a las que se basan en el octosílabo” (p. 49).

González (2007) constata este dato años más tarde, confirmando la preeminencia en esta región de cuartetos octosilábicos. La seguidilla se encuentra tanto en su forma clásica de 7 / 5 / 7 / 5, como en alternancia de versos de ocho y de cinco sílabas, pero en mucho menor medida que los versos octosílabos. Del corpus de canciones escogidas por dicho autor para su estudio, la seguidilla aparece sólo en el 6,7 % del total, mientras que los cuartetos octosilábicos corresponden a un 71,1 %. La seguidilla es la segunda forma más abundante junto con los cuartetos hexasilábicos, que lo hacen en la misma proporción (p. 50).

En cuanto a la influencia o intercambio que haya podido llevar a la transformación y permanencias de seguidillas en esa zona, no se cuenta con datos completos ni satisfactorios.

La presencia de la seguidilla en esta zona, pudo venir determinada por lo que mencionará Mendoza (1948) en el siguiente caso sobre las chilenas. Probablemente, la influencia de Costa Chica, por cercanía, pudo ser determinante de alguna manera. Quizás la relevancia del puerto, denominado hoy, Lázaro Cárdenas, y su proximidad al río Balsas, convirtió a esta región y puerto en una importante zona comercial y marítima. Al ser lugar frecuentado por marineros y mercantes, puede explicar la existencia, aunque tenue, de seguidillas en esta zona. Ya sea a través del teatro de coliseo que llegaba de la capital, ya sea por la cercanía a Costa Chica, ya sea por su preeminencia mercantil.

Mendoza (1948) localiza una chilena en el estado de Michoacán, que lleva por título “El Gallo” y la emparenta con las chilenas de Guerrero y Sinaloa que se expusieron en el apartado correspondiente. Esta “influencia” de las chilenas queda así concretada: “En el estado de Michoacán la canción Chilena se ha adentrado de la costa hasta la sierra, sin perder su nombre ni sus caracteres y aun el texto literario persevera, como puede verse por el ejemplo siguiente, emparentado con el de Guerrero: ‘Anda Niña’” (p. 19). El caso es el siguiente:

Figura 31. El Gallo (s.f.). [Partitura digitalizada].

**“El Gallo”**  
 Chilena de Tingüindin, Michoacán  
 Recolectó Alfonso del Río

Quien-tru-vie-ra la di-cha que tie-nen el ga-llo Mi-ra co-mo  
 le-ha-ce al pi-sar la ga-lli-na le  
 mon-ta co-mo ca-ba-ño Mi-ra co-mo le-ha-ce D.C.

Fuente: Ejemplo musical extraído de Vicente Mendoza (1948), La canción chilena en México, *Revista musical chilena*, 2, 7-21, p. 19.

La siguiente seguidilla lleva por título “Las arenitas”, pertenece a la región de Michoacán y se ha obtenido gracias al trabajo de González (2007, p. 213):

Eres arenita de oro,  
 Que lleva el agua,  
*que lleva el río,*  
 Así nos irá llevando,  
 Mi amor al tuyo  
*y el tuyo al mío.*

Las cursivas han sido incluidas por mí, por considerarlas apéndices propios de lo que mencionaba Frenk (1965) acerca de las frases significativas que se agregan en las seguidillas mexicanas. El hecho ha sido llevado a cabo con la idea de definir la métrica de 7 / 5 / 7 / 5 en el ejemplo.

No se puede hacer un examen exhaustivo de las seguidillas en esta zona, por no contar con las fuentes y documentos necesarios. Sirvan estas aproximaciones a fin de poder profundizar en ellas con posterioridad.

### **Recapitulación**

Este seguimiento de la seguidilla en México, expone los ámbitos donde se atisba la presencia de la misma. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, coincide con el momento de mayor popularización de la seguidilla que convivió en el teatro y en la calle, paralelamente.

No se descarta la presencia de la seguidilla anterior a esta fecha, ya que se pudo difundir oralmente. La presencia de seguidillas del Siglo de Oro, atienden a este hecho. Pero, la mayoría de las miras se han enfocado a contextos institucionales que la registraron, como el Teatro o la Iglesia.

A pesar de su corta vida, la seguidilla permaneció en suelo mexicano, cuya constancia se puede demostrar con la gran cantidad de sones y canciones que conservan su estructura estrófica en la actualidad.

En el teatro, la seguidilla se fue excluyendo poco a poco de las programaciones, debido al incipiente nacionalismo mexicano que obviaba en la seguidilla un claro vestigio de lo español y del imperialismo colonial. Pero, además, fuera del teatro, la seguidilla también fue perseguida por su carácter licencioso y movimientos deshonestos. En ambos espacios, la seguidilla experimentaba rechazo y exclusión.

También en estos espacios mencionados con anterioridad, las personalidades dominantes inferían en la representación de la seguidilla. La Iglesia, tanto dentro como fuera del teatro, omnipresenciaba las representaciones artísticas. Tras la Revolución, el Estado, la nueva fuerza dominante que retomaría, en cierto modo, y transformaría los dogmas morales

de la Iglesia, en normas estatales y/o nacionalistas, también inicia los intentos de exclusión en la seguidilla.

A pesar de la persecución en ambos espacios, y el rechazo por ambas fuerzas de poder, Iglesia y Estado, la seguidilla pervivió entre los habitantes. Ya no se llamó seguidilla, pero su vestigio se puede encontrar en su identificativa estrofa.

Ello habla también del “poder” de las clases subalternas que, a pesar de los constantes intentos de evitar la forma, la conservaron de algún modo. Si bien ha sucumbido en muchos sentidos a la cultura dominante en las letras, por ejemplo, no ya tan licenciosa y crítica contra la Iglesia, permanecen rasgos de la misma en la estructura métrica.

Aunque también en la seguidilla se puede atisbar el carácter crítico propio de las clases subalternas, ya que las clases dominadas depositaron en las letras cierta significación subversiva, como mecanismo de evasión ante una realidad estratificada y desigual. La cultura dominante irrumpió en esta manifestación, obviando su peligrosa difusión, lo que transformó a la misma pero no la eclipsó.

En este diálogo entre la clase dominante y la dominada, se configura y transforma la seguidilla. Lo que hace curioso los mecanismos de la oralidad y su sutil habilidad para camuflar los edictos que se le impone.

Si bien la estrofa de seguidilla está perenne en México, se deduce que la música de la misma es muy diversa dependiendo de las regiones. Pendiente queda la constatación y análisis en profundidad de las seguidillas musicales en ambos países, para averiguar cómo se transformó la música que la acompaña.

Por las continuas referencias de la seguidilla, donde se cita junto a otras manifestaciones musicales, como los sonecitos de la tierra, se puede dilucidar algunas cuestiones. Sólo a modo hipotético, es muy probable que la seguidilla, fuera del escenario, estuviera acompañada por violines, arpas o vihuelas. Ello se extrae por las manifestaciones



musicales que se daban cita en los fandangos, donde era habitual dicha dotación instrumental. Se ha de suponer que dentro del teatro, en la Nueva España, la seguidilla en la tonadilla escénica estaba acompañada por una orquesta, tal y como ocurría en la Vieja España. Así que, se puede auspiciar una transformación de la seguidilla en cuanto a dotación instrumental, debido al intercambio dialógico entre el teatro y los exteriores del mismo.

La seguidilla, en este nuevo contexto geográfico, está penetrando en otras manifestaciones artísticas pero ya no se encuentra la seguidilla como tal, sino que quedó como “parte de”. La seguidilla al contacto con sistemas musicales de otras geografías, contribuye a la formación de los sones y a su gran diversidad. Debido al diálogo con ellos, conlleva la permanencia de unos elementos, como la estructura estrófica, la desaparición de otros, como el nombre, y/o la transformación de otros, como puede ser la música o las gestualidades corporales pendientes de análisis en profundidad. Además, este intercambio dialógico no sólo se da entre sistemas musicales de territorios lejanos, como España y México, sino que también acontece entre regiones. Así, en el mismo territorio mexicano la seguidilla dialoga entre distintas áreas geográficas, no sólo de México sino también, como ya se ha visto, con los países del Cono Sur.

La seguidilla es una configuración mucho más amplia en la que está dialogando desde muchas entidades.

## **DISCUSIONES**

Entre mariposas negras,  
va una muchacha morena  
junto a una blanca serpiente  
de niebla.

Tierra de luz,  
cielo de tierra.

Va encadenada al temblor  
de un ritmo que nunca llega;  
tiene el corazón de plata  
y un puñal en la diestra.

¿Adónde vas, siguiiya  
con un ritmo sin cabeza?  
¿Qué luna recogerá  
tu dolor de cal y adelfa?

Tierra de luz,  
cielo de tierra.

FEDERICO GARCÍA LORCA (1898-1936),  
*El paso de la siguiiya.*

## Discusiones

### Recapitulación general

Esta tesis ha pretendido seguir el “paso” de la seguidilla a través de dos espacios determinados, España y México, y a través del tiempo, del siglo XI al siglo XIX en el caso de España y de finales del siglo XVIII y principios del XIX en el caso de México. Este seguimiento de la seguidilla ha detectado las transformaciones de la misma y los motivos y/o circunstancias que han dado pie a dichas transformaciones. Para identificar tales transformaciones, el estudio de la seguidilla y los datos que arrojó el mismo, llevó a considerarla como una expresión que integra lo poético, lo musical y lo dancístico, relacionando dichos elementos con los contextos históricos de ejecución tales como el teatro o las festividades “populares”.

Tras este seguimiento y con la finalidad de sistematizar la información recabada, se identificaron cuatro transformaciones importantes de la seguidilla a través del tiempo y de los espacios geográficos establecidos. Cada una de estas transformaciones fue expuesta en cada uno de los cuatro capítulos de este trabajo.

La primera transformación, correspondiente al primer capítulo de esta tesis, acontece a finales del siglo XVI. En este momento, y siempre a partir de los datos obtenidos, la seguidilla se conforma como una composición totalmente autónoma, desligada de otras composiciones mayores donde cumplía la función de estribillo de coplas mayores. Por ello, algunos autores han coincidido en asignar con el título de “seguidillas nuevas” a estas composiciones independientes que ya comienzan a aparecer a finales del siglo XVI y principios del XVII.

La segunda transformación acontece en el Siglo de Oro español, momento en que la seguidilla alcanza una gran popularización debido a que poetas y dramaturgos del mencionado siglo vuelcan sus miras a esta composición que circulaba entre las clases más

“populares”. Se inicia entonces la regularización métrica de la seguidillas, que no será ultimada en este período y que, de alguna manera, se venía preparando desde que los versos de seguidillas se empezaron a llevar a la escritura. En este período se configurará la estrofa de seguidilla que la hace tan identificativa y que ha permitido su seguimiento a través de los siglos. Se trata de versos de siete y cinco sílabas, con rima asonante en los pares, quedando libres los impares, lo que se ha denominado seguidilla simple: 7 - / 5 a / 7 - / 5 a.

La tercera transformación se detalla muy ampliamente en el tercer capítulo de este trabajo. Con los inicios del Nacionalismo y del Romanticismo, se empiezan a configurar ciertos sentimientos patrios en la Península Ibérica, que intentan buscar manifestaciones artísticas que mejor representen el ser y el sentir de la nación. Las miras se enfocan en la seguidilla, entre otras composiciones, para exaltar en ellas los caracteres más nacionalistas. Es por ello que, además de la abundancia de cancioneros donde se pretenden “rescatar” los cantos “populares”, son muchos los espacios donde son interpretadas, desde la tonadilla escénica, la zarzuela o la ópera cómica, en el caso del teatro, hasta en composiciones para canto y piano, en el caso de los cafés cantantes y los salones, incluyendo, claro está, el medio oral que nunca abandonó. En este período la seguidilla sufre una transformación importante muy vinculada a las necesidades coreográficas por la estilización sufrida debido a su gran presencia en el escenario. Ahora, la seguidilla más frecuente que se ha encontrado en las fuentes documentales, ha sido la seguidilla compuesta, más conocida como seguidilla bolera. Esta estrofa consta de los cuatro versos ya conocidos del Siglo de Oro más el añadido de tres últimos versos que hacen la función de estribillo musical o “vuelta”, en el caso del baile.

La cuarta y última transformación relevante se muestra en el cuarto y último capítulo. Este apartado está dedicado al seguimiento de la seguidilla en México y ha mostrado la información recopilada. Por los datos obtenidos en el Coliseo de la Ciudad de México, se sabe que se representó con gran frecuencia en el mismo, pero su interés decayó con la llegada del

Nacionalismo mexicano por tratarse de una composición española con un fuerte cuño nacionalista hispano. Por su referencia en los archivos inquisitoriales se deduce que sufrió cierta persecución, sobre todo, en lo que al baile se refiere. Debe ser por ello, que el nombre de seguidilla ha desaparecido pero no su estructura estrófica, que se ha conservado en muchos de los sones y sus variantes. Así que la seguidilla desaparece del teatro pero se conserva en el medio oral, exclusivamente, adaptándose y transformándose. La estrofa que se conserva es la de seguidilla simple y la de seguidilla compuesta se encuentra en menor proporción.

### **Dialogismo**

El seguimiento de la seguidilla pone de manifiesto que sus transformaciones son resultado de dialogismos entre lo que hemos conceptualizado, a partir de los planteamientos de la semiótica de la cultura y de la noción de sistema, como entidades semióticas. Cabe señalar que la lectura que aquí se ha hecho de la seguidilla, la concibe como un texto heterogéneo, es decir, como lo señala Lotman, un texto codificado en diferentes lenguajes: poético, musical y dancístico. No se puede olvidar que la seguidilla es una manifestación que sería incomprendible sin la letra, sin la música o sin la coreografía, y es en el diálogo entre uno y otro donde la seguidilla se configura y se transforma.

El contexto histórico, social y cultural, por otra parte, constituye en cada caso la semiosfera en la cual se inserta la seguidilla. En este sentido, la semiosfera está conformada por diversas formaciones semióticas y textos que interactúan con la seguidilla, configurando los sentidos que en cada momento y contexto adquiere. Los movimientos sociales, las crisis económicas, los conflictos políticos influyen y determinan los espacios de ejecución: sus intérpretes, sus situaciones o sus letras.

Como se mostró en esta tesis, la seguidilla frecuentó los ámbitos de la oralidad y la escritura a lo largo del período histórico y de los espacios geográficos determinados en esta

investigación. Dichos ámbitos constituyen entidades semióticas cuyo dialogismo generó transformaciones en la seguidilla, textos nuevos, sin olvidar la “primacía” de la escritura sobre el medio oral. El continuo y constante intercambio entre ellos ha permitido un flujo de diálogo y retroalimentación donde la seguidilla se ha ido unificando y diversificando a lo largo del tiempo y los espacios.

Lo mismo ocurrió con las ocasiones de ejecución de la seguidilla en donde el teatro y los espacios externos a éste, nunca han delimitado rígidas líneas de separación. Este intercambio dialógico entre ambos espacios de ejecución ha permitido el contacto entre unos intérpretes y otros, y es en esta ida y vuelta donde la seguidilla se ha transformado y se ha configurado.

Las visiones del mundo de los sectores hegemónicos y subalternos también pueden conceptualizarse como entidades semióticas distintas, sin olvidar la primacía y poder que siempre ejercerá la primera sobre la segunda y la respuesta de éstas últimas a partir de su capacidad de agencia. En esta difícil y complicada relación entre la clase dominante y dominada, nunca hubo un tajante divorcio, sino que fue en este intercambio implícito de ideas y posiciones donde se fue forjando y transformando la seguidilla. Es necesario señalar que este intercambio, esta frontera entre las dos entidades, no se da de un modo homogéneo sino que siempre primará uno sobre otro, en este caso, la cultura dominante, en tanto cultura hegemónica, y el espacio legitimado, es decir, la escritura y el teatro. Todo ello, acentuado y condicionado por el propio contexto social y político en el que estos intercambios suceden.

El contacto entre geografías puso en interacción sistemas musicales, cada uno de los cuales establecieron relaciones dialógicas en cada territorio con su propia historia y sus propios intérpretes y contextos de ejecución ya dialogantes, ha entrado en contacto con otros espacios geográficos conformando toda una red dialógica en constante intercambio.

En todo lo anterior radica la complejidad de definición de la seguidilla, tratando en este trabajo de desmitificar los intentos de definición por sí misma. El fenómeno seguidilla supone toda una configuración más amplia de muchas entidades que están en continuo movimiento e intercambio. Todo el tiempo y en todos los espacios los subsistemas en que se inserta la seguidilla están interactuando y retroalimentándose, lo que conlleva fenómenos de transformación constante. Tras el seguimiento de la seguidilla, se han podido detectar dichas transformaciones en la poesía, la música y el baile, debido al constante intercambio de las unidades dialógicas expuestas anteriormente. Si bien estas unidades son las que se han detectado para el estudio de esta tesis, no se descarta la posible intervención de otros intercambios dialógicos.

### **Perspectiva histórica**

Un interesante punto de discusión es resaltar el intercambio entre historia y etnomusicología, es decir, qué es lo que la historia aporta a la etnomusicología y cómo la etnomusicología contribuye al estudio de la historia.

El enfoque histórico ayuda a entender los fenómenos musicales como textos que se desarrollan en determinados contextos y cómo los acontecimientos sociales, económicos y sociales influyen en las manifestaciones culturales. En este caso, la historia es concebida como un proceso que está dirigido hasta cierto punto. Un hecho en concreto, en este caso, un hecho musical, no ha de ser considerado como único y aislado, sino que en él están almacenados ciertos procesos que han tenido que ver con el devenir de la historia. Las colisiones históricas activan en los procesos culturales mecanismos para que estos procesos sean posibles. Así, en las manifestaciones musicales es posible leer cierta información condensada que ha sido el resultado, también, de los procesos históricos de los que ha formado parte. De este modo, los fenómenos artísticos tienen “memoria colectiva”, es decir,



tiene la facultad de “enriquecerse ininterrumpidamente y (...) la capacidad de actualizar unos aspectos de la información depositada en él y de olvidar otros temporalmente o por completo” (Lotman, 1996, p. 54). Así, en las manifestaciones musicales se puede vislumbrar los acontecimientos históricos en los que ha estado inversa y entender los procesos que han dado pie a sus transformaciones.

La etnomusicología ayuda al estudio histórico para entender que los procesos históricos están acompañados, también, de fenómenos culturales. No sólo la historia contribuye a la transformación de los fenómenos musicales sino que éstos también aportan datos interesantes a la historia. Los mecanismos de la oralidad, las respuestas artísticas que las comunidades brindan ante los fenómenos sociales o políticos ayudan a entender los procesos históricos. Ya que es desde la música o desde las expresiones culturales donde los seres ofrecen respuestas ante la situación que les rodea.

Por ello, la discusión que se desprende de todo esto es el intercambio y enriquecimiento mutuo que se establecen entre las dos disciplinas, entre la etnomusicología y el enfoque histórico. Esta afirmación no es una posición categórica sino un punto relevante de discusión a tener en cuenta y desde el que se puede desprender un interesante diálogo entre historia y etnomusicología.

Por todo lo anterior, se pretende en esta tesis el estudio histórico para ayudar a entender el discurrir de los procesos musicales. Diversas investigaciones históricas, en ocasiones, han privilegiado el estudio en los objetos musicales y artísticos, y no en los sujetos que hacen la música. La inclusión de la perspectiva histórica en la etnomusicología aporta un enfoque interesante a la hora de estudiar los seres que hacen música, su relación con el entorno y cómo ello influye en la expresión artística. Estos procesos históricos contribuyen a ciertos dialogismos entre las diversas entidades que están interactuando.

La seguidilla en sus inicios, desde un contexto oral, primordialmente, entra en contacto con una cultura escrita. Los intérpretes de seguidilla, en la oralidad, y los dramaturgos, en la escritura, conservaron cierto matiz caricaturesco y el medio expresivo en ambos espacios estuvo rodeado de un carácter irónico. Si bien la estructura se “academizó”, los versos de la misma sirvieron para expresar con humor las críticas hacia una sociedad estratificada y desigual como era la España del Siglo de Oro. A pesar de la transformación acontecida en la misma por estos intercambios entre entidades, los intérpretes en ambos contextos –el oral y el escrito, el teatro y las festividades populares-, expresaron en clave humorística la precaria situación económica del momento. Dicho de otro modo, la seguidilla supuso una válvula de escape ante la tensa situación social en el que estaban inmersos ambos colectivos.

En la España decimonónica, las transformaciones fueron dirigidas también hacia el “academicismo”, pero la temática pícaro no sucumbió totalmente. Si bien, ya no expresaban la crítica hacia la sociedad, sí era empleada para ensalzar los caracteres nacionalistas y el rechazo hacia la orientación monárquica encauzada hacia cierta tendencia operística italiana y dancística francesa. Desde la seguidilla, intérpretes y versadores enaltecían cierto españolismo basado en las expresiones más “populares” del pueblo español. Esta transformación en el contenido de los versos, apuntaba a la situación que se estaba viviendo en el momento donde el nacionalismo suponía la vía evasiva hacia cierta tendencia monárquica a “europeizar” las manifestaciones artísticas.

Al cambiar de contexto, los intérpretes de seguidilla en territorio mexicano usaron su estrofa para caricaturizar a los miembros de la Iglesia. De este modo, evadían la tensa situación que implicó la censura permanente de la Inquisición en México a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Actualmente, la temática ya no refleja esta sátira hacia los miembros eclesiásticos. Una vez disuelta la Santa Inquisición en México, ya no es necesario

esta crítica irónica hacia la Iglesia, sino que ahora el contenido de los versos se ha transformado hacia temáticas diversas, como el amor (en sentido picaresco) o el ensalce de la región.

### **Diacronía y sincronía**

Por cuestiones de método, se decidió explorar a la seguidilla a partir de estos elementos propuestos, los cuales se encuentran en continuo intercambio: la poesía, el baile, la música y el contexto de ejecución. Desde un enfoque sincrónico y diacrónico se han determinado estos dos espacios (España y México) y este espacio temporal (siglos XI al XIX en el caso español y siglos XVIII y XIX en el caso mexicano) debido a un acotamiento metodológico. No por ello quiero decir que la presencia de la seguidilla sólo acontece en los términos propuestos en esta tesis, sino que se extiende temporalmente hasta la actualidad y sincrónicamente en otros espacios geográficos.

Por ejemplo, en los cancioneros musicales españoles del siglo XX, se constata la presencia de seguidillas. Tal es el caso del cancionero manchego de Echevarría (1951), donde abundan partituras y letras de seguidillas destinadas, las más de las veces, a las faenas agrícolas de los campos manchegos. Así, con voz femenina y con tono picaresco, se puede leer seguidillas de este tipo:

En el rincón de un arca

Tengo escondido.

Un camisón sin cuello

‘Pa’ mi marido (p. 206).

Pero también muchas de las seguidillas están despojadas de ese tono pícaro y burlesco y aparecen algunas dedicadas a la Virgen, como la siguiente:

A la Virgen del Carmen

Quiero y adoro.

Porque saca las almas

Del purgatorio (p. 205).

Se puede seguir rastreando cronológicamente a la seguidilla hasta el día de hoy, ya que sigue presente en territorio español y mexicano. Esta fuerte y persistente forma, no sucumbió y continua interpretándose más allá del marco temporal donde se enmarca esta tesis. Así que la seguidilla se siguió transformando y se transformará atendiendo a las circunstancias que la rodean.

También sincrónicamente se aprecia esta múltiple presencia y transformación, aunque en este trabajo sólo se han decidido dos espacios geográficos determinados, se sabe que son muchos más los suelos que la acogen, como se observa en los siguientes ejemplos.

Pedrosa (2002) analiza un pequeño corpus de seguidillas sefardíes presentes en la tradición oral de Marruecos. En este país, se constata la presencia de seguidillas españolas del siglo XVII y de otras posteriores que han sido transformadas a la necesidad expresiva marroquí y que están vivas en la actualidad.

El mismo autor (Pedrosa, 1992) analiza una seguidilla del siglo XVII, presente en un 'ball rondó' catalán y en una canción paralelística sefardí. Una serie de seguidillas recogidas por Margit Frenk en su *Nuevo Corpus*, presentes también en el *Método mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* de Luis de Briceño (1626), y que también fueron vueltas a lo divino por lo que se constata en un pliego suelto fechado en Sevilla en 1621, compuesto por el Padre Francisco de Soto, se pueden encontrar en varios siglos posteriores y en varios lugares del globo.

Así, en el siglo XIX Rodríguez Marín las recoge en sus *Cantos populares* y están incluidas también por Fernán Caballero. También el pueblo de Arroyo de la Luz (Cáceres),

retoma estas seguidillas como parte de un ‘baile de la rama’ que se celebra en Carnaval. Una variante de las mismas seguidillas, se constata en Colombia publicadas por José Antonio León Rey.

Estas viejas seguidillas están presentes entre los sefardíes de Oriente, como baile en corro. Según el autor, se trataba de una danza interpretada entre los sefardíes de Salónica y de Larissa, en Grecia, cuya letra es recogida por el autor con diversas variantes.

También en los *Chants judéo-spagnols* de Isaac Levy, recoge una variante de estas seguidillas en Esmirna. Asimismo, Pedrosa analiza el archivo documental (*Proyecto Folklor*) de la Radiodifusión israelí y encuentra una variante de las mismas seguidillas cantadas por un informante de Estambul. Del mismo archivo, una versión búlgara en forma dialogada recoge el testimonio de estas seguidillas.

Es de especial interés hacer notar la permanencia de la forma, no sólo en estructura métrica sino en semejanzas dancísticas, en Cataluña. Entre ellas, destaca el caso del ‘ball rondó’ catalán que se asemeja con la danza sefardí *La novia exigente*. Pero, además, cita otros tres bailes catalanes relacionados con estos dos anteriores.

Después de esta exposición de todos estos ejemplos comunes a la seguidilla del siglo XVII, Pedrosa las analiza minuciosamente exponiendo sus múltiples similitudes.

Este artículo (Pedrosa, 1992) es un punto de partida interesante y expone de la mejor manera las transformaciones que ha sufrido la forma en el tiempo y en los espacios geográficos que menciona el autor. Se retoma como mejor ejemplo para testimoniar los distintos intérpretes que han acogido y han transformado la misma seguidilla.

### **Líneas abiertas de investigación**

Como se venía exponiendo, se trata de una expresión artística que ha experimentado diversas modificaciones, además de que ha disfrutado de gustos no sólo hispánicos. Por tanto,

posiblemente, no se pueda hablar a ciencia cierta de una universalidad de la forma pero sí de una gran difusión de la misma en diversos puntos del planeta.

A la permanencia de la forma a lo largo de tantos siglos, se suma la gran presencia de la misma en un plano sincrónico. Quedaría profundizar si las demandas de la misma en los demás territorios, coinciden o se asemejan con lo que se analizó en España y en México.

La seguidilla se va a seguir transformando en el tiempo y en el espacio, no sólo en el mismo momento en que se están escribiendo estas líneas, sino que, se puede deducir, también posteriormente.

Abordar la seguidilla como un sistema de transformaciones supone un amplio trabajo, por lo que han quedado aspectos interesantes por investigar. El elemento que ha permitido dar seguimiento a la seguidilla y que da identidad a la misma ha sido su estrofa. Es uno de los aspectos que ha estado patente en el aspecto sincrónico y en el diacrónico, y ha ayudado a detectar las permanencias de la forma. Por tratarse, al mismo tiempo, del aspecto más estudiado, ha sido el vehículo que ha conllevado más hallazgos de datos e información de la misma, pero queda pendiente profundizar en aspectos musicales y dancísticos.

El aspecto musical requiere de un análisis en profundidad debido al acopio de partituras encontradas sobre seguidillas, en el caso de España. En el caso de México, la escasez de partituras de seguidillas, hasta el momento, que daten sobre el período concretado para este trabajo no nos ayuda a conocer similitudes y/o diferencias con las españolas en este momento histórico. Para suplir tal ausencia en el caso de México, se ha consultado algunas partituras de seguidillas de los siglos XX y XXI, pero quedaría pendiente investigar y estudiar en profundidad la música que acompaña a las seguidillas en estos períodos, como huella de lo que pudo suponer dicha composición musical. Por todo lo anterior, se aprecia que el corpus es muy amplio y se requiere de un trabajo en profundidad que rebasa los objetivos de esta tesis. Esta tesis permite dar un contexto para realizar, posteriormente, un análisis musical

paradigmático, que permita extraer un modelo que nos ayude a explorar las similitudes y diferencias de las estructuras musicales presentes en las seguidillas en diferentes temporalidades y geografías.

Al tratarse de una manifestación musical “compleja”, que ha perdurado durante muchos siglos y en varios espacios, y que fue interpretada en muchos ámbitos, su seguimiento supuso un gran acopio de información y de corpus. Se decidió sólo mostrar ese seguimiento y las distintas transformaciones que fueron aconteciendo, no dando lugar, lamentablemente, a enfatizar en un análisis musical en profundidad, que hubiera aportado una interesante perspectiva en cuanto a la música de esta manifestación. Queda pendiente este importante aspecto para posteriores trabajos.

El aspecto dancístico ha estado más oculto en la información obtenida de ambos países. Un aspecto pendiente de investigar sería analizar qué ocurre con el baile de las seguidillas hoy en España y con los bailes relacionados a dicha estructura estrófica en México. Sería interesante abordar las posibles permanencias de las diversas variantes del baile de seguidillas españolas en los bailes mexicanos y, viceversa, la posible influencia de estos bailes mexicanos en la seguidilla española. Toda una amplitud de movimientos coreográficos en los que, a través de elementos mutables e inmutables, se puede abrir otro interesante diálogo entre expresiones dancísticas de ambos territorios. Otra novedosa línea de investigación que queda abierta para futuros trabajos.

No sólo el documento “muerto” abre una interesante línea para profundizar sino que el documento “vivo” aún está presente en las interpretaciones de seguidillas en la actualidad en territorio español y en territorio mexicano, ofreciendo una vía de investigación a explorar.

## **CONCLUSIONES GENERALES**



### **Conclusiones generales**

La hipótesis que se planteó en esta investigación afirma dos aspectos principales. Primero, que las transformaciones de la seguidilla se han generado a partir del continuo diálogo que ha experimentado, principalmente, entre la oralidad y la escritura, y entre el teatro y las festividades populares y, segundo, que éstas transformaciones se han generado en el tiempo y en los dos espacios establecidos, España y México.

La investigación realizada, y en particular el seguimiento realizado a la seguidilla en el tiempo y espacios definidos, permitió constatar que el dialogo permanente entre la formas orales y la escritura en que se vio inmersa, en España y México, propiciaron diversas transformaciones las cuales fueron sucediendo acorde al contexto.

Estas transformaciones acaecidas se identifican principalmente en cuanto a la estructura estrófica y movimientos coreográficos en España, y en que el nombre de seguidilla desaparece en México, pero se conserva su estructura estrófica.

Lo anterior se constata mediante la revisión de información sobre seguidillas y el seguimiento de la misma a través de un eje diacrónico. Para ello, ha sido muy importante en este seguimiento el estudio del texto en el contexto, es decir, entender los dialogismos acaecidos en los contextos históricos ayuda a entender el porqué de dichas transformaciones en España y en México.

Es posible entonces concluir que la seguidilla puede concebirse como textos dentro de sistemas, como textos en contexto, es decir, en interacción con otros textos y con el medio semiótico. Los sistemas o subsistemas entran en relaciones dialógicas y el fenómeno seguidilla, como algo que está o estaba predominantemente en un ámbito, se nutre y a su vez nutre de esos intercambios dialógicos entre los subsistemas y se crean nuevos textos: es decir, transformaciones de la seguidilla. Es este contacto con diversas entidades dialógicas lo que ha conllevado la generación de nuevos textos. Por un lado, el intercambio constante entre la

oralidad y la escritura, ha conllevado a la seguidilla a que dicho sistema esté en continuo “movimiento” permitiendo su adaptabilidad y su permanencia durante tantos siglos. Por otro lado, y relacionado al anterior, el diálogo entre los contextos propios de la oralidad y de la escritura, es decir, las festividades populares y el teatro. En estos espacios ha tenido lugar la interpretación de seguidillas y es de señalar la gran proximidad entre uno y otro a lo largo de los siglos determinados para este trabajo. Este constante contacto ha conllevado la permanencia de unos elementos en la seguidilla, así como la transformación de otros. Lejos de su desaparición, como se temía tanto en el período decimonónico, este dialogismo, como hemos dicho, ha generado nuevos textos-seguidilla.

También es de resaltar la participación que han tenido los contextos históricos en las transformaciones de la seguidilla, ya que han propiciado diversos dialogismos entre sus unidades. Ese transcurrir de la seguidilla a través del tiempo, produce, inevitablemente, contacto con los diversos acontecimientos sociales, culturales, económicos y políticos donde se encuentra inmersa. El dialogismo entre estos fenómenos conlleva la transformación de la misma para adaptarse al medio donde se encuentra, lo que genera textos nuevos que seguirán transformándose en el transcurrir del tiempo.

Así, los textos-seguidilla se nos muestran totalmente articulados a los diversos sistemas que entraron en diálogo en su momento. Y es que cada transformación, cada texto nuevo, está codificado de acuerdo con los códigos de su momento y de su contexto. Ahora bien, hasta el momento se ha venido tratando a las seguidillas como textos dentro de sistemas musicales y contextos semióticos particulares que, al entrar en contacto con otros sistemas musicales u otras entidades semióticas generan nuevos textos y, en particular, nuevos textos-seguidilla.

Sin embargo, una vez que se ha dado seguimiento a la seguidilla y se han observado las lógicas de su transformación, se puede decir que la seguidilla, ya no como texto particular,

sino como fenómeno desarrollado a lo largo del tiempo y en diferentes geografías y contextos, configura un sistema de transformaciones. Cabe aclarar que esta es una categoría analítica que se construye como consecuencia de lo observado. Si bien, parte importante de la exposición en esta tesis ha seguido un orden cronológico, se considera que la conceptualización de la seguidilla como sistema de transformaciones es una aportación de este trabajo, ya que impide ver a la seguidilla como un fenómeno evolutivo en una sola dirección, mostrando, más bien, la proliferación de textos diversos y en varias direcciones.

Tomando en consideración la hipótesis de este trabajo, prueba de estas transformaciones en la seguidilla se pueden constatar con mi propia experiencia; mi asistencia a la comarca manchega y la constatación de que la seguidilla se sigue interpretando aún en la actualidad. Ahora son otros los contextos: los festivales “folklóricos”, ya sean en teatros ya sean en festividades populares, se resisten a abandonar a la citada forma y siguen considerando a la seguidilla como el distintivo propio de la región. Pero en la misma comarca manchega, la seguidilla permanece transformada en diversas localidades de Castilla la Mancha, adquiriendo el distintivo y el nombre propio de su pueblo o ciudad.

Los propios intérpretes y organizadores de estos grupos, se dan a la tarea de representar seguidillas, aprendidas y aprehendidas, ya sea por la propia interpretación de sus padres/madres y abuelos/as, ya sea por información extraída de manuscritos o partituras. De nuevo, la oralidad y la escritura están presentes en cercano diálogo, generando nuevas transformaciones en la seguidilla.

Así, las relaciones dialógicas también son relaciones humanas entre seres del presente que se acercan a seres de otros tiempos que un día plasmaron en la escritura sus experiencias musicales. Intérpretes del presente que mediante experiencias orales se acercan a sus generaciones más próximas para compartir sus conocimientos. Todo ello, dialogando desde sus propios contextos ajenos en el tiempo, pero que en esta interacción generan un mayor

acercamiento y comprensión. Y así, van trazando redes visibles e invisibles que interactúan y continuarán interactuando a través de expresiones musicales.

## BIBLIOGRAFÍA:

- Ablanedo, E. C. (1993). Iconography of the Bolero. *Studies in Dance History* , 39-59.
- Alemán, M. (1599). *Primera Parte de Guzmán de Alfarache*. Madrid: Várez de Castro.  
[Edición original].
- (1604). Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana. Lisboa: Pedro Crasbeeck. [Edición original].
- (1972). *Guzmán de Alfarache*. Barcelona: Bruguera. [Edición consultada].
- Alín, J. M. (1968). *El cancionero español de tipo tradicional*. Madrid: Taurus.
- (2006). De las seguidillas a las seguidillas seriadas. *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, 17-41.
- Álvarez, J. (1901). *Cancionero inédito de Juan Álvarez Gato: Poeta madrileño del siglo XV*. Madrid: Imprenta de la Revista Española.
- Álvarez, J. (2008). Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII: La musa y la crítica castizas como defensores de la patria amenazada. En J. Álvarez & B. Lolo (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (págs. 13-39). Madrid: UAM.
- Amorós, A. (2003). El mundo de la tonadilla. En B. Lolo (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: La tonadilla escénica*. (págs. 33-38). Madrid: Museo de San Isidro. Ayuntamiento de Madrid.
- Bancroft, H. H. (1888). *History of California: Volume 23: 1848-1859*. San Francisco: A. L. Bancroft and Company.
- Baqueiro, G. (1964). *Historia de la Música en México, III*. México D.F. : SEP-INBA.

- Barbieri, F. A. (1890). *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid: Tipografía de los Huérfanos.
- Bassols, A. (1977). El sistema regional de la Huasteca. En A. Bassols (ed.), *Las Huastecas en el desarrollo regional de México* (págs. 59-62). México D.F.: Trillas.
- Baudot, G., & Méndez, M. A. (1997). *Amores prohibidos: La palabra condenada en el México de los Virreyes: Antología de coplas y versos censurados por la Inquisición*. México D.F. : Siglo XXI Editores.
- Bayerische Staatsbibliothek (2012). *Digitale Sammlungen*. Recuperado en <http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00041096>.
- Bennassar, B. (2001). *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- Bergman, H. E. (1984). *Ramillete de entremeses y bailes: Nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*. Madrid: Castalia.
- Biblioteca Nacional de España (2011). *Biblioteca Digital Hispánica*. Recuperado en [http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1373073208823~496&locale=es\\_ES&VIEWER\\_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVER\\_Y\\_RULE\\_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true](http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1373073208823~496&locale=es_ES&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVER_Y_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true)
- (2012a). *Biblioteca Digital Hispánica*. Recuperado en <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=cancionero+de+la+sablonara+&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=10&pageNumber=2>
- (2012b). *Biblioteca Digital Hispánica*. Recuperado en <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=el+presidiario+&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=10&pageNumber=4>

Biblioteca Nacional de España (2012c). *Biblioteca Digital Hispánica*. Recuperado en <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=pablo+esteve+&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=10&pageNumber=1>

----- (2012d). *Biblioteca Digital Hispánica*. Recuperado en <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=pablo+esteve+&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=10&pageNumber=2>

Borrull, T. (1954). *La danza española*. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer.

Bremauntz, M. S. (2003). *La seguidilla española del siglo XVII, voz masculina/voz femenina* (Tesis de Maestría en Letras). México D.F. : UNAM.

Brown, K. (1995). Doscientas cuarenta seguidillas antiguas. *Criticón*, 63, 7-27.

Cairón, A. (1820). *Compendio de las principales reglas del baile: Traducido del francés por Antonio Cairón y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos*. Madrid: Imprenta Repullés.

Calderón de la Barca, M. d. (1843). *Life in Mexico during a Residence of Two Years in That Country*. Boston: s.l. [Edición original].

----- (2009). *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Madrid: Real de Catorce Editores. [Edición consultada].

Camacho, G. (1996). El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla. En J. Jáuregui, M. E. Olavarría & V. M. Franco (coords.), *Cultura y Comunicación. Edmund Leach in Memoriam* (págs. 499-517). México: CIESAS-UAM.

- Camacho, G. (2007). La cumbia de los ancestros: Música ritual y mass media en la huasteca. En A. B. Pérez (coord.), *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca* (págs. 166-180). México: Consejo Veracruzano de Arte Popular.
- (2010). El fandango aquí...Reflexiones sobre el dialogismo musical entre España y México. En J. Díaz-Bañez & F. Escobar (eds.), *Actas del II Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco* (págs. 221-228). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2011). El baile del señor del monte: A propósito de la Danza de Montezumas. En M. P. Barrios & M. Serrano (coords.), *Danzas rituales en los países Iberoamericanos: Muestras del patrimonio compartido: Entre la tradición y la historia* (págs. 127-149). Extremadura: MUSAEXI. Universidad de Extremadura.
- Campos, R. (1930). *El folklore musical de las ciudades*. México D.F.: SEP.
- Carr, R. (1966). *Spain 1808-1939*. Oxford: Oxford University Press. [Edición original].
- (1970). *España 1808-1939*. Barcelona: Ariel. [Edición consultada].
- Casares, E. (1995). La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales. En E. Casares & C. Alonso, *La música española en el siglo XIX* (págs. 14-122). Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- Castellanos de Losada, B. S. (1854). *Discurso histórico-arqueológico sobre el origen, progresos y decadencia de la música y baile español*. Madrid: A. Perez Dubrull.
- Cervantes, M. d. (1605). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta. [Edición original]
- (1613). Rinconete y Cortadillo. En *Nouelas exemplares*. Madrid: Juan de la Cuesta. [Edición original]



Cervantes, M. d. (1614 *a*). *El Celoso Extremeño*. En *Nouelas exemplares*. Madrid: Francisco Robles. [Edición original].

----- (1614 *b*). *La Gitanilla*. En *Nouelas exemplares*. Madrid: Francisco Robles. [Edición original].

----- (1615 *a*). *La gran sultana*. En *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Madrid: Alonso Martín. [Edición original].

----- (1615 *b*). *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta. [Edición original].

----- (1999). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Edición consultada]

----- (2001 *a*). *El Celoso Extremeño*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Edición consultada].

----- (2001 *b*). *La Gitanilla*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Edición consultada].

----- (2001 *c*). *La gran sultana*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Edición consultada].

----- (2001 *d*). *Rinconete y Cortadillo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Edición consultada].

Clarke, D. C. (1944). The Early Seguidilla. *Hispanic Review*, 3 (Vol. 12), 211-222.

Correas, G. (1626). *Arte de la lengua española castellana*. Salamanca: s.l. [Edición original].

----- (1954). *Arte de la lengua española castellana*. Madrid: Alarcos. [Edición consultada].

Coulon, M. (2008). Música y sainetes: Ramón de la Cruz. En J. Álvarez & B. Lolo (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (págs. 289-307). Madrid: UAM.

- Crivillé, J. (1983). *Historia de la música española: 7: El folklore musical*. Madrid: Alianza Música.
- Défourneaux, M. (1983). *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*. Barcelona: Argos Vergara.
- Deyermond, A. (2001). Las imágenes populares en cancioneros musicales. En *Lyra minima oral: los géneros breves de la literatura tradicional: actas del congreso celebrado en la Universidad Alcalá de Henares* (págs. 17-30). Alcalá de Henares: Universidad Alcalá de Henares.
- Díaz-Marta, M. (1998). Rutas marítimas y puertos durante la etapa colonial. En M. Díaz-Marta, *Vías de navegación y puertos históricos en América: Tomo 3* (págs. 17-68). Madrid: Ediciones Doce Calles.
- Díaz-Plaja, F. (1994). *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*. Madrid: EDAF.
- Díez, J. (2011). *Galerías de Arte: Galería de pintores: Francisco de Goya*. Recuperado en <http://www.jdiezarnal.com/artepinturagoyaelbaile.html>.
- Díez, J. M. (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Bosh.
- Directorio de España (2012). *Literatura española: De la Edad Media al siglo XIV: Las Jarchas: Ejemplos*. Recuperado de [http://www.virtual-spain.com/literatura\\_espanola\\_historia\\_ejemplo\\_de\\_jarcha.html](http://www.virtual-spain.com/literatura_espanola_historia_ejemplo_de_jarcha.html).
- Domínguez, A. (1985). *Historia de los moriscos: Vida y tragedia de una minoría*. Madrid: Alianza.
- Echevarría, P. (1951). *Cancionero musical popular manchego*. Madrid: CSIC.
- Espinosa, C. (1977). *Entremeses españoles: Desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora, siglos XVI y XVII*. La Habana: Arte y Literatura.
- Espinosa, R. (1997). *La danza española: su aprendizaje y conservación*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.

- Esquivel, J. de (1642). *Discursos sobre el arte del danzado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*. Sevilla: Juan Gómez de Blas.
- Etzion, J. (1996). *The Cancionero de la Sablonara*. London: Tamesis.
- Ferriol y Boxeraus, B. (1745a). *Reglas útiles para los aficionados a danzar: provechoso divertimento de los que gustan tocar instrumentos y advertencias políticas a todo género de personas: Conteniendo, entre otras cosas, 78 Bayles, ilustrados con láminas*. Málaga: Casa de Comedias.
- (1745b). *Reglas útiles para los aficionados a danzar: provechoso divertimento de los que gustan tocar instrumentos y advertencias políticas a todo género de personas*. Capoa: Joseph Testore.
- Flores, A. (1893). Cuadro LII: Costumbres Populares. En A. Flores, *Ayer, hoy y mañana, ó la fé, el vapor y la electricidad: Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899: Tomo II* (págs. 447-454). Barcelona: Montaner y Simón.
- Ford, R. (1846). *Gatherings from Spain*. London: John Murray. [Edición original].
- (1922). *Cosas de España (El país de lo imprevisto)*. Madrid: Jiménez Fraud. [Edición consultada].
- Freire, A. M. (2009). *El Teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo*. Madrid: Iberoamericana.
- Frenk, M. (1952). Jarchas mozárabes y refrains franceses. En M. Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios* (págs. 527-531). México DF: FCE.
- (1962). Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro. En M. Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios* (págs. 58-96). México D.F. : FCE.
- (1965). De la seguidilla antigua a la moderna. En M. Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios* (págs. 485-496). México D.F. : Fondo de Cultura Económica.

- Frenk, M. (1985). *Cancionero Folclórico de México, 5 vols.* México D.F.: Colegio de México.
- (1986). Música y poesía en el Renacimiento español. En M. Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios* (págs. 176-187). México D.F.: FCE.
- (1992). Poesía de la aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media. En M. Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios* (págs. 42-57). México D.F.: FCE.
- (1994). Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media hispánica. En M. Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios* (págs. 19-41). México D.F. : FCE.
- (1994). Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media hispánica. En M. Frenk, *Poesía popular hispánica: 44 estudios* (págs. 19-41). México D.F. : FCE.
- (2001). *Una escritura problemática: Las canciones de la tradición oral antigua.* México D.F.: FCE.
- (2003). *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII: 2 Vols.* . México D.F.: UNAM-El Colegio de México.
- (2004). El Cancionero de Gaspar Fernández (Puebla-Oaxaca). En M. Masera (ed.), *Literatura y cultura populares de la Nueva España* (págs. 19-36). México D.F.: UNAM-Azul.
- (2007). *Del siglo de Oro español.* México: Colegio de México.
- Fubini, E. (2004). *Estética de la música.* Madrid: Machado Libros.
- García de León, A. (2001). La veta madre: vestigios del Siglo de Oro en la poesía cantada de Veracruz y el Caribe. En M. Masera (coord.), *La otra Nueva España: La palabra marginada en la Colonia* (págs. 53-70). México D.F. : UNAM-Azul.
- (2002). *El mar de los deseos: El Caribe hispanomusical. Historia y contrapunto.* México D. F. : Siglo XXI Editores.
- (2009). *El fandango.* México: CONACULTA.

- García, R. (1994). *La música y el baile de "La chilena" en la Costa Oaxaqueña*. Oaxaca: Proveedora Escolar.
- García-Matos, M. (1957). *Danzas populares de España*. Madrid: Sección femenina del movimiento.
- Gómez, C. (1988). *Historia de la música española: 5: Siglo XIX*. Madrid: Alianza Música.
- González, R. E. (2000). *La seguidilla folklórica de México* (Tesis de Licenciatura en Lengua y Literatura hispánicas). México: UNAM.
- (2006). *La seguidilla folklórica de México*. Michoacán: Universidad Michoacana de México.
- (2007). *Poesía y música de los géneros bailables de la Tierra Caliente de Michoacán* (Tesis de Doctorado en Literatura Comparada). México D.F. : UNAM.
- Guerrero, R. (1990). *Un recorrido por la Huasteca hidalguense*. México: INAH.
- Hanssen, F. (1909). La seguidilla. *Anales de la Universidad de Chile*, 697-796.
- Henríquez, P. (1933). *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid: publicaciones de la Revista de Filología Española.
- Hernández, C. (2003). *Huapango: El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México D. F. : CIESAS.
- Humboldt, A. d. (1811). *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle Espagne*. París: Chez F. Schoell. [Edición original]
- (1985). *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. México D.F. : Porrúa. [Edición consultada].
- Jakobson, R. (1986). *Ensayos de Poética*. México D.F.: FCE.
- Labrador, G. (2003). Una mirada sobre la Tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico. En B. Lolo (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII*:

- La tonadilla escénica* (págs. 39-47). Madrid: Museo de San Isidro. Ayuntamiento de Madrid.
- Lolo, B. (2003). Itinerarios musicales en la tonadilla escénica. En B. Lolo (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: La tonadilla escénica*. (págs. 15-32). Madrid: Museo de San Isidro. Ayuntamiento de Madrid.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera: I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Magis, C. (1969). *La lírica popular contemporánea: España, México y Argentina*. México D.F.: El Colegio de México.
- Manzano, M. (1999). Castilla y León. En E. Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 3 (págs. 349-371). Madrid: SGAE.
- Martín, A. (1985). *Historia de la música española: 4: Siglo XVIII*. Madrid: Alianza .
- Masera, M. (2001). *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. México D.F. : Azul.
- Memoria de Madrid (2011a). *Vida cotidiana*. Recuperado en [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=35506&num\\_id=6&num\\_total=7](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=35506&num_id=6&num_total=7)
- (2011b). *Vida cotidiana*. Recuperado en [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=45905&num\\_id=7&num\\_total=7](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=45905&num_id=7&num_total=7).
- (2011c). *Vida cotidiana*. Recuperado en [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=45913&num\\_id=1&num\\_total=7](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=45913&num_id=1&num_total=7)
- (2011d). *Vida cotidiana*. Recuperado en [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=45914&num\\_id=5&num\\_total=7](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=45914&num_id=5&num_total=7).

Memoria de Madrid (2011e). *Vida cotidiana*. Recuperado en [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=51878&num\\_id=4&num\\_total=7](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=51878&num_id=4&num_total=7).

----- (2011f). *Vida cotidiana*. Recuperado en [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=51879&num\\_id=2&num\\_total=7](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=51879&num_id=2&num_total=7).

Mendoza, V. (1945). México aún canta seguidillas. *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, V, 203-217.

----- (1948). La canción chilena en México. *Revista Musical Chilena*, 2, 7-21.

----- (1952). Música en el Coliseo de México. *Nuestra Música*, 26, 108-133.

----- (1953). La música tradicional española en México. *Nuestra Música*, 29, 5-34.

----- (1956). *Panorama de la música tradicional de México*. México D.F. : UNAM.

Mendoza, V. & V. R. R. de Mendoza (1986). *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. México: UNAM.

Mera, G. (2008). La danza, el baile, los saraos, la danza escénica y los bailes populares: Notas y precisiones sobre su estado en la España Ilustrada. En J. Álvarez & B. Lolo (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (págs. 459-479). Madrid: UAM.

Mesonero, R. d. (1881). La capa vieja y el baile de candil. En R. d. Mesonero, *Panorama Matritense (Primera serie de las escenas): 1832 a 1835, por el Curioso Parlante* (págs. 223-230). Madrid: Oficinas de la Ilustración Española Americana.

Minguet, P. (1755?). *El noble arte de danzar a la francesa, y española; adornado con LX Láminas finas, que enseñan el modo de hacer todos los pasos de las Danzas de Corte, con sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo; y por Choreografía demuestran como se deben escribir otros*. Madrid: Imprenta del autor.

- Minguet, P. (1758). *Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta y tantas laminas, que enseñan el modo de hacer todos los passos de las Danzas de Corte, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo; y por Choreografía demuestran como se deben escribir, y delinear otros (3ª impresión)*. Madrid: Oficina del autor.
- (1760?). *Quadernillo curioso, De veinte Contradanzas nuevas, escritas de todas quantas maneras se han inventado hasta ahora; tienen la musica muy alegre, y con su baxo*. Madrid: Imprenta del autor.
- (1764). *Breve tratado de los passos del danzar a la española, que oy se estilan en las seguidillas, fandangos, y otros tañidos. También sirven en las Danzas Italianas, Francesas, è Inglesas, siguiendo el compás de la Musica, y las figuras de sus Byles*. Madrid: Imprenta del autor.
- (1768?). *Breve explicación de diferentes danzas y contradanzas. demostraciones con media Choreographia*. Madrid: Imprenta del autor.
- Mitjana, R. (1909). *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI: Cancionero de Upsala*. Málaga: Imprenta Almqvist & Wiksell.
- Nuevo Orden (2012). *Diosas, Reinas y madres: La Sección Femenina de la Falange Española*. Recuperado en [http://www.nuevorden.net/1\\_33.html](http://www.nuevorden.net/1_33.html).
- Núñez, F. (2008). *Guía comentada de música y baile preflamenco (1750-1808)*. Barcelona: Carena.
- Olavarría y Ferrari, E. d. (1961). *Reseña histórica del Teatro en México (1538-1911)*. México D. F. : Porrúa S.A.
- Ong, W. J. (1982). *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México D.F. : FCE.
- Ortiz, A. (1977). Reflexiones sobre desarrollo portuario y comercio exterior. En A. Bassols (ed.), *Las Huastecas en el desarrollo regional de México* (págs. 376-380). México D.F. : Trillas.



- Pastor, L. (1993). *La seguidilla: Una aproximación semiológica* (Tesis de Maestría en Letras). México: UNAM.
- Pérez, F. (1997). *Poesía Medieval en España*. Madrid: Santillana.
- Pérez, R. (2000). *Estampas del nacionalismo popular mexicano: Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México D.F. : CIESAS-CIDHEM.
- Pfandal, L. (1942). *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Araluce.
- Presas, A. (2008). Aproximación a la forma literario-musical de las seguidillas en la tonadilla escénica. En J. Álvarez & B. Lolo (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (págs. 149-164). Madrid: UAM.
- Ramos, M. (1991). *El ballet en México*. México DF: Patria.
- Real Academia Española (1739). *Diccionario de autoridades*. Madrid: Francisco del Hierro.
- Rey, E. (1999). Castilla-La Mancha. En E. Casares (dir.), *Diccionario de música española e hispanoamericana*, 4 (págs. 339-349). Madrid: SGAE.
- Rodríguez, J. J. (1807). *La Bolerología o Quadro de las escuelas del bayle bolero, tales cuáles eran en 1794 y 1795, en la corte de España*. Philadelphia: Imprenta Zacharias Poulfon Chefnut'Street.
- Roldán, J. M. (1999). Huelva. En E. Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (págs. 339-349). Madrid: SGAE.
- Romero, A. (2008). El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz. En J. Álvarez & B. Lolo (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (págs. 237-263). Madrid: UAM.
- Roxo de Flores, F. (1793). *Tratado de recreación instructiva de la danza: Su invención y diferencias*. Madrid: Imprenta Real.

Ruiz, M. J. (2003). El papel de la danza en la tonadilla escénica. En B. Lolo (ed.), *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: La tonadilla escénica*. (págs. 61-71). Madrid: Museo de San Isidro. Ayuntamiento de Madrid.

Sablonara, C. de la (1600-1653). *Collección de Canciones, Romances, Seguidillas castellanas, puestas en música á dos, á tres y á cuatro por los maestros Miguel de Arizo, Juan Blas, Capitan, Gabriel Diaz, Diego Gomez, Manuel Machado, Palomares, Pujol, Alvaro de los Rios, Juan de Torres, dedicada á Don Wolfango Guillelmo Conde Palatino y Duque de Neuburg*. Madrid: BSB Cod.hisp. 2, Textus cum notis musicis.

----- (1875?). *Cancionero musical del siglo XVII : setenta y cinco de los mejores que se cantan en esta corte / buscados y recogidos por Claudio de Sablonara (copia moderna)*.

Sage, J. & Friedmann, S. (2001). Seguidilla. En S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second revised edition, vol. 23* (págs. 41-42). Londres: Macmillan.

Salazar, A. (1953). *La música de España: La música de la cultura española*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Saldívar, G. (1987). *Historia de la música*. México D.F. : SEP.

Sánchez, A. (1969). *El villancico: Estudio sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*. Madrid: Gredos.

Sánchez, J. (1969). *Folklore español: Castilla (La copla, el baile y el refrán)*. Madrid: Gredos.

Sánchez, R. V. (2010). Los principales géneros líricos en la música tradicional de México. En A. Tello (coord.), *La música en México: Panorama del siglo XX* (págs. 106-179). México D. F.: CONACULTA.

Soriano Fuertes, M. (1856). *Historia de la música española: Desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850: Tomo tercero*. Madrid: Sr. Martín y Salazar.

Suárez-Pajares, J. (1993). Historical Overview of the Bolero from its Beginnings to the Genesis of the Bolero School. *Studies in Dance History*, 1-19.

----- (1999). Bolera. En E. Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 2 (págs. 553-566). Madrid: SGAE.

Subirá, J. (1933). *La tonadilla escénica: Sus obras y sus autores*. Barcelona: Labor.

Torner, E. (1966). *Lírica hispánica: Relaciones entre lo popular y lo culto*. Madrid: Castalia.

University of Liverpool (2013a). *Cancionero virtual*. Recuperado en <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=LB&sms=2&item=1&entry=ID2147#LB21ID2147>.

----- (2013b). *Cancionero virtual*. Recuperado en [http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=MH&sms=2&item=78&entry=ID3140%20T%203141#MH278ID3140\\_T\\_3141](http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=MH&sms=2&item=78&entry=ID3140%20T%203141#MH278ID3140_T_3141).

----- (2013c). *Cancionero virtual*. Recuperado en [http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=SV&sms=1&item=86&entry=ID4348%20S%203528#SV186ID4348\\_S\\_3528](http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=SV&sms=1&item=86&entry=ID4348%20S%203528#SV186ID4348_S_3528).

Vázquez, R. (1991). *El son jarocho: sus instrumentos y sus versos*. Veracruz: Universidad Veracruzana.

Vega, C. (1947). La forma de la cueca chilena. *Revista Musical Chilena*, 20-21, 7-21.

----- (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi americana.

----- (1968). *Bailes tradicionales argentinos*. Buenos Aires: Ricordi americana.

*Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro, y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos. Ay mas ocho tonos de Canto llano, y ocho tonos de Canto de Organo para*

*que puedan aprovechar los que a cantar començaren* (1556). Venecia: Jerónimo Scotto. [Edición original del Cancionero de Uppsala].

Viveros, G. (2005). El teatro y otros entretenimientos urbanos: La norma, la censura y la práctica. En P. Gonzalbo (ed.), *Historia de la vida cotidiana en México: tomo III: El Siglo XVIII: Entre tradición y cambio* (págs. 461-487). México D.F. : FCE.

Vossler, K. (1940). *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: Revista de Occidente.

Zamácola y Ocerín, J. A. de, alias “Don Preciso”. (1799). *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, 2 vols. Madrid. [Edición original].

------. (1982). *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, 2 vols. Córdoba: Ediciones Demófilo. [Edición consultada].

### Abreviaturas y siglas

AGN	Archivo General de la Nación
BNE	Biblioteca Nacional de España
BDH	Biblioteca Digital Hispánica
CAG	Cancionero de Álvarez Gato
CENIDIM	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical
CFM	<i>Cancionero Folklórico de México</i> (véase bibliografía: Margit Frenk, 1975-1985)
CIDHEM	Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos
CL	Cancionero de Lang
CMC	Cancionero Musical de la Colombina
CMP	Cancionero Musical de Palacio
CNCA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CS	Cancionero de Claudio de la Sablonara o Cancionero de Múnich
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
CU	Cancionero de Uppsala
DRAE	<i>Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua</i> . Madrid, RAE, 2001.
EDAF	Ediciones y Distribuciones Antonio Fossati.
FCE	Fondo de Cultura Económica
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia

INBA	Instituto Nacional de Bellas Artes
NC	<i>Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica, Siglos XV a XVII</i> (véase bibliografía: Margit Frenk, 2003).
RAE	Real Academia Española de la Lengua
SEP	Secretaría de Educación Pública
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
UAM	Universidad Autónoma de Madrid
UAM	Universidad Autónoma Metropolitana
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

## Índice de los primeros versos

### A

A bailar seguidillas.....	194
A la guerra me lleva mi necesidad .....	100, 254
A la guerra, más a la guerra.....	254
A la mar, a la mar .....	255
A la Virgen del Carmen .....	256, 299
Aunque grande el recreo .....	144
Aunque la Mancha tenga.....	195
Aunque soi morena (NC 139).....	81

### B

Baste ya el enojo .....	113
-------------------------	-----

### C

Cada vez que te veo.....	253
Ciento cincuenta pesos .....	275
Como cincuenta pesos .....	251
Como flores de almendro (NC 2594) .....	64
Cómo quieres, morena (NC 2569).....	66
-Cortesianos amantes.....	254
Cuando canto “La Bamba” (CFM 7763).....	279
Cuando voi a la casa.....	195
Cuando voy a la casa.....	197
Cúlpame mezquina (CMC).....	75

**D**

Dame tus ojos niña .....	198
De las aves del viento ( <i>CFM 2026a</i> ).....	262
De ser malcasada ( <i>CMP n° 132</i> ).....	75
De ser malcasada ( <i>NC 224</i> ).....	81
De tu vista celoso ( <i>NC 2565</i> ) .....	66
Des cand mieo çidiello véned.....	68
Desdichada, mal hadada ( <i>NC 234 bis</i> ) .....	81
Dezidle al caballero que non se quexe ( <i>CU n° 49</i> ).....	76
Dices que no me quieres.....	253
Dígole a usted que no quiero.....	136
-Dime, niña bonita.....	254
Dos estrellas le siguen, morena ( <i>CS n° 7</i> ) .....	107

**E**

El bonete del cura.....	250
El hombre que se casa ( <i>CFM 551</i> ) .....	274
Ella tendrá en italiano.....	140
En el rincón de un arca.....	298
En mujer y en caballo.....	199
Eres arenita de oro.....	285
Ese lunar que tienes ( <i>CFM 976</i> ).....	276
Ese lunar que tienes ( <i>CFM 978</i> ).....	276
Eu tenno vountade ( <i>CL, I, nr. 55</i> ).....	73

**G**

Galeritas de España ( <i>NC 2294</i> ) .....	93
--	----



Garīdboš, ay yermanēllaš” ..... 51

## J

Jugando a la pelota ..... 198

## L

La gallina se agacha ..... 266

La media noche es pasada ..... 72

Las costumbres extranjeras ..... 137

Llegamos a puerto (NC 2454) ..... 255

Llevan las sevillanas ..... 196

Los mi amoritos (NC 2295) ..... 93

los mismos extranjeros ..... 136

Los ricos avarientos (NC 2645B) ..... 64

## M

Mató a la seguidilla ..... 142

## N

No hay mujer española que no salga ..... 116

No quiero que me quieras ..... 198

No te vayas morena ..... 199

## O

*Oigan las seguidillas* ..... 149

Ojos de la mi señora (NC 367) ..... 74

Ondas do mar de Vigo ..... 51

## P

Pájaro que abandona (CFM 4736) ..... 263

Para bailar manchegas ..... 204

Para cuando te cases ( <i>CFM 4692</i> ).....	274
Por el Andalucía.....	254
Por la Sierra Morena.....	277
Por vn seuillano, rufo a lo valon,.....	99
Porque salga de España.....	254
Pues arriba y arriba ( <i>CFM 7633</i> ).....	283
Pues hágase corro y todos.....	194

### Q

Qué importa que los labios.....	199
Quen a festa et o dia ( <i>Cantiga CXCV</i> ).....	69
Quita allá, que no quiero ( <i>CAG LXXVIII</i> ).....	74
Quitad, el caballero.....	75

### R

Recuérdate de mi vida.....	71
----------------------------	----

### S

Salté de los çielos.....	255
Si al despedirme muero ( <i>CFM 971</i> ).....	273
Si miro a una bonita.....	249
Si un Sultán te desprecia.....	197

### T

Toro, tú te pareces ( <i>CFM 4452</i> ).....	262
Tus ojitos son niña.....	197

### U

Una jarra dorada ( <i>CFM 652</i> ).....	65
--	----

## V

Vale unas seguidillas .....	170
vayan seguidillas .....	150
Venta de viveros.....	109
Volvieron de su destierro .....	119

## Y

<i>y a las seguidillas</i> .....	149
Y arriba y arriba ( <i>CFM 596</i> ) .....	281
Y arriba y arriba ( <i>CFM 597</i> ) .....	281
Y arriba y arriba ( <i>CFM 598</i> ) .....	282
Y ese lunar que tienes ( <i>CFM 977</i> ) .....	276
Y la mujer del herrero .....	270
Y por más agua que caiga .....	270
Yo no entiendo .....	137

## Anexo

### Partituras consultadas:

En este anexo se incluye el corpus de seguidillas encontradas y consultadas para este trabajo. Primeramente, es importante señalar que se ha puesto mayor interés en las partituras de seguidillas, boleras o boleros que poseen letra, por el interés que persigue este trabajo en cuanto a transformaciones en los ámbitos varias veces mencionados: letra, música y danza.

Este trabajo se enmarca en un determinado período que va desde el siglo XI al siglo XIX, aproximadamente, en el caso de España, y desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, hasta la actualidad, en el caso de México. Se han hallado partituras del siglo XX, en el caso español, que se ha considerado importante incluirlas. En el caso concreto de México, que existe una casi ausencia de partituras del siglo XIX, las partituras del XX y del XXI han constituido una importante fuente de consulta como acercamiento a la música de seguidillas en ese período y como aproximación a la música de seguidillas de períodos anteriores.

Existen casos en los que es muy difícil tener la fecha exacta de la partitura. No se refiere a la fecha de su creación ni de su interpretación (es decir, cuando las seguidillas se interpretaban en medios orales), sino de la plasmación en la partitura. Se ha ordenado y clasificado las partituras de acuerdo a las fechas anotadas en las mismas. En el caso de pertenecer a cancioneros y/o recopilaciones, y no constar la fecha de la seguidilla en particular, se ha clasificado atendiendo a la fecha expuesta por el recopilador y/o editor. Se trata de una decisión tomada a la hora de clasificar el corpus de seguidillas, como opción organizativa, no es un aspecto determinante en su estudio ni los períodos se encuentran “fragmentados” unos de otros.

## Siglo XVII

- Blas, Juan (s.f.). {Seguidillas} a 4 [Música manuscrita], nº 27. En Barbieri, A. (1875). *Cancionero musical del siglo XVII. Setenta y cinco tonos que se cantan en esta corte buscados y recogidos por Claudio de la Sablonara. Presentados al Serenísimo e Ilustrísimo Príncipe y Señor D. Wolfrango Guillelmo, conde Palatino del Rheno, etc, etc. Copia moderna* (fol. 29). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE).
- Briceño, L. de (1626). Seguedillas mui fáciles [Música manuscrita]. En *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (fol. 15r). París: P. Ballard. Partitura consultada en una transcripción de M. Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries, Vol. II*. New York: Pendragon Press, 1994, p. 517 (D-386).
- Briceño, L. de (1626). Seguidillas nuevas y mui fáciles [Música manuscrita]. En *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (fol. 22r). París: P. Ballard. Partitura consultada en una transcripción de M. Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries, Vol. II*. New York: Pendragon Press, 1994, p. 518 (D-388).
- Briceño, L. de (1626). Seguillas nuevas y mui fáciles [Música manuscrita]. En *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español* (fol. 16r). París: P. Ballard. Partitura consultada en una transcripción de M. Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries, Vol. II*. New York: Pendragon Press, 1994, p. 518 (D-387).
- Machado (s. f.). [Seguidillas] a 4 [Música impresa], nº 7. En J. Etzion (ed.) *The Cancionero de La Sablonara* (pp. 26-27). London: Tamesis, 1996.

Romero, M., el maestro Capitán (s. f.). Ay, que me muero de zelos [Música impresa], nº XXXVI. En M. Querol (recop.), *Cancionero musical de Góngora* (pp. 137-139). Barcelona: CSIC, 1975.

Romero, M., el maestro Capitán (s. f.). Seguidillas a 2 [Música manuscrita], nº 64. En C. de la Sablonara (1600-1653), *Collección de Canciones, Romances, Seguidillas castellanas, puestas en musica á dos, á tres y á cuatro por los maestros Miguel de Arizo, Juan Blas, Capitan, Gabriel Diaz, Diego Gomez, Manuel Machado, Palomares, Pujol, Alvaro de los Rios, Juan de Torres, dedicada á Don Wolfango Guillelmo Conde Palatino y Duque de Neuburg* (fols. 79v-80r). Edición a cargo de Bayerische Staatsbibliothek, Múnich.

Romero, M., el maestro Capitán (s.f.). {Seguidillas} a 2 [Música manuscrita], nº 68. En Barbieri, A. (1875). *Cancionero musical del siglo XVII. Setenta y cinco tonos que se cantan en esta corte buscados y recogidos por Claudio de la Sablonara. Presentados al Serenísimo e Ilustrísimo Príncipe y Señor D. Wolfrango Guillelmo, conde Palatino del Rheno, etc, etc. Copia moderna* (fol. 71). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE).

Seguidillas en ecco [Música manuscrita], nº 8 (s.f.). En C. de la Sablonara (1600-1653), *Collección de Canciones, Romances, Seguidillas castellanas, puestas en musica á dos, á tres y á cuatro por los maestros Miguel de Arizo, Juan Blas, Capitan, Gabriel Diaz, Diego Gomez, Manuel Machado, Palomares, Pujol, Alvaro de los Rios, Juan de Torres, dedicada á Don Wolfango Guillelmo Conde Palatino y Duque de Neuburg* (fols. 7v-8r). Edición a cargo de Bayerische Staatsbibliothek, Múnich.

**Siglo XVIII**

3 Boleras de las mas nuebas [Música manuscrita] (s.f.). En *Tomo I, Tiranas y Seguidillas* (1790). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 98 p.; 21×28 cm. M/2231.

Ai demi q.een la nave [Música manuscrita]: Seguidillas a solo (s.f.). En *Tomo I, Tiranas y Seguidillas* (1790). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 98 p.; 21×28 cm. M/2231.

Cruz, Juan de la (1769). *El deseo de seguidillas* [Música manuscrita]: sainete. Edición a cargo de Memoria de Madrid. 1 partitura, 2 p.+ 7 partes; 22 × 32 cm. (Archivo de música de los teatros de la Cruz, Príncipe y Caños del Peral) Biblioteca Histórica, MUS 65-30.

Estava un zagal bello [Música manuscrita]: Seguidillas solo (s.f.). En *Tomo I, Tiranas y Seguidillas* (1790). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 98 p.; 21 × 28 cm. M/2231.

Esteve, P. (1780). *El quento del Prado con un Ytaliano* [Música manuscrita]: tonadilla a solo con violines. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura vocal, 11 p.; 22 × 30 cm. MP/2212/6.

Esteve, P. (1781). *Ay mosqueteros* [Música manuscrita]: tonadilla a duo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 24 p.; 22×29 cm. MP/2212/5.

Hernández (s.f.). Tres seguidillas a dúo [Música manuscrita]. En *Tomo I, Tiranas y Seguidillas* (1790). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 98 p.; 21×28 cm. M/2231.

La música es del alma [Música manuscrita]: Seguidilla a solo (s.f.). En *Tomo I, Tiranas y Seguidillas* (1790). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 98 p.; 21 × 28 cm. M/2231.

- Laserna, B. (1751). *Seguidilla bolera* [Música manuscrita]: Voz con acompañamiento instrumental. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 3 p.; 22 × 31 cm. MP/5352/19.
- Laserna, B. (1779). *El majo y la italiana fingida* [Música manuscrita]: tonadilla a dúo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 42 p., 35 cm. MC/3055/2.
- Laserna, B. (1779). *El valenciano y la petimetra* [Música manuscrita]: tonadilla a dúo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 32 p.; 35 cm. MC/3056/8.
- Laserna, B. (1780). *Los caprichos* [Música manuscrita]: tonadilla a solo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 23 p.; 35 cm. MC/3050/13.
- Laserna, B. (1780). *Los majos de los toros* [Música manuscrita]: tonadilla à 3. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 29 p.; 35 cm. MC/3058/2.
- Laserna, B. (1781). *2ª parte de la carta y simplicidad de los payos* [Música manuscrita]: tonadilla á 3. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 32 p.; 35 cm. MC/3059/6.
- Laserna, B. (1781). *El gusto perdido* [Música manuscrita]: tonadilla á 3. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 41 p.; 35 cm. MC/3059/3.
- Laserna, B. (1781). *El testamento de Tadeo* [Música manuscrita]: tonadilla á 3. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 33 p.; 35 cm. MC/3059/7.
- Laserna, B. (1781). *El triunfo de las mugeres* [Música manuscrita]: tonadilla à 4. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 25 p.; 35 cm. MC/3061/4.
- Laserna, B. (1782). *El hospiciano y la criada* [Música manuscrita]: tonadilla á duo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 48 p.; 35 cm. MC/3056/5.



- Laserna, B. (1782). *El viudo y las criadas* [Música manuscrita]: tonadilla á 3. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 35 p.; 35 cm. MC/3060/2.
- Laserna, B. (1784). *Del pero* [Música manuscrita]: tonadilla à solo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 38 p.; 35 cm. MC/3054/7.
- Laserna, B. (1784). *Los refranes* [Música manuscrita]: tonadilla á solo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 28 p.; 35 cm. MC/3053/5.
- Laserna, B. (1785). *Las Tonadillas Interrumpidas* [Música manuscrita]: tonadilla á dúo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 34 p.; 35 cm. MC/3057/6.
- Laserna, B. (1786). *La dama desengañada* [Música manuscrita]: tonadilla à duo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 36 p.; 35 cm. MC/3057/10.
- Laserna, B. (1786). *La simplecita* [Música manuscrita]: tonadilla à solo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 32 p.; 35 cm. MC/3051/13.
- Laserna, B. (1791). *El diario* [Música manuscrita]: tonadilla á solo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 22 p.; 35 cm. MC/3052/12.
- Laserna, B. (1799). *La tímida* [Música manuscrita]: tonadilla á dúo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 171 p.; 22×31 cm. M/3583.
- Laserna, B. (s. f.). *El aduar de gitanos* [Música manuscrita]: tonadilla á 5. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 22 p.; 35 cm. MC/3061/14.
- Los celos de un amante [Música manuscrita]: Seguidillas a solo (s.f.). En *Tomo I, Tiranas y Seguidillas* (1790). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 98 p.; 21×28 cm. M/2231.
- Moral, P. (1797). *El presidiario* [Música manuscrita]: tonadilla a duo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 188 p.; 22×31 cm. M/3566.

Moral, P. del (s.f.). Los Desagradecidos [Música manuscrita]: Seguidillas. En *Tomo I, Tiranas y Seguidillas* (1790). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 98 p.; 21×28 cm. M/2231.

Nadie de amor publique [Música manuscrita]: seguidillas a dúo (s.f.). En *Tomo I, Tiranas y Seguidillas* (1790). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 98 p.; 21×28 cm. M/2231.

Seguidilla bolera [Música manuscrita] (s.f.). En *Libro para clave* (17--). 1 partitura para voz y piano, 2 p.

*Seguidillas a solo para diversión de la Sma. Sa. Princesa de Asturias* (1778). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura abreviada, 210 p.; 22 × 31 cm. M/1189.

Seguidillas del siglo XVIII [Música impresa], nº31 (s.f.). En F. Rodríguez (recop.) (2005), *Cantos populares españoles* (p. 878). Sevilla: Renacimiento.

Seguidillas murcianas (1775?) [Música impresa]. En E. Ocón (1874) *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares formada é ilustrada con notas esplicativas y biográficas por D. Eduardo Ocón* (fols. 36-37). Málaga, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 100 p.; 28 cm. M/619.

Seis boleras a voz sola [Música manuscrita] (s.f.). En *Tomo I, Tiranas y Seguidillas* (1790). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 98 p.; 21 × 28 cm. M/2231.

Si el corazón del hombre [Música manuscrita]: seguidilla a solo (s.f.). En *Tomo I, Tiranas y Seguidillas* (1790). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 98 p.; 21 × 28 cm. M/2231.

Si no hubiera sido [Música manuscrita]: bolera de F.N.C. (s.f.). En *Tomo I, Tiranas y Seguidillas* (1790). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 98 p.; 21 × 28 cm. M/2231.

Volero nuevo de F.M.e [Música manuscrita] (s.f.). En *Tomo I, Tiranas y Seguidillas* (1790). Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 98 p.; 21×28 cm. M/2231.

### **Siglo XIX**

Arista, A. S. (s. f.). *Seguidillas manchegas* [Música impresa]: para piano. Colección de bailes populares españoles. 1 partitura, 1 p.

Baltar, F. (1837). *Seguidillas aragonesas* [Música impresa]: con acompañamiento de pianoforte. Madrid: Lodre. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 3 p.; 33 cm. M/241(25).

Barbieri, F. A. (18--). *Seguidillas de la casa del tócame Roque* [Música manuscrita]. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 1 p.; 36 cm.

Barbieri, F. A. (1850). Seguidillas [Música impresa], nº3. En *Gloria y peluca*, zarzuela en un acto. Madrid: Conde y M. Salazar. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura vocal, 6 p.; 33 cm. MP/3090/17.

Barbieri, F. A. (1863). Seguidillas [Música impresa], nº 5. En *Un tesoro escondido*, zarzuela en 3 actos. Madrid: Casimiro Martín. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura vocal, 3 p.; 36 cm. MP/1615/3.

Barbieri, F. A. (1863). Seguidillas [Música impresa], nº14. En *El secreto de una dama*, zarzuela en 3 actos. Madrid: G. Martín. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura vocal, 157 p.; 36 cm. M/1634.

- Barbieri, F. A. (1865). Seguidillas Zapateadas [Música impresa], nº 1. En *Pan y toros*, zarzuela en 3 actos. Madrid: Carrafa y Sanz hermanos. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura vocal, 4 p.; 36 cm. MP/1612/20.
- Barbieri, F. A. (1875). Bolero [Música impresa], nº 13. En *El barberillo de Lavapiés*, zarzuela en 3 actos. Madrid: Vidal e hijo y Bernareggi. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 reducción para piano, 5 p.; 34 cm. 1609/10.
- Barbieri, F. A. (1875). Seguidillas [Música impresa], nº 9. En *El barberillo de Lavapiés*, zarzuela en 3 actos. Madrid: Vidal e hijo y Bernareggi. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 reducción para piano, 3 p.; 34 cm. 1609/7.
- Barbieri, F. A. (1877). Bolero [Música impresa], nº 2. En *Artistas para La Habana*, comedia en un acto. Madrid: Andrés Vidal hijo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura vocal, 4 p.; 35 cm. MC/3885/28.
- Barbieri, F. A. (1878). Seguidillas [Música impresa], nº 3. En *Los carboneros*, zarzuela en un acto. Madrid: Andrés Vidal hijo. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura vocal, 20 p., 32 cm. MC/3894/6.
- Bergali, E. (18--). *Número 3 de la colección de Seguidillas Sevillanas populares* [Música manuscrita]. Edición a cargo del Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura. 1 partitura para piano, 3 p.
- Bolero (s. f.) [Música impresa]. En E. Ocón (1784), *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares formada é ilustrada con notas esplicativas y biográficas* por D. Eduardo Ocón (fols. 8-13). Málaga, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica, BNE. 1 partitura, 100 p.; 28 cm. M/619.
- Bolero del Déjame (s. f.) [Música impresa]. En E. Ocón (1874), *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares formada é ilustrada con notas esplicativas y biográficas* por D. Eduardo Ocón (fols. 56-61). Málaga, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

- Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica, BNE. 1 partitura, 100 p.; 28 cm. M/619.
- Castelli, V. (1831). Bolero y Caña a duo [Música impresa], nº 18. En *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (pp. 43-47). París: Paccini. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 55 p.; 17 x 25 cm. Mc/4824/3.
- Castelli, V. (1831). Una recién casada, seguidilla [Música impresa], nº 15. En *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (pp. 36-37). París: Paccini. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 55 p.; 17 x 25 cm. Mc/4824/3.
- Chapí, R. (1897). Escena y seguidillas [Música impresa], nº 1. En *La Revoltosa*, Sainete lírico en un acto. Madrid: Divina Cots/Celsa Tamayo, 2005.
- Cuando voi a la casa* (1837) [Música impresa]: Seguidillas manchegas con acompañamiento de piano y guitarra por D.P. Madrid: Lodre. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 2 p.; 33 cm. M/241(16).
- Dicen que no se siente la despedida... (seguidilla) (1885?) [Música impresa], nº 136. En V. Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México* (pp. 151). México: UNAM.
- Domenech, E. V. de (1860). Seguidillas gitanas [Música impresa], nº1. En *Trozos flamencos transcripción para piano, por Enriqueta Ventura de Domenech* (pp. 3-11). Sevilla: Enrique Vergali. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 11 p.; 35 cm. MP/4568/23.
- El Churripampli (1888?) [Música impresa], nº 149. En V. Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México* (p. 155). México: UNAM.

- El que con toros sueña (1883) [Música impresa]: derivaciones de la zarzuela *La Mascota*. En V. Mendoza & V. R. R. de Mendoza (1991), *Folklore de la región central de Puebla* (p. 221). México: CNCA, INBA y CENIDIM.
- El solterito (1880?) [Música impresa], nº 140. En V. Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México* (p. 152). México: UNAM.
- El solterito y la solterita (1806?) [Música manuscrita]: tonadilla. En V. Mendoza & V. R. R. de Mendoza (1986), *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México* (pp. 376-382). México, UNAM.
- Elorduy, E. (s.f.). *Recuerdo de Sevilla* [Música impresa]: Seguidillas para piano. México: Otto y Arzoz. Edición a cargo del Archivo General de la Nación. 1 partitura, 6 p. Caja 195, Exp. 13, Nº de Reg. 3830.
- Gaztambide, J. & Barbieri, F.A (1856). Bolero [Música impresa], nº 14. En *Entre dos aguas*, zarzuela en 3 actos. Madrid: Casimiro Martín. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura vocal, 7 p.; 35 cm. MP/2010/23.
- Gaztambide, J. (1857). Seguidillas [Música impresa], nº 2. En *El amor y el almuerzo*, zarzuela en un acto. Madrid: Casimiro Martín. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 p.; 34 cm. MP/2808/4.
- Gaztambide, J. (1861). Arieta, tango y seguidillas [Música impresa], nº 4. En *Una vieja*, ópera cómica en un acto. Madrid: Casimiro Martín. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura vocal, 45 p.; 34 cm. MP/3088/4(12).
- Gomis, J. (1831). Seguidillas a duo [Música impresa], nº 19. En *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (pp. 48-51). París: Paccini. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 55 p.; 17 x 25 cm. Mc/4824/3.

- Hernández, I. (188- ). Seguidillas manchegas [Música impresa]. En Flores de España. Álbum de cantos y aires populares más característicos de este país, así antiguos como modernos coleccionados y transcritos para piano, con letra por Isidoro Hernández. Madrid: Casa Dotésio. Edición a cargo de UR Research at the University of Rochester. 1 partitura, 98 p.; 33 cm. M38.5 H55f.
- Hernández, I. (188- ). Seguidillas murcianas [Música impresa]. En Flores de España. Álbum de cantos y aires populares más característicos de este país, así antiguos como modernos coleccionados y transcritos para piano, con letra por Isidoro Hernández. Madrid: Casa Dotésio. Edición a cargo de UR Research at the University of Rochester. 1 partitura, 98 p.; 33 cm. M38.5 H55f.
- Hernández, Isidoro (188- ). Boleras-Sevillanas [Música impresa]. En Flores de España. Álbum de cantos y aires populares más característicos de este país, así antiguos como modernos coleccionados y transcritos para piano, con letra por Isidoro Hernández. Madrid: Casa Dotésio. Edición a cargo de UR Research at the University of Rochester. 1 partitura, 98 p.; 33 cm. M38.5 H55f.
- Hilarión, N. (1859). Mollares Corraleras [Música impresa]. En *Potpourri de Aires Nacionales* (pp.8-9). Madrid: Carrafa. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 15 p.; 35 cm. MC/2/56.
- Hilarión, N. (1859). Seguidillas de Orche [Música impresa]. En *Potpourri de Aires Nacionales* (pp. 9-10). Madrid: Carrafa. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 15 p.; 35 cm. MC/2/56.
- Inzenga, J. (1874). Seguidillas sevillanas [Música impresa]. En *Ecós de España. Tomo primero: colección de cantos y bailes populares recopilados por José Inzenga* (pp. 17-18). Barcelona: D. André Villar y Roger. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 120 p.; 27 cm. M/1048.

- La monona francesa (1840?). [Música manuscrita]: Fragmento de tonadilla. En V. Mendoza & V. R. R. de Mendoza (1986), *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México* (pp. 392-393). México, UNAM.
- León, J. (1831). Seguidilla [Música impresa], nº 12. En *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (pp. 28-29). París: Paccini. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 55 p.; 17 x 25 cm. Mc/4824/3.
- León, J. (s. f.). Bolero [Música impresa]. En E. Ocón (1874), *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares formada é ilustrada con notas esplicativas y biográficas por D. Eduardo Ocón* (fols. 65-70). Málaga, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica, BNE. 1 partitura, 100 p.; 28 cm. M/619.
- León, J. (1801). *6 Seguidillas Voleas para cantar con acompañamiento de Guitarra y Piano forte* [Música impresa]. Madrid: Imprenta Nueva de Música. Edición a cargo de la Biblioteca Nacional de España (Catálogo BNE). 1 partitura, 12 p.; 22 x 32 cm. MC/4198/55.
- Malhaya la cocina... (Caramba) (1898?) [Música impresa], nº 134. En V. Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México* (p. 150). México: UNAM.
- Montesino, E. (s.f.). Seguidillas [Música impresa]: nº 3. En *El Siglo XIX*, Revista lírica en un acto (pp.1-10). Bilbao-Madrid: Casa Dotesio.
- Moretti, F. (1824). *Boleras atiranadas* [Música impresa]: con acompañamiento de piano forte y guitarra. Madrid: Bartolomé Wirmbs. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 3 p.; 33 cm. M/241(18).
- Moretti, F. (1826). *Boleras del sonsonete* [Música impresa]: con acompañamiento de piano forte y guitarra: extractadas de la Sinfonía característica española del maestro Mercadante [Federico Moretti]. Madrid. Almacenes de música de Mintegui y



- Hermoso. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 4 p.; 33 cm. M/241(13).
- Nonó, J. (1808). *Siguidillas manchegas del Coliseo del Príncipe* [Música impresa]. Madrid: almacén de música de los Sres. Nonó y Ardit. 1 h.; 21 × 30 cm. R/62552.
- Nonó, J. (1808). *Siguidillas manchegas del Teatro del Príncipe* [Música impresa]. Madrid: [s.n.]. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 reducción para piano, 1 h.; 21 × 30 cm. R/62550.
- Núñez, L. (1867). Seguidillas cordobesas [Música impresa], nº 8. En *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por D. Lázaro Núñez Robres* (pp.16-17). Madrid: Echevarría. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura abreviada, 88 p.; 22 cm. M/2133.
- Núñez, L. (1867). Seguidillas murcianas [Música impresa], nº 18. En *La música del pueblo. Colección de cantos españoles para piano* (pp. 34-35). Madrid: Echevarría. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura abreviada, 88 p.; 22 cm. M/2133.
- Núñez, L. (1867). Seguidillas sevillanas [Música impresa], nº 33. En *La música del pueblo. Colección de cantos españoles para piano* (pp. 60-61). Madrid: Echevarría. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura abreviada, 88 p.; 22 cm. M/2133.
- Núñez, L. (1867). Seguidillas sevillanas [Música impresa]. En *La música del pueblo. Colección de cantos españoles para piano* (pp. 64-65). Madrid: Echevarría. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura abreviada, 88 p.; 22 cm. M/2133.
- Seguidillas manchegas (1877?) [Música impresa], nº 33. En F. Rodríguez (2005), *Cantos populares españoles* (pp. 878-879). Sevilla: Renacimiento.

Seguidillas manchegas (s. f.) [Música impresa]. En E. Ocón (1874), *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares formada é ilustrada con notas esplicativas y biográficas por D. Eduardo Ocón* (fols. 71-75). Málaga, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 100 p.; 28 cm. M/619.

Seguidillas murcianas (1877?) [Música impresa], nº 32. En F. Rodríguez (2005), *Cantos populares españoles* (p. 878). Sevilla: Renacimiento.

Seguidillas sevillanas (1877?) [Música impresa]: nº 34, 35, 36, 37 y 38. En F. Rodríguez (2005), *Cantos populares españoles* (pp. 879-880). Sevilla: Renacimiento.

Seguidillas sevillanas (s. f.) [Música impresa]. En E. Ocón (1874), *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares formada é ilustrada con notas esplicativas y biográficas por D. Eduardo Ocón* (fols. 44-49). Málaga, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 100 p.; 28 cm. M/619.

Sor, F. (1831). Bolera [Música impresa], nº 10. En *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (pp. 24-25). París: Paccini. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 55 p.; 17 x 25 cm. Mc/4824/3.

Sor, F. (1831). Bolera [Música impresa], nº 7. En *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (p. 19). París: Paccini. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 55 p.; 17 x 25 cm. Mc/4824/3.

Sor, F. (1831). Bolera [Música impresa], nº 8. En *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta*

- nación* (pp. 20-21). París: Paccini. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 55 p.; 17 x 25 cm. Mc/4824/3.
- Sor, F. (1831). Bolera [Música impresa], nº 9. En *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (pp. 22-23). París: Paccini. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 55 p.; 17 x 25 cm. Mc/4824/3.
- Sor, F. (1831). Seguidilla [Música impresa], nº 20. En *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (pp. 52-53). París: Paccini. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 55 p.; 17 x 25 cm. Mc/4824/3.
- Sor, F. (1831). Seguidillas [Música impresa], nº 11. En *Regalo lírico: colección de boleras, seguidillas, tiranas y demás canciones españolas por los mejores autores de esta nación* (pp. 26-27). París: Paccini. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 55 p.; 17 x 25 cm. Mc/4824/3.
- Sor, F. (s. f.). Bolero a tres voces [Música impresa]. En E. Ocón (1874), *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares formada é ilustrada con notas explicativas y biográficas por D. Eduardo Ocón* (fols. 25-29). Málaga, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 100 p.; 28 cm. M/619.
- Sor, F.? ó Murguía? (s. f.). Bolero [Música impresa]. En E. Ocón (1874), *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares formada é ilustrada con notas explicativas y biográficas por D. Eduardo Ocón* (fols. 38-43). Málaga, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 100 p.; 28 cm. M/619.

- Soria, L. (s.f.). *Seguidillas manchegas* [Música impresa]: para guitarra. Madrid: Ildefonso Alier. Edición a cargo de Centro de Documentació Musical, Biblioteca de Catalunya. 1 partitura, 1 p. Reg. N° 6865.
- Soriano Fuertes, M. (s.f.). Seguidillas gitanas [Música impresa]: del 1º acto. En la comedia *La gitanilla de Madrid*. Madrid: Antonio Romero. Edición a cargo de la Biblioteca Nacional. 1 reducción para piano, 2 p.
- Tadeo, J. (s. f.). Bolero a dos voces [Música impresa]. En E. Ocón (1874), *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares formada é ilustrada con notas esplicativas y biográficas por D. Eduardo Ocón* (fols. 21-24). Málaga, Leipzig: Breitkopf & Härtel. Edición a cargo de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE). 1 partitura, 100 p.; 28 cm. M/619.

## **Siglo XX**

- ¡Ay! Que te quiero, niña (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº7. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 200). Madrid: CSIC.
- A la Virgen del Prado (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº11. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (pp. 202-203). Madrid: CSIC.
- Al campo de Criptana (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº17. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 206). Madrid: CSIC.
- Albacete está en llano (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº2. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (pp. 197-198). Madrid: CSIC.
- Anda Niña (recolección en 1932) [Música impresa]. En V. Mendoza (1948), *La canción chilena en México*, *Revista Musical Chilena*, 2 (p. 15.16).
- Arandillo, Arandillo (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº24. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 210). Madrid: CSIC.

- Baile de boleras (s.f.) [Música impresa]: Boleras, nº44. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 228). Madrid: CSIC.
- Baile de meloneras (s.f.) [Música impresa]: Meloneras, nº43. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 228). Madrid: CSIC.
- Cielito lindo (s.f.) [Música impresa]: Jarabe, nº 45. En R. Campos (1930), *El folklore musical de las ciudades* (p. 364). México: SEP.
- Cielito lindo (s.f.) [Música manuscrita]. En R. Guerrero (1990), *Un recorrido por la Huasteca hidalguense* (p. 122). México: INAH.
- Ciento cincuenta pesos... (s.f.) [Música impresa]: Boleras, nº 137. En V. Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México* (p. 151). México: UNAM.
- Con el aire que llevan (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº29. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 213). Madrid: CSIC.
- Con un pastor me caso (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº19. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 207). Madrid: CSIC.
- Cuatro pies tiene un galgo (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº25. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (pp. 210-211). Madrid: CSIC.
- Cuatro son de la Roda (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº12. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 203). Madrid: CSIC.
- De tu querer al mío (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº22. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 209). Madrid: CSIC.
- Decía un fraile (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº4. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (pp. 198-199). Madrid: CSIC.
- Dicen que andan ratones (s.f.) [Música impresa]: Torrás, nº41. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (pp. 226-227). Madrid: CSIC.

- El butaquito (s.f.) [Música impresa], n° 176. En V. Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México* (pp. 166-167). México: UNAM.
- El caramba (s.f.) [Música impresa], n° 133. En V. Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México* (p. 150). México: UNAM.
- El Gallo (s.f.) [Música impresa]. En V. Mendoza (1948), La canción chilena en México, *Revista Musical Chilena*, 2 (p. 19).
- El tamarindo (recolección en 1939) [Música impresa]: Seguidillas ay, ay, ay, n° 155. En V. Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México* (pp. 157-158). México: UNAM.
- En el rincón de un cofre (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, n°5. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 199). Madrid: CSIC.
- Es mi amante mulero (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, n°1. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 197). Madrid: CSIC.
- García, R. (1994) [Música manuscrita]. Partituras sin letra contenidas en *La música y el baile de "La chilena" en la Costa Oaxaqueña* (pp. 27-35). Oaxaca: Proveedora Escolar.
- La Gallina (s.f.) [Música impresa]. En V. Mendoza (1948), La canción chilena en México, *Revista Musical Chilena*, 2 (p. 20).
- La patera (recolección en 1929) [Música impresa], n° 135. En V. Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México* (p. 151). México: UNAM.
- La Primavera (recolección en 1945) [Música manuscrita]: Canción. Seguidilla. En V. Mendoza & V. R. R. de Mendoza (1986), *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México* (pp. 745-746). México: UNAM.
- La Sanmarqueña (s.f.) [Música impresa]. En V. Mendoza (1948), La canción chilena en México, *Revista Musical Chilena*, 2 (p. 10-13).

- Llora tu madre (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº23. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (pp. 209-210). Madrid: CSIC.
- Manzanares alegre (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº6. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (pp. 199-200). Madrid: CSIC.
- Me atrevo a darte (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº21. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 208). Madrid: CSIC.
- Mucho corre la liebre (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº20. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (pp. 207-208). Madrid: CSIC.
- Quiero y adoro (s.f.) [Música impresa]: Torrás, nº42. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 227). Madrid: CSIC.
- Tengo escondido (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº18. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (pp. 206-207). Madrid: CSIC.
- Tiene mi madre (s.f.) [Música impresa]: Torrás, nº40. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 226). Madrid: CSIC.
- Tiene un perrito (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº28. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (pp. 212-213). Madrid: CSIC.
- Tienes unas enaguas (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº30. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (pp. 213-214). Madrid: CSIC.
- Tropecé en tus zapatos (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº10. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 202). Madrid: CSIC.
- Un cazador cazando (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº27. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 212). Madrid: CSIC.
- Un león mató a una leona... (recolección en 1953) [Música impresa]: Seguidillas, nº 139. En V. Mendoza (1956), *Panorama de la música tradicional de México* (p. 152). México: UNAM.

Valen más los refajos (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº8. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (pp. 201). Madrid: CSIC.

Veinticinco y un cero (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº26. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 211). Madrid: CSIC.

Voy a la reja (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº9. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (pp. 201-202). Madrid: CSIC.

Zapatitos de lona (s.f.) [Música impresa]: Seguidillas, nº3. En P. Echevarría (1951), *Cancionero musical popular manchego* (p. 198). Madrid: CSIC.

### **Siglo XXI**

Bamba (s.f.) [Música impresa]. En A. García de León (2009), *El Fandango* (p. 221). México: CONACULTA.

El cielito lindo (s.f.) [Música impresa]: Son huasteco. En R.E. González (2006), *La seguidilla folklórica de México* (p. 57). Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Morevallado Editores.

El pajarillo jilguero (s.f.) [Música impresa]: Chilena. En R.E. González (2006), *La seguidilla folklórica de México* (p. 63). Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Morevallado Editores.

El pájaro cu (s.f.) [Música impresa]: Son jarocho. En R.E. González (2006), *La seguidilla folklórica de México* (p. 59). Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Morevallado Editores.

La bamba (s.f.) [Música impresa]: Son jarocho. En R.E. González (2006), *La seguidilla folklórica de México* (p. 55). Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Morevallado Editores.



La peineta (s.f.) [Música impresa]: Son planeco. En R.E. González (2006), *La seguidilla folklórica de México* (p. 61). Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Morevallado Editores.

Las arenitas (s.f.) [Música impresa]. En R.E. González (2007), *Poesía y música de los géneros bailables de la Tierra Caliente de Michoacán* (p. 213). México: UNAM.

Si alguna vez (s.f.) [Música impresa]: Canción de Jalisco. En R.E. González (2006), *La seguidilla folklórica de México* (p. 65). Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Morevallado Editores.