

De la Petenera del Mochuelo a la de Chacón y la Niña de los Peines©

Guillermo Castro Buendía

Titulado Superior de Guitarra Clásica en el año 2001 por el Conservatorio Superior de Música de Murcia Manuel Massotti Littel

Profesor de Historia, Teoría, Transcripción, Estética, Sociología e Improvisación del Flamenco en el Conservatorio Superior de Música de Murcia Manuel Massotti Littel

Cursando estudios de Doctorado en la Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Murcia. Programa Arte, Mito e Historia, bienio 2007/2009.

INTRODUCCIÓN

Los distintos aspectos que voy a tratar con respecto a las peteneras comienzan con los numerosos datos históricos de los distintos autores que han dado referencias sobre ellos, continuaré explicando los motivos que me han llevado a elegir los distintos registros sonoros, los criterios de transcripción que he elegido y añadiré un pormenorizado análisis musicológico sobre la forma, ritmo y compás, melodía, armonía y coplas usadas en las diferentes estrofas de cada grabación.

Tras todo ello realizaré unas conclusiones finales una vez analizados todos los ejemplos que nos ayudarán a clasificarlos de una forma más correcta desde el punto de vista musical.

Las peteneras están documentadas anteriormente a las seguiriyas y soleares, aproximadamente a principios del siglo XIX, por lo que a priori sería un estilo anterior a la formación de posteriores cantes netamente flamencos. Nos encontraríamos en una época preflamenca. Aparecen junto a la Caña, al Polo y a la Serrana como cantes del repertorio de Silverio Franconetti, además de Rondeñas y Malagueñas.

Aparte de todo esto, hay que considerar que la transmisión oral y los cambios sociales del siglo XIX afectaron a la forma de interpretación de los estilos así como a su estética interpretativa musical, por lo que la aproximación musical a la interpretación de estos cantes más fiable es a partir de las grabaciones que se conservan o de transcripciones y partituras de la época, algunas de ellas muy posteriores al origen del estilo. Es muy difícil, si no imposible, saber si su transmisión ha sido del todo fiable o se encuentran ya muy transformados o evolucionados, ya que el flamenco posee las dos vertientes. Los cantaores aprendían los diferentes cantes de forma oral, por medio de la escucha y la posterior repetición. El lugar donde se exhibían las nuevas creaciones o variantes posteriores de estos estilos solía ser el café cantante, lugar de reunión de los artistas flamencos, donde se conocían y entraban en contacto con otros de diversas procedencias sobre todo a partir de 1880. La tradición oral supone una conservación de los estilos supeditada a la memoria, ya sea esta buena o mala. El recuerdo de las melodías por parte de los cantaores y cantaoras, que con el paso del tiempo pueden o no recordar y añadir nuevos giros melódicos y palabras en los versos de las coplas usadas, ha provocado una forzosa transformación, si bien siempre ha habido casos de cantaores que han sido capaces de transmitir sin apenas transformaciones los cantes que aprendieron hacía años, pongamos por ejemplo el caso de El Niño de Cabra. El carácter o estilo de interpretación de los cantes según la forma de entenderlo cada intérprete, supone también un factor a tener en cuenta, así como su localización en ciertos barrios o ciudades. Los soportes sonoros que sirvieron para registrar los cantes flamencos y su acompañamiento de guitarra son fundamentales para trazar una línea evolutiva de los mismos. Su unión con la guitarra, instrumento fundamental que le ha servido de soporte armónico y rítmico, y que según las épocas ha influido en mayor o menor medida en la estética de los cantes y en su evolución.

Los primeros registros sonoros datan aproximadamente de 1878 en soporte de cilindro de estaño. Los de cera, un sistema más perfeccionado de mayor calidad y durabilidad que los de estaño, se comercializaron a partir de 1889, un año después de que apareciese el gramófono. En el caso del flamenco es a partir de 1895 cuando se

realizan los primeros registros, primero en cilindro (hasta 1905) y posteriormente en disco plano en 1898. Es desde esa fecha cuando se puede seguir una línea evolutiva sin caer en suposiciones que no son de rigor musicológico, si bien también deben ser tenidos en cuenta como información útil los datos aportados por los intérpretes de la época, anécdotas, letras interpretadas, etc., debemos siempre contrastar esos datos con otros coetáneos que puedan aparecer en periódicos, programas de actuaciones, libros, fotografías, tratados musicales, partituras y otros, para evitar caer en suposiciones que han llenado la flamencología de incorrectas atribuciones y creaciones, milenarios orígenes y demás afirmaciones artificiosas que hoy circulan alrededor del nacimiento del género flamenco y su desarrollo. Sólo así se podrá trazar una línea evolutiva con rigor musicológico, de la que el flamenco aún se encuentra escaso y que es necesario realizar para comprender mejor los distintos estilos que lo configuran y que han ido surgiendo de forma progresiva. Actualmente existe una moderna flamencología con numerosos libros publicados, con nuevos datos y descubrimientos, pero éstos se centran muchas veces en letras de cantes, biografías, escuelas y los que entran en el terreno musical suelen presentar los datos de forma descriptiva, hablando de tonalidades, acordes, melodías, compás, sin soporte de partitura y a veces sin un criterio musical adecuado que avale sus afirmaciones. No olvidemos que muchos de esos libros son escritos por personas con escasa o nula formación musical.

Si somos capaces de explicar en términos musicales lo que define a cada estilo en lo que se refiere a melodías usadas, armonía de acompañamiento, compás, estructuras o forma de los cantes y letras usadas, podremos hacer una correcta clasificación de estilos sin basarnos en conjeturas, demostrando con la herramienta de la transcripción musical los caracteres que definen la música flamenca y cómo han ido evolucionando los cantes y su acompañamiento desde la aparición de los primeros registros sonoros hasta la actualidad.

De la misma forma, la racionalización de esa línea evolutiva nos llevará a establecer escuelas locales de estilos e intérpretes y a proponer una posible involución en el caso de que queramos establecer una teoría inversa sobre cómo serían anteriormente estilos que surgieron antes de que hubiese medios sonoros de grabación, siendo esto sólo una teoría.

Aún así, veremos como en este caso se puede trazar una línea evolutiva muy clara en este estilo hasta la configuración de la Petenera de la Niña de los Peines, quizás la variante más flamenca o jonda.

DATOS SOBRE LA PETENERA A TRAVÉS DE LA BIBLIOGRAFÍA

Aunque no es el objetivo de este trabajo ahondar en los orígenes del nombre o encontrar el primer dato escrito sobre él, creo importante incluir varias citas que puedan ayudarnos a encuadrar históricamente este estilo y comprender su evolución.

Según Blas Vega, posee un posible origen popular “cuyo ritmo ya encontramos en composiciones del siglo XVIII”¹. El profesor García Matos² encuentra ese ritmo en 35 tonadas de Extremadura, el catedrático de Etnomusicología del Conservatorio

¹ En el libro que acompaña a la Magna Antología del Cante Flamenco, Hispavox 1982.

² MATOS GARCÍA, Manuel: *Sobre el flamenco, estudios y notas*, Ed. Cinterco. 1987.

Superior de Música de Salamanca Miguel Manzano Alonso señala que viene de muy antiguo ese ritmo³, pero la petenera andaluza no es de mucho antes de mediados del XIX, Serafín Estébanez Calderón en la estampa titulada “*Asamblea general de los caballeros y damas de Triana*”⁴, las cita y las presenta como novedad, por lo que ya estarían algo aflamencadas, las define así: “Perteneras, como seguidillas que van por aire más vivo, con voz de melancolía inexplicable”. En 1881 Hugo Schuchardt habla de peteneras como cancioncillas no de cantaores sino de damas distinguidas al piano y cantantes en los entremeses de los teatros⁵. Demófilo apunta veintitrés letras de peteneras seleccionadas por él y apunta que la petenera adquirió mucha popularidad a mediados del XIX en Andalucía. En Sevilla concretamente a partir de 1879⁶. Rafael Marín⁷, dice que deriva del Paño Moruno, cante y toque antiquísimo, como el Punto de la Habana.

Han existido varias teorías sobre el origen del nombre, como que pudiera ser deformación de la palabra Paterna, que bautiza varios pueblos andaluces (Demófilo) y uno más cerca de Valencia. Otros dicen que la creó una mujer llamada la Petenera oriunda de Málaga, otros la sitúan en Cádiz, (creación personal de una Cantaora llamada la Petenera, oriunda de Paterna de la Rivera, Cádiz). Otros dicen que es oriunda de la Habana y otros que tienen reminiscencias judías.

Según Hipólito Rossy⁸ y Ángel Álvarez Caballero⁹, pudiera tener un origen muy antiguo pues los judíos sefarditas que emigraron de la península tras la expulsión, y que llegaron a los Balcanes, cantan peteneras de melodía popular como la nuestra y en español, luego tuvieron que conocerla antes de la expulsión de 1492. Siguiendo esta tesis, tendríamos que manejar el romance como vía de transmisión, escuchando el interpretado por José de los Reyes “El Negro” de El Puerto de Santa María, aprendido de niño de su padre, un gitano de Paterna de Rivera, y conocido como “Romance de la Monja”¹⁰ en el que se pueden apreciar claramente las características cadencias musicales de la petenera.

Para otros autores la petenera procede de una región de Guatemala llamada El Petén¹¹. Derivaría de un cantar triste y melancólico que los indios solían entonar y que fue introducido en España por el puerto de Cádiz, aflamencándose en nuestro país al contactar con los cantaores andaluces. El nombre Petenera procedería por tanto de “Petén”. El Petén es una región bastante amplia que comparte además de Guatemala, también Méjico, país donde se ha documentado la primera referencia sobre las Peteneras a principios del siglo XIX, concretamente en una actuación en el Teatro Coliseo de Méjico en que la petenera aparece como un baile.

³ Datos extraídos del libro *Una Historia del Flamenco* de José Manuel Gamboa, Ed. Espasa Calpe, 2005.

⁴ ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: *Escenas Andaluzas*, Facsímil de la edición de Madrid 1847, Ed. Guillermo Blázquez. Madrid 1983.

⁵ SCHUCHARDT, Hugo: *Die cantes flamencos*, Edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra, Michaela Wolf. Fundación Machado, Sevilla 1990.

⁶ MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, DVD ediciones 1998, 1ª ed. 1881.

⁷ MARÍN, Rafael: *Método de guitarra, Aires Andaluces*, Ed. 1902.

⁸ ROSSY, Hipólito: *teoría del cante jondo*, Credsa S.A., 1966.

⁹ ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel: *Historia del cante flamenco*, Alianza editorial, 1981.

¹⁰ Magna Antología del Cante Flamenco, Hispavox, 1982.

¹¹ GAMBOA. Op cit.

Otros estudiosos como Romualdo Molina y Miguel¹² Espín defienden que la Petenera es un palo de ida y vuelta. Una de las tantas tonadas o canciones populares peninsulares viajó a América con los conquistadores y una vez arraigada allí, concretamente en El Petén, entre Guatemala y México, impregnada de las influencias nativas y dotada del nuevo nombre de Petenera, en honor al lugar donde tuvo lugar esta transformación, regresa a España donde se aflamencan gradualmente en la época del café cantante y se incorpora a los cantos flamencos como un palo más.

La región del Petén se localiza entre la Península de Yucatán y el Norte de Guatemala, siendo considerada la cuna de la gran cultura Maya, donde en la actualidad se encuentran los grandes Centros Arqueológicos de esta cultura precolombina. Jugó un importante papel en las relaciones hispanoamericanas, pues era núcleo principal de conexión entre América –La Habana especialmente- y los puertos del sur de España: Sevilla, Cádiz y Málaga.

En México existe un género musical muy extendido en todo el territorio nacional con una importante variedad regional: el son. Se le llama son a gran diversidad de estilos de música y baile cultivado por la población indígena mestiza, cuyas raíces se encuentran en la música tradicional española que los conquistadores importaron al Nuevo Mundo. En la región occidental de México, en la zona de la Huasteca, florecen los sones huastecos o huapangos. Se interpretan en esta región dos tipos de sones: unos tocados en tonos mayores, de ritmo rápido y coplas alegres, y otros en tonos menores, tocados más lento y de contenido más melancólico, romántico y a veces trágico. Generalmente se bailan estos sones sobre un entablado de madera; la palabra huapango significa literalmente “tarima de madera”. Uno de estos sones es La Petenera mexicana, un ritmo de origen español, muy tradicional en México, cuyas coplas tratan sobre temas marinos, mujeres, amores y desamores, la soledad..., muy en consonancia con la nuestra flamenca¹³.

Jose Manuel Gamboa en su libro “*Flamenco de la A a la Z*”¹⁴, afirma que:

“...Ya en 1803 aparece en el repertorio azteca, y algunos sones de Veracruz llamados peteneras tienen idéntica rueda armónica en el acompañamiento y una tonada también muy emparentada en lo melódico...”.

Además de:

“Pero ha sido Faustino Núñez, quien ha localizado los datos más antiguos hasta ahora. Indagando en la prensa de Cádiz del siglo XIX ha encontrado datos de anuncios donde se canta y baila la “petenera nueva americana” en 1826, 1827 y 1829”¹⁵.

¹² “Flamenco de ida y vuelta”, pág. 109, Bienal de Arte Flamenco, Sevilla, 1992.

¹³ Datos extraídos de un artículo publicado en la revista “El Alcaucil” de Paterna (Cádiz) nº 44, por el Grupo de Investigación del Flamenco en Paterna. Premio Concurso de Exaltación de la Petenera o Investigación de su Cante, edición año 2007.

¹⁴ GAMBOA, Jose Manuel y NÚÑEZ Faustino: *De la A a la Z, Diccionario de términos del flamenco*. Ed. Espasa Calpe, 2007, p. 431.

¹⁵ GAMBOA, J.M: *Una Historia del Flamenco*, Ed. Espasa Calpe, 2005

Queda demostrado históricamente que las peteneras eran cante y baile interpretados en los comienzos del siglo XIX en los teatros de Cádiz, y que “su aflamencamiento” se produce en esta ciudad, tal como lo demuestra el flamencólogo Rondón Rodríguez diciéndonos que:

“... el jueves 5 de abril de 1827, en el número 10 de la calle Compañía (Cádiz) tiene lugar una fiesta pública con ambientación indudablemente flamenca en la que Lázaro Quintana – omnipresente cantaor en las primeras manifestaciones del Cádiz flamenco; natural de San Fernando – canta las Seguidillas de Pedro La-Cambra, el Sr. López baila el Zapateado y de nuevo el Sr. Quintana interpreta la petenera... en 1829 , ahora en el Teatro Principal gaditano se celebra un beneficio a favor del primer bolero Luís Alonso , donde aparecerá el Sr. Lázaro Quintana interpretando peteneras. No cabe duda de que asistimos a la aclimatación flamenca del estilo, a su toma de carta de naturaleza, cuando todavía su nombre estaba indisolublemente unido al adjetivo de su procedencia, y cuando aún faltaban algunos años para que Estébanez Calderón se refiriera a la petenera”¹⁶.

En cuanto a sus características musicales, su patrón rítmico (6/8+3/4) y armónico se encuentra en numerosas músicas folclóricas de América, el folklorista Francisco Rodríguez Marín dejó escrito en “ABC” (Sevilla, 1897) que:

“... Había en ellas en su acompañamiento algo del Punto de la Habana y no poco de la popular canción de El Paño moruno...”.

Tesis defendida como hemos visto también por Rafael Marín, por lo que podría haber viajado esta canción a América y una vez aclimatada allí, venir convertida en Petenera en un tiempo posterior, las similitudes musicales son evidentes. El guitarrista Julian Arcas, posee una pieza para guitarra titulada “*Fantasía sobre el Paño o sea Punto de la Habana*”, que avalaría esta idea de música popular exportada de la península que viene convertida en algo nuevo o diferente. Podría ser también este el antecedente de la guajira flamenca, como también afirman José Manuel Gamboa y Faustino Núñez.¹⁷

Hipólito Rossy nos da los siguientes datos sobre la petenera:

“la melodía métrica del canto ha servido de Patrón para el Vito (o al revés), aunque este se escriba en compás ternario sincopado y no alterno, este mismo ritmo ha servido como patrón rítmico para las guajiras, siguiirya gitana, liviana, serrana y ahora para al martinete y debla. Su ritmo es sabido que convivió con el de ciertas villanescas leonesas. Sus giros melódicos recuerdan algunos a las soleares, siguiiryas, caña, liviana y serrana”¹⁸.

En la revista *El folklore andaluz* se publica un artículo sin firmar donde se da la noticia de que recientemente se conoce otra tonada para las peteneras “siendo, con ésta,

¹⁶ RONDÓN, Juan en *Peteneras de tropicales gaditanías*, cfr. Ganada-Costa, 22 de marzo de 2004.

¹⁷ GAMBOA, Jose Manuel y NÚÑEZ Faustino: *De la A a la Z, Diccionario de términos del flamenco*. Ed. Espasa Calpe, 2007

¹⁸ Op.cit.

tres la que el pueblo modula”¹⁹, lo que daría a entender que hacia 1879 existirían tres melodías de peteneras más o menos populares o “popularizadas”.

A parte de todos estos datos, se conservan varias peteneras antiguas bastantes parecidas, que se han grabado en distintas partes de España.

En resumen, si la petenera llegó de América y se aclimató en España, vía Cádiz (ciudad que desde el siglo XVIII es puerto de entrada y salida para las compañías teatrales hacia el nuevo mundo), al popularizarse en ella por medio del teatro, los profesionales payos y gitanos que cantaban, tocaban y bailaban todo tipo de música que les era conocida y alternaban tanto en esta ciudad como en otras en espectáculos teatrales como tonadillas, comedias, sainetes, etc. irían imprimiéndole un nuevo sello que posteriormente se llamaría flamenco, con nuevas inflexiones y melismas en el cante y así se ha ido transmitiendo hasta la actualidad con sucesivas aportaciones y transformaciones. Y si antes de que se formase la petenera americana, llegó a América algún tipo de tonada popular llevada por los viajeros peninsulares que pudiese engendrarla posteriormente, bien podría ser el Paño Moruno o Murciano el antecedente musical más antiguo. La otra posibilidad es, retomando la tesis del posible origen sefardí, la petenera flamenca de Paterna de la Rivera, fundamentada en cualquier antiquísima tonada judía (o no), se expresaría musicalmente en un romance popular, para convertirse posteriormente en un cante flamenco en la zona de Cádiz.

No es descabellado el pensar que también pasara todo esto con otros cantes flamencos, ya que se ha transmitido un estilo de soleá llamada soleá petenera.

Volviendo al Paño Moruno, García Matos nos da más datos²⁰ sobre él relacionándolo con el *punto de la Habana* (entre otros que “es un *punto* auténtico en tonalidad *andaluza* en la región murciana” conocido con el nombre de *El Paño*), a partir de otros escritos como los de Julián Calvo²¹ en su cancionero, que lo relacionan con Murcia en el siglo XVII, Inzenga²² le supone del mismo siglo, José Verdú²³, afirma que “en principio del siglo XVIII fue muy popular”. Núñez Robres²⁴, lo sitúa también en Murcia, aunque también se han encontrado *puntos* en Andalucía (Pedrell) y Badajoz (Bonifacio Gil García²⁵)

Como conclusiones finales podríamos deducir que en este cante y en otros flamencos, la música popular ha sido una de las fuentes importante a la hora de la creación de cantes flamencos aunque no la única, no debemos olvidar otras influencias musicales como la música de la escuela bolera y la música culta o clásica²⁶.

¹⁹ Datos extraídos del libro *El flamenco en su Raíz* de Arcadio Larrea, Pgs. 231-2, Ed. Nacional, Madrid 1974.

²⁰ Op. Cit. pag 107

²¹ CALVO, Julián: *Alegrías y Tristezas de Murcia*, recogido en 1857 y publicado en 1877.

²² INZENGA, José: *Cantos y bailes populares de España, Murcia*, Madrid 1888.

²³ VERDÚ, José: *Colección de cantos populares de Murcia*, Madrid, 1905.

²⁴ NÚÑEZ ROBRES, Lázaro: *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn...*, 1867.

²⁵ GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero popular de Extremadura*, vol II, Badajoz, 1956.

²⁶ Uso este término más generalizado (utilizado para designar la música de tradición culta o académica, sin menospreciar por ello al flamenco, que también se enseña en ambientes cultos y académicos actualmente, la música por sí misma no es académica o culta, aunque sí quien la enseña) para así poder establecer una comparación entre mundos y ambientes distintos en cuanto a los criterios de interpretación de la música se refiere según su tradición y origen. El término “Música Clásica” se debería usar sólo para

Acercamiento a sus versiones flamencas

A mediados del siglo XIX la palabra *flamenco* aparece documentada por primera vez asociada a unos músicos gitanos y su música²⁷ y además surge el que la flamencología actual considera primer cantaor profesional, Silverio Franconetti. Diversos tratadistas han trazado varias vías de desarrollo y transmisión de las peteneras hasta la actualidad.

Blas Vega en su libro sobre Silverio²⁸ afirma que

“...debía de conocer a fondo el tema de la petenera, desde la *inimitable petenera* del gaditano Paco Fernández, al que contrató para la Fonda del Turco, en 1865, hasta la de Medina el Viejo, que pasó por su café. Y quién sabe si Silverio no aportó personalidad a ese cante”.

Partiendo de Silverio se podría trazar una línea evolutiva con los datos que nos proporciona Blas Vega en la *Magna Antología* (op.cit.) y José Manuel Gamboa en su libro *una Historia del Flamenco* (op. cit.) , que sería más o menos esta:

La petenera flamenca más antigua sería la de Medina el Viejo, José Rodríguez Concepción *Medina* (cantaor no gitano), que nació hacia 1860 del barrio de Santiago de Jerez, fue el primero que destacó cantándola. A fines del siglo XIX Medina el Viejo perfila y define la Petenera Flamenca, (que sacaría enriqueciendo algunos tercios de la popular) su estilo lo perfecciona su nieto el Niño Medina considerada ya petenera grande, de donde Chacón (según Blas Vega) sacaría la suya y luego la Niña de los Peines. Por lo tanto D. Antonio Chacón tomó la Petenera grande de Medina y la enriqueció melódicamente, aportando su propia personalidad. El Niño Medina transmitió la Petenera de su abuelo a otros artistas aparte de Chacón: a Pepe el de la Matrona y Arturo Pavón, que se la enseñaría a su hermana Pastora. A partir de ahí, Pastora Pavón dotaría a la Petenera de Medina de su propio estilo, redondeando el cante y popularizándola, convirtiéndose en la variante más interpretada (Gamboa considera artífice a la Niña de los Peines de la petenera grande o larga y no a Chacón).

José Manuel Gamboa en el mismo libro apunta más datos:

“Hasta principios del s. XX se interpretaba ligera, puesto que era baile, lo señala el maestro Otero²⁹ y el maestro Segura. La coreografiaron hacia 1887,

designar a la música que se comprende en el período artístico conocido como Neoclasicismo en la segunda mitad del siglo XIX. Debido a que aún no había habido un clasicismo musical, se usa el término “Música Clásica” para designar principalmente a la primera escuela musical de Viena donde brillaron entre otras las figuras de Haydn, Mozart y el primer Beethoven, desde aproximadamente 1750 a 1820. Si bien el término es aplicable a otros compositores contemporáneos a los anteriores que poseen un lenguaje musical similar o a posteriores que se ajusten al mismo estilo compositivo y también a la música de tradición culta como he explicado anteriormente aunque no se ajuste a esas fechas, por ello muchas veces está asociada la Música Clásica a la sonoridad de una orquesta sinfónica o a instrumentos pertenecientes a ella aunque muchas veces no tenga nada que ver en el estilo compositivo.

²⁷ SNEEUW, Arie C.: *El flamenco en el Madrid del XIX*, Virgilio Márquez Editor, Córdoba 1989.

²⁸ BLAS VEGA, José: *Silverio Rey de los Cantaores*, Ed. La Posada, publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1995.

²⁹ OTERO, José: *Tratado de Bailes*, Sevilla 1912. pg. 128 y ss. Edición facsímil, Asociación Manuel Pareja-Obregón 1987.

estableciendo un modelo, sobre tres coplas preceptivas, que se impuso por encima de todos los preexistentes. El Mochuelo graba acompañado por castañuelas esta modalidad de petenera”

Jorge Martín Salazar en su libro *Los Cantes Flamencos*³⁰ dice:

“La petenera de Chacón fue grabada por Enrique Morente, según Blas Vega, Chacón tenía la costumbre de interpretar dos peteneras cortas, también de Medina, como preparación a la petenera grande de éste. Tales peteneras cortas son también las interpretadas por Rafael Romero en la primera antología de Hispavox, aprendidas por este cantaor a través de Perico el del Lunar, último guitarrista que acompañó a Chacón, y las han seguido cantando, como preparación a la petenera grande, los cantaores posteriores a Chacón, como Pepe de la Matrona, Bernardo el de los Lobitos y Pericón de Cádiz. No obstante, Chacón no grabó su cante, por lo que las versiones llegadas hasta nosotros de la petenera grande a través de los discos de pizarra, son las interpretadas por Juan Brea, ya destacado como petenero por Demófilo, las del Niño de Medina y las de la Niña de los Peines.

“Además de las mencionadas modalidades de petenera, conocemos otras bastante ligeritas, grabadas por el Mochuelo, modalidad bastante parecida a la que Antonio de Canillas canta como de la Rubia, en una interpretación no demasiado afortunada”.

“Aparte de las peteneras flamencas, existen otras de carácter popular o folclórico, que todavía se escuchaban en los años cuarenta del siglo XX, cantadas a coro por las recolectoras de almendra de los pueblos serranos de la costa granadina durante su trabajo; cantos que ellas llamaban perteneras, el mismo nombre que daba El Solitario.”

Aparte de estas peteneras ya flamencas (la *grande* o *larga*), existen otras calificadas como petenera *antigua*, petenera *corta* o *chica*, y dentro de las soleares, la *Soleá Petenera*, que como hemos dicho hablaremos en el apartado de las soleares.

SOBRE LAS LETRAS DE PETENERAS

En general, sus estrofas se presentan en coplas de 4 versos octosílabos con rima asonante o consonante en los pares, que se convierten en 5 por medio de un añadido a modo de exclamación como “mare de mi corazón”, “soleá y más soleá”, “soleá tírate al mar”, “compañera de mis carnes”, también las hay de 5 versos que se convierten en 6 debido a esas exclamaciones añadidas. Sobre el uso y transformación de la copla por medio de los cantaores y cantaoras, haré un estudio más profundo en cada transcripción

³⁰ MARTÍN SALAZAR, Jorge: *Los Cantes Flamencos* Ed. Diputación Provincial del Granada, 1991.

Su estructuración en tercios

Lo normal es que las peteneras cortas tengan 7 tercios, aunque Pepe de la Matrona las hace de 9 y 8 según repita más o menos ciertas frases musicales, y a compás de amalgama $6/8+3/4$. Sin embargo, en la petenera de la Niña de los Peines y de Chacón, se observa el uso de la quintilla y ritmo libre, salvo a partir del 7º compás que se torna de amalgama: $6/8$ y $3/4$, teniendo 9 tercios. No consideramos el ay un tercio, (en el caso de que sí lo hagamos pasarían a tener 10). También profundizaremos posteriormente en este punto en cada transcripción.

LA TRANSCRIPCIÓN DE LA MÚSICA FLAMENCA

Criterios de transcripción

Siendo el *cante*³¹ flamenco, ya sea interpretado con o sin guitarra, una música con una estructura y sistema musical concreto, he elegido como modelo de transcripción una partitura de doble pentagrama, a modo de melodía acompañada para los cantes interpretados con acompañamiento de guitarra como es el caso de las peteneras.

El interés primordial ha sido presentar de la forma más clara las melodías del cante, que he estructurado en grandes frases interpretativas numeradas, en el argot flamenco *tercios*³², frases que en algunos casos pueden subdividirse en frases más pequeñas y éstas, a su vez, en semifrases, originando en algunos casos posibles dudas sobre la numeración en tercios de los cantes, pues según las distintas variantes conservadas en la discografía flamenca es frecuente que un mismo cante interpretado por distintos intérpretes y frecuentemente ese mismo cante registrado varias veces por el mismo cantaor o cantaora se presente de diferente forma interpretativa, lo que dificulta la comprensión real de su estructura. Aunque si bien es cierto que, a grandes rasgos, las diferencias no son muy importantes pues generalmente se limitan a repetir semifrases (la inmediatamente cantada), antes de entrar al siguiente tercio, o a *ligar*³³ las frases, lo que provoca una sensación de falta de reposo en el lugar donde debería haber una respiración, hecho éste que define algunas variantes en determinados estilos como fandangos y sus derivados. En aquellos cantes en los que se percibe un claro ritmo, es decir, que las notas de cante están claramente definidas según un compás concreto, he presentado la transcripción con notación mensural, según se interpreta. Sin embargo, aquellos estilos donde no está tan claro su ritmo interpretativo y donde la medida no es uniforme en su mayoría (debido a que poseen libertad rítmica, hecho que es una característica en gran número de ellos), sólo presento las alturas de las notas con una cabeza negra sin plica. En los lugares donde la melodía se mantiene durante más tiempo o donde hay reposos interpretativos (caídas importantes), utilizo la cabeza de nota blanca sin plica, en algunos casos ligadas, cuando su duración lo requiere. La situación en el compás de estas notas sin plica está hecha conforme al lugar donde el intérprete la

³¹ Uso coloquial en el mundo flamenco para nombrar los cantos típicos de este arte musical.

³² Palabra usada en el argot flamenco, que designa la unión de música y texto creándose frases con sentido musical independiente, que posibilita la estructuración de la música y las estrofas en partes definidas (definición del autor). Para más información sobre definiciones de terminología en el flamenco ver *Flamenco de la A a la Z, diccionario de términos del flamenco*, José Manuel Gamboa y Faustino Núñez, Ed. Espasa Calpe, Madrid 2007, p. 553.

³³ En el lenguaje flamenco unir un tercio con el siguiente sin respirar, hecho que provoca la sensación de ausencia de pausa. Musicalmente origina la escucha de un tercio en lugar de dos.

hace respecto a la continuidad horizontal de la música y al acompañamiento de guitarra, es decir, que la separación entre ellas obedece a la realidad interpretativa. Cuando aparecen las notas más juntas es porque se suceden con mayor velocidad y cuando están más separadas es por que poseen mayor duración. Si bien el cante flamenco ha podido heredar el uso de notas inferiores al semitono debido a músicas anteriores que lo practicaban, hecho aún no demostrado aunque posible; ya que se realiza un acompañamiento con un instrumento temperado como es la guitarra, que posee un sistema tonal de armonización; considero que no es importante este hecho a nivel de análisis musical en conjunto, por lo que he prescindido de incluir cuartos de tono y algunas posibles desafinaciones en las alturas de la voz. Sí he indicado algún glissando interpretativo cuando es muy evidente, por ejemplo en los finales de algunas frases de los estilos de Cantes de Levante, Malagueñas y Cantes de las Minas.

La armonía de la guitarra está transcrita en su tono de referencia aunque lleve cejilla, es decir, si el tono de referencia es La, y lleva indicado C.II el tono real sería Si, ya que cada traste de la guitarra supone un semitono ascendente, por lo tanto será el lector el que deba transportar la melodía y acompañamiento en el caso de que desee acercarse a la altura real del interpretación; por ejemplo si desea interpretar esa música en otro instrumento mientras reproduce la grabación

El ritmo de la guitarra no está indicado con total exactitud aunque sí su compás, pues lo que realmente interesa en este trabajo es el análisis de la unión de voz y guitarra y cómo se armonizan estos cantes creándose una tonalidad concreta que llamaré "*Tonalidad flamenca*"³⁴, definiéndose así unas pautas interpretativas que nos ayudará a clasificarlos por estilos o "*palos*", en el lenguaje flamenco, y después en familias de estilos con aquellos que compartan similitudes musicales muy evidentes. El ritmo de la guitarra se halla así sugerido, dentro de lo que se considera su "*compás flamenco*"³⁵, tal y como lo interpretan los diferentes guitarristas, indicando además su armonía en cifrado americano. Con posterioridad, el análisis de las funciones de los acordes en la globalidad de la transcripción y de las melodías del cante, estructura y forma, nos servirá para establecer unas conclusiones sobre la posibilidad de adoptar o no, un sistema de análisis funcional diferente al clásico (basado en la tonalidad mayor y menor) en algunos cantes, aunque estos puedan ser explicados con la teoría de la armonía tonal clásica. He tenido en cuenta a la hora de elegir un compás concreto de transcripción, el supuesto origen de los estilos según el folclore anterior del que han bebido. En algunos ejemplos he creído interesante mostrar con exactitud el ritmo y melodía de la guitarra por su importancia en la definición del estilo o por otras consideraciones musicales; así como una línea melódica realizada en el registro grave o agudo de la guitarra mientras se mantiene una armonía principal.

En la medida de lo posible he intentado presentar las transcripciones de forma que se vea clara la estructura completa del cante, esto ayudará a comprender que realmente existe una forma musical en todos los estilos, sin embargo en la escucha musical la percepción de la forma muchas veces pasa desapercibida, pareciéndonos que los cantes flamencos no poseen forma y/o lo que es peor que se improvisan las melodías

³⁴ Definición que usaré para explicar las características armónicas, rítmicas, melódicas y formales de los diferentes cantes o estilos

³⁵ Forma de medir el tiempo de los diferentes estilos, ya sean binarios, ternarios, cuaternarios, de amalgama o alternos. Estos compases flamencos van unidos a ciertas estructuras armónicas concretas según los estilos, por lo que se puede hablar también de compás flamenco rítmico-armónico.

o que salen “de dentro”, como muchos cantaores o aficionados afirman y pregonan continuamente. Procuero que cada copla que se canta, aparezca en una sola página sin que sea necesario pasar a la siguiente para ver la continuidad de la misma, a veces es posible incluir dos letras debido a que hay suficiente espacio en una sola página. La misma premisa he seguido con los tercios o frases musicales, intentando que aparezcan en la misma línea del sistema, aunque en ocasiones debido a que ciertos cantes poseen un elevado número de notas no ha sido posible, opto por dividir la frase musical en un lugar de semicadencia, pausa o reposo dentro de la misma. Los tercios se hallan numerados con cifras siempre en la terminación de los mismos.

Todas las conclusiones a nivel musical están sacadas con posterioridad, tras un minucioso análisis de la transcripción, que se ajusta con la máxima exactitud a la realidad musical interpretativa según la grabación. Sólo así es posible llegar a comprender la verdadera realidad de la interpretación del cante flamenco sin basarse en opiniones sin fundamento o criterio musicológico, opiniones muchas de ellas realizadas por personas sin formación musical, a veces los propios intérpretes, que sin tener conocimientos musicales suficientes explican el hecho musical flamenco, según ellos lo entienden. Los propios criterios de transcripción de los estilos también están condicionados por la generalidad interpretativa encontrada en las grabaciones, es decir tras la realización de varias transcripciones de un mismo estilo, se llega a la conclusión de cuál es el patrón general usado o compás flamenco que mejor se puede aproximar, revisando entonces todas las transcripciones y ajustándolas a ese compás concreto, realizando de nuevo otra evaluación del mismo. Por lo tanto, cada estilo posee una melodía, armonía, métrica, ritmo, compás flamenco y forma determinada que lo define y que nos sirve para poder agruparlos en familias según su similitud musical. En este caso, nos vamos a centrar sólo en los diversos estilos de peteneras.

Aparte de todos estos criterios musicológicos, en las transcripciones también presento la letra que se canta, de dos maneras: en la línea melódica del cante, sitúo la pronunciación que se hace de la letra o copla interpretada sin corregir las posibles deformaciones u olvidos que conlleva la práctica del cante flamenco, hecho patente en muchos cantaores; y fuera del pentagrama inserto la copla completa para el estudio posterior de las letras que se interpretan en el flamenco; aspecto que considero importante ya que su análisis (me refiero a su métrica, estructura, rima, transformaciones, etc.) puede ayudar a clarificar posibles orígenes o influencias de cantes anteriores y transmisiones de estilos, si bien no siempre es determinante, pues las letras en el flamenco se prestan muchas veces de unos cantes a otros, por lo que no determinan la evolución musical de los mismos. Es un punto a tener en cuenta.

Otros datos interesantes que he decidido incluir es el año de grabación, número de registro en el caso de los discos de 78 r.p.m. y casa discográfica; datos todos ellos que ayudarán a otros posible investigadores que usen este estudio en un futuro, ya que no es muy frecuente encontrarlos en la mayoría de las publicaciones. En algunos casos el año de grabación puede no ser el correcto, sobre todo en los registros de cilindros y discos de 78 r.p.m., debido a que hay pocas fuentes fiables en este aspecto de momento, hoy en día sólo hay un libro que, aunque bastante completo, es insuficiente para abarcar toda la discografía antigua, me refiero al libro de Antonio Hita Maldonado “*El flamenco en la discografía antigua*”³⁶, (esperemos que este panorama cambie en relativamente en

³⁶ Colección de Bolsillo nº 159, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla 2002.

poco tiempo, me consta que Carlos Martín, uno de los mayores coleccionistas de cilindros, discos de 78 r.p.m. y catálogos de flamenco, está en ello). En otros casos se desconoce el año de grabación o me ha sido imposible localizar el año exacto por lo que incluyo el dato entre interrogaciones. También el guitarrista acompañante es un dato muy importante, en los cantes en los que no he podido descubrirlo no lo menciono o lo pongo entre interrogaciones si tengo algún indicio del posible guitarrista.

El título del cante va acompañado de la letra con la que fue publicado, he intentado siempre usar el rótulo original, aunque hoy en día se usen otros nombres para nombrar a esos estilos, es importante saber el porqué de esa nomenclatura anterior y su posible error o cambio posterior, más datos que nos ayudarán a entender más y mejor la evolución del flamenco. Cuando no he podido comprobar el título original o creo oportuno hacer alguna aclaración sobre él, lo indico expresamente al pie de la primera página.

A quién van dirigidas estas transcripciones

Los criterios que he elegido para la presentación de los cantes flamencos a modo de partitura “clásica”³⁷, están pensados para que tanto el estudioso que busca el máximo de información de datos que rodean a ese cante o el que se interesa sólo por su estudio musical, posean una visión lo más completa y clara de los mismos, hecho este que no tiene por qué implicar complejidad en ello. Así mismo será muy útil también para los posibles cantaores y cantaoras que sepan leer la notación musical y deseen aprender los cantes usando esta vía y no sólo la transmisión oral o las grabaciones, aprendiendo “de oído” como vulgarmente se dice. A su vez será una herramienta muy útil para los guitarristas que quieran aprender el acompañamiento rítmico y armonías que usan las diferentes variantes de los cantes flamencos, pudiendo seguir las inflexiones de la voz junto con la armonía adecuada a cada estilo

Presentación de las transcripciones

Al llevar un acompañamiento rítmico tan definido en la guitarra y ser éste uno de los elementos definitorios del carácter musical del flamenco, he tomado como criterio principal el compás de amalgama 6/8+3/4 que es el que representa a este estilo, si bien las versiones más evolucionadas presentan libertad de compás. Los registros más antiguos claramente presentan melodías rítmicas asociadas al acompañamiento guitarrístico, a medida que evoluciona el estilo se va haciendo cada vez más libre por lo que en esos casos elijo una transcripción sin compás (o compás libre) en la guitarra, a parte de no definir el ritmo exacto en la voz, pues este se hace libre también.

La tonalidad general es el modo de la menor con semicadencias en el V Mayor con función de dominante a modo de semicadencia y como cadencia final, también llamada cadencia frigia o andaluza. Veremos como a lo largo del tiempo se ha ido acentuando cada vez más la cadencia frigia o andaluza, perdiéndose la sensación de estar en un modo menor, lo que nos podría hacer plantearnos una nuevo análisis armónico, tonalidad que yo denominaré “modo frigio flamenco”, por ser usada de forma característica en este género musical, y estar asociada a él (flamenco) Otro de los giros típicos o semicadencias es el paso por la tonalidad relativa Mayor (Do).

³⁷ Me refiero a la presentación que se usa en el mundo académico para las partituras musicales.

SELECCIÓN DE GRABACIONES

El criterio que he usado a la hora de elegir las grabaciones que luego he transcrito ha partido de una primera escucha del material existente en la discografía flamenca desde la aparición de los primeros registros en cilindro hasta la actualidad. Posteriormente, y teniendo en cuenta la importancia de ciertos cantaores y cantaoras como primeras figuras en la historia del flamenco y como transmisores de los estilos, he elegido las que considero más interesantes desde el punto de vista evolutivo. Por ello he procurado incluir todas las variantes melódicas y/o armónicas, estructurales, etc. que suponen diferencias entre unas grabaciones y otras y ordenarlas según pudiese ser su estado de evolución de menor a mayor transformación; que no siempre coincide con la mayor antigüedad de los registros, pues siempre hay distintas vías de transmisión y a su vez, cantaores y cantaoras que imprimen una mayor personalidad a su interpretación, variando en mayor medida el patrón anterior heredado de otros profesionales coetáneos.

Para mayor comodidad a la hora de comparar unos cantes con otros, he incluido en el título la primera frase de las restantes letras que aparecen en la grabación, aunque originalmente no salieran en la etiqueta. Los registros elegidos son los siguientes:

1. **La Rubia** -Peteneras- “Por mi mare te juré”, guitarra Joaquín hijo del Ciego, 1903. Letras: *Por mi mare te juré...Te quiero más que a mi mare...*
2. **El Mochuelo** -Peteneras- “Niño que encuero y descalzo”, ¿guitarrista?, ¿1907?, Letras: *“Me acuerdo de ti más veces...Tiene el corazón más negro...Niño que encuero y descalzo...”*
3. **Juan Breva** -Peteneras- “Niño que duermes tranquilo”, Guitarra Ramón Montoya, 1911, Gramófono AE 748, (78 r.p.m.). Letras: *“Niño que duermes tranquilo...Ni durmiendo puedes tu tener...”*
4. **Rafael Romero** -Petenera corta- “Ven acá remediaora”, guitarra Perico el del Lunar, 1954 Hispavox. Letras: *“Ven acá remediaora...Dónde vas bella judía...Al pie de un árbol sin fruto...”*
5. **Pepe el de la Matrona** -Petenera de Medina el Viejo- “Al pie de un pocito seco”, guitarra Félix de Utrera, 1969, Hispavox. Letras: *“Compañera de mi alma...Al pie de un pocito seco...Tu misionero de Dios...”*
6. **Enrique Morente** -Petenera de Chacón- “Yo he visto a un Niño llorar”, guitarra Pepe Habichuela, 1977 Hispavox. Letras: *“Ven acá remediaora...Yo he visto a un niño llorar...”*
7. **Niña de los Peines** -Petenera nº 1- “Yo no creía en mi mare”, Guitarra Ramón Montoya, 1910, Zonophone X-5-53019. Letras: *“Yo no creía en mi mare...Niños que encuero y descalzo...”*
8. **José Menese** -Petenera- “Sentenciao estoy a muerte”, guitarra José Antonio Rodríguez, 1992, en la película Flamenco de Carlos Saura. Letras: *“Sentenciao estoy a muerte...Firme yo como la piera...”*

Peteneras

"Por mi mare te juré"

1903

La Rubia
Guit. J. Hijo del Ciego

C.IX la menor (Mi frigio flamenco)

Introducción

Voz

Guitarra

lam Mi lam Mi lam Mi

Copla 1

7

1 rubato

2 a tempo

3

al go im po si ble yo pa so o a a a algo im po si ble yo pa so o due ño

lam, Mi lam Sol Fa Mi lam Mi lam

13

3 2 4 5 6

vi i vo en ol vi dar te e for ni fa ar la pa ti i ne ne de mi co ra zón

Sol Fa Mi Do Sol Do Sol

19

7 8 9

ten go lle gar a par ti i que pre fie ro de e jar de a mar te e sar un po si ble lo va llo o sue ño

lam Mi lam Fa Mi lam Mi lam

25

10 Ritornelo

vi vo eno ol vi darte

Sol Fa Mi lam Mi lam Mi lam

*Algo imposible yo paso
dueño vivo en olvidarte
tengo que dar a partir
(nene de mi corazón)
prefiero dejar de amarte*

2

31

Sol Fa Mi lam Mi lam lam Mi lam

Copla 2

37

por mi ma dre te ju ré e querer te co mo anin gu no o por mi ma dre te ju ré e querer

Sol Fa Mi lam Fa Mi lam Mi lam

43

te co mo anin gu no o como anin gu no te quiero o ni ño de mi co ra zo o

Sol Fa Mi Do Sol Do Fa Mi

49

como anin gu no te quie ro o por mi ma re e te lo ju uro o por mi ma re te ju re e querer

lam Mi lam Sol Fa Mi lam Mi lam

55

te e co mo a nin gu no

Fa Mi Fa Mi lam lam Mi lam

Ritornelo

61

Sol Fa Mi lam Mi lam Sol Fa Mi

*Por mi mare te juré
 quererte como a ninguno
 como a ninguno te quiero
 (niño de mi corazón)
 por mi mare te lo juro*

67 Copla 3 1

te quie ro más que a mi ma re e

lam Mi lam lam Mi lam Mi lam

73 2 3 4

a a te quie ro más que a mi ma re e que cas ti i go es to y lle van do o

Sol Fa Mi lam Mi lam Sol Fa Mi

79 5 6 7

mi ma re me dí o la vi da a ni ño de mi co ra zón mi ma re me dí o la vi da a y tu

Do Sol Do Sol lam Mi lam

85 8 9 10

me la a es tás qui tan do o te quie ro más que a mi ma re e que cas ti go es to y lle van do

lam Mi lam Mi lam Sol Fa Mi

91

lam Sol Fa Mi

*Te quiero más que a mi mare
que castigo estoy llevando
mi mare me dí o la vida
(niño de mi corazón)
y tu me la estás quitando*

Audición 1: La Rubia -Peteneras- "*Por mi mare te juré*", guitarra Joaquín hijo del Ciego, 1903. Letras: *Por mi mare te juré... Te quiero más que a mi mare...*"

ANÁLISIS

Forma

El cante está estructurado en tres estrofas, musicalmente la primera igual a la tercera, con lo que se podría establecer una forma ABA. Viene precedido de una introducción de guitarra que servirá de ritornelo instrumental entre estrofa y estrofa y se usará también para finalizar. También hay que señalar que los dos primeros tercios funcionan a modo de salida o introducción de la copla, como hacen por ejemplo las sevillanas y las seguidillas, momento en el que se incorporan las castañuelas, continuando luego todo seguido.

Ritmo y Compás

La guitarra marca un ritmo basado en el compás de $6/8+3/4$, sobre el que se ajusta el cante, que también utiliza este patrón rítmico. Aunque en algunos momentos como en los ritornelos entre copla y copla recuerda al fandango en $3/4$ pues desplaza el cambio armónico al segundo tiempo del compás, esto también ocurre en el final de la tercera letra.

Melodía

Las dos diferentes melodías que forman este cante estructurado en tres estrofas, están claramente en lam. Posee diez frases musicales o tercios que se estructuran cada uno de ellos en un compás de $6/8+3/4$. Presenta un giro que es característico de la petenera al comenzar el tercio 5, a do (también común a otros estilos como soleares, fandangos, bulerías, etc), así como el final del tercio 10 sobre la fundamental del V grado, elemento característico de los finales de estos cantes.

En la primera y tercera copla, en el tercio 2, uno de los versos es sustituido por un ay y la melodía que se debería de cantar en ese lugar, que debiera ser igual a la del tercio 4, incorpora una subida melódica, elemento este que más adelante será seña de identidad de la petenera grande, que aquí observamos aún de forma muy elemental y poco desarrollada

Sin embargo, la melodía de la segunda letra no posee la sustitución del segundo verso y se presenta sin transformación melódica, lo que indica que podría ser esta una petenera anterior, menos aflamencada musicalmente.

Tonalidad y armonía

El acompañamiento armónico de la guitarra usa claramente el modo de la menor, con cejilla IX (tonalidad real $fa\#m$), afirmándose la tonalidad por medio de la cadencia perfecta menor: Im-VM-Im, al que le sucede en el siguiente compás la semicadencia sobre la dominante pasando por los grados VII-VI-VM, también llamada cadencia andaluza o cadencia frigia, formándose estructuras rítmico-armónicas de dos compases:

tercios 1-2, 3-4, 7-8 y 9-10; también es evidente el paso por el relativo mayor, Do y su dominante secundaria (Sol), en los tercios 5-6, típico en la petenera.

Estrofas

Las estrofas son cuartetos octosílabos con rima consonante en los pares, en la primera y tercera y asonante en la segunda. Llevan añadidas las expresiones “*nene o niño de mi corazón*” lo que la elevan a cinco versos que por medio de las repeticiones terminan convirtiéndose en diez versos musicales necesarios para esta modalidad de petenera.

Consideraciones

Probablemente sea este el patrón que comenta José Manuel Gamboa (op.cit) en el que se estructura la petenera en tres letras para el baile en 1887 por el maestro Otero y el maestro Segura, pues además se oye al Mochuelo en la grabación exclamar ¡así se baila!, al finalizar la segunda letra, lo cual indicaría que a la vez que se cantaba habría alguien bailando. La rubia como es sabido fue seguidora de los cantes del Mochuelo además de su amante, muchas de sus grabaciones coinciden con las de él, e incluso realizaron algunas a dúo.

Podría ser este modelo de petenera estructurado en tres partes el patrón melódico de el que saldrían posteriormente otras peteneras, que se fueron aflamencando poco a poco.

Otra grabación muy en esta línea de La Rubia es la que registró en cilindro El Mochuelo, con el título “*De noche me salgo al campo*” con la guitarra de Joaquín el Hijo del Ciego y acompañamiento de castañuelas, que aunque melódicamente presenta diferencias respecto a la versión de la Rubia, no son tan evidentes como en la siguiente grabación elegida, en la que el Mochuelo ya presenta alguna variación a tener en cuenta.

Peteneras

"Niño que encuero y descalzo"

El Mochuelo

¿1907?

C.I la menor (Mi frigio flamenco)

Introducción

Voz

Guitarra

8 **Salida** tiempo no muy riguroso (rubato)

16 **Copla 1**

22

29

35

Me acuerdo de ti más veces que hojitas tiene un manzano
 que peras tiene un peral
 (alma mía y de los dos)
 que avellanas un avellano

39 ritornelo instrumental Copla 2

3 veces tie e ne el co ra zón más ne gro o que el cuer

lam Mi lam Sol Fa Mi lam Mi lam

45

(1) 2 3 4

po tie ne las plu ma a ti e ne el co ra zón más ne gro que el cuer po tien ne las plu ma a

Sol Fa Mi lam Mi lam Sol Fa Mi

51

5 6 7

que a un hi jo de tus en tra ña a so le á y no pue do ma a que a un hi jo de tus en tra ña a fuis te y

Do Sol7 Do Sol lam lam Mi lam (si) (do)

57

(4) 8 9 (5) 10

lo cha as te a la cu na a tie ne el co ra zón más ne gro o que el cuer vo tie ne las plu mas

rem Fa Mi lam Sol7 Do (sila) (silasol) (lasolfa) Mi lam

63 ritornelo instrumental

2 veces

lam Mi lam Sol Fa Mi

*Tienes el corazón más negro
que el cuervo tiene las plumas
que a un hijo de tus entrañas
(soleá y no puedo más)
lo echaste de la cuna*

Copla 3

tiempo libre

67 *ni ño que en cu e ro y des cal zo o a a a a a a a a a a y*
 (la) (si) (do) (re) (mi) (fa) Mi lam Mi

¿(1)? ¿2?

recuperación paulatina del tiempo

a tiempo

74 *ni ño que encue ro y des cal zo o va llo ra an do o por la ca a lle ve en a ca y llo o ra co on mi go*
 lam Sol Fa Mi Do Sol Do

3 (2) 4 5

80 *ar ma mí ay de do lo o o ve en a ca y llo ra con mi go o que tan po co te en go ma dre*
 Do Sol7 lam lam Mi lam (si) (do) rem Fa Mi

(3) 6 7 (4) 8

86 *que tan po co ten go ma dre e que la pe er di de e de ni ño*
 lam Sol7 Do (si) (la) (si) (do) (re) (mi) (fa) Mi lam

9 (5) 10

*Niño que encue ro y descalzo
 vas llo rando por la calle
 ven acá y llo ra con mi go
 [arma mía de dolor]
 que tan po co ten go madre
 que la pe rdi desde ni ño*

Audición 2: El Mochuelo -Peteneras- “Niño que encuero y descalzo”, ¿guitarrista?, ¿1907?, Letras: “Me acuerdo de ti más veces...Tienes el corazón más negro...Niño que encuero y descalzo...”

ANÁLISIS

Forma

El cante está estructurado en tres estrofas, melódicamente distintas aunque la primera vendría a ser igual a la tercera desde el tercio 4, por lo que sería como una pequeña variación, se podría establecer entonces una forma ABA'. Viene precedido de una introducción de guitarra que servirá de ritornelo instrumental entre estrofa y estrofa. Como hecho destacable en esta versión, posee el cante un temple o salida en la voz antes de comenzar la primera copla, lo que sería una novedad en este estilo y un signo de aflamencamiento. También hay que señalar que los dos primeros versos de la estrofa, forman dos tercios a modo de salida o introducción de la copla, como hacen por ejemplo las sevillanas y las seguidillas, continuando luego todo seguido. En este caso no aparecen las castañuelas como ocurría en la versión de La Rubia.

Ritmo y Compás

La guitarra marca un ritmo basado en el compás de $6/8+3/4$, sobre el que se ajusta el cante, que también utiliza este patrón rítmico. Se observa en el temple o salida y al comienzo de la tercera copla una libertad rítmica en la interpretación del tiempo, tanto de la guitarra como del cante, para recuperar posteriormente el tiempo inicial, lo que indica un inicio de aflamencamiento del estilo, que se irá acentuando en posteriores versiones.

Melodía

Las tres diferentes melodías que forman este cante estructurado en tres estrofas, están claramente en la menor si bien reposan bastante en la quinta de la fundamental (mi), sobre todo en los primeros tercios y en el último. Posee diez frases musicales o tercios que se estructuran cada uno de ellos en un compás de $6/8+3/4$. Es importante señalar la forma de unir o *ligar* los tercios en la interpretación del El Mochuelo, que nada más terminar la melodía de los tercios impares, inmediatamente enlaza con la siguiente sin haber pausa o respiración, lo que provoca una sensación en el oyente de una sola frase musical en lugar de dos, por ello he incluido una numeración alternativa entre paréntesis de 5 tercios. Como en el ejemplo anterior, presenta un giro que es característico de la petenera al comenzar el tercio 5, a do (también común a otros estilos como soleares, fandangos, bulerías, etc.), así como el final del tercio 10 sobre la fundamental del V grado, elemento característico de los finales de estos cantos.

Las dos primeras coplas son melódicamente distintas, aunque están construidas de la misma forma poseen 10 tercios.

En la tercera copla, en el tercio 2, uno de los versos es sustituido por un ay y la melodía que se debería de cantar en ese lugar, que debiera ser igual a la del tercio 4, incorpora una subida melódica, elemento éste que más adelante será seña de identidad de la petenera grande, que aquí observamos más desarrollado que en la versión anterior,

pero al que aún le falta un desarrollo posterior más flamenco. También es interesante señalar como el tercio 3, no repite la melodía del primer tercio, realiza un descenso desde la nota en la que había terminado el ay, hasta concluir con un final similar al del tercio 1, esta costumbre se podrá apreciar en versiones posteriores más flamencas que además realizan ligada al ay anterior, como la versión de la Niña de los Peines.

Tonalidad y armonía

El acompañamiento armónico de la guitarra usa claramente el modo de la menor, con cejilla I (tonalidad real la#m), afirmándose la tonalidad por medio de la cadencia perfecta menor Im-VM-Im, al que le sucede en el siguiente compás la semicadencia sobre la dominante pasando por los grados VII-VI-VM, también llamada cadencia andaluza o cadencia frigia, formándose estructuras rítmico-armónicas de dos compases: tercios 1-2, 3-4, 7-8 y 9-10; también es evidente el paso por el relativo mayor, Do y su dominante secundaria (Sol), en los tercios 5-6, típico en la petenera. En esta versión, el guitarrista no concluye el tercio 10 en la dominante en ninguna de las tres coplas, tras oírse el acorde de dominante de lam, realiza el acorde de tónica, lo que supone una diferencia importante con respecto a otras versiones.

Estrofas

Las estrofas son cuartetos octosílabos con rima consonante en los pares, en la primera y asonante en la segunda, la tercera posee cinco versos octosílabos, salvo el último (podría ser una variación del verso original *que la perdí cuando niño*, ya que así la canta la Niña de los Peines), con rima asonante en los impares y en los pares. Llevan añadidas las expresiones “*alma mía y de los dos*”, “*Soleá y no puedo más*” y “*madre mía que dolor*” lo que las elevan a cinco y seis versos, que por medio de las repeticiones terminan convirtiéndose en diez versos musicales necesarios para esta modalidad de petenera. Las peteneras grandes o largas suelen hacerse con coplas de 5 o 6 versos, por lo que estas letras serían posteriores.

Consideraciones

Las versiones que realiza El Mochuelo en esta grabación se pueden considerar musicalmente más flamencas, por lo que serían posteriores desde el punto de vista evolutivo. Desde el tratamiento del cante en el temple o salida de la voz, la libertad en el tiempo debido a que la exigencia de la interpretación así lo requiere en algunos momentos, hasta el alargamiento del ay en la tercera copla, muestra signos evidentes de aflamencamiento. Se han eliminado las castañuelas, típicas en versiones anteriores en cilindro y asociadas al baile y el protagonismo de la voz se va haciendo cada vez más evidente.

Peteneras

"Niño que duermes tranquilo"

1911 Gramofono AE 748 (78 r.p.m.)

Juan Breva
Guit. Ramón Montoya

C. IV Mi frigio flamenco (la menor)

28'' Introducción Salida

Voz

Guitarra

7 Copla 1 (medida no rigurosa) 1

Voz

Guitarra

13 2 3 4

Voz

Guitarra

19 5 6 7

Voz

Guitarra

25 8 9 10

Voz

Guitarra

31 Ritornelo instrumental

Guitarra

*Niño que duermes tranquilo
en tu cama de delicias
pide a Dios que no te falten
(nene de mi corazón)
de tu padre las caricias*

Guillermo Castro Buendía 2009

2

35 **Salida**

ya ya a a a a a y u

lam Mi7 lam Fa Mi Fa Mi

41 **Copla2** *medida no rigurosa* 1

ni ur mien do pues tu te ne e u

lam Mi7 lam Fa Mi Fa Mi

medida no rigurosa 2 3 4

a a a y ni i dur mien do ten drás tu u tranqui lo tu u pe en sa mien to e

Fa Mi Fa Mi Sol7 Do7

53 5 6 7

que el que tie ne más co o sas pa a rede mi co ra, zó o que el que tie ne e malas co sa a tie ne

Sol7 Do7 Mi Sol Fa Mi

59 8 9 10

que vi vir di s pier to ni dur mien do pues te ne a ay tran qui lo tu pen sa mien to ou

lam(sol) Fa Mi lam Sol Fa Mi

*Ni durmiendo puedes tener
tranquilo tu pensamiento
que el que tiene malas cosas
(pare de mi corazón)
tiene que vivir despierto*

Audición 3: Juan Breva -Peteneras- “Niño que duermes tranquilo”, guitarra Ramón Montoya 1911. Gramófono AE 748 (78 r.p.m.) Letras: “Niño que duermes tranquilo...Ni de durmiendo puedes tener”

ANÁLISIS

Forma

El cante está estructurado en dos estrofas melódicamente iguales, salvo leves diferencias, la más evidente en el tercio 9, que en la segunda copla se sitúa en un registro menos agudo en la voz, por lo que se podría hablar de una forma A A´.

Como en la interpretación anterior la primera copla viene precedida de un temple o salida de la voz que se usa también antes del segundo cante. Se sigue usando el mismo ritornelo instrumental como introducción que sirve a su vez como separación entre copla y copla del cante.

Ritmo y compás

La guitarra marca un ritmo basado en el compás de $6/8+3/4$, sobre el que se realiza el cante, salvo que en este caso se observa una gran libertad rítmica en la interpretación de Juan Breva, que me ha llevado a elegir una transcripción libre de las duraciones debido a que en este ejemplo ya no se ajusta el cante a un ritmo concreto y definido, aunque en algunos momentos sí lo parezca, en su mayoría se aprecia una mayor libertad por ello considero más oportuno esta opción, elemento éste que es un signo de aflamencamiento importante a tener en cuenta (rasgo definitorio de muchos cantes flamencos), que se generalizará posteriormente en otras versiones, todo ello provoca que el guitarrista ajuste su cadencia rítmica a la interpretación del cantaor, apreciándose fermatas o rubatos sobre todo en los primeros tercios (1-3) de las estrofas, para poco a poco ir recuperando el tiempo rítmico.

Melodía

Las melodías que forman este cante están claramente en La menor, si bien reposan bastante en la quinta de la fundamental (mi), sobre todo en los primeros tercios (1-4) y en el último. Posee diez frases musicales o tercios que se estructuran cada uno de ellos en un compás de $6/8+3/4$, si bien se observan anticipaciones a modo de anacrusa y una mayor libertad a la hora de adelantarse en la interpretación melódica o mantener ciertas notas más tiempo que en cantes anteriores. Sigue presentando como en los anteriores ejemplos el giro característico de la petenera al comenzar el tercio 5 a do así como el final del tercio 10 sobre la fundamental del V grado, elemento característico de los finales de estos cantes.

La única diferencia reseñable a nivel melódico entre las dos coplas, es un sol# en el tercio 6 de la primera copla, y el tercio 9-10 de la segunda copla, que se mueve en un registro medio de la voz, diferente al de la primera. La forma de interpretación de la primera copla se acerca al modelo melódico que la Niña de los Peines registra en sus primeras grabaciones de peteneras aunque aún más aflamencadas, sin embargo la variante del tercio 9, en la que el registro melódico es inferior, aparece en grabaciones

posteriores de la misma cantaora y con ligeras variantes, en la versión de Enrique Morente como petenera de Chacón, cante que analizaremos con posterioridad.

En las dos coplas, en el tercio 2, uno de los versos es sustituido por un ay, que incorpora una subida melódica, elemento éste como hemos visto típico en las peteneras que van siendo cada vez más aflamencadas, pero al que como en los otros ejemplos, aún le falta un desarrollo posterior más flamenco. También es interesante señalar como el tercio 3 no repite la melodía del primer tercio, realiza un descenso desde la nota en la que había terminado el ay, hasta concluir con un final similar al del tercio 1, esta costumbre se podrá apreciar en versiones posteriores más flamencas que además realizan ligada al ay anterior, como la versión de la Niña de los Peines, hecho este similar a la versión de El Mochuelo.

Es significativo ver como estas peteneras grabadas por Juan Brea parten del patrón melódico que ya había registrado El Mochuelo como último cante en el ejemplo anterior, esta vez interpretadas con mayor libertad y una pequeña variante en el tercio 9 de la segunda copla. Rítmicamente, la interpretación melódica de la segunda copla es la que recuerda más a la petenera atribuida a la Niña de los Peines.

Tonalidad y Armonía

El acompañamiento armónico de la guitarra usa claramente el modo de La menor, con cejilla IV (tonalidad real do#m), aunque poseo otras grabaciones editadas por distintas casas discográficas que están reproducidas a distinta velocidad y altura lo que hace que cambie la altura real de la interpretación. Lo más seguro es que a la hora de reproducir los registros, la velocidad de giro del gramófono no fuera la adecuada, y se reeditaran en cd las grabaciones con una altura de interpretación y velocidad diferentes a la original. Se afirma la tonalidad por medio de la cadencia perfecta menor Im-VM-Im, al que le sucede en el siguiente compás la semicadencia sobre la dominante pasando por los grados VI-VM, eliminándose el acorde de Sol, hecho este significativo en la interpretación de Ramón Montoya en los ritornelos, que reduce los acordes de la llamada cadencia andaluza o cadencia frigia. Como en los ejemplos anteriores, se forman estructuras rítmico-armónicas de dos compases en los ritornelos, pero cuando entra el cante, se observan diferencias importantes en el acompañamiento armónico, en el tercio 1, el paso por lam se sustituye por al acorde de FaM, que sirve para armonizar la nota la de la melodía, ese acorde de lam no aparecerá hasta el tercio 8 en la primera y segunda copla, acentuándose varias veces la caída sobre Mi desde Fa, quedando reducida la cadencia andaluza a sólo dos acordes, FaM y MiM. También es evidente el paso por el relativo mayor, Do y su dominante secundaria (Sol), adelantándose al tercio 4 y manteniéndose en el 5, cosa que ocurría anteriormente en los tercios 5-6.

Estrofas

Las estrofas son dos cuartetos octosílabos con rima asonante en los pares. Llevan añadidas las expresiones “*nene de mi corazón*” y “*pare de mi corazón*” resultando entonces estrofas de seis versos, que por medio de las repeticiones terminan convirtiéndose en los diez versos musicales necesarios para esta modalidad de petenera.

Petenera Corta

"Ven acá remedíaora"

Hispavox 1954

Rafael Romero

Guit. Perico el del Lunar

C. IV la menor (Mi frigio flamenco)

28'' Salida

Voz

Guitarra

7 Ritornelo instrumental

Voz

Guitarra

Copla 1

15

Voz

Guitarra

21

Voz

Guitarra

27

Voz

Guitarra

33

3 veces

Guitarra

*Ven acá remedíaora
y remedía mis dolores
que está sufriendo mi cuerpo
una enfermedad de amores*

2 Copla 2

35

don de vas bella ju di a a tan compuesta ya de so raa vo

lam (fa) Mi Sol Fa Mi lam (mi) lam Mi7

41

y en bus ca de Re be co o vo y en bus ca de Re be co o questa en u na sina go ga a do

Do (si) Do (sila) Sol (Solb) Fa Mi lam Mi7 lam Mi Mi7

47

on deva bella ju dí a a tan com pu es ta a ya de so ra

Do (si) Do (sila) Sol Solb Fa Mi lam Mi7 lam

7 Ritornelo instrumental

53

Copla 3

3 veces al pie de un ár bol sin fru to o me pu se a conside ra a que

Sol Fa Mi lam Fa Mi Sol Fa Mi lam Mi7 lam Mi7

61

e po co amigos tie ne e que e po co amigos tie ne e er que no o tiene que da a a

Do (si) Do (sila) Sol Solb Fa Mi lam Mi lam Mi7

67

al piede un ár bol sin fru to o me pu u se a conside ra

Do (si) Do (sila) Sol Solb Fa Mi lam Mi lam Sol Fa Mi Mi lam

*¿Dónde vas bella judía,
tan compuesta y a deshora?
Voy en busca de Rebeco
que está en la sinagoga*

*Al pie de un árbol sin fruto
me puse a considerar:
¡qué pocos amigos tiene
el que no tiene que dar!*

Audición 4: Rafael Romero Petenera Corta “*Ven acá remediaora*”, guitarra Perico el del Lunar 1954. Hispavox. Letras: “*Ven acá remediaora...Dónde vas bella judía...Al pie de un árbol sin fruto...*”

ANÁLISIS

Forma

El cante está estructurado en tres estrofas prácticamente iguales, salvo el final de la tercera copla, por lo que se podría hablar de forma A A A´.

La primera copla viene precedida de un temple o salida de la voz y se sigue usando el mismo ritornelo instrumental como introducción que sirve a su vez como separación entre copla y copla del cante.

Ritmo y compás

La guitarra marca un ritmo basado en el compás de 6/8+3/4, sobre el que se realiza el cante, a diferencia de la interpretación anterior, el cante rítmicamente se ajusta mucho al mismo compás de la guitarra por lo que he elegido la transcripción exacta del ritmo del cante.

Melodía

Las melodías que forman este cante, están claramente en la menor y se producen dos reposos sobre la quinta de la fundamental (mi) en el primer tercio y el último (podríamos pensar en un análisis alternativo basado en el modo de mi frigio). Hay una diferencia importante, que es la estructuración de la melodía en siete frases musicales o tercios que, se estructuran cada uno de ellos en un compás de 6/8+3/4, si bien se observan anticipaciones a modo de anacrusa. Hasta este momento todos los ejemplos analizados poseían diez tercios, lo que podría indicar un distinto origen de esta petenera, ya de por sí llamada corta, o un diferente tratamiento musical a partir de un patrón anterior. Las melodías de estas tres peteneras, siendo musicalmente distintas a las de las anteriores grabaciones, poseen semejanzas en su construcción melódica. Es importante saber que estas peteneras cortas se usan a modo de cante de preparación para posteriormente proseguir con la petenera grande o larga. Sigue presentando como en los anteriores ejemplos el giro característico de la petenera a do, pero esta vez al comienzo de los tercios 3 y 6. Probablemente Rafael Romero aprendió estas peteneras de Perico el del Lunar, último guitarrista que acompañó a Chacón, siendo seguramente esta modalidad de petenera corta la que usara Chacón como cante de preparación para la petenera grande.

La tercera copla presenta una variante al final, concretamente en los tercios 6 y 7, una subida a un registro más agudo en la voz, siendo este patrón de petenera corta el que usa Morente como cante de preparación a la petenera de Chacón.

Tonalidad y armonía

El acompañamiento armónico de la guitarra usa claramente el modo de la menor, con cejilla IV (tonalidad real do#m). Se afirma la tonalidad por medio de la cadencia perfecta menor Im-VM-Im, al que le sucede en el siguiente compás la semicadencia

sobre la dominante pasando por los grados VII-VI-VM (debido a la sonoridad general y al reposo continuo en el acorde de Mi M, podríamos pensar en un modo de mi frigio flamenco). Como en los ejemplos anteriores, se forman estructuras rítmico-armónicas de dos compases en los ritornelos, pero cuando entra el canto, se observan diferencias en el acompañamiento armónico, debido también a las diferencias en la melodía del canto, que obligan a un distinto uso de acordes en la guitarra. La diferencia más reseñable es el descenso cromático desde Sol-Solb-Fa-Mi entre los tercios 3-4 y 6-7. También es evidente el paso por el relativo mayor, Do en los tercios 3 y 6.

Estrofas

Las tres estrofas son cuartetos octosílabos con rima en los pares, consonante en las estrofas primera y tercera y asonante en la segunda.

Petenera de Medina el Viejo

"Al pie de un pocito seco"

Hispavox 1969

Pepe de la Matrona

Guit. Félix de Utrera

C. I Mi frigio flamenco (La menor)

Copla 1

Voz

Guitarra ad libitum

Fa Mi — lam — Mi7 — lam — Fa Mi — lam — Mi7

Do — Sol — Fa — Mi — lam — Mi7

lam — Sol — Fa — Mi — lam — Fa — Mi

*Compañera de mi alma
Tú dices que no siento ná
si las carnes de mis huesos
a pedazos se me van*

Copla 2

10

al pie de un po ci to se co o uo u al pie de e un pocito se co o uo u de ro i i i llas me e hin que e y

Mi — lam — Mi — lam — Sol Fa — Mi — lam — Mi7

Do — Sol — Fa — Mi — lam — Mi7

lam — lam — lam — Sol — Fa — Mi

*Al pie de un pocito seco
de rodillas me hiqué,
fueron tan grandes mis llantos
que el pocito rebozó*

2

Copla 3

18 tu mi si o ne ro de Dio o o uo u tu mi si o ne e ro de Dio o o o u
 Mi — lam — Mi — lam — Sol — Fa — Mi —

20 por el mun do si i la en cuen tra a a a di i i le que yo o o la per do o no o u
 — Mi — Mi7 — lam — Mi7 — Do —

22 ma re de e mi i i co ra sou ou o di le que e yo o ou ou o la per do o no uo
 — Do — Fa — Mi — lam — Fa — Mi —

24 *a compás* pe ro que no quie ro ve er la tu mi sio ne ro de e Di o o a ay por el
 — lam —

26 mu u un do si la en cuen tra u
 — Sol — Fa — Mi —

*Tú, misionero de Dios
 por el mundo si la encuentras
 dile que yo la perdono
 imare de mi corazón!
 pero que no quiero verla*

Audición 5: Pepe de la Matrona Petenera de Medina el Viejo “*Al pie de un pocito seco*”, guitarra Félix de Utrera 1969. Hispavox. Letras: “*Compañera de mi alma...Al pie de un pocito seco...Tú, misionero de Dios...*”

ANÁLISIS

Forma

La estructura de esta pieza podría ser A A´A´´, o A A´B, pues son las dos primeras estrofas melódicamente iguales salvo una leve variación al final, siendo la tercera la que más se aleja del patrón inicial de petenera corta, es la que está más engrandecida, pudiendo considerarse petenera grande, que aunque comienza de la misma forma que las otras dos anteriores, luego presenta bastantes diferencias. Este patrón formal o estructura es el que parece ser usaba Chacón en su interpretación, como ya señalé anteriormente al principio de este punto, cuando apunte los diversos datos bibliográficos sobre la petenera, en los que entre otros, apuntaba Blas Vega³⁸ que Chacón solía interpretar dos peteneras cortas también de Medina antes de la grande.

Ritmo y compás

La guitarra marca un ritmo en la introducción a medio camino entre una interpretación libre y el compás de 6/8+3/4, para hacerse totalmente libre cuando comienza el cante; es en los ritornelos instrumentales y en los tercios finales de la segunda y última estrofa, cuando recupera un ritmo medido de 6/8+3/4, que enseguida nos retrotrae a la forma de acompañamiento de las peteneras anteriores, ejemplo del que deriva. Es este el primer ejemplo de acompañamiento libre de petenera que muestro, por lo que no indico compás, y aunque hay grabaciones anteriores en el tiempo que ya usaban un acompañamiento libre, presento este ejemplo primero, por considerar que fue Medina el Viejo el primer artífice de la petenera flamenca, según la flamencología y por ser también Pepe de la Matrona³⁹ un intérprete respetuoso con las formas interpretativas flamencas más antiguas (conservando una gran cantidad de ellos), pudiendo haber aprendido esta modalidad de cante por una vía de transmisión bastante directa, pues era seguidor de Chacón, y éste, según nos indica Blas Vega⁴⁰, la aprendió de Medina, creando después su propio molde personal de petenera grande.

En el cante se observa una gran libertad rítmica en la interpretación, que me ha llevado a elegir en este caso también una transcripción libre de las duraciones debido a que también este ejemplo, no se ajusta el cante a un ritmo concreto y definido, aunque en algunos momentos sí lo parezca, en su mayoría se aprecia una mayor libertad, por ello considero más oportuno esta opción, elemento éste que es un signo de aflamencamiento importante a tener en cuenta.

En cuanto al tratamiento libre del ritmo en la guitarra, probablemente no fuese así en la época en la que se creó esta variante de petenera de Medina el Viejo. La Niña de los Peines en 1910, con el acompañamiento de guitarra de Ramón Montoya, usa aún un acompañamiento acompasado en ¾ en las partes del cante, hecho que indica que la

³⁸ BLAS VEGA, José: *Vida y cante de Don Antonio Chacón*, Ed. Cinterco, 1990.

³⁹ Ver entrevista realizada el 18 de junio de 1973 en la serie *Rito y Geografía del cante flamenco*, Vol IV, 2005, Círculo digital.

⁴⁰ Op. Cit.

guitarra no se había despojado del ritmo medido aún, aunque el cante (la petenera de la Niña de los Peines) ya había evolucionado mucho con respecto a las peteneras anteriores y con respecto a la versión de Matrona también.

Melodía

Las melodías que forman este cante, aunque pueden analizarse desde la menor, reposan bastante en la quinta de la fundamental (mi), sobre todo en los primeros tercios y en el último, por lo tanto también puede analizarse desde un modo frigio de mi, armonizado en la guitarra con los acordes de la cadencia andaluza o cadencia frigia. Poseen 7 frases musicales las dos primeras estrofas y 8 la tercera, y se observan repeticiones de algunos de ellos al comenzar cada copla, concretamente el primer tercio, que no numero pues se podría suprimir esa melodía sin afectar la estructura del cante.

Las dos primeras estrofas se pueden considerar peteneras cortas, muy parecidas a las que grabó Rafael Romero, aunque algo más aflamencadas y engrandecidas en la interpretación de Pepe de la Matrona, que usa un ritmo libre en el cante, repite frases melódicas al comenzar y alarga el tercio 7 en la primera estrofa. Salvo una leve diferencia en el tercio 6 de la segunda estrofa, que sube más a un registro agudo, las dos peteneras son iguales. La tercera copla es la que presenta mayores diferencias, estructurada en 8 tercios, también posee una repetición del primero, pero a partir del segundo, se parece mucho a la petenera grande de la Niña de los Peines y a la de Chacón, sin la típica subida que poseen en el segundo antes de repetir el primer tercio, (ejemplos que veremos más adelante). Sería como quitarle la subida del ay que pose la petenera grande tras el primer tercio.

Melódicamente, esta última estrofa, es un grado evolutivo mayor en el aflamencamiento de lo que consideramos ya una petenera grande y deriva del primer ejemplo que observamos en la tercera letra del cante de El Mochuelo de ¿1907?, que continuaba con las versiones de Juan Breva de 1911, aunque en este ejemplo de Pepe de la Matrona, no aparece el ay característico, puede haber sido suprimido simplemente por gusto interpretativo o ser simplemente una variante más de petenera grande con esa característica, creada por Medina el Viejo. Es evidente el mayor grado de aflamencamiento en esta versión por su tratamiento melódico, engrandecimiento de los tercios y uso libre de su ritmo, siendo además el cante que cierra, usado a modo de remate.

Aunque la melodía de este ejemplo se parece a la petenera corta de preparación, no sale de ésta, pues los giros melódicos son diferentes y podemos compararla con la versión que ya registrara El Mochuelo, a la que se parece mucho más.

Tonalidad y armonía

El acompañamiento armónico de la guitarra es algo diferente a los ejemplos anteriores, comienza usando un ritmo libre con los acordes de FaM y SolM, a modo de cadencia frigia del modo de la menor, con cejilla I (tonalidad real la#m); posteriormente se afirma la tonalidad de lam por medio de la cadencia perfecta menor: lam-MiM-lam (momento en el que además la guitarra se ajusta al compás típico de petenera), al que le sucede la semicadencia sobre la dominante pasando por los grados VII-VI-VM. En este ejemplo podríamos analizar el acompañamiento como una armonización del modo de mi (frigio) de la melodía, con los acordes típicos de la llamada cadencia andaluza, lo

que yo he denominado anteriormente modo frigio flamenco. Como en los ejemplos anteriores, en los ritornelos se forman estructuras rítmico-armónicas de dos compases, pero cuando entra el cante la interpretación de la voz y de la guitarra se hacen libres en el ritmo, usando la guitarra un acompañamiento armónico a modo de respuesta de lo que hace la melodía del cante, usando fraseos y acordes parecidos al ejemplo anterior.

Estrofas

Las tres estrofas son cuartetos octosílabos con rima asonante en los pares, la única que lleva un añadido, que la convierte en cinco versos, es la última, el típico "*mare de mi corazón*", hecho este importante que la relaciona con las versiones de las peteneras que grabara La Rubia, El Mochuelo, Juan Breva, etc. Sin embargo vemos que las peteneras cortas y las consideradas antiguas, que se cantan como cante de preparación, no llevan esos añadidos.

Petenera de Chacón

"Yo he visto a un niño llorar"

Hispavox 1977

Enrique Morente
Guit. Pepe Habichuela

C. II Mi frigio flamenco (la menor)

Introducción

Guitarra

compás libre | a compás

lam Sol Fa Mi | 6/8 3/4 lam Mi7 | lam Re7 | Sol Do7 | Fa Mi

Copla 1 (petenera corta)

1 2 3

ve en acá a re e me dia o o ra a y re me dia memis male e que e si tu u no los re me di a a

Mi Fa Mi la modal Mi7 Do Sol

4 5

que e si tu u no los re me e di a a no me lo o re e e me dia na die e iu ve e

Sol Fa Mi lam Fa Mi9

a compás

6 7

e ena caree e me dia o o ra a y re me e dia a a me e e e mis male y

Do Sol7 Do Sol Fa Mi

ritornelo instrumental

lam Mi7 lam Sol Fa Mi

*Ven acá remedíaora
y remedíame mis males
que si tu no los remedías
no me los remedía nadie*

2

Copla 2 (petenera grande de Chacón)

compás libre

1 ¿(2)?

yo he vis to a un ni ño llo ra a a u a a a a a a u a a a a a a y y y

Mi Re# Mi (la) (do) (re) Mi FaMi Sol7

2 Gtss 3

yo he e visto a un ni ño o llo ra a a a a las puerta a a a de un ca am po san to o o y en sus la

Do Fa Mi La7 rem

4 5

mee e e e e en to o o desi a a a ma re de e mi i co rasó o o a y y

Sol Do Re7 Sol

6

ye en sus la men to o de si i i i a a u por mi ma

Do Re# Mi

a compás

7 8

a a re e o on lo os lla an to o o o o por mi ma a re so on lo os llan to o o o qué

6/8 lam Fa Mi lam

9

do lo or de e mi ma a a re mi a u

6/8 Sol Fa Mi lam Sol Fa Mi

*Yo he visto a un niño llorar
a las puertas de un camposanto
y en sus lamentos decía
(madre de mi corazón)
por mi madre son los llantos
ay qué dolor madre mía*

Audición 6: Enrique Morente “*Yo he visto a un niño llorar*”, guitarra Pepe Habichuela 1977 Hispavox. Letras: “*Ven acá remediaora...Yo he visto a un niño llorar...*”

ANÁLISIS

Forma

La pieza se estructura en dos partes claramente diferenciadas: A y B. En este caso el primer cante, una petenera corta, usado como preparación, se encuentra ya muy distanciado del segundo, una petenera grande, coincidiendo en el plano musical sólo en ciertas partes como el principio y final.

Se sigue usando el típico ritornelo instrumental en la introducción y entre la primera y segunda copla, aunque en este caso de una forma más libre, sobre todo en su tratamiento rítmico, usando el compás de 6/8+3/4 sólo en momentos puntuales.

Ritmo y compás

La guitarra realiza una introducción que podemos llamar libre en cuanto a su tratamiento rítmico, usando el compás de 6/8+3/4 en la parte final de la introducción antes del comienzo del cante, momento en el que se hace de nuevo libre; es en los ritornelos instrumentales y en los tercios finales de la segunda y última estrofa, cuando recupera un ritmo medido de 6/8+3/4 (aunque con un cierto rubato), que enseguida nos retrotrae a la forma de acompañamiento de las peteneras analizadas en los primeros ejemplos. Es este el segundo ejemplo de acompañamiento libre de petenera que nuestro, por ello sólo aparece el compás en los momentos en los que claramente el guitarrista lo usa.

En lo que respecta al cante, Enrique Morente hace una interpretación rítmicamente libre, a diferencia de Rafael Romero, que usaba la misma melodía pero con un tratamiento rítmico más claro, por ello no transcribo las duraciones, ya que no se ajusta el cante a un ritmo concreto y definido. Hasta ahora, es la petenera corta con un tratamiento más libre, tanto en su forma de cante como en su forma de acompañamiento, por lo que es uno de los ejemplos más aflamencados de las peteneras analizadas.

Melodía

Las melodías que forman este cante, podrían analizarse bajo la tonalidad de la menor, aunque reposan bastante en la nota mi, sobre todo en los comienzos y finales, por ello también podríamos usar un análisis basado en el modo de mi. La primera estrofa es una petenera corta, usada a modo de cante de preparación, es como la registrada por Rafael Romero y posee 7 tercios.

La segunda estrofa es una petenera grande, en este caso Blas Vega⁴¹ la califica como petenera de Chacón, y es Enrique Morente el artista que la recupera, pues nunca

⁴¹ *Magna Antología del Cante Flamenco y Homenaje a Don Antonio Chacón* 1977 Hispavox.

antes se había grabado (quizás se haya transmitido gracias a Perico el del Lunar, último guitarrista que acompañó a Chacón). Posee esta petenera 9 tercios (siempre que no consideremos el ay como un tercio más), como la de la Niña de los peines (con melodía muy semejante), ejemplo que analizaremos posteriormente. Este patrón melódico grabado por Morente, es el usado anteriormente por Pepe de la Matrona, que tiene su origen en la que ya registrara el Mochuelo, como dije en el análisis anterior. En el caso de la versión de Morente, sí que posee el ay característico tras el primer tercio y su forma de interpretación es un grado evolutivo más en el aflamencamiento del estilo. Las diferencias de este patrón de Chacón y la de la Niña de los Peines se encuentran en el tercio 3, 4 y el 6. El resto es muy semejante, por lo que tienen que tener un origen común, probablemente de Medina El Viejo como hemos apuntado al trazar un posible proceso de transmisión.

Tonalidad y armonía

El acompañamiento armónico de la guitarra es más evolucionado en comparación a los ejemplos anteriores, comienza usando un ritmo libre con los acordes de lam SolM FaM y MiM, a modo de cadencia frigia del modo de la menor (o cadencia andaluza), con cejilla II (tonalidad real si m); posteriormente se afirma la tonalidad de lam por medio de la cadencia perfecta lam-Mi7-lam (momento en el que además la guitarra se ajusta al compás típico de petenera), al que le sucede la semicadencia sobre la dominante pasando por los grados VI-VM. Debido a la sonoridad general y al reposo continuo en el acorde de Mi M, podríamos pensar en un modo de mi frigio flamenco. Como en los ejemplos anteriores, en los ritornelos se forman estructuras rítmico-armónicas de dos compases, pero cuando entra el canto la interpretación de la voz y de la guitarra se hacen libres en el ritmo, usando la guitarra un acompañamiento armónico a modo de respuesta de lo que hace la melodía del canto, usando fraseos y acordes parecidos al ejemplo anterior pero con armonías más modernas, relacionadas con la época de desarrollo de la guitarra flamenca en esos años, elemento importante también en el desarrollo de estos cantes y otros de formación posterior.

Estrofas

La primera estrofa es una cuarteta octosílaba con rima asonante en los pares, la segunda es de cinco versos también con rima asonante en los pares y en los dos últimos impares (por lo que podría ser este último un añadido). Lleva el típico “*madre de mi corazón*” que eleva la estrofa a seis versos, hecho este importante (el añadido) que la relaciona con las versiones de las peteneras que grabara La Rubia, El Mochuelo, Juan Breva, etc. Recordamos que las peteneras cortas y las consideradas antiguas que se cantan como canto de preparación, no llevan esos añadidos.

Petenera nº1

"Yo no creía en mi mare"

1910. Zonophone X-5-53019

Niña de los Peines
Guit. Ramón Montoya

C.IV Mi frigio flamenco (lam)

Introducción Salida

Voz

Guitarra

6+3/4

lamMi7' lam Mi7 lam Fa Mi lamMi7'

10 Copla 1 tiempo rubato en 3/4 1

yo no cre í a e e en mi ma re e a a a a a a

lam Mi Fa Mi Mi

18 ¿(2)? 2

y yy y yo no cre í a a a en mi ma dre aunque de mi i ha a ble e la gen te

Mi/sol# Mi Sol Do

24 3 4

e porque to lo que estoy vien do en este mu u u u u un do o o es me en ti ra a ma a are de e mi i coo ra

Do (¿Do7?) Sol Do Do7 Sol

30 5 6 a tiempo 7

zo a a a y to en e es te mu do es men ti ra no hay más ver dad que e la am l er te

Mi sol Fa Mi lam Fa Mi

36 8 9

no hay na da de ver da ca que la muer te a y no hay que me e lo contra dí ga

lam Sol Fa Mi

*Yo no creía en mi mare,
aunque de mi hable la gente;
porque tó lo que estoy viendo
en este mundo es mentira
(mare de mi corazón, ay)
no hay más verdad que la muerte,
no hay quien me lo contradiga*

2

medida no del todo rigurosa en 3/4

40 **Copla 2** 1

ni niño que en cue ro y des cal zo o

lam Mi7 lam Fa Mi Fa

46 2

a a a a a a a y y y ni niño que encue ero o y des ca al zo o o

Mi Fa Fa ¿Mi? Fa Mi

53 3

añadido de 1 tiempo

vais llo ra an do o o po la ca a lle e ve en a ca y llo o o o o o o o o

Do Do7 Sol7

59 4 5

la a a a a co on mi go o ni i ños dee mi i co o ra zó o o a a

Do Do7 Mi

63 6 a tiempo 7

recuperación paulatina del tiempo del compás

a y ce na an do llo ra con mi i go o que tan po co ten engoo ma re

Sol Fa Mi lam Fa Mi7

68 8 9

que ta an poco coco ma dare e teengo o a y que la bee er dicuan do ni ño

lam Sol Fa Mi

*Niños que encue ro y descalzo
vais llorando por la calle
ven acá y llorad con mi go;
(niños de mi corazón, ay)
que tampoco tengo mare
que la perdi cuando niño*

Audición 7: Niña de los Peines Petenera nº 1 “*Yo no creía en mi mare*”, guitarra Ramón Montoya 1910 Zonophone X-5-53019. Letras: “*Yo no creía en mi mare...Niños que encuero y descalzo...*”

ANÁLISIS

Forma

En la interpretación de la Niña de los Peines encontramos dos estrofas melódicamente iguales, por lo que su estructura sería A A. Siendo además las dos peteneras grandes, no llevando cante de preparación.

Ramón Montoya usa el típico ritornelo instrumental al comenzar la pieza a modo de introducción y entre la primera y segunda copla.

Ritmo y compás

La guitarra usa el típico compás de 6/8+3/4 aunque sólo en los ritornelos y en los finales de las coplas (tercios 7-8-9), en el resto se aprecia un compás ternario muy rubato, casi libre, incluso en algunos momentos se pierde la sensación de compás. Vemos como en el tercio 2 de la segunda copla posee el añadido de un tiempo.

En cuanto al cante, posee un ritmo totalmente libre, por lo que no reflejo las duraciones de las notas en la transcripción.

Melodía

Las melodías que forman este cante, podrían analizarse bajo la tonalidad de lam, aunque reposan bastante en la nota mi, sobre todo en los comienzos y finales, por ello también podríamos usar un análisis basado en el modo de mi. Las dos estrofas son consideradas peteneras grandes, y están asociadas a la figura de la Niña de los Peines, como cante personal de ella se ha transmitido hasta la actualidad, aunque en las primeras grabaciones no aparezca atribuida a ella como ocurría con otros cantes en su época (Chacón). No se aprecian diferencias melódicas entre ellas, y es de destacar que no usa cante de preparación o petenera corta como preludeo, costumbre que sí hacen otros cantaores/as. En las diversas grabaciones de peteneras de la Niña de los Peines, nunca usa cante de preparación. Si comparamos su cante con la versión que registrara Morente como petenera de Chacón, veremos que es prácticamente igual, salvo leves diferencias en el arranque del tercio 3 y la subida central del tercio 4. La diferencia más reseñable se encuentra en el tercio 6, donde Chacón (en la interpretación de Morente) posee un giro muy personal. El patrón melódico de esta petenera grande deriva de la del Niño Medina y ésta a su vez de la del Mochuelo (tercer cante), que además usa la misma letra. Se puede seguir claramente su evolución en todos los cantes anteriores analizados

Tonalidad y armonía

El acompañamiento armónico de la guitarra es menos evolucionado en comparación al ejemplo anterior, debido a la antigüedad de la grabación, aunque ya se observa como se elimina el paso por SolM antes de caer en Fa. Comienza con la

estructura típica del acompañamiento de petenera: lam-Mi7-lam con el compás de 6/8+3/4 pero rompiendo la sucesión posterior SolM FaM y MiM, eliminando el paso por SolM. Por lo que la cadencia andaluza o frigia queda reducida dos acordes. La guitarra está con cejilla IV (tonalidad real Do#m. Como en los ejemplos anteriores, en los ritornelos se forman estructuras rítmico-armónicas de dos compases, pero cuando entra el canto, la guitarra se limita a seguir la voz cambiando de acordes según sean los movimientos melódicos, con un ritmo ternario. Las armonías usadas son las típicas de las peteneras y es importante señalar que ya Ramón Montoya desecha los acordes de lam en las partes cantadas salvo en los finales, y el de SolM en la cadencia frigia, lo que provoca una sensación auditiva de modo de mi, en lugar de lam en cuanto a la tonalidad percibida. Por ello creo más lógico el análisis desde el punto de vista de Mi frigio flamenco.

Estrofas

La primera estrofa posee seis versos más el añadido "*mare de mi corazón*", lo que la convierte en una de siete. Poéticamente es extraña en cuanto a su temática y su rima, probablemente la copla original de la que proviene está transformada aquí en una de mayor número de versos. La segunda copla es la misma que registrara El Mochuelo en el ejemplo nº 2, aunque con un tratamiento en plural en la versión de la Niña de los Peines y una ligera variante en el último verso. Los cinco versos de los que consta se transforman en seis con añadido "*niños de mi corazón*".

Petenera

"Sentenciaio estoy a muerte"

En la película Flamenco de Carlos Saura. 1992

José Menese
Guit. José Antonio Rodríguez

C. II afinación alta Mi frigio flamenco (la menor)

Introducción

Guitarra $6+3/4$ compás libre a compás

lam7 Sol Fa Sol7 Fa7 Mi9 lam Mi7 lam Sol Fa Fa7 Mi9

Salida

compás libre

Voz

ua a a y y y u a u a y y y y u ya a a a a u

Mi Sol Mi Sol Fa Mi

ritornelo instrumental

a compás

lam Mi7 lam Sol Fa Mi

Copla 1 (petenera corta)

compás libre

1 2 3

sen ten siao es toy a muer te si me ven ha bla a con ti gou sen ten siao es toy a muer te

Mi lam Fa Mi lam lam

4 5 6

si me ven habla a con ti gou ya a a pueden los mata o re iu ma a re de mi i i co ra són

Fa Mi Do Do re7 Sol

7 a compás 8 9

ya a a a pueden los mata o re e a preven e ni lo o cuchillo u se en ten siao estoy a a muer te iu si me ve

Fa Mi lam Fa Mi9 Do Sol Do

10 ritornelo instrumental

e e e ha bla a con ti go a u

Sol Fa Mi9 lamMi7 lam Sol Fa Mi9

*Sentenciaio estoy a muerte
si me ven hablar contigo
ya pueden los mataores
(mare de mi corazón)
a prevenir los cuchillos*

2

Copla 2 (petenera grande de la Niña de los Peines)

compás libre

1

a a a firme yo co o o mo o la pie ra a a a a a ay u
Mi9 Fa Mi modal (la) Fa Mi9

¿(2)? 2

y y y ay y y y a a a a firme yoco o o o o mo o o la pie ra a
Mi9 Sol Fa Mi9

3 4

tan to tor me e y e e en toy do lo o o o pa que ya no o o lo sin tie e ra a
Sol7 Sol7 Do

5

co o pa ñe ra a de mis car ne e e e a a e e u
Sol Fa lam

6

pa que yo no o o o o lo o sin tie e ra a a a u ser da
lam fa Mi9

a compás 7 8 9

en el co o o rasó, o u ser da e e ene el corasó o o a a en de ne e e e e tu iu
lam Fa Mi9 Do Sol7 Do Sol Fa Mi9

*Firme yo como la piedra
tanto tormento y dolor
para que yo no lo sintiera
(compañera de mis carnes)
celdas en el corazón
es menester que tuviera*

Audición 8: José Menese Petenera “*Sentenciao estoy a muerte*”, guitarra José Antonio Rodríguez. Extraída de la película de Carlos Saura *Flamenco* Letras: “*Sentenciao estoy a muerte...Firme yo como la piedra...*”.

ANÁLISIS

Forma

La pieza se estructura en dos partes claramente diferenciadas: A y B. En este caso el primer cante, una petenera usada como preparación, se encuentra ya muy distanciado del segundo, una petenera grande. Es el único caso analizado que posee una salida en el cante antes de comenzar con la primera copla.

Se sigue usando el típico ritornelo instrumental en la introducción, tras la salida y entre la primera y segunda copla, aunque en este caso de una forma muy libre, sobre todo en su tratamiento rítmico, usando el compás de 6/8+3/4 sólo en momentos puntuales.

Ritmo y compás

El guitarrista realiza una introducción semejante a la que utiliza Pepe Habichuela, muy libre en cuanto a su tratamiento rítmico, usando el compás de 6/8+3/4 en la parte final de la introducción antes del comienzo del cante, momento en el que se hace de nuevo libre; es en los ritornelos instrumentales y en los tercios finales de la segunda y última estrofa, cuando recupera un ritmo medido de 6/8+3/4 (aunque con un cierto rubato).

En lo que respecta al cante, Menese hace una interpretación rítmicamente libre, por ello no transcribo las duraciones, ya que no se ajusta el cante a un ritmo concreto y definido. Es otro ejemplo de petenera corta con un tratamiento muy libre, tanto en su forma de cante como en su forma de acompañamiento.

Melodía

Las melodías que forman el primer cante están claramente en la menor con final sobre la dominante. Sin embargo la segunda estrofa tiene un tratamiento diferente, pudiendo analizarse desde el punto de vista del modo de mi. La primera estrofa es una petenera menos aflamencada que la segunda, usada a modo de cante de preparación, pero no es la típica petenera corta que interpretan otros cantaores, como Rafael Romero o Enrique Morente, es bastante parecida a una de las que registró La Rubia en 1903 como primer y tercer cante, salvando leves diferencias de los tercios 8 y 9 y la típica subida del ay que posee la grabación de La Rubia, además del carácter libre en su interpretación por José Menese, que la aflamencaba bastante. También posee 10 tercios, a diferencia de las otras peteneras cortas de preparación que sólo tienen 7.

La segunda estrofa es una petenera grande, en este caso también de la Niña de los Peines, he decidido incluir este cante aquí por ser una interpretación más moderna tanto en el cante como en la guitarra y más aflamencada también, además de poseer una variante nueva de petenera como cante de preparación.

Tonalidad y armonía

El acompañamiento armónico de la guitarra es más evolucionado aún que el de Pepe Habichuela, abundan los acordes de séptima y novena, lo que origina una sonoridad más disonante y sugerente. La tonalidad general es lam con cadencia frigia en los finales (o cadencia andaluza), con cejilla II (tonalidad real si m). Se afirma la tonalidad de lam por medio de la cadencia perfecta lam-Mi7-lam (momento en el que además la guitarra se ajusta al compás típico de petenera), al que le sucede la semicadencia sobre la dominante pasando por los grados VII-VI-VM. También en este caso, el tratamiento armónico de la guitarra nos hace poder analizar toda la pieza desde el punto de vista del modo frigio flamenco, debido a que se usa el acorde de la menor en menor medida, sobre todo en la segunda letra, lo que provoca una sensación auditiva con un centro tonal o sonoridad general de Mi. Como en los ejemplos anteriores, en los ritornelos se forman estructuras rítmico-armónicas de dos compases, pero cuando entra el cante la interpretación de la voz y de la guitarra se hacen libres en el ritmo, usando la guitarra un acompañamiento armónico a modo de respuesta de lo que hace la melodía del cante, usando fraseos y acordes con notas añadidas, es de destacar el uso del acorde de Mi9, sonoridad muy típica en el acorde de tónica en el flamenco actual.

Estrofas

La primera estrofa es una cuarteta octosílaba con rima asonante en los pares, la segunda es de cinco versos también con rima asonante pero esta vez en los impares. Posee un verso añadido en las dos estrofas: “*mare de mi corazón*” y “*compañera de mis carnes*”. Que el cante de preparación posea el añadido también, nos hace ver otra razón para relacionarla con las versiones de las peteneras que grabara La Rubia, El Mochuelo, Juan Breva, etc. Ya hemos dicho anteriormente que las peteneras cortas y las consideradas antiguas que se cantan como cante de preparación, no llevan esos añadidos.

CONCLUSIONES FINALES

Formales

En las grabaciones más antiguas se suelen interpretar tres estrofas, algunas de ellas melódicamente iguales, en ellas se observa una estructura pensada para el baile con un primer verso de cante a modo de preparación del resto, como la salida de las seguidillas y sevillanas.

Rítmicas y sobre el compás

El ritmo de interpretación del cante se ha ido haciendo cada vez más libre a medida que avanzaba el siglo XX hasta ser totalmente libre en los casos de las peteneras grandes de La Niña de los Peines y de Chacón y de las peteneras cortas de preparación.

Lo mismo ocurre con la guitarra: el tratamiento libre del acompañamiento ha coincidido con el progresivo aflamencamiento del cante. Las necesidades expresivas de los cantaores/as fueron exigiendo un tratamiento más libre cada vez en la guitarra para

poder así facilitar un mayor desarrollo de la voz en busca de más espectacularidad y flamencura, pasando de un medido compás de 6/8+3/4, a un ritmo ternario muy libre y finalmente a la ausencia de compás.

Melódicas

Se conservan tres tipos de patrones generales de petenera, las de 10 tercios (varias versiones de El Mochuelo y La Rubia), relacionadas con cantes para bailes de escuela bolera (una de ellas más o menos transformada, usada por Menese como cante de preparación para la grande); la corta como cante de preparación que usaba Chacón (un solo tipo, de 7 tercios), y la grande o larga (con sus variantes: la de Medina de 8 tercios, y la de Chacón y de La Niña de los Peines, de 9 tercios).

De los patrones melódicos registrados por el Mochuelo y La Rubia, surgen las diferentes peteneras grandes, concretamente de la registrada por el Mochuelo con la letra "*Niño que encuero y descalzo*" que poco a poco va aflamencándose y engrandeciéndose hasta llegar al molde de Medina y el definitivo de Chacón y de La Niña de los Peines, ya muy alejados de los primeros registros de tipo más folclórico y de baile.

Si analizamos aisladamente las melodías de las peteneras cortas ya sean las de 7 tercios o 10, veremos que las hay claramente en modo de la menor, pero algunas otras cumplen más lo que sería un modo de mi o modo frigio. Sin embargo unas y otras son armonizadas de igual manera por la guitarra, por lo que pueden haber existido melodías anteriores a su forma posterior de acompañamiento. Si comparamos la estructura melódica del Paño Moruno, o punto de la Habana, con las peteneras populares y los ejemplos menos flamencos de peteneras conservadas en los primeros registros sonoros del flamenco, nos daremos cuenta que poseen una estructura interna similar aunque no sean iguales en su composición, que permite una misma armonización, que una vez establecida como genérica, pasa a ser molde para nuevas composiciones, muchas de ellas tienen su origen en bailes boleros y piezas de salón, para piano y voz, que en voces de cantaores y cantaores profesionales se van aflamencando en los ambientes profesionales de los Cafés Cantantes y popularizando con esos nuevos cambios o transformaciones, en base al criterio de los artistas o el gusto del público. Otras veces se acoplan a esos moldes armónico-rítmicos melodías procedentes de otros cantos populares o que están de moda según la época, por lo que muchas melodías se han podido conservar utilizando diversos nombres distintos a lo largo del tiempo.

En el caso de la petenera grande, ya sea la de Medina, Chacón o la Niña de los Peines, la melodía original de la que proviene se halla tan transformada, que prácticamente no se reconoce el patrón original. La transformación (aflamencamiento) se hace a modo de repeticiones y añadidos de notas, aumento de melismas e interpretación cada vez de tipo más patético, acentuando las caídas sobre mí.

Armónicas

El origen armónico de estos cantes es el modo menor con semicadencia en la dominante, parece ser que la tonalidad original es La menor, aunque el uso de la cejilla provoca que la tonalidad real resultante sea otra, según el registro de voz de los cantaores y cantaores. Observamos que el tratamiento de los guitarristas del modo

menor, y su cadencia en la dominante a modo de cadencia andaluza o frigia, pasando por los grados VII-VI-VM es una de las características de estos cantos y otros flamencos, que según avanzamos el siglo XX van acentuando cada vez más esa forma de terminación, en algunos casos, suprimiendo el paso por el VII, y desapareciendo poco a poco el acorde de La, en algunos casos pasa a ser algo anecdótico (como en las soleares) por lo que se va creando una sensación de tónica o reposo en Mi M, lo que anteriormente venía a ser la dominante del tono. En estos casos sería quizás más adecuado usar un análisis armónico basado en el modo de mi, si prestamos atención a las melodías, veremos que una gran mayoría se ajustan al modo de mi o modo frigio, apareciendo el sol# sólo como nota de paso hacia la, no como nota importante dentro de la melodía, sobre todo en las peteneras grandes, a esto es lo que yo denomino **Modo Frigio Flamenco**.

En los estilos considerados más jondos como soleares y seguiriyas, sólo con dos acordes se podrían acompañar gran número de cantes, (sobre todo seguiriyas) II-I en el caso de un análisis basado en el modo frigio (VI-V modo menor), apareciendo el acorde menor: IV grado (I si usamos un análisis basado en el modo menor) de forma muy esporádica. Esto será una de las señas de identidad del lenguaje flamenco de la guitarra y el desarrollo posterior de la armonía flamenca, que irá acentuando cada vez más la cadencia andaluza, creándose un sistema de acompañamiento armónico característico de esta música. Al menos así lo entienden y explican muchos guitarristas flamencos como Paco de Lucía⁴² o Manolo Sanlúcar⁴³ (aunque muchas veces no lo expliquen de la forma más correcta desde el punto de vista de la teoría musical clásica).

Sobre las estrofas

Ya hemos señalado la diferencia en el tratamiento de la copla de la petenera corta de preparación y las primeras grabaciones de peteneras del Mochuelo y La Rubia antes de que se conviertan en largas. El uso de la cuarteta octosílaba asonantada es la norma en los primeros ejemplos, los menos flamencos, común a la música popular. Las repeticiones de los versos son necesarias para lograr las diferentes frases musicales que requiere la música, 10 en el caso de las grabaciones más antiguas, salvo la corta que usaba Chacón, que posee sólo 7 frases musicales. En el caso de la petenera corta que usaba Chacón es la única que no posee el verso añadido típico como “*mare de mi corazón*” y otros, lo que podría ser un ejemplo de petenera más antigua que las otras o de distinta procedencia. Todas las demás letras usadas en el resto de peteneras poseen al añadido de algún verso

En el caso de las peteneras grandes o largas, es frecuente el uso de coplas de 5 o 6 versos, con los versos añadidos anteriormente comentados, que también se repiten para lograr los 9 tercios necesarios y aparece el consabido ay que sustituye a una de la repetición de los versos.

© Guillermo Castro Buendía. 2009

⁴² Ver entrevista en la serie *Rito y geografía del Cante* Vol VIII capítulo I.

⁴³ SANLÚCAR, Manolo. *Sobre la guitarra flamenca*, teoría y sistema. Ediciones la Posada. Córdoba 2005.