



Artículo de Revisión / 060707-2013

El Toque por Alegrías oculto en los Panaderos

The Alegrías style hidden in the Panaderos

Guillermo Castro Buendía

IES Mar Menor. Santiago de la Ribera, Murcia, España.

Email: guillermocast73@hotmail.com

Recibido: 13 mayo 2013 Revisión editorial: 15 mayo 2013 Revisión por pares: 22 mayo 2013 Aceptado: 28 mayo 2013 Publicado online: 30 mayo 2013

Resumen

Las formas expresivas del flamenco han permanecido camufladas bajo nombres de estilos con doble naturaleza: una de tipo bolero y otra flamenca; esta última no suficientemente documentada desde el punto de vista musical. Las fuentes de estudio en partitura de los modelos flamencos no abundan en el siglo XIX, lo que dificulta el poder detectar el lenguaje expresivo flamenco basándonos sólo en los nombres de los estilos y las descripciones que se hacen de los mismos. Los panaderos son un ejemplo de estilo que se manifestó con dos lenguajes expresivos muy distintos, uno de tipo bolero, y otro de tipo flamenco. Esta forma flamenca de los panaderos practicó lo que conocemos hoy como *toque por alegrías*.

Palabras Clave

Cádiz, rosas, flamenco, Julián Arcas, Enriqueta Ventura de Doménech.

Abstract

The different forms of Flamenco music were camouflaged under names of styles with double expressiveness: one of bolero style and another of Flamenco style; the latter not sufficiently documented in music. The sources in the score of the Flamenco models do not abound in the XIXth century, which impedes to detect the expressive Flamenco language focusing only on the names of the styles and the descriptions of them. The Panaderos are an example of style with two very different languages, one bolero, and another one, Flamenco. This Flamenco form of the Panaderos practised what we know today as *alegrías style (toque por alegrías)*.

Keywords

Cádiz, rosas, flamenco, Julián Arcas, Enriqueta Ventura de Doménech.

Introducción

Entre los fondos que el Teatro de La Maestranza de Sevilla donó al Centro de Documentación Musical de Andalucía se encontraba la denominada *Colección Palatín*, donde figuran una serie de partituras con el título de *Jota por J. Arcas, Potpurri Malagueño y Jaleo para Guitarra Sola*¹. La aparición de unos Panaderos de Julián Arcas

dentro de esta misma serie dejó en evidencia que nos encontrábamos ante una pieza con contenido musical flamenco, en concreto, un toque por alegrías en *Mi*. El estudio de tres nuevos documentos con semejante musicalidad: *Panaderos* de Enriqueta Ventura de Doménech, *Polo gitano y panaderos op. 2* de Juan Parga y *Los Panaderos* de Ignacio Agustín Campo y Castro, no hace sino confirmar que la vida y transmisión

de la música flamenca se dio con clara definición e independencia durante todo el siglo XIX. Aunque el flamenco haya podido estar abierto a influencias y mudar de nombre los estilos, sus formas expresivas tuvieron continuidad en los artistas del género flamenco.

Los panaderos interpretados por artistas flamencos tuvieron como forma musical expresiva el hoy llamado *toque por alegrías*. Serán los maestros de baile bolero los que retomen los modelos populares y flamencos y los recreen en clave de seguidilla, con códigos y pasos académicos que poco tienen que ver con sus hermanos los panaderos flamencos.

Los panaderos a lo largo de su historia

La referencia más antigua a unos panaderos la localizan Reyes y Hernández² en 1779, en México. Por entonces, los panaderos eran populares en Guanajuato, y por la descripción, parece que serían uno de los numerosos bailes que se interpretaron en los *fandangos*, o sea, *fiestas*, en el México del XVIII.

En la península, el dato más antiguo aparece el 14 de diciembre de 1829 en el diario *Mercantil de Cádiz*, donde se informa de una representación en el Teatro de San Fernando:

*[...] el sainete nuevo Un paso de comedia en casa de vecindad a las diez de noche buena, en el cual se bailará el fandango; después una niña de 7 años bailará el zapateado y los panaderos (p. 4)*³

Curioso es, el que los panaderos aparezcan asociados al zapateado. Encontraremos varias referencias más, como la del Gran Teatro de Tacón, en Cuba, donde la Nueva Compañía Española interpretó el 21 de mayo de 1844 una variante de panaderos llamada de Cádiz:

*[...] y bailarán en una de sus escenas El Zapateado y Los Panaderos de Cádiz, acompañándolos con la guitarra el señor Ruiz al uso gaditano. (p. 144)*⁴

No sabemos qué sería eso del *uso gaditano* en la guitarra, quizás fuera una peculiar manera interpretativa que por Cádiz se practicara y tenga algo que ver con *lo flamenco* y, por ello, con la variante relacionada con las alegrías. A Davillier le parecía que los panaderos eran similares al zapateado cuando los vio bailar en un teatro de Sevilla:

*[...] lo bailan también varias parejas o una sola bailaora, lo que es mucho más bonito. La música de los panaderos, en tres tiempos, se parece un poco a la del zapateado, aunque es menos viva y va acompañada a menudo, en las fiestas andaluzas, de guitarra y cantos populares. (p. 504)*⁵

Otro dato interesante es el aparecido en *El Clamor público* el 8 de junio de 1850 sobre un concierto en la Fonda de las Peninsulares:

*Gran jaleo andaluz, a dos guitarras, de los panaderos de Cádiz, el Vito, tango americano, y buenaventura, llamado la gitana, arreglado y cantado por el señor Vega [Francisco de Vega], acompañado por el Sr. Salces. (p. 4)*⁶

Los panaderos fueron un estilo muy cultivado en las academias de Sevilla desde 1850. Lo encontraremos asociado a los bailes y cantes de jaleo y al entorno gitano:

*Bailes. En la acreditada academia situada en la calle Pasión junto al Anfiteatro, hay hoy martes ensayo público de bailes nacionales al que asistirán las mejores boleras de esta ciudad, bailándose los Panaderos, y el Vito, jaleos de Cádiz cantado y tocado a la guitarra [...] (p. 34)*⁷

Bailes. En la acreditada academia situada en la calle Pasión junto al Anfiteatro, empiezan los ensayos públicos de bailes nacionales desde el sábado próximo, al que asisten las mejores boleras y discípulas del director, bailándose además de los bailes nacionales los de jaleos conocido por el Vito, los Pa-

naderos, seguidillas gitanas acompañadas de cante y guitarra; y los bailes de sociedad empezarán desde el primer domingo de septiembre. (p. 34)⁷

[...] bailándose los panaderos, el Vito, Jaleos de Cádiz, acompañados de canciones a la gitana [...] Además de los bailes de palillos se bailarán los jaleos, el vito y los panaderos cantados y acompañados a la guitarra. (p. 35)⁷

[...] Para mayor distracción de los concurrentes asistirán varias jitanas de las más salerosas de cantadores de los más afamados [...] (p. 42)⁷

[...] Y además los de jaleo conocidos por los Panaderos y el Vito, acompañados por guitarra y cantadores a lo gitano de los más afamados [...] (p. 42)⁷

Teatro Hércules. Se cantarán por un aficionado del Puerto de Sta. María el jaleo de los panaderos (pp. 94-95)⁸

En 1863, también en Sevilla, el cantaor y bailaor Enrique Prado llevó los panaderos en su repertorio:

SALÓN DE ORIENTE. –Hoy jueves, a las nueve y media de la noche gran concierto de bailes y cantos andaluces, a beneficio del afamado Enrique Prado, el que cantará entre otras cosas los Panaderos, Jaleos y Malagueñas. Asisten las mejores boleras en unión de las discípulas. (p. 53)⁷

Se distingue claramente entre los bailes de jaleo y los de palillos, quedando patente dos vías expresivas. También se señala el uso de la guitarra para acompañar los cantos.

A partir de la década de 1860 los panaderos aparecen rodeados de cantos relacionados con las alegrías, dentro de ambiente y artistas flamencos. El 7 de febrero de 1866, en una gaceti-lla aparecida en el *Diario de Córdoba* se anuncia al Sr. Hidalgo (Paco El Sevillano o El Gandul) interpretando un *canto alegre* y unos *Caracoles* en el Teatro Moratín⁹. El 5 de mayo de 1866, en

el mismo teatro, se cantan unos panaderos por el mismo Francisco Hidalgo, con repertorio de *Caracoles*, *Seguidillas gitanas*, *Soleá* y *Polo*¹⁰. Este mismo cantaor pasó por Madrid en octubre de 1858 cantando panaderos¹¹.

En 1867, en una *Gran fiesta andaluza* encontramos la denominación de *juguettillos*, *charangas*, *juguettillos de diferentes clases*, *aranditos*, *panaderos* y *la Romera*, tanto como baile como para cante¹². Todos ellos son diferentes estilos de cantiñas que hoy conservan el mismo patrón armónico-rítmico de acompañamiento: el toque por alegrías.

A finales del siglo XIX seguimos encontrando los panaderos en la Feria de Sevilla de 1897:

[...] los invitados son insaciables, y piden bailes y más bailes, cante y más cante. Tras las sevillanas vienen las peteneras, el bolero, la cachucha, las sevillanas del bollo, el jaleo, los fandangos, los panaderos, hasta los tangos «de Cádiz» y la falda de percal planchá. [...] la fiesta sigue bulliciosa, de lirante, inundando el aire de chasquidos de crócalos y ayes de soleá y peteneras. (p. 1)¹³

Los panaderos fueron recreados por los maestros de escuela bolera desde mediados del siglo XIX. Dentro del repertorio actual de la escuela bolera se conservan varios panaderos: los *Panaderos de la Flamenca*, los *Panaderos de la Tertulia*, los *Panaderos de la Juerga*, los *Panaderos de la Flor* y los *Panaderos de la Vuelta de la Corrida*. Sin duda, extraídos de los bailables del mismo nombre que se interpretaron desde mediados del XIX en los teatros de toda España, como fueron *La Tertulia*, *La Flor de la Maravilla*, *Una juerga en Sevilla*, *La flor gaditana*, y *La Flamenca*¹⁴. Reproducimos un cartel de una representación en Valencia en 1858 donde podemos ver un ejemplo¹⁵:

5. *El bailable español, compuesto y dirigido por el primer bailarín D. Manuel Pérez, titulado*

LA TERTULIA

En el que tomarán parte la Srta. Doña Cristina Méndez, Sr. Pérez y todo el cuerpo coreográfico.

Bailables de que se compone:

1º Introducción por todas las Señoras del cuerpo de baile –2º Panaderos, por la Señorita Méndez y el Sr. Pérez. –3º Tiempo de bolero, por todo el cuerpo coreográfico. –4º Minueto a la antigua, por Doña Cristina Méndez –5º El bolero, por la Señorita Méndez y el Sr. Pérez. –Bailable final por todo el cuerpo de baile

Como segundo número figuraban unos panaderos que suponemos serían uno de los conservados hoy en la escuela bolera bajo el nombre de *Panaderos de la flamenca*. Algunos panaderos de estas piezas fueron publicados en la *Colección de bailes populares españoles para piano* de Agustín Sánchez Arista, de 1911. Existe edición de 1971 a cargo de la Unión Musical Española, Madrid. En la Biblioteca Nacional de España pueden escucharse varias grabaciones digitalizadas de panaderos de estilo bolero interpretados con castañuelas¹⁶⁻¹⁹.

El maestro de baile José Otero (Sevilla 1860-1934), aunque no alcanzó a conocer los panaderos como baile popular, los vio de pequeño muchas veces bailado por los jóvenes, generalmente después de las sevillanas, ya sea con guitarra o simplemente valiéndose de las palmas²⁰. También apuntó que se usaban esas mismas coplas para el zapateado, lo que hace que cobre sentido la relación entre el zapateado y los panaderos descrita por Davillier. Aclara Otero que muchas letras hacen alusión a Alcalá de Guadaíra, pueblo que anteriormente se conocía por Alcalá de los Panaderos. Otero considera a los panaderos como originarios de Cádiz, tal y como aparecen citados en La Habana en 1844, y con un aire mu-

sical especial que fue evolucionando, llamándose luego *bailar por juguetillos* y más tarde por *Alegría*, que es lo que se baila en su tiempo en torno a 1912, pero ya no se parece en nada, dice el maestro, confirmando la existencia de un tipo de panaderos que debieron coincidir en musicalidad con los de Arcas de la Colección Palatín, quizás los panaderos al uso *gaditano* que veíamos en 1844.

José Otero describe una musicalidad de los panaderos en la línea de lo que consideramos cantar por alegrías, donde se improvisan cantiñas sobre un soporte rítmico y armónico común:

He aquí un baile andaluz de los clásicos; no he alcanzado ya a conocerlo como baile popular, pero sí lo he visto bailar muchas veces siendo pequeño, [...] El origen de este baile es de Cádiz, y como en Cádiz, Sevilla y Alcalá de Guadaíra han existido muchos aficionados a los toros, a quimeras de gallos y cante y baile jondo, hacían apuestas de toreros, de gallos, sobre tal o cual cantaor o bailaor, y celebraban muchas juergas en Alcalá de Guadaíra con motivo de esta competencia. Hoy todos conocemos dicho pueblo por ese nombre, pero hace 30 ó 40 años nadie lo conocía más que por Alcalá de los Panaderos. En una de estas apuestas que fueron varios amigos con cantaores y bailaores de Cádiz y Sevilla a Alcalá, surgió competencia entre un cantaor de Cádiz y otro de Sevilla de ir improvisando coplas al mismo tiempo que bailaban, y cada uno cantaba lo que le parecía con tal que tuviera el aire que requería los Panaderos, y estas coplas se pusieron de moda, se hicieron populares y en todas las fiestas se bailaban los Panaderos, y entre las muchas coplas que se cantaban, solían aparecer las de las competencias en Alcalá, tanto que aún recuerdo yo algunas que no traigo aquí a colación por no cansar. (pp. 198-200)²⁰

Pero, también se refiere el maestro Otero a los panaderos como un *baile andaluz de los clásicos*, y dice que los llamados *Panaderos de la flamenca*, son una cosa muy distinta a los panaderos acompañados con guitarra. Estos *Panaderos de la flamenca* fueron un baile español tomado por él y otros maestros de baile de su época porque contenían algún paso que les recordaba a los panaderos que ellos habían visto bailar de

pequeños, entonces lo arreglaron convirtiéndolo en un baile de escuela. Hicieron esto cuando decayó la práctica de estos bailes en las fiestas y reuniones, como las Cruces de Mayo, donde se bailaban por los aficionados y maestros los Panaderos, el Fandango y el Bolero. Entre ellos, él mismo vio a *La Cuenca*, *La Parrala* y *Manolito Pamplina* practicarlos antes o después de ir a los cafés cantantes, sin embargo esa afición se perdió, y ya sólo se bailaba por dinero. La descripción que hace de los panaderos como baile bolero coincide con los otros Panaderos, bolero para guitarra de Julián Arcas, tan diferentes a su otra fuente de la Colección Palatín. La pérdida de afición al cultivo de ciertos bailes, la describe así Otero:

Si antes del 1870 le hubiesen dicho a una muchacha de Triana, de San Bernardo o de la Macarena, «¿vamos a bailar un vals?» «¡qué disparate!» le hubiese contestado, y no sólo era en los barrios extremos donde constituía casi una desatención el bailar por lo fino, como decían; en el centro de la población no se bailaban más que cosas flamencas; bailar por lo fino no era más que para la aristocracia, y en los últimos años del maestro Tabique y de Barrera fueron aficionándose los jóvenes de los barrios a los bailes de sociedad, y hoy no hay una que no sepa arrastrar los pies por el suelo, habiéndose perdido aquellas fiestas clásicas que daba alegría verlas y pasar un rato entre aquellas muchachas llenas de sal y alegría. (p. 200)²⁰

Las fuentes musicales

Dentro de las ediciones de panaderos para guitarra, parece que la primera es la de Tomás Damas²¹, de 1867. Según figura en la partitura, son un arreglo, así lo indica el autor, lo que sirve para pensar que por entonces eran conocidos los panaderos como un aire musical popular en el que se basarían unos y otros para componer piezas de concierto o de baile, como hacían con las seguidillas, boleros y fandangos. Esta pieza está basada en el modelo bolero de panaderos, el cual refleja la estructura musical de la seguidilla.

Julián Arcas (1832-1882) interpreta unos panaderos el 30 de noviembre de 1865²² dentro de su repertorio, pieza que le acompañará a lo largo de su trayectoria como concertista. Su publicación *Panaderos, bolero para guitarra (en La*

Mayor), aunque póstuma (1892)²³, tiene pasajes muy parecidos a los de Damas (Re Mayor con la 6ª en re), lo que confirmaría que ambos utilizarían material musical conocido por entonces.

El mismo Julián Arcas escribió otros panaderos de musicalidad distinta al estilo bolero. Dentro del manuscrito localizado en la Colección Palatín (circa 1875) figuran unos panaderos que presentan escritura con frecuente comienzo acéfalo para las falsetas y cambio armónico en el segundo tiempo del compás, adquiriendo un aire de compás flamenco que no tienen sus otros panaderos. También encontramos terminología flamenca nunca utilizada en sus piezas, como *rasgueo*, *paseo* y *falseta*; incluso el recurso técnico del golpe en la guitarra conocido como *chorlitzo*, descrito posteriormente por Rafael Marín²⁴ en su método de 1902. Todo ello hace que su carácter musical se identifique claramente con el de una alegría actual en *Mi Mayor*. Incluso hay partes donde sólo se indica rasgueo, dejando al intérprete libertad de ejecución, evidenciándose que ya habría gran variedad de fórmulas de rasgueo en el repertorio de la época que los intérpretes elegirían a placer. Puede consultarse su partitura en un estudio de Castro¹ y una interpretación en este enlace <http://youtu.be/i72kRaqlcvs>

Luis Soria (1851-1935), guitarrista discípulo de Arcas y amigo íntimo de Tárrega publica en 1891 una *Soleá y panaderos*²⁵ en *Re Mayor*. La parte de los panaderos suena totalmente a unas *seguidillas sevillanas*, y aunque son un ejemplo diferente a los de Tomás Damas, están igualmente dentro de la estética bolera.

Los panaderos también fueron cantados con frecuencia, como hemos visto en las gacetillas. Tenemos algunas coplas como esta que nos legó José Otero:

*Ya vienen los panaderos
por las calles de Alcalá,
a voces diciendo:
a catorce cuartos pan (p.198)²⁰*

Dentro de la zarzuela *Caramelo* (1884) de los maestros Chueca y Valverde²⁶ figuran unos panaderos para canto. Tienen una introducción en *La frigio*, tras la que se modula a *Re Mayor* en la parte cantada, y son unas seguidillas sin ninguna relación con el flamenco. Igualmente están en esta línea los que aparecen en la revista cómico-

teatral *¡A ti suspiramos!* (1889) de Manuel Fernández Caballero²⁷ (1835-1906).

Por estas fechas también aparecen publicaciones de panaderos para piano en los álbumes de recopilaciones de cantos populares. Tal es el caso de la serie *Flores de España* de Isidoro Hernández²⁸ (1883), donde aparecen unos panaderos semejantes a los de Tomás Damas, igualmente en *Re Mayor*, siendo claramente una adaptación de la misma obra.

En fecha ya bastante más tardía, en 1958, Pola Gibarola²⁹ publica en la serie *Claveles de España* los mismos panaderos para piano de Isidoro Hernández, a su vez inspirados en los de Tomás Damas.

Enriqueta Ventura de Doménech³⁰ publica hacia 1880 una pieza para piano titulada *Panaderos que como N° 3 forma parte de la serie titulada Trozos flamencos*. Puede consultarse la partitura en este enlace: www.flamencoinvestigacion.es/repositorios/panaderos.html Está en tonalidad de *La Mayor*, y musicalmente son unas alegrías en las que encontramos todos los elementos necesarios para poder calificarla así. Está muy relacionada con el estilo de Arcas, aunque con un mayor virtuosismo y extensión musical. Podemos igualmente detectar una estructura basada en un baile flamenco. La introducción de la primera página corresponde a lo que en la guitarra se haría con rasgueos. No se indica paseo, pero el último sistema de la primera página funciona como tal. La parte inspirada en los rasgueos aparece a lo largo de toda la obra para separar las secciones melódicas o falsetas.

En la página 4 encontramos un giro armónico a *Fa# M* como dominante de *si m*, tras el que se cae en la dominante general, *Mi*, antes de la sección *ad libitum* que recupera la tonalidad de *La Mayor*. Es muy parecido al giro que hace Arcas en la primera falseta de sus panaderos flamencos, aunque Arcas pasa antes por el III grado y hace el VI grado *menor*. Tras esta sección, o falseta, aparece de nuevo la parte que antes hemos calificado de rasgueado.

En la página 5 aparece entre dobles barras de repetición lo que podemos considerar una escobilla de baile, estructurada en 8 compases más su repetición. Algo semejante ocurre en la pág. 7. Tras estas partes de escobilla se suceden parecidas secciones *ad libitum* como la anteriormente comentada, que cierran musicalmente y enlazan con la parte de imitación de rasgueado.

La escritura rítmico-armónica de la partitura responde al modelo clásico, con cambio armónico en el primer pulso del compás e indicación de los acentos típicos en tiempos débiles. Ver por ejemplo el 4º y 5º sistema de la página 4, y toda la página 5 y mitad de la 6. También el último sistema del final de la obra.

Volviendo a las publicaciones para guitarra, por Eusebio Rioja³¹ sabemos que José Asencio, guitarrista discípulo de Aguado, daba clases en Málaga en 1878, y también que publicó un libro titulado *Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra y sin ayuda de maestro* en 1886. Una de las obras que aparece en el índice y que no se ha conservado fue *La Rosa o Panaderos*, lo que viene a significar que los dos estilos serían similares en sus características musicales. Los panaderos tienen mayor antigüedad que las rosas, por lo que a priori debemos pensar que es la rosa la que se identifica con los panaderos. Analizando los *Panaderos* de la Colección Palatín de Arcas y los *Juguets de la rosa* que aparecen en el *Jaleo por punto de fandango* de la misma colección, vemos que ambos nos recuerdan a lo que llamamos hoy *Alegrías*, con similares estructuras rítmico armónicas en modo Mayor y fraseos muy parecidos, aunque los panaderos estén en *Mi Mayor* y la Rosa en *La Mayor*. La causa de que la rosa esté en *La*, puede deberse al punto del fandango: *La*, ya que como veremos más adelante es el tono de *Mi* el utilizado para las rosas.

El guitarrista Juan Parga³² publica en 1893 unos panaderos a modo de jaleo final (así se indica) tras su *Polo gitano op. 2* que suenan claramente a unas alegrías en *La Mayor*. Este ejemplo coincide en musicalidad con los panaderos inéditos de Arcas, aunque estén en *La Mayor* y con figuras rítmicas escritas en la forma académica, con el cambio armónico en el primer pulso del compás. Algunas de sus secciones recuerdan a las *escobillas* que realiza la guitarra en el baile, formando estructuras de 4 compases (12 pulsos) + 4 compases (12 pulsos), por ejemplo el cuarto sistema de la última página.

Sin poder precisar una fecha exacta, aunque probablemente antes de que finalizase el siglo XIX, escribe Manuel del Castillo unos panaderos que formaron parte de una colección llamada *Álbum Musical. Recuerdo de la Semana Santa y Feria en Sevilla*, donde se encuadernaron piezas sueltas de aires populares para piano editadas por el sevillano Agustín M. Lerate. Estos panaderos tienen una primera sección en *la menor*, tras la que se modula al homónimo *Mayor*. Musicalmente son de corte bolero, aunque diferentes

a los de Tomás Damas. Estos mismos panaderos se volvieron a reeditar en una larga composición titulada *La Gloria de Andalucía, Pot-pourri Flamenco*, publicada hacia 1903 en Sevilla por Enrique Bergali³³. La nueva edición incorpora algunos cambios de dinámica y fraseos, aparte de una grafía más moderna y cuidada.

En 1907, Ignacio Agustín Campo y Castro³⁴ firmará unos panaderos en *Mi Mayor* en clara línea de continuidad con los de la Colección Palatín de Arcas. Incluso con falsetas parecidas y giros armónicos semejantes, como en la página 4 la parte de rasgueado y compases siguientes, que coinciden con la primera falseta de Arcas. También la parte melódica del segundo sistema de la primera página se asemeja con el paseo de Arcas. Esta pieza de Ignacio Agustín Campo es más extensa y elaborada que la de Arcas, con arpeggios en mayor número y juegos melódicos a modo de campanelas, con melodías en la segunda y tercera cuerda mientras la primera permanece al aire (p. 2). Puede considerarse un toque por alegrías en *Mi* en toda regla.

Castro¹, en su estudio sobre los panaderos de Arcas de la Colección Palatín, analizó el término *tiradillo* que aparecía indicado sobre algunos acordes. Hasta el momento, no se había encontrado mención en ninguno de los métodos de guitarra consultados desde el siglo XVIII en adelante. Guitarristas de estilos clásico y flamenco consultados no tienen información relativa a este *tiradillo*, aunque algunos flamencos reconocían haberlo oído.

En su momento fue interpretado como un tirado de las cuerdas. El tiradillo, o tirado de las cuerdas, se realiza con el pulgar desde el grave al agudo. Consultada la nueva fuente de panaderos de Ignacio Agustín Campo y Castro, el autor indica con una "p" lo siguiente:

*La P. indica que en los acordes del 1º y 2º compás, y en todos los demás iguales, el dedo pulgar de la mano derecha deberá deslizarse desde los bordones hasta la prima, rozando todas las cuerdas a manera de rasgueado (p. 1)*³⁴

Lo que sirve para interpretar sus instrucciones como algo semejante a lo que pensamos nosotros que podría ser el tiradillo. Aunque no aparece el término en cuestión, el lugar donde apa-

rece es el mismo que en la obra de Julián Arcas, y con características musicales semejantes.

Rafael Marín²⁴ incluye en su método de guitarra de 1902 unos panaderos en *La Mayor* como acompañamiento de baile. En su mayor parte encontramos una sonoridad cercana al estilo bolero (rasgueo y falsetas). Otras secciones recuerdan a un vals (introducción). Recordamos que Rafael Marín señala que no incluye en su método acompañamientos de bailes flamencos, sino de *palillos* (p. 176).

El guitarrista Vicente Gómez (1911-2001) tiene una grabación de *Sevillanas y panaderos* (ca. 1941, Brunswick 63879 – 02820-B) donde la parte que corresponde a los panaderos está claramente relacionada con el estilo bolero. Está en tonalidad de *Re Mayor* con cejilla I.

Este estilo de panaderos derivado de las seguidillas tuvo continuidad en los guitarristas flamencos, pues ya bien entrado el siglo XX Esteban de Sanlúcar y Mario Escudero mantuvieron la tradición con brillantes composiciones. El otro modelo debió quedar confundido con las rosas, teniendo continuidad bajo su nombre, y luego en las llamadas *Alegrías en Mi*, por eso, en el siglo XX, no encontramos la práctica de este estilo musical de corte flamenco bajo el nombre de panaderos, imponiéndose una denominación más acorde con su expresividad y carácter alegre: el toque por alegrías.

En este sentido, tenemos las explicaciones del guitarrista de origen español afincado en Londres Juan Martín (n. 1948), quien indica en su método de guitarra flamenca que las:

*Alegrías en Mi son también conocidas como Rosas o Alegrías por Rosas. El compás es el mismo que las alegrías en La, pero una diferente clave la dota de mayor oscuridad y rica sonoridad. Comúnmente se toca a menor velocidad. El ritmo, y especialmente los contratiempos, requieren de especial atención (p. 134)*³²

En cuanto a las fuentes musicales de rosas, dentro del método de guitarra de Rafael Marín²⁴ (1902) tenemos una partitura de *La Rosa en Mi Mayor*, pieza que en el índice figura como *Alegrías*. Ramón Montoya³⁶ también cultivó el toque por Rosas dentro de su repertorio. Posee

tres grabaciones en las que aparece siempre el toque por Mi. Miguel Borrull hijo tiene una grabación de *Soleares con Rosa* (Odeón 182.056b – SO 4349) de ca. 1927 en *Mi Cejilla I*. Como modalidad de canto, *La Rosa* vendría a ser un tipo de cantiña interpretada por el compás que hoy llamamos de *alegrías*, famosa en su tiempo y con diferentes vías de transmisión que hacen difícil distinguir cuál de las que se cantan es verdaderamente *La Rosa* originaria. El soporte rítmico llamado *por alegre* utilizado para acompañar a *La Rosa* debió ser el mismo que el de los panaderos flamencos en *Mi*, quedando asimilados posteriormente en un semejante estilo con el toque típico por arriba (*Mi*), ya bajo el nombre sólo de Rosas. Las grabaciones que hemos estudiado presentan todas el toque por *Mi*: Pepe el de la Matrona³⁷ Rosas “La Verdulera”, Ramón Medrano³⁸ *La Rosa* “Mi pelegrina” y Mariana Cornejo³⁹ *Por Rosa*.

Conclusiones

A tenor de las descripciones anteriores y de los documentos musicales estudiados se puede afirmar que, por un lado, hubo una versión popular de los panaderos cantados con guitarra, con un aire (¿al uso gaditano?) que coincide con lo que hoy llamamos alegrías. Este estilo parece relacionado con la zona de Cádiz. Por otro lado, existió una versión de escuela bolera, que debió de incorporar algunos elementos del estilo popular, pero basado en el ritmo típico de la seguidilla y el bolero.

Las dos fuentes musicales de Julián Arcas son un claro ejemplo. Los panaderos publicados en edición póstuma (1892), aunque probablemente de 1865, están cercanos a lo que se considera una seguidilla o bolero. Sin embargo, los panaderos de la Colección Palatín (ca.1875) son de tipo flamenco. Esta modalidad nos anuncia la evolución del estilo hacia lo que conocemos como alegrías, y nos confirma la existencia de un tipo de panaderos diferente, un estilo del que ya nos hablaba el maestro Otero, que tiene continuidad en las obras de Enriqueta Ventura de Doménech (ca.1880), Juan Parga (1893) e Ignacio Agustín Campo y Castro (1907).

Aunque no dispongamos de partituras musicales más antiguas, las evidencias anteriores también podrían servirnos para afirmar que siempre existió una variante de panaderos como *toque alegre*, con esa peculiar rítmica y cambio armó-

nico, forma musical relacionada con un estilo de toque *al uso gaditano*, cuya antigüedad pudiera remontarse al último cuarto del siglo XVIII, dentro de los estilos interpretados en las fiestas de fandango en México. En relación al fandango, algunas semejanzas musicales del toque por alegrías con un *fandanguito de Cádiz* de la primera mitad del siglo XVIII fueron también señaladas en trabajos precedentes^{40,41}. Quizás tuvieran ya los panaderos de finales del XVIII la musicalidad que presentaba el fandanguito de Cádiz y que claramente se relaciona con el toque por alegrías del flamenco.

Agradecimientos

El autor agradece al blog El afinador de noticias, la publicación de la referencia más antigua sobre los panaderos en la península, localizado por Faustino Núñez (entrada del 23 de enero de 2011) <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2011/01/1829-tango-por-un-negro-fingido.html> Consultada 3 abr 2012.

También desea mostrar su agradecimiento al blog *Flamenco de papel*, la publicación de Alberto Rodríguez sobre la localización de los datos del cantaor Francisco Hidalgo (entradas del 3 de julio de 2010, 14 de octubre de 2012 y 24 de octubre de 2009) <http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2010/07/1a-cordoba-flamenca.html>. <http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/10/francisco-hidalgo-panaderos-y-caracoles.html> ; <http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2009/10/concierto-andaluz-1858.html>. Y los del cantante Francisco de Vega (entrada del 4 de noviembre de 2009) <http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2009/11/el-caso-francisco-antonio-de-vega.html> Consultadas 25 nov 2012.

Referencias Documentales

1. Castro G. 2012. Lo último de Julián Arcas, La obra inédita de la Colección Palatín. Revista de reflexión musical Sinfonía Virtual (23): 1-50. http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/julian_arcas.pdf. Consultada 3 abr 2013.
2. Reyes L, Hernández JM. 2011. Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenco. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa 4(4), 32-43.
3. Teatro San Fernando. Diario Mercantil de Cádiz. 14 de diciembre de 1829. (4882): 1-4.
http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1829&idPublicacion=3625. Consultado 3 de abr 2013.
4. Ortiz JL. 2012. Tremendo Asombro. Sevilla: Libros con Duende.
5. Doré G, Davillier C. 1988. Viaje por España. Madrid: Grech.
6. Crónica de teatros. El Clamor Público de Madrid. sábado 8 de junio de 1850. (1824). 1-4.
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002706533&page=3&search=dia&lang=es>. Consultada 25 mar 2013.
7. Ortiz JL. 1990. ¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX, desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889). Sevilla: El Carro de la Nieve
9. Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos. 7 de febrero de 1866. (4661): 1-4. http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=3615. Consultada 29 mar 2013.
10. Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos. 5 de mayo de 1866. (4773): 1-4.
http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1866&idPublicacion=3615. Consultada 12 abr 2013
11. Diario oficial de avisos de Madrid. 10 de octubre de 1858. (590): 1-4.
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=000028764&page=4&search=dia&lang=es>. Consultado 23 abr 2013.
12. Blas J. 1987. Los cafés cantantes de Sevilla. Madrid: Cinterco.
13. De Llanos F. 26 Abr.1897. Sevilla: Impresiones de un viajero. La Época. Madrid: 1.
14. Blas J. 1992. La escuela bolera y su esplendor. En: La Escuela Bolera, Encuentro Internacional. Ministerio de Cultura, edit. Madrid: INAEM. P 73
15. Base de datos de Carteles teatrales [Internet]. DL 2007. Valencia: Universitat de Valencia; <http://parnaseo.uv.es/Carteles.htm>. Consultada 5 abr 2013.
16. Maleras E. Panaderos de la flamenca de la colección de bailes populares españoles [Internet]. 1950. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3116729>. Consultada 8 abr 2013.
17. Maleras E. Puerta de Alcalá: panaderos [Internet]. 1954. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3204937>. Consultada 7 abr 2013.
18. Maleras E. La Flor de la maravilla: panaderos [Internet]. 1954. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3196708>. Consultada 7 abr 2013.
19. Maleras E. Cuchilleros, panaderos para baile [Internet]. 1954. San Sebastián: Fábrica de Discos Columbia. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3175257>. Consultada 10 abr 2013.
20. OTERO J. 1987. Tratado de Bailes. Madrid: Asociación Manuel Pareja-Obregón.
21. Damas T. 1867. Panaderos. Madrid: B. Eslava.
22. Steingress G. 2008. La presencia del género flamenco en la prensa local de Granada y Córdoba desde mitades del siglo XIX hasta el año de la publicación de Los Cantes Flamencos de Antonio Machado y Álvarez (1881). Sevilla: Instituto Andaluz del Flamenco.
23. Arcas J. 1892?. Los Panaderos: Bolero para guitarra. Barcelona: Hijos de Andrés Vidal y Roger. http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=3321778&custom_att_2=simple_viewer. Consultada 13 abr 2013.
24. Marín R. 1995. Aires Andaluces, Método de Guitarra por Música y Cifra. Córdoba: La Posada.
25. Soria L. 1891. Música española para guitarra. Panaderos. Barcelona: Juan Ayné.
26. Chueca F. 1891. Caramelo: Juguete cómico-lírico en un acto. Madrid: Zozaya.
http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=4080137&custom_att_2=simple_viewer. Consultada 9 abr 2013.
27. Caballero MF, Mangiagalli C. 1889. A ti suspiramos. Revista cómico teatral en un acto. Madrid: Zozaya. http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=3781185&custom_att_2=simple_viewer. Consultada 8 abr 2013.
28. Hernández I. 1883. Flores de España. Panaderos. Madrid: Pablo Martín. http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es:80/webclient/DeliveryManager?pid=4079950&custom_att_2=simple_viewer. Consultada 14 abr 2013.
29. Gibarola P. 1958. Claveles de España: Cantos y bailes populares españoles. Barcelona: Musical Emporium, I. Llobet y Cia.
30. Ventura E. 188?. Trozos Flamencos. Panaderos. Sevilla: Enrique Bergali. www.flamencoinvestigacion.es/repositorios/panaderos.html Consultada 16 may 2013.
31. Rioja E. 2008. El guitarrista Julián Arcas y el flamenco, El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico. En: XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco. Málaga: AFCAF.

32. La guitarra Española, gran colección de obras Características para guitarra, que publica ésta Casa en colaboración con el primer Guitarrista de Cámara y Maestro honorario de varios Conservatorios. 1990. En Juan Parga, Concert Works for guitar. Heidelberg: Chanterelle.
 33. Del Castillo M. 1903?. La Gloria de Andalucía, Pot-pourri Flamenco. Sevilla: Enrique Bergalí.
 34. Campo I. 1907. Los Panaderos. Madrid: Sociedad de Autores. http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/webclient/DeliveryManager?pid=3506637&custom_att_2=simple_viewer. Consultada 5 abr 2013.
 35. Martín J. 1978. Juan Martin´s Guitar Method. El arte flamenco de la guitarra. Londres: United Music Publishers Ltd.
 36. El genio de la guitarra flamenca: Rosas [CD]. Montoya R, autor. Madrid: Sonifolk; 1999. CD: 1 h 18 min 20 s. Doble CD.
 37. Serie Cante Jondo: Rosas "la verdulera" [disco]. De la Matrona P, El Granaíno R, autor. Paris: Le Chant du monde; 1957. Disco: 3 min 35 s. LDY 4.135 nº4.
 38. Magna Antología del Cante Flamenco: La rosa "mi pelegrino" [CD]. Medrano R, de Utrera F, autor; Blas J, productor. Madrid: Hispavox; 1982. CD: 2 min 47s.
 39. Puro y Jondo: Por Rosa [DVD]. Cornejo M, De Lorca P, autor; Radio Televisión Española, editor. Madrid: Divisa Home Video; 2006. DVD: 4min 20s. Disco 3.
 40. Castro G. 2011. Los «otros» Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta, Orígenes musicales del Cante de las Minas. La Madrugá (4): 59-135. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571>. Consultada 5 abr 2013.
 41. Castro G. 2013. A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango. Sinfonía Virtual (24): 1-132 http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/ritmica_fandango.pdf. Consultada 3 abr 2013.
-