

El fandango colombiano y el bolero caribeño como resultados de una interculturalidad itinerante

Dra. Esther Morales-Cañadas

Uno de los factores más importantes a la hora de estudiar la música autóctona de un país es, obviamente, analizar sus formas, localizar a qué género pertenecen y, por supuesto, buscar su origen. Sin embargo, hay algo muy significativo que es poder dar una explicación a su terminología.

En la llamada “world music” encontramos una gran diversidad de danzas que se trasladaron de un continente a otro deambulando por diferentes países y por diversas clases sociales. Se fueron transformando durante su recorrido y adquirieron nuevas formas en cuanto a la estructura, al compás y al ritmo, al texto, así como a la instrumentación.

Si nos remontamos a la época del Renacimiento europeo, nos damos cuenta de que la música que se categoriza de siglos anteriores no es la popular ni la tradicional¹, puesto que esta se transmitía oralmente, sino solamente la eclesiástica que era considerada como música culta y perfectamente elaborada. Con la aparición de la burguesía cambia este escenario. Los ciudadanos se llevan la música popular a sus salones, pero estilizándola y haciéndola más elegante y será en los siglos XVII y XVIII cuando se comenzarán a categorizar estos géneros musicales. No obstante, este tipo de danzas estaba ya desvirtuado de sus orígenes. Había entrado en los salones, había vuelto a salir y vuelto a entrar. Es, por consiguiente, obvio que la música que llamamos música seria no se habría desarrollado sin la existencia de la música callejera retransmitida oralmente y que proporcionaba más alegría a la vida de las personas que la perfectamente elaborada música eclesiástica.

Cuando comienza la época romántica se van olvidando las culturas antiguas grecolatinas para poner las miras en las propias raíces nacionales y es entonces cuando se intenta hallar el origen de estas manifestaciones folclóricas, intentando, cada país, colocar el origen de ellas en su propia tradición.

En mi hallazgo de la diversidad de la música colombiana y de su lexicografía y el percibir que los estilos están perfectamente enmarcados en zonas geográficas que fueron pobladas de diferentes formas y por pueblos de muy diferentes lugares, me di cuenta de que se ha mantenido una terminología que no corresponde al estilo originario de algunos bailes, pero que ha seguido perpetua, a pesar de una evolución ya encontrada en la Península Ibérica o a su paso por otros países de América Latina. Y es esta la razón de mi investigación.

¹ Antonio García de León en su libro *El mar de los deseos/ El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto* hace una diferencia, basándose en otros historiadores, como, por ejemplo Menéndez Pidal y explica la diferencia entre lo popular y lo tradicional: “...lo popular resultaría entonces el reflejo de la obra ajena e individual que no es básicamente alterada en su repetición colectiva, en tanto permanece “al exterior” de lo específico, mientras que lo tradicional es algo que la colectividad recibe como suyo, lo toma, como propio y al recrearlo no lo hace de manera fiel y pasiva, sino sintiéndolo parte de sí misma, interviniendo en su creación y en su recreación, rehaciéndolo imaginativamente y considerándose partícipe del proceso de autoría(...) La esencia de lo tradicional está pues más allá de la mera recepción o aceptación de un hecho cultural generalizado o popularizado: está en su reelaboración dinámica, en su reapropiación colectiva. La que iría conformando universos de relaciones extendidas en el tiempo y en el espacio.”

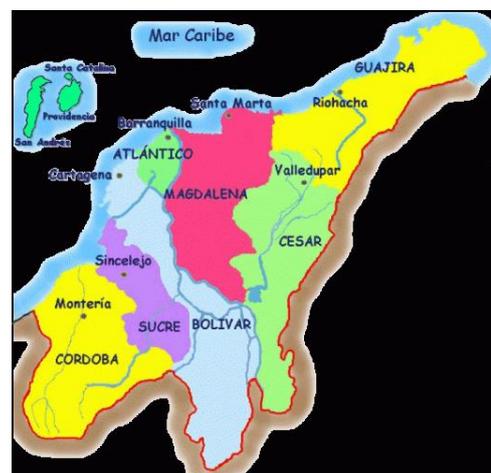
Se trata de danzas o bailes cuya peculiaridad es que: Suelen ser más que una danza o baile, son, por tanto, homónimos de una tarde de bailes, por lo general, llena de alegría y desenfreno hasta el punto de poder conducir a sus participantes a un estado de trance. O bien, se han transformado de tal forma que no tienen que ver con la nomenclatura de otros siglos y, por consiguiente, es muy difícil poder situar sus comienzos. Este es el caso del fandango colombiano y del bolero de la región del Caribe, si no en la actualidad, pero sí en su asentamiento en tierras americanas.

Primero voy a definir estos bailes o cantos de la zona caribeña, concretamente, de la costa occidental de Colombia, y después plantearé el análisis y su correspondencia con otras danzas anteriores a ellas en las que atisbo sus orígenes.

Fandango Colombiano

Es un baile típico de la costa occidental del Caribe y se baila, sobre todo, en Córdoba, Sucre y Bolívar. (Foto:²)

Tiene un ritmo alegre y rápido con compás binario de subdivisión ternaria de 6/8 con dos secciones melódicas. Se baila en fiestas patronales de cosechas en pareja y acentuando el cariz sensual y de coquetería. La fecha de aparición por esta zona se data por el siglo XVIII y se comenta que era semejante a determinadas danzas gallegas. También se dice que servía para catequizar tanto a los indígenas como a los africanos llegados en calidad de esclavos y atraerlos a la conversión del cristianismo con ritmos vivos y alegres en las fiestas religiosas. De ahí pasó a las tertulias y bailes en casa de españoles bien avenidos.



Otros datos lo sitúan como postre de las corridas de toros. Al terminar estas, se organizaba el “fandango”³, palabra que es sinónima de pasarlo bien, de desquitarse de la normalidad con un festejo sin normas ni trabas. Como ya sabemos, estas fiestas acaban y acababan siendo verdaderas orgías.

Otros datos lo sitúan como postre de las corridas de toros. Al terminar estas, se organizaba el “fandango”³, palabra que es sinónima de pasarlo bien, de desquitarse de la normalidad con un festejo sin normas ni trabas. Como ya sabemos, estas fiestas acaban y acababan siendo verdaderas orgías.

Bolero caribeño

Se dice que es originario de Cuba y que surgió ya en el siglo XIX. También que tenía un parentesco con el bolero español del siglo XVIII (argumento que destruye su origen cubano). El compás es ternario, de 3/4, y en Cuba se transformó a compás cuaternario de 4/4.

También este baile pasó a la clase culta y con el tiempo fue enriqueciéndose con otros bailes hasta que fue prácticamente suplantado por la salsa, el merengue o la bachata. Antes de este reemplazo se había ido extendiendo por otros lugares, entre otros, por la costa occidental del Caribe colombiano, ralentizando su ritmo y convirtiéndose en una balada romántica.

² <https://tierracolombiana.org/wp-content/uploads/2017/11/mapa-regi%C3%B3n-caribe.gif>

³ Según el *Diccionario de uso del español* de María Moliner de 1983, fandango significa: Danza española antigua, conservada hoy en Andalucía, a tres tiempos y de movimiento vivo; Coplas y música con que se acompaña y (fig.) Bulla o jaleo. De ahí, “fandanguero”: aficionado a fiestas y diversiones.

Nos encontramos, pues, con dos tipos de bailes, cuya terminología ya existente en la Península Ibérica en el siglo XV no nos da claridad del origen de ellos por la transformación que han padecido. La pregunta es por qué no se les dio un nuevo nombre cuando evolucionaron, puesto que se habían despegado completamente de sus orígenes formales y estructurales.

Desde el punto de vista etnológico se puede dar como argumento una fidelidad a las tradiciones ancestrales, sobre todo en aquellos países, como son los latinoamericanos, que tenían la urgente necesidad de encontrar una identidad tanto colectiva para el continente como también para cada país, un sentimiento que se reforzó con las guerras de la independencia de la corona española.

Desde el punto de vista musicológico es algo más complicado porque la palabra fandango aparece, como se verá más adelante, con diferentes significados y orígenes. Por consiguiente, hay que tener en cuenta dos cosas: una es la interacción musical entre las diferentes clases sociales durante la colonización ya que las relaciones entre los colonos españoles afincados en tierras americanas y la población indígena o africana es en el Caribe mucho más intensa que en otras colonias. La forma de atraer a estos últimos de una manera pacífica para integrarlos en esa sociedad novohispana que se formaba y para evangelizarlos, solo podía tener lugar por medio de sus tradiciones, pero también de darles las novedades que llegaban de España para hacerlos partícipes de la sociedad en la que tendrían que integrarse, y esa es la razón por la que surge ese sincretismo cultural y musical más diverso y productivo que en otras colonias en las que el invasor o colono, francés, inglés o alemán, dicta la forma de vida sin mezclarse con la población existente. La otra cosa es que la personalidad de los afro-andaluces que se llevaron allí (puesto que la Puerta de las Indias estaba en Sevilla y Cádiz), junto con los llevados directamente de África, unido todo ello a la herencia árabe que conllevaban los andaluces y el sustrato de culturas precolombinas, son los principales motores que, unidos, van a marcar las prerrogativas de una población que busca, a pesar de su estado de sometimiento, una propia identidad colectiva. A este estrato social de abajo se les encomendó el aprendizaje de los instrumentos europeos para poderlos integrar en las fiestas religiosas, sobre todo en la popular fiesta del Corpus Christi. A partir de las tonadas espirituales que se tocaban y cantaban en esta fiesta y que, a pesar de ser un tanto europeas, habían pasado por la influencia arabigoandaluza, se formarán músicas populares con textos profanos. Al mismo tiempo, de los ritmos y melodías populares y hechos de la unión, como he dicho, de tres pueblos o culturas diferentes surgirán músicas que los colonos llevarán a sus salones, pero manteniéndoles el carácter sensual. A causa de ese carácter, muchas de esas danzas y textos fueron censurados o prohibidos por el clero. Para poder evadir las censuras, se fueron cambiando los nombres de dichas danzas, pero manteniendo, bajo otra nomenclatura, el carácter de ellas. Este fue el caso de las zarabandas en las que veo los antecedentes de los fandangos de los siglos XVII y XVIII ya antes de cruzar el Atlántico.

Así pues, comenzaré explicando la zarabanda que es una danza que pudo ser el origen de muchas otras, y en el caso colombiano, del fandango.

Zarabanda



(Zarabanda⁴)

El origen etimológico de la palabra zarabanda ya es algo dificultoso.

Hay una tesis que la sitúa en la Persia antigua, en la palabra *sarband* que es una tira para prenderse los cabellos y de la que se supone que viene la palabra Zarandear. Otra tesis la sitúa en la palabra árabe *zamra* (flauta). Tanto una como otra podrían ser válidas si se considera que fueron los omeyas de aquellas tierras los que instalaron el emirato y, más tarde, el califato de Córdoba en el sur de España, en el llamado Al-Ándalus, marcando la tradición andalusí con sus influencias.



(Foto:⁵)

No obstante, Samuel Máynez Champion, mexicano, quiere ver su origen en el mismo México. Se basa en los escritos de Diego Durán sobre “Historia de las Indias de la Nueva España”. Durán habla de una danza semejante a la *cucuecheuycatl* que era una danza nahua. Dice de ella: *“esta zarabanda que los naturales usan con tantos meneos, visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser bayle de mujeres deshonestas y de hombres livianos.”*⁶

A pesar de su comentario, la llama “zarabanda”, posiblemente porque ve un parentesco con una danza inmigrada de España.

Comentarios sobre estas características orgíacas y deshonestas las encontramos en otros muchos autores, tanto de países latinoamericanos como en España. Concretamente Cervantes comenta en la novela ejemplar “El celoso extremeño”:

Todas ésas son aire -dijo Loaysa- para las que yo os podría enseñar, porque sé todas las del moro Abindarráez, con las de su dama Jarifa, y todas las que se cantan de la historia del gran sofí Tomunibeyo, con las de la zarabanda a lo divino, que son tales,

⁴ <http://vadebailes.blogspot.com/2012/03/zarabanda.html>

⁵ Foto de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2d/Conqu%C3%A0te_de_l'Islam_%C3%A0_la_chute_des_Omeyyades-es.svg/1280px-Conqu%C3%A0te_de_l'Islam_%C3%A0_la_chute_des_Omeyyades-es.svg.png

⁶ Samuel Máynez Champion, *La zarabanda zarandeadada*, <https://www.proceso.com.mx/cultura/2016/1/17/la-zarabanda-zarandeadada-157811.html>

que hacen pasmar a los mismos portugueses; y esto enseñó con tales modos y con tanta facilidad que, aunque no os deis prisa a aprender, apenas habréis comido tres o cuatro moyos de sal, cuando ya os veáis músico corriente y moliente en todo género de guitarra⁷.

Las zarabandas a lo divino eran la estilización de tal danza popular para los oficios cristianos. Se les ralentizaba el ritmo y se les ponía un texto religioso para que el pueblo se sintiera más integrado en la iglesia, algo que se fue haciendo ya en la época islámica y después de terminar la reconquista. Y vemos que Cervantes la incluye en esa numeración de aires árabes. Como consecuencia, sería normal que también pasara a las llamadas Indias.

En la misma novela, Cervantes comenta:

Pues, ¿qué diré de lo que ellas sintieron cuando le oyeron tocar el Pésame dello y acabar con el endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España? No quedó vieja por bailar, ni moza que no se hiciese pedazos, todo a la sorda y con silencio extraño, poniendo centinelas y espías que avisasen si el viejo despertaba. Cantó asimismo Loaysa coplillas de la seguida⁸, con que acabó de echar el sello al gusto de las escuchantes, que ahincadamente pidieron al negro les dijese quién era tan milagroso músico.⁹

Aquí se vuelve a decir que era un “son endemoniado”. También da a entender que eran negros quien interpretaban esa música.

Cierto es que, en Panamá, ya encontramos un testimonio en 1539 en la obra “Vida y tiempo de María Castaña” de Fernando Guzmán Mejía¹⁰.

No obstante, también los humanistas españoles hablan de ella, siempre mal, por supuesto. Un ejemplo nos lo da Alonso López “el Pinciano”¹¹, que remonta su origen al culto dionisiaco, y añade que este tipo de unión entre canto, música y danza también se daba en Etiopía:

«Los gentiles griegos hazían a Baco, hazen éstos a Venus con las tres imitaciones: canto, música y dança juntamente. E esso mismo haze[n] los de Ethiopía, si queréys mirar en ello, en esos choros y danças; Etymología de zarabanda... y éstos, a mi parecer, traxeron a este mundo la zarabanda, a la qual ansí llamaron algunos hombres leydos de la dithiramba; y esso fue el principio della. [...] Aquí dixo el Pinciano: Por qué razón a la dithiramba digan zarabanda, me parece aver ente[n]dido bien. pero por qué la dithiramba se diga assí, o no lo he oydo, o se me ha ydo de la memoria.»¹²

⁷ Novelas ejemplares, *El celoso extremeño*. 1590-1612. Publicadas en 1612

⁸ Se refiere a la seguidilla

⁹ Novelas ejemplares, *El celoso extremeño*. 1590-1612. Publicadas en 1612. Ahí ya se aclara que era un “negro”, o sea, un esclavo negro quien la representaba. Tanto los españoles cristianos como la población musulmana gustaban de traerse negros africanos como esclavos.

¹⁰ <http://www.groovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.24574.1>

¹¹ Alonso López, más conocido como "López Pinciano" ("López vallisoletano") (Valladolid, ca. 1547 - 1627) fue uno de los humanistas españoles más insignes del siglo XVI. El médico Alonso López Pinciano conquistó un lugar de excepción entre los preceptistas españoles merced a su «*Philosophia antigua poética*», publicado en Madrid en 1596, que constituye la más alta creación de la estética literaria española en el siglo XVI. Murió en Valladolid en 1627.

¹² Alonso López, *Filosofía antigua poética*. España, 1596 en [Zarabanda - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

Este comentario podría ser la respuesta al origen de la zarabanda ya que en el siglo XV es cuando Portugal comienza sus contactos con el reino etíope y, de hecho, muchas veces se pensó que las primeras zarabandas surgieran en Portugal. Al igual que los mencionados antiguos griegos, también los pueblos africanos (y ahí están incluidos también los árabes) eran adictos a reunirse para hacer música y bailar, algo que coincide con el texto anterior de Cervantes.

De hecho, cuando los musulmanes llegaron a la Península, trajeron, entre muchas herencias culturales, también sus tradiciones e instrumentos que fueron adaptados por la población autóctona y que se verían más tarde reflejados en el flamenco. Tanto en el flamenco como en los bailes de la tradición morisca de la época andalusí se habla de esa sensualidad que se daba en las llamadas zambras, que eran las reuniones musicales:

“(...) sinuosas, caracterizadas por una sensibilidad refinada, dulce, llenas de improvisaciones e insinuaciones sexuales, en las que destacan los movimientos rotatorios de cadera y las contracciones violentas de los músculos del vientre (...)”¹³

¿Se podría elaborar la tesis definitiva de que la palabra zarabanda podría ser un derivado de zambra?

De momento dejaremos esta cuestión. Más importante es ver las características de la zarabanda y, una de las principales eran los instrumentos que se utilizaban: guitarra barroca, propia de España y con antecedentes en los instrumentos traídos por los árabes, y castañuelas que son una herencia griega y que los pueblos árabes habían asumido ya que la expansión helenística había abarcado todos esos territorios africanos.

La zarabanda tenía también una parte vocal con letra relacionada con la temática picaresca (erótica, política, social...).

El ritmo era en sus comienzos de 3/2 y evolucionó a 3/4-



En fin, fueron muchos moralistas los que atacaban esas costumbres zarabanderas y, por tanto, en 1583 la prohibió Felipe II¹⁴. No obstante, quedó una que siguió funcionando y que dio mucho que hablar, tanto por las razones deshonestas como musicalmente, que es la zarabanda con sus variaciones llamada Folia de España. (Foto:¹⁵)



¹³ José Luís Navarro García: *De Telethusa a La Macarrona. Bailes andaluzes y flamencos*: Pág. 27-34; en Cristina Cruces Roldán, *El flamenco y la música andalusí /Argumentos para un encuentro*, Sevilla, 2003, pág.94

¹⁴ «A 3 de agosto de 1583, mandan los señores alcaldes de la casa y corte de su majestad, que ninguna persona sea osado de cantar, ni decir, por las calles ni casas ni en otra parte el cantar que llaman de la zarabanda, ni otros semejantes. So pena de cada doscientos azotes y a los hombres de cada seis años de galeras y a las mujeres, de destierro del reino.» En Zarabanda - Wikipedia, la enciclopedia libre

¹⁵ <http://3.bp.blogspot.com/-qSOH2XjYxH0/UP1qpOlpBml/AAAAAAAAAL9A/umM7QClcaqU/s1600/Folia.png>

La palabra "folia" viene de la lengua occitana cuya lírica trovadoresca influyó tanto en los literatos occidentales y este término se encuentra ya con el significado de "locura" en la obra "Santo Domingo de Silos" de Gonzalo de Berceo refiriéndose al pecado:

*De quál salió, decir non lo sabría,
Ca falleció el libro en qui lo aprendía
Perdióse el cuaderno, mas non por culpa mía,
Escribir aventura seríe muy gran folía.¹⁶*

De hecho, aunque la folía como danza aparece a partir del siglo XV, ya hay referencias literarias en Gil Vicente (1464-1536), en su obra "Auto de Sibilla Cassandra". La menciona como una danza pastoril:¹⁷

Musicalmente, los primeros indicios se encuentran escuetamente en su estructura armónica en los villancicos del Cancionero de Palacio en donde se recogen villancicos de la época de los Reyes Católicos:



Este esquema, basado en un bajo, se desarrolló y alcanzó en Portugal el siguiente que es el que sirvió para su propagación por el resto de Europa:



De la armonización de este bajo surge una melodía propicia para variaciones que se aprovechó en la música popular para improvisar hasta el cansancio y es por lo que este tipo de danzas eran la base de un jolgorio de bailes y de embriaguez hasta el punto de tenerlas que prohibir. Será, más tarde, cuando la música seria, la de los nobles y de la burguesía, le pondrá patrones de danza melancólica y pausada.

Y eso mismo es lo que ocurrió cuando las folías, que ya habían perdido el nombre de zarabanda, pasaron a las Islas Canarias y se convirtieron en una danza tradicional y pausada.

¹⁶ Gonzalo de Berceo (ca.1198-ca.1264), *Santo Domingo de Silos*, Versos 751/752 (<http://www.vallenajerilla.com/obrasberceo/silos1.htm>)

¹⁷ Acto tercero: *CORO 1* Traz Salamão Isaías e Moisés e Abraão, cantando todos quatro de folia a cantiga seguinte: (Mote) *Sañosa está la niña/ ay Dios quién le hablaría? (Volta) En la sierra anda la niña/ su ganado a repastar/hermosa como las flores/sañosa como la mar./ Sañosa como la mar/ está la niña/ay Dios quién le hablaría?*

En: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/auto-de-la-sibila-cassandra-0/>

Las folias canarias

Son danzas lentas inscritas en lo que ellos llaman “Parranda” que no es otra cosa que pasar la noche de cantos y bailes por diversión. Este significado es, no obstante, el mismo que tiene la terminología de “Fandango” cuya etimología es, igualmente, incierta.

(Foto:¹⁸)



Fandango



(Foto:¹⁹)

La primera referencia escrita sobre el fandango se encuentra en el “Diccionario de Autoridades” (1726-1739):²⁰

Fandango: f.m. Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo

- *Por ampliación se toma por cualquier función de banquete, festejo u holgura a que concurren muchas personas.*

Fandanguero: Que es aficionado a bailar el fandango u a asistir a convites y festejos

Fandango barroco

Esta definición del *Diccionario de Autoridades* ha contribuido a que se quiera situar el nacimiento del fandango en América y se le atribuya un carácter indiano, como comentó el cura Diego Antonio Cernudas de Castro en 1778:

No es español el indiano/ fandango, vil de nación;/y es en su comparación/mucho más noble el villano. / En el bayle castellano/sin arriesgar el pudor, /puede el juvenil ardor, / si quiere, hecho un brinco andar, /y para echarse a volar, / aún el canario es mejor.²¹

Podemos comprobar la discriminación que encierra la cita y la pretensión de poner a los españoles (como buenos cristianos) en buen lugar, criticar un poco al fandango que se bailaba en las Canarias y poner de viles a los afroindios sin distinción étnica entre ellos. Esta actitud tan despreciable hacia pueblos con otras costumbres era, en el siglo XVIII, algo muy general y se mantuvo, por lo menos,

¹⁸Foto de:

https://lh5.googleusercontent.com/proxy/FgaL55PZhX0ELsp_P5ZCbPeaYrP3dX5iC0HW2obE62zKy-tAwXMVmQRDPNmskHnzGbS-Ckj1WoEzn8yyvDPfh2Vx4LVm_l7XWYzB0LOXd4CrkUmj-

¹⁹Foto de:

https://th.bing.com/th/id/R.7b6e78642b80929eda26a277ffaf13b2?rik=UM2IPbSkCCv9dQ&riu=http%3a%2f%2fwww.viaartis.info%2fsongbook-from-eldorado%2fsites%2fviaartis.info.songbook-from-eldorado%2ffiles%2fPhotos%2fHorizontal%2fFandango-chasselat-1%3a1.33_0.jpg&ehk=hQUNINI5LMpuYHWJ2EEXV2nc1OZRqkif38VwTmoW9gA%3d&risl=&pid=ImgRaw&r=0

²⁰ *Diccionario de Autoridades*, Tomo 3, página 719. [Diccionario de autoridades - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

²¹ Antonio García de León, *El mar de los deseos*, pág.17 (Nota 6 a pie de página)

hasta el siglo XIX que es cuando estas danzas se asientan y se sigue hablando de “los obscenos bailes de los negros”²².

No obstante, en España se distinguían ya anteriormente diferentes tipos de fandangos, sobresaliendo los de la parte de Castilla-León y los de Andalucía.

Julián Ribera²³ (1858-1934), que fue uno de los primeros musicólogos y arabistas renombrados, afirmó que el fandango tenía un origen árabe y que de él se desarrollaron las “rondeñas” y los fandangos malagueños. Esta tesis se consolida con la presencia árabe en España, en Al-Ándalus, y también porque los árabes que llegaron traían la tradición grecolatina en la que se bailaban danzas semejantes en los rituales mitráicos, en las saturnalias romanas y en las orgías báquicas o dionisiacas.

(Foto:²⁴)



También, en estas danzas antiguas, los bailarines utilizaban los crótalos para llevar el ritmo, algo muy característico también de la música árabe. Además, Ribera afirma que el vocablo fandango se instaló en el idioma castellano de la misma forma que otros términos, entre ellos, también el de *zarabanda*, *zambra* (fiesta de cantes y bailes), *alboroto*, *zorongo*²⁵, etc.... Si consideramos esta cita como referencia veraz, ya tenemos, no sólo el origen lexicográfico, sino de las danzas en sí.

Comparamos el fandango con la zarabanda y vemos, además, que el fandango tiene características similares a la zarabanda y a las folías y que, etimológicamente, se podría encuadrar en lo que se llamaban zambras y que con el tiempo se apodara así a una forma determinada de baile. De hecho, los fandangos de Huelva han conservado la estructura de la nuba árabe alternando el cante con improvisaciones hechas a la guitarra y pudiendo intervenir varios cantaores. También los recogidos por los compositores posteriores (Antonio Soler, Domenico Scarlatti, Luigi Boccherini, por nombrar a algunos) tienen ese carácter de música improvisadora en la melodía que se apoya sobre un bajo ostinato y están compuestos, por lo general, en modo menor como la zarabanda.

²² Cristina Cruces Roldán, *El flamenco y la música andalusí. Argumentos para un encuentro*, pág. 36. Barcelona, 2003

²³ Julián Ribera y Tarragó, *La música árabe y su influencia en la española*, pág., 168, Valencia, 2000

²⁴ [Danza - cultura Griega \(weebly.com\)](http://www.weebly.com/danza-cultura-griega)

²⁵ El **zorongo** es un baile y cante popular andaluz. Su métrica es ternaria. El más conocido es el que Federico García Lorca (piano) y La Argentinita (cante), grabaron en el año 1931. No es estrictamente un palo flamenco. Pero al tratarse de un estilo andaluz, se aflamencan con facilidad.

Desde hace más de cien años, este estilo disolvió en otros géneros sus elementos rectores hasta llegar a su desaparición del panorama musical andaluz.

El zorongo se utilizaba mucho como baile en tiempos de la tonadilla escénica del XVIII, formando parte de ésta. Quizás derivó de la zarabanda y del zarandillo, debiendo su nombre a que, en una de las letras más populares, aparece en un estribillo la palabra zorongo. Parece que fue uno de los bailes originales de las agrupaciones de zambra del Sacromonte granadino.



Fandango de Huelva (Foto:²⁶)

En 1464, en Jerez de la Frontera se habla de los fandangueros refiriéndose a los esclavos negros que se ponían a bailar toda la noche. Es decir, sigue también la misma pauta que seguirá la Parranda canaria y la Folía o Zarabanda antigua, pero con la referencia de que los fandangueros eran esclavos, o sea, africanos. Semejante a esta opinión es la de Gilberto Gutiérrez, del grupo mexicano “Mono blanco”²⁷, y de otros musicólogos o etnólogos como Antonio García de León que sostienen que la palabra fandango viene de un ritual bantú que es, igualmente, una fiesta colectiva que lleva al trance.²⁸ De hecho, en Colombia, en México y en Brasil, fandango es la fiesta completa. Que se mantuviera el nombre “fandango” puede ser una simple adaptación a un idioma que se va haciendo colectivo e integrante de la misma manera que los españoles tuvieron que aprender nuevos nombres de todos los frutos desconocidos que allí encontraron y que fueron incluyendo entre los vocablos castellanos.

Aunque yo me decante por el origen hispano-árabe o árabe simplemente, ya que estos llegaron a la Península en el siglo VIII y también se encontraron con nuestra población romana que también practicaba la esclavitud con gente de África, se ve claramente que el fandango, igual qué origen tuviera, es resultado de uno o de muchos mestizajes y se fue acoplando en cada momento y en cada zona a donde llegó, enriqueciéndose por otras tradiciones y asentándose en algunas de ellas como parte de la propia historia. También vemos que tiene una semejanza de uso al de la zarabanda, por lo que se podría considerar como una continuación de esta que cambió su nombre para poder seguir celebrando las fiestas con abundante alegría, pero evitando la censura que se había puesto a la zarabanda y a las folías. En España, el fandango se desarrolló, como ya mencioné, muy intensamente, pero especialmente por Andalucía derivando en los fandangos del Alosno, Fandango malagueño, fandanguillos o Fandangos de Huelva, palos que fueron asimilados por el Flamenco.

En Colombia tomó otros caminos²⁹. No obstante, se mantienen: el ritmo ternario de 6/8, el carácter sensual de las folías y del fandango español y es, aparte de un baile, un espectáculo en sí de carácter público, una fiesta para el pueblo.

²⁶ Foto tomada de: https://i.ytimg.com/vi/vL5XB8_d-AA/maxresdefault.jpg

²⁷ Samuel Máynez Champion: *La zarandeada zarabanda* en: [La zarandeada zarabanda - Proceso](#)

²⁸ García de León se basa en el *Glosario de afronegrismos* de Fernando Ortiz (La Habana 1924, el cual propone que la palabra fandango viene de la etimología mandinga (*fanga*) que significa “convite” con el sufijo castellano peyorativo -ango (*El mar de los deseos*, pág. 17, Nota 5)

²⁹ El fandango-danza es la expresión coreográfica más vigente y tradicional en una zona que abarca los departamentos de Córdoba y Sucre. La danza es un círculo formado por parejas que giran en torno a las bandas de música y en sentido contrario al de las agujas del reloj. Aquí la mujer desliza los pies al compás del ritmo y sus caderas se mueven con suavidad a derecha e izquierda. Con la mano izquierda levanta un extremo de la falda y la mueve en hermoso oleaje hacia delante, atrás y arriba, construyendo un simbolismo que está por descifrarse. Su rostro altivo es iluminado por un manojo de espermas (velas) atadas con un pañuelo que levanta en su mano derecha. El hombre tiene más libertades y puede doblar las corvas, levantar los pies y golpear el suelo con la mano y el pie derechos. Se quita su sombrero “vueltaio” y airea a la mujer, se le adelanta, con el sombrero sacude el piso, lo tira, lo recoge y lo pone en la cabeza de ella. Esta danza nocturna se realiza en las plazas públicas y le da el nombre al jolgorio popular tanto como al lugar.



(Foto: ³⁰)

El fandango colombiano puede ser, según cuando se celebre:

Fandango cerrado: contratado por la Junta de festejos; abierto: organizado por un particular durante dos o tres horas; pasiao: aquellos fandangos que van marchando por las calles para acompañar los desfiles, y fogoniao o de Fogón: son tres grupos, cada uno en una esquina como los tres bindes de un fogón. Estas manifestaciones se encuentran también en España ya en el siglo XVIII.



(Foto: ³¹)

Carl August Gosselmann, en su libro *Viaje por Colombia. 1825 y 1826*, nos cuenta:

Por la tarde del segundo día se preparaba un gran baile indígena en el pueblo. La pista era la calle, limitada por un estrecho círculo de espectadores que rodeaba a la orquesta y los bailarines.

La orquesta es realmente nativa y consiste en un tipo que toca un clarinete de bambú de unos cuatro pies de largo, semejante a una gaita, con cinco huecos, por donde escapa el sonido; otro que toca un instrumento parecido, provisto de cuatro huecos, para los que sólo usa la mano derecha pues en la izquierda tiene una calabaza pequeña llena de piedrecillas, o sea una maraca, con la que marca el ritmo. Este último se señala aún más con un tambor grande hecho en un tronco ahuecado con fuego, encima del cual tiene un cuero estirado, donde el tercer virtuoso golpea con el lado plano de sus dedos.

A los sonidos constantes y monótonos que he descrito se unen los observadores, quienes con sus cantos y palmoteos forman uno de los coros más horribles que se puedan escuchar. En seguida todos se emparejan y comienza el baile. Este era una imitación del fandango español, aunque daba la impresión de asemejarse más a una parodia. Tenía todo lo sensual de él, pero sin nada de los hermosos pasos y movimientos de la danza española, que la hacen tan famosa y popular.

Mezclados a las canciones un negro indígena, acompañándose con una pequeña

³⁰ Foto tomada de: https://1.bp.blogspot.com/-EVEOvNQVoQA/Tt6Lij0Z22I/AAAAAAAAAFM/0sQe4n7qkk0/s1600/100_7176.JPG

³¹ Foto tomada de: <https://p0.storage.canalblog.com/09/78/929366/71626418.jpg>

*guitarra, recitaba versos. Su uso era frecuente y el sonido bonito, pues la música lleva siempre una armonía, que se complementa con sus voces puras y profundas que tanto tienen de melancolía y tan bien se ajustan al clima de su patria y a la orgullosa grandeza que los cobija.*³²

Resumiendo: Basándonos en la última cita que dice “Este era una imitación del fandango español, aunque daba la impresión de asemejarse más a una parodia. Tenía todo lo sensual de él, pero sin nada de los hermosos pasos y movimientos de la danza española, que la hacen tan famosa y popular”, podríamos constatar con muchas probabilidades que también el fandango colombiano tiene su cuna en la zarabanda y en las folías y estas, a su vez, en los rituales africanos y en las zambras árabes que más tardes se llamaron zambras gitanas por adaptarlas la población gitana y porque la manifestación social era la misma: reuniones al aire libre, alegres, llenas de bullicio, en donde se cantaba y bailaba al son de instrumentos propios de cada lugar donde se hicieran y que alcanzaban tal nivel de orgía que las autoridades en varias ocasiones y a lo largo de los siglos tuvieron que prohibirlos. Lo mismo ocurrió en Colombia, concretamente en la Diócesis de Cartagena que se prohibieron por el rey de España en 1769, pero que por apelación del gobernador de Cartagena se abolió la prohibición.³³

Si consideramos que la población española antes de la colonización de América era católica estricta y que no permitía nada que consideraran como deshonesto, no queda más remedio que ver una influencia enorme de las zambras árabes en sus cantos por las calles, de la mezcla de estos con la invasión gitana, precisamente en el comienzo de la época moderna, de la influencia africana en tierras andaluzas y, más tarde, en tierras americanas en cuanto a los ritmos, pero también de esos ritmos de la población indígena (muiscas, taironas y zenúes) anterior a la llegada de los españoles.

Si comparamos las coreografías de las zarabandas, folías canarias, fandango español y colombiano, las cuatro formas se centran en la provocación sensual por parte de la mujer y la búsqueda de esta por parte del hombre. Si bien la folía canaria mantuvo su etiqueta de honestidad y los movimientos han seguido hasta la actualidad mucho más estáticos es porque, seguramente, llegó, no a través del pueblo, sino de la población culta en la que los bailes se

³² Carl August Gosselmann, *Viaje por Colombia. 1825 y 1826. Bogotá, Banco de la República* pág. 55, en: Hugues Sánchez Mejías, *De Bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1790**, en: Mauricio Pardo Rojas, *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pág. 83)

-editor académico- colección textos de ciencias humanas, Editorial Universidad del Rosario, 2009

³³ En la segunda mitad del siglo XVIII, el obispo encargado de la diócesis de la provincia de Cartagena prohibió el baile del fandango, con el castigo de la excomunió mayor, como ya lo habían hecho sus antecesores Gregorio Molleda y Manuel de Sosa y Betancourt.

El obispo, por carta del 12 de diciembre de 1768, le comunicó al Rey de España los pormenores de los inmorales bailes y los excesos que los mismos ocasionaban.

En virtud de lo anterior, el Rey mismo le solicitó información al gobernador de la Provincia de Cartagena, por carta de fecha 25 de octubre de 1769, ante lo cual el señor gobernador elaboró un pormenorizado informe sobre “los referidos bailes y fandangos” que le remitió al Rey de España el 18 de mayo de 1770, y que se resume así: “Señor: los bailes o fandangos llamados Bundes sobre que su majestad por su real cédula de 25 de octubre último me pide que informe, se reducen a una rueda, la mitad de ella toda de hombres y la otra mitad toda de mujeres, en cuyo centro, al son de un tambor y canto de varias coplas a semejanza de lo que se ejecuta en Vizcaya, Galicia y otras partes de esos reinos, bailan un hombre y una mujer; luego se retiran a la rueda ocupando con la separación apuntada el lugar que les toca, y así sucesivamente alternándose continúan hasta que les plazca el baile, en el cual no se encuentra circunstancia alguna torpe y deshonesto, porque ni el hombre se toca con la mujer ni las coplas son indecentes...” El fandango fue reiniciado por expresa autorización del Rey. (sacado de Adolfo González Henríquez, *La música del Caribe colombiano durante la guerra de la independencia y comienzos de la República*. Dialnet-LaMusicaDelCaribeColombianoDuranteLaGuerraDeLalnde-2182587.pdf

“honestaron” para poder seguir con ellos sin tener que pasar por la censura. Y esta es la razón por la que pudo perdurar como baile tradicional.

La coreografía es en todas tremendamente similar: Los brazos de las mujeres se levantan con gracilidad hacia arriba, mientras el hombre o le coge las manos o la agarra o hace intentos de agarrarla por la cintura. La pareja suele bailar rodeándose; o bien es la mujer la que queda en un lugar y el hombre baila a su alrededor. También en grupos, aunque se tienda a bailar en círculo, tiene sus momentos en que la pareja baila individualmente y alternando con el mezclarse en el círculo que se mueve como una rueda.

La música, sin embargo, es muy diferente y se ve marcada por el ritmo autóctono amestizado, aunque se mantiene en todas un ritmo ternario. El fandango colombiano es vivo, rápido, alegre, más parecido al fandanguillo de Cádiz, que está inmerso en las festividades de carnaval, que al fandango flamenco.

Todas tienen, además, otra cosa en común que es el uso de la percusión, ya sea en forma de zapateado, de palmas o de instrumentos como son, en Colombia, las maracas de semillas, la guacharaca; pandero hexagonal y carraca (quijada de burro y la marímbula)³⁴.

El resto de los instrumentos utilizados para el fandango es variable, permaneciendo agrupaciones que podrían asociarse a las orquestas de cámara del siglo XVII y XVIII. Así encontramos desde violines, arpas y tiples (que proviene de la guitarra de cuatro órdenes andaluza), bandola, con añadidos de gaitas, clarinetes, etc. Es otra manifestación de la interculturalidad que se mantiene viva hasta la actualidad, como dice Rafael Salazar refiriéndose al nacimiento del joropo como sucesor del fandango:

De los fandangos tañidos en arpa y pulsados en el clavecín por los mantuanos que organizaban las fiestas en sus haciendas, nuestros campesinos negros y mulatos aprenderían de oídas las frases más comunes y alegres de esta música afroandaluza; en sus ratos libres la peonada iba descubriendo los secretos del fandango, pero le imprimió la fuerza rítmica del negro, dándole a los bordones de una arpa rústica, hecha de bambú, o de una bandola construida de taparo, una presencia primordial.³⁵

El ropaje de todas estas agrupaciones folclóricas también nos denota tanto su influencia española como los residuos de colores vivos de las culturas indígenas y africanas, pues, como ya dije, el momento de asentarse estas danzas o espectáculos como folclore tradicional, era

³⁴ Marímbol, marímbula, marimbola o marimba es un instrumento musical idiófono. Consiste en una serie de placas de metal adheridas a una caja de resonancia que al tocarlas producen sonido. Es un instrumento lamelófono originado a partir de la sanza africana y emparentado con la marimba, cuyo vocablo tiene la misma etimología.

Por su parte, el *marímbol*, *marimbola*, *marímbula*, *marimula*, *madimba*, *rumba box*, *marimba* (como también se le llama en algunos lugares) -entre otros varios nombres que presenta- es un instrumento musical derivado de aquella pequeña sanza africana, la cual apareció por primera vez en América en la región más oriental de la isla de Cuba durante la primera mitad del siglo XIX, propagándose a partir de la segunda década del siglo XX por varias naciones del Caribe, así como en unos pocos países de América continental.

Es usado como instrumento de acompañamiento en agrupaciones, tanto campesinas como urbanas, que interpretan música popular bailable, aunque excepcionalmente ha sido utilizado con fines ceremoniales en algunos cultos religiosos afroamericanos. Es el encargado de hacer los registros bajos en géneros musicales tradicionales y consiste a una caja de madera de grandes dimensiones que amplifica el sonido producido por la oscilación de la serie de lengüetas metálicas que posee. Dentro de la agrupación musical realiza las funciones correspondientes a la de un instrumento armónico y rítmico, con un énfasis evidente en lo percusivo. En nuestro continente el marímbol se desprendió de la función melódica y del carácter de solista que caracterizaba a sus ancestros africanos, pasando a ser un instrumento acompañante.

³⁵ Rafael Salazar, *Noche venezolana. Música y danzas tradicionales*. Ministerio de Relaciones Exteriores. Caracas, 1986, pág. 17 en: Antonio García de León, *El mar de los deseos...* Pág. 178

ya entrado el siglo XIX, una época en que el mestizaje entre indios, africanos y españoles ya había tenido lugar. Así usan las mujeres un vestido que recuerda a los antiguos de flamenca: ajustado hasta la cintura y falda de mucho vuelo con volantes; cabello recogido y adornado con flores. Este vestido sirve, como a las bailaoras de flamenco, para que se vea mejor el movimiento de caderas y para mostrar las piernas cuando se recogen la falda con una mano y se la levantan. El hombre lleva pantalón y camisa blancos con un pañuelo rojo como cinturón que era el atuendo de los sirvientes de familias españolas adineradas en el tiempo colonial. También sostiene en una mano un sombrero *voltiao* de paja, como reliquia del atuendo de los trabajadores taironas y zenúes en fincas de colonizadores. De forma semejante, en los fandangos españoles se sigue usando el típico traje de flamenca, lleno de volantes y de colores fuertes y que se supone que proviene de las gitanas andaluzas, y el hombre lleva el llamado traje corto típico de los vaqueros andaluces: el pantalón ajustado, fajín rojo, camisa blanca y chaquetilla corta.

Así vemos que los atuendos de ambos países, inspirados en la clase campesina, tienen su consolidación en el siglo XIX, época en que se recurrió a las tradiciones populares como identidad de una región.

Se saca en conclusión que el folclore de ambos países son una mezcla de razas y costumbres, aunque sigamos dudando del lugar de origen, pero que nos muestran que son el resultado de un intercambio cultural, sobre todo si se considera que la mayor parte de la población que fue a América en los primeros tiempos de la colonización era procedente de Andalucía y de las Canarias. También que las Canarias se repobló de andaluces, aunque también llegaron castellanos.

El fandango, como resultado de una interculturalidad itinerante que utilizó en cada momento y lugar un atuendo diferente, se adaptó a nuevas estructuras rítmicas e instrumentales y mantuvo su nombre hasta tal punto que un mismo significante va a tener muy diversos significados.

Y, aun así, se pueden determinar las características que tienen en común, a saber:

- 1.- el origen remoto y posible en las tradiciones griegas, árabes y, en general, africanas
- 2.- que pasó del pueblo a los salones y viceversa.
- 3.- el fin de relajación y alegría, de festejo sin trabas. Tanto el pueblo hispanoárabe, como el africano y el indígena se constituía de personas con muchas aptitudes musicales y muy dadas a las relaciones sociales musicales y de relajo absoluto casi hasta la orgía o a la embriaguez
- 4.-. La adición de los ritmos y bailes africanos.

Al igual que el fandango, también en el bolero se marcan esos caracteres triétnicos que se ponen de manifiesto, especialmente, en la utilización de instrumentos como el tambor en todas sus manifestaciones.

El bolero



Bolero antiguo, (Antonio Esquivel ca. 1830) (Foto:³⁶)

Según mi definición anterior, se dice que surgió en Cuba en el siglo XIX y hay quienes localizan su nacimiento en México. Es absurdo pensar que el folclore de los diferentes países haya nacido tan tarde. Lo que ocurre es que, como mencioné, la época romántica, o sea, el siglo XIX es el momento en que se aparta la vista de las civilizaciones antiguas grecolatinas para comenzar a crear una identidad propia. Los pueblos que tuvieron un pasado muy diverso cogieron en ese momento lo que tenían presente sin preguntarse de dónde procedía y, mucho menos, sin analizar su etimología, pues lo más importante era crear esa identidad frente a los demás países. Si analizamos lo que ocurrió en las colonias hispanoamericanas, el siglo XIX fue el decisivo para estos países puesto que, por causa de la evangelización, la imposición de la cultura europea, de la repoblación con personas de España, la implantación de esclavos africanos y tantas cosas más, la población precolombina había ido menguando y el pueblo se había ido mestizando hasta tal punto, que ya no se podía distinguir de dónde venía cada tradición. Es lógico, por tanto, que el siglo XIX supusiera para las antiguas colonias españolas y, concretamente para Nueva Granada y luego la república colombiana y, en general, para toda la región del Caribe, el punto de partida para intentar crear una identidad que los definiera y los diferenciara de los demás países vecinos y, sobre todo, de España. No obstante, todo esto tiene un sabor de utopía porque la interacción de los diferentes grupos étnicos había dado ya sus frutos, si bien al principio por parte de las clases campesinas y de trabajadores, pero también ya en las clases más cultivadas y avenidas.

Y eso mismo ocurrió con la música.

Así pues, el bolero tiene igual que el fandango y tantas músicas y bailes populares una larga trayectoria en la que se mantuvo la terminología, pero no el carácter originario.

El léxico “bolero” tampoco tiene una etimología esclarecida. Según el Diccionario castellano de Terreros (1765-1783) y el actual de María Moliner, la palabra “bolero” equivale a muchacho novillero, o sea el que se escabulle del colegio a escondida de los padres. Como deducción, se emplea también para el mentiroso, que mete muchas bolas, ya que viene del sustantivo “bola” y este del latín *bullā*, que, además de bola, significa también burbuja.

Palabras derivadas de bola serían bolear, embolar y conducen a la acción de lanzar una bola o de “embolatar/se” como dicen los colombianos, cuyo significado es:

1. v. tr. Colomb., Pan. Engañar con falsas promesas.

³⁶ <https://www.flamencopolis.com/archives/3464/baile-bolero-antonio-esquivel-1830ca>

2. *Colomb.* Dilatar o demorar una acción.
3. *Colomb., Pan.* Enredar o enmarañar una situación.
4. v. *prnl.* *Colomb.* Estar absorbido por un asunto, entretenerse.
5. *Colomb.* Perderse o extraviarse por algún lugar.
6. *Colomb., Pan.* Entregarse al jolgorio.³⁷

El problema es que esta palabra surgió seguramente, mucho después de la implantación del bolero en Colombia.

La utilización de la palabra bolero como sinónimo de mentira o de loco aparece en el sainete *La hostería del buen gusto* (1773) de Ramón de la Cruz³⁸ y asociada a “folia” con el mismo significado:

MERINO: ¡El dimoño del arriero!

Osté no diga folías

A mi moquer

SORIANO: *La diremos*

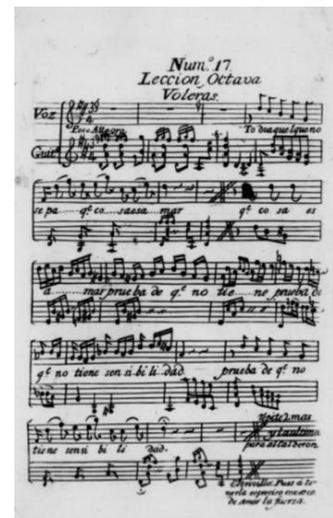
*Bolero, si usted se enoja;*³⁹

Musicalmente, encontramos en la obra “Arte de tocar la guitarra española por música” de Fernando Ferandiere⁴⁰ la primera partitura sobre un bolero o lo que se llamaría “seguidilla volera”.⁴¹

Esta nomenclatura formada por dos nombres nos remite a las seguidillas que fueron precisamente el origen, tanto del bolero como de muchos otros géneros musicales, y ya en 1599 aparece en “Guzmán de Alfarache” de Mateo Alemán en donde comenta que las seguidillas arrinconaron a la zarabanda.

Las seguidillas también están compuestas con un compás ternario de $\frac{3}{4}$ o de $\frac{3}{8}$. Al contrario que el fandango, se cantaban y constaban de varias estrofas de cuatro versos de cinco sílabas que alternaban con otras de siete sílabas. Eran de temas amorosos, aunque también las hubiera de temas picarescos. Para la instrumentación se permitía todo lo que fuese melódico y rítmico, incluso el almirez y la botella de anís con llave.

La seguidilla es un género musical con origen lírico, concretamente en las jarchas⁴² de los siglos IX y XII que son un producto arabigoandaluz; se encuentran también en las Cantigas de Santa



³⁷ [Embolatar - significado de embolatar diccionario \(thefreedictionary.com\)](https://www.thefreedictionary.com/embolatar)

³⁸ **Don Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla** (Madrid, 28 de marzo de 1731 —5 de marzo de 1794) fue un dramaturgo español, considerado como uno de los definidores del casticismo madrileño en el contexto del «arte nuevo de hacer comedias» expresado en forma de sainete o entremés

³⁹ *Sainetes de Don Ramón de la Cruz* (1773), Tomo II, pág. 359, Madrid 1923, en [sainetes-de-don-ramon-de-la-cruz-en-su-mayoria-ineditos-tomo-ii-0.pdf](#)

⁴⁰ **Fernando Ferandiere**, (Ca 1740-1816), compositor y violinista español o tal vez portugués. Sus obras son: el *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* (Málaga, 1771) y el *Arte de tocar la guitarra española por música* (Madrid, 1779).

⁴¹ [Image 42 of Arte de tocar la guitarra española por música | Library of Congress \(loc.gov\)](#)

⁴² Una **jarcha** —del árabe خرجة (*jarġa*), es decir, *salida* o *final*— es una breve composición lírica de carácter amoroso que cerraba los poemas en árabe llamados moaxajas, escritos por poetas andalusíes árabes o hebreos en la España musulmana. Originalmente se escribía en árabe coloquial, pero en Al' Ándalus se escribieron también en lengua romance o mozárabe, y los judíos las escribían en hebreo. Las jarchas dieron lugar a una de las manifestaciones líricas más antiguas de la península ibérica: el zéjel.

María de Alfonso X el Sabio⁴³, pasan por casi todos los autores de la época del siglo de Oro, se introducen en los sainetes y en las tonadillas escénicas del siglo XVIII y se van transformando con el tiempo para adaptarse a un lugar determinado. Así encontramos en ese siglo las manchegas, de la Mancha, las boleras (más tranquilas), las murcianas, las sevillanas (de donde surgen las sevillanas del flamenco con una coreografía que se ha mantenido casi intacta), las gitanas, las seguiriyas; las jaleadas y las canarias.

Según estudios de música folclórica, se dice que de las seguidillas salieron también los fandangos y las boleras de las que surgirían los boleros.

Para concretar: junto a melodías y ritmos que servían para bailar casi exclusivamente y que iban acompañadas o no de textos, existían aquellos cantos más melódicos y con textos o versos mucho más elaborados, es decir, organizados por estrofas de cuatro versos, alternando, según la época y el lugar, entre versos heptasílabos o pentasílabos, a veces, incluso endecasílabos, en los que predomina la rima asonante en los impares y sin rima los pares. El acompañamiento instrumental también variará, pudiendo ser desde una guitarra hasta un conjunto instrumental.

De hecho, si comparamos el ritmo de la seguidilla bolera o abandonada del siglo XVIII con el del bolero en el que evolucionó, reconocemos su parentesco:



Al bolero del siglo XVIII se le añadieron más figuras para hacerlo más repercutido:



Esta estructura rítmica se mantuvo así hasta comienzos del siglo XX sirviendo de inspiración para los compositores llamados de música culta, incluso hasta llegar a la parodia o crítica de Maurice Ravel. Cuando llega a Cuba, sin embargo, va a vivir una transformación, sobre todo, en el momento en que sale de allí para expandirse por todo el Caribe y para convertirse en un colectivo latinoamericano. Es decir, el bolero latino ya no tiene que ver con el instrumental nacido en Europa, aunque sí todavía con el subgénero flamenco-andaluz. Como ya di a entender, yo sitúo su origen, en la seguidilla como forma poética⁴⁴ y, como consecuencia, en las jarchas. Por ser una manifestación oral y tradicional presenta, muy a menudo, irregularidades métricas y juega con versos pares o impares, de rima asonante o consonante,

⁴³ Se trata de un manuscrito de 417 composiciones en honor a la Virgen María . Está escrito en galaicoportugués y con notación musical mensurada y bajo los auspicios del rey Alfonso X el Sabio durante la segunda mitad del siglo XIII (entre 1270 y 1282). Es una de las colecciones de canción monofónica más importante de la literatura medieval occidental. De corte trovadoresco y paralitúrgico, se diferencia de la temática abiertamente profana de los trovadores del resto de Europa y de la música sacra de la época.

La lengua de las cantigas marianas abandona los esquemas de la lírica profana de amigo y ofrece una lengua más coloquial, con frases y refranes que todavía sobreviven en la lengua gallega actual. Su métrica es muy variada utilizando versos de entre cuatro a dieciséis sílabas. La estrofa más frecuente es semejante al zéjel hispanoárabe (que proviene de las jarchas) y se denomina virelay.

⁴⁴ Jerónimo Anaya, *Una estrofa tradicional: la seguidilla. Origen, evolución e historia*, en VV. AA., VII Jornadas Nacionales. *Folklore y Sociedad, una mirada al patrimonio cultural inmaterial. La seguidilla: expresión de una cultura*, Ciudad Real: CIOFF España, 2020, pp. 20-61: *La seguidilla (a veces llamada siguirilla) es una estrofa de arte menor formada por cuatro versos: los impares heptasílabos y libres, y los pares pentasílabos con rima asonante que precede de las antiguas jarchas hispanoárabes. Pertenece a la lírica tradicional y fue adoptada desde el siglo XVII también por la poesía culta.*

y con mucha diversidad de estrofas que son adaptadas a la música. Abarca temas amorosos, pero también irónicos y picarescos, es decir, los mismos que encontramos, más tarde, en los boleros caribeños. Esta adaptación de la lírica a la música viene de la influencia de la lírica árabe y, del mismo modo, se canturrearán esos versos creando cada vez melodías más hermosas que tuvieron cabida en los llamados “tonos humanos”.⁴⁵

El primer ejemplo recogido por escrito de seguidilla castellana pertenece a Juan Álvarez Gato, (Madrid, ca 1440/50 a 1501/12). El propio autor la convirtió en seguidilla a lo divino supliendo el texto profano por uno devoto:

Quita allá, que no quiero, / falso enemigo, / quita allá que no quiero / que huelgues conmigo.

*Quita allá, que no quiero, / mundo enemigo, / quita allá que no quiero / pendencias contigo.*⁴⁶

Cervantes las usa en sus escritos, y escribe en el *Viaje del Parnaso*:

*Las jarcias parecían seguidillas / de disparates mil y más compuestas, / que suelen en el alma hacer cosquillas...*⁴⁷

Volviendo a tierras caribeñas, tenemos que considerar dos cosas: una es que la poesía del siglo de Oro español deambulaba por las playas, por los montes y las llanuras de la región del Caribe y que el pueblo la adoptó. Y, de hecho, han quedado manifestaciones del gusto por la lírica, por hacer competiciones poéticas, como ocurre en el Caribe colombiano en donde ya en tiempos antiguos surgieron las *piqueras* que son certámenes de improvisación poética que se mantienen hasta nuestros días y que se acentuaron al llegar, en el siglo XX, las saetas de Antonio Machado. Esta vena poética de los latinoamericanos, proveniente ya de la época del Siglo de Oro, se ha mantenido todos estos siglos de forma tanto o más intensa allí que en la Península y, precisamente, el bolero, como manifestación romántica, se forma como necesidad expresiva de ese espíritu y contagiará a cantantes españoles que, en el siglo pasado, tuvieron sus contratos en tierras americanas. Algunos de estos cantantes españoles representaban la llamada copla andaluza⁴⁸ que había nacido por 1930 como sucesora de la

⁴⁵ Los tonos humanos eran composiciones musicales en lengua romance y de carácter profano. Surgieron a comienzos del siglo XVII y eran la contraposición de los tonos divinos, de temas religiosos de los que, muy frecuentemente, se tomaban las melodías o viceversa. Poco a poco se le dio el nombre de seguidilla, sobre todo, cuando adquirieron un carácter más sensual. Cervantes nos hace una crítica de ellos en el capítulo 38 de la segunda parte de Don Quijote: *Pues ¿qué cuando se humillan a componer un género de verso [...] a quien ellos llamaban seguidillas? Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y finalmente el azogue de todos los sentidos.*

⁴⁶ [Quita allá que no quiero - Wikisource](#)

⁴⁷ Cervantes Saavedra, Miguel de; *Viaje del Parnaso*, Folio 6; v.274 a 276: [Viaje del Parnaso / Miguel de Cervantes Saavedra; edición de Florencio Sevilla Arroyo | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#)

⁴⁸ La historia de la copla arranca en la segunda mitad del siglo XVIII, con la aparición de la llamada “tonadilla escénica”. La tonadilla era una composición métrica acompañada de música que cubría los intermedios musicales de las comedias hasta evolucionar e independizarse como género propio.

La Guerra de la Independencia contra los franceses y los acontecimientos políticos del primer tercio del siglo XIX, dotaron a estas tonadillas del sentimiento patriótico y desgarrado del pueblo español y especialmente del andaluz, lo que la llevó, en la segunda mitad de siglo, a ser representada junto al flamenco en los cafés cantantes, como el Novedades de Sevilla o el Café de Naranjeros, en Madrid. La mezcla de los espectáculos teatrales de principios del siglo XX y la tonadilla de inspiración andaluza, darán lugar al nacimiento de la copla.

Durante los años veinte del siglo pasado, este género crecerá en un clima social de libertad y experimentación artística, en locales repletos de actores, artistas y gente bohemia en el Madrid más novedoso, como el Café de Chinitas, en Málaga o el Torres Bermejas y el Café de Levante, en Madrid.

Intelectuales de la época como Manuel Machado, Mariano Benlliure, Valle—Inclán, Joaquín Sorolla, Santiago Rusiñol o González-Ruano reflejarían en sus obras la devoción por la copla y por una de las tonadilleras más internacionales, Raquel Meller, que popularizaría por el mundo obras emblemáticas como "La Violetera", "El Relicario" o "Flor de té". Es también este

tonadilla escénica del siglo anterior y tiene una especie de parentesco con el bolero porque crece precisamente en el pueblo como símbolo de identidad frente a los extranjerismos y frente a los problemas sociopolíticos. De hecho, los primeros compositores de coplas se exiliaron a América después de la guerra civil. Las letras de ambos géneros se asemejan por la temática amorosa, patriótica, o pasional, de vida y muerte; por la utilización de estrofas semejantes. También porque la parte cantada es pareada por la parte instrumental y porque representan la parte refinada y más cultivada de la música popular. Es decir, el hispano, sea de la península o de Latinoamérica, siente en su espíritu esa misma nostalgia de identidad, de libertad y de poesía que ya se fomentó en el siglo XVII y XVIII entre todos los ciudadanos de cualquier estatus social.

¿Por qué se mantiene en el Caribe el nombre de bolero para este género de balada romántica? El bolero fue en España, en el siglo XIX al XX, el baile de salón, el baile sensual que quedó en la sociedad. El bolero caribeño fue y sigue siendo también el baile sensual, pero ni de la clase alta exclusivamente, ni de la sociedad de abajo, sino del ciudadano normal que aspira a tener sus derechos como los más afortunados económicamente. No obstante, este bolero se ve enriquecido por los ritmos africanos y se acompañará con guitarras, bongós, congas o tumbadoras, e incluso con mayor instrumentación. Concretamente, en la región de San José de Uré nos encontramos con los bailes cantados y bailes de negros en los que se utilizan, además del tambor para marcar el ritmo, gaitas indígenas, acordeón y guitarra. De estos bailes cantados surgirá el bolero caribeño, lleno de inspiración cupletista hispana, igual que ocurrió en Cuba cuando salió de allí y se mezcló con otros aires de los que nacerán otras variedades como: Bolero rítmico, Bolero Cha cha cha, Bolero Mambo, o inclusive la Bachata (bolero dominicano), el Bolero Ranchero (mezcla bolero y mariachi mexicano) y el Bolero Moruno (bolero con mezclas gitanas e hispánicas). Resumiendo, esa balada romántica llamada "bolero" tiene diferentes características, según en qué país del Caribe se interprete.

Volvemos a ver que es prácticamente imposible localizar el nacimiento de una música cuyo nombre o significante no se refiere ya a un solo significado puesto que su evolución ha sido muy intensa y rica en influencias. Lo cierto es que, a partir del siglo XIX, se fueron asentando los nombres de determinados géneros musicales y ya en el siglo XX, en Colombia, concretamente, se van a crear nuevos nombres para danzas y cantes muy similares en sus esencias, pero que según la región van a denominar de diferente forma para poderlos considerar como producto autóctono y, finalmente, comercial para la industria discográfica que es lo que los revalorizará convirtiéndolos en un valor económico. Es también posible, y así lo comentan algunos, que el momento más significativo para el asentamiento del bolero fuera

momento cuando Encarnación López Júlvez, "La Argentinita", monta sus primeros espectáculos folclóricos bajo la dirección de Federico García Lorca.

La Guerra Civil partiría la copla en dos, al igual que a la sociedad, generando una copla de letras y sentimientos republicanos y otra nacional. Al finalizar la contienda, la copla, reflejo del pueblo, hablaría de emigración, pobreza, hambre, sueños rotos, muerte y amores perdidos... fue su Edad de Oro, en la que destacó, sobre todas, la figura de Concha Piquer, para muchos la creadora definitiva de este género. De la mano de los compositores Quintero, León y Quiroga, la Piquer lanzó al mundo las coplas más populares de todos los tiempos.

Sacado de: [El origen de la copla — Revive MADRID](#)

cuando Carlos Gardel murió⁴⁹ porque había que sustituir aquellos tangos románticos de alguna manera.

Es, no obstante, un hecho que el bolero caribeño y, en concreto el colombiano ⁵⁰(que es, en realidad, una balada romántica) se convierte en pocos años en la identidad latinoamericana, teniendo que hablar no de un bolero caribeño, sino de muchos y diferentes boleros. Tienen en común la temática (que es esencialmente de amor y los textos tienen una riqueza lírica encomiable y depurada) y el mestizaje instrumental con que se acompañan, pero no el tipo de instrumentos que utilizan.

Para reafirmar de alguna forma esta tesis, muestro aquí un par de poemas que han sido la base de las seguidillas antiguas y de los boleros del siglo pasado y actuales y en donde podemos certificar el parentesco lírico de los textos:

Lope de Vega (ca, 1602)⁵¹

*Blancas coge Lucinda
Las azucenas
Y en llegando a sus manos
Parecen negras*

*Cuando sale el alba.
Lucinda bella.
Sale más hermosa,
La tierra alegre.*

*Con su sol enjuga
Sus blancas perlas;
Si una flor le quita,
Dos mil engendra*

*Porque son sus plantas
De primavera
Y como cristales
Sus manos bellas*

*Y así, con ser bellas
Las azucenas,*

⁴⁹ Daniel Terán-Solano: *La historia del bolero latinoamericano* (7 de enero de 2000) en: [Repertorio hispanico - La historia del bolero latinoamericano \(archive.org\)](http://Repertorio hispanico - La historia del bolero latinoamericano (archive.org))

⁵⁰ Ebenda: COLOMBIA: Son Artistas destacados Carlos Julio Ramírez (Frenesí, Perfidia, Te quiero Dijiste, Para qué recordar) y Nelson Pinedo, quien fue vocalista de la 'Sonora Matancera' (Desesperación, Corazón sin Puerto, Quién será). Posteriormente hizo su aparición Olimpo Cárdenas (Temeridad y derrumbes) y Odilio González (Tu duda y la mía), quienes en la actualidad han vuelto a la moda por otro compatriota suyo: Charlie Zaa (con sus canciones-mosaicos bolerísticos: Sentimientos, Pasiones, Deseo, etc.). Igualmente tenemos que destacar el mérito de los contemporáneos artistas colombianos Juan Carlos Coronel, quien ha recopilado el repertorio de los grandes vocalistas románticos de la 'Sonora Matancera', y la Orquesta Alquimia, logrando recrear el sonido original de la primera.

⁵¹ Félix Lope de Vega, *El caballero de Illescas (ca. 1602)* II Acto en: [EL CABALLERO DE ILLESCAS CABALLERO DE ILLESCAS Comedia famosa EL ALO537 ElCaballeroDeIllescas \(uv.es\)](http://EL CABALLERO DE ILLESCAS CABALLERO DE ILLESCAS Comedia famosa EL ALO537 ElCaballeroDeIllescas (uv.es)) y en: [Poesías líricas / Lope de Vega | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](http://Poesías líricas / Lope de Vega | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com))

*En llegando a sus manos
Parecen negras*

Adolfo Utrera: “Aquellos ojos verdes” (1930)⁵²

*Aquellos ojos verdes
de mirada serena
dejaron en mi alma
eterna sed de amar*

*Anhelos de caricias
de besos y ternuras
de todas las dulzuras
que sabían brindar*

*Aquellos ojos verdes
serenos como un lago
en cuyas quietas aguas
un día me miré*

*No saben las tristezas
que en mi alma han dejado
aquellos ojos verdes
que yo nunca besaré*

*Fueron tus ojos los que me dieron
el tema dulce de mi canción
tus ojos verdes claros, serenos ojos
que han sido mi inspiración.*

Tito Cortés: Alma tumaqueña (1929-1998)⁵³

*Al calor de tus dulces
palabras persuasivas
se encienden tus pupilas
con luces de esperanza.*

*Tu esbelto cuerpo tiembla
como flor sensitiva
y en tu rostro apacible
una lágrima avanza*

⁵² Música de Nilo Menéndez y texto de Adolfo Utrera. Se dice que fue el primer bolero cubano. Se estrenó en 1930 por la pianista, soprano y cantante María Cervantes y luego pasó a formar parte del repertorio de muchos intérpretes. Uno de ellos fue Antonio Machín que lo grabó con su orquesta en ese propio año. Más tarde lo hicieron Los Panchos en 1961 y el norteamericano Nat King Cole que la cantó en Cuba, en 1958 y la popularizó en varias emisoras radiales

⁵³ Luis Alberto Cortés Bonnet, más conocido como Tito Cortés (Tumaco, Nariño, 1929 – Cali; 18 de Julio, 1998),¹ fue un cantante y compositor colombiano de boleros. Sacado de: Vereda tropical LETRA - Tito Cortés | Musica.com

*Sueño con el poema
de tu pasión furtiva
que entre caminos abre
Risueñas lontananzas*

*Sensación emotiva
de buscar en la vida
algo que no se alcanza*

*Mas no llores, oh virgen
tropical de mi anhelo
que he de vencer al mundo
para piedar al cielo*

*por conquistar la gloria
de tus carnes morenas
para que en un paisaje
marino y sin invierno*

Charlie Zaa (1974...)⁵⁴

Alma Negra

*Se que con amargura
recuerdas mi cariño
No sé qué te ha pasado,
tu infame proceder,*

*Yo sé que tú has llorado
a solas como niño
Y a veces has pensado
linda no volver.*

*No quiere ya tu orgullo
volver a suplicarme
Y arrastras por lo bajo
tu orgullo y altivez*

*Todo eso ya es inútil
no puedes convencerme
No quiero que de nuevo
me engañes otra vez.*

⁵⁴ Carlos Alberto Sánchez Ramírez (Girardot, Cundinamarca 30 de enero de 1974), conocido por su nombre artístico, Charlie Zaa, es un cantante colombiano de boleros. Sacado de [Pasiones \(Alma Negra - Que Dios Me Libre\) - Charlie Zaa - YouTube](#)

*Las cosas que me hiciste
me sirven de experiencia
Y lo que ayer hiciste
no volverás a hacer*

*Con una verdad te digo,
me asombra tu presencia
Tienes el alma negra
no creo en tu querer.*

QUE DIOS ME LIBRE

*Que Dios me libre de volver contigo
Después de tanto luchar por olvidarte
Que Dios me libre de ser tu prisionero
Después de haber logrado libertarme.*

*Que Dios me libre de besar tus labios
Porque no quiero beber de tu veneno
Que no permita siquiera que me acerque
Porque de solo mirarte me da miedo.*

*Tus manos queman, tu mirada embruja
Tu aliento contagia de perversidad
Tu alma encadena, tu corazón engaña
Que Dios me libre de toda tu maldad.*

*Que Dios me libre de volver contigo
Después de tanto luchar por olvidarte
Que Dios me libre de ser tu prisionero
Después de haber logrado libertarme.*

*Que Dios me libre de besar tus labios
Porque no quiero beber de tu veneno
Que no permita siquiera que me acerque
Porque de solo mirarte me da miedo.*

*Tus manos queman, tu mirada embruja
Tu aliento contagia de perversidad
Tu alma encadena, tu corazón engaña
Que Dios me libre de toda tu maldad.*

Como vemos, la lexicografía musical es un instrumento totalmente confuso y arbitrario que no nos sirve para seguir la línea de desarrollo en el tiempo de las piezas originarias. Por tanto, hay que echar mano de muchos otros medios como puede ser la iconografía o la instrumentación, pero también y, sobre todo, el contexto histórico. Obviamente, el estilo de vida y de cultura europeos se impusieron en los primeros siglos de la colonización y es en el siglo XIX, cuando el latino va a buscar su identidad, seguramente también por influencia europea ya que, con el movimiento del romanticismo, es en este siglo cuando se buscarán las identidades de cada nación en sus propias raíces tradicionales. Y la identidad latinoamericana estaba ya hecha, solamente que aún algo reprimida por el gobierno hispano y por la Iglesia que era la que daba la pauta de la cultura.

Esa identidad, aunque se haya querido hacer de ella un colectivo, es en cada país de Latinoamérica algo muy diferente. Concretamente Colombia tiene una variedad inmensa de folclore, tal vez más rica que México, precisamente porque su historia estuvo marcada por una distribución de pobladores y esclavos mucho más regionalizada. Y es, precisamente, en la música donde se manifiesta el acertado mestizaje de tantas culturas, aunque se mantenga a través del léxico la conexión con el viejo mundo. Será ya en el siglo XX cuando comenzarán a surgir nuevos géneros como el merengue, la cumbiamba, la cumbia (todos como descendientes del fandango) y tantos más. Así quedaron los léxicos del fandango colombiano y el bolero caribeño un poco relegados en comparación a los nuevos, pero no su uso que seguirán latentes: el fandango como festejo en sí y el bolero porque todos nosotros necesitamos la parte tranquila y romántica que nos acompañe en los bailes tranquilos en donde el amor y la atracción juegan un papel principal.

Y para terminar pongo aquí un poema de Blas de la Serna⁵⁵ en donde se mencionan el fandango y el bolero:

Si el bolero al fandango
le quitó el trono,
a vengar al fandango
vino el zorongo,⁵⁶
ay ay porque está escrito,
que el que a cuchillo mata
muere a cuchillos.
Mató a las seguidillas
la aria italiana,

⁵⁵ Blas de Laserna Nieva (Corella, Navarra, 1751 - Madrid, 1816) fue un compositor español muy conocido por sus “tonadillas escénicas” y “sainetes”, muchos de ellos con libreto de Ramón de la Cruz. Estos géneros eran típicamente españoles, representan el mundo de las majas y los majos que eran la clase popular del siglo XVIII y que hacían frente a las influencias italianas y francesas de entonces. Blas de la Serna trató de retratar a la maja de la siguiente forma: *Las majas españolas/son de tal garbo,/ya se ve, claro está, mie usted y que sal/que a todo el que las mira/dejan temblando./Puestecitas de jarras/pasean de esta forma,/y a mil tontos babosos/con su salero embroman./A uno guiñan el ojo,/tuercen la boca/a otro le dicen deja./ Y en viéndolos perdidos/luego al punto se mondan./Como que en chiste y gracia/se pintan solas,/y en fin como se enfaden/las españolas/hacen de una patada/temblar la Europa.* (Sacado de: [Boleros | Flamencopolis](#))

⁵⁶ Aquí se viene a declarar el paso del bolero o de las formas aboleradas que recogió también el flamenco del bolero antiguo y, en parte, del bolero amestizado en tierras americanas. Precisamente a finales del XVIII y comienzos del XIX que es cuando también empieza a sentarse el flamenco, sus formas y sus géneros.

y esta ha sido despojo
de la Tirana.⁵⁷

Bibliografía:

Fuentes de época

Arcipreste de Hita, Juan Ruiz: *Libro del buen amor*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998

Berceo, Gonzalo de (ca.1198-ca.1264): -.

Versos751/752. (<http://www.vallenajerilla.com/obrasberceo/silos1.htm>)

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares (1613)*, en: [El celoso extremeño - Wikisource](#)

- *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Biblioteca IV Centenario, Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 2005

Cruz de la, Don Ramón de la Cruz (1773), *Sainetes*, Tomo II, pág. 359, Madrid 1923, en

[sainetes-de-don-ramon-de-la-cruz-en-su-mayoria-ineditos-tomo-ii--0.pdf](#)

Diccionario de Autoridades Tomo 3, página 719, en:

[Diccionario de autoridades - Wikipedia, la enciclopedia libre](#)

y en Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 6 tomos, Madrid, 1726-1739, en: [Diccionario de autoridades - Wikisource](#)

Ferrandiere, Fernando: *Arte de tocar la guitarra española por música*, facsímil en:

[Arte de tocar la guitarra española por música](#), consultable en línea en Google

Book https://books.google.es/books/about/Arte_de_tocar_la_guitarra_espan%C3%B5la_por.html?id=FIhVAAAAYAAJ&hl=es

Vega Carpio Félix Lope de, *El caballero de Illescas (ca. 1602)* II Acto en: [EL CABALLERO DE ILLESCAS CABALLERO DE ILLESCAS Comedia famosa EL AL0537 ElCaballeroDeIllescas \(uv.es\)](#)

y en:

[Poesías líricas / Lope de Vega | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#)

Vicente, Gil, en: [O texto das peças de Gil Vicente](#)

Libros y artículos

Anaya Jerónimo, *Una estrofa tradicional: la seguidilla. Origen, evolución e historia*, en VV. AA., *VII Jornadas Nacionales. Folklore y Sociedad, una mirada al patrimonio cultural inmaterial. La seguidilla: expresión de una cultura*, Ciudad Real: CIOFF España, 2020

Aschner Restrepo, Camila, *La Música en las Fiestas y Celebraciones del Caribe Colombiano, siglos XVII y XVIII*, Archivo General de la Nación (A.G.N.)

Bastide, Roger; *Las Américas negras. Las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*, Alianza editorial, Madrid, 1967

Castro Buendía, Guillermo, *A vueltas con el fandango. Nuevos documentos de estudio*

⁵⁷ El nombre de Tirana se le daba a la seguidilla

- y análisis de la evolución rítmica en el género del fandango, en:
www.sinfoniavirtual.com
- Cruces Roldán, Cristina: *El flamenco y la música andalusí. Argumentos para un encuentro.* Ediciones Carena, Barcelona, 2003
- Díaz, Roberto, *La folía canaria: posibles orígenes, peculiaridades de su forma en Canarias y análisis de sus características en la actualidad.* Revista Nassarre XXI, pág.298, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2005
- Diccionario de uso del español* de María Moliner de 1983
- [EL BOLERO-ASOCIACIÓN "BENNY MORÉ" \(mundosonero.com\)](http://mundosonero.com)
- García de León: *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto.* Fondo de Cultura Económica, México, 2016
- García, María del Rosario, (2013). *El campo cultural del siglo XVII en España y la Nueva Granada.* Desafíos, 25(1), pp. 205-243.
- González Henríquez Adolfo, *La música del Caribe colombiano durante la guerra de la independencia y comienzos de la República.* [Dialnet-LaMusicaDelCaribeColombianoDuranteLaGuerraDeLaInde-2182587.pdf](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2182587)
- Grove Music Dictionary:*
<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.24574.1>
- Herrera, Edward, *Música y folclor de Colombia,* [Música y folclor de Colombia - Monografias.com](http://monografias.com)
- Lizcano Fernández, Francisco, *El Caribe a comienzos del siglo XXI: composición étnica y diversidad lingüística,* (DOCUMENTOS DE TRABAJO IELAT), Universidad de Alcalá, 2014
- Máynez Champion, Samuel: *La zarandeada zarabanda* en: [La zarandeada zarabanda - Proceso](http://monografias.com)
- Navarro García, José Luís: *De Telethusa a La Macarrona. Bailes andaluces y flamencos,* Consejería de Cultura, Sevilla, 2002
- Pardo Rojas, Mauricio, *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* -editor académico- colección textos de ciencias humanas (pdf) Editorial Universidad del Rosario, 2009
- Poché, Christian, *La música arabo-andaluza,* Actes Sud, 1995.
Traducción: Beatriz Martínez del Fresno para Ediciones Akal, Madrid, 2005
- Ribera y Tarragó, Julián, *La música árabe y su influencia en la española,* Valencia, 2000
- Salazar, Rafael, *Noche venezolana. Música y danzas tradicionales.* Ministerio de Relaciones Exteriores. Caracas, 1986
- Sánchez Mejías, Hugues, *De Bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en le Magdalena Grande, 1750-1790**
- Terán-Solano, Daniel: *La historia del bolero latinoamericano* (7 de enero de 2000) en: [Repertorio hispánico - La historia del bolero latinoamericano \(archive.org\)](http://archive.org)
- Turina, Joaquín, *La música andaluza.* Ediciones Alfar, Sevilla 1982

