

## *Málaga en la Petenera*

### **Introducción**

El papel de Málaga y su provincia en la historia del flamenco no ha sido suficientemente considerado en los estudios específicos del arte jondo. No obstante, nuevas publicaciones van arrojando nuevos datos en este sentido que revelan la importancia fundamental de Málaga y sus artistas, los cuales dieron forma a diferentes estilos del arte flamenco.

En el caso que nos ocupa de la petenera, Málaga ha contribuido en la formación de la llamada petenera grande a través de artistas como Francisca Colomé “La Rubia de Málaga” y Juan Breva, quienes participan en la configuración de los primeros modelos flamencos, antes de la forma definitiva asociada a Pastora Pavón “Niña de los Peines”.

### **Preámbulo**

Las peteneras están documentadas antes que las soleares y las seguiriyas, a principios del XIX, son por ello anteriores a la época plenamente flamenca. Su antigüedad como estilo de canto influyente en la música andaluza obliga a plantearse los posibles posos que pudo dejar en estilos flamencos posteriores como la soleá, con la que guarda una cierta relación, al igual que con el polo, con el que también tiene algún elemento en común.

Afortunadamente se conserva en la discografía una gran variedad de formas melódicas en las que podemos seguir el paso evolutivo de la petenera. Podemos perfectamente documentar su formación y desarrollo, tanto en el cante propiamente dicho, como en el tipo de acompañamiento, debido a que la modalidad flamenca de la petenera es de reciente creación, de finales del XIX. Esto nos permite ver cómo de unas primeras formas bailables, quizás heredadas de bailes boleros, se va independizando el cante, enriqueciéndose y engrandeciéndose hasta aparecer nuevas formas flamencas que ya poco tienen que ver con las anteriores, al menos a simple vista. Gracias a las grabaciones que poseemos podemos trazar una línea evolutiva muy clara en este estilo, donde podremos ver cómo se configura la Petenera de la Niña de los Peines, la variante más flamenca o jonda, a partir de material musical anterior, menos flamenco.

En este proceso de formación de la petenera flamenca hay que tener en consideración a una modalidad asociada a la figura de *La Rubia de Málaga*, Francisca Colomé, quien no llegó a realizar ninguna grabación, pero que transmitió su estilo a través de otros artistas y en documentos en partitura. Igualmente Juan Breva fue partícipe del proceso de aflamencamiento de la llamada petenera grande, de quien sí poseemos registros sonoros e igualmente algún documento en partitura. Pero antes de entrar en esta materia, realizaremos un viaje histórico por el mundo de la petenera para conocer algo más sobre su procedencia.

### **Datos históricos sobre las peteneras**

Hasta hace relativamente poco la flamencología tradicional, entre otras teorías, atribuía el estilo de la petenera a una cantaora gaditana del pueblo de Paterna de Rivera (Cádiz):

“La Petenera”, artista de la que no se tienen más que los datos que Juanelo transmitió a Demófilo<sup>1</sup>.

También se han señalado posibles influencias judías en su canto. Hipólito Rossy<sup>2</sup> y Ángel Álvarez Caballero explican que los judíos sefarditas que emigraron de la Península tras la expulsión y que llegaron a los Balcanes cantan peteneras de melodía popular como la nuestra, y en español, y que por ello consideran que tuvieron que conocerla antes de la expulsión de 1492<sup>3</sup>. Si consideráramos esta tesis, tendríamos que atender al romance como vía de transmisión. Existe un romance interpretado por José de los Reyes “El Negro” de El Puerto de Santa María, aprendido de niño de su padre, un gitano de Paterna de Rivera, en el que se pueden apreciar cadencias melódicas cercanas a la petenera<sup>4</sup>. Es el conocido como “Romance de la Monja”<sup>5</sup>. También habría que tener en cuenta otro tipo de canciones líricas conservadas en el repertorio sefardí, como la conocida “A la una nació yo”<sup>6</sup>, con cadencias melódicas mucho más cercanas a la petenera que el romance anterior.

Sin embargo, no pensamos que estos romances hayan podido ser base para el origen de la petenera, aunque pueda haber elementos melódicos comunes<sup>7</sup>. Tampoco el canto sefardí, el cual pudo ser una adaptación de moda en el siglo XIX exportada, tal y como sugeríamos en un anterior trabajo<sup>8</sup> y como igualmente concluye Edwin Seroussi<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio: *Colección de Cantes Flamencos, recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, DVD ediciones, Madrid, 1998. 1ª ed. 1881. Otros autores posteriores retoman lo publicado por Demófilo y continúan en la línea de atribuir este cante a esta cantaora, manteniéndose esta teoría hasta la actualidad sin haber aparecido más datos.

<sup>2</sup> ROSSY, Hipólito: *Teoría del cante jondo*, Credsa S.A., Barcelona 1966. Pág. 251.

<sup>3</sup> No necesariamente. Esa transmisión musical se ha podido producir posteriormente, como Menéndez Pidal comenta en sus estudios. *Los romances de América y otros estudios*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1945. Pág. 128 y ss. (1ª ed. 1939). También María Luisa García Sánchez explica el contacto comercial y cultural de las comunidades de Oriente y otras del Norte de África con España tras la diáspora, lo que supuso incorporar posteriormente nuevas canciones y romances al rico legado anterior. “La huella hispánica en el legado musical de Sefarad”. *El legado de Sefarad. La España sefardita*. Centro Virtual Cervantes. [En línea] <[http://cvc.cervantes.es/artes/sefarad/sefardita/legado\\_musical.htm](http://cvc.cervantes.es/artes/sefarad/sefardita/legado_musical.htm)> [Consulta 12 de julio de 2021] Juan Ignacio Castien Maestro explica los contactos de la comunidad judía marroquí por todo el Mediterráneo, sobre todo con la sefardí, abarcando varios continentes, en “Las comunidades judías de Marruecos. entre la convivencia y la marginalidad” *Papeles Ocasionales N° 5*. Curso de Postgrado “El Magreb Contemporáneo. Las relaciones de España con el norte de África”, 27 de Marzo de 2004. Pág. 15. [En línea] <[http://www.uned.es/investigacion/papeles\\_ocasionales/numero\\_5.pdf](http://www.uned.es/investigacion/papeles_ocasionales/numero_5.pdf)> [Consulta 12 de febrero de 2013]

<sup>4</sup> Carmen Linares tiene una petenera grabada con una supuesta melodía sefardí que le transmitió una persona judía: “Pasa una mujer llorando”, en el disco *La luna en el río*, Auvidis Ethnic, B 6753, 1991.

<sup>5</sup> *Magna Antología del Cante Flamenco. Hispavox*. Madrid, 1982. VOL. I, pista 6.

<sup>6</sup> Cantada por el turco Haim Effendi. Odeón, ref. 54469, matriz CX 1629, registrada el año 1907-1908.

<sup>7</sup> El canto de Haim Effendi “A la una nació yo” se acerca a un ritmo en 3/8, con ciclos melódicos de 3 compases, cuando estos romances se estructurarían en 4 compases de 2/4. Por ello, estos dos cantos no tienen relación musical alguna. Algo más se acerca el supuesto canto sefardí a la petenera, pero tampoco ésta sale de aquel, ni de estos romances. Francisco Rodríguez Marín recoge la letra de “A la una nació yo” en sus *Cantos Populares Españoles* (1882-83) por lo que estaba ya difundida en España antes de ser grabada. A esto se suma que el recurrente verso “alma vida y corazón” muy frecuente en polos y peteneras en el siglo XIX, no está en el romance y sí en el canto sefardí, lo que podría indicar que éste último puede ser una derivación de algún canto relacionado con polos y peteneras decimonónicas españolas.

<sup>8</sup> CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Génesis Musical del cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconetti*. Libros con Duende. Sevilla, 2014. Pág.771. Pueden estudiarse dos transcripciones diferentes de esta canción y también numerosas peteneras.

Últimos estudios en materia documental revelan la ascendencia americana del estilo de la petenera, concretamente parece México el país responsable de la primera variante de petenera que comenzó a popularizarse antes de que el estilo andaluz y flamenco se configurase. Es allí donde se localizan las referencias más antiguas sobre las Peteneras, en concreto en 1823 la tenemos como baile en una actuación en el Teatro Coliseo de México<sup>10</sup>, y en 1828 se publica ya una partitura de petenera mexicana en una edición alemana<sup>11</sup>.

En México existe un género musical muy extendido en todo el territorio nacional con una importante variedad regional: el *son*<sup>12</sup>. Se le llama son a gran diversidad de estilos de música y baile cultivados por la población indígena mestiza, cuyas raíces se encuentran en la música tradicional española que los conquistadores importaron al Nuevo Mundo. En la zona de la Huasteca florecen los sones huastecos o huapangos. Se interpretan en esta región dos tipos de sones: unos tocados en tonos mayores, de ritmo rápido y coplas alegres, y otros en tonos menores, tocados más lentos y de contenido más melancólico, romántico y a veces trágico. Generalmente se bailan estos sones sobre un entablado de madera; la palabra huapango significa literalmente “tarima de madera”. Uno de estos sones es la petenera mexicana, un ritmo de origen español<sup>13</sup> muy tradicional en México, cuyas coplas tratan sobre temas marinos, mujeres, amores y desamores, la soledad, etc., muy en consonancia con la flamenca<sup>14</sup>.

Romualdo Molina<sup>15</sup> y Miguel Espín defienden que la petenera es un palo de ida y vuelta. Una de las tantas tonadas o canciones populares peninsulares que viajó a América con los conquistadores y que una vez arraigada allí, concretamente en El Petén, entre Guatemala y México, impregnada de las influencias nativas y dotada del nuevo nombre de Petenera, en honor al lugar donde tuvo lugar esta transformación, regresa a España donde se aflamencan gradualmente en la época del café cantante y se incorpora a los cantes flamencos como un palo más<sup>16</sup>. Dice localizar Romualdo Molina

---

<sup>9</sup> SEROUSSI, Edwin: “From Spain to the Eastern Mediterranean and Back A Song as a Metaphor of Modern Sephardic Culture”. *Garment and Core: Jews and their Musical Experiences*, ed. Eitan Avitsur, Marina Ritzarev and Edwin Seroussi. Ramat Gan: Bar-Ilan University Press 2012, pp. 41-82. Trabajo escrito en 2009.

<sup>10</sup> REYES ZÚÑIGA, Lénica y HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel: “El baile de la petenera española del siglo XIX desde una perspectiva etnomusicológica”. *Líneas actuales de investigación en danza española*, Nebrija Fundación, Madrid, 2012. Págs. 225-240.

<sup>11</sup> *Caecilia Mainz: Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, Volumen 7*.

<sup>12</sup> Hay que decir que el más famoso *son* es el cubano.

<sup>13</sup> Herencia de canarios y jácaras. También presente en estilos como El Vito, o el Paño Moruno. Miguel Manzano encuentra la plantilla rítmica de la petenera como la más numerosa del repertorio jotero con 144 casos de los 510 analizados por él. *La jota como género musical*, ed. Alpuerto, Madrid, 1995. Págs.177 y 415. Señala igualmente cómo el profesor García Matos la encuentra en 35 tonadas extremeñas de diferente naturaleza musical (se refiere a la obra *Lírica popular de la Alta Extremadura*).

<sup>14</sup> Datos extraídos de un artículo publicado en la revista *El Alcaucil de Paterna* n° 44, por el Grupo de Investigación del Flamenco en Paterna. Premio Concurso de Exaltación de la Petenera o Investigación de su Cante, edición año 2007.

<sup>15</sup> “Flamenco de ida y vuelta”. *Bienal de Arte Flamenco*. Sevilla, 1992. Pág. 109

<sup>16</sup> José Miguel Hernández Jaramillo es una de las personas que más ha estudiado la petenera flamenca y preflamenca. Este autor se inclina a favor de una tesis semejante a la de estos autores: considerar una ida musical desde España antes del nacimiento de la petenera como tal. Tras la definición del estilo en América llegaría a España y sufriría una transformación musical que derivaría posteriormente en un estilo flamenco. *La petenera flamenca como forma musical...*, Op.Cit. Págs. 27 y ss. No obstante, José Miguel, junto a Lénica Reyes, niegan la hipótesis sobre el nombre de la Petenera derivada de Petén en “Teorías

un programa de mano con una petenera bailada en México en 1803-1804, la referencia más antigua que se conoce, y otra de 1808<sup>17</sup>, aunque no aporta los documentos.

Ya en Andalucía, ha sido Faustino Núñez quien ha localizado los datos más antiguos hasta ahora. Indagando en la prensa de Cádiz del siglo XIX ha encontrado anuncios donde se canta y baila la “petenera nueva americana” en 1826, 1827 y 1829<sup>18</sup>. Por ello, las peteneras interpretadas como cante y baile, al menos a partir del primer cuarto del siglo XIX en los teatros de Cádiz, pudieron aflamencarse en esta ciudad a tenor de lo que Juan Rondón dice:

“[...] el jueves 5 de abril de 1827, en el número 10 de la calle Compañía (Cádiz) tiene lugar una fiesta pública con ambientación indudablemente flamenca en la que Lázaro Quintana –omnipresente cantaor en las primeras manifestaciones del Cádiz flamenco; natural de San Fernando– canta las Seguidillas de Pedro La-Cambra, el Sr. López baila el Zapateado y de nuevo el Sr. Quintana interpreta la petenera [...] en 1829, ahora en el Teatro Principal gaditano se celebra un beneficio a favor del primer bolero Luis Alonso, donde aparecerá el Sr. Lázaro Quintana interpretando peteneras. No cabe duda de que asistimos a la aclimatación flamenca del estilo, a su toma de carta de naturaleza, cuando todavía su nombre estaba indisolublemente unido al adjetivo de su procedencia, y cuando aún faltaban algunos años para que Estébanez Calderón se refiriera a la petenera”.<sup>19</sup>

Veamos algunas gacetillas de los espectáculos en Cádiz. Esta es de 1826:

“Teatro del Balón. –Función particular a beneficio de Luis Alonso, primer bolero. = *El rayo de Andalucía* [...] Concluida la comedia el Sr. Alonso con una de sus discípulas bailarán la *petenera nueva americana* [...]”<sup>20</sup>

Esta petenera “nueva” sería coreografiada como baile bolero, aunque partiera de un son popular mexicano. Todavía tendrá que pasar mucho tiempo para se convierta en flamenca.

---

míticas. Una reflexión sobre la construcción del conocimiento en la investigación musical: el caso de la petenera”, *Revista Heptagrama N°2*, Ciudad de México, 2012. Págs. 8-10.

<sup>17</sup> *Historia del flamenco. Vol. IV*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 1996. Pág. 431.

<sup>18</sup> Diversas entradas en el Blog *El Afinador de noticias* de Faustino Núñez.

<sup>19</sup> RONDÓN RODRÍGUEZ, Juan: *Petenera de tropicales gaditanías*, Granada Costa, Granada 22-III-2004. Extracto de la ponencia del profesor y cantaor Alfredo Arrebola que con el título “El folclore en los cantes de Cádiz”, fue defendida el 6 de Junio de 2007 en el XXXV Congreso Internacional de Arte Flamenco. Cádiz.

<sup>20</sup> NÚÑEZ, Faustino: *El Afinador de Noticias*, entrada del 16 de diciembre de 2009. Nos dice Núñez que Luis Alonso era el director de baile del teatro gaditano del Balón, fundado en 1811 por Manuel García. [En línea] <<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2009/12/la-petenera-mejicana.html>> [Consulta 28 de julio de 2021]. También en la entrada del 3 de septiembre de 2010 presenta una referencia de una petenera escuchada en California por Auguste Bernard du Hautcilly entre 1826 y 1829. <<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/09/y-si-la-petenera-fuese-de-california.html>>

El día 5 de abril de 1827 la canta Lázaro Quintana:

“EN LA CALLE DE LA COMPAÑÍA, NUM. 10. = Se dará hoy una función, la que principiará con una colección de juegos pírnicos. = En seguida se presentará una española a hacer experimentos de física y mecánica. = A continuación el Sr. Lázaro Quintana<sup>21</sup> cantará las seguidillas de Pedro La-Cambra, las que bailarán el Sr. Francisco Ceballos y Sr. José López. –Seguirá el zapateado por el Sr. López, y el Sr. Quintana cantará la *petenera americana*. = Concluyendo con varios juegos hidráulicos y fuegos artificiales). = a las 7½”<sup>22</sup>

En 1846, el 9 de febrero reaparece Lázaro Quintana cantando a beneficio del bolero Luis Alonso<sup>23</sup> unas peteneras veracruzanas:

“Mañana se ejecutará a beneficio de don Luis Alonso, bolero de la compañía, la comedia española [...] Concluida la comedia se presentará en obsequio al beneficiado don Lázaro Quintana a cantar una nuevas SEVILLANAS, acompañadas de guitarras. –A continuación habrá otro intermedio de baile por las parejas de la compañía. –Terminado este, se volverá a presentar el señor de Quintana deseoso de complacer a tan benigno público a cantar la PETENERA VERACRUZANA, acompañada también de guitarras y cítara, y bailada por la señora Enriqueta Olmo [...] –Terminando la función con unas preciosas boleras jaleadas. –A las 5.”<sup>24</sup>

En La Habana, en 1844 se representó la pieza de género andaluz *Toros y Cañas*. En la función, un artista recién llegado de Cádiz interpreta la *Petenera Gaditana*:

“Gran Teatro de Tacón

[...] En una de las escenas de la comedia se cantará la famosa canción andaluza conocida por La Caña, para cuya ejecución se me ha brindado generosamente el conocido cantor Don Agustín Reyes, acabado de llegar de Cádiz. Concluida la comedia se bailará por las Sras. Arroyo y Cánovas, los Sres. Real y D. Manuel Lara, joven gaditano que también se me ha ofrecido graciosamente para mayor éxito de mi función *La Petenera Gaditana* y la cantará al mismo tiempo en la escena acompañándose de guitarra el precitado

---

<sup>21</sup> Lázaro Quintana era sobrino del mítico *Planeta*: Antonio Monge Rivero (Cádiz 1789-Málaga 1857). Lo revela Manuel Bohórquez en su Blog *La Gazapera*, entrada del 20 de febrero de 2011. [En línea] <<https://manuelbohorquez.com/la-gazapera-flamenca/en-busca-de-el-planeta-perdido-2/>> [Consulta 28 de julio de 2021]

<sup>22</sup> NÚÑEZ, Faustino: *El afinador de noticias*, entrada del 8 de febrero de 2010. [En línea] <<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/02/lazaro-quintana-en-1827.html>> [Consulta 28 de julio de 2021]

<sup>23</sup> Hermano de “El Planeta” cantao citado por “El Solitario”. Lo explica Antonio Barberán en su artículo “Luis Alonso. Un bolero muy flamenco, hermano del Planeta”. Difundido en Jondoweb. [En línea] <<http://www.jondoweb.com/contenido-luis-alonso-896.html>> [Consulta: 11 julio 2021]

<sup>24</sup> NÚÑEZ, Faustino: *El afinador de noticias*, entrada del 10 de febrero de 2010. [En línea] <[http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010\\_02\\_10\\_archive.html](http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010_02_10_archive.html)> [Consulta: 28 de julio de 2021]

Reyes que tantos aplausos ha arrancado en este género de canciones en los teatros de Cádiz.

*Diario de la Habana*, 19 de septiembre de 1844<sup>25</sup>

Por lo que habría que suponer que el estilo ya habría sufrido algún tipo de transformación que se consideró “de Cádiz”, quizás tenga que ver con la futura variante flamenca. Por estas fechas Serafín Estébanez Calderón publica la estampa titulada *Asamblea general de los caballeros y damas de Triana* (1845), donde cita las peteneras y las presenta como novedad. Señala su carácter melancólico y las define así:

“Tocante a las Perteneras son como seguidillas que van por aire más vivo, pero la voz penetrante de la cantaora dábanles una melancolía inexplicable”<sup>26</sup>

La escena teatral utiliza la petenera como canto integrante de diferentes comedias, como en *De Cádiz al Puerto. Juguete cómico andaluz en un acto y en verso* de Fernando Gómez de Bedoya de 1847<sup>27</sup>, donde se canta por peteneras estas dos letras:

*A Dios Veracruz hermosa  
con su pico de orizaba,  
castillo san Juan de Lúa  
que me voy para la España.*

*Ay soledad, soledad,  
soledad del horizonte  
también se suele quemar  
con su propia leña el monte.*

En la década de 1850 la petenera se convierte en uno de los bailes más interpretados en el repertorio dancístico de las más importantes bailarinas del género andaluz. El 22 de abril de 1854 es bailada por Manuela Perea “La Nena” en el Teatro Lope de Vega de Madrid<sup>28</sup> y poco después en París<sup>29</sup>. También en Valencia ese mismo año el 12 de mayo<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> ORTIZ NUEVO, José Luis: *Tremendo asombro al peso. Vol I*, Libros con duende, Sevilla, 2012. Págs. 294-295.

<sup>26</sup> ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: *Escenas Andaluzas*. Facsímil de la edición de Madrid 1847. Ed. Guillermo Blázquez. Madrid 1983. Pág. 272.

<sup>27</sup> Facilitada por Gregorio Valderrama Zapata.

<sup>28</sup> REYES ZÚÑIGA, Lénica y HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel: “El baile de la petenera española del siglo XIX...” Op.Cit.

<sup>29</sup> STEINGRESS, Gerhard: *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Ed. Almuzara, Córdoba, 2006. Pág. 176.

<sup>30</sup> Web *Parnaseo* [En línea] <http://parnaseo.uv.es/Carteles.htm> [Consulta: 25 de julio de 2021]

El 25 de julio de 1877 la tenemos ya como canto “nacional” dentro del repertorio teatral:

“Teatro Romea: Doña María del Carmen interpreta varias *canciones del país*, entre ellas las Peteneras”<sup>31</sup>

Pero también fue cultivada dentro del repertorio de los artistas del género flamenco. Uno de los más importantes carteles que conservamos de una actuación de Silverio Franconetti muestra el canto de una petenera el 28 de octubre de 1865 en el Salón de la Fonda del Turco en Cádiz. Se calificó el evento como “La función del siglo”:

“TIMO TERCERO

El POLO DE TOBALO, cantado por Silverio y acompañado por Patiño.

Paco Fernández, al quite, que cantará su inimitable PETENERA y lo más escogido de su nuevo repertorio”<sup>32</sup>

Deja claro el cronista que la petenera de Paco Fernández (Curro Dulce) era “inimitable” y su repertorio “nuevo”, lo que supone pensar en que estas variantes tendrían algo de creación personal.

En 1881, Demófilo apunta veintitrés letras de peteneras seleccionadas por él, y afirma que la petenera adquirió mucha popularidad a mediados del XIX en Andalucía, y concretamente en Sevilla, a partir de 1879<sup>33</sup>. Explica las diferentes teorías que por entonces circulaban sobre su origen, no dando credibilidad a su paternidad americana:

“[...] la que la supone oriunda de La Habana no tiene otro apoyo que el, muy cómico, por cierto, que le presta el hecho de cantarse por lo común la *Petenera* tan pícaramente, que más parece un *punto de La Habana* que *no un cante gitano*”<sup>34</sup>

A su vez, Hugo Schuchardt habla de las peteneras como cancioncillas no de cantaores, sino de damas distinguidas al piano y cantantes en los entremeses de los

---

<sup>31</sup> *Historia del flamenco. Vol. IV*, Op.Cit. Pág. 431

<sup>32</sup> BLAS VEGA, José: *Silverio, Rey de los Cantaores*, ediciones La Posada, publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba, 1995. Pág. 32.

<sup>33</sup> MACHADO, *Colección de Cantes Flamencos...*, Op.Cit. Pág. 197. José Miguel Hernández Jaramillo ha comprobado que justo entre 1879 y 1883 se observa un extraordinario incremento de noticias sobre la petenera en la prensa con 97 referencias, cuando entre 1849 y 1878 apenas era nombrada. El número creció a 177 entre 1883 y 1888, calificando el año de 1881 como el “año de las peteneras”. *La petenera preflamenca como forma musical*, Op.Cit. Pág. 50 y ss. La causa del por qué ocurre justo en estas fechas el inicio de su popularidad, lleva a este autor a plantearse varias hipótesis relacionadas con una posible representación teatral o evento musical que sirviera de detonante, aunque comenta que no tiene la información suficiente para demostrarlo.

<sup>34</sup> *Ibíd.*

teatros<sup>35</sup>, sorprendiéndole que su amigo Demófilo las incluyera dentro de su colección de cantes flamencos, dato importante a tener en cuenta en cuanto a su carácter musical por entonces. También parece apuntar que su popularidad se extendió desde Sevilla a Granada:

“Cuando yo llegué a Sevilla en Marzo de 1879, la petenera era usual, en cambio, en Granada, donde se cultivaba con ahínco durante ese mismo verano, lo que demuestra que en efecto era algo recientemente inventado. Por lo demás desde hace tiempo se conocía en Andalucía”<sup>36</sup>

La moda por la petenera fue tal que se hizo tan popular como las sevillanas. El Maestro de baile José Otero señala que tras las clásicas seguidillas era el baile más solicitado<sup>37</sup>. Igualmente el pueblo asimiló las peteneras dentro de sus bailes, y no sólo en Andalucía, ya que en 1897, en Torrevejea (Alicante) se interpretaba una versión corta con pasos de seguidilla y mantón, castañuelas y palmas, tal y como cuenta Francisco Sala Anierte, cronista oficial de la ciudad<sup>38</sup>. Se conserva una fotografía del lugar conocido por Ilo-Ilo, donde se bailaban:

---

<sup>35</sup> SCHUCHARDT, Hugo: *Die cantes flamencos*. Edición, traducción y comentarios de Gerhard Steingress, Eva Feenstra, Michaela Wolf. Fundación Machado. Sevilla 1990. Págs. 51-52.

<sup>36</sup> *Ibíd.* La redacción es algo confusa. Probablemente debido a la traducción.

<sup>37</sup> OTERO, José: *Tratado de Bailes*, Asociación Manuel Pareja-Obregón, Madrid 1987, Edición facsímil de la de Sevilla de 1912. Pág. 128. Otero explica que hubo varias formas de bailarlas, con diferentes versiones, como la de Amparo “La Campanera” que había creado Paulino Ruiz. Explica Otero una modalidad con 3 coplas y una coreografía para cada una de ellas. El maestro Otero llevaba enseñando este baile 25 años, por lo que nos remontamos al menos a 1887.

<sup>38</sup> “Torrevejea a finales del siglo XIX: Habaneras versus Peteneras” *Cronistas del Regne de València*, 2010. [En línea] <<http://www.cronistesdelregnevalencia.org/noticies/?p=1887>> [Consulta: 28 de enero de 2013]





También debió ser un estilo popular en la guitarra, ya que Julián Arcas interpreta unas peteneras como toque solista en 1858 en Córdoba y Sevilla<sup>39</sup>, y en Jerez el 17 de marzo de 1878<sup>40</sup>, partitura que no se ha localizado<sup>41</sup>. También este mismo año, en el mes de noviembre se interpretan cantos de peteneras en Almería que se califican como estilo flamenco:

“[...] En las *Peteneras*, Malagueñas, Javeras y otros *aires flamencos*, son todas las noches repetidamente aplaudidos los mencionados artistas”<sup>42</sup>

Por estas fechas, el canto de la petenera entra en los recitales de cantaoras flamencas como La Rubia, que actúa en Málaga en 1881 con peteneras entre otros

---

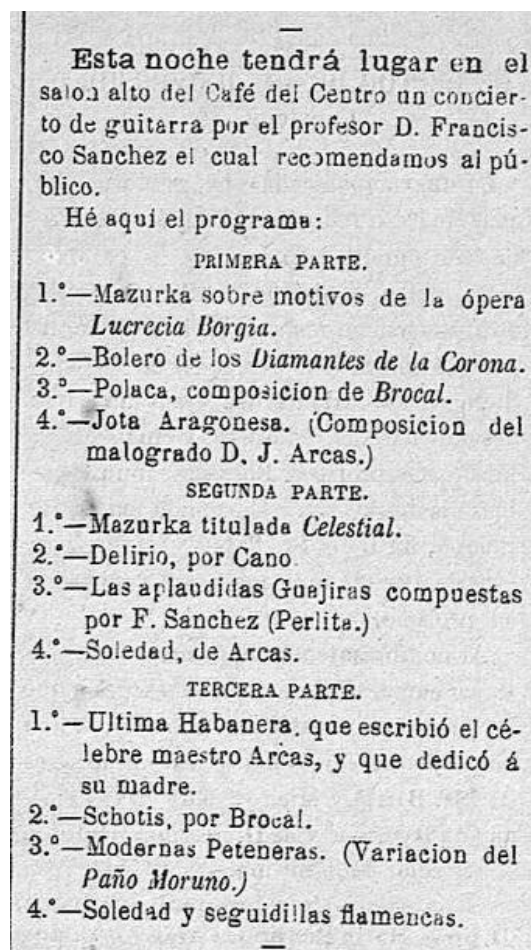
<sup>39</sup> *Historia del flamenco. Vol. IV. Op.Cit.* Págs. 431-2.

<sup>40</sup> RIOJA, Eusebio: “El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico”. Conferencia impartida en el *XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco, Málaga 2008*. Apéndice 2. Difundido en Jondoweb. [En línea] <<http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>> [Consulta: 19 de julio de 2021]

<sup>41</sup> Quizás tenga alguna relación esta petenera con la que figuraba en el método de José Asencio publicado en 1884 en Málaga: *Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro*. José Asencio fue discípulo de Arcas y dio clases en Málaga desde 1878. De este método sólo se conserva el índice, algunos consejos prácticos y parte de la primera obra. Este era el repertorio del método: *Murcianas, Malagueñas, Soledad popular, La Rosa o Panaderos, Peteneras, Tangos, Jota, Sevillanas, Gallegada, Wals, Wals-Polka, Polka-Mazurka, Schotisch y Habanera*. RIOJA, Eusebio: “El guitarrista Julián Arcas y el flamenco...” Art.Cit. Pág. 3.

<sup>42</sup> SEVILLANO MIRALLES, Antonio: *Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra*, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería, 1996. Pág. 107. La cursiva es nuestra.

estilos<sup>43</sup>. También como toque de guitarra, aparte de Julián Arcas, Paco el Barbero (Francisco Sánchez) interpreta en un recital el 25 de diciembre de 1884 en el Café del Centro de Córdoba unas “Modernas peteneras”, consideradas una variación del Paño Moruno, seguramente por compartir similar estructura musical<sup>44</sup>:



También figuraron las peteneras en el repertorio de importantes bailarinas como Carmen Dauset, quien las bailó en 1888 en el Teatro Novedades de Madrid y en 1889 en Nueva York<sup>45</sup>. Igualmente la interpretaron bailaoras flamencas como La Macarrona y La Coquinera, quienes en 1908 hacen lo propio en Sevilla<sup>46</sup>.

José Miguel Hernández Jaramillo señala que la aparición del apelativo “nuevas” o “modernas” para las peteneras se debe a un cambio en el carácter musical del estilo,

<sup>43</sup> VV.AA.: *El eco de la memoria. El flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX*, Diputación de Málaga, 2009. Pág. 26. El dato se debe a José Gelardo Navarro.

<sup>44</sup> RODRÍGUEZ, Alberto: *Flamenco de papel*, entrada del 27 de noviembre de 2012. [En línea] <<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/11/paco-el-barbero-1884.html>> [Consulta 5 de junio de 2013]

<sup>45</sup> “El baile de la petenera española del siglo XIX...” Op.Cit. Señalan los autores de esta comunicación, que es muy probable que la primera grabación que realizara en 1894 Thomas Alva Edison de un baile, al que tituló “Carmencita”, sea una coreografía de petenera bailada por Carmen Dauset.

<sup>46</sup> CRUCES ROLDÁN, Cristina: *La Niña de los peines.- El mundo flamenco de Pastora Pavón*, Ed. Almuzara, Córdoba, 2009. Pág. 105. Recoge el dato de José Luis Ortiz Nuevo.

“hacia lo flamenco”. Cambio que sitúa entre 1870 y 1880. Encuentra el primer dato en 1881, en una crónica taurina, a propósito de los berridos de dolor que emite un toro:

“El bicho quedó tan escocido con los puyazos, que se puso a cantar *peteneras de las nuevas* y así estuvo hasta que llegó el momento de matarle”<sup>47</sup>

Esta otra noticia es de 1883:

“La señorita de Peña, una andaluza de verdad, que dice corasón y que canta que es una gloria, empuñó la guitarra y pasó revista al *repertorio flamenco*, cantando con verdadero estilo *peteneras de las nuevas* y malagueñas de las de siempre.”<sup>48</sup>

José Inzenga indica en 1888 una posible ralentización de su ritmo que nosotros relacionamos con la variante flamenca, que utiliza un acompañamiento libre debido a las exigencias del cante, aunque aquí parece estar aún totalmente a compás:

“En muchas de nuestras provincias es muy frecuente ver alternar el ritmo binario y el ternario en un mismo canto o baile, como sucede en los de Cataluña, y muy particularmente en las danzas de la parte del Ampurdán. En las *modernas peteneras de Andalucía* el compás animado de 6/8 se cambia de repente en el de 3/4, algo pausado, que sirve para los dos acordes que de cuando en cuando interrumpen el canto, dándole suma gracia y originalidad”<sup>49</sup>

En 1889 Santiago Estrada considera a la petenera como uno de los estilos flamencos más modernos:

“Una y otra malagueña sucedieron, que el tocador y la cantadora parecían inagotables, y todas fueron bien sentidas y bien expresadas, que cuando el español tañe instrumentos y canta por lo fino, la inspiración crece á proporción que engolfa su alma en la música amada. Los presentes pidieron una petenera, la más moderna de las formas del cante flamenco, oriunda de Sevilla, y como ella graciosa y característica. Esta fue la primera que se cantó:

*Mare, mare que me matan  
Y no me puedo valé...  
¡Son dos negros asesinos  
Los ojos de mi gaché!*<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> *La Petenera Preflamenca...*, Op.Cit. Pág. 60. La cursiva es nuestra.

<sup>48</sup> *Ibíd.* La cursiva es nuestra.

<sup>49</sup> *Cantos y bailes populares de España*, Madrid, 1888, pág. XVIII. La cursiva es nuestra.

<sup>50</sup> ESTRADA, Santiago: *Discursos de Santiago Estrada*, Barcelona, Imprenta Henrich, 1889, pág. 287.

Aunque aún “graciosa”, habría que considerar un cierto aflamencamiento ya en el estilo. Para apoyar esto último tenemos una descripción de 1886 en Madrid sobre el canto “a lo flamenco”, formas expresivas no muy bien vistas por el que suscribe el relato, al observar un canto de peteneras por una señorita que se suponía de voz dulce:

“No vayan ustedes á figurarse que son cantatrices, cantarínas ó cantaoras. Son simplemente hijas de familia honrada, señoritas nobles ó plebeyas ó de la mesocracia, á quienes sus madres excitan á cantar por lo bronco, en crudo armónico, la canción soñadora y regalada de la gitana que se desayuna con tomates y bebe cañas de aguardiente de ídem. Estas artistas anónimas, muchas de ellas ex-alumnas del Conservatorio, no van al teatro á lucir su ronquera, porque esto picaría demasiado hondo. Se contentan con entusiasmar á los contertulios de medio pelo; por supuesto, haciéndose de rogar para empezar la romanza.

—Vamos, cante usted unas peteneras.

—Si no estoy en voz...

—Vamos, que cante usted.

La madre, que no falta á la tertulia, interviene diciendo:

—Niña, no seas fastidiosa; canta lo que sepas.

Y la niña, que ya es moza talludita—¡como que se confiesa hace diez años!—y es hermana de Santa Hita de Casia, saca de la alcoba una vihuela templada á prevención, y haciendo una ronca, á estilo de Jaén, entona, acompañándose de las cuerdas, el consabido

*Señor alcalde mayor...*

Nadie diría que aquella voz vinosa y quebrada fuera la de una señorita, émula del ruiseñor cuando no había peteneras por el mundo; pero el chic del canto flamenco consiste precisamente en deletrear palabras, con gruñidos nasales, y en acentuarlas con cadencias bravas, como las de la brama de ciertos antílopes.

El tipo de la petenera es de estructura artística con ribetes cómicos. Los ribetes no los da ella, sino la madre, y cuando los da es en proporciones que alarman.

Voz que pudo ser blanca ab initio, pero que se oscureció con el abuso y se volvió negra; tono de tiple es- fogatto en fabordón, un absurdo, es decir, que aunque parece tiple no lo es, ni tampoco bajo por falta de cuerpo en la voz, si bien no le falta voluntad ni deseo de serlo; voz rebelde al estudio, inclinada á gallos en escala descendente, que trina á golpe seco como el cuco y hace fermatas airadas con apoyaturas de hormigón y da el do de garganta, de capiscol ó de salmista, que no de pecho; voz hueca, gutural, espasmódica, sin timbre ni claro-oscuro; voz de catarro croupal, respiración de bronquitis, de gallina llueca,

de cigarra friolera, de todo, menos de mujer artísticamente preparada para emitir notas como perlas y acentos sentidos del alma, como los que emitía la Nilsson en Mignon.

En algunas reuniones de buen tono en que se rinde culto al arte y á la novedad, se tuvo el valor heroico de introducir las peteneras como atracción suprema del gusto del día, no del buen gusto. Se invitó á jóvenes patricias para que cantaran la melopea del Perchel, y la cantaron remedando el quiebro de voz de una célebre zarzuela, y obtuvieron triunfos como los del café cantante, y acabaron por perder la voz, porque á fuerza de embravecer la tonalidad natural, se quedaron roncacas para in eternum, y eso que no rociaron la gola con Manzanilla del Puerto, según manda el ritual.

Ya no hay apenas peteneras de salón, ni jóvenes aristocráticas que se atrevan con la majencia atezada de ese canto egipcio. Si queda alguna señora dando todavía pruebas de impenitencia, no es ciertamente por amor al ritmo gitano, sino por recurso contra las displicencias y decaimientos conyugales de algún Eneas, hastiado de música clásica y de bebidas suaves. En cambio las patronas de las casas de huéspedes que tienen hijas cultivan con verdadero furor el ladrido flamenco. A la hora de comer, á la de cenar, siempre que hay huéspedes presentes, Lolita pulsa la guitarra y entona mirando al cielo, con voz de canónigo afónico, el prelude de los Lairones.

Sirva de gobierno, por si queda por ahí oculta alguna aficionada, que las peteneras han descendido de las cocinas á las cocheras, y que las cantan con aullidos inciviles los aguadores, los barrenderos y los rancheros.

Y no digo más, porque lo dicho sobra, habiendo caído ya del repertorio de los salones y de las casas decentes, el canto insigne de las tripicalleras, el predilecto de las andaluzas, el de las castañeras... sin picar, y el de las damas ambiguas que comulgan con manzanilla y leen revistas de toros.”<sup>51</sup>

Sobre la variante melódica a interpretar no podemos pronunciarnos, pero sobre la forma de cantar está claro que se cantó “a lo flamenco”. En 1886, Medina el Viejo (José Medina Trujillo) *Medina de Jerez*<sup>52</sup>, que nació el 12 de agosto del año 1856 en Jerez, primer cantaor que destacó cantándola y a quien se le atribuye la creación flamenca de la petenera, tenía 30 años, edad suficiente como para poder considerar que la primera variante flamenca ya habría nacido, o estaría por nacer en poco tiempo.

Francisco Rodríguez Marín, señala el año de 1876 como comienzo de una nueva forma de petenera, de carácter flamenco:

---

<sup>51</sup> SEPÚLVEDA, Enrique: *La vida en Madrid en 1886*, publicado por Librería de Fernando Fé, Madrid-Sevilla, 1887, Págs. 323-326.

<sup>52</sup> Siempre se ha conocido por *Medina el Viejo*. Manuel Bohórquez descubre su verdadero nombre y fecha de nacimiento. Así como que el *Niño Medina*, era su hijo y no su nieto. [En línea] <<https://www.expoflamenco.com/clasicos-cante-jondo/medina-el-viejo-o-el-rey-de-la-petenera>> [Consulta 12 de Septiembre de 2021]

“Muerta *la Petenera* [cantaora]<sup>53</sup>, pasó de moda su *cante* predilecto, quizás porque nadie la igualara en él; pero muy entrado el último tercio de este siglo, hacia los años de 1876, comenzaron a cantarse otras coplas también llamadas *peteneras*, y asimismo de carácter flamenco. Popularizándose pronto, y estuvieron en todo su fuerte en 1881”<sup>54</sup>

Circulan varias leyendas en torno a la muerte de una cantaora llamada “La Petenera”. Puede leerse un relato sobre Lola “La petenera” escrito por Eugenio de Olavarría y Huarte publicado en la *Crónica Hispanoamericana* N<sup>o</sup>8, año XXII, el 28 de abril de 1881. En este sentido, se conserva una imagen<sup>55</sup> de una tal “Lola, cantadora de peteneras” en el café de la Alegría de Barcelona en 1883:



Como aspecto curioso al respecto de la popularidad de la petenera tenemos el dato de que la primera grabación de la historia de un cante flamenco, que fue realizada en el Teatro del Liceo murciano, fue una petenera a cargo de El Mochuelo en 1880<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> Documento facilitado por mi amigo Gregorio Valderrama.

<sup>54</sup> En un monográfico sobre los bailes populares españoles. Revista *Blanco y Negro* de Madrid, año VIII, n<sup>o</sup> 348, 1 de enero de 1898. Hemeroteca digital del diario ABC. [En línea] <http://hemeroteca.abc.es/> [Consulta 18 de febrero de 2013] Como

<sup>55</sup> Foto facilitada por Gregorio Valderrama.

<sup>56</sup> Sección “La Máquina que Habla”, en *Diario de Murcia*, el 6 de marzo de 1880. José Gelardo, entrada del 9 de abril de 2011 en el Blog *El eco de la memoria* [En línea]

## Antecedentes musicales de la petenera

En cuanto al origen musical de la petenera, Rafael Marín<sup>57</sup> la hace derivar del Paño Moruno, cante y toque antiquísimo como el punto de la Habana. En esta misma línea se manifestó Francisco Rodríguez Marín, quien dijo en 1897 sobre “Las Peteneras” que:

“[...] Había en ellas en su acompañamiento algo del Punto de la Habana y no poco de la popular canción de El Paño moruno [...]”<sup>58</sup>

El punto de la Habana fue descrito por Davillier en 1862 como una forma de acompañamiento para glosar las décimas entre baile y baile:

“Otra música muy conocida en Andalucía también es el *Punto de la Habana*, cuyo nombre indica su origen, y que se emplea para acompañar a las *Décimas* que se cantan entre baile y baile en las fiestas. Existen décimas simples o «sin glosar» y las décimas glosadas. Unas y otras constan de estrofas de diez versos. Las primeras van acompañadas de glosas o cuartetos: cada verso de éstos se repite sucesivamente al fin de las cuatro décimas que la siguen. He aquí, como ejemplo, una glosa que oímos cantar un día en Écija, cerca de Sevilla:

*En una cama de ausencia  
Cayó enferma mi esperanza;  
Lágrimas, tener paciencia.  
Que todo el tiempo lo alcanza*

La primera décima acababa por el verso *En una cama de ausencia*; el segundo por *cayó enferma mi esperanza*, y así sucesivamente hasta el cuarto verso. El cantaor toma entonces una nueva glosa, y sus versos se repiten de la misma manera.”<sup>59</sup>

También antes hemos visto a Demófilo describiendo una relación musical con el punto de la Habana. El patrón rítmico de la petenera tan característico (6/8-3/4) y típico de otras canciones populares americanas debió haber viajado a América con cualquiera de las tonadas populares que llevaron los españoles, ya sean romances<sup>60</sup>, jotas u otros cantos como el paño moruno, con el que guarda gran relación musical en su estructura armónica. Una vez aclimatado allí pudo venir convertido en Petenera en un tiempo posterior; las similitudes musicales son evidentes. El guitarrista Julián Arcas (1832-1882) posee una pieza para guitarra titulada *Fantasía sobre el Paño, o sea, Punto de la*

---

<<http://elecodelamemoria.blogspot.com.es/2011/04/una-maquina-que-canta-flamenco-en-1880.html>>

[Consulta: 5 de febrero de 2013]

<sup>57</sup> MARÍN, Rafael: *Método de guitarra, Aires Andaluces*. 1ª Ed. Madrid, 1902. Pág. 71.

<sup>58</sup> Blanco y Negro Art.Cit.

<sup>59</sup> DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. [1ª Edición 1874]. Tomo I. Págs. 495-6.

<sup>60</sup> En esta línea se manifiesta PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio: *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Ediciones Casa de las Américas, Cuba, 1986. Págs. 68-70.

*Habana*<sup>61</sup>, que avalaría esta idea de música popular exportada de la Península que viene convertida en algo nuevo o diferente. Podría ser igualmente esta vía el antecedente de la guajira flamenca, como también afirman José Manuel Gamboa y Faustino Núñez<sup>62</sup>.

Hipólito Rossy nos da los siguientes datos sobre la petenera:

“La melodía métrica de la petenera ha servido de Patrón para el Vito (o al revés), aunque éste se escriba en compás ternario sincopado y no alterno, este mismo ritmo ha servido como patrón rítmico para las guajiras americanas y, más tarde, a la seguriya gitana, a la liviana, a la serrana, y va camino de servir de asiento rítmico y acompasado al martinete y a la debla [...] Ciertos giros de su melodía recuerdan a otros de soleares, seguriya gitana, la caña, la liviana y la serrana y algún otro cante [...] Y del ritmo, ya es sabido que convivió con el de ciertas villanescas leonesas [...]”<sup>63</sup>

En la revista *El Folklore Andaluz*<sup>64</sup>, se publica un artículo sin firmar donde se da la noticia de que recientemente se conoce otra tonada para las peteneras “siendo, con ésta, tres las que el pueblo modula”<sup>65</sup>, lo que daría a entender que hacia 1880 existirían tres melodías de peteneras más o menos populares, o más bien “popularizadas”. Un tipo melódico de petenera será calificada por Rodríguez Marín como antigua:

“*La Petenera* [...] agradabilísimo canto que llevaba su nombre, y que no se parece gran cosa al que lo tiene en la actualidad. [...] Ya lo indiqué: a las peteneras primitivas se parecen muy poco las que ahora se cantan.”<sup>66</sup>

Lo que significaría que en un momento puntual cambiaría la naturaleza musical del estilo.

Al respecto de su baile, Francisco Rodríguez Marín lo describe así:

“El baile de las peteneras es moderno; pero tan agradable y vistoso que tardó poco tiempo en hacerse muy popular, especialmente en la clásica tierra de María Santísima. Hay en él, además de los airosos desplantes y gallardas vueltas de manos de los bailes flamencos, mucho de las proverbiales seguidillas: las majestuosidad de los movimientos, las graciosas mudanzas [...]”<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> RODRÍGUEZ, Melchor: *Julián Arcas, Obras completas para guitarra*, ediciones musicales Soneto, Madrid, 1993.

<sup>62</sup> GAMBOA, José Manuel y NÚÑEZ Faustino: *De la A a la Z, Diccionario de términos del flamenco*. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2007. Págs. 284-285.

<sup>63</sup> *Teoría del cante jondo* Op.Cit. pág. 252.

<sup>64</sup> Revista de divulgación folclórica de publicación mensual que tuvo una corta vida entre los años 1882 y 1883, con sólo doce números, donde entre otros, Demófilo incluía artículos sobre folclore y flamenco.

<sup>65</sup> Datos extraídos del libro *El flamenco en su Raíz* de Arcadio Larrea. Editora Nacional, Madrid, 1974. Págs. 231-2.

<sup>66</sup> Revista *Blanco y Negro* de Sevilla, Art.Cit.

<sup>67</sup> *Ibíd.*



Esta descripción relaciona la coreografía de las peteneras con pasos de las seguidillas, como vimos en la descripción de Torrevieja del mismo año. También “El Solitario” en 1845 citó las peteneras como seguidillas “por un aire más vivo” y más melancólicas.

Volviendo al Paño Moruno, García Matos nos da más datos sobre él<sup>68</sup>, relacionándolo con el *Punto de la Habana* a partir de otros escritos como los de Julián Calvo<sup>69</sup> en su cancionero, que lo relaciona con Murcia en el siglo XVII; Inzenga<sup>70</sup>, que lo supone del mismo siglo; José Verdú<sup>71</sup>, que afirma que data de finales del siglo XVIII; y Núñez Robres<sup>72</sup> que lo sitúa también en Murcia. Aunque también se han encontrado *puntos* en Andalucía (Pedrell<sup>73</sup>) y Badajoz (Bonifacio Gil García<sup>74</sup>).

Como dice Hernández Jaramillo<sup>75</sup>, hay que señalar que la petenera no aparece documentada en una de las recopilaciones más importantes de cantos populares y folclóricos de la segunda mitad del XIX, como fue la del malagueño Eduardo Ocón, siendo Núñez Robres en 1866, José Rogel en 1877 e Isidoro Hernández en 1878 los primeros que publican un ejemplo de petenera, los dos últimos en época ya de amplia difusión del estilo, como dejó dicho Demófilo, pudiendo ser síntoma de poca antigüedad en España.

Todos los indicios apuntan a que la petenera llegó de América y se aclimató en España vía Cádiz (ciudad que desde el siglo XVIII es puerto de entrada y salida para las compañías teatrales hacia el nuevo mundo). Al popularizarse en ella por medio del teatro, los profesionales –que cantaban, tocaban y bailaban todo tipo de música que en espectáculos teatrales como tonadillas, comedias, sainetes, etc.– irían imprimiéndole un nuevo sello que posteriormente se llamaría flamenco, con nuevas inflexiones y melismas en el cante, y así se ha ido transmitiendo hasta la actualidad, con sucesivas aportaciones y transformaciones. Si antes de que se formase la petenera americana, llegó a América algún tipo de tonada popular llevada por los viajeros peninsulares que pudiese engendrarla posteriormente, bien podría ser el Paño Moruno o “Murciano” el antecedente musical más antiguo, o quizás algún romance o algún canto con tipología de jota, con la que guarda similitudes en el patrón rítmico.

No podemos descartar una transmisión paralela de la petenera fuera del ambiente teatral, con modelos de petenera calificados más adelante de “antiguos”, como decía Rodríguez Marín, cantos que tendrían continuidad en la población rural mientras se

---

<sup>68</sup> *Sobre el flamenco...*, Op.Cit. pág.107.

<sup>69</sup> CALVO, Julián: *Alegrías y Tristezas de Murcia*, Zozaya, Madrid. Cantos recogidos en 1857 y publicados en 1877.

<sup>70</sup> INZENGA, José: *Cantos y bailes populares de España. Murcia*, A. Romero, Madrid, 1888.

<sup>71</sup> VERDÚ, José: *Colección de cantos populares de Murcia*, Orfeo Tracio, Madrid, 1906.

<sup>72</sup> NÚÑEZ ROBRES, Lázaro: *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn...*, Calcografía de Echevarría, Madrid, 1866.

<sup>73</sup> PEDRELL, Felipe: *Cancionero popular español Tomo I*. editorial Boileau, Barcelona, 1958. Pedrell lo sitúa bajo el título de *Tonada del Conde Sol*. Págs. 44-46 dentro de la sección de romances profanos. Es similar al ejemplo publicado por Núñez Robres.

<sup>74</sup> GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero popular de Extremadura*, Vol. II, Badajoz, 1956. Págs. 817-8.

<sup>75</sup> *La petenera preflamenca...*, Op.Cit. Págs. 49-50.

producían novedades en el ambiente del café cantante y la escena teatral, llamadas peteneras “nuevas”, “modernas” y “flamencas”.

### El papel de Málaga

Dentro de los documentos musicales de peteneras que se publican en el último cuarto del siglo XIX tenemos uno atribuido a la cantaora **La Rubia de Málaga** (1861 Valladolid)<sup>76</sup>, que se publicó en Málaga en 1881. Nos referimos a la partitura *Las Nuevas Peteneras. Cantadas con gran éxito por La Rubia, Francisca Colomé en el Casino Malagueño. Para Canto y piano. Arregladas por B. Martín Arias*.



**La Rubia de Málaga**<sup>77</sup> sentada en la tarima del tablao del Café de Burrero. Foto E. Beauchy, 1884.

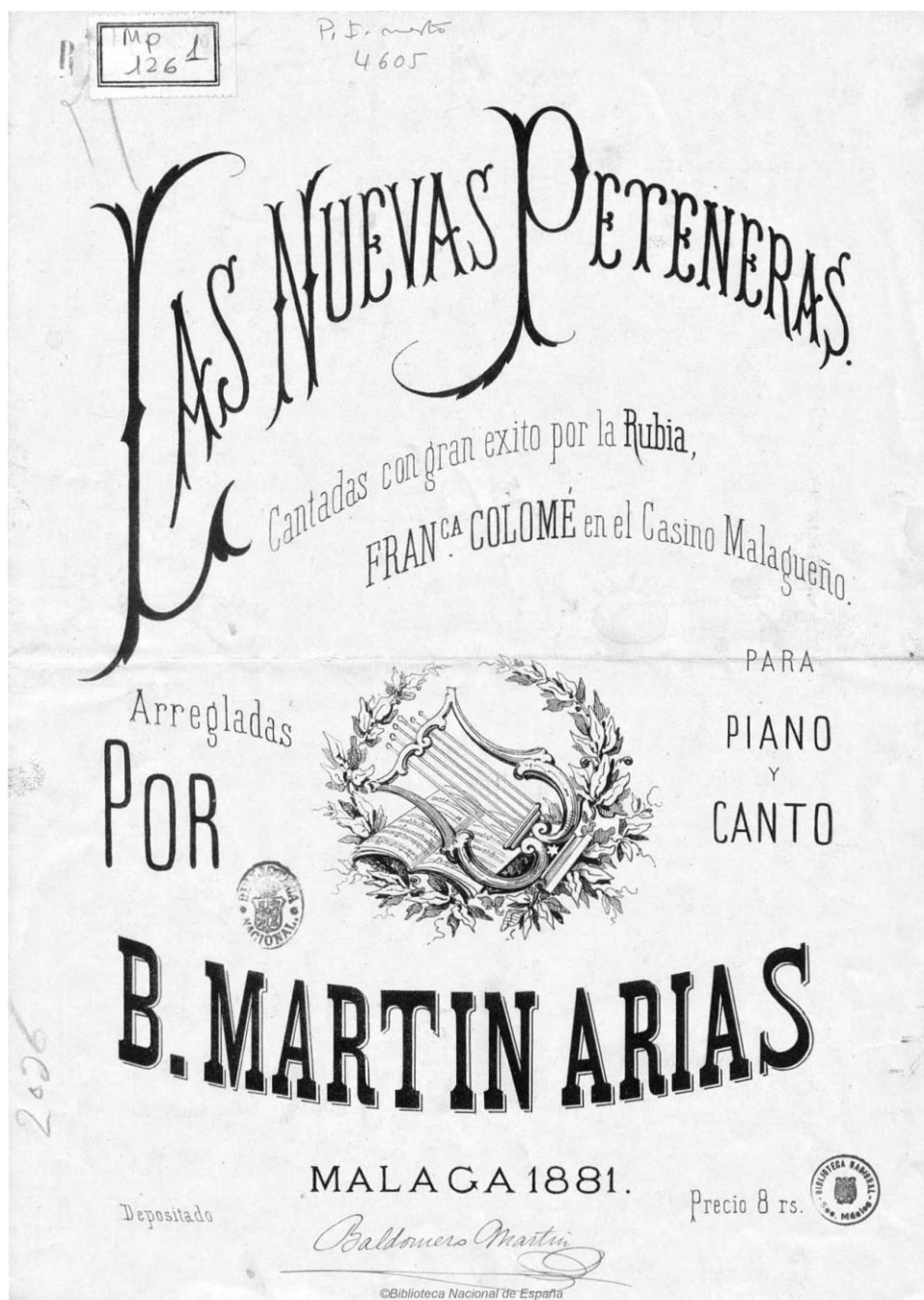
No figura editor en la portada, aunque está la firma de Baldomero Martín en la parte inferior del documento conservado en la Biblioteca Nacional<sup>78</sup>. La partitura se

<sup>76</sup> BOHÓRQUEZ, Manuel: *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora*. Ed. Pozo Nuevo, Sevilla, 2010. Apunta el autor que La Rubia de Málaga llegó al Perchel siendo una niña. Pág. 125.

<sup>77</sup> Identificada por Manuel Bohórquez en la anterior Op.Cit. Pág. 36.

<sup>78</sup> BNE MP/126/1. Hicimos un estudio completo de multitud de peteneras publicadas desde 1877 hasta comienzos del siglo XX en el apartado de la petenera de nuestro libro *Génesis Musical del Cante Flamenco*, págs. 779 y ss. Aunque ésta de Baldomero Martín no la conocimos en su tiempo. Fue facilitada recientemente por Gregorio Valderrama Zapata, a quien agradezco su amabilidad. Estas publicaciones en partitura, muy difundidas desde 1877 hasta finales del XIX, tenían mucha relación musical con los modelos mexicanos documentados desde 1828, tal y como explicamos en nuestro libro, véase la pág. 840. Se conserva otra copia manuscrita en el CSIC, igualmente localizada por Gregorio

haya manuscrita, por lo que todo hace pensar que el mismo autor la editó. Hacia 1882 hubo una segunda edición igualmente en Málaga por la Litografía y Fábrica de Estampas de Ruiz y Torrecilla<sup>79</sup>, y en 1885 una cuarta edición por la casa Enrique Bergali de Sevilla<sup>80</sup>. Es notorio señalar el éxito que debieron tener estas peteneras en los aficionados al género andaluz y flamenco para que tuviera al menos cuatro ediciones en tan solo cuatro años. Esta es la portada de la primera edición manuscrita.



Valderrama, que forma parte de una versión posterior (hacia 1900) de la zarzuela en un acto *Flor de Aragón*, del maestro Benito de Monfort, que fue estrenada el 13 de septiembre de 1871 en el Teatro Circo de Madrid, y en la cual no figuraba ningún canto de petenera entre los números musicales. <<http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/image/CSIC001537602/11/>> [Consulta 12 de Septiembre de 2021]

<sup>79</sup> BNE MP/174/17.

<sup>80</sup> BNE MP/1438/17.

La partitura de Martín Arias presenta dos modelos de petenera que debió cantar La Rubia de Málaga en 1881 en el casino de Málaga. El primer modelo de la partitura con la letra “Señor alcalde mayor...” coincide mucho con las *Peteneras* de José Rogel<sup>81</sup> cantadas en la zarzuela *Los madriles* de 1877, que tiene la misma letra. Es prácticamente igual salvo la subida melódica que hace el modelo de Baldomero Martín en el 1º tercio, 3º y 8º, que no tiene el ejemplo de Rogel y otros posteriores como las publicaciones de Isidoro Hernández o Federico Liñán. Este modelo de petenera tiene partes que coinciden con registros de finales del XIX de El Mochuelo “Me acuerdo de ti más veces...”<sup>82</sup> y también de Encarnación Santiesteban “La Rubia”<sup>83</sup> en 1903, aunque no sean exactamente iguales. El segundo modelo de Baldomero Martín, con la letra “A aquella torre más alta...”, se conserva en parte en grabaciones de Antonio de Canillas que serán ahora comentadas. Se añaden al final de la partitura las letras “Al pie de un árbol sin fruto...” que canta Rafael Romero como petenera corta<sup>84</sup>. Sin embargo, estas peteneras llamadas “cortas”<sup>85</sup>, de siete tercios, usadas a modo de cante de preparación, no presentan los mismos perfiles melódicos que las que estamos estudiando.

La importancia de La Rubia en la configuración de unas nuevas peteneras es señalada el 8 de enero de 1882 en la revista mensual *El toreo de Sevilla*, a su paso por el café cantante de Silverio Franconetti:

---

<sup>81</sup> BNE MC/526/47. Como “Perteneras” aparecen citadas en diversos documentos en el siglo XIX, como hemos visto antes en la “Asamblea General” (1845) de las *Escenas Andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón.

<sup>82</sup> Registrada en cilindro de cera a finales del siglo XIX con la guitarra de Manuel López. [En línea] <<https://youtu.be/7DV1diiPPRM>> [Consulta 27 de septiembre de 2021] La grabó en otras ocasiones, como en discos planos, Disco Odeón, nº de catálogo 13250 ¿1907?

<sup>83</sup> Le acompaña a la guitarra Joaquín el Hijo del Ciego. [En línea] <<https://youtu.be/Q92V9rG4aRQ>> [Consulta 25 de septiembre 2021]

<sup>84</sup> *Petenera corta* “Ven acá remediaora”, guitarra Perico el del Lunar, 1954, Hispavox HH 12.01/2/3. [En línea] < <https://youtu.be/XjVgGBHyZDg>> Al respecto del origen de estas peteneras cortas, remitimos a nuestro estudio sobre las peteneras en *Génesis Musical del Cante Flamenco* (Pág.795), donde apuntábamos un posible origen popular relacionado con los modelos recogidos por Lázaro Núñez Robres en 1966 en *La Música del Pueblo* y Francisco Rodríguez Marín en 1882-3 en sus *Cantos populares españoles*.

<sup>85</sup> Blas Vega considera que este tipo de peteneras son las peteneras cortas de Medina, lo explica en su libro *Vida y cante de Don Antonio Chacón*, Cinterco, Madrid, 1990. Págs. 248 y ss.

**Don Silverio Franconetti, dueño y director** del salon de conciertos de cantes y bailes andaluces, sito en la calle del Rosario número 4, pone en conocimiento del ilustrado concurso que frecuenta su establecimiento, que ha reforzado el personal artistico que dirige, quedando constituido en esta forma:

Tocador de guitarra, primero en el mundo del género flamenco, José Patiño Gonzalez, acompañándole Manuel Pozo.

Primeras cantadoras absolutas, Doña Mercedes Hernandez, conocida por la Sarneta, la que se presenta por primera vez en Sevilla y está reputada por la única en su género y sin rival en el mundo.

Srta. doña Francisca Colomé, autora de las nuevas peteneras y malagueñas y tan ventajosamente conocida de este público.

Segundas cantadoras; Doña Cármen Gil (rubia de Cádiz;) señoritas Soledad y Juana Vargas.

Bailadoras; Señoritas Soledad Vargas, Jeroma Giménez y Juana Vargas.

Cantadores: D. Sebastian Fernandez, don José Barea y don Rafael Gimenez.

Bailadores; D. José Acosta (el Tuerto) don Vicente Vives (el Colorado), don José Gimenez (el moreno de Rota), don Antonio Paez (el Pintor), y el niño don Antonio Paez (Lamparilla.)

El referido don Silverio Franconetti, participa así mismo, que cuenta con un variado surtido de excelentes vinos, licores, refrescos y cuanto concierne á estos establecimientos, no dejando tampoco nada que desear la buena limpieza de la vajilla y las condiciones higiénicas del local.

Los espectáculos son diarios y principian á las siete de la noche.

Otros documentos publicados en el siglo XIX a tener en consideración con estos modelos de La Rubia son las *Peteneras flamencas* del legado de Hugo Schuchardt (1879)<sup>86</sup>, que coinciden con el 1º modelo de La Rubia de Baldomero Martín, sin repetir los tercios 1º y 2º. Es la misma letra: “Señor alcalde mayor...”, pero el verso añadido en la Rubia es “Soleá churripandú” en lugar de “Soleá triste de mí”. Tiene la misma subida en el tercio 1º que pensamos pueda ser aporte flamenco. Al igual que el tercio 3º y 8º.

Igualmente señalamos que las peteneras publicadas por Francisco Rodríguez Marín en la revista *Blanco y Negro* de 1897 presentan en su primera mitad el primer modelo de La Rubia de Baldomero Martín, y la otra mitad se asemeja al modelo segundo desde el tercio 7º hasta el final. Estando además igualmente en tonalidad de *sol menor*.

Hacia 1900 tenemos la publicación de Agustín M. Lerate *Álbum musical. Recuerdo de la Semana Santa y Feria en Sevilla*, donde encontramos el mismo modelo

<sup>86</sup> Fechadas por José Miguel Hernández Jaramillo. De autor desconocido, fueron publicadas por la casa Enrique Bergali en Sevilla. Fueron localizadas en el legado del austriaco y amigo de Demófilo, Hugo Schuchardt. *La Petenera Preflamenca...*, Op.Cit. Pág. 207.

relacionado con Schuhardt, La Rubia y sobre todo El Mochuelo en su versión con la letra “Me acuerdo de ti más veces...” registrada a finales del siglo XIX.

Dentro de los cantaores que han transmitido un estilo de petenera atribuido a La Rubia de Málaga está Antonio de Canillas (1929-2018). Antonio fue entrevistado el 12 de junio de 2015 en Málaga por Luis y Ramón Soler<sup>87</sup>, y al respecto de la petenera de La Rubia, dice que la aprendió de la madre de un cura de Coín y que le confirmaron el cante El Cuchillero y Diego el Perote. Antonio las cantaba con las letras “El que se tenga por grande...” y “Pinto llamaba a Pastora...”. Encontramos la primera de estas letras en un registro de 1966, dentro del disco *Sabor de Málaga*<sup>88</sup>, en el segundo cuerpo del cante. El modelo atribuido a la Rubia registrado por Antonio se relaciona con la segunda de las peteneras que aparece en la partitura de Baldomero Martín.

---

<sup>87</sup> Explica Antonio que nació realmente en 1929 aunque en su carnet figura 1928. Disponible [En línea] <<https://cdizflamencoflamencosdecidiz.blogspot.com/2015/06/entrevista-antonio-de-canillas-decano.html>> [Consulta 16 de septiembre de 2021]

<sup>88</sup> Columbia C 7167. Manejamos la edición de 1972 en vinilo. Está en Cejilla II con la guitarra de Antonio Vargas. También grabó este estilo en otros discos, por ejemplo *Así canta Antonio Canillas* para la casa Doblón en 1979, con la letra “Pinto llama a Pastora”; y en el doble CD realizado en 2017 poco antes de su fallecimiento con 88 años, con la guitarra de Chaparro de Málaga en Nuba records S.L. / Cambaya M 4726-2017. Interpreta el cante de La Rubia con las letras “Pinto llamaba a Pastora...” y “El que se tenga por grande...” en segundo y tercer lugar. Estos registros de 1979 y 2017 tienen una pequeña diferencia en la caída del tercio 7º que aquí no se realiza sobre la sensible del modo menor (*sol#*) sino sobre *mi*. Está en Cejilla I. Puede escucharse aquí: [En línea] <<https://youtu.be/5Qv--ETJaS8>> [Consulta 26 de septiembre de 2021]



| CARA 1   | CARA 2   |
|--|--|
| <p style="text-align: center;">2'30" <b>TIENE LA FAMA</b><br/>(Verdiales abandolaos)<br/>A. Mata Gómez<br/><b>GRUPO DE BAILES DE MALAGA</b> / Rondalla</p> <p style="text-align: center;">3'15" <b>MALAGA DE MIS AMORES</b><br/>(Malagueña estilo Valez)<br/>A. Mata Gómez<br/><b>ANTONIO CANILLAS</b> / Guitarra: Antonio Vargas</p> <p style="text-align: center;">X 2'25" <b>PARTIDO DE VERDIALES</b><br/>(Verdiales de Almogía)<br/>A. Mata Gómez<br/><b>PANDA DE VERDIALES DE ALMOGIA</b><br/>Voces / Violín / Panderero / Platillos / Palillos / Guitarras</p> <p style="text-align: center;">X 2'20" <b>LA COPLA VA DIRIGIDA</b><br/>(Verdiales de Almogía)<br/>C. Lastres<br/><b>PANDA DE VERDIALES DE ALMOGIA</b><br/>Voces / Violín / Panderero / Platillos / Palillos / Guitarras</p> <p style="text-align: center;">3'45" <b>POR LA SIERRA MORENA</b><br/>(Serranas)<br/>A. Mata Gómez<br/><b>MANOLO AVILA</b> / Guitarra: Juanito el africano</p> <p style="text-align: center;">2'30" <b>SE SIEMBRA</b><br/>(Bandalás)<br/>A. Mata Gómez<br/><b>ANTONIO DE CANILLAS</b> / Guitarra: Antonio Vargas</p> <p style="text-align: center;">1'55" <b>LAS DEL PEROTE</b><br/>(Malagueñas del «Perote»)<br/>C. Lastres<br/><b>DIEGO «EL PEROTE»</b> / Guitarra: Antonio Vargas</p> <p style="text-align: center;">3'10" <b>EL SANTO TRASLADO</b><br/>(Saeta malagueña)<br/>A. Mata Gómez<br/><b>ANTONIO CANILLAS</b> / Cornetas y Tambores</p> | <p style="text-align: center;"><b>OJOS ALGUACILES</b> 2'50"<br/>(Verdiales de los montes)<br/>C. Lastres<br/><b>PANDA DE VERDIALES DE LOS MONTES</b><br/>Voces / Violín / Panderero / Platillos / Palillos / Guitarras</p> <p style="text-align: center;"><b>TODAS LAS MAÑANAS VOY</b> 2'55"<br/>(Verdiales de los montes)<br/>A. Mata Gómez<br/><b>PANDA DE VERDIALES DE LOS MONTES</b><br/>Voces / Violín / Panderero / Platillos / Palillos / Guitarras</p> <p style="text-align: center;"><b>SI NO TE VIENES CONMIGO</b> 2'50"<br/>(Soleares estilo Rafael «El Moreno»)<br/>C. Lastres<br/><b>ANGEL DE ALORA</b> / Guitarra: Antonio de Almería</p> <p style="text-align: center;"><b>SEÑOR ALCALDE MAYOR</b> 2'40"<br/>(Petenera de la Rubia de Málaga)<br/>A. Mata Gómez<br/><b>ANTONIO DE CANILLAS</b> / Guitarra: Antonio Vargas</p> <p style="text-align: center;"><b>AMARILLO ES EL ORO</b> 2'35"<br/>(Cante de trilla)<br/>A. Mata Gómez<br/><b>NIÑO DE BOLENA</b> / Voz sola</p> <p style="text-align: center;"><b>DE MI MENTE</b> 2'50"<br/>(Malagueña estilo La Trini)<br/>A. Mata Gómez<br/><b>DIEGO «EL PEROTE»</b> / Guitarra: Antonio Vargas</p> <p style="text-align: center;"><b>CAMARA DE POPA</b> 2'50"<br/>(Cantes estilo «El Pipayo»)<br/>A. Mata Gómez<br/><b>MANOLIYO «EL HERRAOR»</b> / Guitarra: Antonio Vargas</p> <p style="text-align: center;"><b>CAMINANDO ME PERDI</b> 1'40"<br/>(Rondeñas)<br/>J. Márquez Cabello<br/><b>CANDIDO DE MALAGA</b> / Guitarra: Manolo Comitre</p> |

Portada y contraportada del disco de Antonio de Canillas.

Comparando el cante de Antonio de Canillas con el segundo modelo de la partitura de 1881 podemos encontrar muchas semejanzas, podríamos decir que es casi igual hasta el tercio 6º, salvo el ligero aflamencamiento del cante y engrandecimiento de Canillas. Desde el tercio 7º Canillas sigue un modelo más moderno y flamenco, mientras la partitura repite los tercios 3º, 4º y 5º, cerrando con una modificación del 6º en forma de descenso melódico hacia *mi*. Parece que el modelo de la Rubia se vio modificado con el paso del tiempo, evitándose la repetición y adquiriendo más flamencura. Al respecto de la primera petenera que canta Antonio con la letra “Señor alcalde mayor” puede relacionarse con la publicación de Buenaventura Íñiguez<sup>89</sup> de 1885.

La cantaora Encarnación Santiesteban, también llamada “La Rubia”, oriunda de Valencia y pareja artística de El Mochuelo, registra en 1903 un modelo de petenera que puede igualmente relacionarse con el que estamos estudiando de La Rubia de Málaga. En el primer y tercer cante con las letras “Algo imposible yo paso...(sic)”<sup>90</sup> y “Te quiero más que a mi mare...” presenta el arpegio melódico en los primeros tercios, aunque la bajada melódica del 2º tercio es aquí subida, y tiene diferente caída en el tercio 4º, al igual que el 7º y 8º. Estas diferencias las encontramos igualmente al comparar este cante con la interpretación de Antonio de Canillas. Parece que lo que más se ha identificado y conservado como modelo de la petenera de La Rubia es la melodía en arpegio de los primeros tercios del cante.

José Menese interpreta una variación de este modelo de petenera grabada por Encarnación Santiesteban en la película de Carlos Saura *Flamenco*<sup>91</sup> de 1992, en la que no hace el modelo arpegiado del comienzo del cante. Podemos compararlo con el cante que hace Antonio de Canillas con la letra “Señor alcalde mayor...” en el registro comentado de 1966, con el que coincide prácticamente, aunque Antonio no repite los tercios 1º y 2º como Menese.

En el desarrollo del cante flamenco de la petenera, hay que considerar igualmente el papel del malagueño Juan Breva (1844-1918). Demófilo lo cita en 1881 como artista importante en ella, aparte de las malagueñas<sup>92</sup>.

Dentro de los documentos en partitura que conservamos, encontramos en la *II Colección de cantos y bailes populares españoles para piano y piano y Canto de Modesto y Vicente Romero*<sup>93</sup> (ca. 1911), unas supuestas peteneras de “Juan Breva” que no responden exactamente a lo que este cantaor grabó. No obstante, hay algunas coincidencias, como la caída descendente hacia *mi* en el primer tercio y el desarrollo melódico similar de los tercios 7º, 8º y 10º. También incorpora un ¡ay! de salida, a modo de calentamiento de la voz. Pudiera ser una versión que también cantara este artista<sup>94</sup>.

---

<sup>89</sup> BNE MP/3823/18

<sup>90</sup> Confieso no haber sido capaz de entender el texto cantado.

<sup>91</sup> Puede escucharse aquí: [En línea] <<https://youtu.be/q2cjb56hW84>> [Consulta 25 de septiembre 2021]

<sup>92</sup> MACHADO, *Cantes Flamencos...* Op.Cit. Pág. 234.

<sup>93</sup> BNE MP/418/4. Editada por Ildelfonso Alier. Aparece la indicación “de Juan Breva” en el índice, aunque no en la propia partitura. Manejamos la edición de 1966 editada por la Unión Musical Español

<sup>94</sup> Este tipo de petenera presenta como novedad un mayor número de finales sobre la nota *mi*, lo que acentuará la sonoridad de un modo de *mi frigio*, más que un modo de *la menor*.



# INDICE

|    |   |     |     |
|----|---|-----|-----|
| 1. | ALEGRÍAS .....                                | Pág | 1.  |
| 2. | MALAGUEÑAS (con letra) .....                  | »   | 4.  |
| 3. | MARIANAS .....                                | »   | 6.  |
| 4. | PETENERAS ESTILO JUAN BREVA (con letra) ..... | »   | 8.  |
| 5. | GUAJIRAS ESPAÑOLAS (con letra) .....          | »   | 10. |
| 6. | GUAJIRAS CUBANAS (con letra) .....            | »   | 12. |
| 7. | FARRUCA ARGENTINA .....                       | »   | 15. |
| 8. | TARANTAS (con letra) .....                    | »   | 17. |

**Parte del índice de la *Colección de cantos y bailes populares españoles para piano y piano y Canto de Modesto y Vicente Romero***



**Juan Brea a la derecha junto a Paco de Lucena (centro) y maestro Jonjana. Foto Laboratorio Esplugas. Barcelona.**



**Juan Breva a la izquierda junto a Paco de Lucena. Foto Laboratorio Esplugas. Barcelona.**

Juan Breva registra su petenera en diciembre de 1910 para la casa Zonophone Ref. 552141 con la guitarra de Ramón Montoya y las letras "Niño que duermes

tranquilo...” y “Ni durmiendo puedes tener...”<sup>95</sup>. Canta dos peteneras prácticamente iguales salvo leves diferencias. La más evidente se presenta en el tercio 9º, que en la segunda copla se sitúa en un registro menos agudo de la voz.

Este ejemplo de Juan Breva puede considerarse flamenco, aunque no tenga aún la factura de la Petenera Grande de la Niña de los Peines<sup>96</sup>. En el tercio 2º de las dos coplas uno de los versos es sustituido por un “¡ay!” que incorpora la subida melódica típica en las peteneras grandes, aunque aún le falta un desarrollo posterior aún más flamenco. También es interesante señalar cómo en el tercio 3º no se repite la melodía del primer tercio, realizando un descenso similar al tercer modelo interpretado por El Mochuelo en su registro de ca. 1907 con la letra “niño que encuero y descalzo...”, costumbre que podremos apreciar en versiones posteriores más flamencas, realizándose ligada al “¡ay!” anterior. Es significativo ver cómo estas peteneras grabadas por Juan Breva parten de modelos anteriores, esta vez interpretadas con mayor libertad y una pequeña variante en el tercio 9º de la segunda copla. Rítmicamente la interpretación melódica de la segunda copla es la que recuerda más a la petenera atribuida a la Niña de los Peines.

## Epílogo

Como hemos visto, Málaga ha sido puntal importante en la configuración de la petenera flamenca. Primero por medio de la figura de Francisca Colomé, *La Rubia de Málaga*, que transforma un modelo popularizado ya a finales de los años setenta del siglo XIX, y luego con la figura de Juan Breva, quien perfila un modelo flamenco previo a la última versión a cargo de La Niña de los Peines.

Podemos considerar que existen dos modalidades de petenera corta que se usan como cante de preparación. Una es la que interpretaba Chacón<sup>97</sup> antes de la grande, registrada por Rafael Romero y Pepe el de la Matrona<sup>98</sup> con algunas ligeras variantes, que provendría de una modalidad transmitida por Medina el Viejo. Esta petenera corta quizás tenga su origen en las llamadas “peteneras antiguas”, modalidades que pudieron surgir tras llegar desde México las primeras variantes de petenera. Sin embargo, su construcción melódica y estructura de menos tercios (7 y 8) no coincide mucho con los únicos dos ejemplos mexicanos (1828 y 183?) que hemos encontrado en partitura, aunque esto tampoco tiene por qué ser significativo, ya que no está documentada toda la música popular en el siglo XIX. El tratamiento melódico y carácter de esta petenera corta que proviene de Medina se acerca a las características de otros cantes populares<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Puede escucharse aquí [En línea] <<https://youtu.be/qi18ZEEMmV0>> [Consulta 25 de septiembre 2021]

<sup>96</sup> Grabada por primera vez en 1910. *Petenera nº 1* “Yo no creía en mi mare”, Guitarra Ramón Montoya, Zonophone X-5-53019. [En línea] <<https://youtu.be/N8aLqztuEao>> [Consulta 25 de septiembre 2021]

<sup>97</sup> No tenemos muchas referencias de Chacón cantando peteneras. Rafael Chaves Arcos localiza un dato en el diario el Guadalete, que comenta una fiesta taurina en la finca “La Coronela” en octubre de 1911, donde interviene Chacón con la guitarra de Manuel Gómez.

<sup>98</sup> *Peteneras* “Al pie de un pocito seco”, guitarra Félix de Utrera, 1970, Hispavox HH 10-346/7. [en línea] <<https://youtu.be/OWuYLc9VUiA>> [Consulta 26 de septiembre de 2021]

<sup>99</sup> Jorge Martín Salazar menciona que hacia los años cincuenta del siglo XX alcanzó a escuchar a coro por las recolectoras de almendra de los pueblos serranos de la costa granadina *peteneras*, así llamadas, de carácter popular o folclórico. *Los Cantes Flamencos* Diputación Provincial del Granada, 1991. Págs. 132 y 133.

antes de su aflamencamiento, por lo que apuntamos un posible origen popular de esta modalidad. El que la petenera corta que nos transmitió Medina no posea el típico verso añadido y tenga una estructura musical de siete tercios, nos hace pensar en si podría ser un ejemplo de petenera más antigua que las otras, o de distinta procedencia, quizás popular. La otra petenera corta es la registrada por José Menese, y deriva de uno de los modelos que nos transmitió La Rubia de Málaga, ésta sí presenta el verso añadido, síntoma de su origen común a los modelos grabados por Encarnación Santisteban y El Mochuelo.

Como peteneras grandes o largas hay tres modalidades muy similares que surgen de un patrón registrado por El Mochuelo: la de Chacón<sup>100</sup>, la de La Niña de los Peines, y la de Medina, que se presenta sin el “¡ay!” característico en la grabación de Pepe el de la Matrona.

No sería muy aventurado pensar que los dos modelos de cantos mexicanos de petenera que aparecen en las partituras de Sartorius y Böhme penetrarían dentro del acervo popular español, quizás a través del teatro. Tras ponerse en boga desde finales de la década de los años 20 del siglo XIX, fueron retomados por las compañías boleras y los autores académicos aficionados a lo popular, quienes hicieron sus propias versiones, modelos que se popularizarían de nuevo con un gran éxito al final de la década de los años setenta. Hay que suponer que los artistas del género flamenco retomarían igualmente los modelos mexicanos y los recrearían en clave flamenca hasta la posterior aparición del molde flamenco definitivo, muy a finales del XIX. Datos hay de peteneras “gaditanas” desde 1844, lo cual supone considerar desde entonces un modelo andaluz diferente al mexicano, aunque no sabemos cómo serían estas peteneras gaditanas.

Las peteneras registradas por El Mochuelo y Encarnación Santisteban La Rubia evidencian un tratamiento musical más sofisticado, y con toda probabilidad pueden tener un origen académico. Estas grabaciones responden a un baile codificado, descrito por el maestro de baile Otero (ca.1887), registros musicalmente semejantes a las primeras partituras documentadas en España y a su vez muy relacionados con los modelos mexicanos de principios del siglo XIX.

En el caso de la petenera grande, ya sea la de Medina, Chacón o la Niña de los Peines, la melodía original de la que proviene se halla tan transformada que prácticamente no se reconoce el patrón original. Sin embargo, son claramente una estilización de una de las modalidades de petenera de mayor popularidad desde la década de los años setenta del siglo XIX, canto que no sabemos dónde nace, ya que, aunque presente en muchas ediciones de partituras, no necesariamente tiene que ser de origen académico, aunque lo creemos muy probable. Surgen estas peteneras grandes de uno de los patrones melódicos registrados por El Mochuelo, concretamente de la grabada con la letra “Niño que encuero y descalzo”, que poco a poco va aflamencándose y engrandeciéndose hasta llegar al molde de Medina y después al definitivo de Chacón y de La Niña de los Peines, siendo ya modalidades muy alejadas de los primeros registros. La transformación o aflamencamiento se ha hecho por medio de repeticiones y añadidos de notas, aumento de melismas, interpretación cada vez más

---

<sup>100</sup> Rescatada por Enrique Morente vía Perico el del Lunar. *Petenera de Chacón*– “Yo he visto a un Niño llorar”, guitarra Pepe Habichuela, 1977, Hispavox 18-1380. [En línea] < <https://youtu.be/JS8tw0Dnr1M>> [Consulta 25 de septiembre 2021]

“jonda”, y sobre todo, por medio de la acentuación de las caídas melódicas descendentes hacia la nota *mi*. Estas peteneras de El Mochuelo y Encarnación Santisteban están muy relacionadas con las publicaciones españolas en partitura desde 1877, que son a su vez una línea de continuidad de los ejemplos mexicanos documentados desde 1828.

Sobre el nacimiento de un tipo de petenera “española” o “andaluza” a partir del antiguo modelo mexicano, tenemos que decir que los únicos dos documentos publicados en el siglo XIX (Núñez Robres, 1866 y Rodríguez Marín, 1882-3) diferentes al patrón más extendido (José Rogel, 1877) no parecen derivar del modelo documentado por Sartorius (1828) o por J.A.Böhme (183?). No obstante la distancia histórica es tan grande que puede ser comprensible el distanciamiento musical. El ejemplo de Rodríguez Marín presenta el uso del verso añadido “Nene de mi corazón”, lo que supone una relación con el modelo mexicano, aunque su estructura musical y construcción melódica no respondan a un modo *menor*, sino a un modo *frigio*. Quizás esta transformación musical hacia lo melancólico (“aflamencamiento”) descrita por El Solitario en 1845 responda al modelo gaditano, conservado en las voces de los artistas del emergente género flamenco. Sería entonces el modelo de baile bolero más cercano al tipo mexicano el que tendría una línea de continuidad hasta 1877, momento en que pudo aparecer una nueva versión, la que se hizo más popular, que más adelante sirvió de molde al ejemplo de petenera grande flamenca, mientras algún estilo antiguo quedó transformado en cante de preparación para ésta.

Las peteneras jarochas<sup>101</sup> (finales del XIX) y huastecas<sup>102</sup> (principios del XX) tienen muchas coincidencias con el modelo preflamenco español difundido desde 1877. Lénica Reyes ha señalado el importante trasiego de compañías españolas teatrales que pusieron de moda la petenera “andaluza” en México a finales del XIX (ca.1880), creándose nuevas modalidades a partir del modelo mexicano anterior y el nuevo español<sup>103</sup>, por lo que habría que suponer que estas variantes mexicanas son posteriores.

**Guillermo Castro Buendía**  
**Córdoba, 10 de octubre de 2021**

### Grabaciones recomendadas

1. **La Rubia** –*Peteneras*– “Por mi mare te juré”, guitarra Joaquín hijo del Ciego, 1903. ¿78 r.p.m.? <<https://youtu.be/Q92V9rG4aRQ>>

Letras: “Por mi mare te juré... Te quiero más que a mi mare...”

---

<sup>101</sup> Se puede escuchar cantada por Patricio Hidalgo en el Cd *Los Imposibles*. L’Arpeggiata. Crititina Pluhar. Naïve, 2006. V 5055. [En línea] <<https://youtu.be/WY09KaRX32E?t=44>> [Consulta 4 de octubre de 2021]

<sup>102</sup> Trío Guardianes de la Huasteca [En línea] <<https://youtu.be/l4nK2ngfsLw>> [Consulta 4 de octubre de 2021]

<sup>103</sup> *La petenera en México...*, Op.Cit. Pág.307 y ss.

2. **El Mochuelo** –*Peteneras*– “Niño que encuero y descalzo”, ¿guitarra?, ¿1907? Disco Odeón, nº de catálogo 13250.

Letras: “Me acuerdo de ti más veces... Tiene el corazón más negro... Niño que encuero y descalzo...”

3. **Juan Breva** –*Peteneras*– “Niño que duermes tranquilo”, Guitarra Ramón Montoya, 1910, Zonophone 552141, (78 r.p.m.).

< <https://youtu.be/qi18ZEEMmV0> >

Letras: “Niño que duermes tranquilo... Ni durmiendo puedes tú tener...”

4. **Rafael Romero** –*Petenera corta*– “Ven acá remediaora”, guitarra Perico el del Lunar, 1954, Hispavox HH 12.01/2/3.

< <https://youtu.be/XjVgGBHyZDg> >

Letras: “Ven acá remediaora... Dónde vas bella judía... Al pie de un árbol sin fruto...”

5. **Pepe el de la Matrona** –*Peteneras*– “Al pie de un pocito seco”, guitarra Félix de Utrera, 1970, Hispavox HH 10-346/7.

< <https://youtu.be/OWuYLc9VUiA> >

Letras: “Compañera de mi alma... Al pie de un pocito seco... Tú misionero de Dios...”

6. **Enrique Morente** –*Petenera de Chacón*– “Yo he visto a un Niño llorar”, guitarra Pepe Habichuela, 1977, Hispavox 18-1380.

< <https://youtu.be/JS8tw0Dnr1M> >

Letras: “Ven acá remediaora... Yo he visto a un niño llorar...”

7. **Niña de los Peines** –*Petenera nº 1*– “Yo no creía en mi mare”, Guitarra Ramón Montoya, 1910, Zonophone X-5-53019.

< <https://youtu.be/N8aLqztuEao> >

Letras: “Yo no creía en mi mare... Niños que encuero y descalzo...”

8. **José Menese** –*Petenera*– “Sentenciao estoy a muerte”, guitarra José Antonio Rodríguez, 1992, en la película “Flamenco” de Carlos Saura.

<<https://youtu.be/q2cjb56hW84>>

Letras: “Sentenciao estoy a muerte... Firme yo como la piedra...”

9. **Antonio de Canillas** –*Petenera de la Rubia de Málaga*– “Señor alcalde mayor”, guitarra Antonio Vargas. 1966, Columbia C 7167.

<<https://youtu.be/5Qv--ETJaS8>>

Letras: “Señor alcalde mayor... El que se tenga por grande...”

10. **Patricio Hidalgo** –*Petenera*– “Una doncella se fue” (Petenera Jarocho) *Los Impossibles*. L’Arpeggiata. Crisitina Pluhar. Naïve, 2006. V 5055.

<<https://youtu.be/WY09KaRX32E?t=44>>

11. **Trío guardianes de la Huasteca** –*La Petenera*– (Petenera huasteca)

<<https://youtu.be/5Qv--ETJaS8>>

## BIBLIOGRAFÍA

ASENCIO, José: *Verdadero arte de tocar la guitarra por cifra sin ayuda de maestro*, 1884. Málaga. .

BARBERÁN, Antonio: “Luis Alonso. Un bolero muy flamenco, hermano del Planeta”. Difundido en Jondoweb. [En línea] <<http://www.jondoweb.com/contenido-luis-alonso-896.html>>

BLAS VEGA, José: *Magna Antología del Cante Flamenco*. Hispavox. Madrid, 1982.

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

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

BOHÓRQUEZ, Manuel: *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora*. Ed. Pozo Nuevo, Sevilla, 2010.

BOHÓRQUEZ, Manuel: Blog *La Gazapera*, [En línea] <<https://manuelbohorquez.com/la-gazapera-flamenca/>>



Web *Expoflamenco* [En línea] <<https://www.expoflamenco.com/clasicos-cante-jondo/medina-el-viejo-o-el-rey-de-la-petenera>>

CALVO, Julián: *Alegrías y Tristezas de Murcia*, Zozaya, Madrid. Cantos recogidos en 1857 y publicados en 1877.

CASTIEN MAESTRO, Juan Ignacio: “Las comunidades judías de Marruecos. entre la convivencia y la marginalidad” *Papeles Ocasiones N° 5*. Curso de Postgrado “El Magreb Contemporáneo. Las relaciones de España con el norte de África”, 27 de Marzo de 2004. Pág. 15. [En línea] <[http://www.uned.es/investigacion/papeles\\_ocasionales/numero\\_5.pdf](http://www.uned.es/investigacion/papeles_ocasionales/numero_5.pdf)>

CASTRO BUENDÍA, Guillermo: *Génesis Musical del cante Flamenco. De lo remoto a lo tangible en la música flamenca hasta la muerte de Silverio Franconeti*. Libros con Duende. Sevilla, 2014.

CRUCES ROLDÁN, Cristina: *La Niña de los peines.- El mundo flamenco de Pastora Pavón*, Ed. Almuzara, Córdoba, 2009.

DE LARREA, Arcadio: *El flamenco en su Raíz* Editora Nacional, Madrid, 1974.

DORÉ, Gustav y DAVILLIER, Charles: *Viaje por España*, Ediciones Grech, Madrid, 1988. [1ª Edición 1874]. Tomo I.

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

ESTRADA, Santiago: *Discursos de Santiago Estrada*, Barcelona, Imprenta Henrich, 1889.

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

GARCÍA SÁNCHEZ, María Luisa: “La huella hispánica en el legado musical de Sefarad”. *El legado de Sefarad. La España sefardita*. Centro Virtual Cervantes. [En línea] <[http://cvc.cervantes.es/artes/sefarad/sefardita/legado\\_musical.htm](http://cvc.cervantes.es/artes/sefarad/sefardita/legado_musical.htm)>

GELARDO, José: Blog *El eco de la memoria* [En línea] <<http://elecodelamemoria.blogspot.com.es/2011/04/una-maquina-que-canta-flamenco-en-1880.html>>

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

HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel, REYES ZÚÑIGA, Lénica: “Teorías míticas. Una reflexión sobre la construcción del conocimiento en la investigación musical: el caso de la petenera”, *Revista Heptagrama N°2*, Ciudad de México, 2012.

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

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

MANZANO, Miguel: *La jota como género musical*, ed. Alpuerto, Madrid, 1995.

MARÍN, Rafael: *Método de guitarra, Aires Andaluces*. 1ª Ed. Madrid, 1902.

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

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Los romances de América y otros estudios*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1945. (1ª ed. 1939).

MOLINA, Romualdo y ESPÍN, Miguel: "Flamenco de ida y vuelta". *Bienal de Arte Flamenco*. Sevilla, 1992.

NÚÑEZ, Faustino: *El Afinador de Noticias*, [En línea] <<http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es>>

NÚÑEZ ROBRES, Lázaro: *La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por Dn...*, Calcografía de Echevarría, Madrid, 1866.

ORTIZ NUEVO, José Luis: *Tremendo asombro al peso. Vol I*, Libros con duende, Sevilla, 2012.

OTERO, José: *Tratado de Bailes*, Asociación Manuel Pareja-Obregón, Madrid 1987, Edición facsímil de la de Sevilla de 1912.

PEDRELL, Felipe: *Cancionero popular español Tomo I*. editorial Boileau, Barcelona, 1958.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando Antonio: *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, Ediciones Casa de las Américas, Cuba, 1986.

REYES ZÚÑIGA, Lénica y HERNÁNDEZ JARAMILLO, José Miguel: "El baile de la petenera española del siglo XIX desde una perspectiva etnomusicológica". *Líneas actuales de investigación en danza española*, Nebrija Fundación, Madrid, 2012.

RIOJA, Eusebio: "El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico". Conferencia impartida en el XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco, Málaga 2008. Apéndice 2. Difundido en Jondoweb. [En línea] <<http://www.jondoweb.com/contenido-julian-arcas-y-el-flamenco-761.html>>

RODRÍGUEZ, Alberto: *Flamenco de papel*, [En línea] <<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/>>

RODRÍGUEZ, Melchor: *Julián Arcas, Obras completas para guitarra*, ediciones musicales Soneto, Madrid, 1993.

RONDÓN RODRÍGUEZ, Juan: *Petenera de tropicales gaditanías*, Granada Costa, Granada 22-III-2004. Extracto de la ponencia del profesor y cantaor Alfredo Arrebola que con el título “El folclore en los cantes de Cádiz”, fue defendida el 6 de Junio de 2007 en el XXXV Congreso Internacional de Arte Flamenco. Cádiz.

ROSSY, Hipólito: *Teoría del cante jondo*, Credsa S.A., Barcelona 1966.

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

SEPÚLVEDA, Enrique: *La vida en Madrid en 1886*, publicado por Librería de Fernando Fé, Madrid-Sevilla, 1887.

SEROUSSI, Edwin: “From Spain to the Eastern Mediterranean and Back A Song as a Metaphor of Modern Sephardic Culture”. *Garment and Core: Jews and their Musical Experiences*, ed. Eitan Avitsur, Marina Ritzarev and Edwin Seroussi. Ramat Gan: Bar-Ilan University Press 2012, pp. 41-82. Trabajo escrito en 2009.

SEVILLANO MIRALLES, Antonio: *Almería por tarantas. Cafés cantantes y artistas de la tierra*, Instituto de Estudios Almerienses de la Diputación Provincial de Almería, 1996.

STEINGRESS, Gerhard: *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Ed. Almuzara, Córdoba, 2006.

VERDÚ, José: *Colección de cantos populares de Murcia*, Orfeo Tracio, Madrid, 1906.

VV.VV. Revista *El Alcaucil de Paterna* nº 44, por el Grupo de Investigación del Flamenco en Paterna. Premio Concurso de Exaltación de la Petenera o Investigación de su Cante, edición año 2007.

VV.AA.: *Historia del flamenco. Vol. IV*, Ediciones Tartessos, Sevilla, 1996.

VV.AA.: *El eco de la memoria. El flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX*, Diputación de Málaga, 2009.

Revista *Blanco y Negro* de Madrid, año VIII, nº 348, 1 de enero de 1898. Hemeroteca digital del diario ABC. [En línea] <http://hemeroteca.abc.es/>

*Caecilia Mainz: Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, Volumen 7.*

Web *Parnaseo* [En línea] <http://parnaseo.uv.es/Carteles.htm>

“Torrevieja a finales del siglo XIX: Habaneras versus Peteneras” *Cronistas del Regne de València*, 2010. [En línea]

<<http://www.cronistesdelregnevalencia.org/noticies/?p=1887>>