



Artículo de Revisión / 070804-2014

Música e historia del Zapateado

Music and history of Zapateado

Guillermo Castro Buendía

IES Mar Menor. Santiago de la Ribera, Murcia, España. Email: guillermocast73@hotmail.com

Recibido: 16 abril 2014 Revisión editorial: 19 abril 2014 Revisión por pares: 04 mayo 2014 Aceptado: 15 mayo 2013 Publicado online: 22 mayo de 2014

Resumen

Actualmente el *zapateado* se reduce en el ámbito flamenco básicamente a un estilo de guitarra y a un baile casi en desuso. En tiempos pasados fue uno de los estilos más interpretados dentro de espectáculos de escuela bolera, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, con diferentes coreografías. Fue igualmente muy cultivado en países de habla hispana, donde encuentra semejanzas y nexos con músicas autóctonas. También se cantaron coplas bajo su ritmo, algo que dejó de practicarse hacia finales del siglo XIX, reduciéndose poco a poco a una pieza solista de guitarra y bailándose cada vez menos. Musicalmente el *zapateado* tiene gran semejanza con el *tanguillo gaditano*, estando relacionado en su pasado con una variante de los *panaderos*, *guaracha* y *canarios*.

Palabras Claves

Zapateo, panaderos, guaracha, canarios, tanguillo, flamenco.

Abstract

These days the *zapateado* means little more in the world of flamenco than a guitar style and a dance which is almost obsolete. In the past it was one of the most popular styles in bolero performances, especially in the first half of the nineteenth century, with a great variety of choreographies. It was also widely cultivated in Latin America countries, where it found similarities and bridging points with indigenous musical elements. The *zapateado* was also sung, as coplas, although this faded towards the end of the nineteenth century, gradually shrinking to a solo guitar piece and rarely danced. Musically the *zapateado* is very similar to the *tanguillo* of Cádiz, being associated in the past with a variant of *panaderos*, *guaracha* and *canaries*.

Key words

Zapateo, panaderos, guaracha, canarios, tanguillo, flamenco.

Introducción

El *zapateado* es considerado hoy un estilo flamenco de baile y toque de guitarra. Según las fuentes escritas en el pasado estuvo emparentado con el canario y la *guaracha*, y también fue calificado como un tipo de *jaleo* a lo largo del siglo XIX. Tiene como elemento distintivo el *zapateo* y *taconeo* de su baile, aunque también se cantaron coplas bajo su ritmo. A medida que fue avanzando el siglo XIX aparecieron diversas coreografías de *zapateado* de escuela bolera y una variante llamada *de Cádiz* que tuvo mucho éxito. A finales de siglo se abandonó su canto,

quedando como pieza solista de guitarra hasta la actualidad y bailándose cada vez menos.

Musicalmente encontramos en el *zapateado* gran semejanza con el *tanguillo gaditano*, tanto en sus ritmos y secuencias armónicas como en algunas de sus melodías de canto. No obstante, el *tanguillo gaditano* se distingue por la polirritmia de 6/8 y 2/4, mientras en el *zapateado* abunda el 6/8. También tuvo el *zapateado* una cierta relación musical con una variante de los *panaderos*. Será en los estilos a solo de guitarra

desde mediados del siglo XX donde encontraremos una mayor riqueza y complejidad rítmica en el zapateado, y una mayor identificación con el tanguillo.

Este trabajo tiene como objetivo mostrar las distintas calificaciones que ha recibido al zapateado a lo largo de su historia, así como los antecedentes más antiguos en cuanto al uso del zapateo en el baile. Igualmente mostrar las diversas músicas que han servido de soporte a este estilo y sus relaciones con estilos coetáneos de diferente nombre.

Antecedentes

Es de destacar la Tesis Doctoral¹ de Bonilla sobre el zapateado flamenco, si bien se centra en la variante puramente instrumental al considerar casos aislados los ejemplos cantados. Sugiere Bonilla la consideración del zapateado como supuestamente el primer palo flamenco conocido (p.15). También señala Bonilla estructuras métricas comunes entre el canario, tanguillo y zapateado y presenta evidencias musicales de danzas y músicas americanas en Perú, Chile, Argentina, Venezuela, Cuba y México que coinciden con la base musical del zapateado flamenco, lo que supone tener que admitir un mestizaje musical entre las músicas asentadas en el nuevo mundo, y una posterior cristalización en diferentes estilos de baile, canto y toque.

En este sentido otros autores señalan la influencia americana, sobre todo cubana, que pudo asimilar el estilo español. Ortiz y Núñez² reflexionan al respecto de por qué en casi toda Hispanoamérica se zapatea, y en España sólo en el flamenco. El zapateo es citado desde el siglo XVI, apareciendo con frecuencia en el teatro del Siglo de Oro, cayendo luego en desuso hasta el siglo XIX, lo que le sugiere a Núñez una más que posible vuelta del estilo a España con elementos criollos. Explica este autor que en Cuba el zapateado se hacía en compás de 6/8+3/4, y considera que su antecedente pudiera estar en México. Carpentier³ afirma que existen referencias precisas de baile de zapateo en Cuba en los primeros años del siglo XVIII.

Estado actual del tema y análisis de los resultados

El zapateado en la prensa histórica y carteles teatrales

Los datos más antiguos de los que tenemos conocimiento del zapateado se remontan a principios del XIX, concretamente al 12 de abril de 1802 en una noticia publicada en el Diario Mercantil de Cádiz:

TEATRO. En el Coliseo de esta Ciudad se representa esta noche la Comedia titulada «Dar la vida por su dama ó Conde de Sex», con tonadilla, Saynete y Zapateado que bailara la señora Josefa de Castro. = a las 7 (p. 412)⁴

A lo largo de todo el siglo XIX lo iremos encontrando en el repertorio de artistas tanto boleros como flamencos. Nuevamente en el Diario Mercantil de Cádiz, aparece bailado por el Sr. López el 29 de marzo de 1827.

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 un español a hacer experimentos de física y mecánica. = A continuación el Sr. Monge se presentará a cantar el POLO de Jerez y unas seguidillas nuevas. El Sr. López conocido por el Panadero, bailará el zapateado y la inglesita. = Concluyendo con varios juegos hidráulicos y fuegos artificiales). = a las 7½ (p. 4)⁵

El día 5 de abril de 1827 igualmente se baila por el Sr. López:

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 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 (p.4)⁶

Tanto el Sr. Monge, el mítico El Planeta: Antonio Monge Rivero (Cádiz 1789-Málaga 1857) como Lázaro Quintana, fueron importantes artistas del mundo flamenco en el siglo XIX. Serafin Estéba-

nez Calderón⁷ deja nota en su famosa Asamblea general (1845) del baile del zapateado y de El Planeta:

En las mudanzas y vueltas de la rondeña y zapateado estuvo de lo más apurado que puede verse; pero en tocando que llegaron a los éxtasis y últimos golpes de la «yerba buena», las seguidillas y la «Tana», fue cosa para vista y admirada, que no para puesta aquí en relato. Ello es que el Planeta, el Fillo y toda la asamblea, clamaron en unísono [...]» (p. 271)⁸

En la obra de Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) El Tío Pinini estrenada en noviembre de 1850 en el Teatro de la Comedia aparece el zapateado como un tipo de Jaleo:

PIN. *Vamos a ve si se baila
Una cosita e jaleo*
CURRA. *Ahora mesmito. Muchachos,
un zapateado [...]»*
«Primer baile – Zapateado» (p. 2)⁹

En la representación de esta obra en Valencia el 26 de noviembre de 1851 figura el zapateado cantado por el Sr. Pardo (Fig.1)¹⁰.

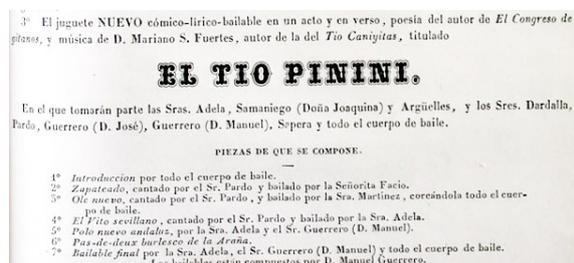


Fig. 1 Cartel anunciador de la obra *El Tío Pinini* en Valencia el 26 de noviembre de 1851

Tres años después, el 21 de diciembre de 1854, en la misma obra aparecen cambios en algunos bailes, entre ellos, el zapateado, que figura como de Cádiz (Fig. 2)¹¹.



Fig. 2 Cartel anunciador de la obra *El Tío Pinini* en Valencia el 21 de diciembre de 1854.

Davillier describe en 1862 el zapateado como uno de los bailes más animados de Andalucía e interpretado también a solo por una mujer¹². En él se realizaba el mata la araña: *Bailar bien la jota, adelantando la punta del pie hacia la pareja y pisando entonces en la forma en que se haría para matar una araña* (p. 189)¹³. A Davillier le parecía que los panaderos eran similares al zapateado, aunque más lentos, cuando los vio bailar en un teatro de Sevilla:

[...] lo bailan también varias parejas o una sola bailaora, lo que es mucho más bonito. La música de los panaderos, en tres tiempos, se parece un poco a la del zapateado, aunque es menos viva y va acompañada a menudo, en las fiestas andaluzas, de guitarra y cantos populares (p.504)¹²

Esta asociación entre el zapateado y los panaderos será frecuente a lo largo de todo el siglo XIX. En el Diario Mercantil de Cádiz el 11 de enero de 1808 los encontramos juntos por primera vez:

[...] se concluirá con el sainete «La Comedia de maravillas», en el que se presentará por primera vez una niña de seis años, natural de esta Ciudad a bailar el zapateado y los panaderos. A las siete (p. 4)¹⁴

También en Cuba¹⁵, donde hay constancia que se baila el zapateado desde 1813 como uno de los estilos más interpretados por las compañías de baile bolero, lo encontramos en 1844 asociado a los panaderos en el Gran Teatro de Tacón interpretado por la *Nueva Compañía Española*:

[...] 3º.- El Valentón, canción andaluza que cantará Don Víctor Valencia.

4º.- Chistosísimo sainete denominado El soldado fanfarrón en los Ventorrillos de Puerta Tierra en Cádiz. [...] y bailarán en una de sus escenas El Zapateado y Los Panaderos de Cádiz, acompañándolos con la guitarra dicho Ruiz y el señor Real al uso gaditano.

Diario de La Habana. 14 de julio de 1844 (p.144)¹⁵.

No sabemos qué sería eso del *uso gaditano* en la guitarra, quizás fuera una peculiar manera interpretativa que por Cádiz se practicara y tenga algo que ver con *lo flamenco*. El día 10 de agosto de 1838, hizo aparición un nuevo zapateado de Cádiz:

Gran Teatro de Tacón.— «EL ZAPATEADO DE CÁDIZ y LA GUARACHA» que bailará D^a María de Jesús Pérez por primera vez en este teatro. «Los Huéspedes burlados» gracioso capricho en el cual desempeñará D^a María Cañete cuatro diversos contrapuestos caracteres representados en los de criada, francesa, beata y maja andaluza, cantando en este último una canción de «JALEO» compuesta por el célebre Mercadante que se denomina «ALZA PILILI». (p.108)¹⁵.

Esta diferenciación gaditana en el zapateado tuvo que estar acompañada de alguna novedad, no sabemos si en su música, o en su baile. Es frecuente encontrar noticias al respecto de variantes de estilos musicales denominadas de Cádiz, como el fandango, el jaleo, y el polo y también el toque en la guitarra al uso gaditano. Igualmente hay que destacar el uso de la pandetera en el zapateado, descrito desde 1842, y el de las castañuelas. Igualmente en España^{16,17}.

El zapateado de Cádiz también fue bailado en otros países de habla hispana, como México, el 6 de julio de 1843:

ACADEMIA DE BAILE. Don Francisco de Pavía, primer bailarín y director del Teatro de Barcelona y de los principales de España, hallándose contratado para el de Nuevo-México, ofrece sus servicios [...] y todo baile nacional, extranjero, como Boleras y Fandango, Cachucha, «Zapateado de Cádiz», Jaleo de Jerez, Gavota, Jota Aragonesa y Baile Inglés. (p. 40)¹⁸.

Y en Perú, donde hacía furor en 1849:

[...] Los limeños sienten una loca pasión por el -Zapateado de Cádiz.- y había entonces allí bailarines españoles. Piden, pues, que se les de aquel baile aun cuando no estaba anunciado, y piden con eso un imposible, porque los bailarines no tenían a mano el traje conveniente a semejante función, y lo que más es, ni había música para seguirla. ¿Qué importan esas pequeñeces?... ¡El Zapateado! ¡el Zapateado! gritan los atolondrados con el palo levantado contra quienquiera que se atreva a contradecirles. (p. 40)¹⁸.

Hubo otras modalidades de zapateados. Muchos oriundos de Cuba:

[22 de mayo de 1842] El último adiós.— Con este título hemos visto anunciado en el diario de ayer la última función de la su-

blime hija del Rhin, que se verificará el domingo próximo. En ella bailará la hechicera Hada, el «Zapateado Buscapié cubano» que ha aprendido en esta semana para dar una prueba al público habanero del aprecio que hace de los favores que le ha prodigado como a ninguna otra artista. (p. 315)¹⁵.

[8 de junio de 1848] 2º.— Con adornos y traje de aldeana tendré otro diálogo con el mismo

joven. Bailaré el Zapateo con tiple y después cantaré unas décimas en competencia con mi querido amante [...]

Rita Leonarda (p.392)¹⁵.

[10 de junio de 1848] Ritilla [...] bailó el Zapateado legítimo, escobillando con una soltura de que nadie la creería capaz atendidas las cortas dimensiones de sus piernas; y concluyó cantando unas décimas al son del tiple con una voz clara y agradable, y a perfecta entonación [...] (p. 392)¹⁵.

[15 de abril de 1848] Teresa Ávila, tiene 12 años de edad [...] su voz es suave y canta con mucho gusto y buena entonación, imita perfectamente el canto de los guajiros, baila como ellos «el zapateado llamado caringa», el zarandingo, el palo, María Caterina, Agua de nieve, el Escurripiado; y baila wals y danza, y canta las más lindas canciones porque tiene una memoria muy feliz y una penetración vivísima. (p. 393)¹⁵.

[Agosto de 1844] Gran Teatro de Tacón.— [...] «LAS BOCAS DE LA ISLA» canción nueva con letra muy chistosa que cantará con toda la sandunga gaditana el joven Don Víctor Valencia... Se presentará D^a María Arroyo, con la disposición que le es natural, bailará el verdadero «ZAPATEADO CUBANO llamado de María Belén», que le acompañarán con arpa, tiple, guitarra y güiro (p.420)¹⁵.

[5 de marzo de 1848] Guanabacoa Baile Salón de las Ilusiones.— [...] se bailará por una máscara un «zapateado criollo» que tocarán otros dos en sus guitarras y luego variaciones. (p.452)¹⁵.

[2 de julio de 1868] Además se pone en escena esa noche la primera y segunda parte de los «Negros catedráticos», se canta la guaracha titulada «La Tea», parodia de una

romanza de la zarzuela «Marina», y por último se va a bailar el Zapateo Cubano, el verídico «zapateo» (p. 63)².

También viajó el zapateado a Francia. La importante bailarina bolera Pepa Vargas lo interpreta en París:

Primer acto:
Viva la Gracia

*La Soleá granadina, por la Srta. Vargas.
El Laberinto, por Guzmán y la Srta. Vargas.
El Zapateado, por Guzmán y la Srta. Vargas.
Bolerías de la Rosa, por la Srta. Vargas.
[...]*

Le Parterre, 7 de junio de 1854. (p.177)¹⁹.

En la Península, desde mediados del siglo XIX podemos encontrar el zapateado de Cádiz en el repertorio de las principales boleras y boleros españoles, como Pepa Vargas, Manuela Perea La Nena, Petra Cámara y Carlos Atané. Fue representado en numerosos bailables desde 1850, como *La Cigarrera de Cádiz*, *La Cigarrera de Sevilla*, con gran éxito en París y otras ciudades europeas, *La Jacarandosa*, *Los Ventorrillos de Puerta de Tierra de Cádiz*, *La Perla Gaditana*, *Petra la Sevillana*, o el *El Tío Pinini* (p.41)¹⁸.

En la pieza *Los ventorrillos de la puerta de tierra en Cádiz*. El 19 de febrero de 1852 aparece un zapateado nuevo bailado a doce (Fig. 3)²⁰.

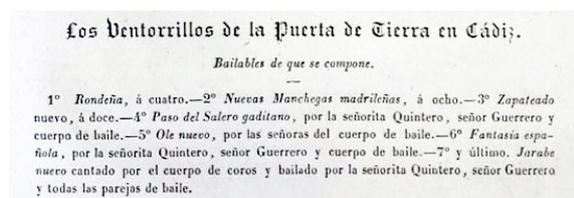


Fig. 3 Cartel anunciador de la obra Los ventorrillos de la puerta de tierra en Cádiz en Valencia el 19 de febrero de 1852.

Que se torna en gaditano el 24 de febrero de 1853 (Fig. 4)²¹.

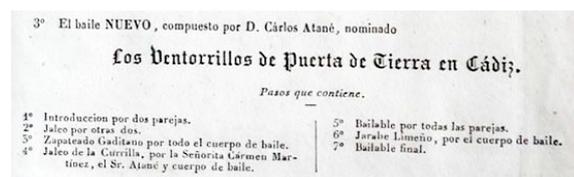


Fig. 4 Cartel anunciador de la obra Los ventorrillos de la puerta de tierra en Cádiz en Valencia el 24 de febrero de 1853.

Al igual que en Cuba aquí también encontramos datos de otros tipos de zapateado, algunos haciendo relación a algún elemento coreográfico, como la capa. Valencia, 1 de mayo de 1854 (Fig. 5)²².



Fig. 5 Cartel anunciador donde aparece el Zapateado de las Capas en Valencia el 1 de mayo de 1854.

También un zapateado del sol el 2 de enero de 1858 (Fig. 6)²³.

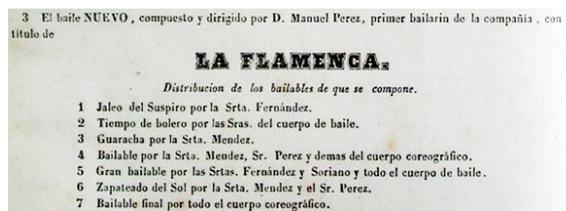


Fig. 6 Cartel anunciador donde aparece el Zapateado del sol en Valencia el 2 de enero de 1858.

Encontramos un zapateado del dengue el 19 de diciembre de 1855 igualmente en Valencia, e incluso *afandangado* el 29 de noviembre de ese mismo año²⁴.

El 17 de junio de 1867, en el Teatro del Balón de Cádiz tenemos constancia de que el zapateado se bailaba y cantaba dentro del género del juguete gracias a un cartel teatral donde figura²⁵:

Nuevo juguete cómico del género andaluz, titulado «Palmas y luces o Una boda de flamencos», en el que se bailará por todo el cuerpo coreográfico, el jarabe, el zapateado y la soledad, cantados por Teodoro Guerrero, conocido por El Quiqui, acompañado de la guitarra de Juan Trujillo, cantares alusivos al género del juguete.

Estos juguetes eran piezas muy cortas, pues sólo constan de 4 ó 5 páginas. Un ejemplo es el

ya comentado *El tío Pinini. Juguete cómico-lírico-bailable* en un acto. El *Diccionario de la Lengua Española* en su 22ª edición de 2001 recoge el término así: *Chanza o burla. Composición musical o pieza teatral breve y ligera: Juguete lírico, cómico, dramático*²⁶.

En fecha próxima, el 10 de agosto de 1867, encontramos el zapateado de Cádiz en la *Gran Fiesta Andaluza* del Salón del Recreo de Sevilla, en un espectáculo que debido a los estilos interpretados y los artistas participantes, ya podríamos considerarlo flamenco. Esta es la parte referenciada al zapateado:

[...] 8º. –Por el Malagueño, se tocará un precioso zapateado de Cádiz, que será bailado por la ágil gaditana ISABEL JIMÉNEZ [...] (p. 17)²⁷.

La técnica del zapateado también la encontraremos en otros bailes flamencos, como en la soleá. El 29 de junio de 1856 se describe en *El Avisador Malagueño* el baile de la soledad interpretado tres días antes por la Srta. Pepa Grande en Málaga como *jaleado* y *zapateado*:

[...] se cantó la Soledad acompañada de su correspondiente «baile jaleado», y he aquí que el público se vio trasladado repentinamente desde el rico palacio de la Rica hembra, al rico burdel de una taberna: tal se hubiera podido conceputar el teatro en aquella ocasión, al presenciar el verdadero escándalo que en él se produjo con el «canto flamenco» del nuevo castellano nuevo, el baile jaleado zapateado, &., y acompañamiento de gran parte del público. Nosotros apreciamos en lo que valen esos cantos y esos bailes, como diversión privada y puramente nacional, pero no la admitimos en un teatro (p. 22)²⁸.

El maestro Otero (1860-1934) explica en su *Tratado de bailes*²⁹ publicado en 1912, cómo las soleares de Arcas fueron puestas en baile en forma de zapateado flamenco por La Cuenca Trinidad Huertas Cuenca (1857 – 1890):

[...] Si famoso es el autor de la música de las «soleares», no son menos los que la pusieron en baile. La primera artista que bailó las «soleares» de Arcas, fue la Cuenca, como zapateado flamenco [...] (p. 152)²⁹.

Trinidad Huertas *La Cuenca*, importante bailora en la historia del flamenco, una de las prime-

ras, estuvo en París en 1887 formando parte de una compañía reclutada en España por un tal Sr. Oller, con la que estrenó en el Nouveau Cirque de París un espectáculo titulado *La Feria de Sevilla*. De esta actuación se comentó [...] *sube al punto el entusiasmo cuando Mademoiselle Cuenca, a la vez que baila una suerte de zapateado, simula las varias suertes del toreo* [...] (p. 18)³⁰.

Poco después viajaría a América, pasando por México, Cuba y EE.UU, actuando en Nueva York el 27 de junio de 1888 con el zapateado en su repertorio:

La Cuenca, la celebrada bailarina y torera, hará su presentación en este país el lunes por la noche en la Sala de Conciertos de Koster & Bial. [...] El lunes por la noche bailará «El Zapateado» y «El Bolero» (p. 23)³⁰.

También en Madrid, años antes, El 24 de octubre de 1879 Trinidad Cuenca baila el zapateado en el Teatro de la Bolsa en Madrid en un espectáculo a todas luces flamenco:

[...] Canto y baile flamenco.
1.º Soleás cantadas por Carmen Montañó.
2.º Seguidillas cantadas por María de la Hera.
3.º Caña y polo cantados por Joaquín Mendoza.
4.º Malagueñas cantadas por Manuel Romero.
5.º Alegría cantada por Carmen Montañó y bailada por Antonia Pacheco (La Roteña).
6.º Zapateado por Trinidad Cuenca.
Y 7.º Solos de guitarra por el primer guitarrista Francisco Díaz (el de Lucena).
[...]

La Discusión, 24 de octubre de 1879 (p. 4)³⁰.

La modalidad de Cádiz también aparece como estilo flamenco este año, En nuestra traducción del catalán:

BON RETIRO. –Sociedad Apolo. –Función para hoy. La comedia «Sálvese el que pueda», la «Maruja» y el baile «Flor de la maravilla». Gran compañía de canto y baile flamenco y primera representación del «zapateado de Cádiz», por Manuel Pampina y «Tango Americano», por la simpática Concha (La Carbonera)

Diari Catalá. Polítich y Literari 10 de septiembre de 1879 (p.1)³¹.

Como pieza solista de guitarra, el 28 de octubre de 1865 fue interpretado un zapateado con 82 variaciones por el maestro de guitarra Patiño en el Salón de la Fonda del Turco de San Fernando de Cádiz³², ocurrió durante una de las actuaciones de Silverio Franconetti. Esta modalidad de guitarra es la que se ha consolidado y ha tenido continuidad hoy en el flamenco, pues su baile no es ahora muy cultivado, y el cante como tal ha desaparecido.

Rafael Marín³³, en 1902 ya describe el zapateado como uno de los bailes en el que no se canta, aunque bien podría admitir cante, pues existían canciones que podían adaptarse a él. Considera el zapateado de Cádiz como un baile flamenco, no así a los tangos, aunque explica que junto a ellos y las alegrías son los que se conceptúan como flamencos por entonces. Explica que es un baile muy difícil, y de hombres, y que aunque haya sido bailado por mujeres, éstas llevaban el traje de hombre (p.177)³³.

Relación del zapateado con otras músicas: Canarios, Guaracha, Cumbés y Panaderos

El canario, estilizado a finales del XVI, se caracterizó por ser un baile de pasos exóticos en el que se zapateaba. Posee un compás de 6/8 con frecuente hemiolía y *modo Mayor*, en el que se combina el saltillo, el pateo y la alternancia del taco y la suela en estructuras de cuatro compases. Covarrubias (p.185)³⁴ (1611) lo define como un tipo de *saltarello*. Cervantes (p.208)³⁵ lo cita como baile en el entremés El rufián viudo (1615), y Navarrete y Ribera escribe en el entremés de la Escuela de danzar (1640):

BARBERO: Yo quisiera un «Canario» bien tañido

MAESTRO: Lo ligero le tiene envanecido.
(Tocan el CANARIO y baila)

MAESTRO: Este zapateado, a trompicones, y afirmarle de estribo en los talones.
En lo que es el canario está muy diestro: en corto tiempo quedará maestro
(p. CCXXVII)³⁶

En cuanto al uso de taconazos y zapateos en el baile español, hay noticias de que ya en el siglo XVI, se realizaban en la danza de los moriscos, en compás binario. Thoinot Arbeau menciona un zapateado de punta y tacón. Esto es lo que describe en nuestra traducción del francés:

Los moriscos se bailan en tiempo binario. Originalmente se ejecutaba golpeando con todo el pie, y como a los bailarines les parecía demasiado doloroso, dieron golpes con los talones únicamente, manteniendo las punteras pegadas al suelo. Los hay que han querido bailarlos mezclando los dos tipos de pasos: los de pie entero y los pasos de tacón. El ejercicio de los tres estilos, en especial el que se practica mediante golpes de pies, ha hecho que se sepa por experiencia que provoca gota y enfermedades derivadas en los pies, y es por ello que este baile ha caído en desuso (f. 94r-95v)³⁷.

El canario se practicó en las procesiones de las festividades del Corpus³⁸, al menos desde 1586, manteniéndose en el teatro hasta el siglo XVIII, cuando todavía era conocido y descrito como *bayle de quatro compases acompañando los pies al son de su música con pasos violentos y cortos* (p. 103)³⁹. La musicalidad del canario está muy cercana a lo que conocemos hoy como zapateado, su probable sucesor, y también al tanguillo (y por ello también con el posterior tango flamenco una vez binarizado su esquema rítmico). La cercanía entre el canario y el zapateado también es señalada por Casiano Pellicer⁴⁰ en 1804.

Su secuencia armónica era ésta (6/8-3/4): I-IV / I / IV-V / I. Francisco Guerau (1649-1717/22) compuso éstos en 1694, en su famoso *Poema harmónico*⁴¹ (Fig. 7).



Fig. 7 Sección partitura canarios de la obra Poema Armónico de Francisco Guerau

Gaspar Sanz los escribía en anacrusa⁴² (Fig. 8).



Fig. 8. Sección partitura canarios de Gaspar Sanz

Los canarios se escribieron en *Sol Mayor*, *La Mayor* y *Do Mayor*, siendo esta última tonalidad muy frecuente en el zapateado flamenco, aunque se cultivaron otras. Veamos un ejemplo de zapateado para guitarra en *La Mayor* de Tomás Damas⁴³ (Fig. 9).



Fig. 9 Sección partitura zapateado de Tomás Damas

La secuencia armónica que podemos encontrar en los zapateados es básicamente ésta: V / I / V / I / IV / I / V / I. Generalmente en el zapateado se cambia de armonía cada compás, aunque no siempre. Veamos este ejemplo de Soriano Fuertes⁴⁴ (Fig. 10).



Fig. 10 Sección partitura Zapateado del Puerto de la obra el Tío Pinini de M. Soriano

Debió extenderse algún tipo de canario o baile de zapateo en el nuevo mundo, pues se han conservado allí muchos estilos donde se zapatea, por ejemplo en Cuba, con musicalidad semejante. Inzenga recoge en 1874 un *Zapateo del Monte (baile de guajiros)*⁴⁵, en tonalidad de *Re M*, la más practicada en los canarios, con un ritmo similar en 6/8 y estructura de 4 compases, aunque más simple en su patrón armónico, e invertido, alternando I-V, así: (2:3) T-T / V-V-V. También la guajira flamenca tiene el este ciclo armónico, aunque invertido: (2:3) V-V / I-I-I. (Fig. 11).



Fig. 11 Sección partitura Zapateo del Monte, baile de guajiros, recogido por Inzenga

La Guaracha estuvo emparentada según parece con el zapateado, y por ello con el anterior canario. No tenemos muchos datos musicales sobre ella. Núñez (p.283)⁴⁶ localiza varias guarachas de baile ca.1801 en la Biblioteca Histórica de Madrid, explicando que fue interpretada en el teatro de finales del siglo XVIII, donde aparece en ritmo ternario aunque con un compás difícil de definir, ya que las referencias encontradas lo hacen en diversos compases o no aparecen. Habla de un tipo de guaracha en Cuba como punto de partida para la rumba flamenca, y también ciertos elementos musicales de la rumba campesina y el *guaguancó* (p.286)⁴⁷, pero no son estos últimos el ejemplo ternario que nos interesa aquí. En la Biblioteca Nacional de España hemos localizado un ejemplo instrumental dentro del libro *Piezas para clave*⁴⁸, es de la primera mitad del siglo XVIII y está escrito en compás ternario. Todavía mantiene su sabor original, quizás sea un ejemplo anterior a la binarización de sus ritmos en Cuba, proceso que tuvo lugar a lo largo del siglo XIX. El ejemplo es corto, pero muy interesante y de gran valor histórico (Fig. 12).

Guaracha

1ª mitad del S. XVIII
BNE M/1250

Anónimo
Tr. Guillermo Castro



Fig. 12 Partitura de Guaracha del libro manuscrito *Piezas para clave M/1250* de la Biblioteca Nacional de España.

Si nos basamos en este ejemplo hay que decir que no es el mismo ritmo del *zapateado* cubano ni el de los canarios, y tampoco su ordenación armónica. Aunque la armadura esté en *Re Mayor* la tonalidad es *La Mayor*. Esta sería su estructura en *La Mayor*: I-I-IV / I-I-V / I-I-IV / I-I-V. El que se zapatease en la guaracha y ser su tonalidad *Mayor* quizás ha podido ser motivo de confusión para los teóricos en sus descripciones. No obstante, sería importante localizar nuevas fuentes de estudio, pues es posible la existencia de otras variantes de guaracha.

Antonio Cairón⁴⁹, en 1820 relaciona el zapateado, el canario y la guaracha:

El canario según don Casiano Pellicer, es lo mismo que el zapateado; y la guaracha, siendo una especie del zapateado, podemos conjeturar que son tres bailes, que solo se diferencian en el nombre, pues todos tres constan de la misma especie de pasos, que

deben ser rastreros, y llenos de redobles y repiqueteos, todos tres los baila una persona sola, y esta puede acompañarse a sí misma con la guitarra: en el zapateado han introducido últimamente las castañuelas en un movimiento, que toma repentinamente el tañido del mismo zapateado, y que llaman, los panaderos. Estos bailes, como se ha dicho, son muy graciosos bailados particularmente; pero para el teatro son poco vistosos, además que son nocivos al bailarín; pues no hacen sino llenarle de defectos á causa de sus pasos retorcidos, en que necesariamente es preciso volver muy a menudo las puntas de los pies hacia adentro; y cuando esto se evitara, queda también la dificultad de que es indispensable el estar continuamente con las rodillas dobladas, a fin de poder ejecutar los pasos redoblados de que están llenos. Nada más podemos decir sobre ellos, puesto que la cantidad de pasos de que se componen, no son más que movimientos forzados y enredosos, que no tienen nombre alguno en el arte de bailar. Solo sí diremos que el canario vino de las Islas Canarias: que se llamó después guaracha, y últimamente zapateado: puede que dentro de poco mude de nombre, aunque no mude de género (pp.114-116)⁴⁹.

En 1862, Davillier parece retomar los datos de Antonio Cairón:

[...] el «canario» era poco más o menos la misma danza que la «guaracha» y el «zapateado». En estas tres danzas los movimientos de los pies, que eran extraordinariamente vivos, desempeñaban el papel principal. [...] El nombre del zapateado continúa siendo popular, y este paso, uno de los más conocidos entre los de Andalucía, se danza aún con gran éxito. A pesar de que ha sufrido muchas alteraciones con el tiempo, no ha perdido nada de su primitiva gracia (p. 476)¹².

[...] El zapateado es, quizá el más vivo de todos los bailes andaluces, y con toda seguridad no hay otro tan gracioso ni animado. De ordinario baila una mujer sola y la otra la reemplaza cuando está cansada. Zapatear significa en español golpear repetidamente con los pies. La palabra expresa perfectamente el baile y su movimiento. Las gitanas [...] se esforzaban por ver quien «mata mejor la araña» o la «curiana», según la pintoresca expresión de los andaluces (p. 497)¹².

Hay que decir que aunque pudieran ser los pasos del canario, guaracha y zapateado semejantes, sin embargo, no lo eran sus músicas, aunque mantengan algunas coincidencias. Ya hemos visto una guaracha de la primera mitad del XVIII que no tenía el mismo ritmo que el canario ni el zapateado, y tampoco su ordenación armónica.

Antes hemos comentado que Davillier describe al zapateado y los panaderos como estilos similares. El zapateado se interpreta hoy bajo un compás de 6/8, sin embargo los panaderos, tanto el modelo bolero como el flamenco, tienen hoy ritmo ternario⁵⁰. No obstante, como luego veremos, estas formas pudieron tener en sus orígenes alguna relación musical, a tenor de lo que dice también el maestro de baile Otero, que certifica que las mismas letras de los panaderos se utilizaban para el zapateado²⁹.

También el cumbé se aproxima al zapateado, aunque no sea exactamente igual (Fig. 13).



Fig. 13 Sección partitura Cumbé de Santiago de Murcia.

Este ejemplo de Santiago de Murcia⁵¹ usa frecuentemente la hemiola, y en las partes de variaciones de punteado recuerda mucho al canario por su naturaleza melódica. Signo de este estilo, es el comienzo acéfalo de las frases y la síncopa que se crea al rasguear, lo que nos recuerda algo al tanguillo y en cierta forma, también a la rumba flamenca.

El zapateado en las publicaciones de partituras

La pieza más antigua que hemos localizado de un zapateado se halla en *Música manuscrita. Tomo 2º, Piezas de piano* de Daniel Steibelt⁵² (1765-1823), manuscrito de principios del siglo XIX que figura en la Biblioteca Nacional. Este zapateado está escrito en compás de 3/8 con un ritmo tipo vals y tonalidad de *la menor*. Como aspecto armónico a señalar está una cadencia

con pausa sobre (*Fa*) que precede a la armonía de la dominante (*Mi*), lo que le da un cierto aire flamenco. Sorprende la tonalidad menor en este estilo, que se conoce preferentemente en modo *Mayor* aunque pueda presentar modulación al modo *menor* en momentos puntuales.

De más reciente publicación⁵³ es un zapateado en compás de 3/4 y tonalidad de *Do Mayor*, con modulación central a *la menor*. Se cree que la colección de piezas donde figura este ejemplo es de principios S. XIX y fue descubierto en la catedral de Albaracín a finales del S. XX. Presenta frecuente hemiolia y se podría transcribir todo en 6/8 aunque tenga partes en 3/4, su melodía recuerda mucho al zapateado flamenco actual.

El comentado juguete cómico lírico bailable en un acto *El Tío Pinini*, con música de Mariano Soriano Fuertes, se estrenó en noviembre de 1850 en el Teatro de la Comedia. Uno de sus números era un *Zapateado*. No hemos localizado la partitura de 1850, manejamos una edición de 1872 a cargo de Antonio Romero⁵⁴ titulada *El Tío Pinini Zapateado del Puerto. Bailado en el teatro de la Comedia*, que no sabemos si sería la misma, pues se presenta con nueva copla que precede al texto original. Está en *Do Mayor*, una de las tonalidades más frecuentes en la variante flamenca. Aunque cantado, tiene un sabor muy popular en su acompañamiento y nos recuerda al toque de guitarra que hoy se practica.

En el método de guitarra de Matías de Jorge Rubio⁵⁵ de 1860 tenemos dentro de la parte de punteado o arpeado, un *zapateado* que está escrito en 3/4 y tonalidad de *Do M* con modulación a *la menor*. Parece el mismo zapateado localizado en la Catedral de Albaracín, con pequeñas variaciones debidas al paso del tiempo. Debíó ser un modelo bastante popular en siglo XIX.

Manuel Fernández Grajal⁵⁶ (1838-1920) publica en 1866 un zapateado en *Fa Mayor* y compás de 3/4. Alterna todo el tiempo la sucesión armónica de D y T. Su forma rítmica está más cercana a una seguidilla que al zapateado flamenco.

También en 1866 se publica la *Colección de Cantos Españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por D. Lázaro Núñez-Robres*⁵⁷, en la que se integran dos zapateados. El primero de ellos es instrumental, en tonalidad de *Sol Mayor* y compás de 3/4, es muy semejante al anterior de Grajal, sobre todo el motivo melódico principal generador de toda la pieza. El segundo zapateado está cantado en tonalidad de

Re Mayor y compás de 6/8. La primera de las letras se canta hoy por alegrías:

*Cádiz no se llama Cádiz
que se llama relicario
porque por patrona tenemos
a la virgen del Rosario.*

El primer cante sin ser una alegría en toda regla tiene muchos puntos en común con ella. Aparte de la conocida letra, tiene 7 tercios, con una construcción melódica de cierto regusto jotero, y se remata con una especie de juguetillo al estilo de los que se cantan por alegrías, aunque no tan largo. Éste tiene 8 tercios y es casi la misma letra que escribió Enrique Salvatierra para *El Tío Pinini* en 1850, lo cual indica que se debió popularizar con parecida melodía a raíz del éxito de este juguete de Soriano Fuertes. Este remate aparece más corto para cerrar la copla tercera, y es aquí donde se acerca más a los juguetillos por alegrías, aunque su patrón melódico no recuerda a ningún ejemplo flamenco. La tercera copla se construye con sólo dos tercios que se repiten. Destaca en este ejemplo que todas las letras se cantan seguidas sin pausa, siendo las coplas 2ª y 4ª una especie de estribillo melódico de las otras dos, aunque el primero sea más largo. Por cómo está construido este zapateado, creemos que aunque sea popular y cantado por el pueblo, tras él está la mano de un compositor académico.

Eduardo Ocón recopiló antes de 1867 dos zapateados cantados. Aparecieron en su obra *Cantos españoles*⁵⁸, publicada en 1874. Los dos zapateados publicados por Ocón son de autor desconocido, en tono de *Re Mayor* con modulación a *re menor*. El primer ejemplo de Ocón, aunque no es igual que el de Núñez Robres, también parece ser de origen académico. Está construido en dos secciones musicalmente idénticas donde cambia la primera de las coplas y se mantienen varios estribillos. Señalamos un interesante giro *frigio* en la copla que modula a *re menor*, en el primer y tercer verso. El segundo zapateado está en *Re Mayor* con modulación a *Fa Mayor*. También la mano de un compositor académico debe estar de esta cuidada obra, que aunque sólo presenta copla y estribillo en forma de seguidilla compuesta, el material musical empleado se extiende igualmente en dos secciones, aunque no totalmente simétricas.

Otro ejemplo cantado lo encontramos en la zarzuela del maestro Cristóbal Oudrid (1825-1877) *Café-teatro y Restaurant-cantante*⁵⁹ de 1868. Zarzuela en un acto con letra de D. E. Álvarez.

El N° 4 es un zapateado que está en *Fa Mayor* con modulación a re menor y compás de 6/8. En cuanto a los elementos musicales que encontramos en este ejemplo que se pueden relacionar con el flamenco hay que destacar el ritmo y un motivo melódico construido de forma semejante al de Soriano Fuertes, con repetición mantenida de una misma nota en corcheas.

De las diferentes publicaciones de zapateado que realizó Isidoro Hernández (1847- 1888), tenemos una de 1871 para canto dentro de la recopilación *Flores de Andalucía. Álbum de 6 canciones*⁶⁰. Está en tonalidad de *Do Mayor* y compás de 6/8. Musicalmente está en la órbita de los zapateados ya vistos de Soriano Fuertes y Oudrid, aunque con un sabor más popular. Las melodías del canto están muy relacionadas con falsetas que podremos encontrar en ejemplos a solo para guitarra, y recuerdan también a melodías de tanguillos gaditanos.

El guitarrista Tomás Damas realiza en 1873 un arreglo para guitarra de un zapateado de I. Hernández, se titula *El zapateado. Canción popular de Andalucía*⁶¹. Está en *La Mayor* y compás de 6/8. No es una adaptación exacta de la obra anterior, aunque sus motivos musicales son muy parecidos. Hay que decir que este ejemplo está ya dentro de lo que se puede considerar un zapateado flamenco para guitarra. Aquí podemos ver de forma clara que su construcción musical responde a un traspaso al lenguaje guitarrístico de las melodías de sus cantos.

Los maestros Federico Chueca (1846-1908) y Joaquín Valverde (1846-1910) insertan en su juguete cómico lírico *Caramelo*⁶² (1884), un zapateado en compás de 6/8 y tonalidad de *Fa Mayor* que recuerda mucho al tanguillo gaditano por su construcción rítmica y melódica. Esta obra se estrenó en el teatro Eslava el 19 de junio de 1884 a tenor de lo que dice el libreto en 5. En él solo se indica *Antonio y Coro de hombres* en la parte que lleva la música del zapateado (p. 31)⁶³.

También en la zarzuela *Cádiz*², estrenada el 20 de noviembre de 1886 en el Teatro Apolo de Madrid, figuran unos *Panaderos y zapateado* (n° 6bis)⁶⁴. El zapateado aparece en la pág. 52 del libreto con el texto *Siempre que un toro le toca...*⁶⁵. Está en compás 6/8 y tonalidad de *Do Mayor*. Podemos escuchar una interpretación por la Orquesta Manuel de Falla⁶⁶. La parte cantada no nos recuerda a nada que hoy en día permanezca en el flamenco, tampoco se zapatea, y su aire musical está alejado de la gracia que

tiene el zapateado flamenco, escuchándose un ritmo tipo vals. El tratamiento musical académico no siempre responde a la realidad interpretativa popular y flamenca, aunque su base musical sí debió serlo. Ritmos y armonías creemos que responderían en esencia a similares estilos musicales, aunque el tratamiento en la escena estaría más dulcificado.

En 1883, el álbum *Flores de España* de Isidoro Hernández⁶⁷ contiene otro zapateado cantado. Está en *Re Mayor* y compás de 6/8. La escritura pianística de este ejemplo (mano izquierda) se acerca mucho a cómo se interpreta en la guitarra este estilo. Las melodías de sus cantos están dentro de la estética de los anteriores ejemplos.

En el *Méthode de Guitare* de Jaime Bosch (1826-1895) publicado en París en 1890 figura un zapateado escrito en 3/4 y tonalidad de *La Mayor*. Esta pieza recuerda mucho al toque por alegrías y por ello hay que relacionarla con el modelo de panaderos flamencos que mantienen el toque por alegrías⁵⁰. Han sido varios los comentarios que vinculaban el zapateado y los panaderos, aquí tenemos un ejemplo que puede ser reflejo musical de las descripciones anteriores. Esta partitura muestra el llamado toque por alegrías bajo el nombre de zapateado en esta falseta (Fig. 14).



Fig. 14 Sección del zapateado de Bosch que recuerda al toque por alegrías

Tal y como entendemos el zapateado flamenco hoy, en 6/8, sólo estos dos primeros compases de la obra de Bosch puede recordarnos a él. Aparecen justo antes de la falseta anterior (Fig. 15).



Fig. 15 Únicos dos compases del zapateado de Bosch relacionados con el zapateado flamenco actual

Este ejemplo de zapateado se aleja un poco de lo que hoy entendemos por zapateado flamenco, pero sin duda debió ser uno de los tipos de zapateado que se cultivaron en el siglo XIX, y por ello fue descrito como similar a los panaderos por personas como Davillier. Cairón mencionó en 1820 la incursión de un paso nuevo en el zapateado que se llamó *los panaderos*. Teniendo en cuenta la partitura de panaderos flamencos de Julián Arcas⁵⁰, y ésta de Bosch, quizás este modelo de zapateado suponga una línea de continuidad de aquellos zapateados que consistían en un toque *alegre* en la guitarra.

El compositor Oscar de la Cinna⁶⁸ realiza una pieza para piano solista en su serie Brisas de España de 1895. Está en *Do Mayor* con alguna sección en do menor y escrito en compás de 3/8, aunque se podrían haber agrupado los compases cada dos, formando un 6/8. Su construcción musical responde a lo que hoy conocemos como zapateado flamenco.

Gerónimo Giménez (1854-1923), prolífico compositor de zarzuelas, escribe un zapateado cantado para su zarzuela en un acto *La tempranica*, con letra de Julián Romea⁶⁹. Está en *Do Mayor* y compás de 6/8. Su musicalidad está en la línea de otros zapateados como los escritos por Isidoro Hernández en *Flores de Andalucía* y *Flores de España*, con un aire muy cercano al tanguillo en sus melodías.

Modesto y Vicente Romero insertan dos zapateados en su Colección de cantos y bailes populares españoles para piano y piano y canto de 1910. El primero de ellos es el *Zapateado de María Cristina*⁷⁰, escrito en *re menor* y *Re Mayor* y compás de 3/4, con una plantilla rítmica de seguidilla, como el ejemplo instrumental de Fernández Grajal⁵⁶ y Núñez Robres⁵⁷ de 1867. Esta composición parece responder a un baile de tipo académico construido por medio de sucesiones armónicas de D y T, en el que se produciría alguna coreografía bolera, suponemos que con zapateado. Hoy se conserva su coreografía dentro de los bailes de escuela bolera, aunque no se zapatea en él.

El otro ejemplo de Modesto y Vicente Romero es el *Zapateado de la flor de la maravilla*⁷¹, escrito en 3/8 y tonalidad de *la menor*. Podría escribirse en 6/8 si agrupamos los compases en ciclos de dos. Este zapateado está más cercano a los ejemplos cantados estudiados antes y a los instrumentales como el de Tomás Damas y Oscar de la Cinna. La pieza *La flor de la maravilla* fue prohibida el primer día de su representación

en 1850, tal y como se indica el 27 de septiembre de 1854 en un cartel teatral de Valencia⁷², donde aparece calificada de Comedia (Fig. 16).



Fig. 16 Cartel de la Flor de la Maravilla donde figura su prohibición.

No hemos localizado los números de baile de los que consta esta comedia de 1850, en caso de que los tenga. Se conserva una *Soledad* de una zarzuela del mismo nombre de 1857 con música de Cristóbal Oudrid⁷³ que suponemos nacería al añadirle música al libreto de Rodríguez Rubí años después. El 9 de marzo de 1867 *La flor de la maravilla* figura como *baile*⁷⁴, aparentemente ya como pieza corta, por lo que quizás sufrió una transformación posterior reduciéndose su extensión.

Ya en el siglo XX el zapateado tuvo continuidad dentro de las piezas de guitarra solista de importantes guitarristas como Esteban de Sanlúcar (1912-1989) y Agustín Castellón Sabicas (1912-1990). Del primero tenemos la pieza *Perfil flamenco*¹ (ca. 1960), zapateado en tonalidad de *Re Mayor* y *re menor*, escrito en 2/4 con subdivisión ternaria⁷⁵. También el de Sabicas⁷⁶ de 1965 está en *Re Mayor* con partes en menor y escritura en 6/8, pieza que podemos considerar como la cima del zapateado hasta la llegada de Paco de Lucía⁷⁷ (1947-2014) en 1972, quien lo compuso en *Do* y 6/8, y Vicente Amigo⁷⁸ (1967) en 1995, quien lo hizo en 6/8 y tono general de *Mi Mayor*, aunque con partes en *do# menor* y cadencias frías hacia *Sol#* (tono de minera). Todas estas piezas presentan en momentos puntuales ritmos binarios, lo que supone un acercamiento a la estructura rítmica del tanguillo gaditano.

Conclusiones

Hay que señalar que bajo el nombre de zapateado se consideraba una forma de baile caracterizada por el zapateo, independientemente de la música que sirvió de soporte. Por ello, la aparición del zapateo podría tener lugar en diferentes estilos, ya sean canarios, panaderos, soleares, o el mismo zapateado actual, y por ello su soporte musical no fue totalmente homogéneo durante el siglo XIX.

Los datos más antiguos hasta ahora localizados se remontan a los albores del siglo XIX (1802), en interpretaciones en teatros de Cádiz. Fue igualmente un estilo muy practicado en países de la América hispana, donde abundan numerosas variantes de zapateado y zapateo a lo largo de todo el siglo XIX. Debió tomar carácter flamenco desde 1838 en adelante, que es cuando aparece una variante diferenciada denominada de *Cádiz*.

El zapateado se bailó, se cantó y tuvo su variante solista en la guitarra en el último tercio del siglo XIX, al menos desde 1865 (Patiño), aunque hay ediciones para guitarra anteriores. Ha quedado en España hoy convertido en toque a solo para guitarra, aunque hasta hace poco, como estilo flamenco figuraba con frecuencia en los repertorios de baile, sobre todo en el de hombre.

Su tonalidad fue principalmente en *modo Mayor*, con posible modulación al homónimo *menor* o al *relativo menor*. Su ritmo binario compuesto (6/8) denota una herencia de estilos anteriores como el canario, y el tanguillo (mezcla de 6/8 y 2/4). De este último se pueden localizar melodías muy relacionadas con el zapateado, también con aires de jota y alegrías, lo que supone tener que considerar que durante el siglo XIX sus cantos no desaparecieron, sino que pasaron a formar parte de nuevos estilos flamencos que comenzaban a surgir por entonces, como fueron los tangos y las alegrías. Esto explicaría el por qué hoy no se cantan zapateados ni panaderos, y sin embargo sí se mantiene su toque de guitarra.

Podemos afirmar que bajo el nombre de zapateado se practicó también el toque por alegre, la partitura de Jaime Bosch de 1890 lo confirma y sirve como muestra de la relación musical señalada por Davillier.

Agradecimientos

El autor agradece al blog El afinador de noticias la publicación de la referencia más antigua del zapateado en la península, localizada por Faustino Núñez (entrada del 24 de abril de 2010) <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/04/zapateado-en-1802.html>. La de Lázaro Quintana, (entrada del 8 de febrero de 2010). <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2010/02/lazaro-quintana-en-1827.html>. La del Sr. Monge, El Planeta; y la asociación más antigua entre el zapateado y los panaderos (entrada del 19 de septiembre

de 2012) <http://elafinadordenoticias.blogspot.com.es/2012/09/noticias-de-panaderos-1762-1847.html> Consultadas 3 abr 2013.

También desea mostrar su agradecimiento al blog Callejón del Duende, la publicación de Antonio Barberán del cartel teatral de la actuación de Teodoro Guerrero El Quiqui en el Teatro del Balón el 17 de junio de 1867 (entrada del 20 de marzo de 2013) <http://cdizflamencoflamencos-decdiz.blogspot.com.es/2013/03/el-flamenco-teodoro-guerrero-el-qui-qui.html> Consultada 31 mar 2013.

Igualmente al blog Flamenco de papel, la publicación de Alberto Rodríguez sobre la localización del zapateado de Cádiz por Manuela Pampina en Barcelona (entrada del 30 de junio de 2010) <http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2010/06/concha-la-carbonera-flamenca-itinerante.html> Consultada 20 feb 2013.

Y al blog La Gazapera, la publicación de Manuel Bohórquez del nacimiento de La Cuenca (entrada del 22 de marzo de 2013) <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2011/03/22/%C2%BFhemos-encontrado-a-la-cuenca/> Consultada 31 mar de 2013; y las fechas de nacimiento y muerte de El Planeta (entrada del 20 de febrero de 2011) <http://blogs.elcorreoweb.es/lagazapera/2011/02/20/en-busca-de-el-planeta-perdido-2/> [Consulta: 6 de enero 2013]

Referencias Documentales

1. Bonilla A. 2012. Codificación cordófona en la guitarra española hasta la génesis del zapateado flamenco: patrones ternarios y análisis comparativo [Tesis Doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla.
2. Ortiz JL, Núñez F. 1999. La rabia del Placer. El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923). Sevilla: Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Ecología.
3. Carpentier A. 1942. La música en Cuba. México: Fondo de Cultura Económica.
4. Diario Mercantil de Cádiz. 12 abr 1812. 102, p 412. http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10943&interno=S&presentacion=pagina&posicion=412 . Consultada 13 abr 2014.
5. Diario Mercantil de Cádiz. 29 mar 1827. 4, p 3889. http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1827&idPublicacion=3625 . Consulta 22 abr 2014.

6. Diario Mercantil de Cádiz. 5 abr 1827. 4, p 3900. http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1827&idPublicacion=3625 . Consulta 22 abr 2014.
7. Blas J. 2007. 50 años de Flamencología. Madrid: El Flamenco Vive.
8. Estébanez S. 1983. Escenas Andaluzas. Facsímil. Madrid: Guillermo Blázquez.
9. Salvatierra E. 1854. El Tío Pinini. Juguete cómico-lírico-bailable en un acto, por D. Enrique Salvatierra, música de D. Mariano Soriano Fuertes. Madrid: Imprenta Vicente de la Lama.
10. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Funci%F3n%20extraordinaria%20para%20el%20mi%20E9rcoles%2026%20de%20noviembre%20de%201851> . Consultada 25 nov 2012.
11. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Funci%F3n%20para%20el%20jueves%2021%20de%20diciembre%20de%201854> . Consultada 25 nov 2012.
12. Doré G, Davillier C. 1988. Viaje por España. Tomo I. Madrid: Ediciones Grech.
13. Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas. 1901. Vol 6 Madrid: V. Suárez. Imp. de Ángel B. Velasco.
14. Diario Mercantil de Cádiz, 11 ene 1808. 4, p 11.
http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?anyo=1808&idPublicacion=3625 . Consultada 23 abr 2014.
15. Ortiz JL. 2012. Tremendo asombro al peso. Vol I. Sevilla: Libros con duende.
16. "El zapateado con panderetas". 18 de julio de 1842. Valencia. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Gran%20funci%F3n%20para%20el%20lunes%2018%20de%20julio> Con sultada 25 nov 2012
17. "El zapateado a cuatro con panderetas". 24 de diciembre de 1839. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Funci%F3n%20extraordinaria%20para%20el%20martes%2024%20de%20diciembre%20de%201839> Consultada 25 nov 2012.
18. Reyes L, Hernández JM. 2011. Cádiz como eje vertebrador en España del discurso dialógico musical entre México y Andalucía en la etapa preflamenca. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa 4(4). 32-43.
19. Steingress G. 2006. Y Carmen se fue a París, un estudio de la construcción artística del género flamenco (1833-1865). Murcia: Almuzara.
20. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Gran%20funci%F3n%20para%20el%20jueves%2019%20de%20febrero%20de%201852> Consultada 26 nov 2012.
21. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Funci%F3n%20extraordinaria%20para%20el%20jueves%2024%20de%20febrero%20de%201853> Consultada 26 nov 2012.
22. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Grande%20y%20extraordinaria%20funci%F3n%20para%20el%20lunes%201%20BA%20de%20mayo%20de%201854> Consultada 26 nov 2012.
23. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Variada%20y%20escogida%20funci%F3n%20para%20el%20s%20E1bado%202%20de%20enero%20de%201858.%20103%20de%20abono> Consultada 26 nov 2012.
24. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Gran%20funci%F3n%20para%20el%20mi%20E9rcoles%2019%20de%20diciembre%20de%201855> y <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Gran%20funci%F3n%20para%20el%20jueves%2029%20de%20noviembre%20de%201855> Consultadas 26 nov 2012.
25. Teatro del Balón. 1867. Variada y divertida función para el lunes 17 de junio de 1867 [cartel]. Cádiz: Arjona.
26. Diccionario de la lengua española. Edición digital. <http://www.rae.es/>
27. Blas J. 1987. Los Cafés Cantantes de Sevilla. Madrid: Cinterco.
28. Gelardo J. 2009. El Eco de la Memoria. El Flamenco en la prensa malagueña de los siglos XIX y principios del XX. Málaga: Diputación de Málaga.
29. Otero J. 1987. Tratado de Bailes. Facsímil. Madrid: Asociación Manuel Pareja-Obregón.
30. Navarro JL. 2010. Algunas novedades en torno a La Cuenca. Rev Investig sobre Flamenco La Madrugá 2. <http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110071/104681> Consultada 28 oct 2012.
31. Diari Catalá. Politich y literari. 10 sep 1879. 1, p 105. http://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.cmd?idPublicacion=4210 Consultada 24 abr 2014.
32. Blas J. 1995. Silverio, Rey de los Cantaores. Córdoba: La Posada.
33. Marín R. 1995. Aires Andaluces. Método de Guitarra por Música y Cifra. Facsímil. Córdoba: La Posada.
34. Covarrubias S. 1611. Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Madrid: Imp. Luis Sánchez. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000063534&page=198>
35. Cervantes M. 1749. El Rufián Viudo. Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra. Divididas en dos tomos, con una disertación o prólogo sobre las comedias de España. Tomo I. Madrid: Imp. Antonio Marín.

36. Cotarelo E. 1911. Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII. Madrid: Bailly Bailliére.
37. Arbeau T. (Jehan Tabourot). 1588. Orchesographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances. Langres: Jehan des Preyz.
38. Esses M. 1992. Dance and instrumental diferencias in Spain during the 17TH and early 18TH Centuries. Vol I. New York: Y. Pendragon Press, Stuyvesant.
39. Roxo F. 1793. Tratado de recreación instructiva sobre la danza: su invención y diferencias. Madrid: Imprenta Real. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000084531&page=125>
40. Pellicer C. 1804. Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
41. Guerau F. 1694. Poema harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española. Madrid.
42. Sanz G. 1674. Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Zaragoza: Herederos de Diego Dormir.
43. Damas T. 1873 El zapateado. Canción popular de Andalucía, arreglado para guitarra por Tomás Damas. Madrid: Antonio Romero. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000069703&page=2> Consultada 24 abr 2014.
44. Soriano M. 1872. El Tío Pinini. Zapateado del Puerto. Madrid: Antonio Romero.
45. Inzenga J. 1874. Ecos de España. Tomo I. Colección de cantos y bailes populares recopilados por José Inzenga. Barcelona: Andrés Vidal y Roger. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000119790&page=87> . Consultada 23 abr 2014.
46. Núñez F. 2008. Guía comentada de música y bailes preflamencos (1750-1808). Barcelona: Carena.
47. Núñez F. 1999. La Vuelta. La música entre Cuba y España. Madrid: Fundación Autor.
48. Piezas para Clave. 1701-1750. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111760&page=29>. Consultada 24 abr 2014.
49. Cairón A. 1820. Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta, y método de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos. Madrid: Imprenta del Repullés. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111392&page=138> Consultada 22 abr 2014.
50. Castro G. 2013. El toque por alegrías oculto en los panaderos. Rev Cent Investig Flamenco Telethusa 6(7) 40-49
51. de Murcia S. ca 1732. Códice Saldívar. Koonce F, transcriptor. 2006. The Baroque Guitar in Spain and the New World, Gaspar Sanz, Antonio de Santa Cruz, Francisco Guerau, Santiago de Murcia. Pacific (EE.UU): Mel Bay Publications, INC.
52. Steibelt D. principios del XIX. Música manuscrita. Tomo 2º, Piezas de piano. Biblioteca Nacional de España.
53. Muneta JM. 2009. La Guitarra. Dos cuadernos del Archivo de Música de la catedral de Albarracín. Estudio y Transcripción de Jesús María Muneta Martínez de Morentín. Teruel: Centro de estudios de la Comunidad de Albarracín.
- http://cecalbarracin.files.wordpress.com/2011/01/libro_guitarra_.pdf Consultada 29 abr 2012
54. Soriano M. 1872. El Tío Pinini. Zapateado del Puerto. Madrid: Antonio Romero.
55. de Jorge M. 1860. Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos por este sistema, por Matías de Jorge Rubio, profesor de música e instrumentista en esta corte. Madrid: almacenes de música de los Señores Romero y Carrafa Sanz Hermanos. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000129326&page=27> Consultada 30 may 2013.
56. Fernández M. 1866. Álbum de aires populares de España puestos para piano. Madrid: Antonio Romero.
57. Núñez L. 1866. La música del pueblo. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano por D. Lázaro Núñez Robres. Madrid: Calografía de Echevarría. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000061066&page=78> Consultada 25 feb 2013.
58. Ocón E. 1874. Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares formada é ilustrada con notas explicativas y biográficas por D. Eduardo Ocón. Málaga: Leipzig Breitkopf & Härtel. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000114396&page=25> y <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000114396&page=59> Consultada 12 mar 2013.
59. Oudrid C. 1868. Café-teatro y restaurant-cantante. N. 4, Una flamenquilla me trata muy bien. Madrid: Casimiro Martín.
60. Hernández I. 1871. Flores de Andalucía. Álbum de 6 canciones. N.º 4. Zapateado. Madrid: Antonio Romero.
61. Damas T. 1873. El zapateado. Canción popular de Andalucía. Madrid: Antonio Romero. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000069703&page=2> Consultada 24 abr 2014.
62. Chueca F, Valverde J. 1891. Caramelo. Juguete cómico lírico en un acto. Madrid: Zozaya. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000118338&page=51> Consultada 23 abr 2014.
63. de Burgos J. 1910. Caramelo. Juguete cómico lírico en un acto, dividido en cinco cuadros, en verso. Madrid: Sociedad de Autores Españoles. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000118002&page=5> Consultada 23 abr 2014.
64. Chueca F, Valverde J. 1877. Cádiz. Episodio nacional cómico-lírico-dramático. Madrid: Pablo Martín <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000068587&page=46> Consultada 22 abr 2014.
65. de Burgos J. ¿1890?. Cádiz. Episodio nacional, cómico lírico dramático, en dos actos, dividido en nueve cuadros y en verso original de Juan de Burgos. México: José L. Vallejo, Antigua Librería Religiosa, Imp. de An-

- tonio Vanegas Arroyo. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000101833&page=54> Consultada 22 abr 2014.
66. Enfrente de la cortaura. Orquesta Manuel de Falla. Zarzuela Cádiz. Discos de la Frontera Sur, Clásica. Fonoruz CDF-952. Acto 2, nº 6 Preludio, Tango flamenco, Panaderos y Zapateado
67. Hernández I. 1883. Flores de España. Álbum de los cantos y aires populares más característicos trascritos para piano por Isidoro Hernández. Madrid: Pablo Martín.
- <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000044738&page=88> Consultada 24 abr 2014.
68. de la Cinna O. 1895. Brisas de España. Composiciones para piano. Nº 9. Barcelona: Juan Bta. Pujol & C^a.
69. Giménez G. 1900. La Tempranica. Zarzuela en un acto. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000102313&page=34> Consultada 24 abr 2014.
70. Romero M, Romero V. 1910. Colección de cantos y bailes populares españoles. Para piano y piano y canto. Madrid: Ildefonso Alier. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000068609&page=51> Consultada 24 abr 2014.
71. Romero M, Romero V. 1910. Colección de cantos y bailes populares españoles. Para piano y piano y canto. Madrid: Ildefonso Alier. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000068609&page=53> Consultada 24 abr 2014.
72. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Funci%F3n%20para%20el%20jueves%2028%20de%20setiembre%20de%201854> Consultada 25 nov 2012.
73. de Medrano V. 1857. Álbum de la zarzuela dirigido por Don Eduardo Vélaz de Medrano, con la colaboración de poetas y compositores distinguidos. Madrid: Imprenta de Don Antonio Aoiz. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081478&page=119> Consultada 25 nov 2013.
74. Parnaseo. 2007. Base de datos de Carteles teatrales valencianos del siglo XIX. <http://parnaseo.uv.es/carteles/imagencartel.asp?id=Gran%20funci%F3n%20para%20el%20s%20E1bado%209%20de%20marzo%20de%201867.%2049%20de%20abono> Consultada 25 nov 2012.
75. Yglesias M. 2003. Esteban de Sanlúcar, maestro de la guitarra flamenca. Madrid: Acordes Concert.
76. Sabicas A. c1965. El Rey del Flamenco. Zapateado en Re [disco]. EE.UU.: ABC. Faucher A, transcriptor. 1999. Rey del flamenco. París: Affedis.
77. de Lucía P. c1972. El duende flamenco de Paco de Lucía. Percusión flamenca [disco]. Madrid: Polygram Ibérica S.A. Lucía P, Torregrosa J, transcriptor. 1976. Lo mejor de Paco de Lucía. Madrid: Ediciones musicales Fontana.
78. Amigo V. c1995. Vivencias imaginadas. Vivencias imaginadas [disco]. Madrid: Sony Music Entertainment (Spain) S.A. Worms C, transcriptor. 2006. Maestros contemporáneos de la guitarra flamenca. Vol. 1. Vicente Amigo. París: Editions Coimbre.