



**LA MALAGUEÑA O RONDEÑA
PARA GUITARRA DE
FRANCISCO RODRÍGUEZ MURCIANO**

Eusebio Rioja
Investigador flamenco

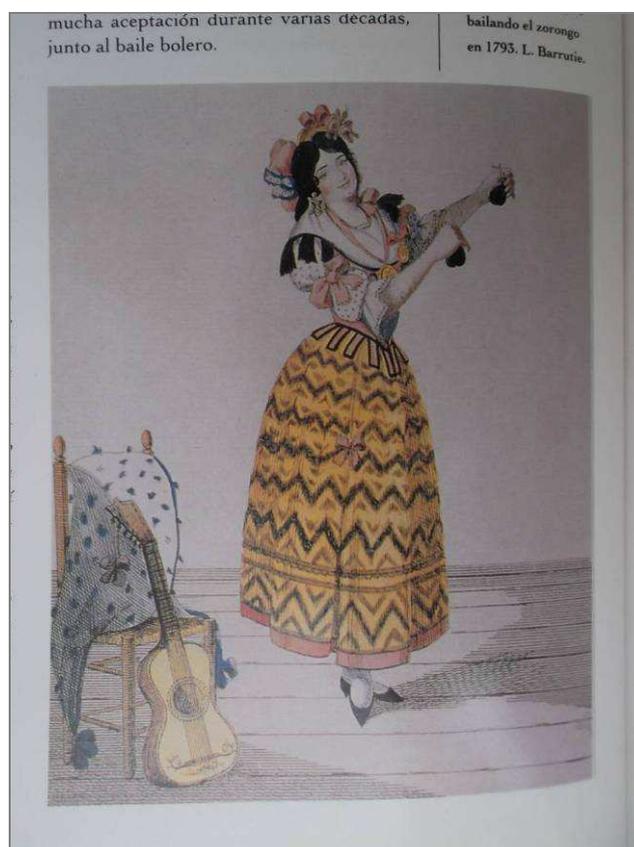
Resumen

Francisco Rodríguez Murciano puede considerarse uno de los precursores del toque flamenco. No son muchos los nombres ni muchas las referencias que hasta ahora tenemos sobre los guitarristas populares de la primera mitad del siglo XIX y los posteriores flamencos. En el caso que nos ocupa, tenemos la suerte de poseer numerosos datos y noticias acerca de un guitarrista que por su vida y por su obra consideramos un *precursor* indiscutible.

Palabras clave: Francisco Rodríguez Murciano, Glinka, Malagueña, Rondeña, Guitarra, Toque, Flamenco.

LA MALAGUEÑA O RONDEÑA PARA GUITARRA DE FRANCISCO RODRÍGUEZ MURCIANO

No son muchos los nombres ni muchas las referencias que hasta ahora hemos reunido sobre los guitarristas populares de la primera mitad del siglo XIX. Y menos aún sobre los que podamos suponer que fueran *precursores* del toque flamenco. Nos referimos al toque flamenco suficientemente conocido y documentado. Por ello, nos satisface poseer un arsenal amplio, denso y cualificado de noticias, acerca de un guitarrista que por su vida y por su obra, consideramos un *precursor* indiscutible. La solvencia de las fuentes que vamos a utilizar y el prestigio de sus autores, nos llevan a afirmaciones tan tajantes y efusivas. El poder disponer de primera mano de la obra musical de este guitarrista, caso insólito entre los guitarristas populares de su época, nos obliga a expresarnos con toda seguridad, a ahuyentar todo espectro de duda.



Mariana Márquez bailando el zorongo.
L. Barrutie, 1793.

Panorámica de una época.

Francisco Rodríguez Murciano: *El Murciano* vivió en el Albaicín granadino entre 1795 y julio de 1848, época cuando el arte flamenco alboreaba, cuando iba asumiendo su identidad, a partir de determinadas formas del folclore musical andaluz. Una época cuando vivían, entre otros, Antonio Monge Rivero: *El Planeta*, Francisco

Ortega: *El Fillo*, Lázaro Quintana¹ y Francisco Guanter: *Paquirri el Guanté*, todos de Cádiz; *María Borrigo*, de Jerez; *El Peinero*, *Colirón* y *Martinito de la Puerta Osario*, de Sevilla; *El Azafranero*, Vicente Ferrando y *Pedro el Morato*, de Almería, época cuando *El Gorito* repartía sus actuaciones por la Andalucía toda. De ninguno de ellos conocemos de primera mano sus obras.



El Planeta y El Fillo por F. Lameyer, 1847.

Fue una época inmediatamente anterior a la de *Juan Brea*,² Silverio Franconetti,³ Antonio Jiménez de Osuna,⁴ *El Maestro Patiño*,⁵ *El Maestro Pérez*,⁶ *Paco*

¹ Sobre estos tres artistas, véase:

- BOHÓRQUEZ, M., En busca del Planeta perdido, en: blogs.lagazapera.com.

² Sobre Antonio Ortega Escalona: Juan Brea, véanse:

- BERJILLOS, M., Vida de Juan Brea.
 - ROJO GUERRERO, G., Juan Brea: Vida y obra.
 - ROJO GUERRERO, G., Juan Brea, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco*, vol. II, pp. 117-123.
 - SOLER GUEVARA, L., Cantes de Juan Brea, en: www.juanbrea.com, junio, 2008.

³ Sobre la vida y la obra del cantaor Silverio Franconetti, véanse:

- BLAS VEGA, J., Silverio. Rey de los cantaores.
 - BLAS VEGA, J., Silverio Franconetti, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco*, vol. II, pp. 84- 87.
 - PINEDA NOVO, D., Silverio Franconetti. “Noticias inéditas.”
 - V.V.A.A., Silverio Franconetti. Cien años de que nació y aún vive.
 - RONDÓN, J., La firma de Silverio y otros datos inéditos de su presencia en Cádiz, en: www.jondoweb.com, 2005.
 - STEINGRESS, G., Silverio Franconetti en Uruguay: la aventura taurina del cantaor sevillano (1857-1864), en: *Revista de Estudios Taurinos*, 22, pp. 133-202.
 - GELARDO, G., Presencia de Silverio Franconetti en Málaga a finales del siglo XIX, en: www.jondoweb.com, 2007.
 - BOHÓRQUEZ CASADO, M., Silverio y su dignidad artística, en: www.blogs.lagazapera.com.
 - BOHÓRQUEZ CASADO, M., Silverio Franconetti. El principio del flamenco, en: www.blogs.lagazapera.com.

⁴ Sobre Antonio Jiménez de Osuna, véase:

- RIOJA, E., *Un enigmático cantaor y guitarrista decimonónico: Antonio Jiménez de Osuna*, en: www.flamencoenmalaga.es.

⁵ Sobre El Maestro Patiño, véase:

- BLAS VEGA, J., El maestro Patiño, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco*, vol. II, pp. 143-145.

⁶ Sobre El Maestro Pérez, véase:

- RIOJA, E., Antonio Pérez, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco*, vol. II, pp. 6-40.
 - BOHÓRQUEZ, M., El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora. El secreto mejor guardado del cante flamenco.

*el Barbero*⁷ y *Paco el de Lucena*,⁸ quienes comienzan a aparecer en documentos a mediados de la década de los sesenta y a quienes consideramos genuinos *constitucionalistas* del cante y del toque. Fueron artistas cuyos cantes nos llegan hasta hoy a través de grabaciones discográficas unos y otros *de segunda mano*.



Antonio Ortega Escalona: *Juan Breva*.
Museo del Flamenco. Peña Juan Breva. Málaga.

También en 1860 publica Julián Arcas su célebre *Rondeña para guitarra sola*,⁹ aunque tenemos constancia de que la venía tocando en sus conciertos al menos desde 1854.¹⁰ Y en 1867 sabemos que tocaba *La Soleá*¹¹. Julián Arcas es una figura fundamental en la formación de la guitarra flamenca de concierto. Arcas era guitarrista *clásico* o académico, pero como estamos anticipando, compuso y ejecutó obras flamencas en una época cuando el arte flamenco estaba adquiriendo personalidad.¹²

⁷ Sobre *Paco el Barbero*, véase:

- RIOJA, E., *Francisco Sánchez Cantero: Paco el Barbero*, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco*, vol. II, pp. 147-150.

⁸ Sobre *Paco el de Lucena*, véase:

- RIOJA, E., *Paco el de Lucena o la redonda encrucijada*.

⁹ Fue editada en Barcelona por La Ausetana, litografía de Federico Durán y España. SUÁREZ-PAJARES, J. y RIOJA VÁZQUEZ, E., *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, p. 93.

¹⁰ *Ibidem*, p. 23.

¹¹ *Ibidem*, p. 138. La tocó en el Salón del Ángel, de Sevilla, el siete de abril de 1867.

¹² Sobre la figura de Julián Arcas, hemos publicado las siguientes obras:

- RIOJA, E., *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*.
- RIOJA, E., *Julián Arcas*, en: *Julián Arcas. Fantasía El Paño*.
- RIOJA, E., *Julián Arcas Lacal (1832-1882). Concertista internacional, compositor y maestro de guitarra*, en: *Revista Velezana*, nº 12, pp. 43-54.
- RIOJA, E., *Julián Arcas*, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco*, vol. II, pp. 165-171.
- RIOJA, E., *Julián Arcas: un genio de la guitarra aún desconocido*, en: revista *Ocho Sonoro*, nº 3, pp. 16-27.
- RIOJA, E., *El guitarrista Julián Arcas, Sus relaciones con Málaga*, en: revista *Jábega*, nº 84, pp. 73-87.
- RIOJA, E., *Semblanza de Julián Arcas (1832-1882)*, en: www.julianarcas.com.
- SUÁREZ-PAJARES, J. y RIOJA, E., *Julián Arcas (1832.1882). Una biografía documental*.

Biografía de Francisco Rodríguez Murciano: *El Murciano*.

Por fortuna, conocemos una biografía de *El Murciano*, biografía que a pesar de sus tintes hiperbólicos y de su brevedad, nos retrata con detalles la personalidad artística de Francisco Rodríguez Murciano, suficiente para concretar su perfil como guitarrista. Es conveniente advertir que se trata de la única biografía de un guitarrista popular que conocemos, habiendo sido redactada en esa época, lo que agiganta su valor. Se encuentra en los *apuntes biográficos* que publicó el músico José Inzenga con el número uno de su *Colección de Aires Nacionales para Guitarra*, número editado por J. Campo y Castro en Madrid, en 1874 -el impreso no contiene expresión de fecha-¹³ *apuntes* que escribiera para dicha obra otro prestigioso músico: el maestro Mariano Vázquez. Como decíamos, la solvencia de ambos autores nos lleva a otorgar toda credibilidad a la biografía de *El Murciano*.



Archivo Díaz de Escovar.
Fundación UNICAJA. Málaga.

-
- RIOJA, E., *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico*, en: XXXVI Congreso Internacional de Arte Flamenco. Ponencias. *El flamenco en la cultura andaluza*, 2008 (pp. 48-103).
 - RIOJA, E., *El guitarrista Julián Arcas y el flamenco. El flamenco en la cultura andaluza a través de un guitarrista decimonónico*, en: www.jondoweb.com, 2008.

Véase también:

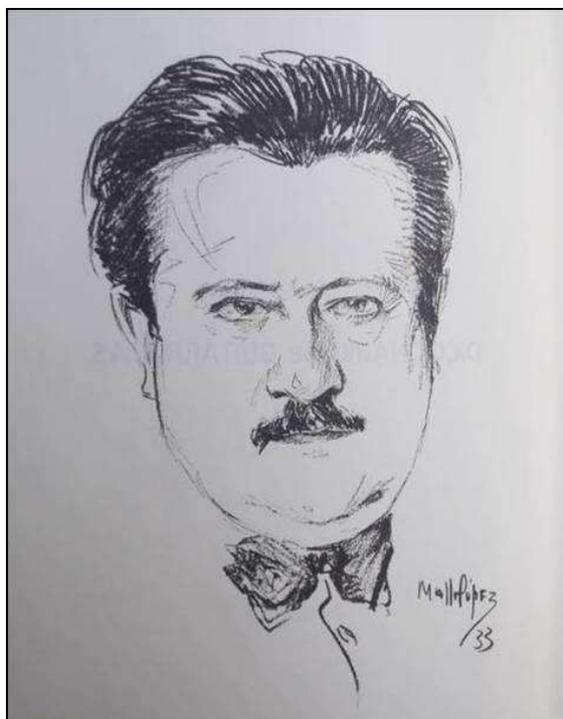
- SUÁREZ-PAJARES, J., *Julián Arcas: figura clave en la historia de la guitarra española*, en: *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 6, pp. 3344-3367.

¹³ Podemos deducir la fecha por sus números de planchas. Debió publicarse en 1874 (vid.: GONSÁLVEZ LARA, C. J., *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*, p. 143) y por el comentario que hizo Gabriel Rodríguez en *La América*.

Conviene advertir igualmente que encontrar esta edición nos ha llevado tiempo y trabajo. Debió ser una tirada corta, de la que se ha perdido la gran mayoría de sus ejemplares. Cuando redactamos con Javier Suárez-Pajares el capítulo *La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín*, en *Historia del Flamenco* (vol. II pp. 173-195), aún no la habíamos encontrado y nos tuvimos que servir del extracto que plasma Felipe Pedrell en su *Cancionero Musical Popular Español* (tomo II, pp. 65-66 y 257-260). Tiempo después, en el capítulo que escribimos sobre *El Murciano para Gran Historia del Flamenco en Granada*, usamos la recién encontrada edición entonces. Lástima que esta *Gran Historia* no haya visto la luz.

En el ejemplar hallado en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional, podemos ver que la obra fue editada por J. Campo y Castro, no por J. Castro y Campo como escribiera Pedrell. Este error en la cita de Pedrell pasó a Domingo Prat, quien dice en su *Diccionario de Guitarristas* (p. 221) haber consultado la edición de *J. Castro y Campos* en el archivo de Felipe Pedrell:

El maestro José Juzenga (sic) Castellanos (1828-1891) publicó en una obra titulada "Colección de aires populares para guitarra" (Madrid. J. Castro y Campos, editor), una "Malagueña", que resulta ser unas veinte y cuatro variaciones que pudimos copiar totalmente del archivo del maestro Felipe Pedrell. La edición mentada contiene una "Advertencia" y una "Biografía" sobre el guitarrista granadino, trabajo de su comprovinciano, el director de orquesta y compositor, Mariano Vázquez Gómez (1831-1894) del cual nos ilustramos.



Domingo Prat.

Como es de deducir, dicho encadenamiento de errores nos llevó a buscar infructuosamente la referida obra. Superadas las dificultades, presentamos la citada biografía:

FRANCISCO RODRÍGUEZ MURCIANO.

APUNTES BIOGRÁFICOS.

Francisco Rodríguez Murciano nació en Granada en el barrio del Albaicín el año de 1795. Desde muy niño dio muestras de su talento especial para tocar la guitarra, pues á la edad de 5 años en uno de estos instrumentos, de forma pequeña, que en Granada se conocen con el nombre de "Tiples," causaba la admiración de cuantos le oían. Cuando poco después sus padres lo mandaron á la escuela para que aprendiese las primeras letras, siempre hallaba modo de escaparse, é invariablemente se le encontraba en la puerta de alguna barbería, pues en estos establecimientos desde muy antiguo la guitarra hace parte de los útiles del oficio, y es punto de reunión de tañedores.¹⁴ Nuestro joven siguió haciendo progresos en su instrumento predilecto, muchos más que en la lectura y escritura, que por último abandonó por completo. Nunca quiso tampoco estudiar la música; y de este modo conservó toda su vida una fantasía independiente tan llena de fuego é inspiración natural, que era el pasmo de tantos eminentes compositores como después le oyeron en el curso de su vida, y no podían comprender como la sola naturaleza producía aquel raudal de armonías nuevas que escapaban al análisis, y aquella vena inagotable siempre viva y fresca.

El célebre compositor ruso Glinka pasó una larga temporada en Granada, y su principal ocupación era estarse horas enteras oyendo á nuestro Rodríguez Murciano improvisar variaciones sobre la Rondeña, el Fandango, la Jota aragonesa¹⁵ & &. Algunas veces empezaba acompañándole con el piano, pues Glinka por su parte también era excelente como improvisador,¹⁶ pero poco á poco sus dedos dejaban de herir las teclas y como magnetizado se volvía hacia su compañero, quedando como extasiado oyendo la guitarra.

Los más renombrados "cantaores" de toda la Andalucía proclamaban unánimemente que la manera de acompañar de "El Murciano" no tenía semejante, por la riqueza y novedad de los ritmos, y por el sorprendente encadenamiento de acordes.

De carácter excesivamente modesto nunca hizo valer su talento singular, y siempre tañó en guitarra para su propio solaz, o por complacer a sus amigos que muchos le granjeó su buen carácter y su gracia andaluza.

Si el no haberse nunca sujetado a los preceptos escolásticos del arte músico favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla

¹⁴ Sobre este curioso fenómeno, consúltese nuestro artículo *Los barberos españoles y la guitarra*. Ver bibliografía.

¹⁵ Durante buena cantidad de años, la jota aragonesa formó parte del repertorio flamenco. Véase al respecto la que grabó el cantaor Antonio Pozo: *El Mochuelo*, reeditada por PASARELA, S. L., (Sevilla, 1993) en su colección *Flamenco viejo*, vol. XII. La falta de rigor del folleto de este Cd. nos impide conocer la fecha exacta de la primera grabación de dicho cante. Suponemos que debió hacerse alrededor de 1910. En el capítulo titulado *La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín* calificamos a este repertorio como *repertorio musical asociado al arte flamenco*, repertorio formado generalmente por aires folclóricos andaluces y no-andaluces.

¹⁶ Es curiosa la generalizada opinión existente sobre la llamada *improvisación* en el arte flamenco, opinión que bien podría arrancar de estas frases de Mariano Vázquez. La *improvisación* que muestra el arte flamenco no se ajusta al sentido académico de este término. Así considerado, el flamenco no poseería *improvisación*. O bien, la *improvisación flamenca* no es la *improvisación clásica* o académica. Sobre este punto, puede consultarse el libro *El duende tiene que ser matemático* de Philip Donnier, obra que aclara el asunto.

enfrenaba, en cambio es de lamentar que toda esta inspiración cotinúamente se perdía en los espacios, y aún muchas veces al pedirle los que le oían la repetición de un paso que les había entusiasmado, ni él mismo encontraba manera de repetirlo, resultando en cambio otros muchos tan nuevos y sorprendentes como el primero.



Le dimanche matin à Grenade.
Rouargue, 1859.
Biblioteca Cánovas del Castillo. Málaga.

Un hijo suyo, hoy profesor de música en Granada, y que se llama Francisco como su padre, logró con suma paciencia y habilidad trasladar al papel algunas de las inspiraciones de su padre; pero ni éste estaba siempre de humor para prestarse á ello, ni la fantasía libre se dejaba aprisionar tan fácilmente. Algo consiguió, y á este algo se le debe el que hoy podamos conocer, así como una muestra de lo que aquel hombre verdaderamente extraordinario ejecutaba en la guitarra.

Murió en Granada en julio de 1848, y todos sus hijos profesan el arte músico, que por mandato y voluntad del padre estudiaron desde la más tierna edad, y para el cual manifestaron felices disposiciones desde el principio.

Resta solo decir que Rodríguez Murciano fue el primero que en Granada, y bajo su dirección, se hizo construir una guitarra de 7 órdenes, la cual empleaba especialmente para tocar una gran Rondeña en "Mi menor."

Desde luego, resulta sorprendente que un guitarrista tan popular, analfabeto y autodidacta como dice Mariano Vázquez que era *El Murciano*, se hiciese construir *bajo su dirección*, una guitarra de siete órdenes: siete cuerdas dobles. En la época cuando vivió *El Murciano*, la guitarra iba abandonando los órdenes de cuerdas dobles del barroco, para adoptar las seis cuerdas sencillas con que la conocemos hoy.¹⁷ Evidentemente, la extensión o tesitura que proporciona la guitarra de seis cuerdas, resultaba corta a *El Murciano* para tocar su *Rondeña en "Mi menor."* Este detalle nos hace sospechar que *El Murciano* pudo poseer unos conocimientos musicales más anchos y profundos que los que describe Vázquez. Incluso la acotación referida: *en "Mi menor,"* nos lleva a pensar que se consideraba que la *Rondeña* de *El Murciano* estaba en la menor, por lo tanto, *el séptimo orden de la guitarra se afinaría en Si y permitiría diseños muy similares a los que permite el bordón Mi, pero ahora sobre el modo frigio transportado.*¹⁸

Si ponemos este dato en relación con las afirmaciones del mismo Vázquez, que dicen que *los más renombrados "cantaores" de toda Andalucía proclamaban unánimemente que la manera de acompañar las canciones bailables de "El Murciano" no tenía semejante, ni por la riqueza y novedad de los ritmos, ni por el sorprendente encadenamiento de acordes que efectuaba, que sacaba efectos bellísimos cuanto desconocidos y que sus pasos eran nuevos y sorprendentes,* nuestra sospecha engorda con notoriedad. Repetimos que pudiera ocurrir que *El Murciano* conociera más música de la que supo o pudo apreciar Mariano Vázquez. Y con seguridad, su hijo Francisco Rodríguez que era músico académico, influiría de manera determinante en la música de su padre, en su *Rondeña* o *Malagueña*.

Conviene tener en cuenta que *El Murciano* no fue el primero que *bajo su dirección se hizo construir una guitarra de 7 órdenes*. No hay más que acudir al *Libro de la Declaración de Instrumentos* de fray Juan Bermudo, libro publicado en 1555,¹⁹ para cerciorarnos de que ya en el renacimiento, en el siglo XVI, las vihuelas disponían a menudo de siete órdenes de cuerdas, sin ser ésta una encordadura cerrada ni estable.

¹⁷ Véanse:

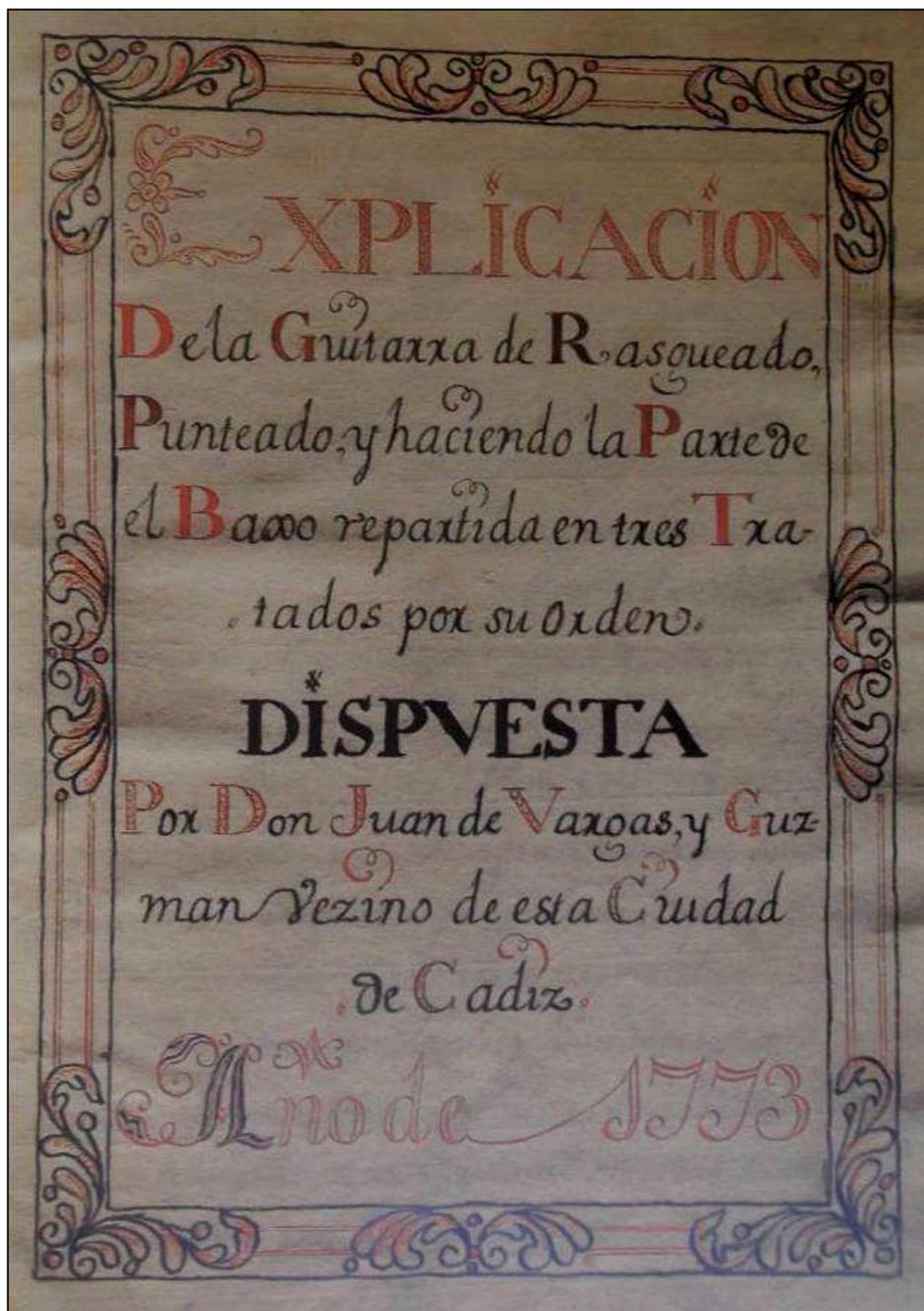
- MEDINA ÁLVAREZ, A. (ed.), *Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Explicación de la guitarra* (Cádiz, 1773).
- MEDINA ÁLVAREZ, A., *Juan Antonio de Vargas y guzmán y la guitarra de seis órdenes (síntesis y fortuna crítica)*.

¹⁸ SUÁREZ-PAJARES, J. y RIOJA VÁZQUEZ, E., *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, p. 36.

¹⁹ Véase la edición facsímil que citamos en la bibliografía.

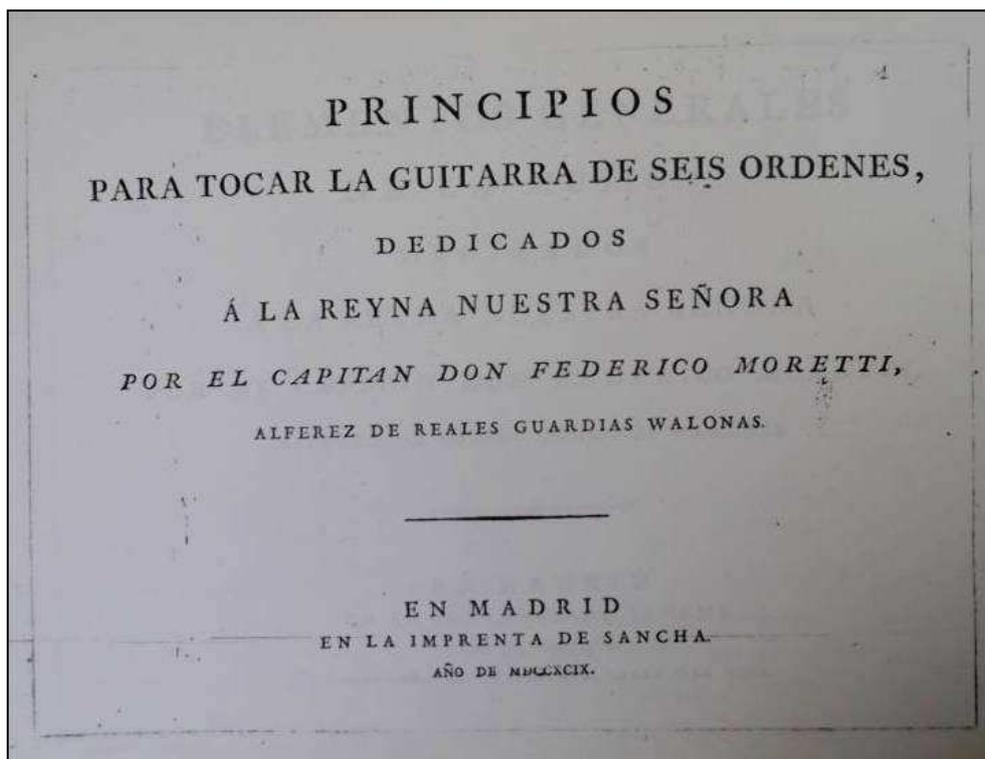


Mas en los tiempos cuando vivió *El Murciano*, la guitarra de seis cuerdas sencillas se estaba imponiendo, aunque aún no había logrado su establecimiento definitivo.



Por lo tanto, no es de extrañar que más de un guitarrista se hiciese construir más de una guitarra con otra encordadura. De hecho, décadas después, Antonio de Torres, el guitarrero más trascendental de la historia, el que definió y estableció de manera definitiva la guitarra de seis cuerdas, construyó guitarras con siete cuerdas y más.²⁰

²⁰ Sobre la figura de Antonio de Torres, véanse las obras de José Luis Romanillos citadas en la bibliografía.



Los Ecos de España de José Inzenga.

Tras los *Apuntes Biográficos* de Vázquez, expone Inzenga en una *Advertencia* su declaración de intenciones, que no era otra que continuar la obra *Ecos de España*, una recopilación de aires folclóricos españoles o cancionero, cuyo primer y único volumen se publicó en 1874. El 28 de noviembre de este año, escribe Gabriel Rodríguez a propósito, en *La América*:

Trátase, en efecto, de una colección de cantos y bailes españoles, que ha de componerse de muchos volúmenes para comprender, no todos, cosa imposible, pero sí los principales cantos y bailes característicos de las diversas regiones de nuestro país, tan rico en estas manifestaciones del arte popular. Ha de formar además, parte integrante de la obra un estudio histórico y crítico sobre la música nacional española, que el Sr. Inzenga se propone publicar al final de su colección, como remate y complemento natural e indispensable de la misma.

En efecto, los *nacionalismos* musicales y el *cancionerismo* consecuente estaban en boga. En este contexto hay que contemplar la edición de la malagueña o rondeña de *El Murciano*. Leamos esta anotación de Gabriel Rodríguez:

La colección general que ha empezado á publicar el Sr. Inzenga, es hoy, pues, tan oportuna como necesaria; y si el total desempeño corresponde, según esperamos, á los propósitos y al plan concebido por el distinguido maestro, esta colección, retrato fiel e indeleble de la música popular española, con todas sus buenas cualidades y defectos característicos, está llamada á prestar dos servicios de inmensa importancia. 1º. Anotar y fijar, digámoslo así, los cantos y bailes de nuestro pueblo, conservándolos tales como han sido y son todavía para la historia del arte. 2º- Facilitar á nuestros aficionados el estudio y conocimiento de la música popular, con objeto de que puedan hallar cabida, y vivir en nuevas y superiores producciones artísticas, cuantas ideas y formas musicales de aquel origen merezcan salvarse del olvido (pp. 9 y 10).



Archivo Díaz de Escovar.
Fundación UNICAJA. Málaga

Y corrobora Inzenga en su *Advertencia*:

(...) que la interesante "Rondeña" de D. Francisco Rodríguez Murciano que hoy publico, es una de tantas curiosidades musicales que habían de formar el 2º tomo de mis "Ecos de España."

Es de acusar que existe duplicidad de denominación en la obra de *El Murciano*. En la portada y en la *advertencia* se dice *Rondeña*. En cambio, la anotación musical se titula: *Malagueña para guitarra por Francisco Rodríguez*. En esos años ambos términos eran sinónimos y ni Inzenga ni Vázquez tenían claras sus diferenciaciones.²¹

Las rondeñas decimonónicas.

Las rondeñas y las malagueñas son dos géneros que gozaron de fortuna en el siglo XIX, son los cantos y bailes andaluces *preflamencos* o *protoflamencos* que conquistaron mayor popularidad. Aparecen citadas repetidamente en la literatura, en la prensa y en la música. La primera vez que encontramos referidas las rondeñas, es en la *Gazeta* de Madrid en 1807 donde se anuncia un almacén de música sito en la Carrera de San Jerónimo, en cuyo catálogo de obras a la venta figuraban *las canciones gitanas*

²¹ Eduardo Ocón titula *rondeña o malagueña* al acompañamiento a la guitarra que anota en sus *Cantos Españoles*, como vamos a ver. Y cuando anota el *Fandango* explica: *bajo la denominación de Fandango están comprendidas la Malagueña, la Rondeña, las Granadinas y las Murcianas, no diferenciándose entre sí más que en el tono y alguna variante en los acordes* (p. 80). Regresaremos a esta glosa de Ocón.

para guitarra: la rondeña y la caña entre otras más, obras que también eran anunciadas vertidas para piano.

J. M. Bremon publicaría el nueve de junio de 1839 en el periódico malagueño *El Guadalhorce* el siguiente artículo:

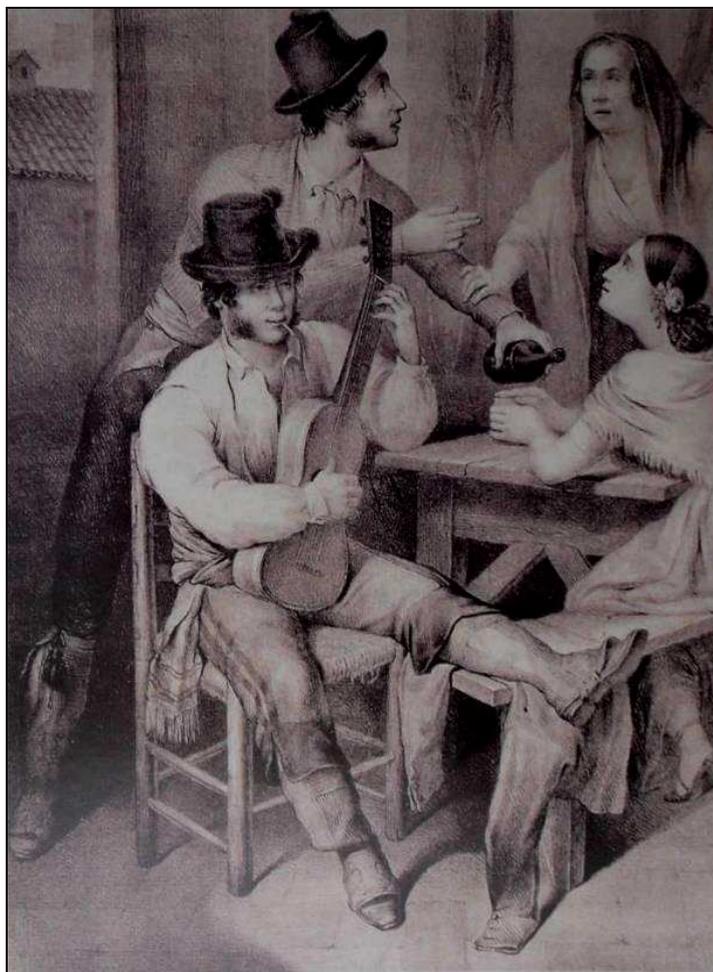
LA RONDEÑA

Si en medio del silencio magestuoso de una noche de otoño el desconocido viagero atraviesa los solitarios campos de Andalucía, cuando la luna esparce en el horizonte una tinta vaga y melancólica, y el aire embalsamado apenas mueve las ramas de los olivos; si en esta hora misteriosa en que la imaginación parece abierta a las inspiraciones de una poesía tierna y sublime, en que el pecho escala un suspiro y la naturaleza le comprende, en que el alma se embriaga con recuerdos de amor... se oye a lo lejos el confuso sonido de la Rondeña, cuyos acordes y sentidos tonos, lejos de interrumpir la armonía de la escena grandiosa parece que la acompañan... ¡ay de mí! ¡quién pudiera espresar las dulces impresiones que esta música produce en el sensible corazón del caminante!



Archivo Díaz de Escovar.
Fundación UNICAJA. Málaga.

La Rondeña, a veces lánguida y como abandonada a un instinto, semeja que arrulla los sueños de un amor inconsciente; y con una fuerza verdaderamente magnética cierra nuestros párpados, meciéndonos en una nube de celestes ilusiones. -¿Quién no se ha sentido arrebatado por este encanto si dando treguas a las fatigas de un viaje, se detiene a la hora del reposo en el solitario cortijo, y recostados sobre los poyos que decoran su entrada, oye vibrar los acentos de esta música simpática?



Biblioteca Cánovas del Castillo. Málaga.

Porque la Rondeña entonces llena de sublime melancolía parece que siente los dolores del amante desconsolado, acompaña sus lágrimas de letargo, se anima en las rápidas detonaciones del punteado; recobrando la viveza original de su país, con cuanta verdad, con cuanta pasión, espera las amorosas pláticas de que tantas veces han sido testigos las rejas celosas de Andalucía! Allí los juramentos, allí las protestas, allí las tiernas quejas con las modulaciones de una voz humana desigual, veloz, órgano fiel de las sensaciones que le suceden en un corazón agitado. La melodía corre entonces por sí solo, sin estudio, sin arte, entregada a la vehemencia de la inspiración, y como si adquiriese la facultad de hablar... Y habla en efecto al alma; porque aquellos sonidos tan naturales, tan sentidos, escitan nuestro interés y se acomodan a todas las inteligencias, remedan esos diálogos apasionados que forman la ventura ideal de los amantes y revelan a cada cual el eco de aquella voz que resuena de continuo en el fondo de su pecho.

Un momento de entusiasmo de Rouget de l'Isle dio a la Francia la Marsellesa: del genio de Jacobo I y sus imitadores salieron las baladas de Escocia; pero la Rondeña española, como las barquerolas de Venecia, tiene por autor el pueblo en que nació.

Serafín Estébanez Calderón: *El Solitario*, cita la rondeña en la *Escena Andaluza* titulada *Asamblea General*, bailada por *La Dolores* célebre.²² Juan Lombía en su estudio *El teatro. Origen, índole e importancia de esta institución en las naciones cultas* de 1845, observa que *el Fandango, la Rondeña, la Malagueña y otros hermanos de éstos, son alegres y picantes, como que descienden de la famosa Zarabanda.*

José Luis Ortiz Nuevo en su libro *¿Se sabe algo?* da el anuncio del Teatro San Fernando de Sevilla correspondiente al 23 de mayo de 1850, donde se dice que en el intermedio de *El Tío Caniyitas, se bailará la Rondeña* (p. 145). En Valencia, en su Teatro Principal se bailarían la *Rondeña* por Antonia Martínez y por Manuel Guerrero el 17 de enero de 1852. Y en el Salón de Oriente, de Sevilla, para el 21 de enero de 1854 sería anunciado el baile de *una Rondeña acompañada a la guitarra y cantada por un aficionado conocido por Rafael* (p. 38). El músico belga François Auguste Gevaert (1850) en la clasificación que hizo en su estudio *La musique en Espagne*, la menciona

²² Estébanez era un burgués prototípico de entonces. Con desahogada posición económica, directa e indirectamente dedicado a la política según épocas, fue amante irredento de los espectáculos y de las juergas. En particular, de las juergas con participación de una música popular en decidida evolución hacia el flamenco. Gran aficionado a la música, él mismo tocaba la guitarra y cantaba *a lo flamenco*. Así consta en las biografías que sobre su figura han sido escritas, lo que nos acredita el conocimiento que poseía acerca de lo que narró.

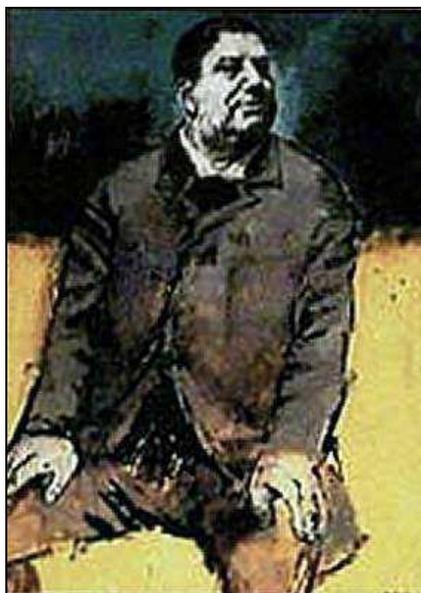
El Solitario editaría en Madrid, en 1847, una serie de relatos breves que titularía *Escenas andaluzas, bizarrías de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, que de tal y cual materia, ahora y entonces, aquí y acullá y por diversos son y compás, aunque siempre por lo español y castizo ha dado a la estampa El Solitario*. En esta colección figura *Un baile en Triana, escena* que había sido publicada por primera vez en el *Album del Imparcial* correspondiente a los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1842. Y también figura *Asamblea General de los Caballeros y damas de Triana y toma de hábito en la Orden de cierta rubia bailadora*, publicada en la revista *El Siglo Pintoresco* en noviembre de 1845. Ambas *Escenas Andaluzas* nos proporcionan una abundante y cualificada cantidad de noticias acerca de aquel flamenco embrionario.

Lo narrado en *Un baile en Triana* debió ocurrir en 1838, mientras ejerciera Estébanez de *Jefe Político* (gobernador) de Sevilla. Y lo narrado en *Asamblea general* en 1845, durante una gira de espectáculos desarrollada en Andalucía por la bailarina Guy Stephan: *cierta rubia bailadora*. Guy Stephan era protegida y amante del influyente empresario y político malagueño José de Salamanca y Mayol, Marqués de Salamanca y Conde de Los Llanos, quien entre sus muchos negocios poseía el madrileño Teatro el Circo, donde bailaba Guy Stephan. José de Salamanca llegó a ocupar la cartera de Hacienda, a construir el primer ferrocarril y el aristocrático barrio madrileño que lleva su apellido. No obstante, es de tener en cuenta que Estébanez no era historiador ni pretendió *hacer historia* en sus *Escenas*. Lo más probable es que fueran una miscelánea de sus vivencias en Sevilla y en Andalucía durante varias épocas. No hay que otorgarles rigor documental.

En ambas *escenas*, apreciamos el desarrollo de una dinámica común, dinámica que se diferencia de la prototípicamente desarrollada en los *bailes de candil* y se aproxima a la que habrían de disfrutar y disfrutaron las juergas flamencas. También encontramos un repertorio que si bien es cierto que desconocemos su concreto contenido musical, podemos deducir de lo que apuntan las descripciones y de su nomenclatura, que se aproximaba *in extremis* al que habría de ser, sería y es el repertorio flamenco. Además hallamos como participantes y como protagonistas, varios nombres de personajes legendarios en los primeros tiempos del flamenco, personajes de prosapia flamenca indiscutible: *El Planeta, El Fillo, Juan de Dios y María de las Nieves*, junto a otros de los que no tenemos más noticias.

como: *aires de danza, que se denominan, según la localidad, fandangos, malagueñas o rondeña*. En 1853, el tenor Buenaventura Belart cantó en Cádiz la pieza *El Majo de Rumbo, que se compone de Caña, Rondeña y Soledad*.

A partir de 1864 las registramos como cante flamenco, formando parte del repertorio que acostumbraba a interpretar el cantaor Silverio Franconetti.



Silverio Franconetti por Francisco Moreno Galván.

Dos descripciones musicales de rondeñas hemos hallado en el siglo XIX. Una la proporciona Charles Davillier²³ en su obra *Viaje por España* (1862), quien incluye en su escrito una partitura para canto con acompañamiento de piano.

²³ Jean Charles Davillier (1823-1883) fue escritor francés cuyo libro de viaje usamos como fuente, por mor de la cantidad de datos que proporciona y de su fiabilidad contrastada. Haciéndose acompañar por el pintor, grabador y escultor Paul Gustave Doré (1832-1883), estuvo por aquí en 1862 publicando por secciones su *Viaje por España* entre 1862 y 1873 en la revista francesa *Le Tour du Monde* y en 1874 recopiladas en soporte libro. También publicó Davillier: *Fortuny, su vida, su obra sus cartas* (1875), *Las artes decorativas de España* (1879), *Investigaciones sobre la orfebrería en España* (1880) y *Los orígenes de la porcelana en España* (1883). A causa del éxito que obtuvo su obra hispanista, Davillier fue investido Comendador de la Orden de Carlos III.

Además de ser un hedonista desahogado, Davillier era un intelectual probo. Durante su viaje no sólo vive, goza y observa, sino que se informa sobre la geografía, la historia, el arte y las costumbres españolas, acudiendo *in situ* a fuentes eruditas. El libro *Viaje por España* además de contener la narración de su periplo, es todo un estudio serio de nuestro país, estudio donde trata infinidad de aspectos que pasaron desapercibidos a otros viajeros. Interesa tener en cuenta que el Barón y Comendador era músico y guitarrista, por lo que presta particular atención a sus observaciones musicológicas, llegando a anotar algunos aires populares y deteniéndose en detalles de sumo interés. A mayor abundamiento, Gustave Doré también era músico: tocaba el violín.

RONDEÑA

INTRODUCTION.

The introduction consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature.

CHANT.

Con express.

PIANO.

Andante.

The chant section features a vocal line with lyrics: "Los o- jos de mi mo- re- na Los o-". The piano accompaniment is marked *Andante.* The lyrics continue in the following image.

The chant section continues with lyrics: "jos de mi mo- re- na se pa- re- cen a mis ma- les". The piano accompaniment continues with block chords.

The chant section continues with lyrics: "Gran-des co- mo mis fai- ti- gas, Ne-gros co- mo". The piano accompaniment continues with block chords.

The chant section concludes with lyrics: "mis pe- sa- res!". The piano accompaniment ends with a *dim.* (diminuendo) marking.

Y glosa Davillier:

Ronda ha dado su nombre a las rondeñas, esas canciones tan populares en Andalucía. Lo mismo que las malagueñas, las rondeñas tienen también un origen moro. Entre los aires andaluces no hay ninguno más melancólico ni expresivo. La guitarra, que ha sucedido al laúd de los moros, acompaña siempre a la voz con arpegios que sirven a la vez de preludio y de acompañamiento. Los virtuosos de Ronda son famosos en toda España. En el silencio majestuoso de una cálida noche de verano, cuando se pasa por un pueblecito de la Serranía, es cuando deben oírse los acordes melancólicos de la rondeña; parece como si estas melodías tan sencillas y primitivas se prestasen a variaciones infinitas según el capricho o la inspiración del cantor. Igual que las malagueñas, se componen las rondeñas de cuatro versos, repitiéndose el primero dos veces. He aquí una de ellas:

Los ojos de mi morena.
Los ojos de mi morena,
se parecen a mis males.
grandes como mis fatigas,
negros como mis pesares.

Se encuentran a veces encantadoras ideas en estas poesías populares:

El día que tú naciste
nacieron todas las flores,
Y en la pila del bautismo
cantaron los ruiseñores.

Tus ojos son ladrones
que roban y hurtan.
Tus pestañas, el monte
donde se ocultan.

El amor y la naranja
se parecen infinito.
Por muy dulces que sean,
de agrio tienen su poquito.



Gustave Doré, 1862.

He aquí otra “copla” de las más melancólicas. La hemos tomado de un torero andaluz, compañero de camino, que la cantaba por las noches para acortar las largas horas de un viaje en diligencia, y tal vez también para mitigar sus penas:

Dentro de la sepultura,
y de gusanos roído,
se han de encontrar en mi pecho
señas de haberte querido.

Se ve que la poesía de las rondeñas no carece ni de sencillez ni de encanto. Las rimas de estas coplas no son siempre irreprochables, y cada cual las modifica un poco, según su capricho y según el gusto de la amada, que se oculta tras los barrotes de hierro de su reja para escuchar la canción del guitarrero (pp. 147-148).

Es de destacar en estas observaciones el doble significado que otorga Davillier al adjetivo sustantivado *rondeña*, como natural de la ciudad de Ronda y como canto de ronda, como canto empleado para rondar. A la vez es de destacar su carácter melancólico tan manifiesto por Davillier. La melancolía es uno de los elementos estético-musicales muy valorados por el romanticismo. Los rasgos estéticos de la rondeña descrita por Davillier coinciden con los que subraya J. M. Bregon en su artículo, de donde parece extraerlos Davillier. Bregon destaca además el carácter apasionado de las rondeñas. El apasionamiento es igualmente otro de los elementos estético-musicales valorados y emblematizados por el romanticismo.

El barón Davillier proporciona en otro capítulo la descripción del baile de unas rondeñas, baile presenciado en cierta visita que efectuaría a la taberna trianera de *El Tío Miñarro*:

Como ya íbamos a retirarnos, nos dijeron que no podíamos marchar sin haber visto bailar la rondeña, paso que se acompaña por lo común cantando las coplas del mismo nombre. La rondeña fue bailada maravillosamente por un “guapo” (elegante del barrio de la Macarena) que tenía por pareja a una guapa moza del mismo barrio. Varios cantaores dijeron sucesivamente coplas de rondeñas, entre las que nos llamó la atención ésta:

Hermosa deidad, no llores,
de mi amor no tomes queja,
que es propio de las abejas
picar donde encuentren flores.

El baile continuaba mientras se sucedían las coplas: La pareja parecía tan compenetrada y bailaba con tanta armonía todos los pasos que uno de los asistentes improvisó la siguiente estrofa, que cantó con música de rondeña:

Estos que están bailando
¡qué parejitos son!
Si yo fuese padre cura
les daba la bendición.



Gustave Doré, 1862.

La rima dejaba bastante que desear, pero esto no impidió que el poeta fuese muy aplaudido (p. 496).



Gustave Doré, 1862.

La rondeña de Julián Arcas.

Como hemos adelantado, en 1860 publica el concertista y compositor Julián Arcas su célebre *Rondeña para guitarra sola*, aunque tenemos constancia de que la venía tocando en sus conciertos desde 1854, al menos. Es una rondeña donde alterna Arcas variaciones modales con coplas tonales. Se trata de una forma instrumental que deriva de una canción o copla para acompañar un baile, una composición que se caracteriza principalmente por el carácter armónico de los *cantos* o coplas, en clara tonalidad mayor, en contraste con las variaciones instrumentales que son de una armonía modal basada en el modo de mi o *modo frigio* o *cadencia andaluza*.

Con este esquema de alternancias entre coplas y variaciones, Arcas construye una obra de gran envergadura y significativamente, una de las primeras que él mismo cuidó de llevar a la imprenta. Lo hizo en Barcelona a finales de 1860, formando las entregas 4ª y 5ª del álbum musical para guitarra que publicó en ese tiempo. Esta obra emblemática en el repertorio de Arcas, sería la iniciadora de toda una corriente de rondeñas compuestas para guitarra solista durante el siglo XIX, corriente asumida y desarrollada por los compositores/concertistas flamencos hasta el presente.²⁴

²⁴ Algunas son: la rondeña de *Paquito Simón* y la de Carlos Montoya en 1961; la de este último guitarrista en el año siguiente: 1962; la de José Motos en 1963; la rondeña incluida en el LP titulado: *Evocación de la guitarra de Ramón Montoya*, de Manuel Cano en 1964; la de *Pepe Martínez* en 1965; la de *Sabicas* y la titulada: *El Tajo*, ésta en el LP: *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía*, ambas en 1967; *Recuerdo a Ramón*, de *Serranito*, en 1968; *Nostalgia gitana*, de *Sabicas*, en 1969; *Recuerdo a don Ramón Montoya*, de *Manolo Sanlúcar* y *Recital de guitarra de Paco de Lucía*, en 1970; *Doblan campanas*, en: *El duende flamenco de Paco de Lucía* en 1972; la rondeña del LP: *Ritmos de España y América*, de *Luis Maravilla* y *Sierra Bermeja* del LP: *La guitarra flamenca de Enrique de Melchor* en 1975; la del LP: *Diferente*, de *El Niño de Miguel* en 1976; la rondeña del LP titulado: *Paco Peña*, por este guitarrista, *Cueva del Gato*, en el LP: *Almoraima* de *Paco de Lucía* y la incluida en el LP: *Diego de Morón* por él mismo, las tres en 1977; *Elegía (a Ramón Sijé)* en el LP: *...y regresaste (a Miguel Hernández)*, de *Manolo Sanlúcar* en 1979; *Campanario* de *Vicente Pradal*, en el LP: *Amanecer* en 1980; *Ronda* en el LP: *Sugerencias* de *Enrique de Melchor*; y *Mi niño Curro* en el LP: *Siroco* de *Paco de Lucía*, más la rondeña del LP: *Flamenco* de *Rafael Riqueni* y la de *El Gallo Azul* de *Gerardo Núñez* en 1987; la bulería con afinación de rondeña: *En el Arco*, de *Gerardo Núñez* en 1989; *Desnudando el Alma*, en: *Cuchichí*, de *Enrique de Melchor*, *Ronderías*, rondeña por bulerías en *Azules*, de *Pepe Justicia* y la rondeña del LP: *Morao y Oro*, de *Moraíto Chico* en 1992.

Véase:

- TORRES CORTÉS, N., *Sobre el toque de Rondeña*, en: *Ponencias. XXII Congreso de Arte Flamenco*, pp. 95-125.

Rep. 16
1811

2152

JULIAN ARCAS



1.ª SÉRIE

Núm.	Piezas	Núm.	Piezas
1	EL DELIRIO, fantasía. 9	2	TRAVIATA, fantasía. 5
3	VARIACIONES sobre un tema de Sor 6	4	BARBIRO DE SEVILLA. 3
5	MARINA, tango y Dos estudios 3	6	BOLERO 3
7	MANUELITO, vals 3	8	LA GERANA, danza 2
4	EL MADRILEÑO, schotisch. 2	10	RONDENA. 9
11	MI SEGUNDA ÉPOCA, fantasía. 8	12	MURCIANAS 7:50
13	SOLEÁ. 6	14	VISPERAS SICILIANAS, bolero y bolero 5
15	POLACA FANTÁSTICA. 5	16	LA SALPARINA, bizurka. 2
17	FANTASIA sobre motivos heterogéneos. 9	18	DOS PIRENEOS 3
19	LUCIA, escena y aria final. 7	20	EL POSTILLÓN DE LA ROMA. 3

HIJOS DE ANDRES VIDAL Y ROGER.—EDITORES

35, ANCHA, 35

BARCELONA

Hijos de A. Vidal y Roger



© Biblioteca Nacional de España

RONDEÑA

1

PARA GUITARRA.

por JULIAN ARCAS.

Allo Moderato.

Hijos de A. Valls y Rigger, Ancha 35 Barcelona H. 7278.V.

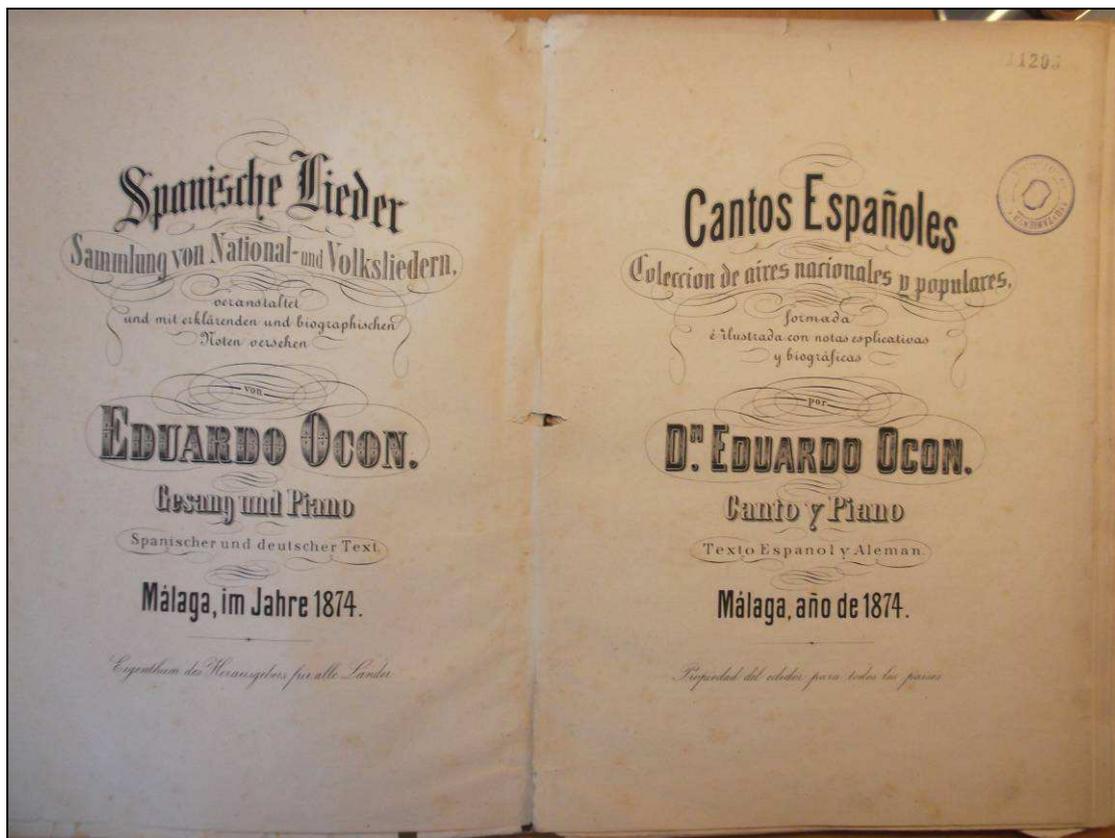
Ésta es su organización musical:

Introducción (cc. 1-19)

4 variaciones (cc. 20-36) – **Copla 1** (cc. 37-59) – 3 variaciones (cc. 60-75) – **Copla 2** (cc. 76-99) – 2 variaciones (cc. 100-130) – **Copla 3** (cc. 131-153) – 1 variación (cc. 154-181) – **Copla 4** (cc. 182-205) – 5 variaciones (cc. 206-246) – **Copla 5** (cc. 247-275) – 4 variaciones (cc. 276-301) – **Copla 6** (cc. 302-312) – 2 variaciones (ss. 313-324) – **Copla 7** (cc. 325-349) – 1 variación (cc. 350-361) + **Copla 8** (cc. 362-389) + 1 variación (cc. 390-395).

La rondeña ó malagueña de Eduardo Ocón.

Según hemos referido, Eduardo Ocón daría en *Cantos Españoles* (1874), un acompañamiento rasgado a la guitarra, que titula *Rondeña o Malagueña*:



RONDEÑA Ò MALAGUEÑA (RASGUEADA.)

Allegretto. (♩ = 132.)

Canto.

Guitarra.

Copla.
Gesang.

D. C.

MALAGUEÑA (PUNTEADA.)

Forma melódica antigua. | *Ältere Form der Melodie.*

Allegretto. (♩ = 132.)

Guitarra.

Canto. *marcato il basso*

Piano.

Veremos después repetimos, que en las glosas que hace Ocón al fandango, explica: *Bajo la denominación de Fandango están comprendidas la Malagueña, la Rondeña, las Granadinas y las Murcianas, no diferenciándose entre sí más que en el tono y alguna variante en los acordes* (p. 80).



Eduardo Ocón.

Parece referirse Ocón al modo de mi con tónica en la menor de la *cadencia andaluza*, en los fandangos, las malagueñas y las rondeñas; al de si/mi menor transportado, en las granadinas y al de fa[#] en *las murcianas*, dichas éstas en flamenco: cante y toque *de Levante*, o bien: *por Levante*. De todas maneras, deja Ocón aclarada la identidad de la organización musical de estos cantes, toques y bailes, una organización musical idéntica.

Las rondeñas flamencas.

Según acabamos de escribir, como cante flamenco sabemos la existencia de las *Rondeñas del Negro* que interpretaba Silverio Franconetti desde 1864, sin que podamos asegurar que sea alguna de las formas que existen en la actualidad. Hoy son interpretadas dos formas: la rondeña popular, sin autor conocido y una forma que popularizó y quizás creó el cantaor Rafael Romero: *El Gallina*. Ambas se ajustan a la estructura musical del *fandango abandonao*, variando sólo en sus melodías.

Como toque flamenco solista la rondeña disfrutó y disfruta aún de mayor fortuna, siendo determinante el impulso dado por Ramón Montoya con su transportación tonal a do[#] siguiendo las distancias de la *cadencia andaluza*, transporte con el que adquirió su rondeña unos dejos melancólicos y una grandiosidad que aún

disfrutamos. Para ello empleó una *scordatura* distinta: con la sexta cuerda en re y la tercera en fa[#].²⁵



Ramón Montoya.

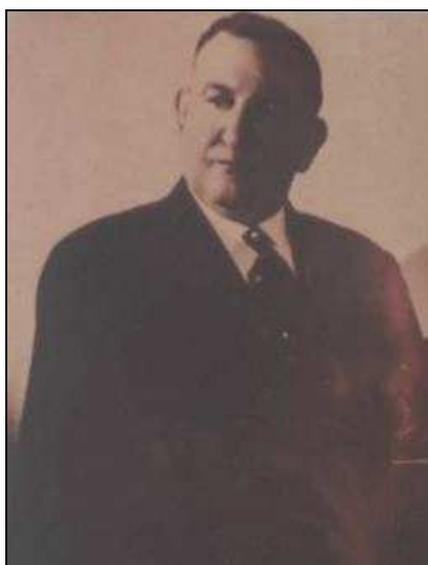
Ramón Montoya realizó en 1936 una de las grabaciones discográficas trascendentales para la historia no sólo de la guitarra flamenca, sino del arte flamenco en general.²⁶ el estuche de tres placas *Arte Clásico Flamenco* y en el repertorio incluyó su rondeña transportada.²⁷

²⁵ La afinación normalizada es: 6ª cuerda en mi, 5ª en la, 4ª en re, 3ª sol, 2ª en si y prima en mi, esto es: distancia de cuartas entre todas las cuerdas salvo entre la tercera y la segunda, donde hay una tercera mayor. La afinación usada en su rondeña por Ramón Montoya es: 6ª cuerda en re, 5ª en la, 4ª en re, 3ª en fa[#], 2ª en si y prima en mi: de 6ª a 5ª una quinta, de 5ª a 4ª una cuarta, de 4ª a 3ª una tercera, de 3ª a 2ª una cuarta y de 2ª a prima una cuarta. Se trata de una *scordatura* cultista e historicista, tomada de las *escordaturas* de la vihuela y el laúd del renacimiento.

²⁶ Otra fue el LP *Flamenco puro* (1961) de Agustín Castellón: *Sabicas* y otras *La fabulosa guitarra de Paco de Lucía* (1967), *Fuente y caudal* (1973) y *Sólo quiero caminar* (1981) las tres de Francisco Sánchez Gómez: *Paco de Lucía*.

²⁷ La grabación fue promovida por Marius de Zayas, pintor sevillano residente en París, admirador de Montoya. Zayas había contratado la grabación del álbum con Levy-Alvarez, director de la productora discográfica La Boîte à Musique (BAM). Una de las negociaciones más duras fue convencer a Levy-Alvarez para editar los discos en formato de 30 cms. de diámetro y no de 25 cms. El formato mayor estaba reservado para grabaciones de música clásica exclusivamente. Por el contrario, la música popular se grababa indefectiblemente en formato pequeño. Y trabajo le costó a Zayas convencer a Levy-Alvarez de que la obra de Montoya merecía la consideración y el tratamiento de un clásico. Por fin, Levy-Alvarez incluiría el álbum de Montoya en el catálogo de BAM correspondiente a octubre/36 con el nº 32 entre las grabaciones del Orfeo de Verdi y El clave bien temperado de Bach. La prestigiosa consideración clásica de Ramón Montoya y de la guitarra flamenca no pudo resultar más destacada y cualificada.

Dos fueron las sesiones de grabación, realizadas en los días 21 y 22 de octubre. El resultado a comercializar sería un lujoso álbum encuadernado en tela de color amarillo, con el título en la tapa y con letras de oro: *Arte Clásico Flamenco*. En el lomo: Ramón Montoya también con letras de oro. Contenía seis discos de 30 cms. de diámetro con un total de 14 piezas:
101 Soleá – La Rosa (Alegría).



Ramón Montoya.

Museo del Flamenco. Peña Juan Breva. Málaga.

Todos los concertistas flamencos en la actualidad cultivan y poseen en sus repertorios composiciones por rondeñas, interpretándolas en sus conciertos y grabándolas en distintos soportes habitualmente.²⁸

102 Taranta – Granadina.

103 Sigüiriya – Fandango – Bulería.

104 Rondeña – Guajira.

105 Tango – Malagueña.

106 Minera – Farruca – Alegría.

El estuche contenía también un libreto de presentación redactado por Nicolás Callejón presidente de la Sociedad de Cante Flamenco, de Madrid, más un estudio detallado de cada pieza firmado por Víctor Randolph, seudónimo de Virginia Randolph Harrison, esposa de Marius de Zayas y discípula de Montoya, como su marido.

La brillantez de la crítica del álbum resultó impactante. Nada menos que Emile Vuillermoz, decano de la crítica musical francesa, se volcó en elogios hacia Montoya en el diario Excelsior, el 12 de noviembre. Además Zayas había contratado con Marcel de Valmalète la organización de un concierto de Montoya para el 30 de octubre en la prestigiosísima Sala Chopin, de París, sala con aforo para 500 localidades. Pero ante la demanda de entradas que registró, tendría que abrirse precipitadamente la Sala Pleyel, de mayor capacidad. Jean-Pierre Lerroi, crítico musical de Le Jour, escribía el tres de noviembre otro elogioso comentario. El éxito internacional de Ramón Montoya fue rotundo, sin parangón hoy.

²⁸ En el arte flamenco, los guitarristas han sido históricamente y son en la actualidad, los creadores, los innovadores y los revolucionadores: los *músicos* del flamenco. Han existido dúos geniales de cantaor y guitarrista, que no se explican sin el guitarrista: Silverio y *El Maestro Patiño*, Juan Breva y *Paco Lucena*, *El Cojo de Málaga* y Miguel Borrull, Antonio Chacón y *Pepe Marchena* con Ramón Montoya, *Manuel Torre* y Javier Molina, *La Niña de los Peines* y Luis Molina, Carmen Amaya y *Sabicas*, *Juanito Valderrama* y *El Niño Ricardo*, *Bernardo el de los Lobitos* y *Perico el del Lunar*, *Pepe el de la Matrona* y *Manolo el Sevillano*, *Manolo Caracol* y *Antonio Mairena* con *Melchor de Marchena*, *La Paquera de Jerez* y *Manuel Morao*, *Fosforito* y *Camarón de la Isla* con *Paco de Lucía*, Enrique Morente y *Pepe Habichuela*, *Carmen Linares* con *Juan Habichuela*.

Tampoco se explica la historia del flamenco sin los concertistas: *Paco el Barbero*, *Paco el de Lucena*, Miguel Borrull, Ramón Montoya, Luis Yance, *Esteban de Sanlúcar*, *Pepe Martínez*, *Sabicas*, Mario Escudero, más los tres grandes creadores de la guitarra flamenca moderna: *Serranito*, *Manolo Sanlúcar* y *Paco de Lucía*. Y más los componentes de la

Las malagueñas decimonónicas: su devenir histórico y su organización musical.

Apenas olisquearse las primeras fragancias del romanticismo, registramos otro género de música popular que acusaba en las Españas, colonias incluidas, una efervescencia comparable a la de los boleros, las seguidillas, las jotas, los fandangos y las rondeñas: las malagueñas.

No eran desde luego, malagueñas flamencas: el flamenco aún *no se había inventado*, eran unas malagueñas a tipificar como *boleras*, unas malagueñas populares y folclóricas, en relación invertebrada con los fandangos. Como las rondeñas, su estructura musical está formada por las partes:

introducción / paseo / copla / paseo / cierre,

repetiéndose reiteradamente *a piacere*, la subestructura

paseo / copla / paseo.

El paseo, variación o estribillo, en lenguaje musical: *ritornello* u *ostinato*, es de interpretación instrumental, posee carácter modal –modo de mi o *modo frigio*- y su estructura armónica presenta el cuatritono descendente: la menor-sol-fa-mi, esto es, la *cadencia andaluza*. La copla o estructura melódica es de interpretación vocal o instrumental, bien cantada o bien ejecutada por instrumento cantante con acompañamiento instrumental, con seis versos o frases melódicas: *tercios* en lenguaje flamenco. Posee carácter tonal en do mayor: do-fa-do-sol-do-fa, cadenciando en mi y dando paso a la *cadencia andaluza* del paseo. Todo ello en medida ternaria de 3/4 ó 6/8, o sea: un fandango:²⁹ He aquí la organización armónica del canto o copla de la rondeña o malagueña de *El Murciano*:

generación siguiente: Rafael Riqueni, *Enrique de Melchor*, Gerardo Núñez, Juan Manuel Cañizares, Vicente Amigo, José Antonio Rodríguez, *Tomatito* y los pertenecientes a la generación más joven: *Chicuelo*, *Paquete*, *El Niño Josele*.

Hay que afirmar con toda rotundidad, que la última gran revolución operada en el mundo del flamenco fue protagonizada por *Paco de Lucía* en 1981 con *Sólo quiero caminar*. En este disco/espectáculo nos enseñó como iba a ser el flamenco del siglo XXI, veinte años antes. Desde entonces el flamenco es de otra manera.

²⁹ Sobre los fandangos, véanse:

- BERLANGA FERNÁNDEZ, M. A., *Bailes de candil andaluces y “fiesta” de Verdiales. Otra visión de los fandangos.*
- TORRES CORTÉS, N., *La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco “por medio,” hasta los toques mineros del siglo XX.*
- TRANCOSO GONZÁLEZ, J., *El piano flamenco: génesis, recorrido y análisis musicológico.*

Frase musical	Verso cantado	Objetivo armónico
A	(1) Los ojos de mi morena .	(> I)
B	(1) Los ojos de mi morena.	(> IV)
C	(2) Son lo mismo que mis males:	(> I)
D	(3) Grandes como mis fatigas,	(> V)
E	(4) Negros como mis pesares.	(> I)
F	(1) Los ojos de mi morena.	(> Modo de Mi)

No podemos afirmar *erga omnes* que la medida 3/4 ó 6/8 se ejecutase al modo que hoy llamamos *abandolao*: el archiconocido rasgueo *riá-riá-pitá*, por no registrarse este modo de rasguear en la notación pentagramática, pero todas las pistas nos llevan a asegurarlo. Es más, dicho rasgueo, imprimió a la malagueña un carácter tan intrínseco, tan distintivo, que todo cuanto sonaba *riá-riá-pitá* era considerado y mentado como *malagueña*. A ello es de sumar la escasa codificación de la terminología musical popular en el siglo XIX hasta bien entrado el XX. Una codificación pobre y flotante heredada por el flamenco, una codificación que es necesario *interpretar* para no confundirnos.

Dicha organización musical basada en el *modo frigio / cadencia andaluza*, dotó personalidad al flamenco, erigiéndose en una de sus señas de identidad musical: una originalidad en la música de Occidente. Otra seña de identidad es la medida en el llamado *compás mixto*, o *compás de amalgama*. En realidad: una secuencia de distintos compases con carácter unitario que funciona como unidad de medida, con 12 pulsos. Esta codificación métrica no fue precisada hasta 1948,³⁰ por lo que encontramos que el flamenco escrito con anterioridad era medido por los músicos académicos en 3x4 ó 6x8, resultando una medida errónea y conduciendo a abundantes despistes y equivocaciones. Observemos que la acentuación o prosodia juega un papel determinante para establecer la medida. Y claro, si al flamenco le cambiamos de tiempos las acentuaciones, deja de ser flamenco: no suena a flamenco.

Desde finales del siglo XVIII aparecen referidas con abundancia las malagueñas populares como cantes y como bailes. Durante el XIX y primeras décadas del XX no dejamos de encontrar multitud de malagueñas con la misma estructura musical y diversas melodías, compuestas para canto o para algún instrumento *cantante*, con acompañamientos de distintos instrumentos, o bien para formaciones instrumentales, así como para toda suerte de instrumentos solistas, unos polifónicos y otros monódicos. Hasta para cornetín. Hubo malagueñas tocadas al cornetín. Las tocaba el célebre profesor Eulogio Vila, director de una banda de música sevillana:

³⁰ Aunque el guitarrista Juan Parga lo había anotado pentagramáticamente con anterioridad, quien primero escribió sobre el *compás de amalgama* en el flamenco fue Eloy Muñoz Martí, en su artículo *¡Ay!... ¡Ay! Lernia, le, le...*, artículo publicado en el diario *Pueblo*, de Madrid, el dos de octubre de 1948 (GARCÍA MATOS, M., *Acerca del ritmo de la “seguriya,”* en: *Sobre el flamenco. Estudios y notas*, pp. 115-124).

Música en la Plaza Nueva. (...) 5º Pout-Purrí de aires nacionales, tocando la soleá y malagueñas el distinguido profesor D. Eulogio Vila (La Andalucía, 30 de agosto de 1866).

Salón de Oriente. Esta noche con motivo de ser el día del fundador de los bailes en este local, tendrá lugar uno al que concurrirá la sociedad coral titulada Flor Sevillana. El Sr. Vila tocará en el cornetín Las Malagueñas (El Porvenir, 29 de septiembre de 1867).

Teatro del Duque. Las Malagueñas por el profesor de Cornetín Sr. Vila (La Andalucía, 14 de noviembre de 1867).³¹

Habría que escucharlas. Habría que escuchar como sonarían... Las ediciones musicales, la literatura, la prensa, los programas de conciertos están llenos de malagueñas no sólo en la península, también en Canarias y en la América hispana. El género *malagueñas* presenta desde finales del XVIII una riqueza difícil de comprender ahora, con aquellos medios e *in illo tempore*. La notación pentagramática de malagueña más antigua de la que poseemos referencia fue publicada sobre 1815 por el músico Narciso Paz, en su *Deuxième Collection de Aires Espagnoles*.



Tarjeta postal. Colección Archivo Díaz de Escovar.
Museo de Artes y Costumbres Populares.
Fundación UNICAJA. Málaga.

³¹ ORTIZ NUEVO, J. L., *¿Se sabe algo?*, pp.229-230.

Las malagueñas de Charles Davillier.

El barón Charles Davillier escribió en su *Voyage*:

El ritmo de las malagueñas es un poco extraño, rudo si se quiere, pero no tiene absolutamente nada de vulgar ni de frívolo. Lo mismo puede decirse de las cañas, carceleras, playeras, rondeñas y otros cantos populares de Andalucía, sobre los que ya volveremos a tratar. Lo mismo que todos estos aires, las malagueñas tienen sin duda un origen moro, y son, sin haber sufrido alteración alguna, las mismas melodías que cantaban, acompañándose del laúd, los súbditos de Ibn-al-Kamar y de Boabdil. Probablemente, las palabras mismas no son más que la traducción de antiguos romances moriscos.

He aquí una malagueña, la más popular, la más clásica y que, sin embargo, no ha sido publicada nunca, que nosotros sepamos, en ninguna parte:

ADIOS, MALAGA LA BELLA

INTRODUCTION.

Andante.

CHANT. A-dios Ma-la-ga la bel-la A-dios

Dolce.

PIANO.

Ma-la-ga que si, tier-ra don-de yo

na-ci; pa-ra to-dos fuis-tes ma-dre,

Y madras-tra pa-ra mi

ff *ENC.*

A- dios Ma- la- ga la bel- la A- dios Ma- la- ga la
 bel- la!
 ¡Adiós, Málaga la bella;
 adiós, Málaga que sí!
 Tierra donde yo nací,
 para todos fuiste madre
 y madrastra para mí.
 ¡Adiós Málaga la bella!
 ¡Adiós Málaga la bella!
 de cuatro versos cada

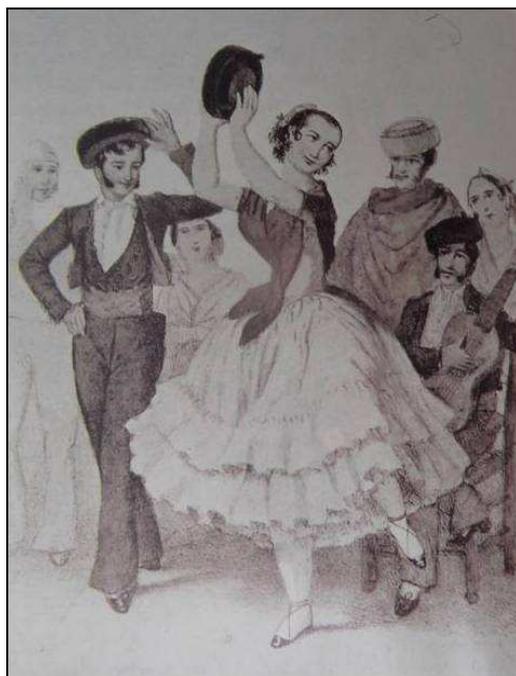
(Debemos A la cortesía de Mme. Aline Hennon el acompañamiento para piano de esta malagueña).

¡Adiós, Málaga la bella:
 Adiós, Málaga que sí!
 Tierra donde yo nací,
 para todos fuiste madre
 y madrastra para mí.
 ¡Adiós Málaga la bella!
 ¡Adiós Málaga la bella!

Las malagueñas se componen generalmente de coplas de cuatro versos cada una; el primero y el último se repiten dos veces. El asunto no es siempre tan melancólico, pero casi siempre es sentimental:

Echame, niña bonita,
 lágrimas en tu pañuelo,
 y las llevaré a Granada
 que las engarce un platero.

Son tus labios dos cortinas
 de terciopelo carmesí;
 entre cortina y cortina
 estoy esperando el sí.



Una joven malagueña se dirige a su amado:

Cuando abrí sin precaución
tu carta, dueño querido,
se cayó tu corazón,
mas en mi pecho ha caído.

En él yo le he dado abrigo,
pero no cabiendo dos
el mío te mando yo
y el tuyo queda conmigo.

Otra malagueña inspiradísima:

Voy a la fuente y bebo;
no la aminoro,
que aumenta su corriente
con lo que lloro.
(pp. 314-317).



Las malagueñas de Eduardo Ocón.

Según hemos repetido, el músico malagueño Eduardo Ocón publicó en 1874 una recopilación de aires populares andaluces titulada *Cantos Españoles*, un *cancionero* que había ido anotando entre 1854 y 1867. Como músico de oído fino, como musicólogo sesudo y como experto en la interpretación a la guitarra, explicó la técnica guitarrística del rasgueado en la glosa que hizo del fandango.

El rasgueado es una técnica interpretativa secularmente usada por los guitarristas populares, no por los académicos. Y los guitarristas populares no escribían sus músicas ni redactaban métodos, por lo que estas explicaciones de Ocón constituyen toda una novedad en la literatura musical de carácter general.



Archivo Díaz de Escovar.

Sólo conocemos una anterior. Se encuentra en: *Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por sí solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema por Matías de Jorge Rubio*, obra publicada en Madrid, en el año 1860. Está en una especie de apéndice que añade bajo el epígrafe: *Método práctico para aprender por el nuevo sistema de cifra el Rasgueo de la guitarra y su correspondiente explicación. Contiene Jota y Fandango en rasgueo sencillo y doble, Rondeña, Seguidillas y Mollares de Sevilla, por M. J. Rubio.*

Con anterioridad, Fernando Ferandiere lo había mentado de forma despectiva en su *Arte de tocar la guitarra española por música*:

A R T E
DE TOCAR LA GUITARRA
ESPAÑOLA

P O R M Ú S I C A ,

COMPUESTO Y ORDENADO

POR D. FERNANDO FERANDIERE,
Profesor de Música en esta Corte.



CON LICENCIA.

En Madrid , en la Imprenta de PANTALEON AZNAR,
Carrera de S. Gerónimo , donde se hallará.
Año de 1799.

Se tocará este instrumento con las dos manos, la izquierda puesta en disposición que esté suelta y libre para correr hasta el último traste: la derecha estará con alguna sujeción casi arrimada a la boca, porque ahí es donde se saca un tono dulce y agradable, y no junto al puente, que es donde comúnmente se rasguea, y se toca á lo Barbero (p. 4).³²

Con posterioridad, en 1902, Rafael Marín daría en su *Método de Guitarra. Flamenco* todo un tratado sobre las distintas formas de rasguear en la guitarra flamenca (pp. 74-79).

³² Sobre la curiosa afición a la guitarra de los barberos españoles y su tratamiento en la literatura hemos publicado:

- RIOJA, E., *Los barberos españoles y la guitarra*, en: www.guitarra.artelinkado.com.
- RIOJA, E., *Los barberos españoles y la guitarra*, en: *Candil. Revista de Flamenco*, nº 150, pp. 5561-5570.

Método de Guitarra
FLAMENCO
 POR MÚSICA Y CIFRA

INDICE

1. Prólogo
2. Explicaciones de la guitarra
3. Desde que es música, hasta descubrir este método
4. Lecciones fáciles, de música práctica
5. Ejercicios varios
6. Flamenco muy sencillo
7. Flamenco más difícil
8. Historieta sobre el flamenco
9. Acompañamientos de todos los cantos flamencos
10. Acompañamientos de varios bailes de patillos.

Explications en Français.

DEPOSITADO

COMPUESTO por **Rafael Marín**

Único publicado de aires andaluces

PRECIO... 25 Ptas.

Admir: de esta obra, D. DIONISIO NAVAREZ
 Morefin, 7. Madrid

Es propiedad

He aquí las explicaciones de Eduardo Ocón sobre el rasgueado:

FANDANGO.

Bajo la denominación de Fandango están comprendidas la Malagueña, la Rondeña, las Granadinas y las Murcianas, no diferenciándose entre sí más que en el tono y alguna variante en los acordes. Además de ser un canto popular español, es uno de los bailes más antiguos y aún se usa en nuestros días, especialmente en los barrios y campos. Los instrumentos que se emplean son: la guitarra, castañetas, triángulo, platillos pequeños y algunas veces el violín. Este baile se ejecuta generalmente por una pareja compuesta de personas de distinto sexo.

Dos maneras se conocen en España de pulsar la guitarra: la una se llama *punteado*, que es la conocida y usada en todas partes; la otra *rasgueado*, y la creo peculiar de este país. Llámase *rasguear* á la acción de pulsar el instrumento en esta forma y *puntear* á la de hacerlo en la primera.

Manera de rasguear en la guitarra, aplicada al Fandango.

El primer acorde de cada tiempo del compás se ejecuta con las uñas de cuatro dedos (no contando el pulgar) que se hacen pasar con rapidez sobre todas las cuerdas, en dirección de arriba abajo, empezando por el meñique y concluyendo con el índice, ayudados por la muñeca y el antebrazo. El pulgar se emplea también á veces en este acorde, hiriendo solamente el bordon con la yema. El segundo acorde de cada tiempo se ejecuta con la yema del dedo índice, que generalmente sólo toca las primeras cuerdas en su movimiento de abajo arriba. Aunque hay varios modos de rasguear, éste es el más común, y conociéndolo puede formarse una idea aproximada de los demás.

In den Namen Fandango werden die Malagueña, Rondeña, Granadinas und Murcianas einbegriffen, die sich nur durch die Tonart und durch eine kleine Variante in den Accorden von einander unterscheiden. Der Fandango ist spanisches Volkslied und zugleich einer der ältesten Tänze, der von dem Volke, besonders in den Vorstädten und auf dem Lande noch jetzt häufig aufgeführt wird. Die dabei angewandten Instrumente sind: Guitarre, Castagnetten,* kleine Cymbeln, Triangel und zuweilen die Violine. Gewöhnlich wird er nur von einem Paar getanzt.

Man kennt in Spanien zwei Arten des Gitarrenspiels: die *punktirte* (*puntear la guitarra*) die überall bekannt und gebräuchlich, und eine in besonderer Weise *harpegiende* (*rasguear la guitarra*), die uns eine Eigenthümlichkeit dieses Landes zu sein scheint.

Die letztere, beim Fandango angewandte Art wird folgendermassen ausgeführt:

Der erste von je zwei Accorden jedes Tacttheiles wird mit den Nägeln der vier Finger, ohne Benutzung des Daumens, angeschlagen, indem man jene mit etwas eingebogener Hand der Reihe nach, also vom kleinen bis zum Zeigefinger, schnell von oben nach unten über alle Saiten fahren lässt, eine Bewegung, die um dem Schwünge der Hand mehr Kraft zu geben, durch gleichzeitiges Senken und Heben des Unterarms unterstützt wird. Manchmal gebraucht man auch den Daumen, der aber nur die unterste Bass-(E-) Saite mit dem weichen Theile der Fingerspitze anschlägt. Der zweite Accord des Tacttheiles wird beim Aufwärtsbewegen der Hand mit der weichen Spitze des Zeigefingers, gewöhnlich nur durch Berührung der drei oder vier ersten Saiten angeschlagen. Dieser gebräuchlichsten Weise, das Harpegiiren beim Fandango auszuführen, sind alle übrigen mehr oder weniger verwandt.

FANDANGO (rasgueado.)

Forma melódica moderna. | Neuere Form der Melodie.

Allegretto. $\text{♩} = 152. \text{♩}$

Canto.

Guitarra.

* También se conoce este instrumento con los nombres de castañuelas ó palillos.

* Die Castagnetten werden im Spanischen auch Castañuelas oder Palillos genannt.

La malagueña y el torero.

En su libro *Viaje por España*, Teóphile Gautier describe de esta manera tan espectacular la coreografía de *La malagueña y el torero*, baile que vio interpretar en un teatro de Málaga, en 1840:

La “malagueña,” danza local de Málaga, es realmente de una poesía encantadora. El caballero aparece primeramente con el sombrero echado sobre los ojos, embozado con su capa roja, como un hidalgo que se paseara en busca de aventuras. La dama entra tocada con su mantilla, el abanico en la mano, con el aspecto de una mujer que va a dar un paseo por la Alameda. El galán intenta ver la cara de aquella misteriosa sirena; pero la coqueta manobra tan bien con su abanico, lo abre y lo cierra tan a tiempo, lo vuelve y lo revuelve con tal agilidad a la altura de su rostro, que el galán, descorazonado, retrocede unos pasos y recurre a otra estratagema.



Hace sonar las castañuelas por debajo de su capa. Al ruido que producen, la dama presta atención, se sonríe, sus senos palpitan, marca el compás a pesar suyo con la punta del piecicito; arroja el abanico, la mantilla, y aparece en traje de bailarina, deslumbrante de lentejuelas y de oropeles, una rosa en el pelo y una gran peineta de concha en la cabeza. El caballero se deshace de su antifaz y de su capa, y los dos ejecutan un baile de una deliciosa originalidad.

LA MALAGUEÑA Y EL TORERO

BAILE ESPAÑOL. Propiedad.

ARRUJADO PARA PIANO
Por E. G. NAVAS.

Moderato.

INTROD.

Sociedad anónima CASA DOTESIO.
Tous droits réservés et de reproduction interdits. MADRID - BILBAO.

En 1879 la malagueña continuaba en apogeo y se continuaba relacionando con la rondeña. Muestra de ello es la edición en ese año de *La malagueñita en Ronda. Preciosísima malagueña para piano*, por José Pinilla y Pascual.

TEATRO S. FERNANDO.

FUNCION

para hoy Domingo 17 de Mayo de 1868.

30 de abono.—Turno par.

Última y definitiva representacion en que tomará parte la célebre artista

SIGNORA ELISA VILLAR DE VOLPINI.

La Empresa con objeto de igualar las representaciones que disfrutaban ambos turnos de Sres. abonados, ha rogado á la Sra. VILLAR DE VOLPINI, que tomase parte en la funcion de este dia: dicha artista ha accedido galantemente á la invitacion de la Empresa, tanto por complacer á esta, cuanto por despedirse del culto público Sevillano de quien tantas pruebas de simpatias tiene recibidas y á quien le debe la brillante acogida que le han dispensado durante su permanencia en esta poblacion.

ORDEN DEL ESPECTACULO.

Se pondrá en escena la ópera en cinco actos, del maestro Verdi:

UN BALLO IN MASCHERA.

REPARTO.

Amelia, Sra. Mayo.—Oscar, (paje), Sra. VOLPINI.—Ulrica, Sra. Bazon.—Ricardo, Sr. Buitrago.—Renato, Sr. Boccollini.—Samuel, Sr. Restural.—Tom, Sr. Mosca.—Silvano, Sr. Serrajerria.—Maestro, Sr. Agostini.—Un criado, Sr. Molina.

Oficiales, marineros, mugeres de pueblo, guardias y banda militar.

Terminada la ópera la Sra. Villar cantará

LAS MALAGUEÑAS.

A las 8 y media en punto.

NOTAS. Para principio de la semana entrante, se dispone el debut de la primera cantante Absenta Signora VITALI los pormenores se darán á su debido tiempo.

Tambien se dispone para la semana proxima el estreno de la magnífica ópera de gran espectáculo NUEVA en este Teatro, titulada

ROBERTO EL DIABLO.

La Contaduría está abierta en el sitio y horas de costumbre.

No se venderá ninguna localidad sin su correspondiente entrada, y una vez vendida no se admitirá su devolución.

Imp. de Las Novelas.

Las malagueñas flamencas.

La confusión terminológica antes mentada salpicó al mismísimo *Juan Breva*, quien era calificado en vida por la prensa como *el rey de la malagueña*. En sus grabaciones discográficas aparecen como *malagueñas* lo que hoy sustantivamos como *bandolás* y como *cantes de Juan Breva*. Como *malagueñas* fueron conocidos también los *verdiales*, los *cantes de los jabegotes*, la *jabera* y el espeso *corpus* formado por los *fandangos abandolaos*, además de la *rondeña* según queda expuesto. *Malagueña* se entendía con doble sentido: en sentido locativo: como *natural de Málaga*, y en sentido genérico: como género de cantos y bailes populares primero, y de cantos flamencos después. Quien primero lo usaría con este sentido genérico fue Serafín Estébanez Calderón al mentar en *Asamblea General: la Malagueña por el estilo de la Jabera*, una cantaora célebre.



Juan Breva por Eugenio Chicano.
Museo del Flamenco. Peña Juan Breva. Málaga

El carácter virtuosístico que posee el acompañamiento de las malagueñas flamencas, carácter vigente en la actualidad, debió ir configurándose durante las dos últimas décadas del siglo XIX, tras crear el cantaor Juan de los Reyes Osuna: El Canario su malagueña y con ella el nuevo concepto malagueñístico que ejerció de modelo para el fastuoso repertorio de malagueñas flamencas que conocemos y disfrutamos hoy.

Clasificación y estructuración de los cantes de Málaga.

1.- Vernáculos.- 1.a.- Fandangos.

1.a.1- Verdiales.

1.a.2- Bandolás.

- Cantes de Juan Brea.
- Rondeñas.
- Cantes de Lucena.
- Cantes de Cabra.
- Cantes de Almería.
- Cante de los jabegotes.

1.b.- Derivados de los fandangos.

1.b.1.- Jabras

1.b.2- Malagueñas.

- * El Caribe.
- * Maestro Ojana.
- * Baldomero Pacheco.
- * Juan de los Reyes: El Canario.
- * Juan Trujillo: El Perote.
- * La Chirrina..
- * María Rodríguez: La Chirlanga.
- * Antonio Grau: Rojo el Alpargatero.
- * Trinidad Navarro: La Trini.
 - * Enrique el Mellizo.
 - * Antonio Chacón.
 - * Francisco Lema: Fosforito.
 - * Fernando el de Triana.
 - * José Beltrán: Niño de Vélez.
 - * Diego el Perote.
 - * El Chato de las Ventas.
 - * Juanito Varea.

2.- No vernáculos.

- * Cantes del Piyayo.
- * Cantes de El Cojo de Málaga.
- * Fandango de Macandé.
- * Soleá de Rafael el Moreno.
- * Tangos de La Repompa.

Fuente: *Málaga en el cante*, José Luque Navajas, Ediciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1965, p. 65.

El tratadista José Luque Navajas traza en su libro *Málaga en el cante* una doble línea en la génesis de las malagueñas flamencas, una línea evolutiva en lo musical y una línea *de tracto sucesivo* en lo histórico, líneas que partirían de los verdiales y generarían los cantes abandolaos, para finalizar en las malagueñas flamencas:

El proceso evolutivo que partiendo de los verdiales va jalonando de cantes abandolaos toda su trayectoria, culmina en la espléndida realidad de “la malagueña,” fruto maduro del árbol genealógico de los cantes vernáculos que tratamos (p. 67).

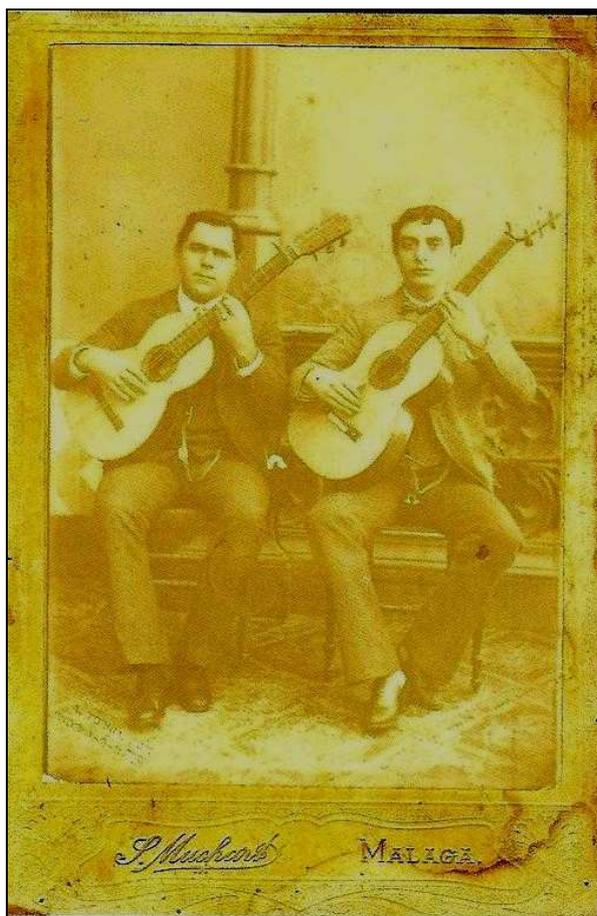
Es *proceso evolutivo* de los cantes de Málaga a partir del fandango verdial y expuesto por Luque Navajas, se cuaja en la espléndida malagueña de El Canario: Juan de los Reyes Osuna, cantaor nacido en Álora (Málaga) en 1850 y asesinado en la madrugada del 12 al 13 de agosto de 1885 en Sevilla, a las puertas de un café cantante de verano que instaló Manuel Ojeda: El Burrero a la salida del Puente de Triana. El Canario se encontraba en la cima de su fama y con su malagueña había conquistado las preferencias del público de Sevilla.



Trinidad Navarro Carrillo: La Trini,
autora de tres estilos de malagueñas.
Archivo Manuel Bohórquez.

A partir de entonces la malagueña flamenca adquiere un auge espectacular, cultivándose y erigiéndose en cante de obligada interpretación en cualquier actuación flamenca. Fue impresa en multitud de grabaciones fonográficas y discográficas y fueron creadas las numerosas formas que vemos en el esquema de Luque Navajas, número que varía según unos y otros estudiosos del tema.

Su acompañamiento guitarrístico debió gestarse a simultáneo, por tocaores virtuosos a partir de dos impulsos determinantes dados a la guitarra flamenca. Uno sería el que diera el virtuoso guitarrista Francisco Díaz Fernández: Paco el de Lucena (1859-1898) quien dio conciertos sofisticados en la sala Erard y en el teatro Roscoff, de París y quien acompañó a los cantaores más prestigiosos de entonces.



Juan Brea y Paco Lucena.
Museo de Flamenco. Peña Juan Brea. Málaga.

El otro impulso sería protagonizado por el compositor y concertista Julián Arcas, autor de abundantes obras flamencas para guitarra solista, de las que destacamos su célebre *Rondeña*, obra interpretada por primera vez el cuatro de mayo de 1854 en el Salón de las Postas Peninsulares, de Madrid, bajo el título *Fandango y rondeña*. Por mor de la confusión terminológica mentada, su *Rondeña* puede considerarse una malagueña.



Julián Arcas.

La genialidad guitarrística de Julián Arcas y el éxito internacional que obtuvo causaron que las generaciones siguientes asumieran y desarrollaran su espíritu *popularista*, creando un grueso *corpus* de obras inspiradas y fundamentadas en aires populares, entre ellos y como emblemáticos los géneros flamencos.³³ A la vez, los tocaores adoptaban frases y fragmentos de aquellas piezas y las incorporaban a sus toques. Tal fue así que el maestro de bailes José Otero escribió en su *Tratado de bailes* (1912):

Los tocaores actuales, cuando ejecutan alguna composición en la guitarra, para que los escuchen, dicen: Seguidillas gitanas de Arcas; Malagueñas, javeras o granadinas de Arcas, y casi todos los toques y falsetas flamencas llevan el sello de Arcas.³⁴



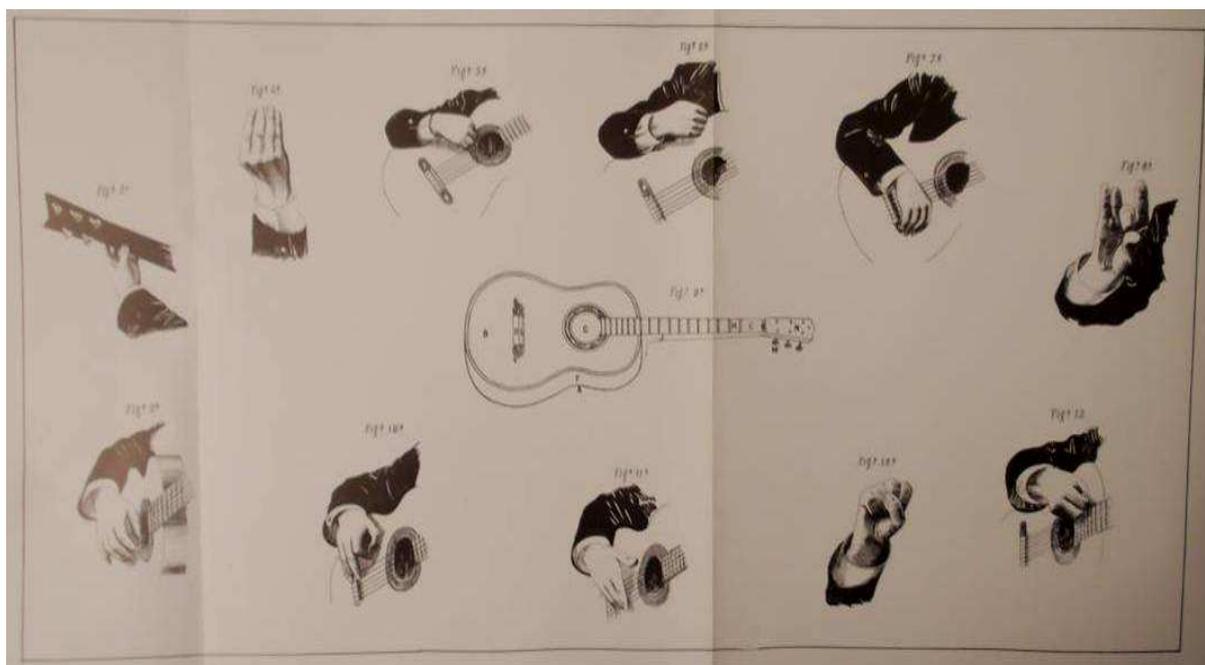
José Otero: El Maestro Otero.

³³ RIOJA, E. y SUÁREZ-PAJARES, J., *La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín*, en: *Historia del Flamenco*, op. cit., vol. II, pp. 173-195.

³⁴ OTERO, J., *Tratado de bailes. De sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*, pp. 153-154.

Fue un fenómeno de *préstamos* mutuos entre concertistas clásicos o académicos y tocares flamencos que se desarrolló con toda naturalidad a lo largo de la segunda mitad del XIX, en el que bien pudo ejercer como modelo la rondeña o malagueña de El Murciano.

Poco nos ayudan las grabaciones fonográficas y discográficas de finales de XIX y principios del XX para datar este fenómeno de grandiosidad guitarrística operado en el toque por malagueñas. Por unas razones y por otras, los toques registrados son tan elementales y defectuosos que nos obligan a concluir que no era sí como se tocaba, que en los teatros y en los espacios escénicos flamencos se tocaba de otra manera. Tenemos que acudir de nuevo al *Método de Guitarra. Flamenco* de Rafael Marín para acreditar que este fenómeno se había producido con anterioridad a 1902, su año de edición.



Figuras para el capítulo del rasgueado. *Método de Guitarra. Flamenco*. Rafael Marín.

Éstas son las malagueñas de Rafael Marín:

Malagueñas

RAFAEL MARIN.
Pr: 2 Ptas.

Propiedad.

Andantino.

GUITARRA.

RAS. Gol. Gr. Gol. Gr.

The first system of guitar notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The upper staff begins with a 'RAS.' (rasgueado) instruction, followed by 'Gol. Gr.' (golpeado/grasado) markings. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with various note values and rests.

Gol. Gr. Gol. S-B Gol. S-B Gol. Gr.

The second system continues the piece. It features a variety of techniques indicated by 'Gol.' (golpeado), 'Gr.' (grasado), and 'S-B' (sordina/batida) markings. The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines in both staves.

Gol. S-B Gol. S-B Gol. Gr. Gol. S-B Gol. S-B

The third system continues with intricate guitar techniques. The 'S-B' markings are prominent, indicating sections with a muted or percussive sound. The notation is dense with notes and rests, capturing the characteristic feel of Malagueñas.

Gol. Gr. Gol. S-B Gol. S-B

The fourth system concludes the piece on this page. It maintains the complex rhythmic and melodic structure established in the previous systems, ending with a final 'Gol. S-B' marking.

R. M. I.

Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. S-B Gol. Gr. *Fin.*

PASEO

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a quarter rest, followed by eighth notes, and then a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature, starting with a quarter rest and followed by eighth notes. Dynamic markings include a forte 'f' and the instruction 'RAS.' at the end of the system.

The second system continues with two staves. The upper staff features eighth notes with fingering numbers 6 and 7. The lower staff has eighth notes with fingering numbers 7 and 8. A bracket labeled 'M-C-5' spans across both staves. The system concludes with a double bar line.

The third system features two staves with complex rhythmic patterns. The upper staff has eighth notes with fingering numbers 6 and 7. The lower staff contains a sequence of eighth notes with fingering numbers 8, 10, 7, 5, and 7. The system ends with a double bar line.

The fourth system consists of two staves. The upper staff begins with a double bar line and the instruction 'RAS-PAS.', followed by eighth notes with a triplet. The lower staff starts with a double bar line and 'RAS-PAS.', followed by eighth notes. A bracket labeled 'M-C-5' spans across the system.

The fifth system continues with two staves. The upper staff has eighth notes with fingering numbers 7, 5, 4, 2, 3, 5, and 7. The lower staff has eighth notes with fingering numbers 5, 2, 2, 2, 3, 5, and 7. The system concludes with a double bar line.

R. M. L.

4

109

COPLA de mano izquierda sola.

PASEO.

R. M. 1.

M-C-5

PASEO. *ff*

M-C-5

C-3

C-1

C-3

C-1

M-C-5

C-5

M-C-5

C-5

RAS.

RAS.

H. M. I.

Es de destacar que Rafael Marín poseía una formación musical académica sólida habiendo sido discípulo de Francisco Tárrega y de Paco Lucena, más una experiencia docente amplia.³⁵ Ambas circunstancias se evidencian en su *Método*.



Rafael Marín.

Glinka y *El Murciano*.

El conocimiento y el prestigio de *El Murciano* y de su pieza no nos habría llegado de no ser por las obras de dos músicos académicos y acreditados: José Inzenga y Mariano Vázquez, pero hemos visto que en su vida intervino otro músico cualificado: Mijail Ivanovich Glinka. Recordemos que Vázquez había advertido que *el célebre compositor ruso Glinka pasó una larga temporada en Granada, y su principal ocupación era estarse horas enteras oyendo á nuestro Rodríguez Murciano improvisar variaciones sobre la Rondeña, el Fandango, la Jota aragonesa & &. Algunas veces empezaba acompañándole con el piano, pues Glinka por su parte también era excelente como improvisador, pero poco á poco sus dedos dejaban de herir las teclas y como magnetizado se volvía hacia su compañero, quedando como extasiado oyendo la guitarra.*

³⁵ Sobre la biografía de Rafael Marín véase el *Estudio Introductorio* que redactamos para la edición facsímil de su *Método* y el capítulo que con su nombre escribimos en el tercer volumen de la obra *Historia del Flamenco*, pp. 83-89.



Mijail Ivanovich Glinka.

La amistad de *El Murciano* con Mijail Glinka fue corroborada por el mismo compositor ruso, quien en 1845 escribía en su cuaderno de notas respecto a su estancia granadina:

El segundo o tercer día, él (Don Santiago, amigo de Glinka)³⁶ me presentó al mejor guitarrista de Granada que se llamaba Murciano. Este Murciano era una persona analfabeta que vendía vino en su propia taberna. Tocaba divinamente, con gracia y de un modo muy atinado. Unas variaciones sobre una canción nacional de allá: el Fandango, compuestas por él y anotadas por su hijo, mostraban todo su talento (Los papeles españoles de Glinka. 1847, p. 35).

Volvamos sobre la confusión terminológica. Glinka dice *fandango*, no *rondeña* ni *malagueña*. Está claro que aún no estaban definidos ni codificados los términos. Glinka como músico que era, seguro que no habría confundido obras distintas. Pocas páginas después continúan las *confesiones* de Glinka:

En una ocasión, me encontré con una bonita gitana y le pregunté si sabía cantar y bailar; me contestó que sí y la invité esa tarde a mi casa con sus amigos. Murciano los dirigía y tocaba la guitarra. Bailaron dos gitanas jóvenes y un viejo gitano, tan moreno que parecía africano; él bailaba muy bien pero demasiado obscenamente. Yo mismo intenté aprender a bailar con Pello, bailaror de allí; las piernas me obedecían pero no pude llegar a tocar las castañuelas (p. 36).

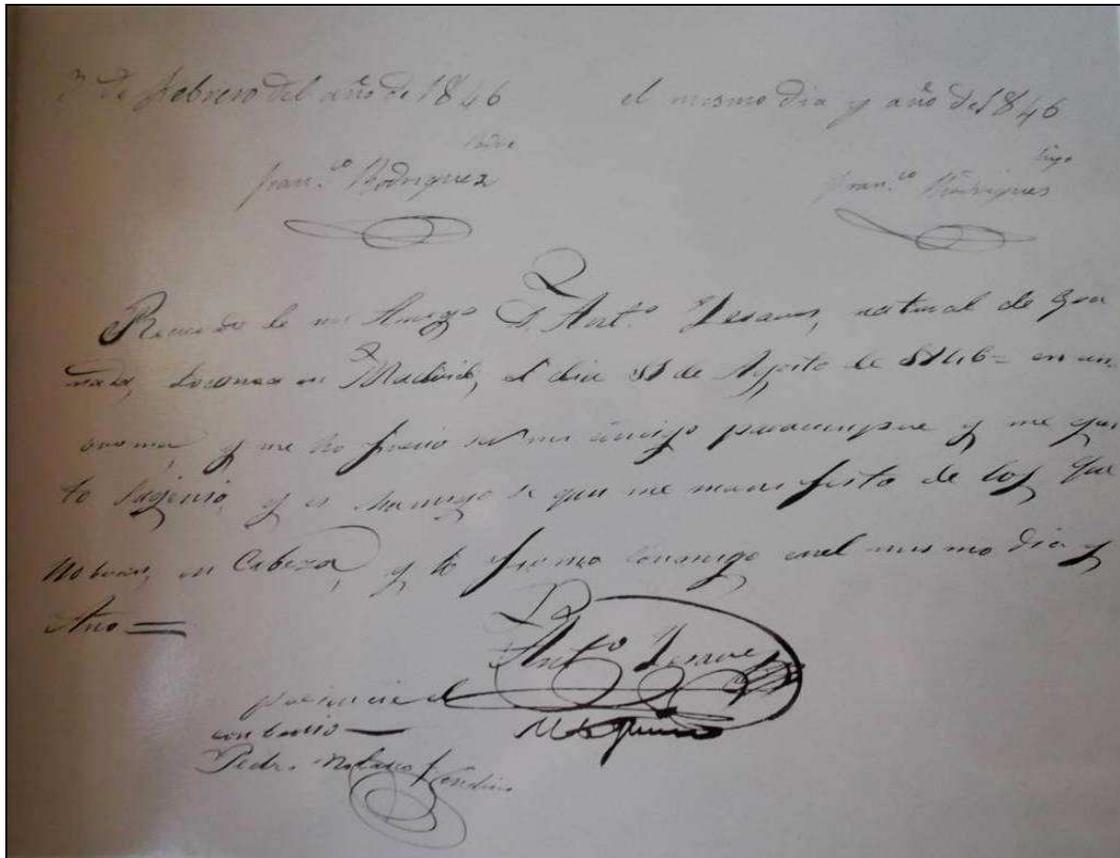
Mas no quedan ahí los testimonios de su amistad con *El Murciano*. Con fecha 1/13 de diciembre de 1845 escribe Glinka a su hermano:

Tengo la intención (si Dios quiere, como siempre dicen los buenos españoles) de permanecer aquí hasta mediados de abril, para ver la primavera en todo su esplendor.

³⁶ El paréntesis es nuestro.

Para mis estudios (que presentan muchas dificultades y no avanzan más que a paso de tortuga) he encontrado a un guitarrista (un hombre del pueblo) con un talento maravilloso que se llama el Murciano (p. 122).

Otra prueba de la amistad que trabase Glinka con *El Murciano*, es el autógrafo que plasma Francisco Rodríguez junto al de su hijo, en el referido cuaderno de notas del compositor, con fecha tres de febrero de 1846 (p. 69).³⁷



De la lectura de las noticias sobre la vida de *El Murciano*, podemos deducir que Francisco Rodríguez detentó una actitud decididamente romántica, abandonando sus estudios para entregarse a su afición: la guitarra, y que renunció a una vida económicamente más desahogada quizás, para *vender vino en su taberna albaicinerá*. Que declinó estudiar académicamente la música, para conservar *toda su vida una fantasía independiente tan llena de fuego e inspiración natural*, que si bien favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla enfrenaba, en cambio es de lamentar que toda esta inspiración continuamente se perdía en los espacios. Una actitud netamente flamenca, paradigmática.

Si estrujamos el sentido de estos retratos, obtenemos el zumo de un virtuosismo guitarrístico y de un singular sentido de la interpretación de los aires populares por *El Murciano*. Que bajo esta actitud romántica, se fue elaborando un sentido del arte flamenco o muy próximo a él, que hasta entonces no existía. *Que bajo su dirección se hizo construir una guitarra de 7 órdenes*, que hasta se permitía dirigir y tocar la guitarra a una zambra de gitanos, que los más renombrados "cantaos" de toda la Andalucía

³⁷ Es de destacar que ambas dedicatorias están realizadas por la misma mano con idéntica caligrafía, lo que nos lleva a acreditar que *El Murciano* era analfabeto realmente.

proclamaban unánimemente que la manera de acompañar de "El Murciano" no tenía semejante, por la riqueza y novedad de los ritmos, y el sorprendente encadenamiento de acordes. Todo ello logró que se fijasen en él y proclamaran su maestría, músicos del porte de Glinka, Inzenga y Vázquez. Un virtuosismo y un sentido de la interpretación que bien apuntaban a la entonces novísima y vanguardista estética musical flamenca.

Evidencia de su virtuosismo interpretativo es el siguiente acontecimiento que narra Domingo Prat en su *Diccionario de Guitarristas* (pp. 221-222), acontecimiento que por lo hiperbólico de la situación que pinta, nos mueve al asombro y a la hilaridad. No tenemos más que situarnos idealmente en la escena para reírnos a carcajadas:

El semanario artístico "La Gaceta Musical Barcelonesa" en su nº 38 (17-XI-1861) con el título "Influencia de la música en los seres animados," firmado por el Vizconde de Pontecoulant, publica este interesantísimo párrafo, refiriéndose al "Murciano." Dice así: "Un abate que tocaba muy bien la gaita, y era sumamente aficionado a aquel instrumento, un día que oyó al célebre Rodríguez (español), tocar la guitarra, experimentó tan vivo placer, que cayó como sofocado, sin poder andar ni respirar; en fin, se le sacó fuera del salón, y estuvo durante tres días en el mismo estado, asegurando que hubiera muerto si hubiese estado más tiempo bajo la influencia del sonido de aquel instrumento.

Otro de los asuntos a destacar es la dificultad que acusaba Glinka para transcribir las interpretaciones de *El Murciano*, dificultad que llevada al paroxismo, puede que haya creado uno de los mitos más extendidos en el mundo del flamenco, donde se niega la posibilidad de escribir esta música mediante el uso del solfeo o notación pentagramática, como se dice ahora. *Er flamenco no cabe en er papé* afirmado con petulancia y enarbolado con soberbia, es un tópico muy extendido entre los aficionados al flamenco.



P. Villamil, 1847.

Mas repasemos las notas y las cartas de Glinka y encontraremos que las mismas dificultades que confiesa poseer para anotar los toques de *El Murciano*, las repite numerosas veces para recoger en sus escritos cualquier otro tema popular español. Sírvanos como ejemplo este párrafo de la carta dirigida a su hermano, con fecha del 17/29 de enero de 1846:

Estudio con aplicación la música española. Aquí se baila y canta más que en otras ciudades españolas. La melodía y baile que predomina en Granada es el fandango. Comienzan las guitarras y después, casi cada uno de los presentes, por turno, canta su copla mientras una o dos parejas bailan con castañuelas. Esta música y baile son tan originales que hasta ahora no he podido captar la melodía porque cada uno canta a su manera. Para llegar a comprenderla me da clases, tres veces a la semana (por 10 francos al mes) el primer maestro de baile, con él trabajo manos y piés. Podrá parecerle extraño, pero aquí música y baile son inseparables. Los estudios que realicé en mi juventud sobre la música popular rusa me llevaron a componer "Una vida por el Zar" y "Rusián." Espero que ahora mis estudios no sean en vano (p. 126).

No es de extrañar en absoluto, que un músico de formación académica y familiarizado con los aires populares rusos, tan distintos a los españoles, encontrase dificultades para *captar la melodía* de nuestros temas folclóricos. Afirmar que *er flamenco no cabe en er papé* basándose en los argumentos de Glinka es un tremendo error. Desde 1874 cuando Eduardo Ocón publicó sus *Cantos españoles* con las transcripciones más antiguas que conocemos de cantes flamencos, hasta hoy, el flamenco ha sido y es escrito en solfeo o notación pentagramática innumerables veces, siempre con las particularidades aproximativas y por lo tanto limitativas, que ofrece toda notación solfeística o pentagramática de cualquier música popular.³⁸

De la lectura de la abundante correspondencia dirigida por Glinka a su madre y a su hermano, se deduce gran interés del músico por prolongar su estancia en Granada, interés que disimula con unos y otros achaques para justificar las continuas peticiones de envío de fondos que hace a su familia. En realidad, Mijail había viajado a España con el propósito de estudiar nuestra música popular, pero conoce y traba relaciones sentimentales en Madrid, con una joven que le acompañaría a Granada. Bien acompañado y bien divertido en numerosísimas juergas que él mismo describe, pasaría una *luna de miel* en Granada que ningunas ganas tenía de finalizar. Ésta es la explicación de algunas actitudes oscuras e inexplicables desde cualquier otro punto de vista.



Saynz, 1845.

³⁸ En el libro *El arte de la escritura musical flamenca (reflexiones en torno a una estética)* de Antonio y de David Hurtado Torres se aborda este asunto.

La rondeña de Felipe Pedrell.

Sobre el fragmento de la rondeña de *El Murciano* que da en su *Cancionero* Felipe Pedrell (vol. II, pp. 257 a 260), escribimos en el capítulo *La guitarra flamenca de concierto: desde los orígenes hasta Rafael Marín* de *Historia del Flamenco* (vol. II, pp. 179-180):

1. En ella, la guitarra es un instrumento de acompañamiento pero con cierto protagonismo en la introducción del canto.
2. Es el mejor ejemplo que conocemos de transcripción del empleo popular de la guitarra con anterioridad a finales del s. XIX.
3. Por las dos razones precedentes, constituye un ejemplo del punto de partida, el referente popular, desde el cual emerge la guitarra solística con repertorio flamenco y también la guitarra propiamente flamenca.

Efectivamente, no sólo es algo conocido por la tradición de los estudios flamencos, sino que se constata en las investigaciones más rigurosas que se emprenden, que la guitarra solística proviene de la guitarra de acompañamiento; no ya los intérpretes, sino el propio repertorio está extraído del repertorio de canto con acompañamiento.

Y muy posiblemente nos quedásemos cortos. Hoy que poseemos la obra en su integridad, no bajo la versión resumida de Pedrell, podemos afirmar que esta *Rondeña* es más un toque a sólo que el acompañamiento de un cante. Se trata de una larga serie de variaciones sobre la cadencia andaluza con una copla cantada casi al final, serie que concluye con otro grupo de variaciones. Es una pieza guitarrística que en realidad manipula el cante, condensándolo sólo en una *copla* final, para concretarlo en una mera ornamentación del toque. En definitiva, anticipándose más de un siglo, *El Murciano* siguió el camino de los tocaores/concertistas actuales, quienes igualmente manipulan el cante para incorporarlos como elemento estético a su concertismo solístico.³⁹

Hechos estos comentarios, abundaremos apuntando que la *Rondeña* de *El Murciano* muestra importantes rasgos de grandiosidad. Que se trata de una malagueña acompasada (3 x 4) y que no hay más que interpretarla a un ritmo muy lento, perdiendo su compás de 3 x 4 cantándola *ad libitum* y *decirla en flamenco*, esto es: incorporándole los rasgos estético-musicales propios del arte flamenco, para que nos resulte una malagueña perfectamente integrable en el repertorio malagueñístico que conocemos hoy.

Este experimento fue desarrollado por el cantaor *Juan Casillas* y el guitarrista Ángel Luis Cañete como ejemplo ilustrativo de la conferencia *La guitarra en los primeros tiempos del cante*, perteneciente al ciclo *Corrientes actuales de la investigación flamenca*, ciclo dirigido por Ángel Álvarez Caballero, conferencia que pronunciamos en el Ateneo de Madrid el 14 de febrero de 1989. La malagueña de *El Murciano* así interpretada resultó una malagueña *tan malagueña* como la de *El Canario*, *La Trini*, Chacón⁴⁰ o Baldomero Pacheco, por ejemplo. A partir de entonces *Juan Casillas* la llevaría en su repertorio como una malagueña más.

³⁹ *Paco de Lucía* fue también pionero en este novedoso concepto de la estética musical flamenca. Óigase su obra *Sólo quiero caminar* de 1981.

⁴⁰ Sobre la vida y la obra del cantaor Antonio Chacón, véanse:

- BLAS VEGA, J., *Don Antonio Chacón*, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco*. Vol II. pp. 409-417.

En cuanto a su técnica apuntaremos que el acompañamiento indicado en la partitura es esencialmente punteado, como se hace hoy para acompañar este género. Y que la escritura de los rasgueos que se indican son acordes arpegiados en el sentido académico, más que propiamente rasgueos. Por lo tanto nos cabe la duda de si realmente *El Murciano* los hacía así: arpegiando en vez de rasgueando, o si se trata de un recurso de notación musical empleado por José Inzenga, ante la imposibilidad de escribir solfeística o pentagramáticamente los rasgueos. Dada la secular tradición del uso del rasgueo en la guitarra popular española, nos inclinamos por esta última posibilidad.

No fue sólo en su *Cancionero* el único medio donde Felipe Pedrell escribiese sobre *El Murciano* y su malagueña. He aquí el artículo que le había dedicado en el número 502 de la revista granadina *La Alhambra*, número correspondiente al 28 de febrero de 1919, artículo donde reproduce la biografía redactada por el maestro Vázquez:

— 89 —

Viejos músicos granadinos (1)

F. Rodríguez (el Murciano)

Algo más he de decir del fragmento de *Malagueña* que aquí presento con su genuino acompañamiento de guitarra, composición del guitarrista popular Francisco Rodríguez Murciano que publicó el maestro Incenga en una titulada *Colección de tres populares para guitarra* (Madrid, J. Castro y Campo, editor) precedida de una *Advertencia* y una *Biografía* del maestro guitarrista, firmada por el maestro D. Mariano Vázquez, que extracto a continuación, porque en realidad de verdad, el guitarrista de que se trata señala una influencia positiva en la carrera del célebre compositor ruso Miguel Glinka, y en el desarrollo futuro de la nacionalización del arte ruso, que tantas afinidades presenta con una buena parte de las modalidades de origen de nuestra melódica popular, hecho que no ha pasado desapercibido a algún crítico moderno, y en primer lugar me complazco en citar al señor Mauricio Touchard, de quien he comentado un escrito suyo en el breve Proemio que figura al comienzo de este tomo.

F. Rodríguez (el Murciano) nació en Granada en el barrio del Albayzín el año 1795. A la edad de cinco años ya llamaba la atención de cuantos le oían tocar un guitarrillo de los llamados *tiples*. Desde entonces mucho más que a la lectura y a la escritura que se le enseñaba en la escuela de primeras letras se dedicaba por completo a su instrumento predilecto. Tanto es así que abandonó la escuela para entregarse a su única afición, la guitarra. No quiso tampoco estudiar la música, conservando así toda

(1) Interesante fragmento del tomo II del *Cancionero musical popular español* (págs. 54 y 55).
Refiérese, al gran guitarrista granadino Rodríguez Murciano, padre del cantante, maestro y compositor D. Francisco, miembro ilustre de la *Cuerda granadina* en la que se le conocía con el pseudónimo de «Mallipieri». El sabio maestro Pedrell ha tratado ya en otra ocasión del famoso guitarrista en un primoroso artículo titulado *Glinka de Granada*, que esta revista publicó el año 1915, n.º 405, y que él incluye en su referido libro (apéndice III, pág. 75 y siguientes). Del estudio de Pedrell resulta una gran verdad, que modestamente he defendido en críticas musicales publicadas en LA ALHAMBRA: «la influencia positiva» de la música andaluza por medio del gran guitarrista granadino, en la moderna música rusa, desde Glinka a los modernos de aquel país.—V.

- BLAS VEGA, J., *Don Antonio Chacón*, en: V.V.A.A., *Huellas del Cante en el siglo XX*, p. 37.
- BLAS VEGA, J., *Vida y cante de don Antonio Chacón. La Edad de Oro del Flamenco (1869-1929)*.
- V.V.A.A., *Don Antonio Chacón, el Papa flamenco. Textos en homenaje a Don Antonio Chacón*.

su vida cierta fantasía, si no salvaje independiente, tan llena de fuego como de vena inagotable siempre viva y fresca. El célebre compositor ruso Glinka pasó una larga temporada en Granada, y uno de sus encantos de viajero era estar horas enteras oyendo a nuestro Rodríguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de *Rondeñas*, *Fandangos*, *Jotas aragonesas*, etc. que anotaba con cuidadosa persistencia el compositor ruso, empeñado, además, en traducir al piano los efectos bellísimos cuanto desconocidos que sacaba Rodríguez Murciano de las seis sencillas cuerdas de su instrumento. El empeño de Glinka, cuando no resultaba imposible, era abandonado prontamente, pues como magnetizado se volvía de repente hacia su compañero quedando como extasiado oyendo la guitarra y admirando los sonos que arrancaba de las cuerdas. Los más renombrados *cantaores* de toda la Andalucía proclamaban unánimemente que la manera de acompañar las canciones bailables el *murciano*, así e apellidaban, no tenía semejante, ni por la riqueza y novedad de los ritmos ni por el sorprendente encadenamiento de los acordes. De carácter modesto, nunca hizo valer su talento singular y siempre tañó en la guitarra para su propio solaz, o por complacer a sus amigos, que muchos le granjeó su buen carácter y fina gracia andaluza. Pero si el no haberse sujetado a los principios de la música favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla enfrenaba, en cambio es de lamentar que se perdiesen aquellos rasgos, quizás, como evaporadas en el espacio; y aún muchas veces al pedirle, por ejemplo, Glinka o algunos amigos del guitarrista que le oían, la repetición de un paso que les había entusiasmado, ni él mismo encontraba manera de repetirlo, resultando en cambio otros muchos tan nuevos y sorprendentes como el primero. Murió en Granada en Julio de 1848. Añade el maestro Vázquez al terminar la biografía de Rodríguez Murciano, que fué el primero que bajo su dirección se hizo construir una guitarra de siete órdenes, la cual empleaba especialmente para tocar una gran *Rondeña* en mi menor...

FELIPE PEDRELL.

Como expresa la nota, Felipe Pedrell había publicado otro artículo en la misma revista, donde se refiere a *El Murciano*, acreditándolo con fuente inspiradora de Glinka. Helo aquí:

GLINKA EN GRANADA

Era de esperar que el genio musical innato de los rusos estaría de repente, cuando adquiriese el medio de expresar en formas ricas y libres todo lo que prometía su raza virgen, exenta de ruina, capaz, y hasta digna de poseer un porvenir. De ese genio estalló golpe innombrable de obras maestras, tal que la historia entera del arte no nos ofrece ejemplo igual.

El momento era oportuno. El arte musical del Occidente temporalmente fatigado por los siglos de perpetuidad productora: maduro ya en Alemania para producir el movimiento post-clásico que dura todavía: perdido en Francia en las nonadas vacías del oficio, en la búsqueda estéril del éxito, aguardando que el esfuerzo de un innovador produjese frutos, y naciesen maestros de brioso fuste: perdido en la Italia de la musiquita para que el cantante luciera sus gorgoritos vocales: amodorrado el de España preocupado tan sólo en comentar estúpidamente los derroches del *bel canto* que le daba hechos su hermana proveyéndola de cantores-fenómenos... Llegó, entonces Rusia, transfundiendo savia joven, subsistencia de la inculta musa de las estepas, un poco ruda, feroz quizá, pero robusta, llena de vida y rica de pujanzas indómitas largo tiempo contenidas. Habíase adiestrado en los destellos libres de una juventud nueva, la juventud de aquellas adivinaciones, todavía mal comprendidas, de los Weber, los Chopin y los Liszt: había estudiado en todas las producciones del arte musical del Occidente, y dueños ya los rusos de todos los medios de expresión adecuados, pueden expresar todo su genio propio y vigorizar el libre curso de su instinto creador, dándose entonces un singular recomenzamiento del cual se compone, como se nos ha dicho, la historia entera del arte.

La revelación fue súbita, y el choque rudísimo. En 1832, hallábase Miguel Iwanowitch Glinka en Berlín, y no faltó a una sola representación de la obra maestra de Weber. ¡Cómo se enciende su alma escuchando aquella prodigiosa escena de la fundición de las balas! Después permanece dos años en Madrid

Granada y Sevilla. ¿Qué busca allí, deambulando solitario por el barrio del Avapiés o por la calle de las Sierpes? Lo mismo que busca en el Albayzín de Granada siguiendo extasiado los tañidos que arranca de la guitarra Francisco Rodríguez Murciano, famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y fresca. Glinka le asediaba, y simpatizaron pronto. Uno de los encantos del gran compositor ruso era estarse horas enteras oyendo a Rodríguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de Rondeñas, Fandangos, Jotas aragonesas, etc., que anotaba con cuidadosa persistencia, empeñado en traducirlos al piano o a la orquesta. ¡Sonreirá burlescamente cualquier aficionado a la violeta pensando que el jefe reconocido de la escuela musical rusa *perdía* su tiempo anotando coplas y tañidos de un vulgar y pedrestre coplero del pueblo! Y más viendo que los empeños de Glinka resultaban imposibles, cuando sojuzgado, magnetizado, se volvía hacia su compañero quedando como extasiado oyendo lo que arrancaba de las cuerdas: una lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos rebeldes y reñidos a toda la gráfica... Y esto sucedía cuando Glinka ya había dado en San Petersburgo (1836) su primera obra de nacionalización musical rusa *La vida por el zar*, y de allí a pocos años aquella prodigiosa composición lírica admirada por Liszt, que presenciara en San Petersburgo, asimismo, su primera representación, aquella magna obra, transformación del poema fantástico de Pouschkin *Rousslan y Ludmilla*. Pero, repitamos, ¿qué buscaba Glinka, oyendo *Saetas* en el barrio de la Macarena, de Sevilla, o *Fandangos* en el Albayzín? Lo que oyendo el *Fidelio*, de Beethoven, «que al volver Glinka a su casa» —nos cuenta un biógrafo— «llega pálido, las facciones contraídas, sin poder articular una sola palabra».

Pero ¿por qué se inclina ante el semidios del arte romántico frenético, al arte de Berlioz, él, tan sincero, tan hijo de su raza? Porque «de el dominio de la fantasía nadie tiene como él invenciones tan sorprendentes; ni combinaciones tan enteramente nuevas», ha escrito el mismo Glinka, convirtiéndose en el porta-estandarte admirativo del genio de Berlioz, en el porta-estandarte, asimismo, de los entusiasmos ruidosos provocados por las obras de Franz Liszt, porque Glinka y los músicos rusos fue-

ron, y son hasta ahora, los primeros y casi los únicos que han reconocido la importancia capital de sus obras, sacando de ellas la escuela rusa una lección fecunda.

Pero vamos resumiendo. En *La vida por el czar* de Glinka como en el *Freyschütz* de Weber, domina la preocupación de rebelarse contra la influencia extranjera, trazando un asunto sacado de la vida nacional, y revistiéndolo de una música cuyos elementos constitutivos son, igualmente, la expresión de su genio autóctono. En una y otra obra estos elementos han salido de la mina de las canciones populares.

En *Rousslan y Ludmilla*, asunto fantástico que tiene grandes analogías con el *Oberon* de Weber, está tratado, además, de idéntica manera semi-heróica, semi-infantil. Como lo harán Glinka y después de él todos los compositores rusos, Weber ha empleado en su música motivos orientales.

De los demolidores de las formas menguadas y estrechas, de los creadores de la orquesta y del estilo de la sinfonía moderna han aprendido: de Liszt el arte de colorear la orquesta, y el arte de aliar timbres, y de Berlioz la libertad de viajar y divagar por los dominios de la libre fantasía, pero sin recurrir a las colosales acumulaciones de instrumentos que, casi siempre, no aumentan, ni mucho menos, la intensidad de la expresión, quedando el simple deseo ambicioso de lo colosal entre las líneas de la partitura.

A los rusos, como a Liszt, les basta la orquesta a lo Mendelssohn. Pero afirmemos convencidos que, bajo diversos aspectos, Glinka y, principalmente, los cinco, así llama la generación moderna a los cinco preconizadores del arte nacional ruso, proceden sobre todo de Liszt. De Liszt han aprendido la riqueza de la armonía, la ingeniosa manipulación de los temas, la pastosidad sonora, y la finura de matices orquestales. Pero aún cuando se declare su inspiración hija y muy hija de Liszt, la personalidad musical de los rusos no es menos libre e independiente en todas sus manifestaciones.

En fin, y todavía resumiendo, las causas primeras de la originalidad rusa digamos que se fundan en el carácter autóctono de la música instintiva del pueblo ruso. En los *Orígenes de la poesía lírica en Francia* ha dicho Jeanroy que bajo la denominación de arte popular comprendense las obras nacidas no sólo de la pro-

ducción inconsciente e impersonal sino las personales que el pueblo adopta, porque ellas traducen fielmente su sensibilidad.

¿Comprende, ahora, lo que buscaba Glinka en España, precisamente en Granada, siguiendo los pasos del tañedor popular Rodríguez Murciano, y las analogías de orientalismo ruso y de orientalismo español que encontró vivas aquí, y que le sugirieron notas de color orquestal, ritmos, y nuevas melodías características, para inspirarle, principalmente, las dos *ouvertures* españolas, *Jota aragonesa*, y *Souvenir d' une nuit d' été a Madrid*, que en España escribió?.....

FELIPE PEDRELL.

ORÓNICAS FEMENINAS

LA PRESUNCIÓN Y EL FINGIMIENTO

La mujer siempre desea ser bella y amable. La presunción reviste multitud de aspectos, que la separan de las cualidades a que aspira.

Hay personas que sin pretender ingenio o hermosura y persuadidas de su medianía, no hacen gala de saber, pero se alaban constantemente de su virtud moral: «Yo soy incapaz de mentir», «yo no desprecio a nadie», «yo no critico», pero es muy fácil decir a esas personas: «es que hay otras que, encontrando muy natural el practicar esas virtudes, no necesitan nombrarlas siquiera». Voltaire decía: «nada hay tan pesado como esas heroínas que nos abruman con sus virtudes».

El talento y la hermosura no son dones comunes y mas que enorgullecerse de poseerlos, debe sentirse agradecimiento a la Naturaleza que es quien nos ha dotado de todo lo que constituye nuestro ser.

Para ser admirada hay que procurar no buscar la admiración de los demás, haciendo lo posible para que pasen desapercibidos nuestros méritos. Todos, o casi todos, presumen de algo, siendo tan grave este mal que de él se ha contagiado el mundo. Nos presumen de ricos, otros de sagaces, de listos, de inteligentes, de hermosos, de razonables y hasta los hay que, para colmo de desdichas, presumen de tontos.

La malagueña de *El Murciano* debió correr buena fortuna y se debió popularizar con rapidez, incluso antes de ser editada. Las copias manuscritas funcionarían bien. Prueba de ello es el siguiente anuncio que da el periódico *El Porvenir*, de Sevilla, el día uno de abril de 1859:

Don José Pérez da lecciones de dicho instrumento (guitarra)⁴¹ ya sea de música o de memoria, según convenga a las personas que gusten ocuparle: también enseña las malagueñas del Murciano de Granada.⁴²

Pero aun hay más. Existe una rondeña -puede ser esta misma malagueña- de *El Murciano* que debió anotar Mijail Glinka o bien el hijo de *El Murciano*. La noticia de su existencia fue proporcionada por Antonio Álvarez Cañibano en *Los papeles españoles de Glinka. 1847* (p. 27). Y dice:

Tampoco incluimos una hoja del "Album," con la "Rondeña" de Francisco Rodríguez Murciano, que fue arrancada en 1856 por el propio Glinka y regalada a Balakirev con la propuesta de componer una pieza para piano, en la cubierta de ésta figura: "Fandango-étude, sur un thème donné par M. Glinka, dédié à Mr. Alex Ouliebischeff" -la obra no fue del agrado de Glinka y en 1902 Balakirev la revisó y editó con el título: "Sérénade espagnole"- ambos documentos se conservan en el "departamento de Manuscritos" de la Biblioteca Nacional Rusa (F. 41 N° 154 y N° 153) y se han publicado en "M.I. Glinka. Herencia Literaria", Vol. II: "Cartas y Documentos", Leningrado, 1953.

Así pues, concluimos que esta anotación de la rondeña o fandango de *El Murciano* debió hacerse entre 1845/1846, fechas cuando estuvo Glinka en Granada.

Pues esto es todo cuanto sabemos sobre Francisco Rodríguez Murciano: *El Murciano* y sobre su rondeña o malagueña, que no es poco. Repetimos que se trata del único guitarrista de esta *época de formación* del arte flamenco, sobre quien poseemos tal cúmulo de datos biográficos, más una de sus obras musicales. Quizás lo único que nos quede por poder asegurar, es si su fandango, malagueña o rondeña puede considerarse una forma musical netamente flamenca o si era una forma folclórica andaluza, en decidida evolución hacia la estética musical que habría de ser creada por el arte flamenco. Nos falta haber escuchado a *El Murciano* interpretarla.

Francisco Rodríguez: Malipieri.

Por último, nos ha aparecido otro personaje a quien debemos referirnos: Francisco Rodríguez: *Malipieri*, hijo de *El Murciano*, quien anotó pentagramáticamente la rondeña o malagueña de su padre. Según Mariano Vázquez, sobre 1879 era *profesor de música en Granada* y *logró con suma paciencia y habilidad trasladar al papel algunas de las inspiraciones de su padre*, pero no sin trabajo, ya que *ni éste estaba siempre de humor para prestarse á ello, ni la fantasía libre se dejaba aprisionar tan fácilmente*. Sabemos también que acompañaría a su padre en la amistad con Glinka, según se desprende del autógrafo que plasma en el cuaderno de notas de Glinka, cuaderno referido.

Por el gracioso comentario que hace de él Eduardo Molina Fajardo en su libro *Manuel de Falla y el "Cante Jondo"* (pp. 41-42), intuimos que debió ser un personaje

⁴¹ El paréntesis es nuestro.

⁴² ORTIZ NUEVO, J. L., *¿Se sabe algo?*, p. 169.

simpático y entrañable, a quien no le faltaron cualidades *donjuanescas*. Estas son las líneas de Eduardo Molina Fajardo:

Hijo de Rodríguez Murciano fue el "Malipieri" de la "Cuerda granadina," quien con bella voz, acompañándose a la guitarra, cantaba las "Amonestaciones" de Sebastián Iradier:

Me han dicho que te casas,
así lo dice la gente,
y todo será en un día:
tu casamiento y mi muerte.

Este Rodríguez Murciano joven, gustaba también del cante grande, y con tristes canciones logró interesar el corazón de una princesa británica que pasaba una temporada de incógnito en Granada. La joven inglesa tuvo empeño en aprender a tocar la guitarra bajo la dirección de "Malipieri" e incorporó éste a su séquito, camino de Londres. Varios meses estuvo el guitarrista granadino en Inglaterra hasta que, re-expedido por la policía londinense, volvió a aparecer en la tertulia de Jorge Ronconi en la Alhambra, hacia 1852. Según Ramón Madrell, "la princesita, allegada, en efecto, a la familia real, había disgustado a la parentela con sus exageraciones por el cante jondo."



En efecto, *Malipieri* formaba parte de la tertulia granadina *La Cuerda*, tertulia liderada por el cantante veneciano Jorge Ronconi, donde se reunía lo más sagaz y vanguardista de la intelectualidad y de las artes de aquella Granada, una intelectualidad joven siempre dispuesta a la broma y a la chanza: cosas de juventud. Francisco Rodríguez era conocido por *Malipieri*, un personaje de ópera que había interpretado.⁴³ He aquí la nota que publicó *La Iberia* el 15 de marzo de 1857:

⁴³ Véase:

- JIMÉNEZ-LANDI MARTÍNEZ, A., *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente: Período parauniversitario*, p. 665.

RONCONI. Según nos dicen de Granada, este eminente artista ha sido contratado para cantar en el teatro de Londres la próxima temporada. Antes de abandonar por ahora su estancia de Granada quiso despedirse de sus numerosos amigos, dándoles una lucida soirée en la noche del domingo 8. El salón nuevo, construido en su lindo cárcen, estaba lujosamente adornado, ocupando uno de los testeros, como presidente, el retrato del inmortal Rossini, rodeado de cuantos compositores y artistas notables mas se han distinguido en el mundo filarmónico. En las demás paredes se descubrían los nombres de todos los jóvenes que tomaron parte en la última corrida, entre infinidad de atributos tauromáquicos.

Desde el principio de la noche empezaron á servirse con profusion helados y refrescos, mientras el siempre complaciente artista encantaba á la concurrencia con las melodiosas notas de un ária de *Gemma di Vergi*, de una difícilísima romanza titulada *el Sueño*, y una preciosa canción andaluza, letra del señor Salvador, y música del señor Cruz, que cantó con su acostumbrada maestría y gracia.

El señor Rodríguez Murciano cantó tambien el ária de Zacarías de la ópera *El Nabuco*, haciéndose improvisados coros todos los individuos de la reunion.

Destapado el espumoso *champagne*, y poco antes de terminarse tan placentera tertulia, se leyó una improvisación del señor Salvador, despedida á Ronconi en nombre de todos los asistentes.

El célebre artista correspondió conmovido á tanta muestra de simpatía como ha sabido adquirir en esta poética ciudad, en la que casi conaturalizado, es uno de los bellos tumbres para nuestro suelo.



Retrato de Jorge Ronconi.
Museo Casa de los Tiros. Granada.
Dedicatoria: *Al mio caro amico Fran° Rodríguez Murziano.*
Granada, 29-I-1857.

José Manuel Gamboa dio algunos datos más sobre él:

La obra de El Murciano tuvo continuidad en su hijo, conocido por Francisco Rodríguez, Malipieri -y después por Mister Tenazas-, que además de tocar la guitarra y el piano fue maestro en el cante jondo, cantante lírico y director de orquesta. Queda claro, entonces, por la herencia dejada, que aquel Murciano que era granadino también fue un hombre de conocimiento.

Éste Malipieri será colega y contertulio de Antonio Barrios Tamayo, El Polinario (Granada, 1858-193?), continuador de la escuela guitarrística de Rodríguez Murciano y padre del destacado compositor Ángel Barrios Fernández (Albaicín, Granada, 1882-Madrid, 1964), coetáneo de la guitarra flamenca moderna que vienen a representar las figuras de Ramón Montoya, Javier Molina y seguidores. El Polinario al parecer fue aventajado guitarrista, aunque haremos notar que en las fotos que de él se conservan tiene tomado el instrumento a la manera clásica, no cual flamenco. Aún así

abundan las referencias en las que se le menciona como tocaor y largo conocedor del cante, que exponía con voz pastosa y grave.⁴⁴



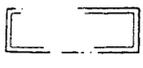
Antonio Barrios: El Polinario con barba y a la guitarra con su hijo Ángel al violín.

Malipieri pertenecía a las generaciones de guitarristas/cantaores, a caballo entre el folclore andaluz y el arte flamenco, quienes acostumbraban a acompañarse su propio cante a la guitarra. Como guitarrista, bien pudo pertenecer las generaciones *eclécticas*, entre el toque flamenco y el concertismo clásico.

* * *

Reproducimos a continuación la malagueña o rondeña de Francisco Rodríguez Murciano: *El Murciano*.

⁴⁴ GAMBOA, J. M., *La musicalización de la sonanta*, en: *Música Oral del Sur*, nº 5. *Actas del Coloquio internacional "Antropología y Música. Diálogos 3." Transculturaciones Musicales Mediterráneas*, p. 157.



Rodríguez Malaguerne

MP - 31
1093

P.I. n.
3999

R

COLECCION

DE

AIRES NACIONALES

PARA GUITARRA.



N.º 1. RONDEÑA por E. RODRÍGUEZ MALAGUERNE	20 p.	N.º 9.
" 2.		" 10.
" 3.		" 11.
" 4.		" 12.
" 5.		" 13.
" 6.		" 14.
" 7.		" 15.
" 8.		" 16.

MADRID.

J. CAMPO Y CASTRO: EDITOR.

Calle de Espoz y Mina n.º 9.

[1878]



FRANCISCO RODRIGUEZ MURCIANO.

APUNTES BIOGRÁFICOS.

Francisco Rodríguez Murciano nació en Granada en el barrio del Albaicín el año de 1795. Desde muy niño dio muestras de su talento especial para tocar la guitarra, pues á la edad de 5 años en uno de estos instrumentos, de forma pequeña, que en Granada se conocen con el nombre de *Tiples*, causaba la admiración de cuantos le oían. Cuando poco despues sus padres lo mandaron á la escuela para que aprendiese las primeras letras, siempre hallaba modo de escaparse, é invariablemente se le encontraba en la puerta de alguna barbería, pues en estos establecimientos desde muy antiguo la guitarra hace parte de los útiles del oficio, y es punto de reunión de tañedores. Nuestro joven siguió haciendo progresos en su instrumento predilecto, muchos mas que en la lectura y escritura, que por último abandonó por completo. Nunca quiso tampoco estudiar la música; y de este modo conservó toda su vida una fantasía independiente tan llena de fuego é inspiración natural, que era el pasmo de tantos eminentes compositores como despues le oyeron en el curso de su vida, y no podían comprender como la sola naturaleza producía aquel raudal de armonías nuevas que escapaban al análisis, y aquella vena inagotable siempre viva y fresca.

El célebre compositor ruso *Glinka* pasó una larga temporada en Granada, y su principal ocupación era estarse horas enteras oyendo á nuestro Rodríguez Murciano improvisar variaciones sobre la Rondeña, el Fandango, la Jota aragonesa & c. Algunas veces empezaba acompañándole con el piano, pues *Glinka* por su parte también era excelente como improvisador, pero poco á poco sus dedos dejaban de herir las teclas y como magnetizado se volvía hacia su compañero, quedando como extasiado oyendo la guitarra.

Los mas renombrados cantores de toda la Andalucía proclamaban unánimemente que la manera de acompañar de *El Murciano* no tenía semejante, por lá riqueza y novedad de los ritmos, y el sorprendente encadenamiento de acordes.

De caracter excesivamente modesto nunca hizo valer su talento singular, y siempre tocó la guitarra para su propio solaz, ó por complacer á sus amigos que muchos le granjeó su buen caracter y su gracia andaluza.

Si el no haberse nunca sugetado á los preceptos escolásticos del arte músico favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla enfrenaba, en cambio es de lamentar que toda esta inspiración continuamente se perdía en los espacios, y aun muchas veces al pedirle los que le oían la repetición de un paso que les había entusiasmado, ni el mismo encontraba manera de repetirlo, resultando en cambio otros muchos tan nuevos y sorprendentes como el primero.

Un hijo suyo, hoy profesor de música en Granada, y que se llama Francisco como su padre, logró con suma paciencia y habilidad trasladar al papel algunas de las inspiraciones de su padre; pero ni este estaba siempre de humor para prestarse á ello, ni la fantasía libre se dejaba aprisionar tan facilmente. Algo consiguió, y á este algo se debe el que hoy podamos conocer, así como una muestra de lo que aquel hombre verdaderamente extraordinario ejecutaba en la guitarra.

Murió en Granada en Julio de 1848, y todos sus hijos profesan el arte músico, que por mandato y voluntad del padre estudiaron desde la mas tierna edad, y para el cual manifestaron felices disposiciones desde el principio.

Resta solo decir que Rodríguez Murciano fué el primero que en Granada, y bajo su dirección, se hizo construir una guitarra de 7 órdenes, la cual usaba especialmente para tocar una gran Rondeña en *Mi menor*.

Mariano Vazquez.



ADVERTENCIA.

Creyendo sinceramente prestar un señalado servicio á mi patria en general y al hermoso arte de la música en particular, concebí ha muchos años el vasto proyecto de recopilar todos los cantares y bailes populares, que ya cual olorosa flor de jardín ameno, ó cual silvestre planta de solitario campoyacen esparcidos por todos los ámbitos de nuestra rica Península.

Próximos á desaparecer para siempre á impulso de la civilización que todo lo invade y lo asimila, estos cantares tan llenos de belleza y poesía, que forman, por decirlo así, el rico tesoro de las costumbres y creencias del pueblo; propúseme salvarlos del eminente y seguro peligro que cada vez mas de cerca los amenazaba.

Cifrabá tan solo mi ambición en hacer, ya que no una obra original ni perfecta á lo menos de reconocida utilidad, alhagándome en extremo la idea de que mi modesto nombre de artista pudiera algun dia seguir las huellas trazadas en trabajos análogos al mio por los beneméritos Duran, Iztueta, Fernan-Caballero, Lafuente y Alcántara, Mila y Fontanals, Aguiló y algunos otros á quienes tanto deben la literatura y la historia de nuestro país.

Con este propósito, subvencionado unas veces por el gobierno y otras sin mas auxilio que mis propios recursos recorrí en diferentes ocasiones varias provincias de España recogiendo al par que la música de estos cantos y bailes, cuantas noticias y datos pudieran ilustrarlos respecto de su antigüedad, origen, tonalidad y demas circunstancias interesantes afin de presentarlos no solo con la mimiosidad del coleccionador sino tambien con el criterio del maestro que tiene el deber de discurrir seriamente sobre el arte que profesa.

En 1874, mi proyecto empezó á traducirse en hechos prácticos, pues con efecto, por aquel entonces publiqué con el nombre de *Ecos de España* el 1º tomo de mi anhelada obra que contenía 52 cantos y bailes característicos de nuestras diferentes provincias, reservándome dar á luz poco despues la parte de texto á ellos correspondientes, si como esperaba eran acogidos con verdadero interes por nuestros artistas y por el público.

¡Triste es decirlo!... pero á no ser por la decidida afición que los extranjeros ya residentes ó transeúntes en Madrid tienen por nuestra música popular, y entre los cuales logré vender algunos ejemplares, aun conservaría casi íntegra la edición que de ellos hice.

Este desconsolador resultado me hizo desistir bien á mi pesar, de publicar no solo el texto perteneciente á dicho tomo si no tambien los tres restantes que ya tenía preparados y que probablemente quedarán para siempre archivados con otros muchos trabajos que quizá solo sirvan algun dia para embolber el cotidiano comestible mas útil á nuestra existencia que los guerreros himnos de los primitivos cántabros ó las sentidas y voluptuosas melodías que nos legaron los árabes con su larga dominación.

Expuesta en breves palabras esta triste historia, réstame solo decir que la interesante *Romance* de D. Francisco Rodríguez Murciano que hoy publico, es una de tantas curiosidades musicales que habían de formar el 2º tomo de mis *Ecos de España*.

Delegada la hubiera para siempre al olvido con otra porción de cosas no menos interesantes al arte, mas habiéndome animado el editor D. Jose Campo á que la diese á conocer al público, encargandose él de su publicación, erdo gustoso á su desinteresado y artístico deseo haciendo pública manifestacion de mi sincera gratitud como tambien á mi querido colega y amigo D. Mariano Vazquez á quien debo la biografía del guitarrista popular que causó la admiracion de cuantos le oyeron y á quien el célebre compositor Glinka durante su permanencia en Granada reconoció como verdadera notabilidad en su género.

Jose Izengu.

MALAGUENA

PARA GUITARRA POR
FRANCISCO RODRIGUEZ
(EL MERCIANO.)

Propiedad.

Precio 20rs:

127



The image displays a page of musical notation, page 127, consisting of ten staves. The notation is dense and rhythmic, featuring a variety of note values and rests. The first staff includes circled numbers 3, 4, 5, and 6, likely indicating fingerings. The second staff has a circled number 2. The third staff contains the instruction "marcato y fuerte." in italics. The fourth staff has a circled number 2. The fifth staff has a circled number 1. The sixth staff has circled numbers 1, 2, 4, and 1. The seventh staff has a circled number 5. The eighth staff features several triplet markings (the number 3 in a circle) over groups of notes. The ninth and tenth staves also contain triplet markings. The page number "127" is centered at the bottom of the page.

3: Cuerdas el canto

127

This page of a musical score, numbered 127, features ten staves of music. The notation is primarily for string instruments, characterized by dense patterns of sixteenth and thirty-second notes. The score includes various musical markings such as dynamics (p, pp), articulation (accents), and performance instructions. A specific instruction, '3: Cuerdas el canto', is written below the fourth staff. The page is numbered '-4-' at the top center and '127' at the bottom center.

Musical score for string quartet, page 5. The score consists of nine staves of music. It includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings. Specific annotations include "C. 52", "4ª cuerda", and "ar 12". The page number "127" is printed at the bottom center of the score area. A circular logo for "SINFONÍA VIRTUAL" is located in the bottom right corner of the page.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes. The middle staff is a treble clef with a similar melody, including triplets and a first finger (1) marking. The bottom staff is a bass clef with a bass line of eighth and sixteenth notes.

Copla.

The copla section is presented in three systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef).
System 1: The vocal line has the lyrics "Los...o...jos de mi...mo...re...na". The piano accompaniment features a rhythmic pattern with triplets.
System 2: The vocal line has the lyrics "¡A! los o...jos de mi...mo...re...na". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.
System 3: The vocal line has the lyrics "son lo mis...mo que mis ma...les". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

(1) No hay regla fija para emparar la copla. El que canta empieza cuando quiere y no se hacen los acordes de Do hasta que el cantante ha dicho los tres primeros compases de la copla.

gran...des co... mo mis fa...fi...gas



ne...gros co...mo mis pe...



sa...res... Los o...jos de mi mo...



re...na



127

*

Fuentes bibliográficas y hemerográficas.

- Álvarez Cañibano, A., (ed), *Los Papeles Españoles de Glinka*, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1996.
- Avellano, Equipo El, *Gran Historia del Flamenco en Granada*, dirigida por Manuel López Rodríguez, original inédito.
- Berjillos, M., *Vida de Juan Breva*, edición del autor, Vélez-Málaga (Málaga), 1976.
- Berlanga Fernández, M. A.- *Bailes de candil andaluces y “fiesta” de Verdiales. Otra visión de los fandangos*, Servicio de Publicaciones. Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2000.
- Bermudo, F. J., *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna (Sevilla), 1555, facsímil de Arte Tripharia, Madrid, 1982.
- Bohórquez, M., *En busca del Planeta perdido*, en: *blogs.lagazapera.com*, marzo/2011.
- Blas Vega, J., *Don Antonio Chacón*, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco*, (vid.), vol II, pp. 409-417.
- Blas Vega, J., *Don Antonio Chacón*, en: V.V.A.A., *Huellas del Cante en el siglo XX*, (vid.), p. 37.
- Blas Vega, J., *Vida y cante de don Antonio Chacón. La Edad de Oro del Flamenco (1869-1929)*, Área de Cultura del Ayto. de Córdoba, Córdoba, 1986.
- Blas Vega, J., *El maestro Patiño*, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco*, op. cit., vol. II, pp. 143-145.
- Blas Vega, J., *Silverio Franconetti*, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco*, op. cit., vol. II, pp. 84-87.
- Blas Vega, J., *Silverio. Rey de los cantaores*, Ediciones de La Posada, Publicaciones del Ayto. de Córdoba, 1985.
- Bremon, J. M., *La Rondeña*, en: revista *El Gudalhorce*, tomo 1º, nº 44, Málaga, 1860,
- Donnier, P., *El duende tiene que ser matemático. (Reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías)*, Andrés Raya Saro–Virgilio Márquez, Editor, Córdoba, 1987.
- Gamboa, J. M., *La musicalización de la sonanta*, en: *Música Oral del Sur*, nº 5. *Actas del Coloquio internacional “Antropología y Música. Diálogos 3.” Transculturaciones Musicales Mediterráneas*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2002, p. 157.
- Gonsálves Lara, C. J., *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*, Asociación Española de Documentación Musical, Madrid, 1995.

- Hurtado Torres, A. y D., *El arte de la escritura musical flamenca (Reflexiones en torno a una estética)*, X Bienal de Arte Flamenco, Sevilla, 1998.
- Inzenga, J., *Colección de Aires Nacionales para Guitarra. N° 1. Rondeña, por F. Rodríguez Murciano*, J. Campo y Castro: Editor, Madrid, 1874.
- Jiménez-Landi Martínez, A., *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente: Período parauniversitario*, Ed. Complutense, S. A., Madrid, 1996, p. 665.
- Jorge Rubio, M. de, *Nuevo método elemental de cifra para aprender a tocar por sí solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema por...*, Madrid, 1860.
- Medina Álvarez, A. (ed.), *Juan Antonio de Vargas y Guzmán. Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1994.
- Medina Álvarez, A., *Juan Antonio de Vargas y guzmán y la guitarra de seis órdenes (síntesis y fortuna crítica)*, en: *La Guitarra en la Historia, vol. 8. VIII Jornadas de Estudio sobre Historia de la Guitarra*, Festival Internacional de la Guitarra, Córdoba, 1997, pp. 11-35, edición coordinada por Eusebio Rioja.
- Molina Fajardo, E., *Manuel de Falla y el "cante jondo,"* Universidad de Granada. Cátedra "Manuel de Falla," Granada, 1962.
- Ocón, E., *Cantos Españoles*, Unión Musical Española, Madrid, 1971, 1ª ed.: Breitkopf & Härtel, Leipzig (Alemania), 1874.
- Ortiz Nuevo, J. L., *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990.
- Pedrell, F., *Cancionero musical popular español*, Boileau, Barcelona, 1958, 4 vols., 3ª ed., 1ª ed.: 1917-1922.
- Pineda Novo, D., *Silverio Franconetti. "Noticias inéditas,"* Ediciones Giralda, S. L., Sevilla, 2000.
- Prat, D., *Diccionario biográfico-bibliográfico-histórico-crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*, Casa Romero y Fernández, Buenos Aires (Argentina), 1934, facsímil de Editions Orphée, Inc., Columbus, Ohio (USA), 1986, introducción de Matanya Ophee.
- Rioja, E., *El guitarrista Julián Arcas. Sus relaciones con Málaga*, en: revista *Jábega*, n° 84, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2000, pp. 73-87.
- Rioja, E., *Julián Arcas Lacal (1832-1882), concertista internacional, compositor y maestro de guitarra*, en: *Revista Velezana*, n° 12, Ayto. de Vélez-Rubio (Almería), 1993 pp. 43-54.

- Rioja, E., *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. VI Bienal de Arte Flamenco. El Toque, Ayto. de Sevilla, 1990.
- Rioja, E., *Julián Arcas*, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco, op. cit.*, vol. II, pp. 165-171.
- Rioja, E., *Francisco Sánchez Cantero: Paco el Barbero*, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco, (vid.)*, vol. II, pp. 147-150.
- Rioja, E., *Julián Arcas*, Productora Andaluza de Programas, S.A., Sevilla, 1992.
- Rioja, E., *Julián Arcas: un genio de la guitarra aún desconocido*, en: revista *Ocho Sonoro*, nº 3, Asociación Guitarrística América Martínez, Sevilla, 1998, pp. 16-27.
- Rioja E., *Paco el de Lucena o la redonda encrucijada*, Ayto. de Lucena, Lucena (Córdoba), 1998.
- Rioja, E., *Los barberos españoles y la guitarra*, en: www.guitarra.artelinkado.com, revista digital de guitarra, septiembre de 2003.
- Rioja, E., *Semblanza de Julián Arcas (1832-1882)*, en: www.julianarcas.com, 2003.
- Rioja, E., *Un enigmático cantaor y guitarrista decimonónico: Antonio Jiménez de Osuna*, en: www.flamencoenmalaga.es, revista digital de arte flamenco, febrero, 2008.
- Rioja, E. y Suárez-Pajares, J., *La guitarra flamenca de concierto. Desde los orígenes hasta Rafael Marín*, en: *Historia del Flamenco, op. cit.*, vol. II, pp. 173-195.
- Rojo Guerrero, G., *Juan Breva: Vida y obra*, edición del autor, Málaga, 1992.
- Rojo Guerrero, G., *Juan Breva*, en: V.V.A.A., *Historia del Flamenco, op. cit.*, vol. II, pp. 117-123.
- Romanillos, J. L., *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra*, CAJAMAR e Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2004.
- Suárez-Pajares, J., *Julián Arcas: figura clave en la historia de la guitarra española*, en: *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 6, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1992, pp. 3344-3367.
- Suárez-Pajares, J. y Rioja, E., *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería, Almería, 2003.
- Torres Cortés, N., *Sobre el toque de Rondeña*, en: *Ponencias. XXII Congreso de Arte Flamenco, (vid.)*, pp. 95-125.
- Torres Cortés, N., *La evolución de los toques flamencos: desde el fandango dieciochesco “por medio,” hasta los toques mineros del siglo XX*, en revista digital *La Madrugá*, nº 2, Universidad de Murcia, Murcia, junio/2010.

- Trancoso González, J., *El piano flamenco: génesis, recorrido y análisis musicológico*, en: www.jaimetrancoso.com, julio/2012.
- V.V.A.A., *Don Antonio Chacón, el Papa flamenco. Textos en homenaje a Don Antonio Chacón*, Ayto. de La Unión (Murcia), 1992.
- V.V.A.A., *Historia del Flamenco*, 6 vols., dirigida por José Luis Navarro García, Miguel Roperó Núñez y Cristina Cruces Roldán, Ediciones Tartessos, S. A., Sevilla, 1995-2002.
- V.V.A.A., *Huellas del Cante en el siglo XX*, Peña Cultural Flamenca “La Pajarota,” Córdoba, 2002, p. 37, selección y coordinación de Alfonso Benítez López.
- V.V.A.A., *Ponencias. XXII Congreso de Arte Flamenco*, Estepona (Málaga), 1994.
- V.V.A.A., *Silverio Franconetti. Cien años de que nació y aún vive*, Ayto. de Sevilla. Área de Cultura, Sevilla, 1989.