

**LA EVOLUCIÓN DE LOS TOQUES FLAMENCOS: DESDE EL  
FANDANGO DIECIOCHESCO “POR MEDIO”, HASTA LOS TOQUES  
MINEROS DEL SIGLO XX**

**Dr. Norberto Torres Cortés**

**Resumen**

Este trabajo de investigación, extraído de nuestra tesis doctoral, presenta la evolución de los toques flamencos, desde el toque “por medio” ligado al fandango dieciochesco y a la guitarra barroca, pasando por el toque “por arriba” de primera mitad del XIX relacionado con la guitarra clásico-romántica y “pre-flamenca”, el toque “por granaína y murciana” de segunda mitad del XIX en el contexto de guitarra clásica y flamenca y que prefigura el último toque, el de “Levante” o “tarantas”, con variantes como los toques “por minera” y “por rondeña”, elaborados todos ya durante la primera mitad del siglo XX. A modo de conclusión, destaca con una breve descripción el contexto actual y los lugares donde se cultiva especialmente este último toque hoy.

**Abstract**

This paper, taken from my PhD research, presents the evolution of flamenco guitar styles, from the “por medio” technique related to the 17<sup>th</sup> century fandango and the baroque guitar, through the “por arriba” technique in the first half of the 19<sup>th</sup> century, related to the classical-romantic and pre-flamenco guitar, up to the granaína and murciana style in the second half of the 19<sup>th</sup> century, in the context of the classical guitar, that leads to the configuration of the Levante or taranta style, with minera and rondeña variants, in the first half of the 20<sup>th</sup> century. In the way of a conclusion, we give a brief description of the present-day context and the places where the taranta style is commonly played today.

## Introducción

Recordemos primero las conclusiones de nuestra tesis doctoral *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX)* (Torres, 2009):

“El objetivo de nuestra tesis ha consistido en investigar el paso de lo popular a lo flamenco desde el protagonismo de la guitarra. Para ello, planteamos como hipótesis de trabajo la existencia de una guitarra popular andaluza que ha sido sustrato de partida de la guitarra flamenca, que influyó y se vio a su vez influida por la guitarra académica. Resulta evidente, después de todo lo anteriormente expuesto que:

- a) El concepto de “guitarra popular” aparece prácticamente desde que se tiene noticias sobre la guitarra de cuatro órdenes en España, y más concretamente en Andalucía, para diferenciar unas prácticas de acompañamiento elementales y rudimentarias, frente a otras de índole complejas y cultas, las de la vihuela. Las fuentes del siglo XVI indican que se utiliza esta guitarra fundamentalmente en su función rítmica, con la práctica del rasgueado, una de las técnicas que fundamentarán el toque flamenco. Además, señalan que parte del repertorio de los vihuelistas se nutre de lo popular, y que uno de sus procedimientos para componer, el de glosar variaciones llamadas diferencias, se conservará en el toque con el nombre de “falsetas”.
- b) Las fuentes consultadas del siglo XVII señalan el uso generalizado del rasgueado en diferentes combinaciones en los principales países de Europa, para acompañar sobre todo danzas españolas. La guitarra que tiene ahora cinco órdenes, pasa a ser llamada internacionalmente “guitarra española”, incidiendo en su función rítmica para acompañar bailes y danzas rasgueados y punteados, generalmente acompañada con diferentes y a la vez específicos instrumentos de percusión. El análisis del repertorio de los guitarristas españoles del Barroco, además de incidir en la relación diferencias/falsetas y en lo popular como fuente para escribir música cifrada en tablatura, permite

observar diferentes aspectos rítmicos, armónicos y melódicos que cristalizarán en el toque y baile flamenco.

- c) Las fuentes manejadas del XVIII advierten de la continuación de la estética barroca de guitarra rasgueada a lo largo de todo el siglo, con un lugar que destaca por su producción de guitarras y actividad musical en torno al instrumento, Cádiz. El análisis del repertorio demuestra una vez más las mutuas influencias entre guitarra popular y guitarra académica, con nuevas formas heredadas de las anteriores que irrumpen con fuerza, como el fandango y la jota. El primero, documentado desde 1705, contiene lo que definitivamente fundamentará armónicamente el toque flamenco, la armonización de la cadencia andaluza, manteniendo también la cultura compositiva de cortas variaciones sobre motivos populares. La propia organización de la guitarra en cinco órdenes, así como las fuentes musicales, permiten afirmar que el llamado “toque por medio” o “en La” aparece primero en la historia del toque.
  
- d) Los cambios organológicos ocurridos en la segunda mitad del XVIII, siempre con Cádiz como lugar destacado, con la adición de un sexto orden en los bordones, anuncian la división entre dos grandes escuelas, la de guitarra popular rasgueada de acompañamiento, mantenida más tarde con la guitarra flamenca, y la de guitarra culta punteada, futura guitarra “clásica” de concierto. Si las fuentes literarias e iconográficas testimonian de la constante presencia de la guitarra popular rasgueada en España, y sobre todo en Andalucía, las fuentes musicales revelan la elaboración de un corpus teórico para sacar a la guitarra de su función de producción de “música ruidosa” o “a lo barbero”, buscar otro sonido y otra técnica, de manera a equipararse con los demás instrumentos relevantes de la época, como el violín o el piano-forte.
  
- e) La primera mitad del XIX confirmará esta tendencia, con el cambio organológico de seis cuerdas dobles a seis cuerdas simples en la llamada

guitarra “clásico-romántica”. Si las fuentes literarias e iconográficas demuestran el inicio de cierta profesionalización de lo popular en el contexto del Romanticismo, con el paso de la guitarra popular rasgueada a “guitarra pre-flamenca”, las fuentes musicales reflejan la consolidación de la dicotomía entre guitarra popular rasgueada y guitarra clásico-romántica, con el rechazo de cualquier referencia popular -empezando por el uso del rasgueado- en los planteamientos teóricos de la guitarra “de escuela”. Sin embargo, las fuentes periodísticas apuntan que esta división no es tajante, y que entre los guitarristas concertistas, personajes como Trinitario Huerta seguirán cultivando el ya viejo interés europeo por la “guitarra española”, a base de rasgueados y referencias a los bailes españoles y andaluces, abriendo nuevos públicos a esta modalidad, como el de Estados Unidos.

- f) Por otra parte, la adición del sexto orden, convertido en seis cuerdas simples, permite el desarrollo de un nuevo toque sobre las antiguas formas del fandango dieciochesco “por medio”: el toque “por arriba”. Hasta tal punto supone un nuevo sonido para la música popular andaluza, que la propia forma fandango pasa a ser llamada “rondeña” o “malagueña”. Se quiere diferenciar de esta manera el acompañamiento barroco con cinco cuerdas o “música ruidosa” del fandango, y el acompañamiento con seis cuerdas o “abandolao” de la rondeña y malagueña.
  
- g) Las referencias literarias avisan en las primeras manifestaciones flamencas, organizadas en “funciones” donde destacan los “bailes de gitanas”, de la presencia de un estilo “oriental” en el canto, ejecutado por intérpretes con características fisiológicas que reflejan cierta especialización en este tipo de repertorio vocal. Se podría reconocer aquí el enigmático “cante gitano”, ampliamente referido a lo largo del XIX. En este caso, a falta de una investigación profunda sobre los hábitos dancísticos e instrumentales de esta etnia desde su llegada a España y Andalucía, resulta imposible afirmar que, hasta este momento, este canto “oriental” se practicaba con o sin guitarra.

- h) Las fuentes musicales utilizadas en la segunda mitad del XIX, a diferencia del periodo anterior, confirman la generalizada práctica “popularizante” de la guitarra académica de concierto. Son sobre todo discípulos directos e indirectos de la escuela de Dionisio Aguado, con su concepto guitarrístico de “brillantez”, los que van a incluir de forma constante “aires nacionales” y “aires andaluces” en sus programas.
- i) Este repertorio, influido por la constante demanda de “lo andaluz” como exotismo por parte de los públicos burgueses, se nutrirá parcialmente del emergente género flamenco. A su vez, los tocaores “por flamenco”, liberados paulatinamente de su doble función de cantaor/tocaor, se especializarán en el toque para acompañar la nueva demanda de cante “palante” o cante para escuchar, desarrollada sobre todo con la rápida extensión de cafés cantantes. Se alimentarán del repertorio de los concertistas “de escuela” para construir artísticamente esta adaptación del toque popular de guitarra rasgueada.
- j) La publicación en 1902 del primer método de guitarra flamenca rubrica que esta nueva modalidad es ya un hecho palpable a finales del XIX. Su contenido vuelve a incidir en la construcción del toque flamenco, como síntesis entre la larga tradición de guitarra popular rasgueada en función rítmica, y la adaptación de la técnica guitarrística de Dionisio Aguado con su concepto de “brillantez”, a través del repertorio de “aires andaluces” de los concertistas de formación académica”.

Vamos a continuación seleccionar de nuestra tesis párrafos que permiten seguir la evolución de los toques flamencos.

Siendo la forma fandango la que fundamenta estos toques, iniciaremos nuestra selección con el fandango indiano de 1705 y el de Santiago de Murcia (1732), para pasar a la segunda mitad del XVIII con el célebre fandango de Boccherini y las numerosas noticias del fandango de Cádiz en la prensa madrileña de finales de siglo, curiosamente publicada en Barcelona. Este fandango inicialmente barroco “por patilla”, es decir con el acorde La como tónica, ejecutado con guitarras de cinco órdenes, para

luego recibir la influencia del Clasicismo en la segunda mitad del XVIII, con guitarras ya de seis órdenes, fundamentará el primer toque flamenco, el “toque por medio”.

La rondeña o malagueña de Francisco Rodríguez “El Murciano” nos servirá seguidamente como ejemplo musical de la aparición de un nuevo toque en la primera mitad del XIX, el “toque por arriba”, ya con la paulatina presencia de guitarras de seis cuerdas simples, que desplazarán poco a poco la práctica barroca de cinco y seis órdenes.

La segunda mitad del XIX nos permitirá documentar un nuevo toque, el de “murciana o granaína”, con fuentes musicales de autores como Eduardo Ocón, Julián Arcas o Juan Parga, toque donde ya podremos percibir las primeras sonoridades levantinas.

Nuestra exposición terminará dando cuenta de las principales variantes de un toque elaborado en el siglo XX, que culmina la larga evolución del toque por fandango, el “toque por tarantas” o “por Levante”, y que por este motivo conectará y reactualizará esta forma en las vanguardias musicales de las primeras décadas de este siglo.

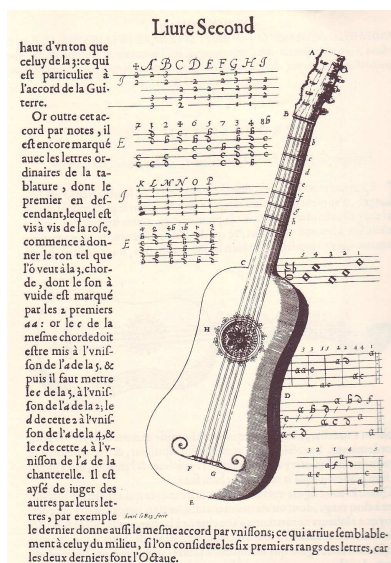
Terminaremos indicando algunos de los aspectos y lugares más relevantes hoy, que permiten el cultivo de este toque y su siempre permanente actualidad.

## **A) PRIMER ANTECEDENTE: EL FANDANGO DIECIOCHESCO**

### **Guitarra barroca y guitarra “moderna” en el siglo XVIII**

Cuando hablamos del siglo XVIII, conviene diferenciar dos grandes periodos en la historia organológica de la guitarra en España, y particularmente en Andalucía: el de la guitarra barroca de cinco órdenes que cubre un siglo y medio de historia del instrumento, desde finales del XVI hasta las tres últimas décadas del siglo XVIII, periodo marcado por la guitarra de seis órdenes. No es fácil establecer una línea clara de evolución de un tipo de guitarra a otra, y dado el carácter de transición del periodo, autores como Pérez Díaz afirman que “durante las últimas décadas del siglo XVIII existieron guitarras de cinco y seis órdenes dobles, a la vez que de cinco y, progresivamente, seis cuerdas sencillas, y además, de manera excepcional, de siete

órdenes dobles y de siete cuerdas sencillas” (Pérez, 2003: 31). Corresponde en la historia de la música a los cambios del estilo Barroco a los estilos preclásicos y al Clasicismo<sup>1</sup>. La segunda mitad del siglo XVIII aparece como el marco histórico en el que se produce este cambio, que podemos calificar de transición entre la guitarra barroca y la clásico-romántica de principio del siglo XIX, ya con las seis cuerdas simples actuales.



Guitarra barroca de cinco órdenes  
(Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1636)

<sup>1</sup> Las grandes transformaciones musicales ocurridas en el XVIII son el final del Barroco que algunos autores fechan con la muerte de Juan Sebastián Bach en 1750, el establecimiento del *temperamento igual*, que consiste en la división del tono en dos semi-tonos iguales, y que tiene como consecuencia el empleo casi exclusivo de los modos mayor y menor. El *bajo continuo* se practica durante todo el siglo, el contrapunto en la música religiosa y aparece una ciencia nueva, la *Armonía*, que trata de los acordes y de su encadenamiento, definitivamente establecida con el *Tratado de Armonía* (París, 1722) de J. Ph. Rameau. Desde el punto de vista social, se pasa del dramatismo del Barroco a una concepción hedonista de la música apta para la diversión, el placer y el embellecimiento. En lo que concierne la música en Andalucía durante el XVIII, después de cuestionar la influencia negativa que se suele achacar a la música italiana, Antonio Martín Moreno concluye que “lamentablemente, han sido muy pocas las investigaciones que sobre este siglo se han realizado por estos motivos, y no dudo en predecir que a poco que se investigue en los archivos andaluces la música de este siglo resultará de tanta altura y calidad como la del resto de Europa” (Moreno, 1985:227- 228).

Estas importantes transformaciones se reflejarán no solo en el plano organológico, sino también en el tipo y en la forma de escribir música dedicados a ella. Suárez-Pajares conceptualiza esta época como el punto de partida del instrumento que conocemos hoy y se refiere a ello como “los inicios de la *guitarra moderna*” para no usar el recurrente término “guitarra clásica”, que tiene para él “connotaciones estilísticas que cubren solo una parte no determinante de todos los cambios producidos” (Suárez-Pajares, 2000: 251). Además de corresponder históricamente a los grandes cambios producidos por la Ilustración y el inicio de la Modernidad, lo que en este sentido resulta más exacto al contextualizar esta guitarra, este calificativo de “moderna” permite contrastar con el periodo anterior conceptualizado como “early guitar” en el estudio de la guitarra (Tyler, 1980). Un estudio que según el investigador madrileño ha sido parcial en cuanto a las explicaciones de este cambio de un tipo de guitarra a otra, ya que no ha tenido en cuenta la participación ibérica:

“La insuficiencia de fuentes musicales localizadas ha influido de forma importante para que la explicación del nacimiento de la guitarra moderna se haya hecho al margen de España y Portugal. [...] Por otra parte, en el caso particular de España, en los últimos años se han localizado y comenzado a estudiar en profundidad una serie de instrumentos, partituras, métodos y referencias bibliográficas que muestran hasta qué punto su aportación a la primera etapa de la guitarra moderna fue relevante y digna de tenerse en consideración” (Suárez-Pajares, 2000: 251).

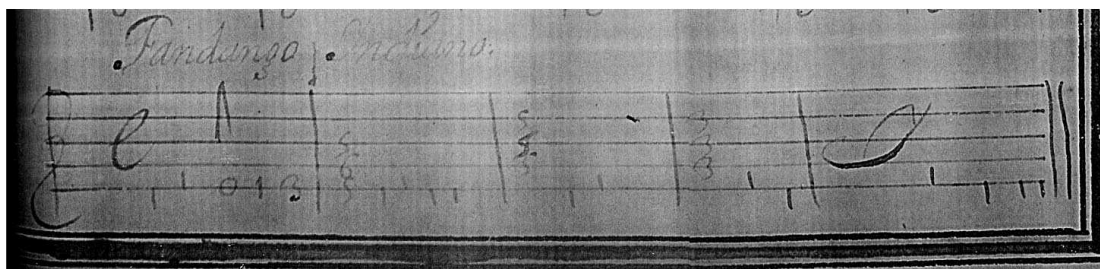
Este comentario sobre el inicio en España de la guitarra moderna, o mal llamada “clásica”, y el estado de su investigación, puede resultar preocupante y descorazonador. Si no se ha tenido en cuenta en la historiografía general de la guitarra y solo recientemente se está investigando, ¿qué hay de la otra guitarra, la popular o “preflamenca”, la que por tradición oral suele carecer de fuentes escritas? A pesar de las previas reservas que este estado de la cuestión nos plantean, lo que sí está claro es que lo que llamamos ahora “guitarra popular” o “guitarra pre-flamenca”, siguiendo a Manuel de Falla y a la periodización de la historiografía reciente del flamenco, es que debemos contextualizarla en este cambio de la guitarra barroca a la guitarra moderna.



## Primera mitad del siglo XVIII: guitarra barroca

### a) El fandango indiano de 1705

En la Biblioteca Nacional (Ms. nº 811) se conserva el manuscrito titulado *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*, fechado en 1705, con más de un centenar de obras punteadas y algunas rasgueadas, de autores como Gaspar Sanz, Domenico Pellegrini (ca. 1600-62) y Francisco Corbetta (ca. 1605-81). Este repertorio refleja la progresiva influencia francesa que llega con la dinastía borbónica, ya que a las habituales danzas españolas suma un número importante de otras de importación más reciente como el *Minué*. Sin embargo, encontraremos un documento de primer orden para nuestro estudio, otra importación llegada aparentemente del Nuevo Mundo y que consiste en una tablatura llamada “fandango indiano”. En ella, hemos podido localizar claramente la primera cadencia andaluza armonizada para guitarra. Es muy corto, solo un pentagrama con cinco compases:



(Fuente: leído el 25 de febrero 2008 en [www.guitarra.artelinkado.com](http://www.guitarra.artelinkado.com)).

En el primer compás, aparece un rasgueado con dos plicas sobre la E (Re menor), luego siguen las notas Mi Fa Sol en la primera cuerda. El segundo compás es todo de rasgueado, con cuatro plicas sobre un acorde de tres notas, La Fa Do en las tres primeras cuerdas, Fa mayor. En el tercer compás, aparece otro acorde rasgueado de tres notas, Mi Do Sol, en la 2ª, 3ª y 4ª cuerda, Do Mayor. En el cuarto compás, otro acorde rasgueado de tres notas, Re Sib Fa, también en la 2ª, 3ª y 4ª cuerdas, Sib mayor. Termina con un rasgueado con cuatro plicas sobre la I, La mayor. Por consiguiente, la secuencia armónica está construida con Rem/ notas/ FaM, DoM, SibM, LaM, una sugerente cadencia andaluza. Las posiciones del DoM y del Sib son las mismas que la del LaM, el famoso acorde de “patilla” del barroco. Advertimos, por consiguiente, que

lo que hace el guitarrista en este caso consiste en subir esta “patilla” al quinto traste para tener DoM, y al tercer traste para tener SibM. Esta forma de subir LaM en diferentes posiciones del mástil, como ocurre con el MiM en la guitarra de seis cuerdas, es muy habitual entre los tocares e intérpretes del folclore musical andaluz (pandas de verdiales y cuadrillas de los Vélez). Tendríamos aquí, pues, la primera transcripción musical del toque popular andaluz. Además, con este recurso sencillo de subir en diferentes trastes un simple acorde y utilizar la técnica de rasgueado sobre todas las cuerdas, vibran cuerdas al aire (aquí la primera) que no forman parte del acorde (Sib por ejemplo), y por consiguiente, aportan una disonancia a las consonancias bien estructuradas de la posición “patilla”. Ya reparamos, describiendo el toque flamenco (Torres, 2005), cómo el uso de cuerdas al aire en la armonía, particularmente las dos primeras cuerdas, forma parte de la estética del toque.

Por otra parte, la denominación “fandango indiano” plantea dos interrogantes. En primer lugar, es la primera vez que aparece el término “fandango” en una tablatura barroca. Suponiendo que ya existiera en España en el siglo XVII, no tenía la suficiente popularidad para que guitarristas barrocos de primera línea como Sanz o Guerau lo recogieran y transcribieran. Esta ausencia resulta extraña, dado el indudable interés de estos autores en transcribir las danzas y bailes de moda en su época.

En segundo lugar, el adjetivo “indiano” refleja claramente una procedencia suramericana. ¿Es el fandango una danza o un baile de importación que llega a España procedente del Nuevo Mundo a finales del siglo XVII, principios del XVIII? La tablatura de cinco compases parece confirmarlo.

Esta influencia es aún más patente en el autor del fandango siguiente en orden cronológico, Santiago de Murcia.

## **b) Santiago de Murcia**

Este guitarrista, compositor y teórico español, parece haber desarrollado su actividad en Madrid, lugar de residencia de los mecenas y amigos que cita en sus obras. Según nos informa el DMEH, habría nacido en esta capital poco después de 1682, fecha del matrimonio del guitarrista y violero Gabriel de Murcia con la hija del violero Francisco de León, Juana de León. Aunque no se sabe con exactitud si realmente son sus padres, en el caso afirmativo provendría de una familia de larga tradición musical,

tanto en lo interpretativo, como en la construcción de instrumentos, al servicio de la familia real. Su formación tendría lugar en la Capilla Real donde su padre era maestro, junto con el presbítero Francisco Guerau. Santiago de Murcia fue maestro de guitarra de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V. Este dato deja suponer que viajó con el monarca a Nápoles en 1702, ciudad donde tomaría contacto con Alessandro Scarlatti y Corelli. Se sospecha también que tocaría en el teatro, ya que sus antologías incluyen numerosas danzas cortesanas y teatrales.

Autor del Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra (1714), le sigue el manuscrito Passacalles y obras de guitarra por todos los tonos naturales y accidentales [sic] (1732) y el Códex Saldívar nº 4, manuscrito de 94 páginas en tablatura, cuyo contenido complementa el anterior. Fue encontrado en una tienda de antigüedades y adquirido en 1943 en León (Guanajuato, México) por el doctor Gabriel Saldívar y Silva (1909-1980). El conocimiento que demuestra de compositores franceses y belgas, y la publicación en México de las dos últimas obras referidas permite especular sobre viajes de Murcia a Francia, Países Bajos y México, aunque no figura en la lista de viajeros conservados en el Archivo de Indias. La muerte de su protectora la reina María Luisa de Saboya en 1714, y la boda un año más tarde del monarca con la italiana Isabel de Fernosio, con un cambio de gusto hacia lo italiano en la corte, puede explicar la pérdida del puesto que el guitarrista desempeñaba en la corte, y su voluntad de buscar en otros lugares mejor fortuna. Luis Gásser nos indica que:

“Sus tres libros muestran la riqueza de la música española para guitarra en las décadas alrededor de 1700 y la fecunda influencia de Francia e Italia, en un estilo internacional que, si a veces tiene rasgos formales, rítmicos, armónicos o melódicos característicos de una u otra nación, en otras ocasiones los funde en un estilo cosmopolita e internacional” (Gásser, 2000: 897).

A estos tres libros, hay que sumar el descubrimiento muy reciente del manuscrito de un cuarto documento, *Cifras Selectas de Guitarra*, fechado en 1722, localizado por el musicólogo de la Universidad Pontificia de Chile Alejandro Vera. Fue presentado por primera vez el 28 de septiembre 2006 en el Centro de Extensión de la Universidad Católica de Santiago de Chile, con la interpretación a la guitarra barroca de parte del contenido por Oscar Ohlsen y Eduardo Figueroa, y una conferencia dictada por

Alejandro Vera. Este último presentó su descubrimiento posteriormente en dos revistas especializadas, y en el Congreso Internacional de Musicología celebrado en junio 2007 en Munich<sup>2</sup>.

En el programa de mano de la presentación, Vera comenta su hallazgo de la manera siguiente:

“Por lo anterior, resulta de gran importancia el reciente descubrimiento que he realizado de un nuevo manuscrito de su autoría, titulado *Cifras Selectas de Guitarra*, que data de 1722 y contiene ochenta y siete danzas para guitarra. Esta valiosa fuente fue adquirida a comienzos del año 2005 por nuestra universidad a D. César Soto, su anterior propietario, a raíz de las gestiones que realicé en tal sentido –con el apoyo de Carmen Peña, Octavio Hasbún y Jaime Donoso. Con ello conseguimos evitar, tal vez, que fuese adquirida por algún comprador extranjero, cosa frecuente en nuestro país que puede explicar la desaparición de varias obras de arte anteriores al siglo XIX en nuestro territorio. De hecho, la conservación de un manuscrito musical de esta antigüedad es un hecho inédito en las universidades y bibliotecas chilenas en general, y esperamos que constituya un primer paso para la formación de un fondo antiguo de música con fuentes originales. Para comprender la importancia de *Cifras Selectas de Guitarra*, debe considerarse que no sólo se trata de un ejemplar único y de la cuarta fuente de Murcia, sino que aporta además cuarenta y dos piezas nuevas de este autor, que no figuran en ninguna otra de sus fuentes conservadas (“Marcha de los oboes”, “Reverencias”, “Batallas”...). Tan importante como esto es el hecho de que las piezas preexistentes (“Jácaras por la E”, “Marionas por la B”) presentan variantes muy significativas, lo que permite conocer con mayor detalle los procesos de variación y recomposición empleados a comienzos del siglo XVIII. Por si esto fuese poco, el manuscrito lleva adjunto el célebre tratado *Resumen de acompañar*, mencionado anteriormente, fuente no única pero de la que se conocían hasta ahora sólo tres ejemplares, cuya presencia junto al manuscrito hace muy probable que éste fuese copiado o supervisado por el propio autor. A diferencia de Pasacalles y obras, *Cifras selectas de guitarra* presenta un predominio de danzas tradicionales españolas (“Jácaras”, “Villanos”...). Estas piezas muestran las características de la música de Murcia, especialmente su notable manejo de la variación, que le permite enriquecer sencillos esquemas armónicos en una especie de crescendo expresivo y virtuosístico. Destacan también las sonoridades y

---

<sup>2</sup> “Santiago de Murcia's *Cifras Selectas de Guitarra* (1722): a new source for the Baroque guitar” en *Early Music*, Vol. XXXV, No. 2 Oxford University Press. Esta revista nos aporta la información siguiente sobre el autor: “Alejandro Vera is a professor and researcher at the Instituto de Música of the Pontificia Universidad Católica de Chile and also teaches as visiting professor in the doctoral programme of the Universidad Autónoma in Madrid. He has published a book entitled *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el ‘Libro de Tonos Humanos’* (1656) and many articles on various aspects of 17th-century Spanish and colonial music.”

ritmos poco tradicionales de algunas de sus danzas, sobre todo aquellas de aparente procedencia hispanoamericana (cumbés, zarambeques...), aspecto que influyó sin duda en su positiva acogida por parte del movimiento de música antigua, interesado desde sus orígenes en escapar del lenguaje algo rutinario al que había llegado la interpretación del repertorio neoclásico y romántico en el siglo XX.” (Vera en [www.guitarra.artelinkado.com](http://www.guitarra.artelinkado.com), leído el 3 de marzo de 2008)

Cabe esperar la pronta edición facsímil de este documento, que aportará no solamente informaciones valiosas sobre la guitarra barroca española en los años 20 del XVIII, sino un mayor conocimiento de las danzas durante este periodo.

### **c) El Códice Saldívar (1732)**

Se trata de un manuscrito de 94 folios de tablatura para guitarra barroca, con un contenido de 68 piezas. Desgraciadamente, le falta la primera página, cuidadosamente desprendida, por lo que no se conoce ni el título, ni el autor. Sin embargo, varios datos permiten atribuir este anónimo a Santiago de Murcia.

En primer lugar, la similitud de su caligrafía con el manuscrito de 1732 “Passacalles y Obras”.

Además, al principio de este último, podemos leer lo siguiente: “Yndice de lo contenido en el tomo 2º”, por lo que debió de existir un tomo 1º, y éste sería el presente códice Saldívar. El formato, la marca de agua y la caligrafía del “pasacalles” y del códice son idénticos, lo que solo se explica si son complementarios.

Isabelle Villey (Villey, 1995: 7-8) avisa de tres formas musicales diferentes en el manuscrito:

- piezas con variaciones, siguiendo la práctica de los vihuelistas del XVI, la mayoría pertenecientes a la tradición española (“Villanos”, “Españoletas”, “La Jotta”, “Los Impossibles”, “el fandango”, etc.), con algunas en estilo francés (“La Amable” por ejemplo) y en estilo italiano (“Folías Ytalianas”) y dos piezas de clara inspiración española con evocación a ritmos negros, “Cumbees” y “Zarambeques”
- danzas francesas, entre ellas 17 minuetos
- Sonata italiana, que viene al final con tres piezas que se pueden agrupar en tres movimientos: Allegro, Grabe, Allegro.

Las piezas con variaciones o “falsetas”, ya ampliamente observadas en la literatura del XVII, interesan para nuestro estudio. Vamos a seleccionarlas y analizarlas.

En primer lugar, una serie nos aporta informaciones sobre el parámetro rítmico, con la presencia de numerosas hemiolias, es decir alternancias de compases ternarios de divisiones binarias (generalmente 3x4) con compases binarios de división ternaria (6x8). Las podemos observar en los “Zarambeques o Muecas”:

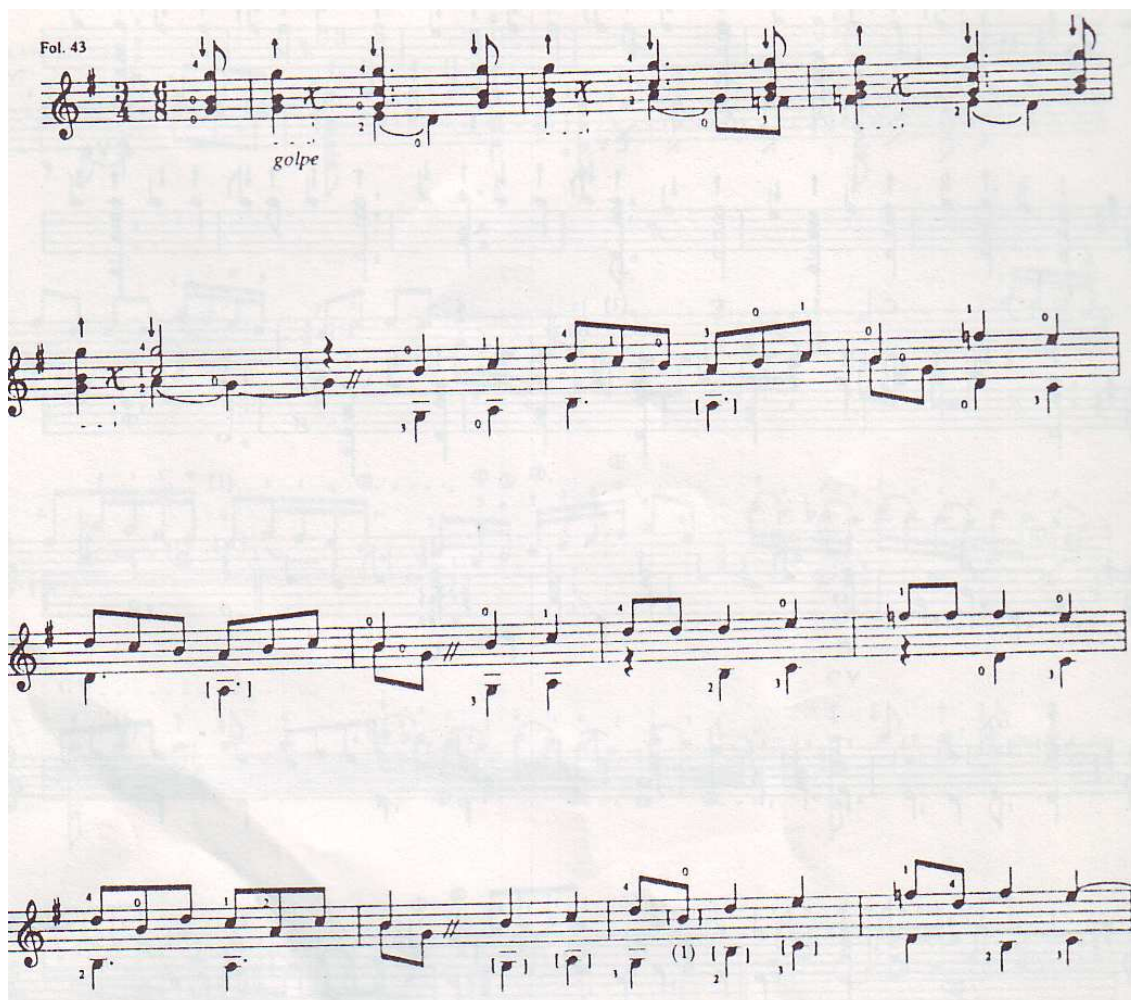
The image displays three staves of musical notation for the piece 'Zarambeques o Muecas'. The first staff is labeled 'Fol. 45' and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of rhythmic patterns with notes and rests, and includes two measures marked with a 'C' below the staff. The second staff is labeled 'C II' and continues the musical sequence, showing more complex rhythmic figures and several measures marked with 'C' and 'P' below the staff. The third staff continues the piece with further rhythmic variations and notes. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, illustrating the intricate rhythmic structure of the piece.

(Fuente: I. Villey, 1995: 18).

Tenemos aquí el principio de esta danza. Como las demás, Santiago de Murcia la inicia con ritmo rasgueado y luego pasa a escribir series de variaciones o “falsetas” (a notar el silencio de corchea para empezar el ritmo, por consiguiente a contratiempo). Los dos primeros pentagramas proponen este ritmo de introducción, y la primera variación se inicia en el tercer pentagrama con dos compases en 6x8, después del 3x4 del ritmo. A partir de este momento, el uso de hemiolias será recurrente en las variaciones.



Las tendremos en los cumbees, donde además encontramos por primera vez en música escrita para guitarra un signo en forma de cruz con la indicación “golpe”:



(Fuente: I. Villey, 1995: 28).

Vemos como Santiago de Murcia comienza en estilo rasgueado con acordes (compases 1 a 6), para puntear luego diferencias o variaciones muy cortas, que va separando por dos líneas que cruzan el pentagrama, sistema de escritura de separación de las diferencias ya observado en Sanz. El ritmo se inicia en anacrusa “al alza” con un rasgueado hacia arriba. Luego le sigue un rasgueado hacia abajo, que corresponde al “dar” del primer tiempo del compás, es decir acentuado. Entonces aparece el golpe, colocado sobre la segunda corchea del primer tiempo, lo que desestabiliza el acento del primer tiempo al producir una especie de efecto de “rebote”. Ya no sabemos dónde está

la acentuación, si es la lógica dada por el rasgueado, o la acentuación a contratiempo dada por el golpe, efecto recurrente en la bulería flamenca.

La primera variación o “falseta” comienza a partir del sexto compás (compás 2 del segundo pentagrama) en anacrusa, con dos tiempos, rasgo habitual en las danzas del Barroco español. Sumando los tiempos, cada variación tendría cuatro compases de tres tiempos cada uno, o sea 12 tiempos, “descolocados” en cuanto a acentuación, ya que al primero le falta un tiempo, que sobra en el último.

Estos rasgos vuelven a repetirse en la jota donde, como podemos leer en la partitura, la hemiolia se produce primero en la parte de ritmo introductorio, por el tipo de rasgueados utilizados de forma alternativa:



(Fuente: I. Villey, 1995: 20).

Volvemos a encontrar un principio en anacrusa de dos tiempos, luego dos rasgueados de dos golpes para abajo y una para arriba cada uno, es decir dos golpes divididos por tres (6x8) en el compás 2, seguido de tres rasgueados de dos golpes cada uno (3x4). El compás de amalgama no puede ser más claro en esta forma de golpear las cuerdas.

El efecto rítmico de la alternancia dada por los rasgueados vuelve a producirse en el punteado de las variaciones, una vez más separadas por dos rayas en el centro del pentagrama:





Volvemos a encontrar los mismos rasgos descritos anteriormente, a saber: inicio en anacrusa (esta vez de un tiempo con dos notas), numéricamente doce tiempos distribuidos en cuatro compases “descolocados” por la anacrusa.

Desde el punto de vista de nuestra investigación, el estudio comparativo entre los toques popular y flamenco, esta última partitura es particularmente relevante y llamativa. En efecto, encontramos en ella casi todos los rasgos musicales del estilo flamenco conocido como “alegrías”: compás de amalgama, armonía “pre-tonal” con dos acordes que alternan a modo de obstinato, tanto en las partes rasgueadas, como en las variaciones, los de tónica y dominante, I y V, variaciones o “falsetas” de 12 tiempos, como las primeras flamencas en este estilo. No deja de ser extraña esta presencia del compás alterno en la jota, cuando lo que ha caracterizado esta danza hasta hoy ha sido su marcado carácter ternario.

A la luz de esta partitura, podemos por consiguiente avanzar que la jota ha podido ser expresada rítmicamente de dos formas en la primera mitad del XVIII: con su característico compás ternario en gran parte del país, y con otra clave rítmica más compleja, con hemiolias, en la Nueva España (lugar donde cada vez más se documenta la presencia de Santiago de Murcia) y su zona músico-cultural de influencia, la zona de Cádiz. La hoy desaparecida “jota de Cádiz”, en la que no pocos investigadores suelen situar el origen de las alegrías flamencas, tendría por consiguiente este aspecto diferenciador, otra clave rítmica que el ritmo ternario de esta danza.

Este aspecto cambiaría bastante la cronología del sustrato popular en el que la flamencología tradicional ha querido situar los principios de las alegrías flamencas, a principios del XIX, con motivo de la invasión de las tropas de Napoleón y la presencia

de tropas aragonesas. Esta hipótesis se sustentó en su momento por fuentes literarias en la que se hacía varias alusiones a la Virgen del Pilar y a lo aragonés. Sin embargo, con la fuente musical que manejamos ahora, vemos que este sustrato popular de la jota en compás de amalgama, estaba ya presente en la primera mitad del siglo XVIII.

En segundo lugar, otra serie nos aporta informaciones sobre el parámetro armónico.

Volvemos a encontrar secuencias armónicas cercanas al “toque por medio” en danzas del siglo anterior. Al empezar Santiago de Murcia todas sus danzas en ritmos rasgueados, estas secuencias aparecen ahora nítidamente. Siguiendo un orden cronológico, la tendremos en la española:

The image shows a musical score for a piece labeled 'Fol. 6'. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a style typical of 18th-century manuscript notation. Below each staff, there are chord diagrams and labels. The first staff has labels E, B, and G. The second staff has labels H, B, and G, with 'C I' written above the first and third measures. The third staff has labels B, E, and I. The fourth staff has labels E, E, C III, and G. The chord diagrams are simple, showing the notes of the chords on a six-line staff.

(Fuente: Villey, 1995: 22).

Tanto el ritmo de española (una negra con puntillo, una corchea y cuatro negras) con un principio en anacrusa, como los acordes, aparecen claramente en la partitura. La secuencia armónica es la habitual de esta danza: Rem/ DoM/ FaM/ SibM/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem.

Esta secuencia armónica aproximativa al “toque por medio” vuelve a aparecer en las folías italianas:

The image displays a musical score for guitar, consisting of four staves of music. The first staff is labeled 'Fol. 60v' and features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. It contains several measures of music with rhythmic markings (e.g., 1, 2, 3, 4, 0, 2, 3, 2, 1, 0) and chord symbols 'E' and 'E'. The second staff is labeled 'CI' and continues the musical sequence with similar rhythmic and chordal notation. The third staff is labeled 'Fol. 61' and shows further musical development. The fourth staff is labeled 'CV' and includes a double bar line and a circled '2' with an '@' symbol. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

(Fuente: Villey, 1995: 43).

Aunque el estilo es punteado, cada primer tiempo va marcando un acorde: Rem/ LaM/ Rem/ DoM/ FaM/ DoM/ Rem/ LaM/ Rem/ LaM/ Rem/ DoM/ FaM/ Solm/ LaM/ Rem.

#### d) El fandango de Santiago de Murcia

Especialmente interesante para nuestro estudio es el fandango. Por varios motivos.

En primer lugar, volvemos a encontrar una cadencia andaluza armonizada en la introducción de acordes rasgueados:



(Fuente: Villey, 1995: 24).

Los dos primeros compases parecen anunciar una composición en Re menor, con Re menor en el primer compás (I) y La mayor en el segundo compás (V). Hemos visto de forma reiterada esta sucesión de acordes en las varias danzas barrocas con secuencias armónicas cercanas al toque “por medio” (Torres, 2009). En el tercer compás, ya tenemos la cadencia andaluza con Rem/ Do6/ SibM/ LaM, que concluye en el cuarto compás para resforzar el LaM. Aparente anuncio de una tonalidad menor, Rem, con un acorde de tónica y otro de dominante (I y V) y de una cadencia andaluza sobre La, que vuelve a caer sobre la dominante.

La velocidad del tempo indica una negra = 106, lo que corresponde a un andante rápido, o un moderato lento, por lo que no se toca con rapidez, sino con cierto aire de solemnidad, quizá por la influencia francesa que ralentiza en este momento las danzas.

Este esquema vuelve a repetirse en los compases siguientes (5 a 8), con una doble variante. El tercer acorde del quinto compás pasa a ser un Sol menor, en lugar del Re menor del primer compás. El acorde LaM del compás 6 añade una voz aguda, Do#, en la cuerda tiple, y la cadencia andaluza Re/Do/Sib/La pasa también en la voz tiple en los compases 7 y 8 (antes estaba en la voz grave).



(Fuente: Villey, 1995: 24).

Ya en el tercer pentagrama (compases 9 a 12), se inicia claramente una cadencia andaluza al principio (compases 9 y 10), y se insiste en el La Mayor como centro tonal,



que deja de tener su inicial y corta función de dominante (V), para tener la de tónica (I):



(Fuente: Villey, 1995: 24).

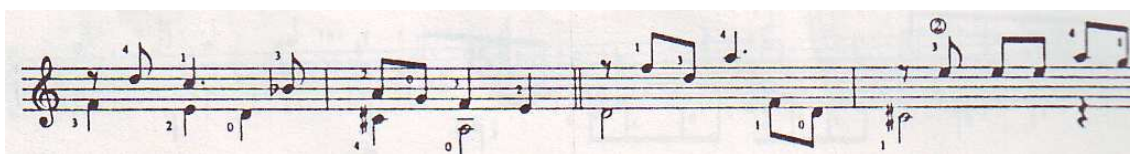
A partir de este momento, pasa la guitarra a puntear variaciones sobre la cadencia andaluza. La tendremos al principio en la voz tiple con las notas Re/Do/Sib/La:



Luego sobre las notas La/Sol/Fa/Mi, más graves, pero siempre en la voz tiple (primera cuerda), y después en las notas Fa/ Mi/Re/Do#, cada vez más grave (ahora en la segunda cuerda):



Luego a dos voces en intervalo de sexta, Re/Do/Sib/La en la voz superior, y Fa/Mi/Re/Do# en la parte inferior más grave:



Las demás variaciones se construyen también en torno al efecto armónico producido por la armonización del segundo tetracordio descendente del modo frigio.

Santiago de Murcia la hace con intervallos de terceras, aprovechando los bordones al aire para figurar un rasgueado sobre los acordes Rem y LaM:



(Fuente: Villey, 1995: 25).

Esta variación con la cadencia andaluza en terceras en la parte aguda y un pedal sobre Re y La dejando vibrar los bordones 4º y 5º a modo de acordes rasgueado, parece anunciar un retorno a la tonalidad Re menor, y abandonar lo modal. Sin embargo, en la variación siguiente, con la cadencia andaluza a dos voces en sextas, Santiago de Murcia vuelve a usar el bordón en pedal, pero esta vez solo con la nota La dada por la quinta cuerda al aire, lo que indica su intención de volver y mantenerse en lo modal, después de la breve sugerencia tonal en Re menor de la variación anterior:



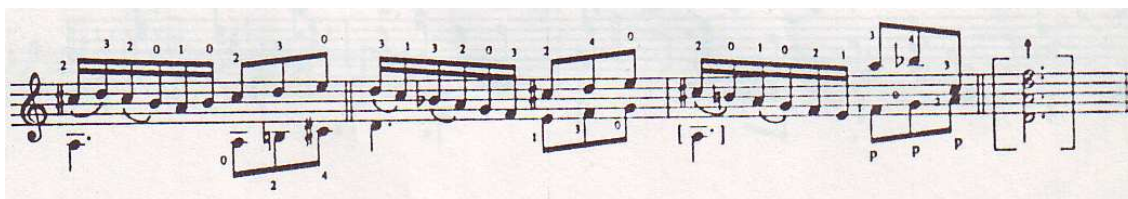
Señalaremos por fin dos aspectos que nos han llamado la atención al analizar esta partitura.

A nivel rítmico, la utilización de semicorcheas seguidas y con notas ligadas,

mecanismo muy utilizado en la guitarra flamenca y que lleva el nombre de “picados”:



En el manuscrito original, Santiago de Murcia termina con un La Mayor, y no con un Re menor, lo que habría sido lo normal desde la óptica tonal, y cómo se hubiera armonizado desde la armonía clásica académica (de hecho, a Isabel Villey, guitarrista de formación clásica, parece chocarle este aspecto y pensar que se trata de un “olvido” o error de Murcia. Por este motivo termina la partitura con un Re menor entre corchetes). Esta forma de terminar confirma que el centro tonal de su fandango es La Mayor, y no Re menor, por lo que su fandango está claramente escrito en modo frigio, siendo una especie de obstinato sobre la cadencia andaluza:



Vemos cómo la transcriptorra escribe un acorde de Re menor entre corchetes para terminar el fandango.

## Segunda mitad del XVIII: guitarra de seis órdenes

### a) Fuentes musicales

Para estas fuentes, hemos seguido en primer lugar el vaciado previo acometido por Javier Suárez-Pajares (Suárez-Pajares: 1995), ya que se trata del único trabajo de investigación sistematizado, realizado hasta la fecha sobre este tipo de fuentes, desde 1780 hasta 1920. Dado su carácter de Premio de Investigación depositado en el Centro de Documentación Musical de Andalucía, constituye un material inédito cuya consulta hemos realizado directamente en Granada, en la sede de este organismo oficial andaluz.

El autor distingue dos tipos de repertorios, el de música flamenca propiamente dicho y el afín editado entre 1780 y 1920. Se publicaba este material en el sentido de “hacerse públicas” en forma de copias manuscritas compulsadas por el autor o el librero que los expendía. Sobre la presencia de este material en los estudios sobre flamenco, señala pertinazmente que:

“Todo este repertorio se halla fuera del ámbito de investigación de los estudiosos del flamenco y es por esta razón que nadie ha reparado en él ni en las informaciones que puede dar acerca del hecho flamenco. Y no sólo informaciones externas como pudiera ser el carácter popular o impopular o nivel de difusión y demanda del flamenco en las diferentes épocas, sino informaciones internas de la tipología y características musicales del propio flamenco”.

La música conservada durante el siglo XVIII, especialmente la segunda mitad, la tiene localizada e inventariada en la comunicación “*Sources for the study of Spanish Guitare during the Second Half of Eigtheen Century*” leída en el congreso “*Music in Eigtheen Century Spain*”, celebrado en Cardiff entre el 16 y 19 de julio de 1993. Entre estas fuentes, destacan las colecciones de boleros y tiranas manuscritas, conservadas en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid, en la Biblioteca Histórica Municipal y en la Biblioteca Nacional, también fundamentales para el análisis de lo andaluz en el repertorio del XVIII. Y aquí el investigador plantea un interrogante. ¿Son el fandango y el bolero formas propiamente andaluzas o bien nacionales en el sentido más amplio? Según su opinión, son formas claramente nacionales, pero con una evolución idiosincrática andaluza muy diferente a la experimentada por el mismo



repertorio en ámbitos geográficos diferentes, citando como ejemplo, entre las fuentes consultadas, un bolero claramente andaluz, aunque escrito por un castellano en La Coruña, y un bolero claramente francés, escrito por un sevillano en París.

A pesar de estas precisiones en la introducción de su trabajo de investigación, los documentos que aporta en el apartado que titula “Manuscritos tempranos” son bastante pobres y se limitan en cuanto a repertorio para guitarra solista a un fandanguillo con variaciones y unos panaderos, localizados en el Archivo Histórico de la Diputación de Vizcaya. Consultadas estas dos partituras, diremos que están escritas en Re mayor con una escritura y armonía clásicas, con acordes de tónica, dominante y subdominante, todo muy al estilo del Clasicismo musical de final del siglo XVIII. Nada de particular pues como documento de apoyo para el toque flamenco, sino la falta precisamente de lo modal y de sus cadencias andaluzas en este repertorio. La afinidad se reduce a las formas rítmicas fandango y panadero, que el flamenco asumirá como repertorio.

Esta falta de rasgos armónicos “flamencos” en este repertorio de la época “preflamenca” plantea varios interrogantes. ¿Las formas de música popular relacionada con el flamenco, escritas a finales del siglo XVIII, recibieron totalmente la influencia del Clasicismo, se escribieron en tonalidades mayor y menor y abandonaron cualquier aspecto modal? ¿Desaparecieron completamente los rasgos modales del barroco de la primera mitad del XVIII? En caso negativo, ¿dónde y cómo se conservaron estos rasgos, para que un siglo más tarde volvieran a aparecer con el flamenco? ¿Cómo y por qué unas formas rítmicas en tonalidades mayor y menor características de la segunda mitad del XVIII se transforman en modal en la segunda mitad del XIX, es decir usan una armonía propia del barroco del XVII y primera mitad del XVIII? ¿Por qué este salto atrás para avanzar?

### **El fandango de Boccherini**

Nacido en Lucca (Italia) en 1743, estudió violonchelo y composición, y después de Roma, se muda a Viena con su padre y hermanos, al servicio de la orquesta del teatro de la Corte. En 1770 se traslada a España, pensionado por el infante don Luis Antonio

de Borbón, hermano del rey Carlos III, dirigiendo la agrupación de músicos del famoso “Cuarto del Infante”. Al año siguiente, está plenamente dedicado a la capilla del infante, y de este año datan sus *Sei Sinfonie* op. 12, y sus primeros *Quintetti* op. 10, 11, 13. A la muerte del infante en 1785, Carlos III dispuso que se pagasen los sueldos a su servidumbre durante seis meses, mientras encontraban un nuevo empleo. Boccherini recurre al rey y obtiene la primera plaza de violón en la Real Capilla. En 1786 fue nombrado director de la orquesta de la condesa-duquesa de Benavente y al año siguiente se casa con María Pilar Joaquina Porreti, hija de Domingo Porreti, violonchelista de la Real Capilla. A pesar de no prestar servicios en la corte de Carlos IV por un encontronazo con el monarca, su prestigio como violonchelista y compositor le llevó a escribir obras para la Casa Real, el duque de Alba y la mencionada condesa-duquesa. Gozaba a la vez de una pensión de Federico Guillermo II de Prusia, nombrándole como compositor de su cámara, con el encargo de recibir todas sus nuevas composiciones (Martín Moreno, 1993: 243-247).

Parece ser que sólo estuvo dos años (1786-1787) al servicio de la condesa-duquesa de Benavente. Se conocen muy pocos datos biográficos de Boccherini, desde que no figura en la nómina y cuentas de su protectora. Boccherini pues había compaginado dos patronazgos desde 1786, el de la casa de Benavente-Osuna, y el del rey Federico Guillermo de Prusia. Con la muerte de éste en 1797, concluyó su contrato y dejó de percibir su estipendio. Precisamente en este momento de su vida, conoce al marqués de Benavent. Según los datos disponibles fue en 1796, al poco tiempo de instalarse en Madrid. Este nuevo mecena le encargará una serie de obras, con la condición de que intervenga la guitarra, para poder lucirse en las veladas musicales que organiza y codearse de paso con la nobleza madrileña. Boccherini transcribirá entonces obras propias, añadiendo la guitarra. No se conoce exactamente el año, pero se tiene como indicio una frase de una carta (27-12-1798) enviada al editor Ignace Pleyel, en la que dice haber terminado “6 quintettes avec guitare obligés”, haciendo referencia con toda probabilidad a algunas de las obras encargadas por el marqués de Benavent<sup>3</sup>. La

---

<sup>3</sup> Ver al respecto: Chiesa, Ruggero: *Prefazione al Quintetto I in re minore (G.445)*, Milán, Edizioni Suvini Zerboni-1973. Saint-Foix: *La correspondance de Boccherini avec Ignace Pleyel*, en *Revue de Musicologie*, París, fevrier-1930, n° 33, vol. XI, p. 5.

relación con el aristócrata guitarrista durará unos cuatro años, de 1796 a 1799. Cuando empieza la ruina económica del marqués, a partir de noviembre de 1800, Boccherini empieza a dirigir las veladas musicales del nuevo embajador de Francia en Madrid, Lucien Bonaparte, hermano de Napoleón, durante el año que cubre este cargo (Mangado: 2008).

De sus quintetos arreglados para acompañamiento de guitarra, nos interesa el nº 4 en Re mayor, “Fandango”, G. 448. En efecto, el cuarto y último movimiento lleva la indicación “fandango”, tratándose del arreglo para cuerdas y guitarra del fandango dieciochesco que tanto éxito tenía en Madrid a finales del XVIII, con la versión del padre Basilio como referencia popular. El análisis de esta partitura nos va a permitir observar en qué punto de evolución y transformación se encontraba esta forma popular, después de su aparición en el Barroco tardío con Santiago de Murcia.

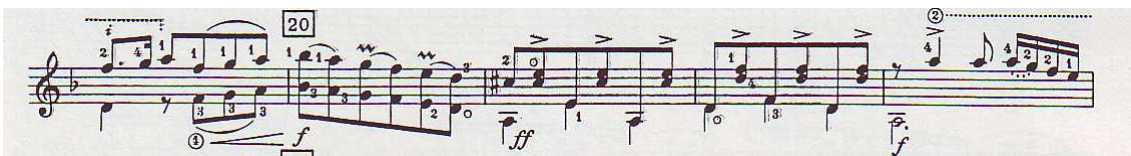
Lo primero que llama la atención al leer el acompañamiento de guitarra, es el ritmo. Corcheas y semicorcheas se van sucediendo sin apenas respiros, evidenciando la procedencia dancística de esta forma. Está escrito en Re menor, por lo que toma como referencia el toque popular “por medio” o “en La”, con el famoso acorde de patilla como tónica. En el primer pentagrama, cabe destacar el principio en anacrusa sobre una medida ternaria en 3x4 para iniciar el tema. Éste es un punteo (compases 1 a 3) donde reconocemos el acorde Re menor arpegiado, solo interrumpido por un compás de acompañamiento (compás 4) con un acorde muy interesante que nos recuerda el Sib mayor del toque “por medio”, con su disonancia provocada por la primera cuerda al aire. Sirve de cadencia para caer sobre La mayor, siempre en este mismo 4º compás, anunciando la alternancia I y V (Re menor/La mayor), armazón armónico que sustentará todo el fandango, y que lo coloca en la estética clasicista:



Sigue el tema combinando arpeggios y punteos, siempre en torno al acorde Re menor, aprovechando las 4ª y 5ª cuerdas al aire, bordones para armonizar en torno al I y V (Re menor y La mayor):



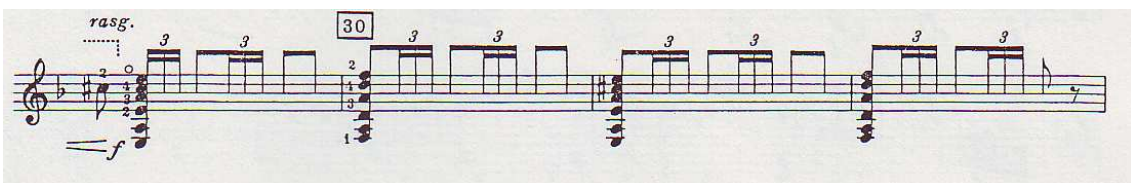
La fórmula rítmica de corcheas ininterrumpidas en varios fragmentos nos recuerda el zapateado del baile, que Boccherini sitúa en la estética clasicista del momento, utilizando octavas (compases 1 y 2) y terceras (compases 3 y 4):



Otro recurso que Boccherini explota en su arreglo para guitarra, es el uso de los equísonos facilitados por las cuerdas al aire. Vemos por ejemplo en el segundo compás cómo escribe el acorde La mayor con dos Mies, el de la 1ª cuerda al aire y el del quinto traste de la 2ª cuerda. Pasa de La mayor a La7 en el 4º compás, para modular al Re menor del 5º compás, lo que integra aún más este fandango en la estética clasicista:



No cabe duda que la fuente de inspiración del músico ítalo-español es la popular guitarra rasgueada, recurso idiomático y rítmico que incorpora en el acompañamiento, donde reconocemos el ritmo flamenco actual conocido como “abandolao”:



La escritura parece complicarse en otros momentos, con la melodía en los tiples, mientras leemos una fórmula rítmica con semi-corcheas en octava en los bordones (compás 1). No es difícil identificar aquí la imitación del repiqueteo de las castañuelas sobre la nota La, mientras va cantando la voz aguda. El 2º compás sirve de puente para modular a Fa mayor a partir del 3º compás, eso es a la copla del fandango:

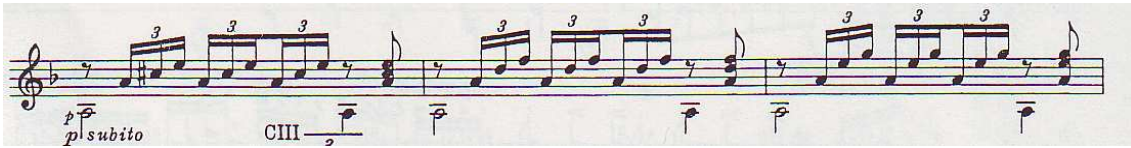


En este pentagrama sigue el acompañamiento en torno a Fa mayor (I) y Do mayor (V), para volver a Re menor/La mayor (compases 3 y 4). Sin embargo, llama poderosamente la atención la cadencia andaluza del quinto compás que sirve de puente para volver a las variaciones del fandango. Aunque Boccherini utiliza el clásico sol menor (IV) en la armonización de esta cadencia, destaca el último acorde que combina una vez más la tríada Sol/Si/Re del acorde menor, con el Mi de la 1ª cuerda al aire, adquiriendo esta disposición cierto color flamenco que lo acerca al Sib del toque “por medio”:



El tipo de arpeggios que sigue después es bastante frecuente en la guitarra flamenca. Su fórmula rítmica recuerda la del rasgueado, por lo que se le puede considerar como estilización de este recurso “de barberos”. Volveremos a encontrarlo con frecuencia en guitarristas decimonónicos que repudiarán del rasgueado, incluyendo sin embargo en su repertorio obras populares andaluzas, como Julián Arcas. En el caso que nos interesa ahora, los tres tresillos de semicorcheas seguidos de dos corcheas estilizan el ritmo rasgueado “abandolao”:





En algunas secuencias armónicas, no falta una aproximación a la cadencia andaluza, por lo que podemos considerarlo aquí también como estilización de esta cadencia en el contexto del Clasicismo. Se aprecia a continuación en el 1º compás y La mayor del 2º compás:



Dada la monotonía del motivo armónico-rítmico del preludio en los fandangos, Boccherini hace prueba de inventiva en sus dibujos rítmicos, sin perder el carácter danzante del acompañamiento:



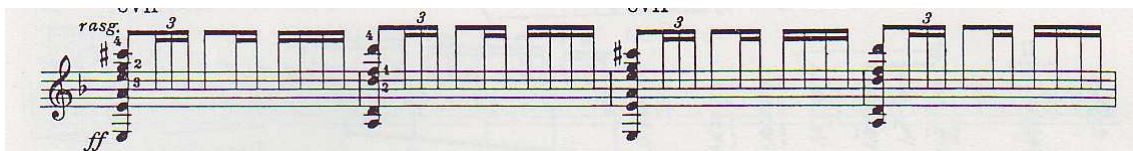
Se vuelve incluso a escuchar los pies del zapateado con la figuración rítmica en corcheas:



Se oye también claramente el repiqueteo de las castañuelas, imprescindibles para marcar carácter a esta danza española. Usa ahora el trémolo:



En el pentagrama siguiente, vuelve a rasguear el ritmo “abandolao”, esta vez añadiendo otro tipo de rasgueo, cuatro golpes en semicorcheas en el tercer tiempo. Por otra parte lleva la armonía recurrente Re menor/La mayor a los tiples:



Su acompañamiento del fandango está salpicado por cadencias andaluzas, lo que confirma que este color modal formaba parte de la propia estructura del fandango. Tenemos aquí esta cadencia en el tercer compás, reafirmada después con una escala frigida descendente completa en los 4º y 5º compases:



Después de aludir al repiqueteo de castañuelas con la habitual fórmula de semicorcheas sobre un La en octava a modo de ostinato (compases 1, 2 y 3), inicia una frase recurrente en los estribillos de fandango, con otro dibujo sencillo de tres notas descendentes repetidas insistentemente en los bordones, aprovechando la afinación de la guitarra con la 5ª en La y la 4ª en Re:



Los recursos idiomáticos del fandango se reúnen al final en una especie de “crescendo”, con el ritmo “abandolao” doblado en su figuración rítmica con

semicorcheas y un seisillo de semicorcheas (1º compás), dos cadencias andaluzas (compases 2, 3 y 5) unidas por un cromatismo ascendente en octava (compás 4), con la presencia del Sol menor “aflamencado” con la 1ª cuerda al aire (último acorde del pentagrama):



Resumiendo nuestras observaciones sobre el fandango de Boccherini como ejemplo de estilización de esta forma a finales del XVIII, apuntaremos lo siguiente: 1º armónicamente se mueve en la estética clasicista de la época, girando sus variaciones en torno a dos polos armónicos, I y V, Re menor y La mayor, 2º a pesar de estos dos pilares, incluye algunas marchas de V a V7ª para modular a I (LaM /La7ª/Rem) muy del gusto de la época, y I, IV, V ( Rem, Sol menor y La mayor) como alusiones a la cadencia andaluza, 3º estas alusiones se ven completadas por la utilización de la afinación de la guitarra, con Mi en la 1ª cuerda que da al acorde IV un color propio de la estética del toque flamenco, 4º la presencia de varias cadencias andaluzas como dibujo melódico en el registro grave (quinta cuerda), 5º la variedad y a la vez monótona repetición de ritmos de baile en torno a figuras como corcheas, semi-corcheas y tresillos que insisten en el papel percusivo de esta acompañamiento, con imitación a los ritmos del zapateado y del repiqueteo de las castañuelas, 6º el uso repetitivos de partes rasgueadas con variaciones rítmicas sobre el ritmo flamenco “abandolao”, 7º la combinación del estilo mixto de punteado y rasgueado, 8º la utilización del arpeggio como estilización de fórmulas rítmicas del rasgueado, lo que añade una pulsación particular a esta técnica de mano derecha habitualmente utilizada como parámetro armónico de acompañamiento de la melodía.

Si echamos un vistazo atrás en los antecedentes de la guitarra flamenca detectados desde el siglo XVI (Torres, 2009), no es difícil volver a encontrar el material sonoro de varias danzas barrocas, ahora cristalizado y estilizado en la estética clasicista de la segunda mitad del XVIII.



## b) Fuentes periodísticas: fandango de Cádiz

En la página web del Centro de Investigación y Documentación de la Guitarra Clásica en Cataluña ([www.arrakis.es](http://www.arrakis.es)) hemos localizado el inicio del vaciado de noticias referentes a guitarra en Barcelona en el siglo XVIII. Lo acomete Josep María Mangado i Artigas, profesor de guitarra en el conservatorio Profesional de Manresa (Barcelona), autor del monumental *La guitarra en Cataluña, 1789-1939*, publicado en la prestigiosa editorial Tecla Editions de Londres, que dirige el profesor Brian Jeffery. Repasando la información cronológicamente ordenada, hemos encontrado varios anuncios interesantes sobre lo popular en este inicio de la edición musical para guitarra en España.

El primer vaciado que se está realizando de momento, es el del periódico “La Gazeta de Barcelona”.

Nos indica que este semanal se llamaba «Noticias de diferentes partes venidas a Barcelona», y a partir de 1748 pasó a denominarse con su nombre, «Gazeta de Barcelona». Curiosamente, aunque se imprime en Barcelona, todas las referencias sobre guitarra se redactaban íntegramente en Madrid, con el objetivo de controlar su contenido. Por consiguiente, los anuncios de partituras para guitarra que vamos a manejar se refieren a la capital de España. Es en 1792 cuando la capital de Cataluña podrá confeccionar su propio medio de expresión, el «Diario de Barcelona» (1792-1994).

Inicialmente con tirada semanal, a partir de 1777 empezó a salir los martes y sábados, completado, según los acontecimientos, por algunos números extraordinarios.

Los anuncios de música para guitarra empiezan a publicarse a partir de 1780. Anteriormente y después de esta fecha, constan multitud de anuncios para otros instrumentos, cuyos autores a veces pertenecen al ámbito de la guitarra. Como muestra, esta noticia de música para violín del año 1776, en el que aparece Fernando Ferrandiere como violinista del Teatro Francés de Cádiz. Sabemos que Madrid, Cádiz y Sevilla disponían entonces de librerías donde se vendía la misma música:

“Seis Sonatas á folo violin, y bajo compueftas por D. Fernando Ferrandiere Violin del Teatro Francés de la Ciudad de Cadiz. Se venden en efta Corte en la Librería de Antonio del Caftillo: en Cadiz, en la del Genoves: y en Sevilla, en la de Padrino” (Martes, 04-06-1776, n<sup>o</sup> 023, p. 200).

Siguiendo cronológicamente la publicación de estos anuncios, podemos leer que en 1780 prevalece la guitarra de seis órdenes, aunque aparezca también la de cinco. Las partituras son para guitarra punteada y no rasgueada, dato que nos remite al ámbito de la guitarra clásica. A pesar de ello, si el repertorio ofrece “minuetes”, una pastorela, una sonata, también ofrece temas populares como la tirana o el fandango. Este último es el más referido, por lo que deducimos su popularidad, con la precisión dos veces de su procedencia gaditana:

Sábado, 12-02-1780, n<sup>o</sup>. 13, p. 132.

“Seis minuetes para guitarra de 6 órdenes punteada.= Una Pastorela, el Fandango de Cadiz y la Tirana para salterio: por D. Joseph de los Rios. Se hallarán en la Librería de los herederos de Corominas frente de la Imprenta de la Gazeta: su precio 10. reales cada obra, y pueden ir en carta.”

Sábado, 09-09-1780, n<sup>o</sup>. 73, p. 696.

“Quatro divertimentos para salterio y baxo: una sonata y el fandango para la guitarra de seis órdenes punteado: por Don Juan Garcia. Se hallarán en casa de los herederos de Corominas calle de las Carretas. Sábado, 14-10-1780, n<sup>o</sup>. 83, p. 776. Seis piezas nuevamente abiertas en música y zifra para guitarra punteadas. Se hallarán en la Lonja de cristales que está en la calle de la Cruz, casa que fue de la Librería de Manuel Martín.”

Martes, 17-10-1780, n<sup>o</sup>. 84, p. 788.

“En la Librería de Castillo frente de las gradas de San Felipe se venden varias piezas de música para guitarra de 5. y de 6. órdenes compuestas por D. Antonio de Abreu, Portugués. Esta y otras composiciones que seguirá publicando de la misma clase pueden ir por el correo.”

Sábado, 11-11-1780, n<sup>o</sup>. 91, p. 852.

“En la Librería de Don Gerónimo Solano, calle de la Paz n<sup>o</sup> 47 se hallará una obra para guitarra de sexto orden compuesta de 3 piezas y 4 minués: su autor Don Antonio Ballesteros, quien promete dar al Público otras varias composiciones.”

Sábado, 16-12--1780, nº. 101, p. 944.

“Dos minuets á dos violines y una pastorela, y el fandango de Cadiz para la guitarra punteada: por un profesor de esta Corte. Se hallarán en la Librería de los herederos de Corominas calle de las Carretas.= Seis minuets nuevos á dos violines y baxo. Se hallarán impresos en la misma Librería: su precio 4. rs.”

En 1781 se publican dos anuncios particularmente interesantes. El primero publicado el martes 15-05-1781 (nº. 39, p. 364) se refiere a la guitarra como “sonora” para proponer el arreglo de un baile inglés para un trío formado por violín, guitarra y bandurria, la agrupación característica de rondallas o pandas de verdiales. El dato parece indicar que este tipo de formación musical gozaba del favor del público en este momento. Además, tenemos la referencia de una vieja danza barroca, el canario, y del arcaico término “diferencias” como sinónimo de variaciones. Si estamos en 1781 en pleno apogeo del Clasicismo, no está del todo claro que esta corriente estética era la que imperaba, por lo menos a nivel más común de difusión de la guitarra, manteniéndose al contrario hábitos y gustos por el periodo anterior, el Barroco.

“En Madrid en la calle de las Carretas Librería de los herederos de Corominas se venden minues, contradanzas y un bayle Inglés nuevo puesto por cifra para la sonora, guitarra, violin y bandurria con su explicación; y asimismo seguidillas, contradanzas y minuets nuevos para salterio por un profesor de Madrid.

Minuets, paspié nuevo y diferencias del canario, con otras varias piezas para guitarra: compuestas por D. Antonio Ballesteros. Se hallarán en Madrid en la Librería de Gerónimo Solano, calle de la Paz. “

El otro anuncio publicado el sábado 26-05-1781 en el nº. 42 concierne otra vez a Antonio Abreu, autor del método *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes*, publicado en Salamanca en 1799, y que hemos comentado anteriormente. Esta nueva referencia a la guitarra de cinco órdenes apoyaría la sospecha de que su método se editara por primera vez en 1779 en Madrid. El anuncio vuelve a utilizar el término barroco “diferencias” para referirse a variaciones de dos tipos de baile de moda en esta segunda mitad del XVIII, el fandango y la seguidilla:

“En Madrid en la Librería de Castillo frente de las gradas de San Felipe el Real se hallarán las obras nuevamente compuestas por Don Antonio Abreu Portugués, que son el resto de las diferencias del fandango y unas seguidillas imitando la voz para bailar; todo para la guitarra de cinco órdenes, y un minuete con su menor para la de seis”.

Sin embargo, en las tres noticias publicadas en 1782, vuelve a aparecer la guitarra de cinco órdenes como destinataria, junto con la de seis, lo que corrobora el uso de los dos tipos de guitarra en este periodo. Volvemos a encontrar rasgos del Barroco en la forma de publicitar esta música. En primer lugar el hecho de que esté escrita en música y cifras. Luego la referencia a “los seis tonos” precisan las seis tonalidades que utiliza la guitarra de seis órdenes para acompañar el bajo (otro término del Barroco) o acompañamiento de la seguidilla. Volvemos a encontrar música para agrupaciones de “sonora” bandurria, guitarra y violín en varias piezas “de gusto”, suponemos del gusto del público:

Martes, 26-04-1782, n.º. 45, p. 452.

“Baxos ó acompañamiento de seguidillas por los seis tonos que regularmente se usan para guitarra de seis ordenes. Se hallarán en Madrid en la Librería de Manuel Fernandez frente de S. Felipe el Real, a 4. rs. de vn. en música ó cifra. Tambien se venden alli diferentes minués para salterio y violin, con variedad de seguidillas de teatro.”

Sábado, 13-07-1782, n.º. 56, p. 564.

“Quatro piezas nuevas en música con baxo de tres partes cada una: á saber una pastorela, un minuet y una contradanza para guitarra de cinco órdenes, y una contradanza igualmente para esta orden; y asimismo puede servir para clave. Se hallarán en Madrid en la Librería de Esparza Puerta del Sol, su precio 4. rs., y puede remitirse en carta.”

Martes, 26-11-1782, n.º. 95, p. 976.

“Seis divertimentos ó juguetes, y 6 minués con sus tríos ó menores correspondientes para salterio y baxo. Varias piezas de gusto por cifra para la sonora, vandurria, guitarra y violín. Se hallarán en Madrid en la Librería de Corominas calle de las Carretas.”

En 1783 solo aparece un anuncio que ratifica los datos anteriores, a saber: 1º seguimos en plena estética barroca en la forma de presentar esta música para guitarra, ahora con una referencia a los ocho tonos que hemos analizado en nuestra tesis (Torres,

2009), 2º se usa indistintamente guitarras de cinco y seis órdenes:

Sábado, 07-06-1783, nº. 45, p. 502.

“Acompañamiento nuevo de seguidillas por 8. tonos para guitarra de 5ª. y 6ª. orden en música y cifra. Se hallará en Madrid en la Librería de Manuel Fernandez frente las gradas de S. Felipe el Real: su precio 8. rs. vn.”

Los tres anuncios del año siguiente aseguran que la edición para guitarra iniciada en 1780 va ganando adeptos, con un incremento del repertorio mixto del momento que brinda danzas francesas como minuets, paspies y contradanzas, y lo que en el XIX se designarán “aires nacionales”. Hay un apunte nuevo sobre el fandango. Si hasta ahora salía “fandango de Cádiz” o simplemente “fandango”, leemos “fandango avandolado”, ampliando la oferta sobre este baile con una forma comúnmente asociada a los malagueños verdiales “abandolados”<sup>4</sup>. Asimismo aparece una danza de connotaciones hispanoamericanas, la guaracha. Waldo Parra y Benjamín Yepez recogen como noticia más antigua a Blasis quien la menciona en 1828 en su obra *The Code of Terspsicore* como danza teatral en 3/8 bailada por una sola persona y con acompañamiento de guitarra (Parra y Yépez, 1999: 935). José Luis Navarro localiza una referencia anterior, fechada en 1788, en la que la baila en Madrid la gaditana María del Carmen la Condesita, junto con el fandango “al uso de Cádiz” (Navarro, 2002: 165), información

---

<sup>4</sup> Ya Andrés de Sotos, en su *Arte para aprender con facilidad y sin maestro, a templar, y tañer rasgado la guitarra*, se refería a este tipo de fandango, escribiendo que:

“Adviértese que vandolá se entiende la que tiene seis órdenes, y es instrumento más perfecto que la guitarra de cuatro y cinco órdenes, y está casi en más uso que las otras” (Valderrama, 2008: 61).

Tanto las referencias de prensa, como la de Andrés de Sotos, nos dan las claves sobre el fandango y su interpretación en la segunda mitad del XVIII. Existía una forma tradicional, heredada de la guitarra barroca de cinco órdenes, con el acompañamiento por medio, el adecuado para este tipo de instrumento. Este fandango, que documentamos desde 1705, que encontramos a lo largo del XVIII (Santiago de Murcia, Scarlatti, Boccherini, Padre Soler, Padre Basilio), conocido como “fandango de Cádiz”, se proyectará en pleno XIX con autores como Dioniso Aguado o Antonio Cano, y será el sustrato del uso del toque por medio en el flamenco en formas como las incipientes soleares o seguiriyas. La aparición del sexto orden a mediados del XVIII, con el Mi grave en la sexta cuerda, supondrá la irrupción de una nueva forma de acompañar el fandango, tomando el acorde Mi mayor como tónica, es decir la irrupción del toque “por arriba” rasgueado (solo se tenía noticias de este toque como punteado). A esta forma de rasguear con seis cuerdas se le llamará “avandolao” en la segunda mitad del XVIII, y luego rondeña o malagueña en la primera mitad del XIX, para diferenciarlo del fandango que usa el acompañamiento “por medio”.

que corresponde a la que estamos comentando ahora. Por otra parte, encontramos mayores precisiones sobre el tipo de partituras, generalmente escritas para que la 1ª guitarra realice el bajo continuo o acompañamiento, proponiendo además versiones adaptables a otro tipo de acompañamiento como el del clave. Se menciona también un método de composición para la guitarra, de manera a poder acompañar con los acordes “mayores y menores”, términos que pertenecen ya al ámbito del Clasicismo. Por fin, encontramos los nombres de tres autores de estas incipientes partituras teatrales para guitarra. Si Pascual Cardelle no aparece en el DMEH, Miguel Brito aparece como editor de música y compositor español del siglo XVIII, autor de varias piezas de música según Saldoni y Pedrell, quien precisa que nació probablemente en Badajoz hacia 1713, que fue militar y cómico en su juventud y que vivía en Madrid a mediados del siglo “escribiendo y dando clases de música” (López-Calo, 1999: 706). Máximo Merlo aparece como compositor y maestro de guitarra en Madrid a finales del XVIII, precisamente en varios anuncios de la *Gaceta de Madrid* (Suárez-Pajares, 2000 a: 470).

Sábado, 26-06-1784, n.º. 51, p. 550.

“Seis minues nuevos con dos paspies en música y cifra para guitarra. Se hallarán en Madrid en la Librería de Fernandez frente á las gradas de S. Felipe el Real. Se dará separadamente la música ó cifra á 4. rs. Puede ir en carta.”

Sábado, 02-10-1784, n.º. 79, p. 818.

“Seis serenatas para guitarra. Música de gusto y manejo con su correspondiente baxo, acomodada á toda especie de clave. Obra compuesta por Don Pascual Cardelle. Se hallará en Madrid en la Librería de Castillo frente á las gradas de S. Felipe el Real.”

Martes, 16-11-1784, n.º. 92, p. 948.

“En la Fabrica de bordones de plata de la calle del Humilladero, casa núm.º. 7, quarto 3.º. se venden alegros, pastorelas, guarachas, el fandanguillo avandolado, paspies, minuets, contradanzas y los baxos de las seguidillas, compuestas por varios artores á 1ª. guitarra y baxo: por D. Miguel Brito. Hay una sonata á 1ª. guitarra, y un quadernito manuscrito para componer por las posturas mayores y menores: trata tambien de la guitarra, de las cuerdas, y del conocimiento de la Música; además hay 6 contradanzas por Máximo Merlo á 1ª. guitarra y baxo.”

En 1785, las notificaciones siguen la misma tónica, aunque podemos observar que los aficionados intervienen como autores en este repertorio. Los manuscritos se venden por cifras sobre todo, lo que ratifica el ámbito aficionado como destinatario, pero añadiendo unos reales más se puede conseguir también la partitura a música. Entre el repertorio vuela a aparecer el fandango de Cádiz, y las tiranas irrumpen con fuerza, especialmente unas “tiranas nuevas” de estilo “serio”.

Martes, 08-02-1785, nº. 012, p. 96.

“Quatro tiranas nuevas de estilo sério á solo con acompañamiento para guitarra, clave ó salterio, compuestas por un aficionado de Madrid. Se hallarán en dicha Villa en las Librerías de Manuel Fernandez frente las gradas de S. Felipe el Real, y en la de Manuel Perez calle de la Montera junto á la Alozeria.”

Sábado, 04-06-1785, nº. 045, p. 380.

“Seis minues y dos paspies en música y cifra para guitarra. Se hallarán en Madrid en la Librería de Fernandez frente á las gradas de S. Felipe el Real.

Pastorela en música y cifra para guitarra. Se hallará en Madrid en las Librerías de Fernandez frente á S. Felipe el Real, y en la de Corominas calle de las Carretas. Se dará la música juntamente con la cifra en 2 rs. Puede ir por correo.= Tirana con acompañamiento de punteado para dicho instrumento. Se hallará en las mismas Librerías.”

Martes, 19-07-1785, nº. 058, p. 492.

“Seis contradanzas, dos bayles Ingleses y una Alemana en música y cifra para guitarra. Se hallarán en Madrid en la Librería de Fernandez frente á las gradas de S. Felipe el Real.”

Sábado, 13-08-1785, nº. 065, p. 552.

“Ocho contradanzas para guitarra con su acompañamiento de violin. Se hallarán en Madrid en la Librería de Corominas calle de las Carretas. Su precio 8 rs.”

Sábado, 10-09-1785, n.º. 073, p. 616.

“Diferencias y variaciones del fandango de Cádiz en música y cifra para guitarra de quinta y sexta orden. Se hallarán en Madrid en la Librería de Fernandez frente á las gradas de S. Felipe el Real. Se venderá la música juntamente con la cifra para mejor inteligencia á 4 rs.”

Martes, 29-11-1785, n.º. 096, p. 808.

“Ocho contradanzas para guitarra, con acompañamiento de violín. Se hallarán en Madrid en la Librería de Fernandez frente á S. Felipe el Real.”

Las diferencias o variaciones permiten renovar la oferta sobre un mismo tema, como es el fandango de Cádiz, el aire regional más demandado por los aficionados en Madrid en estos años 80 del siglo XVIII. Esta forma de recrear constantemente variaciones sobre bailes para una demanda que no varía coincide con la forma de componer de los guitarristas flamencos, que seguirán recreando constantemente su repertorio de falsetas sobre “palos” flamencos. Aparece otro autor en 1786, Domingo Calvo, referido escuetamente por Barbieri y Saldoni como compositor de música para salterio en Madrid a fines de 1805, y autor de gran número de obras para baile, tanto para violín, como para guitarra y para voz (Casares, 1999: 946).

Martes, 01-08-1786, n.º. 61, p. 520.

“Seis paspies con 6 minues, puestos en música y cifra para guitarra, con la explicación de posturas y tonos de que se componen, y otras advertencias para la mejor inteligencia de los aficionados: por Domingo Calvo. Se hallarán en Madrid en la Librería de Fernandez frente á las gradas de S. Felipe el Real.”

Sábado, 26-08-1786, n.º. 68, p. 576.

“Treinta diferencias del fandango de Cádiz por estilo moderno para guitarra. Se hallarán en Madrid en la Librería de Fernandez frente á las gradas de S. Felipe el Real. Su precio en música ó cifra 6.rs.”

El repertorio parece orientarse hacia los “aires nacionales”. En 1787 las tiranas parecen estar de moda, aunque encontramos una referencia al bolero (“seguidillas voleras”) y al fandango “Español”, en clara denominación nacional. No hemos



encontrado referencia a Leocadio Zarzaparrilla en el DMEH, aunque aparece aquí como autor de seguidillas voleras “al estilo moderno”.

Sábado, 11-08-1787, nº. 64, p. 532.

“Tres tiranas nuevas á solo, y una á duo con acompañamiento compuestas para guitarras: y tres seguidillas voleras, las unas majas, hechas al mismo intento y según estilo moderno por D. Gil Leocadio Zarzaparrilla, vecino de Madrid. Se hallarán con otros juguetes de esta clase del mismo autor, en Madrid en la Librería de Gomez.”

Martes, 18-09-1787, nº. 75, p. 622.

“Dos tiranas graciosas á solo, con baxo para guitarra ó clave, intituladas el sudor de la tirana, y el fandango Español. Se hallarán en Madrid en Casa de Gomez calle de las Carretas. Su precio 6 rs. cada una. Pueden ir en carta.”

El año 1788 asiente que el bolero, llamado ahora “seguidilla a lo volera” o “a lo volero” es una novedad que está de moda en la capital española a finales del XVIII. Una colección que reúne bailes franceses y españoles corrobora el gusto de los aficionados por ambos estilos. El Sr. Laporta que aparece en uno de los anuncios es Isidro de Laporta, compositor y guitarrista español que desarrolló su actividad musical en los últimos años del s. XVIII y principios del XIX, referido en el *Diccionario* de Saldoni (Ortega, 2000: 745).

Sábado, 05-04-1788, nº. 28, p. 224.

“[.....].= Seis minues de bayle para guitarra y baxo. Se hallarán en Madrid en la Librería de Manuel Fernandez.

Quaderno de seis tiranas y quatro seguidillas á lo volero, dos de las primeras se venden sueltas: compuestas nuevamente con baxo para guitarra según estilo moderno por D. Gil Leocadio Zarzaparrilla, vecino de Madrid. Se hallarán con otros juguetes del mismo autor, en Madrid en la Librería de Gomez. Su precio 32 rs.”

Sábado, 14-06-1788, n.º. 48, p. 388.

“Doce minuets para guitarra y baxo, del Sr. Laporta; á 20 rs. Doce para clave del Sr. Haydn, para bayle; á 10 rs. Véndese en Madrid en la Librería de Corominas.”

Martes, 01-07-1788, n.º. 53, p. 428.

“Acompañamiento general de las seguidillas que llaman voleras, por cinco tonos de los más faciles, para guitarra de 5<sup>a</sup>. y 6<sup>a</sup>. orden; su precio en música y cifra 6 rs.= Seis Seguidillas nuevas al mismo estilo, con voz y baxo; su precio 8 rs. Se hallarán en Madrid en la Librería de Fernandez.”

Sábado, 16-08-1788, n.º. 66, p. 532.

“Dos divertimentos nuevos para cantar al clave ó á la guitarra.= Colección de la música de bayle Francés y Español. Se hallarán en Madrid en la Librería de la viuda de Escribano.”

Sábado, 13-09-1788, n.º. 74, p. 596.

“Una sonata para guitarra, su autor Pedro Soliveres. Se hallará á 6 rs. en Madrid en la Librería de Manuel Fernandez.”

En los últimos avisos que tenemos de este vaciado, las formas clásicas como la sonata y el minué parecen desplazar los bailes nacionales en la demanda de literatura escrita sobre guitarra, aunque sigan asomando algunos como el fandango y la guaracha.

Sábado, 31-01-1789, n.º. 09, p. 90.

“[.....].= Una sonata en música y cifra para guitarra: [.....]. Vendese en Madrid en la Librería de Fernandez, frente á San Felipe.”

Martes, 11-08-1789, n.º. 64, p. 560.

“Una sonata y seis minues del Sr. Laporta: otra del Sr. Brito, Portugues: el fandango, la guaracha y seis contradanzas, todo en cifra para guitarra: [.....]. Se hallarán en Madrid en la Librería de Correa.”

## B) SEGUNDO ANTECEDENTE: RONDEÑAS Y/O MALAGUEÑAS

### a) Primera mitad del XIX: guitarra clásico-romántica y guitarra pre-flamenca

Después de iniciar a finales del XVIII la emancipación de su función de acompañamiento, con la búsqueda de un sonido y mayor virtuosismo, la guitarra en España en el XIX profundizará la división entre aquella tradicional y popular práctica de aficionados con acompañamiento rasgueado, y la guitarra “cultura” de concertistas del ámbito clásico, cuyo objetivo será integrarla en la nómina de instrumentos solistas del XIX, en el contexto del Romanticismo europeo. A grandes rasgos, dos periodos han sido considerados relevantes en España por la historiografía musical; el de Fernando Sor (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849) en las décadas 20 y 30, y el de Francisco Tárrega (1852-1909) en las dos últimas. Entre ambas, parecía que la guitarra en sus aspiraciones “elevadas” había desaparecido, prevaleciendo solamente su antigua función de instrumento “vulgar” para acompañar principalmente en manos de “barberos”. En esta apreciación negativa del instrumento a mediados del XIX intervinieron personalidades influyentes de la guitarra española del siglo XX, como Emilio Pujol o Andrés Segovia<sup>5</sup>, este último con el propósito de erigirse en el “Gran Salvador” y recuperador de la tradición guitarrística española. Podemos leer por ejemplo en el libro *La guitare selon Segovia* de Vladimir Bobri, amigo personal de “Don” Andrés, editor y director a partir de 1948 de la influyente revista norteamericana *Guitar review*, que:

“Durant la seconde moitié du XIXe siècle, la popularité extraordinaire de la guitare décline rapidement: aux maîtres avaient succédé des amateurs médiocres et des chanteurs de salon. On vit des échoppes de coiffeurs s’orner de guitares accrochées au mur. La vie musicale était déjà dominée par le piano.

Puis, vers la fin du siècle, un groupe de guitaristes, peu nombreux mais fervents, se mit à l’oeuvre, dans plusieurs pays, pour sauvegarder l’acquis de l’Age d’Or et en faire le point de départ de nouveaux progrès. Francesco Tárrega, illustre guitariste espagnol (1852-1909) poursuivit l’oeuvre d’Aguado et de Sor. [...] Si Tárrega et Llobet étaient tous deux des exécutants distingués, très musiciens, ni l’un ni l’autre ne possédaient le tempérament et la technique brillante indispensables pour qu’un large public admît enfin la guitare classique. C’est à Andrés Segovia qu’il appartenait de réussir dans cette entreprise; entre

---

<sup>5</sup> Sobre la personalidad de este guitarrista y sus manipulaciones biográficas, consultar nuestro artículo “Andrés Segovia: le guitariste du XXème siècle” (Torres, 2008).

ses mains, la guitare conquist une audience qui n'avait jamais été la sienne auparavant" (Bobri, 1978: 33-35).

Muy recientemente, Adrián Rius, autor de la biografía de Francisco Tárrega, escribía todavía que:

"Sonaban las cuatro de la madrugada del domingo 21 de noviembre cuando, en una modesta casa de la plaza vila-realense de San pascual, venía al mundo el que muy pronto habría de dar un giro revolucionario en la concepción técnico-musical de la guitarra, creando la moderna escuela de guitarra y haciéndola resurgir del letargo en el que se hallaba desde los tiempos en que Sor llevó su nombre por toda Europa" (Rius, 2002: 13).

Este planteamiento es rechazado de plano hoy por los estudios sobre guitarra. Javier Suárez-Pajares, cuyas líneas de investigación se orientan hacia la historia de la guitarra, la música nacionalista y el concepto de "lo español", principal autoridad sobre estos temas desde su titularidad de profesor de Historia de la Música que ocupa en la Universidad Complutense de Madrid, escribe que:

"la guitarra española del s. XIX se articuló históricamente en una serie de grupos, oleadas o generaciones enlazadas temporalmente, diferenciadas geográficamente a veces, y formadas por un número de músicos cuyos nombres apenas aparecen en las publicaciones más especializadas sobre el tema y, si acaso aparecen, lo hace sólo su nombre, como tratando de alumbrar ficticiamente el vacío que siempre se consideró y del que siempre se habló entre las generaciones de Sor y Aguado "los primeros" y la de Tárrega, "la puerta de la modernidad" (en términos figurados de la historiografía guitarrística clásica). Pues bien, ni Sor y Aguado son los primeros desde nuestro punto de vista; ni los precedentes que a veces se les señalan, tales como Federico Moretti y el Padre Basilio, son precedentes efectivos; ni, por supuesto, hay un vacío entre ellos y Tárrega, sino cuatro nutridas generaciones de guitarristas con aportaciones enormemente significativas; ni tampoco fue Tárrega el factor solitario de nada sino que toda su gloria puede cifrarse en ser el primer compositor virtuoso conocido de música para guitarra, como más tarde serían Villa Lobos, Ponce, Rodrigo y, en los términos actuales, lo es Leo Brouwer" (Suárez-Pajares, 1995b: 325-326).

Las cuatro generaciones intermedias que, en sentido estricto, según él mediaron entre la época de los "afrancesados" Sor y Aguado y la de Tárrega son las siguientes:

- Generación de 1796 (nacidos entre 1789 y 1803): Miguel Carnicer, Trinitario Huerta, Florencio Gómez Parreño y Félix Ponzoa y Cebrían.

- Generación de 1811 (nacidos entre 1804 y 1818): José Brocá, Antonio Cano y José María de Ciebra.
- Generación de 1826 (nacidos entre 1819 y 1833): Jaime Bosch, Julián Arcas, José Viñas, Tomás Damas y José Costa y Hugas.
- Generación de 1841 (nacidos entre 1834 y 1848): José Ferrer, Federico Cano, Juan Valler, Domingo Bonet y Juan Parga (Suárez-Pajares, 1995b: 341).

Desde el punto de vista organológico, la primera mitad del siglo XIX verá la paulatina y definitiva consolidación de la guitarra de seis cuerdas simples, con la afinación que sigue hoy vigente. Los cambios musicales propiciados por el Clasicismo a finales del XVIII explican esta transformación: la tonalidad con polaridad más acusada entre tónica y dominante que posibilita el lenguaje musical del periodo, la preponderancia de la melodía acompañada frente a la práctica barroca del contrapunto. Para ello se añadió un orden para aumentar los registros graves, con la guitarra de seis órdenes anteriormente estudiada, para pasar al uso de cuerdas sencillas en lugar de dobles. Pompeyo Pérez señala que no se sabe exactamente cuándo la guitarra de seis cuerdas simples empezó a imponerse en España, argumentando que la guitarra más antigua que se conserva parece ser una fabricada por José Recio en Cádiz en 1831. Asegura sin embargo, siguiendo a Romanillos, que ya entre 1801 y 1803 Agustín Caro fabricó alguna en Granada. Resulta probable que la guitarra de seis cuerdas sencillas se popularizó de manera definitiva en algún momento anterior a 1820, ya que cuando el guitarrista y pedagogo Dionisio Aguado publica su *Colección de Estudios* este año, y en 1825 su *Escuela de guitarra*, aunque hace referencia a la de seis órdenes, manifiesta su preferencia por el instrumento de cuerdas sencillas. Hay que tener en cuenta además que antes, en 1814, se publicó un texto dedicado específicamente a la guitarra de seis cuerdas sencillas<sup>6</sup> (Pérez, 2003: 42). Cristina Bordas y Gerardo Arriaga confirman también que ya se conoce en España hacia 1800 las guitarras de seis cuerdas sencillas, que cohabitan con la de seis órdenes, construcción que perdurará todavía hasta 1830.

---

<sup>6</sup> Gil, Salvador.- *Principios de Música Aplicados a la guitarra*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1814.

Nos dicen además que:

“Durante este período se establecen definitivamente ciertos aspectos de construcción propios de la guitarra moderna, como son, el varetaje en forma de abanico; el diapasón de resalte; también el puente, que tradicionalmente era un pequeño bloque rectangular de madera, se modifica para añadirle una cejuela con el fin de obtener una mayor tensión en las cuerdas, invento que se atribuye Dionisio Aguado en su Nuevo Método de 1843, aunque su autoría no queda del todo aclarada; se adopta el clavijero mecánico, al que ya hace referencia Aguado en su Escuela de Guitarra de 1825, e igualmente la guitarra se modifica en su plantilla y adornos” (Bordas y Arriaga, 1993: 77-78).

Otras modificaciones que conoce el instrumento y que lo proyectan hacia la época actual son las siguientes: 1.º el número de trastes quedará establecido en doce en el mástil, incrementándose poco a poco los colocados en la tapa armónica, hasta llegar a diecinueve, 2.º después de un breve periodo en que los antiguos trastes de tripa fueron sustituidos por alambres amarrados en torno al mástil, se adoptó la implantación de trastes metálicos fijos en el mástil y la tapa armónica (Pérez, 2003: 34).

Este tipo de instrumento de seis cuerdas simples fabricado durante la primera mitad del siglo XIX, parecido a la guitarra actual, pero con forma de ocho y con una plantilla inferior a la actual y por consiguiente más pequeña, es comúnmente conocido como guitarra clásico-romántica. De esta manera, se la quiere diferenciar del término común “guitarra clásica” que designa a las guitarras actuales, con una plantilla mayor, variación de tamaño entre los lóbulos inferior y superior, elaboración más sofisticada desarrollada a partir del guitarrero Antonio de Torres. Ambos términos, guitarra “clásico-romántica” y guitarra “clásica” quedarían englobados en el concepto de guitarra “moderna” con el que hemos visto a Javier Suárez-Pajares designar el periodo reciente de este instrumento y sus modificaciones, básicamente la adopción de seis cuerdas simples y el cambio de plantilla. Es en este contexto de guitarra clásico-romántica que debemos situar la guitarra popular o pre-flamenca en la primera mitad del XIX, sin olvidar que cohabita aún con guitarras de seis órdenes.

A mediados del siglo XIX la guitarra conocerá su última transformación y adquirirá definitivamente su fisonomía actual. Estos cambios los realizará un guitarrero almeriense, Antonio de Torres Jurado, considerado el “Stradivarius” de la guitarra por

los de su gremio<sup>7</sup>.

### **b) Mariano Vázquez, Francisco Rodríguez “El Murciano” y su rondeña o malagueña**

Considerado como “precursor indiscutible” del toque flamenco por su principal biógrafo, Eusebio Rioja, quien ha reunido en diferentes lugares la documentación existente hasta ahora sobre él (Rioja, 1996), vamos a retomarla y comentarla a continuación,

Francisco Rodríguez Murciano “El Murciano” vivió en el Albaicín granadino, entre 1795 y julio de 1848. Si no ha caído hoy en el olvido y podemos conocer sus datos vitales es gracias a una biografía que, “a pesar de sus tintes hiperbólicos y de su brevedad” según Rioja, nos retrata bastante bien su personalidad artística. Se trata de los *apuntes biográficos* de Mariano Vázquez, incluidos como prólogo del número uno de la *Colección de Aires Nacionales para Guitarra* (J. Campo y Castro, Madrid, 1879) de José Inzenga. Rioja se basa en la solvencia de estos dos nombres, Vázquez e Inzenga, para autorizar estos datos y destacar la figura del Murciano. Veamos quienes son.

Mariano Vázquez Gómez (Granada, 1831, Madrid, 1894), compositor, crítico, director y pianista, estudió música en Granada con Baltasar Mira, organista de la Capilla Real. En 1851 lo encontramos como pianista y director en la Sociedad de Conciertos del Liceo de Granada, con interpretación de obras religiosas como *Las siete palabras* de Haydn, el *Stabat Mater* de Rossini o el *Miserere* de Palacios, así como óperas y zarzuelas. Relacionado con esta sociedad, escribe la zarzuela *Farinelli* que se estrena en 1855 en el Teatro del Campillo. En torno a 1850, consigue reunir a varios jóvenes en torno a una tertulia que se celebra en su casa y que llaman El Pellejo, con fines gastronómicos, artísticos y literarios, organizando representaciones de zarzuelas y óperas, germen de la alegre y desenfadada tertulia la Cuerda Granadina. Esta famosa reunión agrupa a artistas e intelectuales como Fernández y González, Pedro Antonio de Alarcón, o los músicos Manuel del Palacio, Francisco Rodríguez Murciano o el barítono

---

<sup>7</sup> Esta consideración ha sido retomada últimamente por el anterior concejal de Cultura del Ayuntamiento de Almería, actual concejal de Hacienda y Personal y portavoz del equipo de gobierno del PP Pablo Venzal, que ha manifestado su voluntad de convertir Almería en la Cremona española, en alusión a la ciudad donde nació el violero italiano (¿1644?-1737).

veneciano afincado en Granada Jorge Ronconi, éste último según Molina Fajardo, a su vez animador de otra tertulia hacia 1852, en la que interviene el hijo del “Murciano”, Francisco Rodríguez Murciano “Malipieri” (Molina Fajardo, 1974: 40). En 1856 se traslada a Madrid, iniciando una nueva etapa como director de orquesta. Su amistad con Barbieri al que llamaba “el Gran Bandurria” le abre las puertas del Teatro de la Zarzuela, donde trabaja como maestro concertador y director musical, cargos que ostentó después a partir de 1874 en el teatro de la Zarzuela. En 1877 lo encontramos al frente de la Orquesta de la Sociedad de conciertos, fundada en 1866 por Barbieri, estrenando en España entre otras obras las sinfonías de Beethoven y obras de Mendelsson como *El sueño de una noche de verano*. Abandona la dirección de orquesta en 1882 para dedicarse a la cátedra de Conjunto Coral en el conservatorio de Madrid y al cargo de maestro de cámara de la reina María Cristina de Habsburgo-Lorena. Compositor de obras religiosas y zarzuelas, autor entre otras obras de una *Misa de réquiem* que se cantaba anualmente en las honras que anualmente se celebraban en la catedral de Granada por los Reyes Católicos, también ejerció la crítica musical como miembro de la Academia de San Fernando (García-Avello: 2002: 766-767).

De este resumen de la actividad profesional de Vázquez Gómez nos interesa su faceta como animador de tertulias artísticas en la Granada de mediados del XIX, con la participación de Francisco Rodríguez Murciano “Malipieri”, hijo del “Murciano” y contertulio de la Cuerda Granadina, fuente por consiguiente más que probable para la redacción de la biografía que nos interesa ahora. Dado el interés excepcional de esta fuente, la reproducimos íntegramente, para comentarla después.

### **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. 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 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.*

*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 sugetado a 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 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.*

*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 egecutaba 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".*

Con este texto deducimos las siguientes conclusiones:

- El uso popular de guitarras de pequeño tamaño llamadas “tiples”. Hemos visto en nuestra tesis (Torres, 2009) que Vargas y Guzmán las incluye en su método de guitarra rasgueada y punteada, publicado en Cádiz en 1773. Este tipo de instrumento, además de cubrir las notas agudas en formaciones de cámara tipo cuadrillas o rondallas, ha facilitado la práctica de la guitarra popular desde temprana edad, permitiendo a niños de ambientes no cultivados, como en este caso el joven Murciano, dedicarse a la actividad musical.
- La vocación temprana y admiración que suscita el niño Francisco Rodríguez nos señala a un superdotado, posible virtuoso de la guitarra.
- La presencia de guitarras en las barberías como complemento de este oficio, y el uso de este lugar como espacio de sociabilidad en torno a este instrumento, ampliamente documentado en nuestra tesis (Torres, 2009). El contacto del niño con ello determinará su orientación hacia la popular guitarra rasgueada.
- La dedicación completa del Murciano a esta guitarra “de barberos”, que no necesita del estudio reglado de la música, sino de la transmisión oral y de la inspiración, permitiendo como contrapartida la elaboración e improvisación de armonías no sujetas a las reglas armónicas.
- La fascinación y asombro de los músicos de formación académica como el ruso Glinka, incapaces de fijar unas formas en constante modificación según la inspiración del momento.
- La rondeña, fandango y jota aragonesa como formas predilectas de su repertorio.

- La originalidad del acompañamiento de “El Murciano” por sus ritmos y armonías, causante de la admiración de los cantadores andaluces contemporáneos.
- El carácter reservado y tímido del guitarrista, que encuentra su modo de expresión en el “aquí y ahora” propio del contexto de la música tradicional, ajeno a planteamientos artísticos y profesionales.
- La aparente consciencia de sus limitaciones musicales teóricas, por lo que orienta a sus hijos hacia el estudio reglado de la música, hecho que permite a uno de ellos con el mismo nombre transcribir con esfuerzo parte de sus variaciones. A ello se debe la transcripción de José Inzenga.
- El interés experimental del “Murciano” por innovar, haciéndose construir una guitarra de siete órdenes, es decir de siete cuerdas dobles, para interpretar una rondeña en Mi menor. La información organológica parece indicarnos que las guitarras que usaba Francisco Rodríguez eran de clara reminiscencia barroca, con cuerdas dobles. La indicación “Mi menor” para una obra de tipo popular como la rondeña, que volveremos a encontrar en un texto costumbrista de la misma época como el de Serafín Estébanez Calderón, parece confirmarnos que la tonalidad de Mi, mayor o menor, “por arriba”, resultado de la afinación conseguida con los seis órdenes que presentaban las guitarras españolas en la segunda mitad del XVIII, estaba reemplazando la de Re, mayor y menor, “por medio”, de la guitarra de cinco órdenes de la guitarra barroca.
- El adjetivo “gran” que completa la forma rondeña es característico de la nomenclatura de obras para concierto de la guitarra clásico-romántica de este periodo. Es como si “El Murciano” intentara emular a los guitarristas “cultos” del momento, adaptando el contenido de su obra a los aires populares. En este sentido, puede ser considerado como un posible precursor del nacionalismo musical guitarrístico español.

## La rondeña de “El Murciano”

El editor de la partitura de la rondeña del Murciano es el compositor, pianista, musicógrafo y folclorista José Izenga (Madrid, 1828-1891), uno de los más importantes músicos españoles del siglo XIX<sup>8</sup>. Tras los *Apuntes Biográficos* de Vázquez, Inzenga expone en una *Advertencia* su declaración de intenciones, que no era otra que continuar la obra *Ecos de España*.

En 1857 había recibido del Ministerio de la Gobernación el encargo de ocuparse de la recopilación de los cantos y bailes populares de España, orden confirmada por el Ministerio de Fomento en 1858. A partir de entonces recorre el país para anotar las muestras más representativas de su folclore, con la ayuda de varios colaboradores. Es en este contexto que, suponemos, le llega la biografía de Vázquez y la partitura de la rondeña transcrita por Malipieri. Con este material comienza a publicar un resumen de su trabajo, a modo de “preludio bibliográfico”, *Ecos de España*, que aparece como suplemento en el semanario *El Telegrama* en 1873, y agrupado en un libro puesto a la venta en septiembre de 1874 (Sobrino, 2000: 448). En efecto, en la advertencia podemos leer 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" (Inzenga, 1879: II).

Nos permite fechar la partitura después de 1874, Eusebio Rioja estima que en torno a 1879, aclarando además un error en el nombre del editor formulado por Felipe Pedrell, y que ha despistado a los investigadores hasta hace muy poco tiempo para localizarla:

“En el ejemplar hallado en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional, de Madrid, podemos ver que fue editado 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...* (pág. 221) haber consultado la edición de *J. Castro y Campos* -así la menciona- en el archivo de Felipe Pedrell” (Rioja, 1996).

Debemos de tomar con reservas este documento, ya que no es una fuente directa, sino de segunda o tercera mano. El hecho de incluirlo como nº 1 de una

---

<sup>8</sup> Ver sus datos biográficos en el capítulo anterior.

colección de aires nacionales para guitarra, refleja la importancia que el compositor y folclorista daba a esta partitura que, sin embargo, considera como “curiosidad musical” del folclore español.

Pasando a su análisis, conviene señalar en primer lugar el uso del término “rondeña” en la portada y en la advertencia preliminar, y el de *Malagueña para guitarra por Francisco Rodríguez* como encabezamiento de la partitura, lo que refleja que ambos términos eran posiblemente sinónimos en el ámbito musical académico.

Escrita en 3x4, utiliza el llamado “toque por arriba”. Empieza con un arpeggio ascendente con la utilización de los cuatro dedos de la mano derecha, pima (pulgár, índice, medio, anular), sobre el acorde Mi mayor, de la misma manera que lo hacía Arcas en su rondeña, y que hemos analizado anteriormente:



Este uso del anular de la mano para tocar arpegiando desde la sexta cuerda demuestra una elaborada técnica de mano derecha, mecanismo recientemente adoptado por la guitarra clásico-romántica con la divulgación del método de Dionisio Aguado, lo que fortalece nuestra reserva, observando aquí la mano experta de un guitarrista del ámbito clásico en la digitación. ¿Se trata de Malipieri? ¿De otro guitarrista clásico amigo de Inzenga? Este último era pianista, por lo que debemos de descartar su autoría. Esta serie de tres arpeggios intenta imitar el rasgueado sobre ritmo ternario “abandolao” que suele iniciar la malagueña.

Después de estos dos primeros compases, advertimos una cadencia andaluza iniciada con La en la quinta cuerda al aire y el acorde Fa mayor en la 4ª, 3ª y 2ª, para seguir con dos acordes donde se aprovecha la resonancia de cuerdas al aire, la 5ª y 3ª, obteniendo por consiguiente un efecto armónico impreciso que mezcla los grados III y II de la cadencia. Esta forma de mezclar los grados para crear inestabilidad es uno de los recursos utilizados por la guitarra flamenca contemporánea, sobre todo a partir del disco “Solo quiero caminar” (1981) de Paco de Lucía. Resulta particularmente asombroso verlo ahora en una partitura publicada en torno a 1879, con la obra de un guitarrista

popular de Granada de la primera mitad del XIX.

Este recurso sigue en el primer compás, y en el cuarto del pentagrama siguiente, esta vez aprovechando el Re de la 4ª cuerda como resonancia sobre el acorde FaM, mientras la melodía está en los bordones, con intervalos conjuntos:



Después de la 5ª cuerda, esta melodía pasa a la 4ª cuerda, siempre con intervalos conjuntos, mientras se arpeggia las tres primeras cuerdas aprovechando la resonancia de las dos primeras cuerdas al aire. Lo que llama la atención además, es que esta melodía en los bordones realiza un dibujo de soleares:



El cuarto pentagrama vuelve a presentar los mismos rasgos: uso de las cuerdas al aire en el arpeggio (1ª y 2ª cuerdas) y dibujo melódico de soleares en los bordones:



Después de esta introducción casi “por soleares”, a partir del segundo compás del quinto pentagrama se vuelve al ritmo de malagueña, repetido dos veces. Aunque aparentemente se formula sobre la modulación de Mi7ª a La menor, el uso de la segunda cuerda al aire, Si, conferirá al acorde un color disonante, además de indefinición (la nota Si pertenece al acorde anterior Mi7ª):



Iniciado en el último compás anterior, el séptimo pentagrama incluye una escala descendente tremolada en forma de cadencia andaluza. Llama la atención aquí una vez más el uso de una técnica de mano derecha muy reciente de la guitarra clásica, el trémolo de tres dedos, y en la mano izquierda el dibujo en octavas de este trémolo que requiere casi todo el mástil para su ejecución. No hay dudas: estamos ante una interpretación que requiere virtuosismo. Llegado en este punto, cabe preguntarnos: ¿así tocaba “El Murciano”, o se trata más bien de un arreglo más reciente, que intenta aprovechar la fama del tocaor granadino? Estos dos mecanismos parecen delatar claramente de que se trata de un arreglo virtuoso con técnicas que aún no estaban estabilizadas en la guitarra clásica cuando vivía El Murciano:



El resto de la obra confirma nuestra sospecha. Son variaciones sobre el mismo motivo, en el estilo de los guitarristas nacionalistas de la segunda mitad del XIX, donde se recurre al virtuosismo como forma de brillantez. No falta entre ellos el habitual recurso de tocar en el mástil con la mano izquierda sola:





## C) TERCER ANTECEDENTE: LA GRANAÍNA O MURCIANA

### a) El Cancionero de Eduardo Ocón

Nacido en Benamocarra (Málaga) en 1833 y fallecido en Málaga en 1901, Eduardo Ocón y Rivas está considerado como uno de los más importantes compositores españoles del siglo XIX. Después de realizar sus primeros estudios musicales en la catedral de Málaga, fue un alumno aventajado, componiendo a la edad de trece años un *Miserere* a 4 voces sin acompañamiento, cantando él mismo la voz de tiple en el estreno. En 1848 pasa a ser nombrado ministro de coro, plaza que ocupará durante seis años. A los 21 años saca la plaza de segundo organista de la catedral. A partir de 1854, su catálogo de obras es extenso, e incluye obras en tres campos: el religioso (misas, antífonas, cánticos, himnos, letanías, motetes, responsorios y salmos), el pianismo de salón y el nacionalismo, con una sinfonía de la cual solo se conserva el Andante, canciones y obras para conjunto instrumental. Es precisamente entre 1854 y 1867, mientras ocupa esta plaza de segundo organista, que recopila los materiales de sus *Cantos españoles*, una colección de aires nacionales y populares representativa de mediados del XIX. En 1867 solicita cursar estudios en el extranjero, viajando a París, Colonia, Bruselas y de nuevo París, permaneciendo allí hasta 1870. En 1871 pasa a dirigir la Escuela de Música de la Sociedad Filarmónica de Málaga, convertida más tarde en 1880 en el Real Conservatorio de Música “María Cristina”, siendo también Ocón director, hasta su fallecimiento (Martín Tenllado, 2001: 17-23).

Para nuestro estudio interesa la labor folclorista de Ocón, concretamente su colección de aires nacionales y populares *Cantos españoles*. En 1874 se publica en Leipzig la primera edición bilingüe en español y alemán, y vuelve a editarse en 1888, la que manejamos para el análisis del repertorio de su cancionero pertinente para nuestro análisis del paso de lo popular a lo flamenco en la guitarra.



Si Ocón no ha tenido dificultad a la hora de recopilar los “aires nacionales” de autores o popularizados, nos advierte de la dificultad encontrada para transcribir los “aires populares”. Recogidos todos en Andalucía, demuestra el compositor malagueño su voluntad de rigor para escribirlos con la mayor fidelidad posible, reconociendo las limitaciones de su formación académica ante tres aspectos de lo popular andaluz: giros extraños en el acompañamiento armónico, por lo que califica este acompañamiento de “primitivo”, giros extraños también en lo melódico que él deduce por el origen árabe de las melodías, carácter improvisado y no fijado de las interpretaciones populares, constantemente renovadas en cada interpretación:

“En cuanto á los propiamente populares que figuran en este libro- todos andaluces-han sido tomados de la boca del mismo pueblo, esmerándonos en copiarlos con la mayor exactitud posible, así como sus acompañamientos ó armonizaciones, casi siempre de un corte muy extraño (sic) y primitivo; y nos lisonjamos de haber vencido en mucha parte las dificultades con que se lucha al escribir esta clase de melodías – de origen árabe probablemente – aumentadas con la que nace de no haber un modo constante de ejecución de tal manera que cada vez que un mismo cantante las repite introduce en ellas alguna variación más ó menos considerable” (Ocón, 1888: 63-64).

Más adelante, vuelve a incidir en las dificultades encontradas para transcribir lo popular andaluz con las herramientas musicales académicas que podía disponer un músico culto a mediados del XIX.

Nos dice, en primer lugar, que nadie hasta la fecha se ha preocupado por transcribir con fidelidad las particularidades musicales de este repertorio popular. Incluso, los que lo han intentado y publicado, lo hicieron con actitud manipuladora, despojar a este repertorio de sus peculiaridades para adaptarlo al gusto burgués de la época por “lo popular”.

Luego, aportando reflexiones de un etnomusicólogo “avant l’heure”, insiste en los aspectos culturales de este repertorio que, aunque “rudos” y “toscos” a veces, al contrario les confiere su originalidad y constituyen la auténtica expresión musical popular andaluza:

“No tenemos noticia de que estas melodías hayan sido hasta ahora escritas, ó á lo menos publicadas, con el sello especial de originalidad que el pueblo les imprime en la ejecución, y que hemos procurado conservar, al insertarlas en esta obra, cuanto nos ha sido dado, consagrando á este fin una larga

observación y un escrupuloso estudio. Algunas de ellas que circulan impresas hace tiempo, más bien que exactas copias, son simples imitaciones; y fácil es comprenderlo comparando la armonización del Fandango, de las Malagueñas y de las demás canciones de esta especie que aquí hemos reunido con las de aquellas publicadas antes, y viendo las notables diferencias que entre unas y otras existen. Ciertamente muchos de los que han escrito en este género han conseguido un objeto, que se limitaba á presentar esos aires populares bajo una forma agradable y artística, traduciéndolos, por decirlo así, al lenguaje culto y tomándolos como toma de sus propias invenciones; pero nosotros no podíamos aceptar procedimientos semejantes, presentándolas con carácter distinto y siendo nuestro propósito reproducir con la posible exactitud y verdad en los detalles esas armonizaciones, rudas y toscas á veces, y esas melodías, siempre raras y por extremo (sic) originales, que son sin embargo la verdadera expresión del sentido músico del pueblo andaluz” (Ocón, 1888: 64).

Después de la lectura de esta advertencia preliminar de Ocón a su cancionero, con la clasificación de tres tipos de aires, los “nacionales” de autores conocidos, los “populares” de autores anónimos, y los “nacionales popularizados”, de autores conocidos, pero reelaborados por autores anónimos, hasta conseguir nuevos aires, cabría preguntarse dónde se podía ubicar y dónde ubica Ocón el género flamenco, en pleno proceso creativo, aspecto desarrollado en nuestra tesis (Torres, 2009).

La última parte del cancionero resulta la más interesante para nuestra investigación, ya que agrupa los “aires populares”. Los agrupa en primer lugar bajo la denominación de “fandango”, aclarando este término:

“Bajo la denomination (sic) de Fandango están comprendidas la Malagueña, la Rondeña, las Granadinas y las Murcianas, no diferenciándose entre si 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” (Ocón, 1888: 148).

Tenemos ya por consiguiente a mediados del XIX un patrón de baile ramificado en variantes con denominaciones locales. Este patrón recurrente en el siglo XVIII, sin denominación local salvo la de Cádiz, parece haberse extendido popularmente en la zona oriental de Andalucía y región limítrofe. Llama la atención estas denominaciones geográficas asociadas a provincias andaluzas como las de Málaga y Granada, y a la región de Murcia. Cabe preguntarnos por consiguiente si la división administrativa de las regiones españolas en provincias no se ve aquí reflejada, y si los bailes populares no

pasan entonces a ser utilizados para afirmar o reafirmar nuevas identidades locales. Si el fandango es una forma española relacionada con el Nuevo Mundo cuando aparecen sus primeras referencias, para ser identificada con el apogeo de Cádiz en la segunda mitad del XVIII, con una difusión internacional en Europa, parece haberse refugiado en algunas provincias españolas, sobre todo orientales, durante el siglo XIX.

Ocón nos describe además la serie de instrumentos que acompañan este baile de pareja, con la presencia de la guitarra y diferentes instrumentos de percusión estridentes como las castañuelas, el triángulo o los platillos, y a veces el violín. Hemos visto que esta asociación de guitarra rasgueada en función rítmica con percusiones es recurrente en los bailes españoles, desde que tenemos noticias de la guitarra popular (Torres, 2009). Los tiempos cambian, como las modas, el país está abierto a lo exterior o reacciona contra lo exterior para replegarse en sí-mismo, pero se conservan una serie de constantes, en este caso el tipo de instrumentos y sus timbres.

Otro dato aportado por el pianista malagueño consiste en la descripción detallada de la práctica del rasgueado a mediados del XIX. Confirma que se sigue utilizando en España las dos técnicas reunidas durante el Barroco, el punteado y el rasgueado. Entre las dos, destaca el punteado practicado en todos los países, mientras que el rasgueado, tan solicitado durante el Barroco, ha dejado de ser vigente, salvo en España. Describiendo esta última técnica, nos enteramos de la existencia de varias formas de rasguear, complejidad que confirma la larga tradición de este mecanismo. También nos ratifica que los intérpretes populares suelen utilizar las uñas para rasguear. Por fin describe dos de los rasgueados más utilizados en la guitarra flamenca, el conocido como “de abanico”, con el desliz de los dedos meñique, anular, medio e índice de arriba hacia abajo ayudándose con la muñeca, con la posibilidad de completarlo al final con el pulgar que pulsa el bordón sexto. El otro rasgueado también es fundamental en la guitarra flamenca hoy. Consiste en subir el índice de abajo hacia arriba en las cuatro primeras cuerdas, y sirve de alguna manera como rebote del anterior, para hacer más redonda la percusión obtenida en las cuerdas de la guitarra. Este dato es particularmente importante para nuestro estudio, ya que insiste una vez más en la estrecha relación que existe entre la guitarra popular rasgueada y la guitarra flamenca:

“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. Llámese rasguear á la acción de pulsar el instrumento en esta forma y puntear a la de hacerlo en la primera.

Manera de rasguear en la guitarra, aplicada al Fandango.

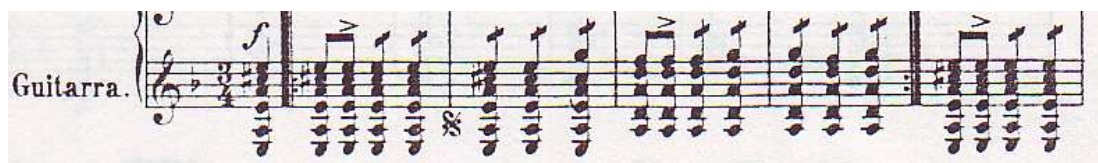
El primer acorde de cada tiempo del compás se ejecuta con las uñas de cuatro dedos (no contando el pulgar) que se hacen pasar con rapidez sobre todas las cuerdas, en dirección de arriba abajo, empezando por el meñique y concluyendo con el índice, ayudados por la muñeca y el antebrazo. El pulgar se emplea también á veces en este acorde, hiriendo solamente el bordón 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” (Ocón, 1888: 148).

Analizando el contenido de las transcripciones de Ocón, llama poderosamente la atención en primer lugar la ausencia del piano en el acompañamiento, presente en otras transcripciones, ahora asumido por la guitarra, rasgueada, punteada, o ambas técnicas. Los “aires populares” por consiguiente utilizan la guitarra, instrumento popular por excelencia. Podemos aquí sospechar por consiguiente que uno de los pasos de los “aires nacionales” a “aires populares”, o dicho de otro modo, que la popularización del repertorio de autores, se hace en primer lugar acompañando las melodías con guitarra. ¿Cómo se acompaña una melodía popular con el piano, y cómo se acompaña con la guitarra? ¿Cómo la guitarra transforma las armonías del piano? ¿Qué libertades expresivas permite el paso del piano a la guitarra? ¿El proceso de flamenquización de las melodías aludido en nuestra tesis (Torres, 2009) con el margen de improvisación recurrente en la renovación constante de las interpretaciones, se debe entre otros factores al tipo de acompañamiento que permite la guitarra rasgueada? El cancionero de Eduardo Ocón, pianista de formación clásica, con un sentido agudo de la observación de la música popular andaluza en pleno periodo de configuración del género flamenco, nos ha invitado a profundizar en estos aspectos (Torres, 2009).

### ***Fandango (rasgueado)***

En esta partitura, Ocón transcribe el acompañamiento rasgueado del fandango, lo que significa que a mediados del XIX una de las interpretaciones de este baile solo utilizaba esta técnica. La serie de acordes manejados en la introducción nos retrotrae

directamente al siglo XVIII, con la ambigüedad entre la tonalidad de Re menor y el toque modal correspondiente, el toque “por medio”. Empieza rasgueando un La mayor, tónica del toque “por medio” para marcar un La7º (compás 2) y modular a Re menor (compases 3 y 4). Aparentemente tendríamos dos acordes en tonalidad de Re menor, pero invertidos, con LaM (V) y Rem (I), forma extraña de empezar por la dominante en lugar de la tónica:



Ya en el segundo pentagrama aparece la cadencia andaluza con FaM (tercer acorde del compás 1), DoM (compás 2), SibM y LaM (compás 3), que se vuelve a repetir (compases 5, 6 y 7):



En el tercer pentagrama aparecerá la copla, con una modulación a FaM, rasgueando a partir de este momento para acompañar el cante FaM, SibM, FaM, Do7ª, FaM, SibM y LaM. Tenemos a continuación el último pentagrama, con el final del cante en su tonalidad FaM y la vuelta al acorde de tónica LaM al final:



Ocón escribe una breve nota a pie de página al final de este fandango, alertando de su popularidad en Andalucía:

“Este canto y los demás que de él traen origen, tales como la Malagueña, la Rondeña, &. son los más populares en Andalucía” (Ocón: 149).

### *Fandango con ritornello*

El otro fandango que transcribe lo llama “fandango con ritornelo”, más elaborado que el anterior, con una formación de cámara con violín, canto, guitarra y piano.

En esta transcripción aporta una serie de datos sobre la estructura de la forma, indicando su carácter no-fijado, pudiendo la voz entrar cuando le plazca, y el tocao intercambiar el orden de los preludios e interludios a voluntad, siguiendo su inspiración. Esta última característica del acompañamiento variable en el orden de sus interludios y falsetas también forma parte del toque flamenco.

“La parte de canto de este genero de canciones, no tiene punto determinado para su entrada; pudiendo esta efectuarse en cualquier compas y aun en cualquiera de los tiempos. Tampoco hay un orden de su sucesión en las diferentes variantes de que se compone el preludio” (Ocón, 1888: 155).

Fijándonos en la parte de guitarra, podremos ver una vez más que utiliza el toque “por medio”, con LaM como acorde de tónica para empezar y terminar:



The image shows a musical score for three instruments: Violino, Canto, and Guitarra. The tempo is marked 'Allegretto' with a note value of 152. The Violino part features a melodic line with many slurs and accents. The Canto part is mostly empty, indicating that the singer can enter at their discretion. The Guitarra part shows a rhythmic pattern with many slurs and accents, characteristic of the 'por medio' style.

El violín desarrolla la melodía a modo de ritornelo, mientras la guitarra rasguea el acorde de dominante LaM (V) y el de tónica Rem (I) en una aparente tonalidad de Re menor:





La melodía del violín recuerda bastante la que Dionisio Aguado utilizaba en su fandango variado, basada a su vez posiblemente en el fandango del Padre Basilio, por lo que podríamos tener aquí a una de las tantas versiones realizadas a partir del fandango de este guitarrista de finales del XVIII:



Después del ritornelo aparece la copla, iniciada sobre el LaM, para modular a FaM (compás 4):



La rueda de acordes es la habitual en el acompañamiento “por medio” de la copla de fandango, con SibM (IV) después del FaM, para volver a FaM (I):





Después del FaM, se pasa al de dominante (V), aquí con 7<sup>a</sup> (Do7<sup>a</sup>), lo que incide en su carácter dieciochesco, y vuelta al de tónica FaM (I):



El fandango termina como empieza, con un LaM, realizando su característica modulación de FaM a LaM, con el acorde SibM, subdominante de FaM (IV) que actúa a su vez como dominante de LaM, para acompañar la cadencia andaluza del canto:

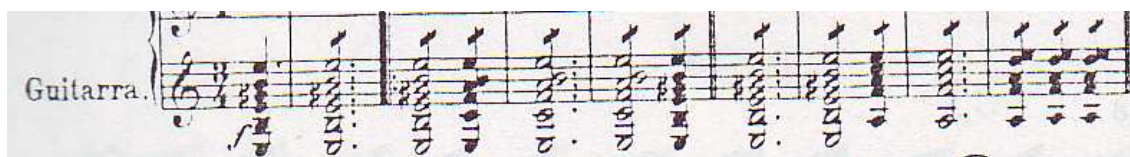


### *Malagueña o rondeña (rasgueada)*

El otro fandango que transcribe Ocón lleva por título malagueña o rondeña. También propone dos formas de acompañarlo, rasgueado y punteado, lo que una vez más confirma que se podía acompañar de las dos formas.

Con respecto al fandango anterior, la gran diferencia va a residir ahora en la utilización del toque “por arriba”, con Mi mayor como acorde de tónica para empezar y terminar. Cabe recordar que esta forma de acompañar debe de relacionarse con la guitarra de seis órdenes, y luego seis cuerdas simples, una modificación organológica reciente que ha permitido el desarrollo de un nuevo sonido y nuevo toque, el toque “por arriba”, y la interpretación de nuevas formas de interpretar el fandango, que adoptarán denominaciones locales, como ésta de malagueña o rondeña.

Lo que llama poderosamente la atención si observamos el primer compás, es que no rasguea (V) y (I) en tonalidad menor como en el fandango anterior “por medio”, sino que sube de un traste el acorde de MiM, pasando de MiM a FaM. Pero un Fa mayor especial, ya que no lo ejecuta con la cejilla del dedo índice que correspondería a esta posición mayor, sino dejando sonar algunas cuerdas al aire, como la primera, segunda y sexta, notas disonantes que producen un efecto extraño con el que suenan y se mezclan dos acordes, el MiM y el FaM:



¿Esta forma de colocar el FaM es un descuido del guitarrista, que por motivo de comodidad, evita el esfuerzo que se requiere para hacer la cejilla con el dedo índice de la mano izquierda? No, porque en el pentagrama siguiente aparece un Fa mayor completo, sin cuerdas al aire, realizado con el índice en cejilla (compás 3):



Lo que interesa a Ocón en este caso es el acompañamiento de guitarra con sus giros extraños. Señala el principio de la copla y anota la armonía, en la que reconocemos el clásico acompañamiento de la copla de fandango, en este caso con DoM, FaM, DoM:



Sigue el acompañamiento con DoM, SolM (una posición con cejilla al 3, lo que indica una vez más que el dedo índice en cejilla no es un problema para el acompañante), DoM, FaM y MiM:



### *Malagueña (punteada)*

El otro acompañamiento transcrito utiliza la técnica de punteado. Si observamos el primer compás, volvemos a encontrar los mismos acordes, MiM y FaM (sin cejilla, con disonancias), arpegiados:



Si la primera fórmula de arpegios utiliza rítmicamente corcheas, una segunda variación sobre este acompañamiento varía con tresillos:





En el pentagrama siguiente aparece una tercera variación rítmica, más rápida que la anterior, con arpeggios en semicorcheas (compás 3), lo que supone la utilización de cuatro dedos para arpeggiar: pulgar, índice, medio y anular. Este nivel de tecnicismo indica una cierta formación académica por parte del intérprete informante de Ocón, y nos recuerda bastante la forma de arpeggiar en la partitura de rondeña del tocao granadino Francisco Rodríguez “El Murciano”, analizada anteriormente, lo que confirma una vez más las sospechas de autoría de este arreglo de la malagueña del Murciano.



El pentagrama siguiente nos confirma la mayor sofisticación de la técnica del punteado, con una variación ejecutada bien con el pulgar, bien punteando con los dedos índice-medio una escala con notas picadas en los bordones (compases 3, 4 y 5):



Después de la introducción aparece la copla, con un acompañamiento también arpegiado, con arpeggios sencillos de tres dedos (pulgares, índice y medio) muy recurrentes en el periodo barroco:



Este arpeggio barroco en tresillos con tres dedos para acompañar la copla utiliza los habituales acordes de fandango “por arriba” en la mano izquierda: DoM, FaM, DoM, SolM, DoM, FaM y MiM para terminar:



Este acompañamiento punteado de malagueña es particularmente interesante, ya que propone dos tipos de arpeggios bien diferenciados. Unos más complejos, con utilización de cuatro dedos, entre ellos el anular, para la introducción, usando técnicas recientes elaboradas por Dionisio Aguado, y muy presentes en la malagueña de Francisco Rodríguez “El Murciano”, y otro acompañamiento más sencillo de tres dedos, particularmente utilizado en la guitarra barroca, para el acompañamiento de la copla.

### ***Murciana o granaina***

La última variante del patrón fandango que transcribe Ocón lleva una denominación que abarca la parte oriental de Andalucía y la región fronteriza hacia el este, Murcia.

Hemos visto que a pesar de no darle demasiada importancia, establece ya rasgos como el tono y variantes en acordes como distinción de las formas fandango. Aparecen en las transcripciones que propone con el llamado “toque por arriba” en el acompañamiento de rondeña o malagueña (rasgueada) y malagueña (punteada), toque “de granaína” en murcianas o granadinas, toque “por medio” en fandango (rasgueado) y fandango con ritornelo. Si se ocupa de transcribir el acompañamiento de guitarra y la copla de todos estos estilos, llegado a las murcianas o granadinas sólo anota el acompañamiento de guitarra precisando que:

“Nos abstenemos de escribir las melodías respectivas de estas canciones, por desconocer sus giros especiales, pudiendo solo decir que son muy análogos al del Fandango, su tipo” (Ocón, 1888: 153).

¿Qué giros especiales tienen las murcianas o granadinas para que Ocón se abstenga de transcribirlos? ¿Tan peculiar a su ambiente musical (hemos visto que era malagueño y buen conocedor de las melodías populares de su entorno) les sonarían para que no los escribiera? ¿Las murcianas o granadinas se parecen pero no son fandangos? ¿En qué se parecen y en qué se diferencian del fandango? Creemos ver aquí indirectamente la primera referencia a lo que más tarde los profesionales y aficionados del flamenco, por su ubicación geográfica más allá de Andalucía, hacia el Este, llamarán “cantes de Levante” o simplemente “Levante”.

Analizando la transcripción del acompañamiento rasgueado de esta forma levantina del fandango, vemos que utiliza el llamado toque “por granaína”, con el acorde Si7<sup>a</sup> como aparente tónica modal para empezar y terminar, o posible acorde de quinto grado (V) de una también aparente tonalidad de Mi menor con este acorde ya en el segundo compás (seguimos pues con la ambigüedad entre la tonalidad menor y su homónima modal), volver al Si7<sup>a</sup> y pasar a Do mayor (compases 6 y 7):



La introducción rasgueada termina con una aparente semi-cadencia andaluza DoM/Si7<sup>a</sup> (compases 1, 2 y 3), pero le sigue un Mi menor (compases 3 a 7) que parece reafirmar la tonalidad Mi menor, y que sirve de fondo sonoro para iniciar el acompañamiento de la copla que modula al relativo mayor SolM a partir del compás 8:





La secuencia armónica que sigue es la habitual para el acompañamiento de la copla de fandango, esta vez en la tonalidad de SolM, relativa mayor de la tonalidad Mi menor, a su vez homónima de la de Si modal<sup>9</sup>. Tendremos por consiguiente SolM, DoM, SolM, Re7<sup>a</sup>, SolM, DoM, Si7<sup>a</sup>.



Hemos señalado que este acompañamiento de la forma fandango presenta una diferencia importante con respecto a los demás (fandango, malagueña o rondeña), la utilización de un acorde de 7<sup>a</sup> como tónica para comenzar y terminar, mientras los demás acompañamientos utilizan acordes perfectos mayores, LaM (fandango) y MiM (malagueña o rondeña). Este uso de disonancias en el acorde de tónica será una de las características de uno de los toques futuros, el conocido como toque “por Levante” (Torres, 2004a: 147-174).

## b) Julián Arcas

Siguiendo las generaciones intermedias que articulan la guitarra en España entre Sor y Aguado por una parte, y Tárrega por otra, en la de 1826 (nacidos entre 1819 y 1833) destaca Julián Arcas Lacal. Este guitarrista está considerado, junto con Trinitario Huerta, como el más importante en la intermediación antes aludida. Olvidado o considerado poco relevante durante varios años, recientemente la historiografía sobre guitarra está reivindicando su figura, no solo por su trascendencia en la guitarra clásica (Suárez Pajares y Rioja, 2003), sino también en la flamenca (Rioja, 1990). Por otra

---

<sup>9</sup> Entendemos por estas denominaciones, “Si modal”, “La Modal”, Mi modal”, Fa# modal”, etc. el modo frigio iniciado a partir de la nota que determina el modo. “Si modal” es por consiguiente el modo frigio o modo de Mi, iniciado a partir de la nota Si.

parte, la provincia donde ha nacido, Almería, desarrolla desde hace algunos años un certamen internacional de guitarra clásica que lleva su nombre<sup>10</sup>, y que se ha colocado como uno de los más prestigiosos en su categoría. Antes de analizar su obra “flamenca”, vamos a retomar los datos que elaboramos para el Diccionario Biográfico de Almería para contextualizarlo (Torres, 2006).

Julián Arcas nace en 1832 en María, un pequeño pueblo del norte de la provincia de Almería que pertenece a la comarca de Los Vélez, y fallece en Antequera en 1882. Recibe muy pronto sus primeras clases de guitarra de mano de su padre Juan Pedro Arcas Arjona, buen aficionado, seguidor de la escuela de Dionisio Aguado, que también instruye a Estanislao y sobre todo a Manuel, hermanos de Julián que alcanzaron cierta notoriedad. Después de instalarse en Barcelona, su familia se traslada a Málaga y Julián, a la edad de doce años, pasa a recibir clases de José Asencio, discípulo directo de Aguado<sup>11</sup>. Lo escucha Trinitario Huerta, y le anima a emprender una carrera de concertista, dando su primer concierto en Málaga a la edad de diez y seis años y otros en Granada a finales de los años 40. Lo encontramos en los primeros años 50 en Madrid para escuchar a los guitarristas más notables de la corte y tocar luego en público en varios teatros y salones particulares, consiguiendo el reconocimiento de profesores y aficionados. De esta época datan sus primeras composiciones, entre ellas el arreglo para guitarra *Sueño de Rosellen*, editado en Madrid en 1852, u otras tan importantes en su repertorio como un arreglo del *Aria de tiple de la ópera Hernani*, la *Jota aragonesa*, la *Rondeña*, la *Gallegada* o *El carnaval de Venecia*. En 1855 inicia su carrera internacional que lo llevará a Italia, acompañando a los Duques de Montpensier a bordo de un vapor. Lo encontramos en 1857 en Palma de Mallorca y en diferentes provincias españolas donde da varios conciertos. En 1858 se puede seguir la huella de sus actuaciones en Córdoba, Málaga y Sevilla, ciudad donde se documenta su primer encuentro con el guitarrero también almeriense, Antonio de Torres Jurado. Encuentro histórico para la guitarra y la música española, ya que Arcas animaría a Torres a

---

<sup>10</sup> Organizado por la Fundación Cajamar, acaba de celebrar en junio 2010 su XI edición. Por otra parte, dentro de los actos organizados por este certamen en 2006, pronunciamos una conferencia sobre su figura y obra en su pueblo natal, con motivo de la inauguración de un busto suyo que el ayuntamiento ha colocado en la plaza principal.

<sup>11</sup> Y autor de un método con aires andaluces que referimos en nuestra tesis (Torres, 2009).

dedicarse plenamente a la construcción de guitarras, iniciando sus importantes experimentaciones que dieron como primer fruto el famoso instrumento La Leona. Arcas sigue ampliando su repertorio con nuevas composiciones, continuando las pautas de los concertistas-compositores contemporáneos, con arreglos de fragmentos de óperas italianas de moda en esta época, y un incipiente nacionalismo con arreglos de aires populares. Títulos entre otros como *Boleras de la ópera las "Vísperas sicilianas"* o *La murciana, fantasía de aires nacionales* tan recurrentes en los programas de sus conciertos constituyen un buen ejemplo. Lo vemos instalado en Barcelona a principios de los años 60, en Madrid en 1862, con una actividad frenética de giras en toda la geografía española. Durante una de ellas, la del verano 62, y concretamente en Castellón, se produce otro encuentro histórico para la guitarra: el del niño prodigio Francisco Tárrega con Julián Arcas. Éste le anima a dedicarse plenamente al concertismo y se ofrece incluso a darle clases particulares en Barcelona, hecho que no llegará a materializarse por la intensa actividad concertística de Arcas. Lo vemos así poner rumbo a Inglaterra a final del verano 62, lugar donde cosechará sus máximos éxitos y dónde recibirá el apoyo de la aristocracia. Regresa a Barcelona y lo localizamos en 1865 de gira en Córdoba, y en Madrid tocar en presencia de SS.MM., ser nombrado Maestro Honorario del Real Conservatorio de música y ser condecorado con la Cruz de Carlos III. En 1866 está en Granada y Murcia para dar conciertos y reaparece en Sevilla para ofrecer varias audiciones. Sigue en esta ciudad el año siguiente, donde interpreta por primera vez su famosa *Soleá* y su transcripción de la célebre *Marcha fúnebre* del pianista alemán Sigismond Thalberg. Viaja también a Lisboa. La tradición historiográfica lo presenta como padrino de la segunda boda de Antonio de Torres, que se casa en Sevilla con Josefa Martín Rosado el 7 de noviembre de 1868. En 1869 lo vemos de paso por Valencia para dar varios conciertos, en Madrid donde se edita su famosa *Colección de tangos*, y tocar después en Murcia y Cartagena, interpretando por primera vez su arreglo del popular *Los Panaderos*. 1870 marca su regreso a Málaga para ofrecer cinco actuaciones que se verán ampliadas a siete, dado el éxito y reconocimiento allí conseguido. Después de referencias en Murcia en 1871 donde actúa casi de incógnito, llega el periodo más sorprendente en su biografía: el abandono de su carrera artística para montar en 1872 un comercio de petróleos en Almería, situado en el nº 54 de la calle Granada. Sin embargo le vemos simultanear el negocio convertido

rápidamente en fracaso empresarial, con su habitual dedicación a la guitarra, con conciertos en Jerez en 1873 y en Almería, Jaén, Granada, la región murciana y Alicante entre 1876 y 1880. Una nota publicada en la *Crónica meridional* el 10/08/1878 aclara que las constantes idas y venidas a Almería de Arcas durante este periodo de retiro eran motivadas por la salud precaria de su madre Antonia Lacal París, ya viuda por entonces. Fallecida ésta, en 1880 regresa Arcas a Cataluña y Mallorca, ofreciendo numerosos conciertos y audiciones privadas. Lo vemos de nuevo en Murcia y Almería en 1881 en su actividad concertística. A principios de febrero 1882 se encuentra enfermo en Antequera y tiene que guardar cama, falleciendo en esta ciudad el 16 de febrero. Su música, apenas editada en vida, pasó a manos de su hermano Manuel, residente en Barcelona, heredero de sus bienes (Julián era soltero). La esposa de Manuel, después de enviudar, dio los manuscritos de su marido y de su cuñado a la casa editorial catalana Hijos de Vidal y Roger. Es así como entre 1891 y 1892 se publicaron dos series con el título general de “Colección de piezas para guitarra” que incluyen 44 partituras, la mayoría de la obra de Arcas que conocemos hoy (ver ANEXO III). Varias veces reeditadas durante la primera mitad del siglo XX, en 1993 la editorial Soneto publica a cargo de Melchor Rodríguez sus obras completas, 52 piezas para guitarra. Su obra refleja los gustos musicales en España durante los años 60 y 70 del XIX, ubicados entre la pasión por la ópera italiana y el deseo de construcción de un anhelado nacionalismo español. Desde el punto de vista guitarrístico, presenta la particularidad de haber sido pionera en la transcripción de obras para piano, y en el arreglo académico de “aires” populares, entre los cuales destacan los de procedencia andaluza. Es por ello que la relación estrecha entre el repertorio de Arcas y el de Tárrega es cada vez más evidente, a la vez que sus piezas con referentes folclóricos sirvieron de fuente en la configuración de la guitarra flamenca, un instrumento que buscaba su propia voz en el nacionalismo finisecular.

Eusebio Rioja, principal biógrafo de Arcas, divide los aires populares de Arcas en dos tipos de repertorio, los “netamente flamencos”, *Soleá, Rondeña y Panaderos*, y las piezas tomadas del folklore andaluz de mediados del XIX, *Boleras, Bolero y Punto de la Habana*. (Rioja, 1990: 51). Suárez-Pajares prefiere fragmentarlos en dos grupos: los de aires característicos españoles no andaluces como la *Jota aragonesa* y la

*Muñeira*, y las piezas andaluzas como la *Soleá*, las *Murcianas*, el *Paño* y la *Rondeña* (Suárez-Pajares, 1999: 584-585). Vamos a seguir este último criterio y analizar *Las Murcianas* de su repertorio andaluz.

### ***Las murcianas***

Publicadas de forma póstuma en 1891, es extraño que Eusebio Rioja no las haya incluidas como “obra flamenca”: después de analizarlas, hemos podido identificar claramente el antecedente del toque “por granaína”, y en la copla final un esbozo del famoso fandanguillo de Almería. Como la soleá, son bastante sencillas en la escritura, y requieren un nivel técnico medio para su interpretación. Escritas en 3x4, tienen una clásica estructura de forma fandango, con la alternancia de variaciones (“falsetas”) con coplas, procedimiento ya utilizado en su rondeña, aunque esta última presentaba un nivel de virtuosismo más desarrollado. Armónicamente, utilizan el llamado toque “por granaína”, con el modo de Mi y cadencia andaluza sobre Si<sup>7a</sup> como tónica, y la tonalidad SolM como modulaciones a las coplas.

Aparecen por primera vez en el programa de un concierto que Arcas da en el Teatro Principal de Almería el 8-V-1881, publicado en la *Crónica meridional*:

“Primera parte.

1º. Obertura por la orquesta.

2º. *Rondó* del género clásico, dedicado a D. Hilarión Eslava.

3º. *Tanda de Walses* dedicada al maestro Arrieta, composición del Sr. Arcas.

Segunda parte.

1º. Varias piezas escogidas por los aficionados.

Tercera parte.

1º. ***Las Murcianas***, dedicadas al renombrado constructor de guitarras D. Antonio de Torres.

2º. *La gallegada*, imitando el diálogo de dos viejos con la tertulia flamenca.

Cuarta parte.

1º. Diferentes piezas por los aficionados.

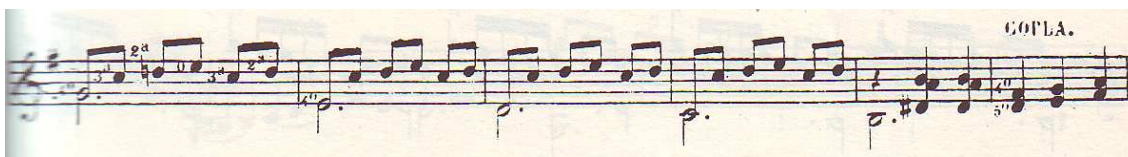
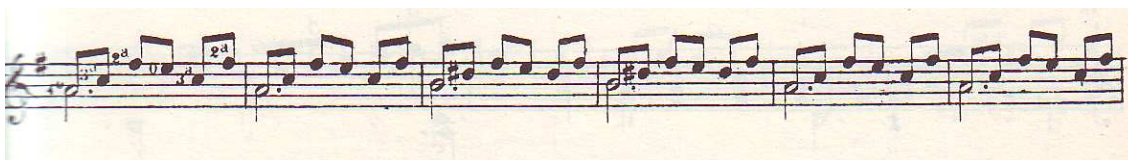
Quinta parte.

1º. *Gran sinfonía de la ópera “Semíramis”*, arreglo del Sr. Arcas.

2º. El “pout-porrí” (sic.) de aires nacionales” (Suárez-Pajares y Rioja, 2003: 213).

Llama la atención la dedicatoria de *Las Murcianas* al guitarrero Antonio de Torres, paisano y compadre de Arcas. Si tenemos en cuenta que contienen el canto y coplas basados en el fandango de Almería, particularmente la última copla donde reconocemos en versión embrionaria el famoso fandanguillo de Almería atribuido a Gaspar Vivas, podemos intuir un gesto sobre la procedencia compartida de ambos.

Pasando a analizar el tema, Tenemos a continuación una de las variaciones donde podemos reconocer claramente el tipo de falsetas que los guitarristas flamencos utilizan para empezar el toque “por granaína” para acompañar el canto o tocar en solista. Se utiliza la técnica de arpeggio y se aprovecha la resonancia de la primera cuerda al aire para conseguir un efecto de campanela brillante, gracias a las armonías que nos permite el toque con SiM como tónica. En el ejemplo siguiente, la variación arpegiada empieza a partir del 5º compás y termina en el compás 17, que marca la caída o “remate” sobre el acorde Si7ª. Esta presencia del acorde Si con una séptima como tónica es la gran diferencia que presenta esta forma o toque, con respecto a los demás del repertorio flamenco, que tienen una tónica con un acorde mayor, aspecto desarrollado en el párrafo anterior referente al cancionero de Eduardo Ocón.





El canto y las coplas que Arcas incluye en estas murcianas, tienen el márchamo inconfundible de los fandangos alpujarreños almerienses. Pero la sorpresa llega con la última copla, donde podemos identificar claramente el origen del famoso “fandanguillo de Almería” de Gaspar Vivas, convertido hoy en himno de la ciudad. ¿Cómo llega el fandango de Almería a Arcas, y sus Murcianas a Gaspar Vivas? Recogimos en su momento los datos biográficos de Vivas para el Diccionario Biográfico de Almería (Torres, 2006: 410). Murió en 1936, y Antonio Sevillano nos precisa que nació el 30 de noviembre de 1872 (Sevillano, 1996: 168), por lo que tenía 10 años cuando falleció Arcas. Vivas quizá conocía las partituras publicadas en 1891 y 1892 por los hijos de Andrés Vidal y Roger, y utilizó la de *las Murcianas* para arreglarlas y componer su famoso fandanguillo, convertido con el tiempo en himno oficioso de la ciudad.

#### **D) EL TOQUE “POR TARANTAS” O “POR LEVANTE”, UN TOQUE DEL SIGLO XX**

Rafael Marín no recoge el toque “por Levante” en su método de 1902 (Marín, 1995), lo que indica que, caso de utilizarse ya, no estaba difundido entre los profesionales, por lo que podemos afirmar que se trata de un toque que ha sido elaborado a principios del siglo XX.

Aunque algunos autores dudan en atribuir la creación a Miguel Borrull (padre) o Ramón Montoya (Gamboa, 1992), lo que sí está claro es que la figura de Antonio Chacón y su popularización de los estilos mineros han contribuido a su difusión y consolidación entre los profesionales y aficionados. Resulta sintomático que Miguel Borrull y Ramón Montoya hayan sido precisamente los dos tocaores principales que acompañaron a Chacón a finales del siglo XIX y principios del XX, con estancia incluida en La Unión como lo documenta José Geraldo (2007), y que haya sido Montoya el que grabara de forma ya bien definida este toque como acompañamiento de los estilos mineros (Fernández Riquelme, 2008).

#### **Particularidades armónicas: el color a “azufre” de Levante**

Este toque tiene unas características armónicas muy acusadas, con el uso de disonancias propias, muy agresivas, que lo sitúan de lleno, por su atrevimiento, a la

altura de la vanguardia musical de las primeras décadas del siglo XX. Lo más curioso es que este aspecto vanguardista resulta de las propiedades de afinación de la guitarra y de su disposición de acordes, unida a la intuición genial de los tocaores quienes, guiados por su oído y ajeno a las especulaciones musicales del momento, consiguieron elaborar desde lo popular una de las sonoridades más atrevidas de la época. Veamos cómo se ha construido este toque.

Al tener que acompañar estilos de la familia de la malagueña, acompañados habitualmente con el toque “por arriba”, y al tener el cantaor una tesitura de voz más aguda, el hipotético tocaor transporta el acorde de tónica Mi del toque “por arriba” un tono más alto, y lo coloca dos trastes más arriba. Supongamos que nuestro hipotético tocaor no tenga este día cejilla para acompañar cómodamente, por lo que tenga que hacer esta operación de transporte sin este aparato. Una vez colocada la mano en el segundo traste, poder acompañar el cante en esta posición resulta incómodo ya que no es una “postura” natural en la guitarra, y por eso requiere, a defecto de la ausencia de la cejilla mecánica, usar la otra, la del dedo índice de la mano izquierda que pisa todas las cuerdas. Utilizar constantemente esta cejilla física resulta incómodo para la mano, ya que se trata de una posición crispada que pronto le cansará y agarrotará. Para relajarla, será necesario dejar de hacer la cejilla en todas las cuerdas con el índice, que solo pisará la sexta cuerda. Aunque parece una operación de ergonomía musical elemental, armónicamente el resultado será muy diferente:



El acorde sin cejilla presenta dos notas extrañas a la armonía o disonancias, la séptima Mi dada por la primera cuerda al aire y la nota Si (segunda cuerda al aire) que, debido a su posición en la escritura vertical, adquiere el nombre de oncena. Rossy dirá sobre ello que:

“precursores de Vincent d’Indy, Debussy y Falla, (los guitarristas gitanos) obtienen efectos armónicos que enriquecen la música popular de Andalucía y Levante con las atrevidas concepciones de la armonía moderna” (Rossy, 1966: 97).

El acorde tiene además la particularidad de presentar un intervalo de segunda menor (La# Si), prohibido entre otras cosas por la armonía clásica. Tocado solo resulta inaudible, pero así con todo el acorde estructurado, da un colorido muy peculiar que sugiere con un poco de imaginación, la sensación de escuchar un cuarto de tono. Veremos más adelante que a partir de este momento, la segunda menor será una constante en la armonía del toque, y uno de los recursos utilizados en la estética musical del flamenco. ¿Intento por parte del guitarrista de reflejar con la armonía una de las particularidades del canto?

Con el acorde de oncena, se puede hablar de indefinición tonal. Quizá la respuesta de los tocaores ante el problema surgido por melodías con rasgos particulares, entre otros, la difícil compatibilidad con la armonía. Pero hay más.

Si el acorde 1) es el que podemos escuchar en las primeras grabaciones y el que recoge Rossy en su tratado teórico, los tocaores han aportado hoy una modificación, levantando simplemente el dedo medio de la mano izquierda, transformando el La# en Sol.



Esta simple cuestión técnica, con toda seguridad para ejecutar una introducción en ligados con los dedos índice-medio en la sexta cuerda que pasó a ser la forma de anunciar el toque “por Levante”, tiene varias consecuencias.

Al desaparecer el La# desaparece el intervalo de tercera mayor que determinaba el modo mayor del acorde de dominante. Al tener la tercera cuerda al aire, resultará claramente en las tres primeras cuerdas un acorde de Mi menor en su primera inversión. Seguimos teniendo un intervalo de segunda menor, es decir disonante, esta vez entre las notas Fa# y Sol. Volviendo al acorde de oncena anterior y a su carácter bimodal o tonalidad indefinida, tenemos ahora un acorde menor definido (Mi) y un acorde mayor

no definido (Fa# sin la tercera que determina el modo), pero sí asimilado como mayor en la cultura musical flamenca que espera siempre un acorde mayor como conclusivo de la cadencia andaluza. El resultado es por consiguiente la superposición de dos acordes: uno mayor sugerido, y otro menor definido.

**Con esta relación tonal, encontramos uno de los toques más bellos que los guitarristas flamencos han podido desarrollar como es el toque de Levante o “por tarantas”.**

## **E) DERIVADOS DEL TOQUE “POR LEVANTE”**

### **a) El toque “por minera”**

Buscando el acoplamiento del toque de Levante con una voz aguda, según nos informa Manuel Cano, Ramón Montoya adapta la cadencia andaluza con la secuencia armónica Do#m, SiM, LaM y Sol#M:

“La dificultad que supone para un guitarrista el acompañamiento y el encontrar la justa tonalidad de las voces muy agudas en los tonos tradicionales, hace que la gran sabiduría de Ramón Montoya adopte un tono nuevo en la guitarra, SOL SOSTENIDO, con lo cual en una misma posición de la cejilla o “capodastro”<sup>12</sup> dentro de la división o traste se ha conseguido subir un tono a la tonalidad normal de la taranta: FA SOSTENIDO, encontrándose los tonos relativos a las distintas modulaciones exigidas en el desarrollo de los tercios del cante, en posiciones normales y tan fáciles como pueden ser MI SÉPTIMA-SI MAYOR o LA MAYOR” (Cano, 1986: 228)<sup>13</sup>.

Examinando de cerca esta relación armónica aplicada a la guitarra y en la forma que la ejecutan los tocaores, vemos que permite la utilización frecuente del intervalo de segunda menor, dado una vez más por la nota pedal Mi en la primera cuerda. También

---

<sup>12</sup> Italianismo introducido en el uso de los guitarristas españoles como sinónimo de cejilla. Al designar la palabra española “cejilla” tanto el dedo índice que pisa varias cuerdas, como el aparato que se coloca en el mástil para esta misma función, este italianismo deja claro de que se trata del aparato.

<sup>13</sup> La voz es la de José Cabello Luque “Chaconcito” (Aguilar de la Frontera (Córdoba), 1915-¿?), joven cantaor que con diez años mendigaba por el barrio Vallecas de Madrid, recogido por el tocaor Marcelo Molina y contratado después por el empresario Vedrines, actuando entre 1926 y 1932 en los teatros y cines madrileños. Según Blas Vega y Ríos Ruiz, fue un destacado imitador de las figuras de la época, entre ellas como su nombre artístico indica, Antonio Chacón (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 234).

Montoya procura alternar la posición normal Sol#M con cejilla al cuatro, con otra posición en el primer traste que permite el intervalo de segunda menor en los bajos. Vemos por consiguiente que ha asumido musicalmente la segunda menor como colorido del toque de Levante y busca su relación en la elaboración de nuevos toques, en este caso el que grabará como solista con el nombre de “minera”<sup>14</sup>.

Acordes conclusivos que marca la guitarra en el toque “por minera”:



Por las varias disonancias que permite, particularmente el intervalo de medio tono o segunda menor, es en la actualidad uno de los más interpretados por los concertistas actuales, que encuentran en su armonía la posibilidad de elaborar falsetas que suenen nuevas.

#### **b) El toque “por rondeña”**

La estética de Levante será una de las predilectas de Ramón Montoya, quien establecerá un último toque para concierto, el de rondeña, sin que tenga relación con el estilo de cante con el mismo nombre. La rondeña es una pequeña composición para guitarra flamenca solista que utiliza una afinación especial prestada del laúd renacentista, desafinando medio-tono la tercera cuerda, que pasa de Sol a Fa#, y la sexta cuerda un tono, que pasa de Mi a Re. Ramón Montoya la grabó en 1922 y 1936 y se ha mantenido como toque de concierto, hasta la época que hemos calificado de “contemporánea” (Torres, 2004b), en la que entre otros recursos para redefinir el código de las reglas estéticas del flamenco, se utiliza este toque para cualquier estilo, sea rítmico o li

---

<sup>14</sup> Ramón Montoya grabó el toque de minera en París en una serie de seis discos de 30 cm en el sello BMA (La Boîte à Musique), entre el 21 y 22 de octubre, con lo que hoy llamaríamos “producción” de Marius de Zaya. Estos discos aparecieron en el catálogo de la BMA con el título genérico de “Arte Clásico Flamenco” entre “Orfeo” de Monteverdi y el “Clavecino bien temperado” de J.S. Bach. Otro toque célebre que quedó registrado en esta memorable grabación de guitarra flamenca de concierto fue el de rondeña.

## F) EL TOQUE “POR LEVANTE” HOY

Hemos visto que el toque de Levante, de creación reciente ya que se configura a principio del siglo XX, es uno de los toques más bellos desarrollados por los guitarristas flamencos. Su carácter atrevido con la utilización de disonancias vanguardistas en la época, de sonido agresivo para el color a azufre de la tragedia del mundo minero, fascinó permanentemente a los propios tocaores y al mundo musical contemporáneo. Desde que Ramón Montoya grabara sus toques solistas de taranta, minera y rondeña, todos los concertistas han compuesto sus propios toques de taranta, minera y rondeña. Hoy, no se concibe un concierto de guitarra flamenca sin la interpretación de un toque de Levante.

Los concertistas actuales incluso suelen grabar varias tarantas, mineras y rondeñas, e investigar musicalmente su sonoridad “a azufre”, sus disonancias agresivas, tan agradecidas en la guitarra.

Como botón de muestra, podemos citar la discografía de Paco de Lucía que hemos analizado detalladamente (Torres, 2005) y ver cómo no ha dejado de trabajar este material armónico. Como anécdota, uno de sus más famosos Lp, el que contiene la célebre rumba “Entre dos aguas” que lo proyectó al estrellato, es en realidad un intento de fusionar la sonoridad del toque de Levante con los estilos bajo-andaluces. Es sintomático que lleve por título “Fuente y Caudal” (Philips, 1973), el título de la taranta del disco, verdadera fuente y caudal para una renovación del flamenco desde dentro, uniendo el Levante mediterráneo con los aires rítmicos atlánticos. Si la mencionada rumba lo ha proyectado al gran público, con esta taranta Paco de Lucía se ha ganado el reconocimiento de los melómanos. Figura en los programas de concierto de la mayoría de concertistas internacionales de guitarra clásica, como obra española contemporánea para guitarra. (Una de las obras habituales en estos programas de guitarra con composiciones del siglo XX es la titulada “Taranto” del compositor cubano Leo Brouwer, basada en la sonoridad de Levante. Por otra parte, en 2007, el compositor español Mauricio Sotelo, por encargo del Festival de Música Contemporánea de Berlín, ha creado la obra “Como llora el agua”, interpretada por Juan Manuel Cañizares, basada también en la sonoridad del toque “por Levante”).

Como lo hemos analizado también, no solamente Paco de Lucía inició su



renovación del toque en 1973 con este Lp, sino que la aplicó al toque de acompañamiento con la voz cómplice de Camarón de la Isla. El intento de creación de un nuevo palo llamado “Canastera” consistió precisamente en unir el color de Levante del toque, con el “quejío” tan personal de Camarón, sobre una base rítmica entre el fandango de Huelva y los verdiales (una vez más el Mediterráneo y el Atlántico reunidos).

Esta fusión desde el propio flamenco, de la sonoridad del Levante con el compás de los estilos bajo-andaluces, es una de las mayores aportaciones de Paco de Lucía, desarrollada por los guitarristas de la generación siguiente, con el caso destacado de Vicente Amigo. Pero no solo la han trabajado los concertistas, sino que ha sido asimilada estéticamente por la corriente llamada “Jóvenes flamencos” o “Nuevo flamenco”, hasta tal punto que constituye una de las señas de identidad musical de esta expresión del flamenco contemporáneo.

En el cultivo del toque “por taranta” como obra de concierto, y por consiguiente como motivación para componer y trabajar sobre su material sonoro, cabe señalar en la región de Murcia varias iniciativas para la proyección de este toque:

- la creación por el Festival de La Unión del premio “Bordón minero”, con la taranta como toque obligatorio. Este festival ha servido a su vez de referencia para otros dos concursos que también incluyen la interpretación obligatoria de este toque
- El Concurso de Jóvenes Flamencos de Calasparra
- El concurso Internacional de Guitarra Flamenca “Niño Ricardo” de Murcia.

Dado el número reducido hoy de concursos de guitarra flamenca por la geografía española, con estos tres concursos Murcia es actualmente la región española que más está apoyando la difusión de esta modalidad flamenca, con el toque “por taranta” como señas de identidad más que justificada.

Por todo ello, considero que esta región tiene motivos de sobra para considerar BIC el flamenco genéricamente conocido como “Cantes de las Minas” o “Levante”.

Lo ideal sería que como fenómeno supra-regional, recibiera también el apoyo de Andalucía, concretamente de su parte oriental (Almería, Jaén, Granada y Málaga) para ampliar esta consideración a “Cantes de las Minas o Cantes de Levante.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

ANDIA, Rafael (1993). “Don Juan Parga” en *Cahiers de la Guitare* nº 43, enero, Paris.

BOBRI, Vladimir (1978). *La guitare selon Segovia*, Payot, Paris.

BORDAS, Cristina y ARRIAGA, Gerardo (1993). “La Guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950” en *La Guitarra Española. The Spanish Guitar*, Opera tres, Madrid.

CANO TAMAYO, Manuel (1986). *La guitarra. Historia, Estudios y Aportaciones al Arte Flamenco*, Universidad de Córdoba y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba.

CASARES RODRICIO, Emilio (1999). “Calvo Rodríguez, Domingo” en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, (DMEH), SGAE, Madrid.

FERNÁNDEZ RIQUELME, Pedro (2008). *Los orígenes del Cante de las Minas*, Infides, Murcia.

GAMBOA, José Manuel (1992). “La guitarra flamenca” en *La Caña. Revista de flamenco*, nº 3, junio, Asociación España Abierta.

GARCÍA-AVELLO, Ramón (2002). “Vázquez Gómez, Mariano” en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid.

GÁSSER, Luis (2000). “Murcia, Santiago de” en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid.

GELARDO, José (2007). *El Rojo el Alpargatero, flamenco. Proyección, familia y entorno*, Córdoba, Almuzara.

LISSER, Luis (2000). “Murcia, Santiago de” en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid.

LÓPEZ-CALVO, José (1999). “Brito, Miguel”, en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid.

MARTÍN TENLLADO, Gonzalo (1991). *Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical*, Ediciones Seyer, Málaga.

MARTÍN TENLLADO, Gonzalo (2001). “Ocón y Rivas, Eduardo” en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid.

MOLINA FAJARDO, Eduardo (1974). *El flamenco en Granada, teoría de sus orígenes e historia*, Migyel Sánchez Editor, Granada.

NAVARRO GARCÍA, José Luis (2002). *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*, Portada Editorial, Sevilla.

PARRA MORENO, Waldo y YÉPEZ, Benjamín (1999). “Guaracha” en *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid.

PÉREZ DÍAZ, Pompeyo (2003). *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*, Alpuerto, Madrid.

RIOJA, Eusebio (1990). *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*, Bienal de Arte Flamenco, VI, el toque, Sevilla.

RIOJA, Eusebio (1996). “Francisco Rodríguez “El Murciano”” en *Historia del Flamenco, tomo III*, Tartessos, Sevilla.

RIUS, Adrián (2002). *Francisco Tárrega, 1852-2002. Biografía oficial*, Ayuntamiento de Vila-Real (Castellón).

ROMANILLOS, José Luis (2004). *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra*, Cajamar e Instituto de Estudios Almerienses, Almería.

ROSSY, Hipólito (1966). *Teoría del Cante Jondo*, Cresda, Barcelona.

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

SOBRINO, Ramón (2000). “Inzenga [Incenga] Castellanos, José” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamerica*, SGAE, Madrid.

SUÁREZ-PAJARES, Javier (1995a). *Las fuentes escritas del flamenco. La guitarra flamenca: 1780-1920*, manuscrito, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada.

SUÁREZ-PAJARES, Javier (1995b). “Las generaciones guitarrísticas españolas del siglo XIX” en *La música española en el siglo XIX*, editores Casares, E. y Alonso, C., Universidad de Oviedo.

SUÁREZ-PAJARES, Javier (1996). “Julián Arcas: figura clave en la historia de la guitarra española” en *Revista de musicología*, XVI, nº 6.

SUÁREZ-PAJARES, Javier (1999). “Arcas Lacal”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamerica*, SGAE, Madrid.

SUÁREZ-PAJARES, Javier (2000). “El auge de la guitarra moderna en España” en *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), Cambridge University Press, Madrid.

SUÁREZ-PAJARES, Javier y RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio (2003). *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, Cajamar e Instituto de Estudios Almerienses, Almería.

TORRES CORTÉS, Norberto (2004a). *Guitarra flamenca, volumen I. Lo clásico*, Signatura, Sevilla.

TORRES CORTÉS, Norberto (2004b). *Guitarra flamenca, volumen II. Lo contemporáneo y otros escritos*, Signatura, Sevilla.

TORRES CORTÉS, Norberto (2005). “Claves del lenguaje musical de Paco de Lucía” en *Nombres Propios de la Guitarra*, Ediciones de la Posada, Festival de la Guitarra de Córdoba, Córdoba.

TORRES CORTÉS, Norberto (2006a). *Historia de la guitarra flamenca. El surco, el ritmo y el compás*, Almuzara, Córdoba.

TORRES CORTÉS, Norberto (2006b). “Vivas Gómez, Gaspar” en *Diccionario Biográfico de Almería*, Instituto de Estudios Almerienses.

TORRES CORTÉS, Norberto (2006c). “*Arcas Lacal, Julián*” en *Diccionario Biográfico de Almería*, Instituto de Estudios Almerienses.

TORRES CORTÉS, Norberto (2008). “*Andrés Segovia: le guitariste du XXème siècle*” en *Guitariste Classic Acoustic n° 4*, Bobigny.

TORRES CORTÉS, Norberto (2009). *De lo popular a lo flamenco: Aspectos musicológicos y culturales de la guitarra flamenca (siglos XVI-XIX)*. Universidad de Almería, Facultad de Humanidades, Departamento de Ciencias Sociales y Humanas (tesis doctoral).

TYLER, James (1980). *The Early Guitar. A History and Handbook*, Oxford University Press, Londres.

VALDERRAMA, Gregorio (2008). *De la música tradicional al flamenco*, Editorial Arguval, Málaga.

VILLEY, Isabelle (1995). *La guitarra en el México barroco*, Fonca, México.

## **PARTITURAS CONSULTADAS**

ARCAS, Julián (1993). *Obras completas para guitarra. Nueva edición facsímil de sus ediciones originales. 52 piezas para guitarra (1 inédita)*, Soneto, Madrid, (edición a cargo de Melchor Rodríguez).

BOCCHERINI, Luigi (1969). *Introduction and fandango. Arranged for guitar and harpsichord by Julian Bream*, Faber Music, London.

COMPANY, Antonio. *Santiago de Murcia. Obras completas para guitarra. Vol. II. Danzas populares. Del libro “Resumen de acompañar la parte con la guitarra” 1714*, Soneto, Madrid.

INZENGA, José (1879). *Colección de Aires Nacionales para Guitarra*, J. Campo y Castro, Madrid.

MARÍN, Rafael (1995). *Método de Guitarra Por Música y Cifra. Aires Andaluces*, Ediciones La Posada, Córdoba (se trata de una edición facsímil de la primera edición editada por la Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1902).

MURCIA, Santiago de (1714). *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*, manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (R-5048). Utilizamos la edición facsímil editada por Arte Tripharia, Madrid, 1984.

OCÓN, Eduardo (1888). *Cantos Españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada é ilustrada con notas esplicativas y biográficas*, edición del autor, Málaga [1ª edición, 1879].

PARGA, Juan (1990). *Concert Works for guitar, in facsimiles of the original editions with an introduction and commentary by William Carter*, Chanterelle Verlag, Heidelberg.