



GUITARRA POPULAR RASGUEADA “PRE-FLAMENCA” EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX: FUENTES ESCRITAS

Dr. Norberto Torres Cortés
IES Alborán (Almería)

Enviado: 12-06-2014
Aceptado: 25-10-2014

Resumen

Siguiendo con nuestro análisis de fuentes sobre la guitarra popular rasgueada “pre-flamenca” en la primera mitad del siglo XIX para observar el paso de “lo popular” a “lo flamenco” en el toque, pasamos ahora a comentar una selección de fuentes escritas costumbristas y de la literatura decimonónica de viajes, recurrentes en los estudios sobre flamenco. Serán las de Estebáñez Calderón “El Solitario”, de Richard Ford, de Charles Dembowski, de Teophile Gautier, de Glinka y de Mariano Vazquez sobre Francisco Rodríguez “El Murciano”, fuentes que completarán las musicológicas e iconográficas ya comentadas en las páginas de esta revista.

Palabras clave: guitarra popular, guitarra rasgueada, guitarra “pre-flamenca”, guitarra flamenca, siglo XIX, literatura costumbrista, literatura decimonónica de viaje, Estebáñez Calderón “El Solitario”, Richard Ford, Charles Dembowski, Teophile Gautier, Glinka, Mariano Vázquez, Francisco Rodríguez “El Murciano”.

Abstract

Following with our analysis of sources about the popular “rasgueada” guitar pre-flamenca in the first middle of the XIX century to observe the step of popular to flamenco in the touch, now, we proceed to tell a selection of written costumbrist sources and the nineteenth-century literature of trips, recurrents in the study about flamenco. It will of Estebáñez Calderón “El Solitario”, Richard Ford, Charles Dembowski, Teophile Gautier, Glinka and Mariano Vazquez about Francisco Rodriguez “El Murciano”, sources wich will finish the musicologys and the iconographys yet announce in the pages of this magazine.

1. Introducción

La Península Ibérica ve aumentar de forma inusitada la visita de extranjeros a principios del siglo XIX, y de forma paralela la publicación de libros de viajes por España. Como dato significativo, echando una ojeada al repertorio bibliográfico de Foulché-Delbosc¹, del conjunto de 858 títulos sobre esta temática, 643 están fechados en el XIX. El otro gran repertorio bibliográfico, el de Arturo Farinelli² tiene una proporción parecida (Bernal, 1985: 13). Como explicación a este fenómeno, Manuel Bernal (a quien seguimos en esta introducción) numera la exaltación de la literatura española del Siglo de Oro por parte del Romanticismo que convierte a España en país romántico por excelencia, el nuevo valor de la huella de la cultura musulmana a partir del cual se construye el cliché de país oriental y exótico, la idea de atraso, de país salvaje como consecuencia de la Guerra de principio de siglo, a la que se asocia la geografía agreste y el clima extremo, la mala comunicación de las carreteras y hospedajes, con el peligro del asalto de bandoleros y ladrones. Todos estos ingredientes contribuyeron a dar ciertos atractivos aventureros a este viaje por el oriente de occidente. A ello cabe añadir la fuerte demanda en toda Europa de este tipo de literatura a lo largo del XIX, como lo confirman la cantidad de libros impresos y reediciones.

Aunque la clasificación temática resulta difícil, dado el carácter heterogéneo de este corpus, Bernal llega a proponer una cronología más o menos homogénea:

¹ R. Foulché-Delbosc, *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, Meridian Publishing Co., Amsterdam, 1969.

² A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1920.



a) Libros de viajes escritos antes de 1808. Prolongación de lo escrito por los ilustrados del siglo anterior.

b) Libros de civiles o militares extranjeros que participaron en la Guerra de Independencia.

c) Libros de los viajeros románticos. Escritos en el segundo cuarto de siglo, con obras maestras del género.

d) Libros redactados con posterioridad a 1850. Pérdida progresiva del interés aventurero.

Al principio de siglo los viajeros británicos son los más numerosos, y disminuyen frente al aumento de viajeros franceses.

Entre la ruta habitual de este turismo erudito y burgués, Andalucía es la de mayor importancia, llegando al país por un puerto del Sur, recorren Cádiz, Gibraltar o Málaga, popularizando los ingleses la “ruta de los contrabandistas” con recorrido por Ronda, Málaga, Granada, Córdoba, Sevilla y Cádiz. Como vemos, Jaén, Almería y Huelva quedan fuera del interés de este turismo cultural que habla sobre e idealiza a España en claves andaluzas.

Las obras escritas durante este periodo que aportan algún tipo de datos, ya han sido estudiadas por la flamencología³. Agrupan dos tipos de escritos: los costumbristas y los relatos de viaje. Sin embargo vamos a retomarlos, contrastando lo ya escrito sobre ello con el enfoque de nuestro estudio, analizar las referencias a la guitarra popular rasgueada “pre-flamenca”.

³ Así por ejemplo, José Luis Navarro analiza la aportación de las *Escenas andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón como fuente para la historia del flamenco en la obra colectiva Cristina Cruces (ed.), *bibliografía flamenca, a debate*, Centro Andaluz de Flamenco, Sevilla, 1998.

2. Serafín Estébanez Calderón, El Solitario

La pasión de la burguesía del Romanticismo por el popularismo, exotismo y pintoresquismo atrajo a numerosos autores hacia los usos y costumbres de las clases populares, redactando un buen número de obras donde narrar detalladamente sus observaciones, en un género nuevo que pasará a ser calificado consecuentemente de “literatura costumbrista” o “costumbrismo decimonónico”. González Troyano, autor del estudio preliminar de las *Escenas andaluzas* en la edición Cátedra, explica el despertar de este género de la manera siguiente:

Los cambios de valores que paulatinamente imponía la nueva sensibilidad romántica, los desplazamientos sociales –consecuencia de los relevos en el poder político y económico–, el abandono de un estilo de vivir y de sentir propio del campo en beneficio de la vida urbana, todo ello provoca en la década de los 30 y de los 40 del siglo XIX un cierto desasosiego en el escritor que se pretende testigo y notario de ese contorno movedizo. Puede pensarse, por tanto, que la literatura de intención costumbrista se despierta porque se presienten esas alteraciones en la sociedad española (Estébanez, 1985: 11).

Este desplazamiento de la sociedad rural hacia zonas periféricas urbanas, propiciado por el cambio de sociedad de tipo medieval a otra moderna, con el paso del antiguo al nuevo régimen, es precisamente el contexto sociológico favorable para la aparición del género flamenco como subcultura urbana en algunas ciudades andaluzas, tal como lo analiza Gerhard Steingress (1991). Margarita Ucelay comentaba así en 1951 que:

España, que hasta hacía poco había comenzado a cambiar de una manera tan rápida, que cuando en 1842 los escritores españoles miran a su alrededor en busca de los tipos de carácter autóctono que mejor pudieran representar la personalidad nacional, sólo les parece encontrar costumbres desvirtuadas y en vía de fusión en la gris uniformidad continental (Ucelay, 1951: 136).



Conscientes de la inevitable desaparición de la sociedad del antiguo régimen, los costumbristas van a intentar petrificar el tiempo, “fijar lo perecedero”, una de las atribuciones de este género según Fernández Montesinos (1961: 83). Por este motivo, Alberto González Troyano nos llama la atención sobre las limitaciones de este género literario y nos invita a leerlo como la obra de coleccionistas deliberadamente parciales del mundo que fenecía, ya que ante las amenazas de todo tipo que iban a barrer lo tradicional y pintoresco,

se desencadenó una especial predisposición hacia el coleccionismo por parte de estos escritores que intentaron recoger en sus cuadros de costumbres una serie de estampas y de tipos, aunque no con la intención del recopilador sociológico, sino más bien con un enfoque en el que apenas había distanciamiento al prevalecer en ellos una identificación en exceso afectiva, sentimental y casi autocomplaciente con lo narrado (Estébanez, 1985: 12).

Explica, por otra parte, esta corriente como una reacción nacionalista forzada por la considerada “deformación de la realidad” de los foráneos relatos de viajes, con el intento de poner las cosas en su sitio. Es así como estos dos tipos de género, el costumbrismo y los relatos de viajeros extranjeros, se complementan y nos aportan dos visiones sobre una misma realidad inmediata en rápida transformación.

Entre los escritores precursores de este género que se institucionaliza como tal en la década de 1830 con Mesoneros Romanos y Mariano José de Larra entre otros, destaca Serafín Estébanez Calderón, *El Solitario*, “especialista” en costumbres andaluzas.

Nacido en Málaga en 1799, se le puede considerar como el burgués prototípico de este periodo en el que florece este tipo de literatura. Con desahogada posición económica, dedicado parcialmente a la política según los acontecimientos les favorecía o no, mantuvo una permanente afición a los espectáculos y a las incipientes “juergas flamencas”, pudiendo ser considerado en este sentido como uno de los primeros “señoritos”, es decir personaje de la

“afisión” adinerada que contrata y fomenta la práctica del género para su placer personal y el de sus amigos. Su interés queda comprobado por su dedicación como aficionado al toque de guitarra y al canto a lo flamenco, tal como consta en las diversas biografías que se han escrito sobre él⁴, confirmando el conocimiento que poseía sobre lo que relató. Edita en Madrid en 1847 una serie de relatos breves que titula *Escenas andaluzas, bizarrías de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, que de tal y cual materia, ahora y entonces, aquí y acullá y por diversos son y compás, aunque siempre por lo español y castizo ha dado a la estampa El Solitario* (ver Figura 1)⁵.

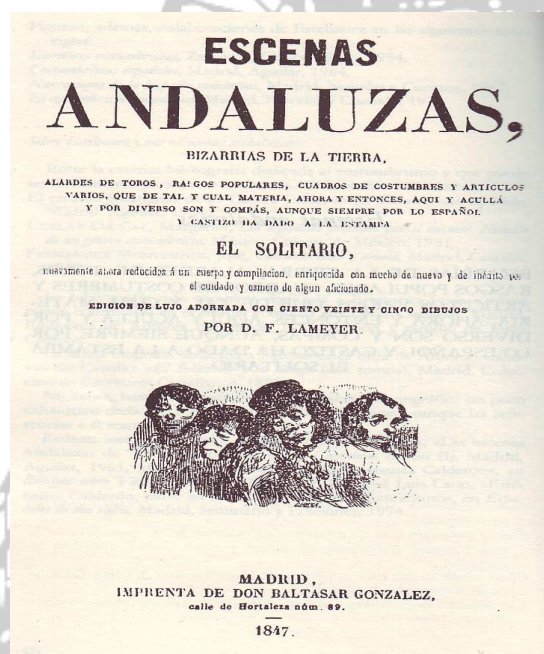


Figura 1: Portada de *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón

Incluye en esta colección el texto “Un baile en Triana”, publicado por primera vez en el Álbum de *El Imparcial* correspondiente a los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1842. Por otra parte, encontramos otro texto titulado Asamblea General de los Caballeros y damas de Triana y toma de

⁴ José Blas Vega (1995) ofrece una importante síntesis biográfica suya en el capítulo “Triana” de la *Historia del Flamenco* de la Editorial Tartessos.

⁵ Para nuestro estudio, utilizamos la edición de Alberto González Troyano publicada en Cátedra, Madrid, 1985.



hábito en la Orden de cierta rubia bailadora, publicado en la revista *El Siglo Pintoresco* en noviembre de 1845. No es una casualidad si se publicaron primero en revistas. González Troyano señala la creación de un profuso mercado de revistas periódicas, como factor digno de resaltar para explicar el éxito del costumbrismo en las décadas 30 y 40. Añade además que:

La implantación de tan numerosas revistas por aquellos años –revistas que al ser el soporte casi exclusivo de la difusión del costumbrismo, se convierten, por tanto, en principal causa de su auge- puede responder a la exigencia de una cierta burguesía que al mismo tiempo que ya cuenta con ese pequeño excedente económico que le permite invertir en bienes culturales, también desea –posible herencia de la ilustración dieciochesca- ampliar sus fuentes informativas y atesorar o exhibir sus nuevos conocimientos (Estébanez, 1985: 16).

Añadiremos para acotar mejor la cronología de estos textos que, según José Blas Vega (1995), lo narrado en “Un baile en Triana” debió ocurrir en 1838, mientras Estébanez ejercía de “Jefe Político” (gobernador) de Sevilla, y lo de Asamblea general en 1845, con motivo de una gira de espectáculos desarrollada en Andalucía por la bailarina Guy Stephan, referida como “cierta rubia bailadora” en el relato costumbrista⁶. Desde una consideración sociológica, en ambas escenas Eusebio Rioja aprecia el desarrollo de una dinámica común en las fiestas narradas, diferente a la descrita en los bailes de candil, aproximándose a las que habrían de disfrutar y disfrutaban las juergas flamencas. Añadimos nosotros que esta observación parece confirmar la aparición de un

⁶ Según José Blas Vega, la célebre bailarina gala Guy Stephan desarrolló en 1845 una gira de actuaciones por Andalucía, aunque Luis Lavaur la fecha en la primavera y el verano del año siguiente (Lavaur, 1976: 177)). Según Eusebio Rioja, era protegida y amante del influyente empresario y político malagueño José de Salamanca y Mayol, Marqués de Salamanca y Conde de Los Llanos, quien entre sus muchos negocios, poseía el madrileño Teatro el Circo donde bailaba Guy Stephan, quien había venido desde París en el cuerpo de baile de Mme. Galby. José de Salamanca llegó a ocupar la cartera de Hacienda, a construir el primer ferrocarril español y el aristocrático barrio madrileño que lleva su nombre. Salamanca, paisano y benefactor de El Solitario, quien dirigió su secretaría, debió encargarle a éste que organizara la Asamblea general trianera, dado el conocimiento que poseía El Solitario sobre los ambientes flamencos sevillanos, conocimiento adquirido durante su jefatura política en Sevilla (Rioja, 1995).

nuevo escenario urbano en el que el flamenco empezará a echar raíces, separándolo de los ambientes rurales en el que se seguían cultivando los bailes de candil. Encuentra por otra parte cierto repertorio, aunque de contenido musical concreto no especificado, próximo in extremis al que habría de ser, sería y es el repertorio flamenco, teniendo en cuenta las descripciones y su nomenclatura. Añade por fin que tenemos como participantes y protagonistas a varios nombres de personajes legendarios de los primeros tiempos del flamenco, “personajes de prosapia flamenca indiscutible”. Así, Juan de Dios, El Planeta y María la Borrica (sic), son calificados como flamencos en el periódico madrileño *La España* de los días 19 y 24 de febrero de 1853 (Sneeuw, 1989: 17-20 y 23-24), apareciendo los dos primeros en los textos del Solitario. Es por ello que considera a las referidas Escenas andaluzas como “documentos irrefutables” de la existencia desde 1838 al menos, de un “Arte Flamenco” embrionario, en fase de formación (Rioja: 1995). Es desde esta consideración de incipiente escenario flamenco que hemos priorizado estas escenas entre otras. Ambas proporcionan una abundante cantidad de noticias y datos que vamos a analizar a continuación desde la óptica de nuestro estudio, observar el paso de lo popular al flamenco en el toque de guitarra.

En “Un baile en Triana”, el autor malagueño comienza por una apología del baile andaluz, que diferencia de la danza, con profusión de erudición como es habitual en sus escenas costumbristas. Desde las “puellae gaditanae” que deslumbraban a Roma, hasta la Zarabanda, Chacona, Antón Colorado, nos informa sobre el proceso de llegada de lascivos y sabrosos bailes a Cádiz, procedentes de las “dos Indias”, fundidos, modificados y recompuestos en Sevilla para su adaptación andaluza. El dato es interesante, ya que observamos que “lo andaluz”, en este caso, consiste en disolver elementos coreográficos y musicales, para reconstruirlos en nuevos moldes localizados en las academias sevillanas. Este proceso explica que bailes modernos de entonces como el



bolero, contengan elementos de bailes anteriores, en una especie de recreación permanente:

En el moderno bolero se encuentran recuerdos de aquellos bailes, y una de sus mudanzas más picantes conserva todavía el nombre de la Chacona. El Ole y la Tana son descendientes legítimos de la Zarabanda, baile que provocó excomuniones eclesiásticas, prohibiciones de los consejos, y que, sin embargo, resistía a tantos entredichos, y que, si al parecer moría, volvía a resucitar, tan provocativo como de primero (Estébanez, 1985: 250).

Si describe ahora las transformaciones del baile andaluz, cabe pensar lógicamente que lo mismo puede ocurrir con el acompañamiento de guitarra, y que el contenido musical de los bailes y danzas del Barroco, Pre-clasicismo y Clasicismo en España descrito en artículos anteriores, ha seguido latente en este proceso de reconstrucción permanente orientado por las modas. Los cambios sociológicos entre finales del XVIII y la primera mitad del XIX no parecen haber propiciado por consiguiente una ruptura clara en la música y danza popular, ni tampoco el inmovilismo de su expresión, sino una adaptación constante a los contextos cambiantes.

El Solitario que toca y canta, refleja también cierta actitud etnográfica cuando divide los bailes en tres grandes familias:

- Los de origen español en compás vivo de 2x4 con el Pasacalle como referente y parecido a la jota en la métrica.
- Los de origen americano sin “pudor” ni “leyes”.
- Los de filiación árabe y morisca, de melancólica dulzura en la música y canto y el desmayo alternado con violentos arrebatos en el baile, expresamente recomendados a los lectores.

“Lo andaluz” en lo coreográfico y musical sería por consiguiente el sincretismo de estas tres culturas. En otra escena titulada *Baile al uso y danza antigua*, parece confirmarnos este proceso de mestizaje cuando escribe que “Si

damos un salto a nuestra morisca Andalucía, nos encontramos allí con la desenvoltura oriental, restos de las antiguas zambras casadas acaso con otros bailes venidos de las remotas parte de entre ambas Indias” (Estébanez, 1985: 314).

Llama poderosamente la atención en este sentido, la falta de consideración de la influencia gitana, tan identificada con el flamenco posteriormente. ¿No había aún “contaminado” al baile andaluz? ¿No la consideraba relevante el costumbrista andaluz? ¿Era alérgico a “lo gitano”? La tesis arabista, tan apta para ser recibida por la incipiente estética del Romanticismo, parece fascinar al Solitario, casualmente apasionado y prestigioso arabista entre otros rasgos, que considera nada menos que a la Caña como origen de todos los aires moriscos. Si su argumentación historicista resulta sospechosa por tendenciosa, nos aporta sin embargo un dato relevante sobre la práctica de una particular forma de canto, en la que el o la intérprete debe agotar la respiración como efecto, y que calificará con el término “primitivo”, tan del gusto romántico, dado su carácter triste y melancólico:

Los cantadores andaluces, que por ley general lo son la gente de a caballo y del camino, dan la primera palma a los que sobresalen en la Caña, porque, viéndose obligados a apurar el canto, como ellos dicen, o es preciso que tengan mucho pecho o facultades, o que pronto den al traste y se desluzcan. Por lo regular la Caña no se baila, porque en ella el cantador o cantadora pretende hacer un papel exclusivo (Estébanez, 1985: 250-251).

Es curioso observar cómo más adelante el compositor y musicólogo belga Gevaert hará el mismo tipo de descripción en su viaje a España. Al margen del baile, de las voces e instrumentos que le acompaña, deducimos que existía una forma de cantar para ser escuchada, melancólica y dulce, apta para “cantadores y cantadoras”, aquellos y aquellas capaces de apurar el aliento en el canto. Este rasgo fisiológico asociado a lo musical discrimina ya a sus intérpretes e indica una posible especialización. No todo el mundo puede cantar de esta forma, sino



los que reúnen las condiciones pulmonares adecuadas. Considera el costumbrista a los olés, tiranas, polos y modernas serranas y tonadas como “hijos de este tronco”. Hemos visto anteriormente cómo hacía proceder el baile del Olé de la Zarabanda, de lascivo origen americano. En este caso, cabe preguntar ¿es esta forma, americana en lo rítmico (baile) y árabe en lo vocal (canto), andaluza con este sincretismo?

Ahonda en su descripción, haciendo prueba ahora de erudición musical en una serie de datos sobre la guitarra que no tienen desperdicios:

La copla, por lo regular, es de pie quebrado. El canto principia también por un suspiro, la guitarra o la tiorba rompe primero con un son suave y melancólico por mi menor, pasando alternativamente y sin variación la mano izquierda de una posición a otra, y la derecha hiere las cuerdas a lo rasgado, primero por lo dulce y blando, y después fuerte y airadamente, según la intención y sentido de la copla. El cantador o cantadora entra cuando bien le parece, y la bailadora, con sus crócalos de granadillo o de marfil, rompe también sus movimientos con la introducción que tiene toda danza o baile, que allí se llama paseo (Estébanez, 1985: 251).

Desde una interpretación musical, podemos reconocer varios rasgos que forman parte de la estética del flamenco:

- El uso de la dinámica como recurso efectista para asombrar al público. Se observa aquí en el canto cuya iniciación suele ser un *pianísimo* (“suspiro” lo llama, “temple” lo llamará la jerga flamenca) contrastado después con intensidades *forte* según lo “sentido” de la copla. También en el toque de guitarra que rasguea “a lo dulce y blando” y luego a lo “fuerte y airadamente”, en sintonía con las inflexiones “sentidas” de la copla. Por fin, en el baile que principia con fuerza, irrumpiendo de forma efectista con la percusión de sus castañuelas.

- La descripción de la mano derecha nos confirma que se seguía tocando “a lo rasgado” en la guitarra para acompañar el baile y el ¿canto/cante? Mientras el ámbito de la guitarra culta del momento rechaza de plano esta

técnica por sus connotaciones populares de “barberos”, esta nueva música popular de ámbito urbano sigue utilizándola.

- La de la mano izquierda con un acorde de Mi menor alternado con otro, pasando invariablemente de una posición a otra, corresponde al principio de *obstinato* armónico modal de algunas formas flamencas, como la seguriya, la liviana o parte de la serrana y soleares. La precisión menor al acorde Mi deja sospechar que el guitarrista rasguea invariablemente Mi menor y otro acorde— en este caso una sonoridad cercana al toque “por arriba”, novedad que corresponde a los seis órdenes del instrumento del Planeta. Aunque el adjetivo menor puede ser considerado como una muestra más de la erudición (en este caso musical) con la que El Solitario suele adornar sus textos, no olvidemos que practicaba el toque y cantaba, lo que le da cierta solvencia para describir con propiedad estos aspectos técnicos ligados a la interpretación del toque y del canto. En este sentido es particularmente aguda la descripción psicológica que hace del cantador, perfectamente válida desde la estética del flamenco, y donde se vislumbran ecos lorquianos:

En él es verdad que no se encuentra el aliño, el afeite o la combinación estudiada e ingeniosa de la nota italiana; pero, en cambio, ¿cuánto sentimiento, cuánta dulzura y qué mágico poder para llevar el alma a regiones desconocidas y apartadas de las trivialidades de la actualidad y del materialismo de lo presente? Por eso el cantador, arrobado también como el ruiseñor o el mirlo en la selva, parece que sólo se escucha a sí mismo, menospreciando la ambición de otro canto y de otra música vocinglera que apetece los aplausos del salón o del teatro, contentándose sólo con los ecos del apartamento y la soledad (Estébanez, 1985: 251).

La música vocinglera aludida y que goza del favor de salones burgueses y teatros es la de influencia italiana, adoptando claramente en este sentido El Solitario la actitud castiza de rechazo a la moda por lo italiano, presente desde la segunda mitad del XVIII, y cuya condena se acentúa a finales de siglo con



autores como Don Preciso. Dos estéticas quedan por consiguiente definidas, o más bien la misma con dos caras: la música tratada desde las luces de la razón y desde las sombras de los territorios desconocidos del alma.

Lo irracional es de forma paradójica lo que cohesiona racionalmente la expresión colectiva de los actores, en una especie de común código sentimental:

Al entrar en la copla el cantador, entra en mudanza la bailadora, ya sola, ya acompañada con su pareja, y los tocadores imprimen en las cuerdas aquellos sonos que más les sugiere su buen gusto y su sensibilidad. En aquel punto el que baila, el que canta y el que toca se unen en un propio sentimiento, se arroban, se entusiasman, y éste con sus trinos, aquélla con sus movimientos, y el otro con sus suspiros y gorjeos tristísimos, de tal manera arrebatan a los concurrentes, que todos prorrumpen en monosílabos de placer y en gritos de entusiasmo (Estébanez, 1985: 251).

Vamos a detenernos y comentar esta información:

- Estébanez, que suele ser neutro en el tratamiento de género cuando anota anteriormente “cantadores y cantadoras” y nos informa que el canto de la Caña lo cultivan hombres y mujeres, señala ahora a hombres para cantar y tocar (uno que canta y varios que tocan) y una mujer para bailar.

- Aunque esta música se presenta como contrapuesta a lo “aliñado”, “afeitado”, “estudiado” de la nota italiana, tiene su propio código de buen gusto y sensibilidad.

- Vuelve a aparecer el término “gorjeo” que hemos anotado en el capítulo anterior, como descripción de cierto rasgo característico en la forma de cantar. El DRAE (1994) nos da como primera entrada “Acción y efecto de gorjear”, y después “Hacer quiebros con la voz en la garganta. Se usa hablando de la voz humana y de los pájaros” en la voz “gorjear”. Los quiebros de voz completan pues el agotamiento de la respiración en las frases musicales como prácticas singulares de este tipo de canto.

- A pesar del aspecto de exaltación mutua que los intérpretes se comunican individualmente, hay momentos de expresión colectiva que culmina el proceso, tanto en los actores, como en el auditorio. Estos momentos cumbres en la expresión que recibe la aprobación exaltada del público, tienen un nombre en el flamenco, “pellizcos”.

Vuelve el político malagueño a incidir en las cualidades fisiológicas que requiere ser cantador, lo que la jerga del flamenco denomina “facultades”. Esta capacidad llamada también “don” en esta jerga, confiere al que lo tiene cierto estatus especial entre la colectividad, el ser “cantaor”. Se ven mermadas con el lógico desgaste de la edad (lo que sigue ocurriendo entre los cantaores y cantaoras hoy), y deben someterse a desafíos para competir y mantener este estatus (rivalidad que sigue hoy entre estos mismos cantaores). También aparece un nuevo tipo de percusión corporal, la producida por las palmas en alto y los nudillos de los dedos en la mesa:

Acaso algún decano, ya por sus años, o por su voz averiada, derribado de la plaza de cantador, u otro aficionado que espera su turno para dar vuelo a su copla, con los dedos sobre la mesa, o con las palmas en alto, llevan el compás y medida de la orquesta, no perjudicando lo rústico de la traza al buen efecto y final resultado de aquella singularísima ópera (Estébanez, 1985: 252).

El repertorio se puede dividir en tres tipos de cantes: 1º los de mayor dificultad y lucimiento llamados “tonadas y polos de punta”; 2º los más sencillos que son la rondeña y la granadina; 3º los que a diferencia de los demás se cantan “de corrido”, antiguos romances para marcar una especie de descanso entre los otros dos. Estébanez establece una jerarquía entre los del primer y segundo grupo, mientras el carácter hablado de los romances que se apoyan en una sencilla melodía a modo de recitativo, resulta idóneo para descansar entre un tipo de canto y otro, sin que “decaiga” la reunión o la fiesta. Se puede reconocer aquí la discutida división posterior del género en “cante jondo” y “cante flamenco”, o “cante grande” y “cante chico” que tanto gustará a los



aficionados. Anota además el carácter ágrafo de la transmisión oral de estas melodías:

Cuando los principales cantadores apuran sus fuerzas, se suspenden las tonadas y polos de punta, de dificultad y lucimiento, y entran en liza con la rondeña, o granadina, otros cantadores y cantadoras, de no tanta ejecución, pero no inferiores en el buen estilo. Después de pasar varias veces de estas fáciles a las otras difíciles y peregrinas canturias, se ameniza de vez en cuando la fiesta con el canto de algún romance antiguo, conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos de la Edad Media, romances que señalan con el nombre de corridas, sin duda por contraposición a los polos, tonadas y tiranas, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas (Estébanez, 1985: 252).

El interés arqueológico por oír romances de tradición oral no recogidos en el Romancero General, ni en el Cancioneros de romances, le lleva a asistir a una fiesta llamada también “función”, en el barrio de Triana de Sevilla. Allí coincide con nombres documentados de incipientes intérpretes del género flamenco: el Planeta, el Fillo, Juan de Dios, María de las Nieves y la Perla entre otros. Oye al Planeta interpretar un romance o corrida acompañado por “la vihuela y dos bandolines”, acompañamiento en el que vemos al tocador utilizar la guitarra como instrumento de percusión para marcar el compás:

Entramos a punto en que el Planeta, veterano cantador, y de gran estilo, según los inteligentes, principiaba un romance o corrida, después de un preludio de la vihuela y otros dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta, y comenzó aquellos trinos penetrantes de la prima, sostenidos con aquellos melancólicos dejes del bordón, compaseando todo de una manera grave y solemne, y de vez en cuando, como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumenta la atención tristísima del auditorio (Estébanez, 1985: 254).

Podemos una vez más hacer varios comentarios a este texto:

- La veteranía y fama que gozaba el Planeta. Si se considera la fecha de 1838 como el año en el que se celebra esta fiesta, se puede deducir que por lo

menos una década antes este cantador interpretaba esta particular forma de canto, lo que nos retrotrae más o menos a finales de los años 20, e incluso si añadimos otra década, al final de los años 10, a la Guerra de Independencia. La descripción de lo que llama “pequeña orquesta” coincide exactamente con uno de los usos de la guitarra descrito y desarrollado en el método de Vargas y Guzmán, publicado en Cádiz en 1773 y analizado en el capítulo anterior. Aunque hace alarde de su irrefrenable erudición verbal en el uso de términos ya casi en desuso como “vihuela” y “bandolines”, los trinos penetrantes de la prima corresponden al sonido de las bandurrias haciendo trémolos con la púa, mientras la guitarra se usa en su función de acompañamiento, dando el contrapunto con notas graves en los bordones.

- La guitarra es utilizada además en su función de acompañamiento rítmico, golpeando incluso el tocador en “el traste del instrumento” para acentuar y aumentar el carácter trágico de la interpretación. Lo sorprendente es el uso de la palabra “traste” para designar el lugar de la guitarra donde golpea el músico. En efecto, la guitarra tiene varios trastes, hoy 19, de 15 a 17 trastes en las guitarras de la primera mitad del XIX. ¿En qué traste golpea pues? ¿Lo hace con la mano derecha o con la izquierda? Si es con la primera, se trataría del último traste, la mano estando colocada más allá de la boca, parte de la guitarra donde se consigue un sonido muy dulce. Si lo hace con la segunda, podría tratarse de uno de los recursos más utilizados en la técnica de mano izquierda, los “falsos ligados”, descritos en el método de Dionisio Aguado. En efecto, para que estos ligados suenen bien, es necesario que la mano lo haga con fuerza de manera a que se oiga la nota ligada, produciendo una ligera percusión en el mástil. Nos quedaremos pues con la duda a falta de más precisión. 3º el ámbito estético en el que Estébanez Calderón se mueve es el de los afectos, la tristeza, la melancolía, lo solemne y lo sentimental. ¿Eran tan tristes los cantos como los describe, o se trata de un recurso literario prestado del incipiente Romanticismo?



Con bastante años de antelación a Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, nos alerta con cierta resignación sobre la inminente desaparición de estos vestigios moriscos. Las largas estancias del Solitario en las provincias de Málaga y Cádiz, unidas a su desmesurada afición por “lo antiguo” y castizo, nos permiten suponer que las tenía bien recorridas y que sabía de su incomunicación, razón con la que explica la permanencia de estos vestigios del pasado:

La música con que se cantan estos romances es un recuerdo morisco todavía. Sólo en muy pocos pueblos de la serranía de Ronda, o de tierra de Medina y Jerez, es donde se conserva esta tradición árabe, que se va extinguiendo poco a poco, y desaparecerá para siempre. Lo apartados de comunicación en que se encuentran estos pueblos de la serranía, y el haber en ellos familias conocidas por descendientes de moriscos, explican la conservación de estos recuerdos (Estébanez, 1985: 255).

Después de la descripción de esta triste evocación de color oriental, pasa a narrar el baile de rondeña que interpreta la pareja formada por la Perla y el Jerezano, describiendo con todo lujo de detalles voluptuosos las diferentes partes del cuerpo de la bailadora. La participación es ya colectiva y animada, se convierte bruscamente en antítesis de la estampa anterior casi lúgubre. Nos dará varias referencias de percusiones al uso como la pandereta y las palmas de las manos:

El concurso se animaba, se enardecía, tocaba en el delirio. Uno recogía la pandereta, y volviéndola y revolviéndola entre los dedos, animaba el compás diestra y donosamente. Aquél con las palmas sostenía la medida, y según costumbre, ganábase, para después del baile, con el tocador, un abrazo de la bailadora. Todos aplaudían, todos deliraban. [...] ¡Quién podrá explicar ni describir, ni el fuego, ni el placer, ni la locura, así como tampoco reproducir las sales y chistes que en semejantes fiestas y zambras rebosan por todas partes, y se derraman a manos llenas y perdidamente! (Estébanez, 1985: 257).

Subrayamos aquí los términos cantador, cantadora, bailador, bailadora y tocador con los que el autor llama a los actores de esta fiesta en Triana. Las referencias al mundo operístico, lírico o coreográfico como la escuela bolera están elocuentemente ausentes. Estébanez parece querer dejar claro que se trata aquí de otro mundo social, con otro código moral y estético.

La escena termina con referencias a otros cantos como las tonadas sevillanas, el Polo Tobalo que se acompaña parcialmente de forma coral, otros bailes como las seguidillas y las caleseras.

En otra escena costumbrista habitualmente utilizada como fuente para la historia del flamenco, Asamblea general, volvemos al barrio de Triana y al mismo contexto de fiesta capitaneada por el Planeta, del que Estébanez ofrece un detallado retrato de su indumentaria, incluida la guitarra que lleva debajo del brazo:

Este personaje, tan autorizado por este vestido lleno de majeza, cuanto por cierta deferencia que todos le tributaban, traía debajo del brazo, con aire gentil y desembarazado, una rica vihuela que no era preciso que cantase para conocer al punto que era natural de Málaga, e hija legítima de las primorosas e inteligentes manos del famoso y antiguo artífice Martínez. Tal guitarra era ancha en el fundamento, delineada a maravilla en el corte, el mástil llamándose atrás con gracia gentil, el pontezuelo de ébano, así como los trastes, las clavijas con ojete eran de granadillo y el clavijero de marfil, de donde colgaba en cintas blancas y rojas el moño o fiador. El instrumento era, pues, de toda orquesta, es decir, de a seis órdenes, y el encordaje de lo más fino, con bordones sonoros o de argentería. Se conocía desde luego que era el órgano maestro de aquella catedral, el arpa drúidica de aquel cónclave, y el contrapunto y maestro de capilla que había de guiar y dar la entonación a todo el instrumental que allí convocase (Estébanez, 1985: 288).

Este texto que no tiene desperdicios, confirma una vez más la penetrante mirada del Solitario en sus observaciones, así como su estrecha relación con el mundo guitarrístico de la época. Solo hemos encontrado una referencia al lutier



que nombra, nada menos que en el método de guitarra de Fernando Sor referido en el artículo anterior. El constructor al que alude es José Martínez, uno de los más importantes guitarreros malagueños de la historia según Eusebio Rioja. Los datos que se tiene sobre él son escasos: nacido hacia 1772, a pesar de constar en 1799 como constructor de guitarras, curiosamente no se examina de maestro hasta el 13 de diciembre de 1808 ante el maestro Cristóbal Guerrero, dando fe el escribano Francisco Gómez. El 18 de marzo de 1811 se le otorga patente nº 74.462 de clase 10.ª, Pagando 80 reales por los derechos. En 1825, está empadronado en la calle Santa Lucía, nº 18 y en 1829 dona dos reales de vellón, junto a otros compañeros de gremio, para socorrer una catástrofe ocurrida en Valencia. El catálogo Sotherby's de 1982 contiene en el nº 63 una guitarra con la etiqueta "Por José Martínez, en Málaga. Año de 1823", guitarra que presenta, entre otros aspectos, un golpeador de ébano. Por otra parte, en el catálogo del Museo de Historia de la Música de Copenhague y con el nº 347.C 21 también aparece otra guitarra con la etiqueta "Por José Martínez en Málaga 1825" (Rioja, 1989: 12). Proponemos a continuación una guitarra de José Martínez de finales del XVIII (179?) que, según Rioja (1989: 11) corresponde a la descripción de Estébanez (ver Figura 2).

La fuente parece confirmar que se seguía utilizando guitarras pre-clásicas de seis órdenes en los ambientes populares andaluces en la primera mitad del XIX, lo que por lo visto representaba además un rasgo de distinción. En efecto, si esta fiesta reunía a lo más granado del ambiente flamenco o "pre-flamenco" del popularísimo barrio de Triana, con el célebre Planeta tocando una guitarra de seis órdenes, podemos deducir que este tipo de guitarra se usaba también en ambientes parecidos. Sin embargo, la sinonimia "de toda orquesta" con "seis órdenes" deja suponer que había otro tipo de guitarra de "menos orquesta", o sea "menos ruidosa", y que bien podrían ser las de seis cuerdas simples. Por otra parte nos informa sobre la manera de afinar en este tipo de reuniones donde varios instrumentos estaban reunidos. El Planeta actúa como capitán de

la comitiva, y por este motivo da el tono a los demás músicos para que afinen con su guitarra. Por fin el texto nos ilustra sobre la manera de transportar el instrumento de un lugar a otro, en estos ambientes “pre-flamencos”: el instrumento suelto debajo del brazo, sin funda, como los “falsos” maestros de baile del XVII en Sevilla, con posibilidad de colgarlo a la pared con cintas o fiador.



Figura 2: Guitarra de José Martínez (finales del XVIII)

Los 125 dibujos de Francisco Lameyer (Puerto de Santa María (Cádiz), 1825- Madrid, 1877) que acompañaron lujosamente la primera edición de 1847 de las Escenas andaluzas ofrecen dos retratos del Planeta.

Otra información aportada por esta escena nos describe otra forma de cantar, calificada “del Broncano”, “crúa”, es decir ronca, y por consiguiente más grave y de tímbrica diferente, considerada inadecuada por El Planeta, que rechaza por no ser propia de la tierra:

Te digo, El Fillo, que esa voz del Broncano es crúa y no de recibo; y en cuanto al estilo, ni es fino, ni de la tierra. Así te pido por favor -en esto daba mayor



autoridad a su voz, marcando mejor la entonación de imperio- que no camines por sus aguas, y te atengas a la pauta antigua, y no salgas un sacramento del camino trillado (Estébanez, 1985: 289).

Hemos visto en otro lugar (Torres, 2009) a Don Preciso condenar también esta forma de cantar a finales del XVIII.

El carácter coral y “ruidoso” en que la guitarra rasgueada suele prodigarse vuelve a aparecer. No vemos nunca al guitarrista tocar o acompañar solo, sino hacerlo con otros guitarristas y/o músicos, en un tipo de formación de cámara que recuerda la de las rondallas:

En tanto, cierto agradable bullicio y cierto sonoro estruendo se parecía y oía por todas partes, y era que la orquesta se preparaba y el banquete no estaba lejos. En efecto: al lado de la vihuela maestra se iban colocando otras guitarras de menos alcance, una tiorba con teclado corrido, dos bandurrias y un discante de pluma, todo punteado y rajado por manos diestras e incansables por extremo (Estébanez, 1985: 303).

Guitarras asociadas con ruido aparecen también en otra escena titulada El Roque y el Bronquis. Se desarrolla en un cortijo donde se celebra un baile de candil, leemos que “las guitarras sonaban y las coplas iban y venían, y las vueltas de rondeña y malagueña se sucedían con rapidez increíble” o que “las guitarras, cual cogidas de sobresalto, suspendieron su vocinglería un instante; pero como para desquitar tal interrupción y hacer olvidar esta muestra de debilidad, los músicos cogieron inmediatamente el hilo de su cortado pasacalle, y redoblaron con mayor ahínco y fuerzas sus repiques y redobles” (Estébanez, 1985: 210-213). Llama la atención la asociación de rondeñas con malagueñas, que formaban entonces por lo visto un repertorio autónomo. Ford también las refería juntas y separaba del resto de danzas, añadiendo que “las Rondeñas y Malagueñas son coplas de cuatro versos y toman su nombre de las ciudades donde están más de moda; la Araña proviene de La Habana” (Ford, 1988: 101).

Volviendo a la Triana y a su Asamblea general, los bailes de rondeña, seguidillas, la Tana vuelven a aparecer junto con otros nuevos como el zapateado y la yerba-buena, así como una detallada descripción de los “cantares” de malagueña y “perteneras”:

Entre las cosas que cantó, dos de ellas sobre todo fueron alabadas. Erase una la Malagueña por el estilo de la Jabera, y la otra, ciertas coplillas a quienes los aficionados llaman Perteneras. Cuantos habían oído a la Jabera, todos a una le dieron en esto triunfo, y decían y aseguraban que lo que cantó la gitanilla no fue la Malagueña de aquella célebre cantadora, sino otra cosa nueva con diversa entonación, con distinta caída y de mayor dificultad, y que por el nombre de quien con tal gracias la entonaba, pudiera llamársela Dolora. La copla tenía principio en un arranque a lo malagueño muy corrido y con mucho estilo, retrayéndose luego y viniendo a dar salida a las desinencias del Polo Tobalo, con mucha hondura y fuerza de pecho, concluyendo con otra subida al primer entono: fue cosa que arrebató siempre que la oyó el concurso. Tocante a las Perteneras, son como seguidillas que van por aire más vivo; pero la voz penetrante de la cantora dáales una melancolía inexplicable (Estébanez, 1985: 307).

De este texto podemos deducir que:

- Aparece aquí una nueva forma de cantar la copla de malagueña, llamada “Jabera”, con mayor dificultad, diversas entonaciones, distinta caída, que requiere fuerza de pecho y recuerda en algunas de sus partes al Polo Tobalo.
- Existe una forma de cantar propio de la provincia de Málaga, llamada “a lo malagueño”, caracterizada por iniciarse sobre un tempo rápido llamado “corrido”.
- Las coplillas “perteneras”, hoy peteneras, se cantan sobre un aire parecido al de las seguidillas, pero más rápido, con las características expresivas de la nueva forma de cantar referida por el Solitario, aquí voz penetrante y melancólica.



3. Richard Ford

A partir de los datos que nos facilita la enciclopedia On-Line del Museo nacional del Prado (www.museodelprado.es) sobre este escritor, hemos elaborado una breve biografía para contextualizarlo.

Considerado como el primer hispanófilo inglés, Richard Ford nace en 1796 en el 129 de Sloane Street, Chelsea. Estudia en Winchester y en Trinity College (Oxford) donde realiza sus estudios de Derecho. Viaja por Italia y Francia, ampliando su biblioteca así como su colección de grabados y pinturas. En 1824 contrae matrimonio con Harriet Capell y en 1830, la delicada salud de su esposa, a la cual le recomiendan una temporada de reposo en clima templado, les hace dirigirse hacia España. Los Ford parten hacia Gibraltar por ruta marítima el 29 de octubre de 1830, desembarcan en la Roca, donde son huéspedes del General Don, a la sazón Gobernador de la Plaza. Durante los días de estancia en Gibraltar, disfrutan del paisaje que le ofrece la costa africana y los alrededores. Desde Gibraltar embarcan para Cádiz y el 27 de noviembre llegan a Sevilla, instalándose en una casa del Barrio de Santa Cruz. Da constantes paseos por las calles y plazas de la ciudad, asiste a cacerías y excursiones por los alrededores de la capital andaluza y se ausenta de ésta durante meses, recorriendo los diversos pueblos y ciudades, estudiando los diversos tipos de arquitectura, tanto religiosos como civiles, dibujando los temas que más le llaman la atención, las fachadas y monumentos. En los años 1831 y 1833, los Ford veranean en Granada. Se alojan en la Alhambra, siguiendo las recomendaciones de su amigo Washington Irving. Las construcciones arquitectónicas y el clima les maravillan. Tanto él como Harriet se dedican a su afición favorita, la pintura. En febrero de 1832, realiza solo una estancia por el extremo suroeste de la península. Casi siempre emprende sus viajes en otoño o en primavera. Suele hacerlo con la sola compañía de un criado, a lomo de una jaca cordobesa de su propiedad.

Su curiosidad le lleva a conocer rincones aislados del sur de Andalucía y entrar en todos los edificios, a pesar de los inconvenientes que generalmente encuentra. Procede como etnógrafo haciendo trabajos de campo. Lo que ve queda recogido en cuadernillos, en los que todo está anotado y dibujado. Esta última actividad tenía cierto peligro para un extranjero en la España del siglo XIX. Se estima que recorrió más de 3.000 kilómetros en estas diferentes excursiones.

La preocupación por la guerra en Portugal y las noticias que llegan de Sevilla sobre la epidemia de cólera, hace acelerar los preparativos para su regreso a Inglaterra. El 4 de julio de 1833, se produce su arribo a las Islas. A su vuelta a Inglaterra en 1833 se instaló en Exeter, construyendo una residencia a capricho en estilo neo-mudéjar que recordaba el Generalife y sus jardines, y donde instaló una gran biblioteca de libros en español que se había confeccionado para estudiar a partir de 1837 la historia y costumbres de este país, labor a la que quiso dedicar su vida. Desde su regreso a Inglaterra, Ford se plantea la posibilidad de escribir un libro sobre sus vivencias en España y para ello se sirve de los múltiples cuadernillos que llevó siempre consigo. Publicó numerosos artículos eruditos sobre temas españoles. Llegó a ser la autoridad más conocida en su país en lo relacionado con España y su cultura, gracias a los artículos que escribió para *The Quarterly Review* y otras revistas. El que dedicó a Velázquez en 1843 fue el primer estudio sobre ese artista escrito en inglés. En 1845 se publicó *Handbook for Spain*, uno de los libros más influyentes que se hayan escrito en inglés sobre España. La mezcla de sentimientos que Ford manifestaba en él -fascinación por la cultura de España, especialmente por sus diferencias con otras partes de Europa, y desprecio por su atraso- se repetiría en muchos otros autores del mundo anglófono que siguieron sus pasos.

Haciendo alarde de su erudición, el libro de viaje de Ford contiene todo un capítulo sobre la guitarra española, recogiendo la información que se podía tener sobre este instrumento a principios de los años 30, y que vamos a analizar



detenidamente. Para ello, utilizamos la tercera edición de la traducción castellana de Jesús Pardo revisada por Bernardo Fernández, publicada en Turner (Madrid) en 1988. Pero antes de hablar sobre la guitarra, hay una serie de datos que conviene comentar.

Encontramos en primer lugar la asociación de tres elementos musicales, el bolero, el fandango y la guitarra, como iconos de “lo español”:

El teatro, las danzas y las canciones de España forman parte importante de las maneras en que el extranjero puede pasar las tardes. Este escenario fue modelo del de Europa, que tomó prestadas de España no solamente las comedias, sino también el aderezo del local, y España sigue siendo la tierra del Fandango, el Bolero y la guitarra (Ford, 1988: 89).

La expresión “sigue siendo” parece indicarnos que esta relación ya ha sido descrita por otros viajeros anteriores y ha calado tanto como identidad de “lo español”, que Ford necesita tranquilizar a sus lectores. Nos remite efectivamente a las principales referencias sobre bailes que hemos analizado en el capítulo anterior. Guitarras, fandangos y boleros tienen inconfundiblemente el marchamo finisecular del XVIII. ¿Podemos deducir entonces que en las tres primeras décadas del XIX, el folclore musical seguía igual, o se trata de la postal musical que esperan sus lectores? Cabe recordar que precisamente fandangos, cachuchas y boleros triunfaban en las principales capitales europeas en el mismo periodo en que Ford escribe sus recuerdos (Steingress, 2006; Plaza Orellana, 2005). En este caso puede haber querido hacer algunas concesiones a sus lectores, y describir lo que esperan que escriba: el marco natural, el terruño de estos bailes.

Retrata después detalladamente la voluptuosidad del bolero, danza nacional que es “el gran encanto de los teatros españoles”, y que solo los andaluces pueden ejecutar. “lo español” tiene por consiguiente a unos intérpretes privilegiados. Sin embargo, advierte de la modernidad de esta danza, que muchos confunden con otras mucho más antiguas, las Gaditanas.

Con este término, se refiere a una manera de interpretar una serie de danzas de carácter inmoral, presentes en la antigua Gades desde tiempo de los romanos, reconvertidas en chaconas, quiriguirigay y zarabandas, y que practican hoy los gitanos de Sevilla. Si la sensualidad y la inmoralidad compartidas es el único argumento para establecer una relación entre ellas, lo interesante es ver cómo a principios del XIX surge o se reactiva un repertorio que está buscando su espacio entre boleros y fandangos, ejecutado por unos intérpretes concretos, la clase social más baja entre los gitanos:

Son completamente distintas del bolero o del fandango y nunca se ejecutan excepto entre las clases más bajas de los gitanos; lo que sientan curiosidad por ver un alarde que deleitó a Marcial, a Petronio, a Horacio y a otros antiguos, no tienen más que organizarse una función en Sevilla. Esta es la romalis en el lenguaje de los gitanos, y el olé en español; el braceo, o acción equilibrante con las manos; el zapateado, los taconeos, la crissatura, el meneo; los tamboriles y las castañuelas, Baestica, crusmata, crotola, el lenguaje y la emoción de los espectadores [...] (Ford, 1988:94).

Para nuestro estudio, esta descripción aporta una serie de datos interesantísimos que nos permiten identificar elementos estéticos relacionados con el baile flamenco. Son los siguientes:

- Las categorías que el erudito inglés establece entre un tipo de danzas “bien conocidas e inmorales” llamadas Gaditanas, relacionadas con la antigua Gades, y los modernos boleros y fandangos.
- La exclusiva interpretación de estas danzas por los últimos estratos sociales entre gitanos.
- El espacio donde se pueden ver, Sevilla, con la organización de una “función”, o sea la contratación de una “fiesta” o “juerga flamenca”.



- Elementos coreográficos habitualmente relacionados con el baile flamenco como el braceo, el zapateado, los taconeos, el meneo, en los que a la plasticidad corporal se une la expresión rítmica del cuerpo.

- La intervención de instrumentos de percusión como tamboriles y castañuelas para reforzar esta expresión rítmica.

- La participación del auditorio con palmas y expresiones vocales. Aunque no aparece aquí la palabra “flamenco”, su descripción nos permite sospechar que en los años 30 del siglo XIX este género era ya una realidad palpable.

Siendo los gitanos los que han conservado e interpretan estas danzas “indecentes” que excitan a los españoles, las califica en delante de “gitanas”:

“El espectáculo de este pasatiempo inalterado de la antigüedad, que excita a los españoles hasta el frenesí, desagradará más bien al espectador inglés, quizá debido a alguna deformación nacional, porque, como dice Moliere, “l’Angleterre a produit des grands hommes dans les sciences et les beaux arts, mais pas un grand danseur, allez lire l’histoire”. Por indecentes que sean esas danzas gitanas (Ford, 1988: 94).

Quien practica estas danzas son los gitanos sevillanos “entre las clases más bajas” para todas clases de españoles. En la clase burguesa española sin embargo, lo que se baila es bien diferente:

Las danzas de los otros españoles en la vida privada se parecen mucho a las de otras partes de Europa, y ninguno de los sexos se distingue particularmente por su gracia en este ejercicio, al que, sin embargo, se muestran muy aficionados. Pequeñas danzas y Rigodones forman conclusión de la tertulia, en las que de ordinario no se presta mucha atención a la música o el atavío (Ford, 1988: 95).

Si los burgueses españoles son europeos en costumbres y por consiguiente no tienen atractivo, las clases “bajas” merecen ser visitadas y estudiadas por su exotismo:

Las clases bajas prefieren, como en Oriente, las palmas para sus danzas primitivas y sus primitivos acompañamientos orientales: el “tabret y el harpa”; la guitarra, el tamboril -toph, tabor, tympanum- y la castañuela; tympana vos buxusque vocat. La esencia del instrumento era emitir un ruido al ser golpeado: de aquí la derivación de las palabras Córdala, Crusmata Baestica, o sea pulso (Ford, 1988: 95).

A pesar de la actitud clasista del etnógrafo inglés en busca de “primitivismo”, su percepción musical resulta aguda, así como el juicio de los términos para describirla: ruido, golpes y pulso nos remite a la “música ruidosa” descrita en capítulos anteriores, con la guitarra rasgueada como instrumento de acompañamiento. Observamos pues una asociación constante del parámetro rítmico con ruido y acción de golpear. No se entiende una música que sea esencialmente rítmica, que carezca de melodía y de armonía, por lo que se la incluye en la categoría de “lo primitivo”.

Entre los españoles que practican esta cultura rítmica “oriental”, destacan una vez más los “ruidosos” andaluces:

No hay pueblo que toque más y mejor las castañuelas que los andaluces. Para decir Castañuelas tienen muchas palabras: palillos, por ejemplo, y a veces en Castilla, postizas; los raterillos de la calle comienzan a aprender chasqueando los dedos, o golpeando dos conchas o trozos de pizarra, a cuyo ritmo bailan (Ford, 1988: 95-96).

Chasquear los dedos desde niño, golpear conchas o trozos de pizarra, la percusión seca y ruidosa emitida sin nota, con elementos tan desnudos como los dedos o la piedra, parece formar parte de la cultura rítmica “callejera” que se practica en Andalucía. No es difícil reconocer aquí uno de los sustratos culturales del flamenco, que tendrá más tarde su propia estética rítmica con la percusión de golpes secos de objetos de maderas y manos.



El carácter marginal de estas manifestaciones andaluzas primitivas que unen indecencia con ritmo queda establecido cuando Ford enumera el repertorio de danzas españolas:

Las principales danzas son la Jota, de Aragón; la rondalla y la Fiera, de Valencia; el Bolero, el Fandango, la Cachucha y el Sereni, de Andalucía; el Zapateado y la Seguidilla, de la Mancha; las Habas Verdes, de León y Castilla la Vieja; la Muñeira y la Danza prima, de Asturias, y el Zortico, de Vizcaya (Ford, 1988: 97).

Resulta extraña en esta nómina la inclusión del bolero como danza andaluza, cuando anteriormente le dedica todo un capítulo por ser el baile español por excelencia. Esta ambigüedad de los campos semánticos permitirá la asociación de “lo español” con “lo andaluz”, tan recurrente en el discurso romántico con su fascinación por España.

Vamos a comentar a continuación los datos de interés que conciernen la guitarra popular rasgueada.

La práctica popular de la guitarra está extendida en España en todo tipo de espacios, entre ellos los rurales, donde está asociada al oficio de barbero. Asume el papel de reunir y cohesionar colectivos en lugares donde se bebe y se come, llamados “ventas”, en las que se arman fiestas llamadas “funciones”. El guitarrista, que suele ser además barbero, asume también el canto:

Y ahora el viajero encontrará felizmente en la mayor parte de las aldeas algún buen tañedor; generalmente el barbero es el Fígaro que raras veces deja de aparecer en la venta sin que nadie le llame, llevado del más puro amor por la armonía, el cotilleo y la bota a sabiendas de que su canto le proporcionará cena y bienvenida; no tarda en verse armada una función con participación de todos los sexos y edades, atraídos por el tintineo como un enjambre de abejas (Ford, 1988: 98-99).

En este contexto popular se sujeta el instrumento con una cinta, lo que no solamente permite tocar de pie por las calles, cantar la serenata delante de unas

rejas o debajo de un balcón, sino viajar con un instrumento fácilmente transportable:

La guitarra es parte y bagaje de todo español y de sus baladas; se la echa en bandolera con una cinta, tal y como lo vemos pintado en las tumbas egipcias de hace mil años (Ford, 1988: 99).

El dato siguiente aportado por Ford es de una extrema precisión en la descripción. Además de retratar a músicos de formación autodidacta, nos informa sobre la manera de rasguear la guitarra en la época, toda la mano hacia abajo, y sobre el uso del instrumento como percusión, golpeando el pulgar en la tapa:

Los ejecutantes raras veces son músicos muy científicos y se contentan con tañer mal que bien las cuerdas, y con variar esto pasando la mano entera sobre ellas, rasgueando, o con “florituras”, floreado, y golpeando la madera de la caja con el dedo gordo, cosa en la que son muy expertos (Ford, 1988: 99).

Canto y danza están indisolublemente unidos. Las letras suelen ser de tradición oral, a menudo improvisadas, y aunque sean de temática seria para ser escuchada, están unidas siempre a la danza:

Como los sermones, se comunican por vía oral y nunca se someten a la decepcionante prueba de la imprenta; e incluso con las letras que pasan por ser serias y no meramente saltatorias sucede que algunos que vienen a escucharlas hechos a la idea de sólo escuchar -disfrutando de antemano del tema y dándole vueltas en la cabeza-, pero se ven a pesar de todo arrastrados por el contagio (Ford, 1988: 100).

A diferencia del piano que apenas se estudia, la guitarra es el instrumento cultivado por mujeres que tocan y cantan a la vez. Forma parte de los elementos de seducción de las andaluzas:

Para sentir toda la fuerza de la guitarra y de la canción española es conveniente que la ejecutante sea una vivaz andaluza, con escuela o autodidacta;



blande el instrumento como si fuera su abanico o su mantilla y se diría que es parte de ella misma y que está vivo (Ford, 1988: 100).

La publicación de partituras es poco corriente, pero suelen circular manuscritos donde se utiliza el sistema barroco de cifras para transcribir la guitarra. Es en Andalucía donde mejor se puede localizar este tipo de documento:

Poca música se imprime en España; las canciones y las tonadas se venden generalmente en manuscrito. A veces, para la gente muy ignorante, las notas se expresan en notación numérica, es decir, correspondiente al número de cada cuerda; Andalucía es el lugar ideal para formar la mejor colección posible (Ford, 1988: 101).

Ford confirma la excelente reputación que goza Cádiz como productor de guitarras:

Las mejores guitarras del mundo se hacían, como es natural, en Cádiz, por la familia Pajez, padre e hijo (Ford, 1988: 101).

Las melodías de los cantos de los campesinos y de las clases bajas son de tipo oriental, lento y monótono, con abundantes pausas largas, sin relación con la armonía, ya que van dirigidas más al afecto que al gusto. Podemos identificar claramente en esta descripción el llamado “cante jondo”, una de las formas expresivas del flamenco.

Deben poco a la armonía, ya que su fin consiste en afectar más bien que en gustar. Hay sonidos que parecen tener una misteriosa aptitud para expresar ciertos estados mentales relacionados con alguna afinidad aún sin explicar entre los órganos de los sentimientos y los del intelecto; las más sencillas de estas canciones son, con mucho, las más antiguas (Ford, 1988: 102).

4. Charles Dembowski

Escasos datos podemos aportar sobre este autor. Miembro de una familia polaca emigrada, nació en Italia. El mismo se define como italiano dos veces durante su viaje, temeroso quizás que la tropa carlista lo tomara por un indeseado francés. Nos interesa porque a final de enero de 1838 a febrero de 1839 emprendió un viaje por España con el propósito de analizar la metamorfosis de una sociedad idealizada por el Romanticismo y reseñar “los últimos suspiros” de aquel viejo país que estaba en trance de “morir a los golpes de nuestra civilización prosaica”. Lo hizo durante la Primera Guerra Carlista, redactando varias cartas en francés a la condesa de Bourke, a madamas Viscontini y Ancelot, a Prosper Merimée, a Stendhal y a los barones Trecchi y de Mareste, reunidas y publicadas en un libro de viajes, *Deux ans en Espagne et en Portugal, pendant la guerre civile 1838-1840*, editado en Paris en 1841 por Charles Gosselin, lo que refleja claramente que residía en Francia antes de emprender su viaje. En ellas prevalece su interés por el pintoresquismo del país, pero también se muestra sensible a las consecuencias que la guerra tuvo para las clases más desfavorecidas: denuncia la brutalidad y el hambre que padecían y resulta especialmente objetivo en sus juicios sobre los personajes políticos y militares del país. En la Cartuja de Valldemosa visitó a su compatriota Chopin, quien intentaba reponerse de su enfermedad junto a su amante George Sand. Según describe Dembowski, la escritora francesa traía escandalizado al cura y a todo el pueblo en general, por no ir a la iglesia ni frecuentar el pueblo, y por fumar cigarros y beber café a todas horas. También recoge numerosas cancioncillas, coplas y refranes populares, y describe bailes y músicas regionales. Su libro fue traducido por primera vez al español en Madrid por Espasa-Calpe en 1931 y en 2008 la editorial Crítica de Barcelona ha reimpresso esta traducción, bajo la dirección del historiador Josep Fontana. Es la edición que manejamos para nuestro trabajo.



En carta fechada en Ayerbe a 3 de febrero de 1838, describe el baile de jota que presencia en estas tierras aragonesas:

Esta noche hemos tenido el espectáculo divertísimo de un baile campestre. Había que ver a estas pizpiretas campesinas aragonesas de talle tan delgado, de miradas tan ardientes, bailar la jota al son de dos guitarras, de un triángulo y de las castañuelas, en tanto los de las guitarras cantaban la copla amorosa. El baile de la jota es tan alegre y la canción tan llena de ingenio y de originalidad, que si yo fuera médico, recetaría a mis enfermos que padecieran spleen venir a pasar unos Carnavales en Ayerbe (Dembowski, 2008: 30).

Esta descripción resulta recurrente cuando los viajeros describen los bailes nacionales en su contexto natural rural. No hay pretensiones artísticas, ni profesionales, sino las de ocupar el ocio divirtiéndose de forma alegre. Vuelve a aparecer el carácter colectivo de la interpretación, donde baile, canto y acompañamiento están estrechamente unidos. Este último está constituido por guitarras y percusiones, lo que incide en la importancia del parámetro rítmico para su buen desarrollo: todos los músicos tienen que conocer y estar organizados en torno a la misma clave rítmica, en este caso el ritmo de jota, para poder realizar con solvencia la función de acompañamiento del baile. Los guitarristas tocan y cantan a la vez, lo que implica un nivel elemental, o por lo menos no virtuoso, en el toque. De otra forma, resultaría imposible realizar a la vez esta doble función de tocar y cantar a la vez.

Presencia estos bailes nacionales en ambientes populares, ya que la aristocracia los repudia, acomplejada y temerosa de no ser considerada europea. Lo argumenta con claridad, en carta fechada en Madrid a 17 de marzo de 1838:

No sabréis sin disgusto que el delicioso baile nacional está desterrado de los círculos de la nobleza. Yo, que al llegar a Madrid no soñaba más que con el fandango y el bolero, no he podido menos de protestar contra esa medida y de preguntar por qué se prefería andar una contradanza, o dar vueltas como locos en

un vals. Grande ha sido mi sorpresa cuando se me ha respondido secamente que desde hace tres generaciones al menos ya sólo el pueblo bajo bailaba el fandango en España. Y en cuanto a las interpelaciones que tengáis intento de dirigir, hacedlo sobriamente, porque ocurre con frecuencia a los españoles sospechar de la buena fe del viajero y dejarse dominar por el temor de ser tomados por un pueblo distinto de los demás del continente (Dembowski, 2008: 72-73).

Este choque entre lo que buscan los viajeros y lo que encuentran oficialmente, sea en los salones aristocráticos, en los teatros, en las tertulias de las casas burguesas, va a ser una constante en sus escritos. Tendrán que perseguirlo en los márgenes de esta sociedad oficial, o se lo encontrarán de forma espontánea y no premeditada en cualquier fonda, posada o venta donde repostarán. Esta constante decepción y desconfianza hacia la sociedad dominante debe de alertarnos sobre la validez de las fuentes que procedan de esta sociedad. Si buscamos “lo popular” en la guitarra para observar su paso a lo flamenco, quizá debamos de ser también desconfiados con las fuentes oficiales, y fijarnos en los márgenes de esta nueva sociedad urbana española.

Hay más descripciones de Dembowski que corroboran el carácter no profesional y aficionado en el que se mueven los bailes nacionales. Los espacios abiertos o semi-abiertos suelen ser el lugar donde se localizan. Nada menos que en la Puerta del Sol madrileña vuelve a toparse con uno de ellos, el fandango, en un grupo de castizas manolas. Lo relata en carta fechada a 5 de mayo de 1838:

Al cruzar esta noche la encrucijada de la Puerta del Sol me ha ocurrido dar en un grupo de manolas que bailaban el fandango a la luz de la luna. Tres de ellas cantaban rasgueando la guitarra, en tanto las otras, disfrazadas de andaluces, imitaban con gracias sin igual el porte presumido y fanfarrón de éstos (Dembowski, 2008: 101-102).

Esta descripción confirma que no hay separación de géneros en la práctica de la guitarra. Hombres y mujeres tocan a la vez que cantan. Por otra parte, la



moda por “lo andaluz” y el disfraz correspondiente en los sectores castizos del país.

Caminando hacia Andalucía, vuelve a presenciar un baile en una posada, cerca de Manzanares. El espacio-tiempo, propio de un contexto rural, vuelve a ser recurrente: entre privado y público, con las mozas de la fonda que bailan con los soldados que se hospedan, de noche sin horario determinado, después de la jornada laboral. Se trata de las seguidillas manchegas, cuya coreografía describe detalladamente en carta fechada a 11 de julio de 1838. No faltan guitarras y castañuelas. El viajero nos da incluso algunos datos sobre las técnicas utilizadas y la tonalidad:

La manchega es una especie de fandango, pero mucho más vivo y animado que el fandango original. Se compone de tres partes, y he aquí cómo se canta y se baila a la vez: Colocados los bailarines por parejas en dos filas, una enfrente de otra, los guitarristas dejan oír su animado arpegio en la, que sirve de prelude al canto; luego tararean en voz baja el primer verso de la seguidilla que se disponen a cantar. Les ocurre muchas veces repetirlo del mismo modo durante los cuatro primeros compases. Entonces calla la voz y vienen otros compases de rasguear las guitarras. En cuanto empieza el cuarto entonan la copla, cuyo primer verso habían tarareado. Aquí se dejan oír las castañuelas, y un baile de los más movidos, canción mezcla de fandango, de jota, y ruidoso taconeo, empieza entre los que forman cada pareja. El baile continúa así durante nueve compases, el último de los cuales marca el final de la primera parte de la manchega. Después de la cual los guitarristas tocan un nuevo arpegio, que se prolonga hasta que cada pareja de bailadores ha cambiado de sitio con la que tiene enfrente, lo que hombres y mujeres ejecutan sin tocarse jamás las manos, mediante un paseo lleno de seriedad, que contrasta muy singularmente con la loca alegría que todos desplegaron un momento antes (Dembowski, 2088: 218-219).

Dembowski sigue describiendo las demás partes de la seguidilla manchega, pero con la cita anterior es suficiente para entresacar la estructura musical de la guitarra. Alterna preludios arpegiados con acompañamiento rasgueados. El prelude sirve de introducción y a la vez de fondo sonoro

mientras el guitarrista entona en voz baja el primer verso, de manera a coger el tono. Hasta que no lo tiene seguro, va repitiendo su preludeo arpegiado. La seguridad queda demostrada con el cambio de técnica, que pasa a ser el rasgueado. Indica que el guitarrista-cantaor está listo para entonar, por lo que puede empezar el baile. Las parejas han captado el aviso y empiezan a percutir las castañuelas. La seguidilla tiene cuatro partes, moviéndose las parejas al final de cada una, por lo que podemos identificar un desarrollo semejante al baile actual de sevillanas. Dado el carácter alegre queda precisada la tonalidad, La mayor, con el famoso acorde popular de “patilla”, como acorde de base.

Pero es en Granada que el viajero nos aportará más informaciones sobre la guitarra popular.

En carta fechada a 12 de octubre de 1838, nos habla de la rondeña como “el fandango andaluz”, además de reafirmar la práctica común de la guitarra entre los jóvenes granadinos, utilizada en el galanteo, y compañera inseparable de los majos en sus “juergas” nocturnas:

Hay una copla de la rondeña, el fandango andaluz, que todas las mujeres saben aquí de memoria, y que os dirá por sí sola todo lo que Granada ha conservado en punto a viejas costumbres españolas:

*La dama que está dormida
Y la guitarra la llama,
No quiere mucho a su amante
Si le prefiere la cama.*

Por lo común con esta copla deliciosa los galanes comienzan sus serenatas, que son muy comunes aquí, pues todos saben servirse de la guitarra. A propósito de serenata, os diré también que no hay nada más curioso que ver, al amanecer que sucede a un día de fiesta, al majo medio borracho volver tambaleándose a su casa, sin que su inseparable instrumento se encuentre nunca comprometido a través de los numerosos accidentes de su marcha incierta y tortuosa.

Esta sinonimia entre rondeña y fandango andaluz volverá a aparecer más tarde en las fuentes periodísticas. Testimonia que un nuevo tipo de fandango



estaba en Andalucía sustituyendo al ya fuera de moda fandango dieciochesco, con Cádiz como punto de referencia. Para no confundirlos, se empezará a llamar “rondeña” la nueva forma, cuya popularidad llegará hasta concertistas clásico-románticos como Trinitario Huerta o Julián Arcas, pasando previamente por la guitarra del Murciano.

Dembowski encuentra en Granada uno de los lugares donde más se baila el fandango, como lo confirmará Glinka siete años después. Es tal el ambiente musical popular que disfruta, que completa su carta con unos apuntes sobre la afición española por la canción popular, uno de los principales medios de comunicación que tiene el hijo de un pueblo ágrafo, que lee poco y escribe menos. Esta afición por la canción popular, puede explicar la “afición” por el cante flamenco en la segunda mitad del XIX, una afición especializada para un repertorio especializado de un género profesionalizado:

El hijo del pueblo lee poco en España, y escribe menos todavía: por la canción su corazón se abre al amor, a los celos, a la venganza, y cuando ya hombre, tarareando las viejas coplas de su infancia expresará sus pasiones en las veladas de la aldea.

El autor refiere el carácter improvisatorio que tiene esta práctica activa por componer oralmente coplas, acompañadas por la guitarra:

He asistido varias veces a esas reuniones, tan llenas de originalidad, en que cada individuo revela su alma por las coplas que escoge y muchas veces improvisa: uno toca la guitarra, otros van alternando en el canto.

Las clases sociales populares más variopintas cultivan este género. Oficios como arrieros, aguadores, cocineras, estudiantes, frailes, toreros, contrabandistas, majos y majas con sus guitarras, manolas, se expresan en clave de coplas canturreadas, trovadas o cantadas.

Como lo apuntará Glinka en sus memorias, coplas y bailes están íntimamente unidos en una misma expresión. Aprovecha esta unión para

relacionar una serie de bailes en desuso, la mayoría de la época barroca, y curiosamente aparece la soleá como baile⁷ :

La canción popular está tan íntimamente unida al baile en España, que me permitiréis que os diga igualmente unas palabras con respecto a éste. Ningún otro pueblo tiene más bailes. Desgraciadamente, el origen de la soleá, del cumbé, de la gallarda, de la chacona, de la zácara, del canario se pierde en la oscuridad de los tiempos, y no solamente no son ya bailados por nadie, sino que dudo que se encuentre alguien capaz de decirnos en qué consistían.

Para la historiografía del flamenco, resulta notable la descripción de lo que Eusebio Rioja no duda en llamar “juerga flamenca”, ocurrida en Málaga el día cuatro de noviembre de 1838, día de San Carlos, y que describe el escritor polaco en carta fechada en Málaga a 5 de noviembre. Cabe recordar que se trata del mismo año en que Serafín Estébanez Calderón, entonces Jefe Político en Sevilla, narra lo que ocurre en su escena costumbrista Un baile en Triana.

La carta comienza con una referencia a la actividad musical e improvisatoria desarrollada por el colectivo de ciegos en España, uno de los pocos oficios que la sociedad les facilitaba para una integración desde la marginalidad:

Ayer, muy de mañana, los ciegos han venido a recordarme con una especie de serenata que era el día de San Carlos, la fiesta de mi glorioso patrón. Cantaban acompañándose con el violín, guitarra y pandereta.

Lo que sigue es una “función” de baile, organizada con toda la regla de este tipo de espectáculo, mi-privado, mi-público, en el que el género flamenco se va a gestar parcialmente:

Mis compañeros de casa han venido luego a felicitarme a su vez, y para darles fe de mi deferencia a las costumbres españolas y satisfacer al mismo tiempo

⁷ Guillermo Castro Buendía ha señalado que se trata de un error de la traducción española, fuente de segunda mano que manejamos, a partir de la fuente original francesa.



mi curiosidad les he ofrecido por la noche una zambra de gitanos. El procurador, persona muy servicial, se ha ofrecido inmediatamente a buscar los gitanos, y éstos, que continuamente tienen cuentas con la justicia, han aceptado como una buena fortuna la invitación del curial. A las nueve de la noche todo el mundo estaba reunido en la tienda de doña Mariquita; en mi calidad de patrón de la fiesta, he dado el brazo a las dos gitanas más guapas, y todos los invitados me han seguido a la sala del baile, que alumbraba misteriosamente una vieja lámpara de tres picos sostenida en el techo con una cuerda. Los gitanos, en número de ocho, tres hombres y cinco mujeres, tomaron asiento en el fondo de la sala. Entre las mujeres se distinguía Rita, por la expresión de su fisonomía morisca y la riqueza de su talle voluptuoso, libre de toda sujeción. Un bucle de pelo negro, adornado con una rosa, caía de su sien izquierda, y su falda corta de indiana dejaba al descubierto un pie diminuto aprisionado en un escarpín de piel blanca, capaz de causar envidia a todas las bellezas parisienses, si se quiere aún, a las bellezas chinas. Cerca de Rita estaba sentada la gruesa Juana, su madre, doble de negra que ella, y toda cubierta de cadenas y de cadenetas de buenos y finos metales. Pasa entre las gitanas de Málaga por haber aprisionado al diablo en su casa, y esta creencia ha hecho la fortuna del puesto de castañas que tiene en la plaza de la Constitución. Pepe, el bailarín de más renombre de Málaga, donde vive haciendo llaves falsas y con el producto de una taberna, llevaba pantalón blanco, faja encarnada, camisa con inmensa chorrera, y colgado de la oreja izquierda un anillo con una crucecita que me ha recordado la "jettatura" napolitana. Rita se apoderó de la guitarra, y el elegante cura, don Pedro, abrió un baile bailando un fandango con Dolores, joven bordadora que trabaja en casa de doña Mariquita. Las piruetas de mi cura no os escandalizarán, porque sabéis, sin duda, que los sacerdotes no están excluidos del derecho de gentes en los bailes españoles. A la llegada del tenor y del bajo, que salían de la Opera, donde habían cantado "Semíramis", los cantos y las danzas de los gitanos comenzaron. Uno de ellos acompañaba rasgueando la guitarra las coplas de la "playera", canción de la que son apasionados los moradores de la playa, que hombres y mujeres cantaban alternativamente marcando el compás con el chocar de las manos, de un efecto muy curioso, lo que se llama palmoteo. De tiempo en tiempo, un gitano bailaba con su gitana. Imaginad la pareja bailando. Pepe y Rita están colocados uno enfrente del otro, el brazo izquierdo a la cadera, el pie derecho recogido, y esperan el final de la copla. De pronto, el agrio ruido de las castañuelas domina el palmoteo y el son de la guitarra; es Pepe y Rita que danzan a

la vez, reproduciendo los mismos movimientos de brazos, de pies y de cabeza. Este es el paseo o parte primera de la playera. Luego, cuando Pepe se lanza hacia Rita, ella huye de él, incitándole, y cuando Rita se adelanta, Pepe se retira a su vez. Llega un momento en que los gitanos reanudan sus cantos y mezclan en ellos exclamaciones que parecen embriagar a los bailarines, y, cosa extraña, influyen en los cantores y aún en los mismos espectadores. “¡Olé jaleo! ¡Eche usted azúcar! ¡Ande usted, salada! ¡Muerte! ¡Alma, alma! ¡Olé, olé, olé!” Exclamaciones enteramente llenas de ardor y de animación en español, y que no sería posible traducir si no muy imperfectamente en francés. Todos los espectadores, entusiasmados, repiten estas palabras; la voz fuerte de Juana domina todas las demás. Los movimientos de Rita son de una bacante, en tanto su rostro es de una pitonisa. Brota el relámpago de sus ojos negros que persiguen al dios invisible cuyo influjo sufre; sus miembros todos tiemblan y palpitan con nueva vida. El gitano da vueltas a su alrededor animado de un furor semejante. En fin, buscadme palabras para que os diga los incidentes de esta pantomima llena de pasiones, de gracia, de voluptuosidad. Todo el mundo aplaude a Pepe y a Rita, que, tomando nuevas fuerzas en repetidas copas de ponche y de anís, bailaron varias veces durante la noche.

Después de la cena, una viuda joven cantó con mucho encanto las graciosas canciones del “Tripilitrápala”, la “Panadera” y el “Contrabandista”. Oímos luego a un gitano, de oficio carnicero, cuyo padre es de una gordura tan imponente que se le llama la luna llena de Málaga. No obstante, toca la guitarra con rara perfección, y a pesar de una voz clara, no se le podía escuchar a causa de su horrible pronunciación. Hacía preceder cada vocal de una “v”, tanto, que las palabras de la canción salían de su boca tan desfigurada como ridículas. Nada podría daros idea de la vanidad de este gitano. Sabiendo que yo era extranjero, se complacía en interrumpir a cada instante las coplas para ofrecerme la guitarra e invitarme a dejarme oír a mi vez: “Ahora cantará usted”. Cuando cantaba en falsete estiraba y movía las piernas como un loco, e invitaba a la que tenía cerca con verdaderas patadas a rendirle un tributo de admiración.

Duraba el baile aún cuando, al oír que daban las seis de la mañana en el reloj de la catedral, doña Mariquita, que tenía mucha prisa por abrir su tienda, nos rogó que pusiéramos término a la fiesta (Majada, 1986: 91-93).



El texto es atrayente porque transcurre el mismo año que el famoso baile trianero del Solitario, en otro lugar de Andalucía quizá insuficientemente estudiado en la historiografía flamenca, Málaga, que presenta el mismo tipo de desarrollo y actores. Esta coincidencia testifica que la aparición del flamenco no es un hecho aislado en un lugar concreto, sino un fenómeno social que irrumpe en un contexto determinado. En ambos casos, destaca la presencia de gitanos y gitanas convenientemente organizados para atender a la demanda de un público “forastero”. En este caso el anfitrión y “patrocinador” es un aristócrata polaco. Quien busca a los “artistas” es nada menos que el procurador de la ciudad, en quien adivinamos a un consumado tejedor de redes clientelistas, mientras en Sevilla el gobernador Estébanez Calderón actuaba igual. La “función” parece diluir las clases sociales, y congrega en este ambiente de “gitanos de clase bajas” según Ford, a miembros de la aristocracia, del clero, de la burguesía judicial y artística. La guitarra se exhibe rasgueada, interpretada por gitanas y gitanos, reafirmando que formaba parte de los hábitos musicales de este colectivo. Incluso Dembowski nos retrata a uno de ellos como carnicero de oficio, pero virtuoso en la ejecución, tocando y cantando a la vez, o sea con el mismo perfil que el *tocaor* y concertista Pedro Bacán. Por fin, no falta la recurrente referencia al aspecto ruidoso de la reunión, producido sobre todo por las percusiones de castañuelas y palmas.

5. Téophile Gautier

Nacido en Tarbes en el suroeste de Francia, desde niño se traslada a vivir a la capital francesa, París. Inicialmente inclinado hacia la pintura, sus aficiones literarias le llevaron a la poesía. Conoce a Gérard de Nerval, con quien mantendrá una larga amistad. A partir de 1826 empieza a desarrollar su poesía y publica en periódicos como *La Presse*, entre otros. Durante la época de 1830, comparte el ideario revolucionario y vive de forma bohemia. Al final de esta época, forma parte del grupo extravagante y excéntrico de artistas de "Le Petit

Cénacle" junto con Gérard de Nerval, Alejandro Dumas, Petrus Borel, Alphonse Brot, Joseph Bouchardy y Philothée O'Neddy. También le ayuda Honoré de Balzac, proporcionándole trabajo en la *Chronique de Paris*. A lo largo de su vida, viajará en varios lugares del mundo como España, Italia, Rusia, Turquía, Egipto y Argelia. Estos viajes influyen en escritos como *Constantinopla*, *Viaje a España*, *Tesoros del Arte de Rusia* o *Viaje a Rusia*. Por su estilo personal y la difusión de la cultura de cada lugar, sus libros de viaje son considerados entre los mejores del siglo XIX. Cuando visita España en 1840, finaliza la Primera Guerra Carlista y es elegido como periodista para cubrir la contienda, lo que considera humillante. Lleva en su equipaje un daguerrotipo con el que pretendía captar imágenes. Nada se sabe de los resultados obtenidos; al parecer sus intentos resultaron infructuosos. Absorto por su trabajo después de la Revolución de 1848, escribe más de cien artículos en nueve meses. Se confirma su prestigio al ser designado director de la *Revue de Paris* en 1851-1856. Durante este tiempo llega a ser periodista del *Le Moniteur universel* y tiene gran influencia en la revista *L'Artiste*. En 1865, lo admiten en el prestigioso salón de la princesa Matilde Bonaparte, prima de Napoleón II y nieta de Napoleón Bonaparte. Pese a ser rechazado tres veces por la Academia Francesa (1867, 1868, 1869), fue apoyado por el crítico literario más influyente de la época, Charles-Augustin Sainte-Beuve, quien lo consideraba el mejor columnista de periódicos. Muere en París el 23 de octubre de 1872 (Lagarde y Michard, 1970: 56-66).

El testimonio de Gautier a considerar para nuestro estudio ocurre durante su estancia en Granada. La visita a esta ciudad andaluza era inevitable en el *tour* español de los viajeros románticos. Durante más de cuatro semanas recorre toda la ciudad, describiendo lo que ve y oye. Hay tres datos donde aparecen guitarras.

El primero transcurre inconfundiblemente en un ambiente urbano burgués. De tertulias todas las noches en diferentes casas, desde las ocho hasta medianoche, en un patio observa "seis u ocho quinqués hallándose colgados a



lo largo de las paredes; sofás y sillas de paja o de mimbre amueblan las galerías; las guitarras van de una mano a otra; el piano ocupa un ángulo, y en otro se colocan las mesas de juego” (Gautier, 1985: 195). Piano y mesas de juego son un claro indicio de la clase social del lugar, aunque la guitarra que pasa de mano en mano dejaría pensar lo contrario. El uso de este instrumento entre aficionados, sea de la clase que sea, parece ser habitual en esta ciudad. Gautier nos lo ratifica seguidamente cuando se detiene en el repertorio que escucha y ve:

Quando la conversación comienza a languidecer, uno de los galanes descuelga una guitarra y, rasgueando las cuerdas con las uñas y marcando el compás con la palma de la mano en la caja del instrumento, comienza a cantar alguna canción andaluza o algunas coplas graciosas, salpicadas de “¡ay!” y de “¡olé!”, modulados de un modo original y de un efecto extraño. Una señora se sienta al piano y toca un trozo de Bellini, que al parecer es el maestro favorito de los españoles, o canta una romanza de Bretón de los Herreros, el gran libretista de Madrid. La reunión termina por un baile improvisado, donde no se baila, ¡ay!, ni jota, ni fandango, ni bolero, pues estos bailes están relegados a los campesinos, los criados y los gitanos, sino la contradanza, el rigodón y, algunas veces, el vals. Sin embargo, una noche a instancias nuestras, dos señoritas de la casa accedieron a bailar el bolero; pero antes mandaron cerrar la puerta del patio y las ventanas, que generalmente estaban abiertas, por miedo de ser acusadas de mal gusto y de color local. Los españoles generalmente suelen molestarse cuando se les habla de cachucha, de castañuelas, de majos, de manolas, de frailes, de contrabandistas y de corridas de toros, aunque en el fondo sientan gran inclinación hacia estas cosas, verdaderamente nacionales y tan características. Os preguntan, con aire claramente contrariado, si creéis que no están tan adelantados en civilización como las demás naciones. ¡Tanto ha deplorado en todas partes la deplorable manía de imitación francesa e inglesa! España está hoy en Voltaire, Fouquet y el “Constitucional” de 1825; es decir, hostil a todo lo que signifique poesía. No es necesario decir que nos estamos refiriendo a la clase que presume de ilustrada y habita en las ciudades (Gautier, 1985: 196-197).

Aunque el ambiente es contrario a las costumbres populares y pretende imitar lo italiano y lo francés como muestra de buen gusto, el galán que toca y canta una canción andaluza lo hace rasgueando con las uñas y golpeando el compás en la caja de la guitarra.

No se queda solamente el poeta y periodista francés en visitar La Alhambra, los monumentos y las casas burguesas, sino que sube a las cuevas del Sacromonte para bajar al Albayzin. Este recorrido le permite darse cuenta que hay dos tipos de gitanos, unos más pobres y otros más ricos, conforme va bajando, cambian las cuevas por casas, y se aproxima a la ciudad. En una de las calles del barrio aparecerá una guitarra:

Algunas calles desiertas y medio en ruinas del Albaicín están también habitadas por gitanos más ricos o menos nómadas. En una de estas callejas vimos a una muchachita de ocho años, completamente desnuda, que ensayaba el baile del zorongo en el empedrado puntiagudo. Su hermana, escurrida, flaca, con ojos de ascua en un rostro de limón, estaba acurrucada junto a ella, en el suelo, con una guitarra en las rodillas, a la que arrancaba, con el pulgar, un sonido muy semejante al sonido ronco de las cigarras. La madre, ricamente vestida, el cuello cargado de collares de cristal, llevaba el compás con el pie, calzado de una pantufla de terciopelo azul, que sus ojos acariciaban con satisfacción (Gautier, 1985: 215).

La descripción es la de un ensayo de baile de gitanos, en este caso el zorongo. Una vez más tenemos a una guitarra en mano de una joven gitana, por lo que resulta difícil sostener que este instrumento no formaba parte de los hábitos musicales de esta comunidad. El sentido de observación de Gautier, ahora periodista reportero, actúa como una cámara precisa con imagen y sonido. De esta manera vemos que la gitanilla toca con el pulgar cerca del puente, que es donde se obtiene este sonido áspero y seco “de cigarras” que escucha. El llamado “toque de pulgar” está considerado como uno de los más flamencos entre los aficionados de este género, ya que con el rasgueado, es la principal técnica de mano derecha del toque “primitivo”. La pequeña está



aprendiendo a bailar a compás, sobre la desnuda base rítmica del pie de su madre. El aprendizaje corresponde al habitual que hemos podido observar entre esta comunidad gitano-andaluza: el ritmo es el primer parámetro musical que tienen que interiorizar los niños llamados a ser artistas del flamenco.

Siempre en el capítulo dedicado a Granada, volvemos a encontrar la asociación entre guitarra y ocio entre las clases sociales populares, como compañera de cierta pereza:

Los españoles no conciben que se trabaje para después descansar. Prefieren hacer lo contrario, lo cual, después de todo, me parece más sensato. Un obrero que ha ganado unos cuantos reales deja el trabajo, se echa al hombro su chaquetilla bordada, coge la guitarra y se va a bailar o a cortejar con las mozas que conozca, hasta que no le quede un cuarto; entonces vuelve a comenzar (Gautier, 1985: 221).

En las tres descripciones hemos podido comprobar que canto, toque y baile están siempre relacionados de alguna manera. La presencia de un baile nuevo, el zorongo, practicado por los gitanos del Sacromonte y del Albaicín, es la única excepción a un repertorio de jotas, fandangos y boleros, el de clases populares, mientras la burguesía ilustrada, aunque aficionada a lo nacional en privado, prefiere seguir públicamente la moda de otros países como Francia o Italia.

Terminaremos con Gautier mencionando la definición que da a la palabra “función”, con la que los viajeros y costumbristas suelen designar a las primeras manifestaciones públicas de lo que aún no se llama flamenco, aunque tenga todas sus características. Lo hace en el capítulo V, el de estancia en Cádiz. Desde allí, una tarde, emprende un corto viaje en los frecuentes barcos de vapor y veleros que unen la “tacita de plata” con el Puerto de Santa María, donde quiere asistir a una corrida de toros. Aprovecha unas horas libres después de almorzar, para acercarse a Jerez, cerrando el trato con el calesero para llegar a las cinco de la tarde al Puerto de Santa María para el espectáculo taurino:

Después de almorzar rápidamente en la fonda de Vista Alegre, que merece su nombre a las mil maravillas, nos entendimos con un calesero, el cual nos prometió estar de vuelta a las cinco, para la función: éste es el nombre que se da en España a todo espectáculo, sea del tipo que sea (Gautier, 1985: 310-311).

Si el término “función” es sinónimo de “espectáculo” como lo especifica Gautier, significaría que el género flamenco no es otra cosa en su concepción que la de ser un espectáculo, el de la representación de los bailes nacionales, tan idealizados y demandados por la emergencia de un nuevo turismo constituido por artistas, literatos e intelectuales burgueses del norte de Europa. Porque los bailes nacionales, junto con las corridas de toros y la contemplación de las mujeres españolas con toda su carga de sensualidad, es lo que más anhela conocer el poeta y periodista, a pesar de dedicar formalmente largos párrafos para describir los monumentos de cada ciudad que visita. Si casi termina el recorrido en Cádiz, volviendo atrás al principio de su viaje, corre impaciente al teatro de Victoria para presenciar uno de estos famosos y míticos bailes que tanto furor provocan en el público parisino:

¡Imagínate, amigo lector, la impaciente espera de dos jóvenes franceses, apasionados y románticos, que van a ver por primera vez un baile español... en España! (Gautier, 1985: 42).

La decepción es tan grande con el bolero que presencia interpretado por una vieja y decrepita pareja, que cae el mito y sospecha que “lo español” puede ser una invención romántica parisina:

Así fue como se apareció el bolero ante dos pobres viajeros, ansiosos de color local. Los bailes españoles sólo existen en París, como las conchas que sólo se encuentran en los comercios de curiosidades y nunca en la orilla del mar. ¡Oh Fanny Elssler, que hoy estarás en América entre los salvajes, incluso antes de haber estado en España, ya sospechábamos que tú habías sido la inventora de la cachucha! (Gautier, 1985: 43-44).



6. Glinka

Considerado como el primer gran admirador ruso de la música popular española, Mijail I. Glinka nació en 1804 cerca de la ciudad de Pskov. Miembro de una familia acomodada, hijo de un noble hacendado, se educa en un pensionado para hijos de la nobleza, para ser después funcionario del Ministerio de Asuntos Exteriores. Aficionado a la música desde joven, compone canciones en estilo italiano, siendo un excelente barítono. Vive en Italia entre 1830 y 1833, donde cursa estudios teóricos de bel canto y sigue escribiendo canciones en el estilo italiano, demostrando un dominio cada vez mayor de la composición, disciplina que estudiará en Berlín después de abandonar Italia. Allí empieza a escribir su célebre ópera *Una vida por el Zar*, considerada como la primera obra rusa en la historia de la música europea, escribiendo el libreto por encargo del barón alemán Von Rosen a su regreso a San Petersburgo. Se casa en 1835 y estrena con éxito el año siguiente su ópera, inaugurando con ella el nacimiento musical del nacionalismo ruso. La fama de la que goza le conduce a llevar cierta vida alegre, rodeada de numerosas amistades, lo que deteriora su matrimonio, pidiendo el divorcio ante el Sagrado Sínodo. Estos asuntos domésticos demoran a 1842 el estreno de su segunda ópera, *Ruslan y Ludmila*, basada en un poema juvenil de Pushkin, en la que el elemento exótico proporcionado sobre todo por los ritmos de la música caucásica desempeña un papel importante en la orquestación. Presionado en San Petersburgo por el público que le pide una nueva ópera para la que no encuentra un nuevo tema, cae en una fuerte depresión. Como remedio, su madre le aconseja un viaje a París, abandonando la ciudad rusa en julio de 1844, acompañado por dos compañeros. Se instala en París cerca de la Gran Ópera, asistiendo a la representación de óperas italianas, y recobra poco a poco ilusiones por la composición. Sin embargo, mantiene una relación desigual con la capital francesa, escribiendo a su madre que “París es una ciudad de negocios, todo aquí es dinero”, o bien que “aquí empecé a olvidar mi desesperanza y en este

momento se borraron todos estos tristes recuerdos”. Animado por la noticia de que Liszt se había marchado para visitar España, Glinka empieza a aficionarse por este país en París. Traba amistad con el embajador español, el marqués de Souza, músico notable y alumno de Schubert, estudia la lengua española y proyecta viajar al sur de Europa para estudiar la música tradicional como fuente de inspiración para el proyecto de su futura ópera. Cuenta a su madre que:

Me resulta imposible escribir para los teatros de París, aquí hay intrigas más que en ninguna otra parte. Además, al vivir en un país extranjero, cada vez estoy más convencido de que mi alma es rusa, resultándome difícil adaptarme a la nueva situación. Es mi intención visitar España con el propósito de estudiar las melodías locales, porque son, en cierta medida, iguales a las rusas, esto hará posible que pueda escribir una nueva gran obra (Glinka, 1996).

Siempre mantenido por su madre que le envía dinero para sus propósitos, conoce, a través del embajador Souza, a un joven español llamado Santiago Hernández. Los dos emprenden viaje, cruzando la frontera el 12 de mayo de 1845 (Stahl, 1999: 17-20).

Con motivo del 150 aniversario de este viaje, se edita en 1996 en España los “papeles de Glinka”, una cuidada publicación que reúne la correspondencia que mantuvo con su madre, hermano y amigos, sus memorias, así como el álbum español y el cancionero de melodías populares que anotó meticulosamente durante su periplo hispano. El interés musicógrafo de esta fuente múltiple explica que la hayamos utilizada en tres capítulos diferentes.

Reynaldo Fernández Manzano ha señalado la ambivalencia de la personalidad del músico en sus fuentes literarias, diferentes e incluso opuestas según el destinatario. En la correspondencia con su madre se muestra “muy interesado por la naturaleza, las flores, por llevar una vida tranquila, cuidando de su delicada salud, pidiendo constantemente dinero, aunque se considera un buen administrador, a fin de prolongar su estancia”, mientras que las memorias



que dirige a sus amigos reflejan “un Glinka desconocido, de gran vitalidad, enamorado, derrochador, bohemio, capaz de cabalgar largos trayectos, pasando las noches en vela de tertulias y fiestas para retirarse a descansar al amanecer” (Fernández Manzano, 1996: 22-23).

Empezaremos por anotar y analizar los datos relevantes de sus memorias para nuestro estudio.

Iniciado su viaje y hospedándose en Valladolid durante el verano de 1845, escucha ocasionalmente a Félix Castilla, guitarrista aficionado⁸, interpretar variaciones sobre la jota:

Por las tardes, en nuestra casa se reunían los vecinos y amigos, y cantábamos, bailábamos y charlábamos. Entre los conocidos, FELIX CASTILLA⁹, que era hijo de un comerciante local, tocaba animadamente la guitarra, sobre todo la jota aragonesa que yo, con sus variaciones, retuve en mi memoria; después en Madrid, en septiembre u octubre de aquel año, compuse a partir de ellas una pieza con el título “CAPRICCIO BRILLANTE” que después, por consejo del Príncipe Odoevsky, se llamó Obertura Española (Glinka, 1996: 32).

Esta información asegura el papel de sociabilidad que sigue ejerciendo la guitarra, practicada por una burguesía de aficionados, en su función de acompañamiento de bailes cantados, preferiblemente en ambientes nocturnos. En otro momento posterior de sus memorias, casi un año después, se hospeda en Murcia en casa de un habitante burgués y relata que “se buscó un piano y en la sala de la casa del empleado donde vivíamos, todas las tardes se organizaban tertulias con sus hijos, parientes y visitas; por la noche, cantábamos, tocábamos la guitarra y bailábamos” (Glinka, 1996: 38).

⁸ Ver al respecto Saldoni, Baltasar.- *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, Madrid, 1881, T. IV, p. 59: “Castilla, D. Félix: guitarrista A. [aficionado], establecido en Valladolid en 1859”.

⁹ Con mayúsculas en el texto original, como todas las que aparecerán a continuación en nuestras citas de Glinka.

Verificamos además la continuidad en la costumbre de improvisar variaciones sobre temas populares, en este caso el de la jota.

Pasa el mes de septiembre en Madrid, asistiendo a las representaciones del teatro dramático del Príncipe, y ocasionalmente escucha seguidillas manchegas en la voz de un joven mulero de diligencias, melodía que anota y que también utilizará posteriormente en otra de sus *Oberturas Españolas*. Le atrae los *ballets* del Teatro del Circo, e indirectamente nos da referencias sobre dos estilos habitualmente asociados a los inicios del flamenco, el Olé y el Jaleo de Jerez:

En el Teatro del Circo se daban ballets. Allí, una bailarina llamada GUI-STEFANI bailaba perfectamente (aunque con afección), el OLÉ y el JALEO DE XERES; la música de este último baile, aunque compuesta por el director de orquesta del ballet: Skochdopol (checo), me gustó muchísimo y la guardé en mi memoria. GUI-STEFANI también bailó muy bien las SEGUIDILLAS MANCHEGAS vestida de estudiante español (Glinka, 1996: 34).

La seguidilla manchega la oye por consiguiente de viva voz en un ambiente popular -mulero de diligencias-, y con orquesta en otro ambiente, el teatral. Por otra parte, ve bailar a la célebre Guy-Stefan dos aires considerados habitualmente como “pre-flamencos”, el Olé y el Jaleo de Jerez. Cabe recordar que esta bailarina aparecía en Triana en el ambiente “pre-flamenco” o flamenco de una “función” o fiesta, descrito por Estébanez Calderón en su escena andaluza *Asamblea general*. Resulta difícil en este caso interpretar estos datos desde categorías como “lo culto” y lo “popular”. Más bien se podría decir que existe un corpus de melodías populares que nutren el repertorio considerado autóctono, recibiendo múltiples interpretaciones y recreaciones desde acercamientos variopintos, con “lo culto” y lo “popular” como márgenes complementarios. También resulta difícil manejar categorías como “urbano” o “rural” para describirlo. Glinka está en Madrid, y en este lugar escucha versiones “urbanas” y “rurales” de las mismas melodías. Quizá la categoría más adecuada en este caso sería la de “urbano-rural”, entendida como el



proceso de multiplicaciones musicales generado por el proceso de emigración rural a la ciudad.

Emprende en otoño viaje para Granada, ciudad que presenta todo el pintoresquismo que buscaba. Glinka desea el conocimiento directo de la música popular a través de personajes de estamentos sociales no cultivados, y el segundo o tercer día de su llegada, le presentan al “mejor guitarrista” de esta ciudad andaluza, llamado Murciano.

El segundo o tercer día, él me presentó al mejor guitarrista de Granada que se llamaba MURCIANO. Este MURCIANO era una persona analfabeta que vendía vino en su propia taberna. Tocaba divinamente, con gracia y de un modo muy afinado. Unas variaciones sobre una canción nacional de allá: el FANDANGO, compuestas por él y anotadas por su hijo, mostraban todo su talento (Glinka, 1996: 35).

La importancia que puede haber tenido el guitarrista Francisco Rodríguez “El Murciano” en la configuración del toque flamenco nos ha llevado a dedicarle un párrafo específico más adelante.

El papel de anfitrión y líder que desempeña el Murciano corresponde al del Planeta en las escenas andaluzas del Solitario. Es este contacto con el “jefe jerárquico” de la cuadrilla de intérpretes populares-flamencos lo que le permite acceder a las fiestas y tertulias, a los ambientes locales genuinos que busca y con los que tiene cierta empatía.

[...] con la ayuda de Murciano y su hijo, asistía a todas las fiestas populares y tertulias locales. Por la noche me acompañaban porque Granada, en aquel entonces (sic), no era muy segura.

En una ocasión, me encontré con una bonita gitana y le pregunté si sabía cantar y bailar; me contestó que sí y la invité esa tarde a mi casa con sus amigos. Murciano los dirigía y tocaba la guitarra. Bailaron dos gitanas jóvenes y un viejo gitano, tan moreno que parecía africano; él bailaba muy bien pero demasiado

obscenamente. Yo mismo intenté aprender a bailar con PELLO, bailaror de allí; las piernas me obedecían pero no pude llegar a tocar las castañuelas (Glinka, 1996: 36).

La práctica del baile parece ser una de las actividades habituales asociada a los gitanos, sean andaluces o no. En estos bailes de gitanos para un público de “payos” y/o “guiris”, además de la atracción que produce la sensualidad de las castas jóvenes, se suele recurrir a la destreza de los niños para maravillar al auditorio. En agosto de 1846 asiste a la feria de Murcia donde tiene ocasión de ver bailar a varios en tres ocasiones:

Los gitanos locales eran mejor parecidos y más ricos que los de Granada, bailaron en tres ocasiones para nosotros, destacándose de todos una niña gitana de nueve años, que bailó extraordinariamente (Glinka, 1996: 38).

Pasa todo el invierno 1846 a 1847 en Sevilla donde sus cartas de recomendaciones, -otra forma de introducirse en los ambientes genuinamente locales- le permiten asistir a varias “funciones” de baile, incipiente actividad profesional de una serie picaresca de gitanos, majos, macarenos, toreros, etc. que, al calor del interés exótico (y añadimos erótico) por los bailes nacionales, empiezan a “buscarse la vida”:

Tuvimos la ocasión de asistir a un baile interpretado por las mejores bailadoras. Entre ellas, Anita era la más fascinante y atractiva, sobre todo con los bailes gitanos y con el Olé. Pasamos aquí todo el invierno de 1846 a 1847, acudíamos a las veladas de baile de Félix y Miguel, donde cantaban en estilo oriental los mejores cantantes nacionales, mientras ellas bailaban extraordinariamente, pareciéndonos escuchar tres ritmos diferentes, la canción iba por su lado, la guitarra aparte, y además las palmadas y taconeos de la bailadora parecían ir independientes de la música.

Un famoso cantante del país, aunque ya mayor, PLANETA, estuvo en casa y cantó para nosotros, su primo LAZARO nos visitaba con frecuencia (Glinka, 1996: 39; subrayado suyo).

Este fragmento de sus memorias requiere varios comentarios:



- El baile y su atracción erótica, además de exótica, constituye uno de los principales motivos - sino el primero- para el público extranjero y explica la organización de estas “funciones”.

- Entre estos bailes interesan particularmente los llamados “gitanos” y el Olé.

- Es en este contexto de bailes organizados que se puede escuchar una forma de cantar diferente a los cánones de la música europea, llamada “a lo oriental”.

- Glinka, que viene especialmente a España para estudiar sus melodías populares como fuente de inspiración, escucha tres ritmos diferentes en estos bailes: el del canto/cante, el de la guitarra, y el de las percusiones de manos y pies de las bailaoras. Esta audición es de máximo interés, por ser formulada por uno de los más importantes músicos rusos del siglo XIX, dotado de un oído privilegiado. Si aprecia disparidad rítmica es porque lo que está escuchando reúne tres elementos musicales dispares: toque, canto y baile. Estamos, por lo leído, asistiendo a un proceso de mestizaje entre tres elementos autóctonos habitualmente reclamados por la ola romántica que despierta España: el canto “a lo oriental”, el toque de guitarra rasgueada y los bailes gitano-andaluces. Del sincretismo de estos elementos dispares nacerá un género nuevo que pasará a ser llamado “flamenco”. Con ello, el canto libre “a lo oriental” empezará a ser transformado para su necesaria adaptación rítmica, el toque rasgueado lo hará a su vez para adaptarse a las inflexiones “orientales” del canto, el baile asegurará la cohesión en este proceso, fijando la clave rítmica, el latido o “metrónomo” en torno al que los intérpretes ocasionales o “cuadro” deberán fundirse en un mismo pulso. ¿Cuáles son los elementos armónicos-rítmicos y melódicos del que dispone entonces el *tocaor* y de qué manera se realiza esta adaptación? Cabe ahora examinar de cerca y analizar este paso definitivo de “lo popular” a “lo flamenco”.

Para el musicógrafo Antonio Álvarez Cañibano, especialista que ha estudiado con profundidad las relaciones entre Glinka y España, el entusiasmo por estos bailes de las academias de Sevilla está justificado, ya que:

otros viajeros ilustres quedaron prendados del arte y la gracia de las alumnas de las academias de baile de Félix Moreno y Miguel de la Barrera. Dos centros históricos para seguir la evolución de lo que ha sido el desarrollo del baile español, también denominado “escuela bolera”, y su proyección europea, hasta el punto de confluir con el desarrollo de la escuela francesa de ballet romántico, con la escuela danesa de Bournenville y, finalmente, con la rusa con Marius Petipa (Álvarez Cañibano, 1999: 98).

Por otra parte, no le pasa desapercibida la importancia de este testimonio de Glinka para conocer el contexto y el contenido del incipiente género flamenco:

Por el testimonio del ruso, podemos deducir que en los años 40, en estas academias sevillanas de baile, el repertorio popular es interpretado por alumnas que se van profesionalizando, y que en ellas interviene el elemento gitano, probablemente el cante. A Glinka le llama la atención la aparente independencia entre los tres planos –el cante, la guitarra que acompaña, y las palmas y taconeos de las bailarinas- que intervienen en la interpretación de lo que parece un genuino cuadro flamenco.

Estamos, pues, en los primeros pasos de la configuración de este género como tal. Circunstancia que viene determinada por la profesionalización de unos intérpretes, y por el creciente interés de una burguesía romántica –foránea o propia- en satisfacer su gusto por “lo oriental” con unos bailes y cantos que cuantos más elementos gitanos o supuestamente “moros” contuviesen, más se acercaban a su ideal de lo exótico (Álvarez Cañibano, 1999: 98-99).

Destaca por fin la importancia de los viajeros románticos burgueses en la “orientalización” de este repertorio, propiciando un mercado cultural orientado hacia esta estética:



Creemos que el repertorio popular que se interpretaba en Sevilla -tanto en el teatro como en ocasiones festivas-, en las primeras décadas del siglo XIX, no se diferencia demasiado del de otras provincias españolas, es precisamente con la llegada de estos “señoritos extranjeros”, en los años 30, cuando se “orientaliza”, un poco para no defraudar las expectativas de éstos y, un mucho, por las ganancias que esto suponía (Álvarez Cañibano, 1999: 99).

En este caso podríamos preguntarnos por qué se propicia sobre todo en algunos lugares de Andalucía, y qué tienen culturalmente para que el flamenco se genere allí y no en otros lugares de España.

Esto es todo en cuanto a las informaciones que nos aportan sus memorias. Vamos a contrastarlas ahora con su epistolario.

Su primer contacto con los bailes españoles teatrales le resultará decepcionante, por la influencia italiana en lo musical y francesa en lo coreográfico. Será en un teatro de Pamplona, desde donde escribe a su madre en una carta fechada a 22 de mayo de 1845:

Después bailaron una típica JOTA. Desgraciadamente, aquí como allá en casa, entre los músicos domina la pasión por la música italiana, hasta tal punto que la música nacional resulta totalmente trastocada; comprobé que en los bailes se nota una imitación de los coreógrafos franceses, a pesar de esto, los bailes son animados y entretenidos (Glinka, 1996: 90).

En Valladolid, en carta fechada a 8/20 de junio 1845, nos enteramos de los bailes que practicaba una familia burguesa de provincia a mediados de siglo:

Los bailes alegres continuaron hasta las once de la noche; casi todos son rigodones, que así llaman aquí al vals, y cuadrilles. Bailan también la polka parisina y el baile nacional: la Jota” (Glinka, 1996: 91).

La perniciosa influencia de la música italiana en la española es comprobada también en Madrid, en cartas fechadas a 8/20 de septiembre y 27 de septiembre/9 de octubre:

La civilización moderna ha perjudicado aquí, como en el resto de Europa, a las antiguas costumbres de los pueblos; es preciso mucho tiempo y paciencia para llegar a conocer los cantos nacionales, en vista de que los modernos, compuestos en un estilo más italiano que español, los han desnaturalizado. [...] Todavía no tengo mucha posibilidad de seguir estudiando la música nacional española, ya que en los teatros y por todas partes domina la música italiana (Glinka, 1996: 104 y 107).

Por fin encuentra a unos informantes que pueden interpretarle lo que busca, los aires nacionales. Estará presente la guitarra para acompañarlos, en carta dirigida a su madre a finales de octubre:

Pude encontrar unos cantantes y guitarristas que cantan y tocan a la perfección las canciones nacionales españolas, vienen por las tardes a casa para cantar y tocar la guitarra, yo las memorizo y anoto en un cuaderno dedicado a ello (Glinka, 1996: 109).

Glinka asocia guitarra con aires nacionales españoles. Lo ratifica en otra carta dirigida pocos días después a su cuñado, donde además da cuenta de la práctica extendida de la guitarra popular en su función de acompañamiento del canto:

En el momento en que debo abandonar una ciudad es cuando hago los contactos que me permiten seguir mis estudios, aquí conozco a muchos cantantes y guitarristas del pueblo, pero no puedo aprovecharme de su saber más que en parte, es preciso partir ya que la estación está demasiado avanzada (Glinka, 1996: 112).

Granada le entusiasma cuando llega en diciembre, no solo por el clima y el entorno, sino porque los bailes populares se practican como entretenimiento casi a diario en el barrio donde se instala, el Carmen de San Miguel:

Durante este tiempo tendré la posibilidad, más que nunca, de estudiar las costumbres, las canciones y los bailes de esta región, ya que cada tarde se reúne la gente para divertirse en las casas de los amigos, según las tradiciones locales



cualquiera puede entrar en una casa donde se estén divirtiendo y bailando (Glinka, 1996: 119).

La indisociable unión entre canto y baile llama la atención al músico ruso, llegando a argumentar que no se puede estudiar el uno sin conocer al otro. Esta advertencia que formula a su madre en una carta fechada a finales de diciembre de 1845, contrasta con la descripción que hará más tarde de los bailes “pre-flamencos” sevillanos, donde le sorprenderá la disparidad rítmica. Recoge además dos aspectos pertinentes para el estudio de esta música popular: 1º la individualidad como rasgo en la interpretación. Si se trata de folclore y por consiguiente de una interpretación colectiva, cada uno la hace a su manera. 2º la influencia del dialecto o pronunciación local como marcador de diferencia entre regiones:

Además de estudiar las canciones populares, estudio también los bailes regionales, ya que lo uno y lo otro son imprescindibles para el perfecto conocimiento de la música española.

Llegar a este conocimiento es complicado y tiene dificultades ya que cada uno canta a su manera, además aquí en Andalucía hablan en un dialecto especial que difiere del castellano (el español puro), como el ucraniano del ruso (Glinka, 1996: 123).

Si la jota era el baile más común en Navarra y Valladolid, El fandango lo es en Granada. Recordemos que por lo escrito en una de sus cartas, Glinka lo presencia casi a diario entre una población que se divierte bailándolo. Lo extraño es que, a pesar de su perseverancia, no consigue anotar la melodía, ya que cada cantante (¿cantaor?) lo hace diferente. Por otra parte, nos informa de una actividad profesional habitual y complementaria en los artistas del flamenco, la docencia:

Estudio con aplicación la música española. Aquí se baila y canta más que en otras ciudades españolas. La melodía y baile que predomina en Granada es el fandango. Comienzan las guitarras y después, casi cada uno de los presentes, por

turno, canta su copla mientras una o dos parejas bailan con castañuelas. Esta música y baile son tan originales que hasta ahora no he podido captar la melodía porque cada uno canta a su manera. Para llegar a comprenderla me da clases, tres veces a la semana (por 10 francos al mes), el primer maestro de baile, con él trabajo manos y pies. Podrá parecerle extraño, pero aquí música y baile son inseparables (Glinka, 1996: 126).

Los “papeles de Glinka” incluyen de forma complementaria una carta sin fecha que el compositor dirige al escritor ruso Kukolnik, carta hoy perdida y que publicó este último en marzo 1846 en la revista *Semanario*, aunque expertos como A. Dolzansky la fechan a finales de enero¹⁰. El contenido es eminentemente interesante, ya que se trata de un pequeño informe sobre la situación del teatro dramático y de la música nacional que Glinka encuentra en España en 1845. Transcribimos los datos musicales a continuación, anotando que:

- Glinka supone orígenes árabes en el orientalismo de la música popular española, lo que es propio de la época.
- Alerta contra la tendencia a desvirtuar este carácter por parte de los compositores españoles y extranjeros que escriben música española en moldes europeos uniformizados.
- Actúa como etnógrafo cuando recurre a los oficios artesanales y rurales, subrayando a los arrieros, como informantes con garantía de autenticidad.
- Llama la atención sobre la originalidad de giros, distribución de acentos y adornos que le dificultan su trabajo de transcripción.

¹⁰ A. Dolzansky, “La carta perdida de Glinka” en Glinka, *Estudios y materiales* (Glinka, 1996: 128).



- Alerta sobre la nefasta influencia de la música italiana en un tipo de composiciones que pretenden ser nacionales, como canciones y romanzas.

- Entre las melodías propiamente nacionales, destaca la jota practicada en Castilla y Aragón, con innumerables variantes, y el baile del fandango en Granada como entretenimiento de la población:

La música nacional, en las provincias españolas que fueron conquistadas por los moros, es el objeto principal de mi estudio que conllevan grandes dificultades. Los MAESTROS españoles y extranjeros que viven en España nada entienden de esto y cuando, a veces, interpretan las melodías nacionales las malogran añadiendo el carácter europeo, sin tener en cuenta que la mayoría son melodías árabes. Para alcanzar mis objetivos recurro a los ARRIEROS, artesanos y a la gente sencilla para prestar oído, con mucha atención, a sus melodías. Los giros melódicos, la distribución de las palabras y los adornos son tan originales que hasta ahora no he podido captar plenamente todas las melodías escuchadas.

Estoy hablando aquí de la música popular española de pura cepa. Tienen muchas canciones y romanzas que reflejan algo de lo popular pero que, en general, pertenecen a la escuela italiana. De entre las melodías propiamente nacionales, en Castilla y Aragón domina la "JOTA". Estas jotas presentan muchas variantes y subvariantes. En Madrid, en general, en toda Castilla la Nueva la música tiene en parte algo de árabe, y es bastante viva. Aquí, en Granada, el Fandango supone casi el principal entretenimiento de las gentes; comienza la guitarra, después cada uno que sepa canta su copla, a cuyo son bailan dos o cuatro parejas. Los bailes españoles son muy nobles, excepto el Uncan que recuerda el cancan de París (Glinka, 1996: 127).

La última referencia la encontraremos en una carta dirigida a su madre, fechada desde Sevilla a 30 de noviembre/12 de diciembre 1846. En ella comenta el impacto que le ha causado los bailes "pre-flamencos" de Sevilla:

Al día siguiente de nuestra llegada acudimos a ver unos bailes a casa del mejor bailador. Le aseguro que estos bailadores locales no se pueden comparar con todo cuanto he visto antes; ni la Taglioni con su Cachucha, ni otros me produjeron tanta impresión como estos (Glinka, 1996: 161).

7. Mariano Vázquez y “El Murciano”

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 quiénes 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 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 "cantaos" 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 (sic) 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 ejecutaba en la guitarra.

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

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

Con este texto deducimos las siguientes conclusiones:

- El uso popular de guitarras de pequeño tamaño llamadas “tiples”. Hemos visto en otro lugar (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. El contacto del niño con ellos 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.

8. Bibliografía

- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (1999). El viaje de Glinka por España. En *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Madrid: Centro de documentación de Música y Danza, INAEM.
- BERNAL, Manuel (1985). *La Andalucía de los libros de viajes*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- BLAS VEGA, José (1995). Triana. En Navarro García, José Luis y Roperó Núñez, Miguel (eds.). *Historia del flamenco* (tomo I). Sevilla: Tartessos.
- DEMBOWSKI, Carlos (2008). *Dos años en España durante la guerra civil. 1838-1840*. Barcelona: Crítica (1ª edición en francés, *Deux ans en Espagne et en Portugal, pendant la guerre civile 1838-1840*. Paris: Charles Gosselin, 1841).
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín (1847/1985). *Escenas andaluzas*. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo (1996). La Granada de Glinka (1845-1846). En *1845-1847 Los papeles españoles de Glinka*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José (1961). *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*. México: El Colegio de México.
- FORD, Richard (1845/1988). *Manuel para viajeros por Andalucía y lectores en casa*. Madrid: Ediciones Turner.
- GARCÍA-AVELLO, Ramón (2002). Vázquez Gómez, Mariano. En *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- GAUTIER, Théophile (1845/1985). *Viaje por España*. Barcelona: Taifa.
- GLINKA, Mihail I. (1996). *1845-1847 Los papeles españoles de Glinka*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- LAGARDE, André & MICHARD, Laurent (1970). *Textes et littérature (vol. V: XIXième siècle)*. Paris- Bruxelles-Montréal: Bordas.
- LAVAUUR, Luis (1976). *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editorial Nacional.
- MAJADA NEILA, Jesús (1986). *Viajeros Románticos en Málaga*. Salamanca: Librería Cervantes D.L.

- PLAZA ORELLANA, Rocío (2005). *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. España: Arambel Editores.
- RIOJA, Eusebio (1995). Aparición histórica de la guitarra flamenca. En Navarro García, José Luis y Roperó Núñez, Miguel (eds.). *Historia del flamenco* (tomo II). Sevilla: Tartessos.
- RIOJA, Eusebio (1996). Francisco Rodríguez El Murciano. En Navarro García, José Luis y Roperó Núñez, Miguel (eds.). *Historia del flamenco* (tomo III). Sevilla: Tartessos.
- SNEEUW, Arie C. (1989). *Flamenco en el Madrid del XIX*. Córdoba: Virgilio Márquez Editor.
- SNEEUW, Arie C (1991). El flamenco descrito en 1850 por François Gevaert. En *Candil. Revista de Flamenco*. Jaén: Peña flamenca de Jaén.
- STAHL, Erik (1999). Lo hispánico en la música rusa. En VV. AA. *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM.
- STEINGRESS, Gerhard (1991). *Sociología del cante flamenco*. Jerez de la Frontera: Centro Andaluz de Flamenco, Junta de Andalucía.
- STEINGRESS, Gerhard (2006). *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara.
- TORRES, Norberto (2009). *De lo Popular a lo Flamenco: Aspectos Musicológicos y Culturales de la Guitarra Flamenca (Siglos XVI-XIX)*, Tesis doctoral, Universidad de Almería.
- UCELAY DA CAL, Margarita (1951). Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). En *Estudio de un género costumbrista*. México: Colegio de México.