

Un guitarrista granadino en los albores del Flamenco: Francisco Rodríguez Murciano: *El Murciano*.

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

*

Francisco Rodríguez Murciano: *El Murciano* vivió en el Albaicín granadino, entre 1795 y julio de 1848, una época cuando el Arte Flamenco alboreaba, cuando iba asumiendo su identidad, a partir de determinadas formas de folclore musical andaluz, sobre todo. Una época cuando vivían, entre otros, *El Fillo*, **Lázaro Quintana** y *Paquirri el Guanté*, de Cádiz; *María Borrico*, de Jerez; *El Planeta*, *El Peinero*, *Colirón* y *Martinito de la Puerta Osario*, de Sevilla; *El Azafranero*, **Vicente Ferrando** y *Pedro el Morato*, de Almería, y cuando *El Gorito* repartió sus actuaciones por la Andalucía toda.

Fue una época inmediatamente anterior a la de **Juan Breva**, **Silverio Franconetti**, **Antonio Jiménez de Osuna**, *El Maestro Patiño* y *El Maestro Pérez*, quienes comienzan a aparecer documentalmente a mediados de la década de los sesenta, y a quienes consideramos auténticos *constitucionalistas* del cante y del toque: cante y toque como los conocemos hoy, aproximadamente, y cuyas obras, nos han llegado hasta ahora, aunque muchas nos vengan *de segunda mano*.

También, en 1860, publica **Julián Arcas** su célebre *Rondeña para guitarra sola*¹, aunque tenemos constancia de que la venía tocando en sus

¹ Fue editada en Barcelona por La Ausetana, litografía de Federico Durán y España (SUÁREZ-PAJARES, J. y RIOJA VÁZQUEZ, E., *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, pág. 93.

conciertos, al menos desde 1854². Y en 1867, sabemos que tocaba *La Soledá*³. **Julián Arcas** es una figura fundamental en la formación de la guitarra flamenca de concierto. Aunque era guitarrista clásico o académico y como estamos viendo, compuso y ejecutó un importante número de obras flamencas, en una época cuando el Arte Flamenco alboreaba⁴.

Afortunadamente, conocemos una biografía de *El Murciano* que a pesar de sus tintes hiperbólicos y de su brevedad, nos retrata bastante bien la personalidad artística de **Francisco Rodríguez**. Y es conveniente insistir en que es la única biografía de un guitarrista popular, que conocemos redactada en esa época, lo que agiganta su valor. Se trata de los *apuntes biográficos* que publicó el músico **José Inzenga**, con el número uno, de su *Colección de Aires Nacionales para Guitarra*, editado por **J. Campo y Castro** en Madrid, sobre 1879, aunque no contiene expresión de fecha⁵, *apuntes* que escribiera para dicha obra, otro prestigioso músico: el maestro **Mariano Vázquez**. Como decíamos, la solvencia de ambos autores, nos lleva a otorgar toda credibilidad a la biografía.

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

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

² *Ibidem*, pág. 23.

³ *Ibidem*, pág. 138.

La tocó en el Salón del Ángel, de Sevilla, el siete de abril de 1867.

⁴ Sobre la figura de **Julián Arcas**, hemos publicado algunas obras que anotamos en la bibliografía.

⁵ Aunque la edición no posee fecha, podemos deducir por sus números de planchas, que debió publicarse en 1879 (*Vid.*: **GONSÁLVEZ LARA, C. J.**, *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*, pág. 143).

El maestro José Juzenga (sic)⁶ Castellanos (1828-1891) publicó en una obra titulada "Colección de aires populares para guitarra" (Madrid. J. Castro y Campos, editor), una "Malagueña", que resulta ser unas veinte y cuatro variaciones que pudimos copiar totalmente del archivo del maestro Felipe Pedrell. La edición mentada contiene una "Advertencia" y una "Biografía" sobre el guitarrista granadino, trabajo de su comprovinciano, el director de orquesta y compositor, Mariano Vázquez Gómez (1831-1894) del cual nos ilustramos.

Como es fácil deducir, dicho encadenamiento de errores nos llevó a buscar infructuosamente le referida obra. De todos modos y superadas la dificultades, presentamos la citada biografía:

FRANCISCO RODRÍGUEZ MURCIANO.
APUNTES BIOGRÁFICOS.

Francisco Rodríguez Murciano nació en Granada en el barrio del Albaicín el año de 1795. Desde muy niño dio muestras de su talento especial para tocar la guitarra, pues á la edad de 5 años en uno de estos instrumentos, de forma pequeña, que en Granada se conocen con el nombre de "Tiples", causaba la admiración de cuantos le oían. Cuando poco después sus padres lo mandaron á la escuela para que aprendiese las primeras letras, siempre hallaba modo de escaparse, é invariablemente se le encontraba en la puerta de alguna barbería, pues en estos establecimientos desde muy antiguo la guitarra hace parte de los útiles del oficio, y es punto de reunión de tañedores⁷. 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.

⁶ El paréntesis es nuestro.

⁷ Sobre este curioso fenómeno, consúltese nuestro artículo *Los barberos españoles y la guitarra*. Véase la bibliografía.

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 aragonesa⁸ & &. Algunas veces empezaba acompañándole con el piano, pues⁹ 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 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

⁸ Durante una buena cantidad de años, la jota aragonesa formó parte del repertorio flamenco. Véase al respecto la que grabó **Antonio Pozo: El Mochuelo**, reeditada por PASARELA, S. L., (Sevilla, 1993) en su colección **Flamenco viejo**, vol. XII. La falta de rigor del folleto de este Cd., nos impide conocer la fecha exacta de la primera grabación de este cante. Suponemos que debió hacerse alrededor de 1910.

⁹ Es curiosa también, la generalizada opinión existente sobre la llamada *improvisación* en el Arte Flamenco, que bien podría arrancar de estas frases de **Mariano Vázquez**. La *improvisación* que muestra el Arte Flamenco no se ajusta al sentido académico de este término. Así considerado, el Flamenco no poseería *improvisación*. O bien, la *improvisación* flamenca no es la *improvisación* clásica o académica. Sobre este punto, puede consultarse el libro *El duende tiene que ser matemático* de **Philip Donnier** que aclara bastante el asunto.

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 podemos conocer, así como una muestra de lo que aquel hombre verdaderamente extraordinario ejecutaba en la guitarra.

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

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

*

Desde luego, resulta sorprendente que un guitarrista tan popular, analfabeto y autodidacta como **El Murciano**, se hiciese construir *bajo su dirección*, una guitarra de siete órdenes: siete cuerdas dobles. En la época cuando él vivió, la guitarra iba abandonando los órdenes de cuerdas dobles del Barroco, para adoptar definitivamente las seis cuerdas sencillas con la que la conocemos hoy. Evidentemente, la extensión o tescitura que proporciona la guitarra de seis cuerdas, le resultaba corta a **El Murciano**, para tocar su *Rondeña en "Mi menor"*. Este detalle nos hace sospechar que **El Murciano** pudo poseer unos conocimientos musicales más anchos y profundos que los que describe **Vázquez**. Incluso, la acotación referida: *en "Mi menor"*, nos lleva a pensar que se consideraba que la *Rondeña de El Murciano* estaba en La menor, por lo tanto, *el séptimo orden de la guitarra se afinaría en Si y permitiría diseños muy similares a los que permite el bordón Mi, pero ahora sobre el modo frigio transportado*¹⁰.

Si ponemos este dato en relación con las afirmaciones del mismo **Vázquez** que dicen que *los más renombrados "cantaos" de toda Andalucía proclamaban unánimemente que la manera de acompañar las canciones bailables de "El Murciano" no tenía semejanza, ni por la riqueza y novedad de los ritmos, ni por el sorprendente encadenamiento de acordes que efectuaba, que sacaba efectos bellísimos cuanto desconocidos y que sus pasos eran nuevos y sorprendentes*, nuestra sospecha engorda

¹⁰ SUÁREZ-PAJARES, J. y RIOJA VÁZQUEZ, E., *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, pág. 36.

notablemente. Repetimos que pudiera ocurrir que *El Murciano* conociera más música de la que supo o pudo apreciar **Mariano Vázquez**. Es posible que su hijo **Francisco**, que era músico académico, influyese bastante en la música de su padre.

Además, conviene tener en cuenta que *El Murciano* no fue el primero que bajo su dirección se hizo construir una guitarra de 7 órdenes. No hay más que acudir al *Libro de la declaración de instrumentos* de fray **Juan Bermudo**, publicado en 1555, para cerciorarnos de que las vihuelas disponían a menudo de siete órdenes de cuerdas. Mas en los tiempos en que vivió *El Murciano*, la guitarra de seis cuerdas sencillas se estaba imponiendo, aunque aún no había logrado su establecimiento definitivo. Por lo tanto, no es de extrañar que más de un guitarrista se hiciese construir más de una guitarra con otra encordadura. De hecho, décadas después, **Antonio de Torres**: el guitarrero más clásico de la historia, quien definió y estableció de manera definitiva la guitarra de seis cuerdas, construyó más de una guitarra con siete cuerdas, y más¹¹.

*

Tras los *Apuntes Biográficos* de **Vázquez**, expone **Inzenga** en una *Advertencia*, su declaración de intenciones, que no era otra que continuar la obra *Ecos de España*: una recopilación de aires folclóricos españoles o cancionero, cuyo primer -y único- volumen se publicó en 1874. Y dice **Inzenga**:

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

Por otro lado, es de notar, que existe un cambio de denominación en la obra de *El Murciano*. En la portada y en la *Advertencia* se dice *Rondeña*. Y en cambio, la anotación musical, se titula: *Malagueña para guitarra por Francisco Rodríguez*. Es fácil que en esos años ambos términos fueran sinónimos, o que ni **Inzenga** ni **Vázquez** tuviesen claras sus diferencias.

*

Damos por supuesto, que el conocimiento y el prestigio de *El Murciano* y de su obra, no nos habría llegado de no ser por la obra de dos músicos académicos y acreditados: **José Inzenga** y **Mariano Vázquez**. Pero hemos

¹¹ Sobre la figura de **Antonio de Torres**, véase la obra de **José Luis Romanillos** citada en la bibliografía.

visto como en su vida intervino otro cualificado músico: **Mijail Glinka**. Recordemos que **Vázquez** había advertido que *el célebre compositor ruso Glinka pasó una larga temporada en Granada, y su principal ocupación era estar 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.*

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

El segundo o tercer día, él (Don Santiago, amigo de Glinka)¹² me presentó al mejor guitarrista de Granada que se llamaba Murciano. Este Murciano era una persona analfabeta que vendía vino en su propia taberna. Tocaba divinamente, con gracia y de un modo muy atinado. Unas variaciones sobre una canción nacional de allá: el Fandango, compuestas por él y anotadas por su hijo, mostraban todo su talento (Los papeles españoles de Glinka. 1847, pág. 35).

Y volvamos sobre la confusión terminológica: **Glinka** dice *fandango*, no *rondeña* ni *malagueña*. Está claro que aún no estaban definidos ni codificados los términos. **Glinka**, como músico que era, seguro que no habría confundido obras distintas. Seguro.

Pocas páginas después, continúan las *confesiones* de **Glinka**:

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

Pero no queda ahí. Con fecha 1/13 de diciembre de 1845 escribe **Glinka** a su hermano:

¹² El paréntesis es nuestro.

Tengo la intención (si Dios quiere, como siempre dicen los buenos españoles) de permanecer aquí hasta mediados de abril, para ver la primavera en todo su esplendor. Para mis estudios (que presentan muchas dificultades y no avanzan más que a paso de tortuga) he encontrado a un guitarrista (un hombre del pueblo) con un talento maravilloso que se llama el Murciano (pág. 122).

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

*

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

No cabe duda de que *El Murciano* poseyó en su actitud todos los puntos que tildan al espíritu más genuinamente flamenco, como acabamos de decir. Y si estrujamos el sentido de estos retratos, obtenemos el zumo de un virtuosismo guitarrístico y un singular sentido de la interpretación de los aires populares, que bajo su actitud, se fue elaborando un sentido del Arte Flamenco, o muy próximo a él, que hasta entonces no existía. *Que bajo su dirección se hizo construir una guitarra de 7 órdenes*, que hasta se permitía dirigir y tocarle la guitarra a una *zambra* de gitanos, que *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 el sorprendente encadenamiento de acordes*, y que hicieron que se fijasen en él y proclamaran su maestría, músicos del porte de **Glinka**, **Inzenga** y **Vázquez**. Un virtuosismo y un sentido de la interpretación, que bien pudieran apuntar la novísima y vanguardista -entonces- estética musical flamenca.

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

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

*

Otro de los asuntos a destacar de los párrafos anteriores, es la dificultad que acusaba **Glinka** para transcribir las interpretaciones de *El Murciano*. Dificultad que llevada al paroxismo, puede que haya creado uno de los mitos más extendidos en el mundo del Flamenco, negando la posibilidad de escribir esta música mediante el uso del solfeo o de la notación pentagramática, como se dice ahora: *er Flamenco no cabe en er papé*. Es un tópico muy extendido entre los aficionados al Flamenco.

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

Estudio con aplicación la música española. Aquí se baila y canta más que en otras ciudades españolas. La melodía y baile que predomina en Granada es el fandango. Comienzan las guitarras y después, casi cada uno de los presentes, por turno, canta su copla mientras una o dos parejas bailan con castañuelas. Esta música y baile son tan originales que hasta ahora no he podido captar la melodía porque cada uno canta a su manera. Para llegar a comprenderla me da clases, tres veces a la semana (por 10 francos al mes) el primer maestro de baile, con él trabajo

manos y piés. Podrá parecerle extraño, pero aquí música y baile son inseparables. Los estudios que realicé en mi juventud sobre la música popular rusa me llevaron a componer "Una vida por el Zar" y "Rusián". Espero que ahora mis estudios no sean en vano (pág. 126).

No es de extrañar en absoluto, que un músico de formación académica y familiarizado con los aires populares rusos -tan distintos a los españoles- encontrase dificultades para *captar la melodía* de nuestros temas folclóricos. Afirmar que *er Flamenco no cabe en er papé*, basándose en los argumentos de **Glinka**, es un tremendo error. Desde 1874, cuando **Eduardo Ocón** publicó sus *Cantos españoles* -las transcripciones más antiguas que conocemos, e incluso, la misma Malagueña de **El Murciano**, más o menos coetánea- hasta hoy, el Flamenco ha sido y es anotado en solfeo o notación pentagramática innumerables veces, siempre con las particularidades aproximativas -y por lo tanto, limitativas- que ofrece toda notación solfeística o pentagramática, de cualquier música popular¹³.

De la lectura de la abundante correspondencia dirigida por **Glinka** a su madre y a su hermano (*Vid.: Los papeles españoles de Glinka. 1847*), se deduce un gran interés del músico por prolongar su estancia en Granada. Interés que disimula con unos y otros achaques, para justificar las continuas peticiones de envío de dinero que hace a su familia. En realidad, **Mijail Glinka** había viajado a España con el propósito de estudiar nuestra música popular, pero conoce y traba relaciones sentimentales en Madrid, con una joven que le acompañaría a Granada. Bien acompañado y bien divertido en numerosísimas juergas que él mismo describe, pasaría una *luna de miel* en Granada, que ningunas ganas tenía de finalizar. Esta es la explicación de algunas actitudes oscuras e inexplicables desde cualquier otro punto de vista. Por otro lado, aparece una vez más la juerga flamenca como amenizadora y propiciadora de las relaciones sexuales.

*

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

¹³ En el libro *El arte de la escritura musical flamenca (reflexiones en torno a una estética)* de **Antonio** y de **David Hurtado Torres**, se aborda este tema. Véase la bibliografía.

1. *En ella, la guitarra es un instrumento de acompañamiento pero con cierto protagonismo en la introducción del canto.*

2. *Es el mejor ejemplo que conocemos de transcripción del empleo popular de la guitarra con anterioridad a finales del s. XIX.*

3. *Por las dos razones precedentes, constituye un ejemplo del punto de partida, el referente popular, desde el cual emerge la guitarra solística con repertorio flamenco y también la guitarra propiamente flamenca.*

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

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

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

Este experimento fue desarrollado por el cantaor **Juan Casillas** y el guitarrista **Ángel Luis Cañete**, como ejemplo ilustrativo de la conferencia *La guitarra en los primeros tiempos del cante*, que pertenece al ciclo *Corrientes actuales de la investigación flamenca* -dirigido por **Ángel**

Alvarez Caballero- pronunciamos en el Ateneo de Madrid, el 14 de febrero de 1989. La Malagueña de *El Murciano* así concebida, resultó una Malagueña tan *malagueña* como la de *El Canario*, *La Trini*, **Chacón** o **Baldomero Pacheco**, por ejemplo. A partir de entonces, **Juan Casillas** la llevaría en su repertorio interpretándola como una Malagueña más.

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

*

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

Don José Pérez da lecciones de dicho instrumento (guitarra)¹⁴, ya sea de música o de memoria, según convenga a las personas que gusten ocuparle: también enseña las malagueñas del Murciano de Granada¹⁵.

Pero aun hay más. Existe una Rondeña -puede ser esta misma Malagueña- de *El Murciano* que debió anotar **Mijail Glinka**, o bien el hijo de *El Murciano*. La noticia de su existencia la proporciona **Antonio Alvarez Cañibano**, en *Los papeles españoles de Glinka. 1847* (pág. 27). Y dice:

Tampoco incluimos una hoja del "Album", con la "Rondeña" de Francisco Rodríguez Murciano, que fue arrancada en 1856 por el propio Glinka y regalada a Balakirev con la propuesta de componer una pieza para piano, en la cubierta de ésta figura: "Fandango-étude, sur un thème donné par M. Glinka, dédié à Mr. Alex Ouliebischeff" -la obra no fue del agrado de Glinka y

¹⁴ El paréntesis es nuestro.

¹⁵ **ORTIZ NUEVO, J. L.**, *¿Se sabe algo? ...*, pág. 169.

en 1902 Balakirev la revisó y editó con el título: "Sérénade espagnole"- ambos documentos se conservan en el "departamento de Manuscritos" de la Biblioteca Nacional Rusa (F. 41 N° 154 y N° 153) y se han publicado en "M.I. Glinka. Herencia Literaria", Vol. II: "Cartas y Documentos", Leningrado, 1953.

Así pues, esta anotación de la Rondeña o Fandango de **El Murciano**, debió hacerse entre 1845/1846, cuando estuvo **Glinka** en Granada. Como acabamos de escribir, nos falta por saber si fue realizada por **Glinka** o por el hijo de **El Murciano: Francisco Rodríguez: Malipieri**.

*

Pues esto es todo cuanto sabemos sobre **Francisco Rodríguez Murciano El Murciano**, que no es poco. Repetimos que se trata del único guitarrista de esta *época de formación* del Arte Flamenco, sobre quien poseemos tal cúmulo de datos biográficos, y una de sus obras musicales, además. Quizás lo único que nos quede por poder asegurar, es si su Fandango, Malagueña o Rondeña puede considerarse como una forma netamente flamenca, o si era una forma folclórica andaluza, en decidida evolución hacia la estética musical que habría de crear el Arte Flamenco. Nos falta haberlo escuchado interpretarla.

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

Por el gracioso comentario que hace de él **Eduardo Molina Fajardo**, en su libro *Manuel de Falla y el "Cante Jondo"* (págs. 41-42), intuimos que debió ser un personaje simpático y entrañable, a quien no le faltaron dotes *donjuanescas*.

Estas son las líneas de **Eduardo Molina Fajardo**:

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

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

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

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

Eusebio Rioja.
Málaga, febrero de 2005.

BIBLIOGRAFÍA.

- **Álvarez Cañibano, A.,** (ed), *Los Papeles Españoles de Glinka*, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1996.
- **Avellano, Equipo El,** *Gran Historia del Flamenco en Granada*, dirigida por **Manuel López Rodríguez**, Ediciones Giralda, S. A., Sevilla, en prensa.
- **Bermudo, F. J.,** *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna (Sevilla), 1555, facsímil de Arte Tripharia, Madrid, 1982.
- **Donnier, P.,** *El duende tiene que ser matemático. (Reflexiones sobre el estudio analítico de las Bulerías)*, Andrés Raya Saro–Virgilio Márquez, Editor, Córdoba, 1987.
- **Gonsálves Lara, C. J.,** *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*, Asociación Española de Documentación Musical, Madrid, 1995.

- **Hurtado Torres, A. y D.**, *El arte de la escritura musical flamenca (Reflexiones en torno a una estética)*, X Bienal de Arte Flamenco, Sevilla, 1998.
- **Inzenga, J.**, *Colección de Aires Nacionales para Guitarra. N° 1. Rondeña, por F. Rodríguez Murciano*, J. Campo y Castro: Editor, Madrid, 1879 (aprox).
- **Molina Fajardo, E.**, *Manuel de Falla y el “cante jondo”*, Universidad de Granada. Cátedra “Manuel de Falla”, Granada, 1962.
- **Ocón, E.**, *Cantos Españoles*, Unión Musical Española, Madrid, 1971, 1ª ed.: Breitkopf & Härtel, Leipzig (Alemania), 1874.
- **Ortiz Nuevo, J. L.**, *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. Desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*, Ediciones El Carro de la Nieve, Sevilla, 1990.
- **Pedrell, F.**, *Cancionero musical popular español*, Boileau, Barcelona, 1858, 4 vols., 3ª ed., 1ª ed.: 1917-1922.
- **Prat, D.**, *Diccionario biográfico-bibliográfico-histórico-crítico de guitarras (instrumentos afines), guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas, amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos, terminología*, Casa Romero y Fernández, Buenos Aires (Argentina), 1934, facsímil de Editions Orphée, Inc., Columbus, Ohio (USA), 1986, introducción de Matanya Ophee.
- **Rioja, E.**, *El guitarrista Julián Arcas. Sus relaciones con Málaga*, en: revista *Jábega*, nº 84, Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 2000, págs. 73-87.
- **Rioja, E.**, *Julián Arcas Lacal (1832-1882), concertista internacional, compositor y maestro de guitarra*, en: *Revista Velezana*, nº 12, Ayto. de Vélez-Rubio (Almería), 1993 págs. 43-54.
- **Rioja, E.**, *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*. VI Bienal de Arte Flamenco. El Toque, Ayto. de Sevilla, 1990.
- **Rioja, E.**, *Julián Arcas*, en: *Historia del Flamenco*, 6 vols., vol. II, págs. 165-171, dirigida por José Luis Navarro García, Miguel Roperó Núñez y Cristina Cruces Roldán, Ediciones Tartessos, S.L., Sevilla, 1995-2002.
- **Rioja, E.**, *Julián Arcas*, Productora Andaluza de Programas, S.A., Sevilla, 1992.
- **Rioja, E.**, *Julián Arcas: un genio de la guitarra aún desconocido*, en: revista *Ocho Sonoro*, nº 3, Asociación Guitarrística *América Martínez*, Sevilla, 1998, págs. 16-27.
- **Rioja, E.**, *Los barberos españoles y la guitarra*, www.guitarra.artelinkado.com, revista informática de guitarra, septiembre de 2003.
- **Rioja, E. y Suárez-Pajares, J.**, *La guitarra flamenca de concierto. Desde los orígenes hasta Rafael Marín*, en: *Historia del Flamenco, op. cit.*, vol. II, págs. 173-195.
- **Romanillos, J. L.**, *Antonio de Torres. Guitarrero, su vida y obra*, CAJAMAR e Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2004.

- Suárez-Pajares, J. y Rioja, E., *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*, Instituto de Estudios Almerienses. Diputación de Almería, Almería, 2003.