

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE GRANADA  
NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

# DISCURSO

DEL

ILUSTRISIMO SEÑOR DON MANUEL CANO TAMAYO

EN EL ACTO DE SU RECEPCION ACADEMICA Y

# CONTESTACION

DEL

ILUSTRISIMO SEÑOR DON JUAN ALFONSO GARCIA

EN LA SESION PUBLICA EXTRAORDINARIA DEL 8 DE NOVIEMBRE

CELEBRADA EN EL PALACIO DE LA MADRAZA



GRANADA

1978

© DISCURSOS Editado e impreso por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada para la Obra Cultural de la Caja de Ahorros. Im.Un.Gr. 164-1978. Depósito legal Gr. 472. 1978. Printed in Spain.

Imprenta de la Universidad de Granada. Hospital Real. Cuesta del Hospicio s/n.

**"EL CANTO POPULAR GRANADINO"**

por

**Manuel Cano Tamayo**



EXCELENTISIMOS E ILUSTRISIMOS SEÑORES  
SEÑORES ACADEMICOS  
SEÑORAS Y SEÑORES

No quisiera, por un formulismo obligado, comenzar este discurso dando a todos ustedes y principalmente a los miembros de esta Academia, mis más expresivas gracias por haber sido designado en votación, y pasar a formar parte como miembro de esta Real Academia de Bellas Artes de "Nuestra Señora de las Angustias", sino más bien, hacer patente públicamente no sólo mi sorpresa y satisfacción por este nombramiento, que recae sobre mí en un momento en que tanto mi formación musical y concertística, después de muchos años de intenso peregrinaje por los más recónditos países del mundo, va tomando, quizás encontrando, un camino que puede determinar mi propia personalidad en la guitarra, dedicada a la difusión y el estudio de los temas que, latentes en mí desde mi infancia y arraigados en lo más profundo de mi corazón como granadino, van tomando forma en mi decir guitarrístico.

Por tanto mi agradecimiento a todos ustedes no es una simple cláusula, es sin género de dudas, un verdadero sentimiento por cuanto reconozco que no han premiado con este ingreso a mi persona, cuyo valor es pequeño, más bien quiero traspasar este valor reconocido hacia mi música y mi deseo de llevar a través de mi música popular y mis Temas Flamencos para Concierto, una guitarra andariega, ilusionada y sobre todo granadina, a través de muchos caminos para darla a conocer e imponerla en salas de concierto, donde sólo tuvo cabida por muchos años la música clásica. Llevar esta música popular, esta música del pueblo, que ha formado siempre el contexto más importante, incluso para la inspiración de los grandes músicos de nuestra historia.

No puedo dejar pasar en mi discurso el glosar la figura de mi antecesor en el número cinco de esta medalla, otro granadino a carta cabal, conocido en todos los ámbitos musicales y populares, querido y respetado por todos los que tuvimos la suerte de gozar en algo su reservada amistad, el pianista y músico FRANCISCO GARCIA CARRILLO, "Paquito" por todos conocido.

Quizás mi relación con él, por la disparidad de nuestros caminos musicales fuese mucho más humana que profesional. Francisco García Carrillo fue una institución en Granada, por algunos incomprendido y por otros, entre los que yo me cuento, admirado. Nuestra relación surgió hace muchos años, cuando los dos formábamos parte, como músicos, de una organización turística llamada "Tour Romántico" y cuya actividad se desarrollaba todas las noches de Junio a Septiembre en el recién estrenado al público **Carmen de los Mártires**. Yo actuaba como solista junto a una agrupación –de las muchas que han dado nombre y prestigio a Granada en la especialidad de pulso y púa– "Bandurria, Laúd y Guitarra", llamada "Trío Granada" y cuyos componentes eran: a la bandurria Adrián; al laúd Soriano "El Albino", y a la guitarra Paquillo el de la Luna. Cada noche ofrecíamos un concierto, ellos con temas de Albéniz, Barrios, etc. y yo con mis temas para guitarra popular y flamenca.

Terminada esta audición, venía otra organización turística para la cual tocaba otra agrupación igual formada por el "Trio Albéniz", a la bandurria D. José Recuerda; al laúd Molina Zúñiga y a la guitarra José Recuerda (hijo), y antes o después, según podía ser, Francisco García Carrillo al piano.

Recuerdo cómo el maestro Garcia Carrillo era presentado tanto en los folletos de propaganda como en las palabras que cada noche dirigía en distintos idiomas el guía acompañante, como el discípulo predilecto de D. Manuel de Falla y glosando estas excelencias se programaba cada noche una o dos obras del inolvidable maestro de la Antequeruela. Llegado el momento del concierto, el maestro Garcia Carrillo rectificaba la presentación diciendo que esa noche no tocaría a Falla, sino una exposición de las investigaciones que había hecho sobre la música de Cabezón o sobre cualquier villancico o música de la antigua villanesca.

Creaba un clima para mí musicalmente sublime, pero no muy acorde con el fin del concierto para unos turistas ya fatigados al filo de la media noche. Pero él gozaba y se recreaba interpretando este tipo de música.

Por el contrario, otra noche sin saber por qué se sentía eufórico, comenzaba con una brillantez técnica e interpretativa por un Impromptu de Chopin y luego tocaba, como él sabía hacerlo a D. Manuel de Falla. Creo que con la observación de éstos y otros detalles vividos por espacio de algunos años, supe calar en la personalidad y la gran sensibilidad musical de este músico granadino, reservado, algo desconfiado, pero grande de corazón, que sabía lo que su espíritu deseaba expresar en cada momento a través de su piano.

Pero bien es sabido de todos que con lo que más disfrutaba era tocando para sus amigos y fue eso lo que hizo durante la mayor parte de su vida, tocar en sus reuniones en su maravilloso carmen de la Plaza de San Nicolás, rodeado de sus queridos perros, más de circo que guardianes.

He querido por tanto y desde esta tribuna rendir un homenaje justo y sincero hacia esa figura popular y legendaria en Granada, gran músico, gran pianista, quizás mucho más de lo que algunos hubieran pensado de él.

**LA MUSICA POPULAR.** — Como antes me expresé y al contarme hoy como miembro de esta Real Academia quiero trasladar mis honores hacia esta música popular la que hoy va a tener cabida en este docto estamento, en esta Academia y yo quiero llevarla de mi mano, como pudiera conducir a uno de mis hijos, con la emoción de la mano que le conduce y la timidez y la ansiedad de lo nuevo, lo inesperado ante unos ojos que se abren ávidos y soñadores frente a cualquier momento desconocido. Pero, para poder centrar el tema de la música popular en Granada, tenemos que comenzar por situar las grandes vertientes de la música popular en Andalucía; esta Andalucía, novia eterna de razas y civilizaciones, sobre la cual se asientan sus moradores que van depositando el semen de su cultura, de su tradición y de su música para formar esa gran masa o amalgama de costumbrismos únicos y característicos de nuestro suelo andaluz. Pero haciendo, por la justeza del tiempo para una conferencia, un lapsus de siglos que silenciando esa cultura de otros moradores, de otros pueblos, nos

sitúe en la dominación más influyente para nuestro fin como es la dominación árabe.

Los árabes, tras una invasión impulsada vigorosamente por ambiciosos y poderosísimos sultanes de Bagdad, ocuparon casi la totalidad de nuestra península hacia el año 711. Pero de estos primeros empujes de ocupación el poderío se fue quebrantando paulatinamente, pasó a otras coronas, fraccionó el territorio en reinos de Taifas, tanto más débiles cuanto más numerosos y finalizó en el año 1.492 con la pérdida del Reino Granadino. Podríamos centrar las tres etapas de esta dominación según los siguientes datos cronológicos:

Entre los años 711 al 756, como un Emirato sometido a la gran metrópoli Asiática. — Del 756 al 1.031, el Emirato Independiente y Califato de Córdoba, una vez rotos estos vínculos de sumisión que a los invasores les unía con Bagdad. — Entre los años 1.031 a 1.492, reinos ya pequeños en Toledo, Córdoba, Sevilla Jaén, Murcia, Almería, Granada y otros lugares, pero con una disminución de ese árabe floreciente, entre otras causas por la penetración sucesiva de Almorávides, Almohades y Benimerines, superponiéndose por tanto a la raza puramente árabe otras de origen africano.

Pero en estos siglos de dominación, la civilización árabe deja una huella y tiene una gran amplitud no sólo en las artes plásticas o ciencias sino igualmente en la representación de lo espiritual; basta para ello recordar y ofrecer la Mezquita cordobesa; la Alhambra de Granada; el Alcázar sevillano y tantas otras manifestaciones de este arte monumental insertas en Andalucía. Pero junto a estas artes la música, así como la agricultura y la industria, deja una indeleble huella, en la gran preponderancia de estas civilizaciones.

Al hablar concretamente de la música que se cultiva en la Córdoba del Califato, compartiendo su esplendor e importancia con Damasco, El Cairo o Bassora. Pero hemos de pensar que bien poco pudo ser favorable la música en exposición y cultivadores, en aquellos primeros árabes que ocupan la península ibérica, guerreros procedentes de tribus orientales, los que según muchos historiadores al tratar de estos primeros invasores y fundadores de los cuatro ritos "ortodoxo-mahometanos", reprobaron por unanimidad la música y el canto por considerarlos ocupación afeminada y a la vez impropia de hombres



viriles e indigna a recrear por varones serios y quienes desempeñaran cargos religiosos.

Pero la Meca y "Medina" crean sus escuelas de canto que se propagaron por doquier. Ante lo anteriormente dicho, poco éxito y poca difusión pudo tener la música en el principio de la dominación árabe en la Península Ibérica, pero el tiempo hizo que lo que se trocara en austeridad se volviera en tolerancia, el odio en afecto y el desdén señuso en entusiasmo creciente.

Podemos pensar que en Occidente pasó lo que venía pasando en Oriente.

Fue quizás una imitación de esta tolerancia y estas costumbres, las que impusiera ABDERRAMAN I, ejemplo que le ofrecía Damasco y le impulsó a llevar a su mansión cordobesa a una esclava procedente de tierras orientales llamada "ACHIA", la que cantaba árabe y pulsaba el laúd a la perfección.

Desde ese momento en el Califato encuentra un lugar preeminente la música, lo que hace que igualmente ABDERRAMAN II, contara desde esta escuela con muchas cantoras, sobresaliendo entre ellas tres, las llamadas FADAL, ALAM y CALAM, las cuales son las primeras que por haber hecho su formación musical en la MEDINA, se les conocía con el sobrenombre de las "Medinenses". Sin embargo podemos señalar, como paradoja, que ninguna de estas cantoras había nacido en Córdoba, procedían de Bagdad las dos primeras y la tercera de las Vascongadas, pero llevada e instruida en Oriente, salió tan aventajada que brillaba por igual en letra y música.

Sin lugar a dudas, el más importante personaje en el terreno didáctico lo fue ZIRIAB o el PAJARO NEGRO. Personaje auténticamente árabe llamado de nombre ALI-BEN-NAFI y al que se debe la introducción de la música árabe en el territorio hispánico. Sin embargo "Ziriab" cuando está asentado en Córdoba, se ve influenciado y hace brillar junto a su música de Oriente, la música andaluza que va encontrando y acoplando a su sabiduría como músico. El sobrenombre de "Pájaro Negro" lo tomó en razón de su tez negra, la fluida claridad de su habla y la suavísima dulzura de su carácter.

Cuenta su biografía que "Ziriab", discípulo del eminente músico ISHAC

EL MOSULI de Bagdad, una vez en presencia del califa HARUM HARRAXID, éste le pidió que cantase alguna cosa, a lo cual pidió permiso Ziriab para tañer su laúd y no ningún otro, pues sólo de esa condición podría lucir su estilo personal. Su laúd, se dice, que aunque de igual tamaño que los usuales, reunía una serie de circunstancias excepcionalísimas. Por lo pronto pesaba una tercera parte menos que los corrientes. Tenía cuerdas de seda que no habían sido hiladas en caliente para que tuviesen más tensión y dureza. Las cuerdas de tripa –tercera y bordón– estaban fabricadas por excepción, con intestinos de cachorrillo de león, para obtener una mayor sonoridad, y fijeza, razón que no proporcionan las cuerdas hechas con tripas de otros animales, y a la vez soportar aún mejor la pulsación del "plectro", que era de pluma de águila.

Ocurrió que el maestro celoso de que el discípulo pudiera hacerle sombra, propuso que abandonara el país, ofreciéndole una importante suma de dinero, o por el contrario mandarle matar si seguía residiendo en él. Para salvar Ziriab la vida abandona Arabia, viniendo a Córdoba, capital del Califato.

Protegido al punto por Abderraman II, su cultura, su interés por la música andaluza, su conversación, su donaire, incluso su manera de vestir, hizo de Ziriab en Córdoba una figura legendaria a la que todos admiraban e imitaban dejando dentro de la escuela por él formada una vasta cultura de música, dentro de la floreciente época del Califato. Este hecho que ocurre en el siglo VIII, hace entre otras cosas que se forme una escuela de cantores y músicos andaluces para competir con los de Oriente.

Con estos hechos hemos encontrado los motivos más florecientes de cultivo y esplendor de la música árabe llegada y desarrollada en este Califato.

**LOS MUSICOS ARABES GRANADINOS.** – El historiador Simonet nos hace una descripción de las características de la música que se desarrolla en Granada, influenciada por la cultura que emana y nos llega de Córdoba, al mismo tiempo que podemos reseñar alguno de los nombres encontrados de músicos árabes granadinos.

1º – ABU - BERC - MOHAMMED - BEN - ASSAIG - IBN - BACHA, más sencillo "AVEN PACE", natural de Granada. Escribió un tratado según

se practicaba la música entre los árabes españoles que alcanzó una gran estima, pudiéndose comparar este tratado en Occidente a lo que en Oriente fuera el tratado más conocido, el célebre de "ALFARABI". Murió en 1.138.

2º — MARIEN-BENT-IBRAHIM-ATTHOFAIL, ilustre literata nacida en Granada, que se distinguió por sus conocimientos en música y poesía. Murió en el año 1.150.

3º — ABU ABDALLAH, nacido en Guadix. Retórico, poeta y músico muy célebre, llamado el poeta de Andalucía. Escribió un tratado de música aplicada a la métrica. Murió en 1.155.

4º — MOHAMMED - BEN - AHMED - BEN - HARB, llamado popularmente "ABARRACHILI o EL ALPUJARRERÑO". Escribió un compendio de música popular. También nació en Granada y murió en 1.340.

Todas la consideraciones que para una descripción de la música y los músicos árabes en España, en Andalucía y concretamente en Granada hemos venido exponiendo, nos llevan siempre a un punto intrincado en este estudio de la música popular, la casi total ausencia de datos, de referencias o documentos escritos que puedan ofrecer al investigador o historiador de esta música un estudioso examen con rectitud y sin apasionamiento, para saber si estos cantos "andaluces" son anteriores a la entrada de los árabes en España.

Para el historiador y musicólogo, autor de la Enciclopedia Musical, D. Francisco Soriano Fuertes, los árabes, como todos los pueblos que lograron más o menos pacíficamente asentarse en España o en Andalucía, aprendieron aquí.

Quizás esta afirmación, llevada de un excesivo sentido patriótico expuesto en esta obra, haya conseguido la censura de otros folkloristas como Felipe Pedrell u otros, que critican su avezada osadía al propagar juicios y criterios, a veces personales y sin la debida documentación y seria conciencia.

Pero a pesar de estas lógicas críticas, las exageraciones del historiador hállanse de acuerdo con opiniones que desde Renan, Doizy, Amador de los Ríos, José Eguilaz y otros entre Arabistas y

Orientalistas, que niegan que árabes o moros trajeran a España y sobre todo a Andalucía, esa cultura brillantísima que en otras épocas se reconoció como indiscutible, y que de los distintos hechos, épocas y consideraciones podríamos orientar en distintas facetas el estudio de esta cuestión:

**PRIMERO.** — De los primitivos cantantes andaluces de la Plebe Romana, según nos dice el Marqués de Valmar, en su estudio de las Cántigas de Alfonso X el Sabio, quedan muy pocos vestigios; después el gran historiador y folklorista D. Ramón Menéndez Pidal, al hablarnos de la Canción Popular Andaluza, nos dice al referirse a la teoría, que atribuye un origen arábico-andaluz a cierta parte de la lírica romana. Si este concepto en razón de épocas puede llamarnos a confusión o desacuerdo, buscando en esa teoría, como una preparación intuitiva a nuestro ánimo, podíamos pensar que esa poesía arábico-andaluza, cantada, coreada y también bailada y a la que se le atribuye tal poder expansivo, no viene a ser sino una manifestación más de tantas como nos ofrece la aptitud musical, poética y coreográfica de Andalucía.

Por ejemplo: las **bailaoras** andaluzas que con sus danzas, su repiquetear de castañuelas... que lanzan a la popularidad desde coplas sevillanas, malagueñas, rondeñas, peteneras, alegrías y tantas otras, no son, y así nos parece, una descendencia étnico-musical de aquellas muchachas gaditanas, "Puellae Gaditanae", que según las describiera "Juvenal" en su danza, "vibrando sus lascivas espaldas y repicando sus crótalos de bronce" difundían muy lejos — en la Roma de Tito y Trajano — las graciosas coplas gaditanas, "Cántica Gaditana" que los jóvenes romanos a la modà no se cansaban de repetir.

Esto, que sería asociar fantásticamente un ayer con un hoy, con más de veinte siglos de diferencia, no nos deja de suponer una verdad cuyos eslabones intermedios van apareciendo, pues si consideramos la Canción Andaluza iniciada con la escuela de las Cantoras Cordobesas o Medinas, nos encontramos cómo estas cantoras andaluzas gozaban de una gran estima no sólo fuera de España, sino igualmente en Cortes Españolas, como en la Castellana del Conde Sancho García y aún en la Europa inmediatamente anterior al despertar de la poesía trovadoresca, pudiéndonos llevar a pensar que de la expansión de la canción andaluza en este siglo XII (que

acabamos de comentar), nos sentimos y sentiremos tentados de sospechar que la "Seguidilla" y la "Cuarteta", formas tan simples empleadas en cantos y danzas andaluzas, fueran las formas usuales mantenidas o arrastradas tradicionalmente desde tiempos de orígenes romanos. Pondré un ejemplo:

"Ay, río de Sevilla, cuán bien pareces  
con tus galeras blancas y ramos verdes".

Coplas cantadas entre otras y recogidas por Lope de Vega, al comentar las fiestas del Corpus Cristi de Sevilla, con su río Guadalquivir lleno de barcas engalanadas y velas al viento.

Esta misma forma métrica en auge hoy, después de siglos, sin cambio apenas de ritmo ni música. Veamos Sevillanas del siglo XVIII, del romancero Musical de Federico García Lorca:

"Llevan las Sevillanas en la mantilla  
Un letrero que dice ...Viva Sevilla".

Si esto lo basamos en una forma popular y deductiva, D. Ramón Menéndez Pidal asocia esta forma de seguidilla o cuarteta, en el estudio que nos dejó de la forma rítmica y métrica llamada "ZEJEL", como la llamaron los autores o cantores andaluces, en tiempos de árabes lo utilizaron antes que los cristianos, sobresaliendo en su cultivo el poeta cordobés "ABEN GUZMAN", que escribió a finales del siglo XI y comienzos del XII.

Según el propio Menéndez Pidal, en el "Zéjel" intervienen en su métrica y en su ritmo un comienzo de "estribillo" característico a toda canción andaluza — una mudanza primera con una vuelta, y una mudanza segunda con otra vuelta — .

Según nos informan escritores árabes como "ABEN BASSAN" (1.109) o ABEN JALDUN, esta forma tan importante para el desarrollo de la música popular andaluza y de tan gran expansión en los medios musicales, fue su inventor un poeta andaluz, llamado MUCADDAM-BEN-MAUFA el "CAPRI", más conocido por el "Ciego de Cabra", el cual vivió en los tiempos del Emir Abdallah y de Abderraman III, a finales del siglo IX y primer cuarto del siglo X. Nos confirma esta teoría lo que los historiadores nos expresan al exponer las voces árabes

características de esta forma de cantar que tenía un "markaz", voz árabe que significa "apoyo o estribo" (al igual que la posterior española "estribillo"). Junto a esta voz intervienen asimismo en la composición las de "agsam" (mudanza) y la de "simt" (vuelta).

Podríamos resumir cómo en este nuevo arranque de la música popular "andaluza-árabe" o "árabe-andaluza" vienen a significarse las formas musicales que después caracterizarán las demás formas cantables y bailables, no sólo andaluzas, sino de otras muchas regiones españolas, tales como "Fandangos, Xácaras o Jácaras, Zarabandas, etc.", donde las mudanzas y pasos de vuelta son las características primordiales de las mismas. Hemos de considerar, pues, a la expresión de esta música árabe-andaluza, como el punto de partida del desarrollo de la música tonadillera y festiva.

Seguimos encontrando datos y formas que nos podrían llevar a establecer ciertas clasificaciones que podrían ser:

#### 1 –**CANTOS ORIGINARIOS.**–(Hasta el siglo VIII).

Los que pueden observarse y orientarse hacia una influencia "latina", bien determinada por el carácter de cantos sagrados, que pueden haber conservado, mejor que ningún otro, las tendencias primitivas. Obsérvese que estas formas en el Canto Popular de Andalucía se han transmitido a través de las monótonas baladas con que las madres duermen a los niños (Nanas), y especialmente en la música religiosa. Amador de los Ríos lo clasifica como de aire tradicional y andaluz y lo explica de esta manera:

"La voz insistía siempre en los finales de cada frase musical, que se termina principalmente en las rimas o asonancias y prolongándose a placer de los cantores, que daba a este primitivo aire, canturía o tonada, un movimiento uniforme y monótono. Conservado en las Montañas de Asturias como (voy-veri-bú) en las llanuras de Castilla o en las Campiñas de Andalucía. De este canto podemos también sacar en épocas posteriores la gran diferencia que resulta entre este cantar y las coplas de "fandango", uno de los cantos andaluces más antiguos y quizás de los más ligados a la métrica del "Zéjel".

## 2º — CANTOS DE INFLUENCIA ORIENTAL Y JUDIA.

Esta influencia, que por lo anteriormente estudiado no puede ser negada, se produjo en época del Califato de Córdoba, pero cuando se fundamentó — según diversas opiniones — dejando los rasgos que hoy se advierten, fue en los tiempos de esplendor de la monarquía nazarita. El carácter es genuinamente oriental, traído a España por sabios poetas y músicos procedentes de Oriente — India, Siria, Persia, Irak, Egipto, etc. — y en menor cantidad de países del Norte de Africa, pero hemos de pensar que estas influencias, en muchos casos, lo que hicieron fue sólo “refrescar” los primitivos orígenes de nuestra música popular, especialmente asentada en lo más importante de esta cultura de Andalucía, y por ello queda tal vez explicada la diferencia que entre los cantos andaluces y los del resto de las regiones españolas se nota.

En el prólogo del Cancionero Popular de “Lafuente Alcántara”, copia unos cantares marroquies recogidos en Tánger por el ilustre granadino D. José Fernández Jiménez y que copia entre otros en el citado prólogo:

“De amores estoy herido,  
Tengo traspasada el alma,  
Que en las batallas de amores  
Hay ojos que son espadas.

Eres reina de hermosura  
Y yo soy tu humilde siervo:  
Sé compasiva conmigo  
como Dios es con los buenos.”

Pues bien; compárese el carácter de los anteriores con el de los siguientes improvisados en la corte cordobesa de Almanzor por el poeta Caid al presentarle una rosa abierta:

“El capullo de la flor  
Da a su fragancia resguardo,  
Parece rostro de hermosa  
Que se reboza en su manto.”

O bien el de este otro cantar de la famosa corte sevillana de Mutamid ban Abbad (o Abbadita):

“Sevilla es doncella noble  
que tiene por novio a “Abbad”,  
El Ajaraf por corona  
Y su río por collar.”

Dígasenos ahora si hay diferencia entre esos versos de los primeros siglos de la dominación islámica en España, esos cantos vulgares marroquies y los cantares que desde muchos siglos y hasta el momento improvisa nuestro pueblo y corrige después la poesía erudita, ¿cómo dudar de la influencia y no admitir lo propio respecto a la música? Es innegable que al mismo tiempo se ha venido desarrollando la poesía, la música y los bailes del pueblo.

Son estos casos ejemplos evidentes de letras cantadas y bailadas por “Soleares”, por “Alegrías” por “Romances”, y tantos otros cantos llegados y desempolvados en la actualidad.

### **3º – CANTOS DE INFLUENCIA GERMANICA PROVENZAL O ITALIANA.**

Estos cantos podemos considerarlos transmitidos por Castilla a Andalucía, quizás en parte por aquel intercambio juglaresco que tanto se caracterizó durante la reconquista.

La literatura caballeresca trajo a España el germanismo, que inspiró aquélla y que aquí trascendió a la literatura castellana que se formaba entonces y a la hispano-arábiga, gracias todo a los trovadores provenzales.

Tanto los Romances Caballerescos, ciertas baladas y otros cantos proceden de esta influencia. La música popular puede igualmente representarlos, a través del romance o copla romanceada, desde los “romances de ciego” a los “épico-líricos amorosos”, cantados por el pueblo, incluso y para incluirlos en esta clasificación pensaríamos en las “jácaras” (incluidas en el vocablo árabe “Xácara o Xucar”) que quiere decir mentira, patraña, quizás los cantos que en Andalucía, sin emplear esta forma tajante de su definición, podemos catalogar como los cantos de chanza o broma.



#### 4º – CANTOS GRANADINOS MULISMICOS.

D. Francisco de Paula Valladar, editor de la Revista "Alhambra", algo musicólogo e historiador, titulado Cronista de la Provincia etc., en su libretto "Apuntes para la Historia de la Música en Granada", nos define estos cantos cuya existencia es innegable, aunque no pueda determinarse precisamente su carácter y forma; nos dice que recogió del Archivo de la Alhambra el memorial del famoso morisco granadino "Francisco Núñez Muley", dirigido a Felipe II y en el que se lee el párrafo siguiente:

"Sin que pudiese serle de cargo a los otros Naturales el Capitulo que hablaba sobre las bodas, Placeres, Zambras e Instrumentos y Música de ellas, que se dirigió al Sr. Arzobispo, y por quanto esto no había sido pregonado ni vedado más que la Zambra e instrumentos de ella hasta el tiempo del Sr. Arzobispo D. Pedro del Alba (1.526-1.528); lo que vedaron los señores Inquisidores no era contra la Fe Católica, y que si algunos Alfaquies o Alcaldes eran convidados a algunas bodas cesaban de tañer hasta que salían de ellas. (Según la ley XVII... que en los días de bodas, ni desposorios, ni en otros algunos no hagan zambras ni leilas con instrumentos moriscos...).

Los moriscos después de celebradas sus bodas, en la iglesia católica con trajes cristianos, se desnudaban, y celebraban sus bodas a la morisca con trajes, instrumentos, etc.

Y que el rey moro queriendo salir a algún viaje llegando a la puente del río Darro, teniendo que pasar por el Albayzín, callaban los instrumentos hasta que el Rey pasase de la puerta de Elvira, por quanto tenían por cortesía no tañer los instrumentos donde estaba no siendo éstos de Moros, sinó costumbres de Reinos y Provincias. Testificando lo expresado, que los instrumentos de este reino no eran como los de Fez, ni otros pueblos de la Berbería o Turquía, pues de unos y otros eran diferentes, lo que siendo rito de su "Zeta" debían ser todos unos, lo cual comprobaba que en el tiempo del primer Arzobispo D. Hernando de Talavera... en cuyo había alfaquies y Mustis asalariados para que le informasen de su "Zeta", se permitió la dicha "Zambra" acompañando con sus instrumentos al Santísimo Sacramento en la Procesión del Corpus Christi... y que habiendo pasado el arzobispo a la visita de la Villa de Ujixar, parando en la casa que llamaban Albarba, la dicha Zambra le aguardaba en la puerta de su

posada y luego que salía le tañían los instrumentos yendo delante de su ilustrísima hasta llegar a la iglesia, donde decía misa, estando los otros instrumentos y Zambra en el Coro con los Clérigos, en los tiempos que había que tañir los órganos, como no los había, tocaban los instrumentos,, diciendo en la misa algunas palabras en arábigo, especialmente cuando decía "Dominus Vobiscum" decía "Ibaraficum", lo que había visto en el año de 1.502".

Para nosotros se crea una nueva interrogante al preguntarnos cuál sería la música, cánticos y danzas de esta Zambra (?).

Coincidiendo con la definición de la palabra "zambra" tanto del P. Alcalá como de la obra de D. Leopoldo de Egulaz y Yanguas, en su "Glosario Etimológico de las palabras españolas de Origen Oriental" (ed. Imprenta La Lealtad-Granada, 1.886); "Zambra"... reunión de instrumentos solos o acompañados a canto o baile.-Música Acompañada de canto.-Cántico con instrumentos músicos.-Orquesta compuesta de música vocal e instrumental."

Esta palabra, base de un gran significado instrumental y musical de la primitiva música granadina, ha sufrido muchas deformaciones tanto por la acepción de la misma en otras regiones andaluzas como por sus diferentes interpretaciones y ritmos. Nuestro compañero Eduardo Molina Fajardo en su libro "El Flamenco en Granada", reseña que la adaptación por los gitanos de Granada de esta palabra "zambra", en sus danzas rituales gitanas hemos de encontrarla hacia la mitad del siglo XIX (1.860-70), cuando comienza a comercializarse la Danza en el Sacromonte". Veamos que según versiones directas de estos gitanos, ellos denominaban más con el apelativo de "Danza" a la reunión de trabajo o conjunto de bailes que daban en sus cuevas, dejando el de Zambra como determinante de un conjunto concreto de baile.

Yo he escuchado muchas veces a aquellas viejas gitanas que a la hora de ir a su trabajo de bailar en las distintas cuevas, unas veces decían... «vamos a la "Danza"» y otras «vamos a la "Zambra"», ésta segunda en muy contadas ocasiones y sí cuando se referían a un hecho concreto en el baile. Zambra en la mentalidad de nuestros gitanos granadinos fue siempre un baile de origen "oriental", bailado bajo una gran ritualidad gitana como lo demuestra su formaailable con movimientos de cuerpo, lascivos o contorsiones de cabeza a cabello suelto. Como podemos observar que bajo este nombre fue muy poco

difundido y aún menos bailado por "bailaoras" profesionales de renombre y tronío flamenco en Andalucía (La Mejorana-La Malena-La Coquinería etc.), es decir aquellas gitanas que de Jerez, Los Puertos, Sevilla, etc., pasaron a la historia del arte flamenco.

— INTERPRETACION DE ZAMBRA A LA GUITARRA.

(Comentario a su ritmo).

Vemos confirmado este ritmo para el resto de Andalucía como bailado bajo el nombre de "TANGO".

El gran escritor y, gitanólogo francés J.P. CLEBERT, en su libro LOS GITANOS, afirma que éstos llegan a España también por Africa.

Sea como sea, sobre este concepto existen serias discrepancias, en estos momentos discutidas, sobre la entrada de estos primeros gitanos por Cataluña. Pero Clebert vuelve a insistir en la posibilidad de que los gitanos entrasen primero por el Sur. Es decir que las "gitanerías", colonias gitanas del sur de la península, parecen haber arraigado antes que las del norte. Los montes de Sierra Nevada han debido albergar las primeras tribus, después de las de Sevilla, Cádiz y por tanto Granada.

Pero observamos cuáles fueron las primitivas funciones de estas tribus, aparte de sus habituales trabajos como expertos forjadores del hierro. Al igual que las antiguas "chirimias" son ahora los gitanos los que abrirán la marcha de las grandes procesiones y otras festividades, e igualmente se les invitaba a guiar con sus violines a las tropas que van al combate.

En el libro "Voyage dans les cinq parties du Monde" (1.896) el escritor y viajero Joanne nos relata lo siguiente:

"Escuchad los cantos nacionales de los pueblos Caucásicos sometidos actualmente a los Rusos, como armenios, georgianos, bachkires, etc., nada puede parecerse más a los cantos árabes conservados en Andalucía y toda la música rusa que de ellos proviene.

Recuerdo cómo en uno de mis viajes a Rusia, concretamente en Moscú, yo he vivido, tal y como anteriormente lo describe Joanne, la

proliferación y asentamiento gitano a las orillas del río Mobba, que igualmente lo asociaba este escritor, por su asentamiento en el barrio sevillano de Triana –claro que solamente en nombre a los muchos gitanos que allí viven–. Yo conviví con estos gitanos, fue mi introductor y gran amigo que tengo en Moscú que habla correctamente el español, vi sus guitarras, –primitivas guitarras barrocas de siete cuerdas– sus panderos, sus crócalos, junto a instrumentos zingaros como el violín, el acordeón, instrumento muy ruso, y alguno indú como la pandora. Toda esta amalgama de instrumentos al servicio de una misma raza, me hacían evocar los ritmos por mí conocidos y que antes expuse en mi Zambra o Tango Gitano, en una misma unidad métrica y rítmica.

Esto que puede coincidir con lo expuesto por este viajero, en mi mentalidad andaluza había muchos puntos de coincidencia que los que él expusiera hablando de Tiranas y Polos andaluces o Seguidillas de la Mancha; había una misma fuerza expresiva y de jaleo atrás, siendo sólo una anécdota que reseño como un ejemplo de este armazón constituido por el folklore gitano. Finalmente podríamos pensar que, con Hungría, España, en el otro extremo de Europa, es el segundo polo de atracción de los gitanos músicos. Ahora bien, podemos llegar a una conclusión que los adentra en el medio de nuestra música al atestiguar que la Guitarra es el instrumento inseparable del músico "gitano-andaluz" como el violín lo es del zingaro. Pero ante todo, y como nos dice Walter Starkie, es el instrumento ideal de los nómadas.

Otro viajero extranjero, CHARLES DAVILLIER, descubridor en su libro "Voyage en Espagne" (1.864), de estas primeras manifestaciones gitanas, nos presenta estas bailarinas espléndidas y desenvueltas, bajo sus miserables andrajos, que hacían restallar sus castañuelas, impacientes en espera de que llegasen las guitarras y panderetitas que habían ido a buscar a las cercanas cuevas. Pronto empezaron a sonar bajo los dedos de los cantantes que con voces, broncas, o de falsete o nasales, entonaban las más raras melodías, que a veces las cuales y acompañadas por el gran pandero tañido por una gitana vieja, mitad bruja, bailaba una gentil gitana llamada "La Perla", encantadora con sus pies desnudos, que se deslizaban sobre los guijarros como sobre una tupida alfombra, en los movimientos que le pedía "El Zorongo". Las guitarras, las voces de "Juy, Alsa, Ole", los palmeados, pitos y demás percusiones producidas por las manos, esto que he llamado

"jaleo atrás", producía el énfasis de la danza que invitaba a otras gitanillas más pequeñas, que imitando el donaire de "La Perla" bailan adoptando mil distintas posturas hasta llegar a las más audaces, –manos en la cintura, cabeza erguida, corvas en tensión, otras veces puño en la cadera a la que imprimían un movimiento de vaivén horizontal que se llama "zarandeo", porque se parece al de una zaranda que se agite.

Esta es una referencia sobre nuestras primitivas "danzas en el Sacromonte" cuyos gitanos plasmados en viejas postales y otros documentos nos confirman que muy al contrario con el carácter individual protagonista del resto de la comunidad gitana andaluza, la nuestra del Sacromonte está perfectamente arraigada a este baile comunitario en cuyo acompañamiento ha prevalecido la agrupación de instrumentos, unos llevados de la tradición árabe-andaluza "crótalos, panderos, sonajas etc.", y como réplica al instrumento zingaro por excelencia, el violín, aquí en Granada se introduce en la danza "la bandurria" que al igual que el violín o la mandolina de cuyo origen proviene, es un instrumento de penetrante sonido para interpretar melodías.

Un artífice granadino, Benito Ferrer, constructor de estos instrumentos fue quien lo dotó de cuerdas metálicas (de acero) para aún resaltar más su sonido sobre el resto de los instrumentos acompañantes para dar lugar a nuestras más tradicionales danzas en el Sacromonte, "la Chachucha, La Mosca, Las Alboreas o cantos de bodas originariamente gitanos, o los árabes de Zambras, Zarabandas, Zarabandillas y otras afines al folklore español como la Jota o Jota gitana, La Canasta o las Mudanzas".

## **LA MUSICA POPULAR EN GRANADA.**

Creo más que justificado el resumen que he venido haciendo sobre influencias andaluzas, árabes y gitanas para poder llegar, aunque como en todos los casos, de forma muy somera y extractada a este último concepto de la música popular en Granada. Lo hago, como quizás pueda hacerse este trabajo, sólo por una forma deductiva más o menos arraigada a mis sentimientos y a mi granadinismo, siendo un simple evocador de las vivencias que han ido surgiendo de mi amor a Granada, de mi amor por su música, del contacto con músicos y

poetas que dejaran ante mí esa estela evocadora de la cual he pretendido, no sólo aprovecharme, sino en muchos casos darle forma, prestarle mi apoyo para actualizarla con mis arreglos para guitarra, con los cuales, eludiendo vanidades y protagonismo, sólo he intentado pasear a lo largo del mundo una música que a través de mi guitarra pudiera evocar esta tierra única, quizás distinta al resto de Andalucía por su aislacionismo, por su forma callada y encerrada en sí misma. Granada nunca formó un nudo de comunicación (entendámonos, esta palabra como de conexión o paso entre otras regiones), a Granada hay que venir, no la encontramos nunca de paso y así encontramos algo que ha sido menos mistificado, que ha conservado una pureza de la que todos debemos habernos sentido orgullosos por tradición y quizás por esa propia forma de ser de los granadinos.

Yo haría de esta Granada musical varias clasificaciones:

#### **1º — LA GRANADA VIVA.**

La Granada retratada y encontrada a través de un poeta, Federico García Lorca, cantor de un estamento propiamente localista, con sus metáforas, sus colores, sus formas poéticas primitivas que reflejan y cantan el paisaje, el entorno de Granada, rasgos éstos que ante la universalidad de poeta, hacen que el mundo se compenetre, se haga participe, viva su paisaje, su color, su pureza tanto árabe como gitana, para después, pero siempre granadino, llevarnos junto a su obra teatral, como a su obra musical en sus Cantares Populares, a la recopilación de las melodías que siempre vivieron en el decir y en el corazón del pueblo; sus nanas, sus cantos de Navidad o esas ingenuas cancioncillas de niños que juegan al corro en lo ancho de las plazuelas albaycineras y granadinas.

#### **—INTERPRETACION A LA GUITARRA.**

Bodas de sangre — (Comentario)

La Tarara — Los pelegritinos — Zorongo ... (Comentarios)

## 2º –LA GRANADA TRADICIONAL.

La que podemos encontrar a través de manifestaciones que, de tiempo en tiempo, nos aportan claros principios tradicionales, personales y únicos de nuestra ciudad. Recordemos aquellos "aguadores" con su garrafa de cinc terciada a la espalda, su cacharro de anises, piadosos anises, que refrescaran y a la vez quitaran algún extraño saborcillo al agua –que a voces pregonaban del "avellano" y cuán corta era la fuente para abastecer tanta agua como se consumía en Granada. La que nos refleja sus pregones, únicos pregones granadinos unidos a un medio ambiente tal que sólo a Granada le podía ser asociado. Otra tinaja a quien le limpio...– ausencia de agua potable, sólo el agua estancada en tinajas árabes bajo el piso de las casas granadinas. "Avellanas frescas, las Avellanas", cuando la llegada de este fruto ya nos presagiaba la inminente llegada del otoño. Aquellos pregones de "flores, vendo flores" anuncio de una hermosa primavera, ramilletes de flores con las primeras violetas, los primeros alhelies, quizás robados en cualquier carmen albaycinero y que cantado -hermosa forma de vender una mercancía- eran ofrecidos en las calles céntricas por jóvenes muchachas gitanas o castellanas, igual da, "granainas", y a cuya música nació este Pregón de las Flores del granadino Angel Barrios.

– A LA GUITARRA – Pregón de las Flores. Angel Barrios.

En este aspecto de la Granada tradicional podríamos encontrar multitud de hechos que poder relacionar con la música popular, nuestra música del pueblo; permitanme otra, quizás de las más significativas.

Habla la leyenda, que remontándose a tradiciones romanas, encontramos la costumbre de engalanamiento y bendición de los animales en determinado día para invocar esta bendición y protección de los dioses, luego de los santos, pero nuestra leyenda se centra en los continuos incendios, unos fortuitos y otros intencionados, que se declaran en la Alhambra.

El Rey moro recibió un sabio consejo de un cautivo cristiano al que trajo a su presencia para consultarle tales catástrofes, éste le dijo que en su religión existía un santo que es abogado especial para semejantes afliciones (el fuego) San Antón, que le hiciera un regalo y

los incendios concluirían. Tuvo varias entrevistas este monarca con los cristianos, todo preocupado por cómo significarle su agradecimiento y una mañana los alarifes reales comienzan la edificación de una ermita, en un cerrete que dominaba el cauce del río Darro y desde el cual se divisaba perfectamente la famosa Alhambra.

Esta ermita fue dedicada a San Antón y custodiada por morabitos, terminando desde su erección, según la leyenda, los incendios en el regio palacio.

Es versión que nos llega a través del Padre Echevarría que nos dice:

“Que por este raro camino quiso Dios, que en medio de la infidelidad se tuviese un respeto a la imagen de un santo”. Esta ermita levantada por los árabes y santificada después de la Reconquista, no nos deja duda de que en 1.534 se instalaron en ella los frailes de San Antonio Abad.

El pueblo celebra esta efemérides cristiana, levantando hogueras, haciendo de este día jornada festiva de esparcimiento campestre y colgando como diversión, sobre las ramas de los árboles, los clásicos mecedores o columpios.

Muchos cronistas granadinos nos retratan en sus cuadros o en sus crónicas estos días de esparcimiento popular y nos dejan referencia de sus cantares:

“Papayú y Mamayú, mi madre tiene un colchón  
que lo tiene guardadito, pa cuando me case yo.

San Antón me quiere mucho, porque le hago la cama  
Si supiera San Antón, que el colchón no tiene lana.

La niña que se mece, y no la chillan  
es porque tiene feas, las pantorrillas.”

— INTERPRETACION A LA GUITARRA:

“LOS OLIVARITOS”. – Angel Barrios.

Todas estas consideraciones con las cuales voy reflejando, más que una música granadina, un verdadero ambiente músico-popular



granadino, recogido por los músicos y derivados de sus propias vivencias tan bien cantadas y añoradas por nuestro Angel Ganivet en su magnífica obra literaria, o por aquellos miembros de la célebre "cuerda Granadina", con lo cual Granada contó siempre en el seno de su pueblo con un constante cronista, elementos humanos que en su noble afán de buscarse un divertido y social esparcimiento, con el paso del tiempo nos han dejado un fiel reflejo de esta creatividad. A veces de esa chispa satírica, humana y a la vez salpicada de una fina gracia granadina, inimitable ligada al carácter de su pueblo, aquí y sin establecer comparaciones, nunca existió el "gracioso" yo creo que existió el elemento oportunista, ocurrente, penetrante y de fina jocosidad para sacar un verdadero partido de todo lo que le rodeaba, que por ser mucho, siempre le brindó oportunidad para crear su propia manera de ser y de expresarse.

### **LA GRANADA FLAMENCA.**

Granada fue, según yo pienso, más tradicionalmente lírico-andaluza que flamenca. Muy pocos, por no decir ninguno, fueron los artistas que dentro del flamenco salieran de Granada para ensalzar este arte en otras esferas mucho más amplias, extendidas por el resto de Andalucía. Desde el maestro Francisco Rodríguez Murciano, su mayor fama la adquirió por sus secuelas de guitarristas.

En este último aspecto, vemos un porqué de su extremado aislacionismo. No había esa trahumancia propia de Sevilla, Málaga, u otras ciudades andaluzas donde el ambiente flamenco, amparado en los Cafés Cantantes, las juergas y otras motivaciones en muchos casos hereditarias o de dinastías cantaoras, no sólo cantarán, sino crearán figuras de una proyección nacional en este género que después en ocasiones vinieron a cantar a Granada. Y he aquí el fenómeno; en Granada encontraron, dicho en miles de ocasiones y por boca de los mismos, al público más entendido, el más severo y sincero que les prodigó sus más recordadas ovaciones, como sus más drásticas críticas.

Hago con esto una nueva observación hacia el carácter fino y penetrante del granadino, que igualmente hacía temblar a Gayarre o a Miguel Fleta cuando se enfrentaban en el Teatro Cervantes con el público; o por qué no decir igual que aquellos toreros de fama y tronio,

que venían a darlo todo en el viejo coso del triunfo, principal característica, heredada quizás del árabe, por un enorme sentido para saber apreciar de forma evidente y diferenciar lo bueno de lo... menos bueno, sin dejarse nunca impresionar por esos falsos ambientes que aquí no existían.

Pero sin embargo todo culminó, todo se centró en este prestigio y respeto a Granada, cuando adelantándose a toda Andalucía –que es decir a España y al mundo– llevó a efecto su concurso de Cante Jondo en el año 1.922. Granada supo implicar en aquel manoseado y mal tratado arte flamenco –quizás en su mejor época o edad de oro– a los más preclaros intelectuales españoles, capitaneados por un hombre, ante cuyo recuerdo hemos de inclinarnos, Don Manuel de Falla, que quizás un algo equivocado en su visión, pero llevado de un deseo musical tan preclaro y grande como toda su obra, quiso encontrar en él su raíz, su punto de arranque, su propia personalidad musical a la vez que salvarlo, como arte, del ambiente en que se hallaba sumergido.

Se trató al concurso como popular, se orientó hacia este noble y particular sentido y así Granada logró para el flamenco, si bien solamente una proyección intelectual, sin lugar a dudas, un primer intento de significación y difusión de un arte, que con el tiempo y dando razones a sus inquietudes y vivos promotores, hoy está considerado y difundido mundialmente. Nada podemos decir de la proyección de sus premiados, Diego Bermúdez “El Tío Tenazas”, Manolito Caracol (niño), en todo existe la excepción, pero de Carmencita Salinas o María la Gazpacha, entre otros, que nada dejaron en la esfera estelar de los grandes cantaores de flamenco... cantaores que sí estuvieron aquí en el jurado y que imborrable recuerdo dejó Granada en ellos, en Manuel Torre o en Pastora Pavón “La Niña de los Peines”, y entre todos aquel monstruo sagrado del flamenco, D. Antonio Chacón, que quizás más sensible, ya lo había captado en su Media Granadina, cante de su creación, siempre enraizado en sus coplas con nuestra ciudad, con nuestra Virgen “la que habita en la carrera”, así en todo el mundo flamenco quién no conoce a nuestra patrona “La Virgen de las Angustias” (?).

Pero poco ha trascendido otro cante también llamado por “Granainas”, las de Francisco Gálvez “Frasquito Yerbagüena”, una rama derivada de otros cantes andaluces, pero creada para Granada y que sólo pudieron ser escuchados por aquellos que íntimamente se

ligaban a otro señor granadino, a otro moro que guardó sus letras, su cante para el mismo y nada le importó nunca ni difundirlos ni grabarlos para darlos a conocer fuera de su señorial ámbito. Coplas igualmente localistas, cargadas de una profunda emoción, sólo reservada a los que saben sentir y vivir a Granada.

"Plaza de los Herraeros, a la entrada de Graná  
Está la Virgen del Triunfo, con veinticuatro faroles.

Vente conmigo a vivir, maresita las Angustias  
Mientras que los albañiles, arreglan tu camarín."

Granada, como sultana mora, se servía del resto para escuchar flamenco, de Manuel Torre –por soleares y seguiriyas– de la Niña de los Peines –por tangos, tangos festeros o sus peteneras– de D. Antonio Chacón –por Malagueñas, Cartageneras o Granainas–. Supimos valorar siempre lo bueno que nos llegaba, pero fuimos siempre lo suficientemente serios y honrados para no mezclarnos en caminos en los cuales nos abrigaba la duda de no llegar como primeras figuras, fuimos, y eso es lo que yo pienso, honestos, ponderados y poco valientes, para dar en ese arte flamenco aquello de lo que no estuviéramos seguros de pureza y éxito. Por eso, y por muchos años, supimos conservar a nuestros gitanos, sus danzas, su marco inigualable del Sacromonte, sus artistas puros gitanos continuadores de tradiciones, que cuando en alguna ocasión se atrevieron a salir de Granada, causaron asombro y triunfaron sin paliativos por eso, por su pureza, su estilo y originalidad que en todo momento supieron conservar.

Como final y dejando hablar el "eco de mi guitarra" voy a ofrecer un toque de guitarra flamenca. Este toque arranca del maestro Rodríguez Murciano presentado en su principio una de las facetas flamencas "por Medias Granainas", que a mí me enseñó como algo muy antiguo mi padre y que recuerdo podríamos incorporarlo al motivo principal en la iniciación de la obra de D. Manuel de Falla "Noches en los Jardines de España".

Bien o mal, verdad o fantasía, qué hermoso es pensar que esta música popular –la que hemos tratado en este discurso– se encuentra inmersa en el genio creador de D. Manuel de Falla, a cuya figura todo músico y todo andaluz tiene que rendir su más profundo homenaje.

— INTERPRETACION A LA GUITARRA

— MEDIA GRANAINA – MANUEL CANO.

De nuevo, excelentísimos e ilustrísimos señores, señoras y señores, muchas gracias por su benevolencia y atención a mis palabras y a mi música, que en este momento no ha querido tener otra misión que la de ensalzar los valores puramente populares, vivos y tradicionales de la ciudad que llevo en mi corazón, y cuya Real Academia me ha recibido, mi bendita GRANADA.

**RESUMEN DE LAS ACTUACIONES Y ACTIVIDADES**  
**de**  
**MANUEL CANO**



## RESUMEN DE LAS ACTUACIONES Y ACTIVIDADES

### AÑO 1959

Presentación de la grabación RCA. *Suite Granadina y Flamenco Clásico*.  
SEVILLA: Concierto de presentación ante el público, Casa Regional de Valencia.

GRANADA: Concierto de presentación, Escuela Profesional de Comercio.

### AÑO 1960

GRANADA: Concierto en el Aula Magna de Medicina para el Curso Internacional de Primavera. Estreno arreglos de las Canciones de Federico García Lorca.

CAEN: (Normandía): Concierto en la Universidad Internacional.

PARIS: Presentación en el Club de Televisión, grabación de dos recitales para la ORTF.

Gira por distintas Sociedades Culturales francesas, y Casas de Cultura.

Actuaciones en los the Franco-Español organizados por la TV y presentados por Linne Docea, en el Gran Hotel.

Grabación en DECCA-AREA, dos discos sobre Canciones de Federico García Lorca y Flamenco Clásico.

Recitales en distintas Sociedades de Conciertos de Andalucía.

GRANADA: Grabación para la BBC de fondos musicales sobre un documental de Granada.

### AÑO 1961

GRANADA: Aula Magna, concierto a beneficio de la Clínica de San Rafael.

JAEN: Recital Curso Internacional de Extranjeros.  
GRANADA: Concierto para la 1ª Semana de Exaltación de la Fiesta Nacional, a beneficio de la Lucha contra el Cáncer.  
GRANADA: Grabación de la música de fondo para la exposición *Jornada de la Alpujarra*.  
CORDOBA: Concierto Sociedad Filarmónica.  
LOJA: Concierto, junto al poeta José Gómez Sánchez Reina. Romances a Loja - Patio del Ayuntamiento.  
ALCALA LA REAL: Círculo de Estudios Alonso de Alcalá, Instituto de Estudios Jienenses.  
CORDOBA: Segundo Concierto Sociedad Filarmónica.

#### AÑO 1962

FINLANDIA: Gira organizada para fomento del turismo. Actuaciones en las ciudades de Helsinki, Tampere, Laperanta, Imatra, Joensuu, entre otras.  
BELGICA: Iniciación de una serie de conciertos que abarca: Bruselas, Gante, Ronse, Lovaina, Ostende, Alost, Zottegem, Oudenarde.  
Registro en la R.T.B. de una emisión dedicada al flamenco junto al gran flamencólogo belga Louis Quievreux.  
Presentación en el Martini Club de Bruselas.  
Registro en los Estudios CITEL de Bruselas del film para T.V. *Cantos e Imágenes de Granada*, junto al pintor Georges Steel.  
Registro para la DEUTCHE GRAMMOFON de Hamburgo, música para fondos musicales para películas.  
GRANADA: Nueva actuación durante el verano para el Tour Granada Romántica, Carmen de los Mártires.  
MADRID: Actuaciones en diversos Colegios Mayores. Actividades Culturales del Ministerio de I. y Turismo.

#### AÑO 1963

BELGICA: Nueva grabación en los estudios CITEL de Bruselas, del film para T.V. *La Música en la Obra de Federico García Lorca*, comentarios de Louis Quievreux.  
Actuaciones en Amberes y teatro Municipal de Metchelen. Palacio de Beaux Arts. Bruselas.  
MADRID: Grabación en HISPAVOX, cuatro discos 45 r.p.m. que incluyen 17 Tonadas Populares sobre la música popular recogida por F.García Lorca.  
GRANADA: Actuación durante el verano Tour Romántico.



MADRID: Grabación en HISPAVOX del disco L.P. Evocación de la Guitarra de Ramón Montoya.  
Actuación en la Embajada de EEUU.  
Diversos Colegios Mayores a través de Actividades Culturales Ministerio Información y Turismo.

#### AÑO 1964

GRANADA: Actuación como guitarra solista en el Festival Internacional de Música y Danza, Festival Flamenco.  
Actuaciones en el Tour Granada Romántica.  
JEREZ: Actuación como conferenciante. Historia Formas y Estilos de la Guitarra Flamenca. Cátedra de Flamencología. Festivales de España.  
Obtención del Premio Internacional del disco flamenco. Grabación *Evocación de la Guitarra de Ramón Montoya*. Cátedra de Flamencología y Ateneo de Jerez de la Frontera.  
MADRID: Actuaciones en Colegios Mayores.  
Grabaciones para Radio Nacional de España.

#### AÑO 1965

CORDOBA Obtención en el *IV Concurso Nacional de Arte Flamenco*, del Premio Sabicas para guitarra flamenca de concierto.  
PUERTO RICO: Primer Viaje invitado por la Sociedad Puertorriqueña de la Guitarra. Actuaciones en San Juan, Ponce de León, Humacao y otras ciudades de la isla del Caribe.  
MEJICO: Grabación del L.P. *Guitarra Española* en los estudios GAMMA, Méjico D.F.  
GRANADA: Actuación en el Festival Flamenco del Paseo de los Tristes, como guitarra solista.  
Actuación en Jardines Alberto.  
MALAGA: Intervención como conferenciante en la *Semana de Estudios Flamencos*.  
GRANADA: Actuación en la Fundación Rodríguez Acosta. Exposición de Alumnos Becarios.  
Aula Magna, *Velada poético musical*, junto a los poetas Ladrón de Guevara, Gómez Montero y otros.  
MADRID: Grabación en HISPAVOX, disco L.P. programado por NIPPON COLUMBIA, sobre temas de guitarra clásica, Canciones Japonesas y demás de Angel Barrios.

#### AÑO 1966

GRANADA: Presentación en Aula Magna conferencia *Historia, Formas y Estilos de la Guitarra Flamenca*.

CORDOBA: Inauguración nueva sede Peña Taurina con Conferencia ilustrada en el Círculo de la Amistad.

MADRID: Grabación del disco L.P. HISPAVOX, *El Fabuloso Flamenco de Manuel Cano*. Andalucía en la Guitarra.

MALAGA: *IV Semana de Estudios Flamencos*. Conferencia Ilustrada *Evolución de la Guitarra Flamenca*. Medalla de oro a Agustín Castellón Sabicas.

GRANADA: Actuación Festival Flamenco Paseo de los Tristes. Festival Internacional de Música y Danza.

Actuaciones Jardines Alberto.

#### AÑO 1967

PUERTO RICO: Nueva gira de conciertos por toda la isla.

Actuaciones en el Sheraton Hotel.

Obtención de la titulación como miembro de la Federación de Músicos de Puerto Rico.

ALEMANIA: Gira de conciertos por las ciudades de Dormundt, Hamburgo, Colonia, Wupertal, entre otras.

FRANCIA: Gira de Conciertos en Normandía, en las ciudades de Vire, Caen, Bayeux, etc.

PARIS: Actuación en la sede de la UNESCO.

GRANADA: Actuación Jardines Alberto.

MADRID: Conciertos programados por Información y Turismo. Segovia, Burgos, Salamanca, etc.

#### AÑO 1968

EGIPTO: 7<sup>ª</sup> *Biennale de Alexandrie*. Conciertos en El Cairo, Teatro Principal. Embajada de España. Grabación para la T.V. Tres Conciertos en la Sede de la Bienal de Alejandría.

MADRID: Conferencia en el Círculo de la Unión Mercantil, dentro del ciclo organizado por la Peña "Los de José y Juan". Presentación Conde de Colomé.

GRANADA: Actuaciones Jardines Alberto.

JEREZ: Concesión del *Premio Nacional de Flamenco*, con actuación dentro de los Juegos Florales del Flamenco; premio de la Cátedra de Flamencología y Ateneo. Caballero cabal de la *Orden Honda*.

MARCHENA: Festival de la Guitarra. Festivales Flamencos.

ALEMANIA: Actuaciones junto a la Agreupación de Guitarras y Mandolinas. Ciudades de Essen, Colonia, Berlín, Hamburgo, etc.

#### AÑO 1969

FRANCIA: Nueva gira de conciertos en Normandía. Ciudades de Caen, Avranches, Chesburgo, Bayeux, etc.

PARIS: Nuevo recital en la sede de la UNESCO. Asociación de Personal, Sala 1.

ALEMANIA: Nueva gira de conciertos ciudades de Frankfort, Colonia, Dussendorf, Universidad de Gootiguem.

GRANADA: Actuaciones Jardines Alberto.

SEVILLA: Homenaje a Federico García Lorca en la poesía Andaluza, Plaza de Mariana Pineda.

RUSIA: Primera gira acompañando como guitarra solista a la Compañía de Antofñita Moreno como embajada de arte español; recitales en Leningrado, Kiev, Moscú, etc.

MADRID: Nueva programación a través del Ministerio de Información y Turismo por diversas ciudades españolas y diversos Colegios Mayores.

#### AÑO 1970

BELGICA: Nueva gira de conciertos, Bruselas, Brujas, Gante, etc.

ESPAÑA: Colaboración como guitarra solista y coordinador musical sobre García Lorca, en el *Ballet Español de Pilar López*, con actuaciones desde Abril a Octubre a través de los principales teatros y ciudades de España.

#### AÑO 1971

RUSIA: Gira de conciertos incluyendo actuaciones en la Sala de la Capella de Leningrado, Sociedades filarmónicas de Kiev, Sochi, Odesa y Sala Schiaikoski en Moscú, Sala de los Científicos en el Kremlin.

GRANADA: Actuaciones Jardines Alberto.

MADRID: Nueva gira por distintas ciudades españolas patrocinada por el Ministerio de Información y Turismo.

#### AÑO 1972

MALAGA: Sociedad Filarmónica concierto.

CORDOBA: Sociedad de Conciertos.

MADRID: Grabación HISPAVOX, disco L.P. *Tema Flamencos para Concierto.*

CORDOBA: Recitales en el Patio de Los Naranjos, Festivales de España. Patio de la Excm. Diputación.

BARCELONA: Misa Flamenca en la Parroquia de Santa Agueda.

MARRUECOS: Gira de conciertos organizados por la Embajada de España. Ciudades de Rabat, Casablanca, Larache, Tánger, Tetuán, etc.

MALAGA: *V Semana de Estudios Flamencos*. Conferencia concierto *La Guitarra*. Su evolución instrumental y técnica.

Recital García Lorca. Carmen Casarrubios.

MURCIA: Gira de recitales en Murcia, Cartagena, Lorca, Festivales de Las Minas en La Unión.

GRANADA: Inauguración del Curso Universitario. Concierto en el Hospital Real.

MADRID: Congreso Centro de Estudios Flamencos de Madrid, dependiente de la UNESCO, conferencia ilustrada.

GRANADA: Miembro del Jurado del premio de guitarra Manuel de Falla de la Universidad.

Conferencia sobre "La Guitarra en el Medio Educativo actual". Igual conferencia en Málaga dentro del concurso de Redacción organizado por Coca-Cola.

FRANCIA: Nueva gira de conciertos. Ciudades de Normandía, Vire, Caen, Bayeux, Burdeos, Grenoble, Toulouse. PARIS, Sede de la UNESCO.

SUIZA: Recitales en Ginebra y Basilea.

### AÑO 1973

GRANADA: Auditorium Banco de Granada.

SEVILLA: Colegio Mayor COU SANTANA

MADRID: Cursos de música folklórica en la Universidad Autónoma.

PAMPLONA: Universidad de Navarra. Curso sobre Flamenco.

BARCELONA: Grabación BELTER, disco L.P. *Misa Flamenca en Córdoba*, junto al cantaor A. Fernández Fosforito.

CORDOBA: Festivales de España, Recital en El Patio de los Naranjos. Actuaciones en distintos Festivales Flamencos de *Andalucía*, en la organización dedicada a los mismos durante los meses de verano.

GRANADA: Concesión por la Asamblea de la *Cruz Roja Española* de la Medalla de Plata.

GINEBRA: Inauguración junto a Antonio Mairena de la Peña Flamenca de aquella ciudad Suiza.

GRANADA: Auditorium Banco de Granada. Homenaje al Pintor Manuel Angeles Ortiz.

Actuación distintos Colegios Mayores.

VALENCIA: Concierto Casa de la Cultura.

MADRID: Grabación HISPAVOX, disco L.P. *Motivos Flamencos para dos Guitarras* 2ª guitarra J. Manuel Cano.

#### AÑO 1974

MADRID: Curso Música Folklórica y Andaluza. Universidad Autónoma.

LONDRES: Actuación en el Instituto de España. Exposición de la obra de Federico García Lorca.

CORDOBA: Miembro del Jurado *Concurso Nacional de Arte Flamenco*.

SEVILLA: Actuación como conferenciante en el ciclo de conferencias organizado por el Ateneo.

Actuación Festival de la Guitarra en el Parque de los Príncipes.

GRANADA: Festival Internacional de Música y Danza. Teatro del Generalife. Diálogos Flamencos.

Diversos festivales dentro del ciclo de Flamenco por Andalucía.

HUELVA: Homenaje a Manolo el de Huelva.

CORDOBA: Imposición por el Excmo. Sr. Alcalde de la Insignia de Oro de la Peña Flamenca.

GRANADA: Imposición de la "Acerola de Oro", en las Fiestas del Albayzín.

JAPON: Salida para una gira de conciertos entre los días 9 de Noviembre a 23 de Diciembre.

Actuaciones en las principales salas de conciertos. Programas de T.V. y Emisiones de Radio. Lecciones en la sede de Yamaha en Tokio, Guinza y Osaka. Recorrido a través de las principales ciudades de todo Japón.

#### AÑO 1975

MADRID: Cursos Universidad Autónoma.

SALTZBURGO: Tres recitales en el Salón Mármol del Castillo Mirabel. Entrega medalla de bronce distinción de la Alcaldía de Salzburgo. Viaje a Viena.

RUSIA: Nueva gira a la URSS con conciertos en las ciudades de Kiev, Vilnius, Mins, Leningrado, Kaunas, Moscú —Escuela de Guitarra—. Imposición emblema músico distinguido. Sala de los Científicos Kremlin. Sala Schaikofski.

MADRID: Grabación de un programa de 40 minutos dentro del ciclo *FLAMENCO*. 2ª Cadena.

Diversos conciertos y actuaciones para Festivales Flamenco de Andalucía.

GRANADA: Imposición del Clavel de Oro. Festivales del Castillo de Salobreña.

AVILA: Recital conferencia en la Casa de la Cultura.

GRANADA: Organización de la *Semana de Exaltación de la Guitarra*, en colaboración con la Caja de Ahorros. Exposición de guitarras. Recitales de Ernesto Bitteti, Víctor Monge Serranito y Manuel Cano.

Publicación del fascículo de la Obra Cultural de la Caja de Ahorros *Un Siglo de la Guitarra Granadina*.

#### AÑO 1976

GRANADA: Inciación Cursos sobre Folklore en el Instituto de Ciencias de Educación, Universidad.

ALMERIA: *Semana de Exaltación de la Guitarra*

Conciertos sobre flamenco. Música Popular y conferencias.

MADRID: Grabación en R.C.A. Víctor, disco concierto.

PARIS: Concierto Sala Rossini.

Nueva gira de Conciertos por Normandía, ciudades de Vire, Avranches, Caen, etc.

GRANADA: Auditorium Banco de Granada; colaboración con el Coro del Salvador, obra Camino.

Distintos recitales en Congresos.

SAN PAUL DE BANS: Actuación en la Exposición antológica del pintor TAPIES. Fundación MAEGHT.

Diversos recitales a través de Andalucía.

PALMA DE MALLORCA: Congreso Internacional Caja de Ahorros. Recital Salón Pueblo Español.

RONDA: Intervención conferencia en el *Año Internacional de la Guitarra*, Homenaje a Vicente Espinel.

TUNEZ: Representación de España en el Seminario *La Música Árabe, Face y Rapport*, celebrado en la ciudad de *HAMMAMET*

#### AÑO 1977

PARIS: *Jornadas Granadinas en París*, Participación y recital en la sala 1 de la UNESCO Homenaje a *Angel Barrios*.

MADRID: Grabación para T.V.E. Segunda Cadena, de un nuevo programa cerrando el ciclo del tema FLAMENCO.

ROMA: Misa Flamenca con el Padre Rizo en la parroquia de Sta. María del Monte Santo.

GRANADA: Auditorium Banco de Granada, Presentación con motivo de la exposición sobre Federico García Lorca, de Cantares y Canciones para Voz y guitarra junto a la soprano Dory Ferrer.

TEHERAN: Concierto en el palacio de la princesa Sham Palavi, concierto privado.

Concierto en el Teatro de la Opera ROUDA KI-HALL de Teherán.

CORDOBA: Festival de los Patios. Concierto.

SEGOVIA: Campaña de Exaltación Teatral del Ministerio de Información y Turismo. Conciertos en Sta. Marfa de Nieva, Sepúlveda, Cuéllar, etc.

TOLEDO: Concierto para Festivales de España.

GRANADA: Seminario ICE, Universidad.

TUNEZ: Festival Internacional de HAMMAMET, Concierto teatro al aire libre, conferencia coloquio "Las culturas musicales". India, Rabin Sanjar, Arabe, Munir Bashir. Concierto Cartagi y Belvedere.

PUERTO RICO: Gira de recitales por toda la Isla con actuaciones en los principales Show de Televisión. Conservatorio Pablo Casals. Teatro de la Museo de Arte de Ponce de León.

MADRID: L.P. RCA. Cantares y Canciones, junto a la soprano Dory Ferrer.

GRANADA: Auditorium Banco de Granada.

MADRID: Grabaciones de doce temas musicales Cordobeses para la ilustración del Reloj que fue instalado en la Estación de Aguas Potables de Córdoba. Unión Relojera Suiza.





**CONTESTACION**  
**del**  
**ILMO. SR. D. JUAN ALFONSO GARCIA**



EXCELENTÍSIMOS E ILUSTRÍSIMOS SEÑORES  
SEÑORES ACADEMICOS  
SEÑORAS Y SEÑORES

La Academia de Bellas Artes de Granada se complace hoy en recibir entre sus miembros numerarios a Manuel Cano Tamayo, guitarrista granadino cuya valía y méritos han sido ratificados por competentes autoridades nacionales y extranjeras.

Constituye para mí una grata satisfacción haber sido designado para contestar a su discurso de ingreso y darle la más cordial bienvenida en nombre de todos los miembros de esta ilustre Corporación. Intima satisfacción que va unida al reconocimiento de mi falta de competencia para penetrar hasta la misma entraña del talante musical de Manuel Cano. Lamento, por tanto, sentirme imposibilitado para emitir un juicio en profundidad, a la vez que un elogio ecuaníme, que aportara un nuevo acento, una nueva luz o perspectiva al feliz logro de su reconocida personalidad artística. Que nadie se llame a engaño por lo que acabo de decir: el campo de la expresión musical es hermosa y ricamente polifacético. Y el que yo cultivo como compositor y organista dista mucho del cultivado por Manuel Cano con su particular guitarra. Esta es la razón por la que me veré obligado a recurrir a palabras ajenas para apoyar el andamiaje de mis propios juicios. Aún así, no dudo al afirmar que nuestro nuevo académico ha abierto un nuevo camino en el mundo de la guitarra española o, cuando menos, ha dilatado su radio de acción, según tendremos ocasión de reflexionar más adelante.

Al iniciar este discurso, no puedo apartar de la memoria que, hace ya ocho años largos —el 6 de julio de 1970—, asistí al acto de recepción del

Excmo. Sr. Don Andrés Segovia en esta Real Academia. Le correspondió pronunciar estas palabras de recepción en aquella oportunidad a mi querido y siempre bien recordado maestro, el Ilmo. Sr. Don Valentín Ruiz Aznar. ¡Cuánto más provechoso para todos hubiera sido si este lugar que yo ahora ocupo lo hubiera asumido nuestro estimadísimo y genial compañero de Academia, patriarca de la guitarra y venerable maestro, Don Andrés Segovia! Sus palabras, que transparentan en todo momento una fina sensibilidad cultivada y una elegante agudeza de pensamiento, hubieran sido en esta ocasión testimonio histórico de incalculable valor.

Permitaseme comenzar estas reflexiones en torno al arte de Manuel Cano recordando una deliciosa anécdota, conocida ya, sin duda, por gran parte de los aquí presentes, pues la recoge Federico García Lorca en su conferencia sobre el "Primitivo canto andaluz" (pronunciada en el Centro Artístico el 19 de febrero de 1922), quien a su vez la debió tomar del "Cancionero" de Felipe Pedrell, a menos que dicha anécdota quedara vibrando por el aire de Granada, transmitida de boca en boca y de generación a generación... Se cuenta que, durante la estancia en nuestra ciudad del famoso compositor ruso Michael Ivanov GLINKA, allá por los años 1846-1847, mantuvo estrecha relación con Francisco Rodríguez Murciano, guitarrista granadino de extraordinario talento, según lo afirma Mariano Vázquez en una nota biográfica que incorporó José Inzenga a su "Colección de aires populares para guitarra". Por el extracto que hace Pedrell de esta nota biográfica sabemos que "Francisco Rodríguez (El Murciano) nació en Granada, en el barrio del Albaicín, el año 1795. A la edad de cinco años ya llamaba la atención de cuantos le oían tocar un guitarrillo de los llamados **tiples**. Desde entonces mucho más que a la lectura y a la escritura que se le enseñaba en la escuela de primeras letras se dedicaba por completo a su instrumento predilecto. Tanto es así que abandonó la escuela para entregarse del todo a su única afición, la guitarra. No quiso tampoco estudiar la música, conservando así toda su vida cierta fantasía, si no salvaje, independiente, tan llena de fuego como de vena inagotable siempre viva y fresca. El célebre compositor ruso Glinka pasó una larga temporada en Granada, y uno de sus encantos de viajero era estarse horas enteras oyendo a nuestro Rodríguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de **rondeñas, fandangos, jotas aragonesas**, etc., que anotaba con cuidadosa persistencia el compositor ruso empeñado, además, en traducir al piano los efectos bellísimos cuanto desconocidos que

sacaba Rodríguez Murciano de las seis sencillas cuerdas de su instrumento. El empeño de Glinka, cuando no resultaba imposible, era abandonado prontamente, pues como magnetizado se volvía de repente hacia su compañero quedando como extasiado oyendo la guitarra y admirando los sonos que arrancaba de la cuerdas. Los más renombrados **cantaores** de toda Andalucía proclamaban unánimemente que la manera de acompañar las canciones bailables **El Murciano** –asi le apedillaban– no tenía semejante, ni por la riqueza y novedad de los ritmos, ni por el sorprendente encadenamiento de acordes. De carácter modesto, nunca hizo valer su talento singular y siempre tañó en guitarra para su propio solaz, o por complacer a sus muchos amigos, que le granjeó su buen carácter y fina gracia andaluza. Pero si el no haberse sujetado a los principios de la música favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla frena, en cambio es de lamentar que se perdiesen aquellos rasgos, quizá, como evaporados en el espacio; y aún muchas veces al pedirle, por ejemplo, Glinka o algunos amigos del guitarrista que le oían, la repetición de un paso que les había entusiasmado, ni él mismo encontraba manera de repetirlo, resultando en cambio otros muchos tan nuevos y sorprendentes como el primero. Murió en Granada en julio de 1848. Añade el maestro Vázquez al terminar la biografía de Rodríguez Murciano que fue el primero que bajo su dirección se hizo construir una guitarra de siete órdenes, la cual empleaba especialmente para tocar una gran **rondeña** en mi menor”. (F. Pedrell. Cancionero, II, 65-66)

Hasta aquí, el extracto biográfico que nos transmite Felipe Pedrell. Por mi parte quiero añadir, como entre paréntesis, que “El Murciano” –figura típicamente granadina– tuvo un hijo llamado, como él, Francisco Rodríguez Murciano, el cual se hizo célebre en su juventud a causa de una pintoresca y romántica aventura habida con una princesa británica según recoge Eduardo Molina Fajardo en su libro “El flamenco en Granada” (Biblioteca de Escritores y Temas Granadinos, 6. Miguel Sánchez, editor. Granada, 1974). De este Francisco Rodríguez Murciano nos consta que fue posteriormente eje dinámico de la vida musical granadina como presidente –y posible fundador– de una “Sociedad de Conciertos Clásicos”.

(Nota. Me hace suponer que Francisco Rodríguez Murciano, hijo, fue director de esta “Sociedad de Conciertos Clásicos” el hecho de que aparece como “representante” y único responsable de dicha entidad

cuando solicita dar sus conciertos en los salones que ocupaba esta Academia. El texto de las actas dice así: "Se dio lectura a una instancia de Don Francisco Rodríguez Murciano como representante de una Sociedad de Conciertos Clásicos solicitando se le concediera celebrarlos en los salones que la Corporación ocupa; y deseando ésta contribuir al fomento de dicho arte, determinó acceder a dicha solicitud, entendiéndose la concesión por ahora y sin perjuicio de lo que la misma en adelante pueda acordar" (AA, 21-XI-1872).]

Rodríguez Murciano, hijo, fue elegido miembro numerario de esta Academia en la junta del 16 de marzo de 1874 y perteneció a la misma hasta su muerte, acaecida el 3 de septiembre de 1895, cuando era uno de sus miembros más antiguos. De la estima y aprecio en que era tenido por sus compañeros de Academia son muestra expresiva las frases del acta en que se da cuenta de su fallecimiento. Dice así: "Manifestó el Ilmo. Sr. Presidente –lo era a la sazón Don Fabio de la Rada y Delgado– que con el más profundo pesar debía dar cuenta a esta Corporación de que el día tres de Septiembre anterior había fallecido el dignísimo académico de número D. Francisco Rodríguez Murciano. Todos los Señores tuvieron frases de encomio para el querido compañero acordándose por unanimidad consignar en acta la expresión de su sentimiento por tan sensible desgracia; como homenaje de respeto a la memoria del insigne artista tan culto e ilustrado como de agudo y claro ingenio, primero de la Sección de Música de esta Academia" (AA, 20-X-1895).

[Nota. Conozco tan sólo una obra musical de Rodríguez Murciano, hijo, y es una "canción" que, bajo el título "La Golondrina", aparece en el número 12 de la revista "Alhambra" (30-IV-1884). El texto de esta canción es de P. A. de Alarcón, y está dedicada a la señorita Berta Wilhelmi, apellido vinculado, más adelante, a los anales de esta Real Academia. En una nota que aparece en este mismo número de la revista "Alhambra" se dice: "Con el presente número, repartimos una bellísima canción española, original del reputado maestro Don Francisco Rodríguez Murciano". Personalmente, me parece bastante aceptable la melodía de dicha canción, pero el acompañamiento pianístico me resulta insulso y, en ocasiones, defectuoso. Claro está que la misma suerte corren las otras canciones y obras pianísticas que fueron apareciendo en la referida revista, siendo, quizá, la de Don Celestino Vila y Forns, Maestro de Capilla de la Catedral, la que se

destaca algo del resto, si bien es verdad que ni aún ésta consigue superar los defectos de vulgaridad característicos de la época.]

Cerrando ya este largo paréntesis, digo que he creído oportuno evocar la cordial figura de "El Murciano", porque imagino que si hoy llegara a nuestra ciudad un nuevo Glinka, interesado en detectar la riqueza musical de nuestro pueblo, tendría la fortuna de encontrar en la guitarra de Manuel Cano –como en el arca donde se guarda el buen paño– aquel mismo inagotable tesoro que halló el compositor ruso en la de "El Murciano".

Nacido en el seno de una familia de tradicional afición musical (su padre tocaba la guitarra y su madre el laúd), contaba nuestro músico seis años escasos cuando le hicieron sus padres el regalo de una pequeña guitarra. Abrazado a aquel delicioso juguete, transcurrieron los más felices momentos de su infancia. Pero muy pronto tan encantador juguete como insignificante instrumento vino a ser insuficiente para los progresos y las aptitudes de que aquel niño daba ya evidentes muestras. Así lo comprendió su abuelo materno quien tuvo el acierto generoso de obsequiarle su vieja guitarra, construida por José Pernas en 1840. En esta centenaria guitarra, hermana gemela de las que utilizara en sus buenos tiempos "El Murciano", comenzó su adiestramiento nuestro Manuel Cano. ¡Lástima que este instrumento, sometido a duro trabajo y a una presión excesiva a causa de un cordaje inadecuado, saltara un mal día deshecho en mil pedazos! Sin duda, esta guitarra –verdadera alhaja sentimental– ocuparía hoy un puesto de honor en su estimable colección particular... Mas este desgraciado percance en modo alguno alteró la decisión ya tomada por nuestro pequeño Manuel Cano, para quien la guitarra sería desde entonces compañera inseparable de su vida. Y, si no abandonó los estudios para dedicarse por entero a su instrumento predilecto, como "El Murciano" hiciera; si concluyó su graduación en la Escuela Profesional de Comercio de Granada, lo hizo sin abandonar o postergar en lo más mínimo su dedicación y práctica musical.

En 1940 conoce a Manuel Serrapi, "Niño Ricardo", quien, además de emular y orientar sus estudios, le consigue una guitarra de la "Viuda y Sobrinos de Domingo Esteso", de Madrid, con la que prosigue su aprendizaje autodidacta con enorme tenacidad, mantenida gracias a una afición creciente y a una voluntad constante.

Manuel Cano nace en 1926, cuando el músico habitante de la Antequeruela Alta está a punto de concluir la composición del "Concerto", obra que marca la cumbre de su personal evolución estética y estilística y que representa aún hoy, pasados más de cincuenta años, el momento más glorioso de la música española durante el presente siglo. Los primeros pasos de aquel niño transcurren por la calle Tendillas de Santa Paula, muy cerquita de donde pasó sus últimos años aquel otro Cano, el del siglo XVII, el que personifica la cima y ostenta la primacía del arte plástico barroco granadino. Crece Manuel Cano, y siente que la guitarra y su mundo le seducen, y consiente, gozoso, en el hechizo, cuando aún late en Granada aquel ambiente vaporoso que dejó prendido a las ramas de la ciudad el Concurso del año veintidós; cuando aún está caliente el rescoldo de "El Polinario" y el protagonismo de los Antonio y Angel Barrios, quienes vienen a formar, curiosamente, un binomio paralelo al que formaran medio siglo antes los Rodríguez Murciano. Es la Granada de la que había salido para todo el mundo la nobilísima guitarra de Andrés Segovia y las buenas maneras de hacer música del "Trio Iberia"; la Granada en que aún se escuchaban los rasgueos de Manuel Jofré y de José Cuéllar Casanova; la que ve nacer por aquellos años a José Peña o a Sebastián Maroto. Es la Granada en que Rafael García Plazas, médico de Alhendín –"el mejor médico de los guitarristas y el mejor guitarrista de los médicos", como él se decía–, deleitaba a sus amigos y contertulios con finas interpretaciones de Fernando Sors o de Isaac Albéniz; la Granada en que José Recuerda Rubio formaba el "Trio Albéniz", y también la Granada que, entre el llanto y el luto, comienza a ser consciente de que ha dado a luz un poeta universal.

Este mundo musical es el que envuelve los primeros sentires, decide la trayectoria y condiciona el porvenir de Manuel Cano Tamayo. He afirmado que su formación es autodidacta. Salvo los consejos posteriores recibidos de José Corrales y, sobre todo, del último Angel Barrios, ya ciego y desvalido, de quien él se siente discípulo y heredero en gran medida; salvo la influencia que haya podido ejercer sobre él Ramón Montoya, por cuya forma de tocar sintió grande admiración durante un tiempo, Manuel Cano ha sido un solitario por los caminos del arte.

Con harta frecuencia, el autodidactismo es contemplado con prevención y hasta con desafecto, sobre todo en el campo musical y



de modo particular por aquellos que se jactan de su formación académica. No pretendo ocultar que el autodidacta corre unos riesgos y ha de superar por sus propios medios y como Dios le da a entender todo un cúmulo de escollos de los que el heterodidacta se ve libre o, cuando menos, cuenta con una poderosa ayuda para superarlos. Ni voy a ocultar –sería un sinsentido hacerlo aquí, en el seno de una Real Academia– que el academicismo tiene la ventaja de proporcionar una más completa formación, evitando lagunas, dando una mayor coherencia a los estudios y soslayando de principio defectos en los que es frecuente incurrir. Pero pienso que todo aquel que llega a ser artista –verdadero artista, no sólo artesano– tendrá sin más remedio que recorrer un buen trecho del camino –el decisivo– en solitario. De no conseguirlo, quedará para siempre anclado en las redes de un academicismo malogrado que terminará atenazando sus posibilidades artísticas hasta la anulación de su propia personalidad. Pienso igualmente que el autodidacta, cuando consigue salir airoso de su empeño, además de dejar bien acreditado su talento, gozará de una espontaneidad característica, llevará en la palma de la mano –en la punta de los dedos– la sangre de su pueblo y de su propio sentir y conservará intacta “cierta fantasía, si no salvaje, independiente tan llena de fuego como de vena inagotable siempre viva y fresca”, recordando de nuevo las palabras antes citadas.

[**Nota.** Conviene no confundir autodidactismo con carencia de formación o ignorancia de la teoría y la técnica musical. Sobre este particular, y en el campo a que nos referimos, bueno será tener presente la siguiente observación: “Los métodos de guitarra flamenca son rarísimos. En 1902 publicó uno Rafael Marín que no acertó a vencer las dificultades que el rasgueo presenta a la notación. Los “tocaeros” no saben música, por lo general. Aprenden de oído y varían a su arbitrio e instintivamente las falsetas que han aprendido de sus maestros o compañeros. La experiencia ha desmostrado que el conocimiento científico de la música no ha beneficiado a los pocos tocadores que se preocuparon por adquirirlo”. (“Mundo y formas del cante flamenco”. Ricardo Molina y Antonio Mairena. Lib. Al-Andalus. Granada, 1971, pag. 143)].

La Academia de Bellas Artes de Granada recibe hoy con pleno orgullo a un artista desprovisto de formación académica. ¿Desconcertante? Quien muestre por ello extrañeza, que colme su estupor al saber que tampoco Arturo Rubinstein tiene los estudios académicos de piano, ni

Stravinsky o Falla los de composición, ni Andrés Segovia los de guitarra, por citar tan sólo unos cuantos nombres de reconocida solvencia y significación. Bueno será recordar el aforismo escolástico que dice: "Quod natura non dat, salamanca non praestat". Que puesto en romance y aplicado a nuestro caso, equivaldría a decir: "El artista nace, y después se hace". Pero este "hacerse" – así: con toda la fuerza del reflexivo – implica necesariamente un esfuerzo autoformativo del que nuestro nuevo académico ha dado elocuentes muestras.

Cuando emprende su carrera profesional en la primavera de 1959, a Manuel Cano se le presentan dos opciones fundamentales: la guitarra clásica y la guitarra flamenca. En virtud de su propia trayectoria, su personal adiestramiento y la influencia del mundo musical con el que más directamente había estado relacionado, podría asegurarse que se encontraba abocado a elegir esta segunda opción. Ahora bien, dentro de la guitarra flamenca también se encuentra con una extensa gama de posibilidades, las que van desde la guitarra del "fiel y mero **tocaor**", pasando por la "coloquial y rivalizadora del cante", hasta la "concertismo flamenco" (O.c., pág. 144). Manuel Cano se decide, en principio, por esta última. Y, puesto a hacer camino, resonaban incesantemente en su interior, como una llamada de atención y un ideal a conseguir, las palabras que Andrés Segovia estampara un día de 1958 al pie de una fotografía con que le obsequió: "A Manuel Cano, con mi deseo de que limpie al flamenco de incursiones falsamente musicales". Bien pronto, su forma de actuar ante el público, la manera de presentar sus programas y hasta el modo de seleccionar el lugar de sus conciertos causan extrañeza a un crítico de tan indiscutible prestigio como Ricardo Molina. En un artículo publicado en el diario CORDOBA, el día 5 de abril de 1961, bajo el título "Comentarios a la sombra de una guitarra: homenaje a Sabicas", estableciendo diversos paralelismos entre Agustín Castellón y los más destacados guitarristas flamencos del momento, escribe refiriéndose a nuestro académico: "Ni pretende –Sabicas– como el ambicioso maestro granadino Manuel Cano transplantar motivos flamencos al plano guitarrístico clásico, con el fin de obtener una "hybris" ambivalente que al flamenco suene a flamenco y al amigo de la música clásica le suene a clásico. (Lo he oído a Cano, al que admiro sin reservas, y su posición me parece muy valiente, sobre todo, porque consiste en jugar con un arma de dos filos. ¿Y si ocurre, como es posible, al revés de lo que se propone, que la ambivalencia cruce sus sentidos y

entonces la guitarra suene flamenca al clásico y clásica al flamenco?). ("Obra flamenca" Ricardo Molina. Ed. Demófilo, S. A. Madrid, 1977, pag. 185) La advertencia demuestra fina agudeza y notable precisión de pensamiento. Para Ricardo Molina, Sabicas desarrolla su actividad con plena evidencia dentro del más puro "concertismo flamenco", mientras que "el maestro granadino" daba muestras claras de estar efectuando una **desviación**, un giro, que para el eminente crítico pontanés resultaba de "una 'hybris' ambivalente". Intentemos descifrar esta **ambivalencia** pues en ella radica, a mi entender, la originalidad del arte de Manuel Cano.

Hay que partir de su entorno familiar: como telón de fondo de su personalidad, de su actitud vital y de los rasgos que perfilan su talante humano (cordial y sencillo, bondadoso, fiel a la amistad y aprecio sincero, profunda y serenamente religioso, incapaz para el orgullo, la ostentación o la rivalidad, sobrevolador de intrigas y celos, generoso, tímido, insatisfecho, trabajador, constante, comedido en juicios, certeramente intuitivo, atento a sus adentros: a la intimidad del hogar y a la amplitud de su mundo interior —y que me perdone si con esta somera enumeración he podido herir su delicada sensibilidad—); como soporte, digo de su personalidad está el ambiente familiar de donde arranca y la señera figura de su padre, que tan poderosamente influye en él. Cierta día, en charla amigable, me sorprendió una afirmación suya: "Nunca me ha gustado el ambiente post-flamenco". Insistiendo en preguntarle si le gustaba el ambiente flamenco, es decir, aquél en que únicamente alcanza su plenitud de sentido el "cante", me respondió un "...¡Tampoco!..." en cuyos armónicos más lejanos adivinaba yo una cierta añoranza, como un trasfondo optativo que vino a caer del otro lado, o un "futurible" de muchos años atrás. Lógica consecuencia de esta actitud suya es que haya rehuido instintivamente la participación en la fiesta flamenca en cuanto tal, que haya intentado instalarse desde un principio en un terreno de nadie y que se haya propuesto, y conseguido, llevar su guitarra y su arte al más noble escenario y al público que llena las salas de concierto, donde sólo tuvo cabida, hasta entonces, la música comúnmente llamada clásica. Mas, para conseguir este propósito, había que dar a la guitarra flamenca un cierto carácter culto, del que estaba desprovista, y era oportuno también ampliar su radio de acción.

Análoga conclusión se deduce si contemplamos el amplio panorama

de sus grabaciones discográficas, síntesis de toda su actividad. Los quince discos de su obra, lanzados al público por las marcas R.C.A. e Hispa-Vox, marcan los hitos de su evolución. El primero de ellos (1959) contiene en su cara "A" un conjunto de piezas compendiadas bajo el título de "Suite granadina", evocación de lugares y costumbres de esta su ciudad entrañable. La cara "B" está íntegramente dedicada a las grandes formas del flamenco clásico: versiones o comentarios de soleares, tarantas, peteneras, granadinas y seguiriyas. Pasa un tiempo y llega su "Evocación a la guitarra de Enrique Montoya" (1963), disco de indiscutible significación dentro del mundo de la guitarra flamenca. Más adelante, la grabación sobre "Temas andaluces de Angel Barrios" (1972) es clara muestra de una técnica y un ambiente musical que distan mucho del flamenco. Por último, "Cantares y Canciones de Federico García Lorca", en feliz colaboración con la sentida y fina voz de Dory Ferrer –disco del que nuestro músico se siente especialmente satisfecho–, revela un Manuel Cano compenetrado con la canción andaluza a través de la óptica privilegiada de nuestro genial poeta. Ha sido él uno de los primeros en prestar atención al legado musical de García Lorca. Me atrevería a decir que, en su aproximación al canto popular granadino, se ha dejado conducir por la mano del poeta.

Federico García Lorca pertenece a una generación literaria apasionada por la música, en manifiesta oposición a "la generación del 98". Pero en él la música no fue sólo pasión; fue también formación, conocimiento y práctica. "En música fue tal vez donde el gusto de Federico se refinó con más pureza", afirma sin vacilaciones Jorge Guillén. ("Obras completas". Aguilar. Madrid, 1962, pag. XL) Interesa subrayar aquí la atención que siempre prestó el poeta a la canción popular y la primacía que le daba en la jerarquía de valores que integran y definen la cultura y el carácter de un pueblo. Así lo manifiesta en sus conferencias sobre "El Cante jondo" (1922), "Las nanas infantiles" (1928) y "Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre" (1933). A mi juicio, donde mejor se manifiesta la confluencia artística entre Lorca y la canción popular, más aún que en su obra poética, es en su obra dramática. Una canción que suena a lo lejos, un romance, una canción de cuna –¡oh, las nanas de "Bodas de sangre" o de "Yerma"!–, es elemento suficiente para conseguir un determinado clima, definir el carácter y conglutinar las acciones, como si se tratara de un "leit-motiv" ancestral de insospechada fuerza dramática. Porque entendía que "la melodía, mucho más que el

texto, define los caracteres geográficos y las líneas históricas de una región y señala de manera aguda momentos definidos de un perfil que el tiempo ha borrado. Un romance, desde luego, no es perfecto hasta que no lleva su propia melodía, que le da la sangre y la palpitación y el aire severo o erótico donde se mueven los personajes. La melodía latente, estructurada con sus centros nerviosos y sus ramitas de sangre, pone vivo color histórico sobre los textos que a veces pueden estar vacíos y otras veces no tienen más valor que el de simples evocaciones." (O.c., pag. 49)

Quiero concluir estas reflexiones en torno a Manuel Cano resumiéndolas en los siguientes cuatro puntos:

PRIMERO. Manuel Cano arranca y se proyecta desde el mundo flamenco, con el que se siente plenamente identificado y en el que ha alcanzado las más altas distinciones.

SEGUNDO. Manuel Cano, desde el comienzo de su singladura, amplía su radio de acción hacia temas y formas guitarrísticas que no se pueden asociar, sin más, a los temas y formas del mundo flamenco.

TERCERO. Manuel Cano experimenta progresivo interés por la canción andaluza y por otros medios de expresión musical con los que se siente íntimamente compenetrado.

CUARTO. Estos pasos, con los que nuestro músico viene a enriquecer el mundo de la guitarra, no son sólo consecuencia de una decisión consciente y de un estudio atento; son, ante todo, la manifestación espontánea del mundo musical que palpita en su interior. Manuel Cano es un granadino típico e íntegro, un artista "modelado" por Granada, como diría Angel Ganivet, capaz de "romper" y "agrandar" los moldes del arte a que se ha dedicado (A. Ganivet. "Granada la Bella". Ed. P. Suárez. Granada, 1954, pags. 65 y 67).

